

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE TECNOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ARQUITETURA, URBANISMO E PAISAGISMO

Vanessa De Conto

**A INFLUÊNCIA DO LUGAR NA OBRA DE ÁLVARO SIZA**

Santa Maria, RS  
2023

Vanessa De Conto

## **A INFLUÊNCIA DO LUGAR NA OBRA DE ÁLVARO SIZA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Elisa Moraes Souto

Santa Maria, RS  
2023

De Conto, Vanessa  
A INFLUÊNCIA DO LUGAR NA OBRA DE ÁLVARO SIZA /  
Vanessa De Conto.- 2023.  
208 p.; 30 cm

Orientadora: Ana Elisa Moraes Souto  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Maria, Centro de Tecnologia, Programa de Pós-Graduação em  
Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo, RS, 2023

1. Álvaro Siza 2. Projeto arquitetônico 3. Lugar 4.  
Museus contemporâneos I. Moraes Souto , Ana Elisa II.  
Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, VANESSA DE CONTO, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

**VANESSA DE CONTO**

**A INFLUÊNCIA DO LUGAR NA OBRA DE ÁLVARO SIZA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo**.

Aprovada em 4 de outubro de 2023.

---

**Prof.<sup>a</sup> Ana Elisa Moraes Souto, Dr.<sup>a</sup>. (UFSM)  
(Presidente/Orientadora)**

---

**Prof. Sergio Moacir Marques, Dr. (UFRGS, Porto Alegre)**

---

**Prof. Ricardo de Souza Rocha, Dr. (UFSM.)**

Santa Maria, RS  
2023

Aos pacientes e incansáveis sonhadores.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha família, meus pais e minha irmã, por encorajar a realização dos meus sonhos.

Aos meus amigos, por estarem ao meu lado, me apoiando de maneira incondicional.

À minha orientadora, Ana Elisa Souto pelo incentivo e ensinamentos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo, por acreditar nessa eterna aluna.

E, sobretudo, à querida Nivea, por ser a luz e o acalento em minha caminhada.

A memória é a consciência inserida no tempo.

Fernando Pessoa

## RESUMO

### A INFLUÊNCIA DO LUGAR NA OBRA DE ÁLVARO SIZA

AUTORA: Vanessa De Conto

ORIENTADORA: PROF.<sup>a</sup> DR.<sup>a</sup> Ana Elisa Moraes Souto

A dissertação apresenta uma abordagem crítica e investigativa sobre a relação entre arquitetura e lugar estabelecida por Álvaro Siza (1933-) em dois museus executados no século XXI. Desse modo, o objetivo geral consiste em compreender como o lugar influenciou na definição do partido arquitetônico nos projetos da Fundação Iberê Camargo (1998-2008), Porto Alegre, Brasil, e o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso (2006-16), Chaves, Portugal. Considera-se o lugar como uma questão fundamental para a definição, caracterização e essência dos projetos supracitados. Além disso, a motivação para a escolha dos edifícios decorre de sua excepcionalidade, teor pedagógico arquitetônico e relevância no panorama museológico. Após o aporte teórico-crítico, utilizou-se o Quaterno Contemporâneo como metodologia para as análises das características do lugar, do partido arquitetônico e da tectônica. Ao final, a pesquisa possibilitou a identificação de decisões morfológicas e compositivas recorrentes, assim como a compreensão sobre a capacidade de Álvaro Siza de reinterpretar referências, derivadas de suas obras, da Arquitetura Moderna e do lugar, refletidas de maneiras diversas, como na implantação, nos percursos, na materialidade ou nos aspectos volumétricos. O resultado são edifícios que mantêm uma relação crítica com o entorno e com sua própria geometria, evidenciando seu compromisso com a preservação do lugar e as transformações impostas pela arquitetura. Em ambos os projetos, evidencia-se o potencial do museu contemporâneo de superar as funções de mero contêiner de arte, integrando-os às cidades como centros de cultura e lazer.

**Palavras-chaves:** Álvaro Siza. Projeto arquitetônico. Lugar. Museus contemporâneos.



## **ABSTRACT**

### **THE CONTEMPORARY PLACE OF ÁLVARO SIZA**

AUTHOR: Vanessa De Conto

SUPERVISOR: Ana Elisa Moraes Souto

The dissertation presents a critical and investigative approach to the relationship between architecture and place established by Álvaro Siza (1933-) in two museums built in the 21st century. Thus, the general objective is to understand how the place influenced the definition of the architectural approach in the projects of the Fundação Iberê Camargo (1998-2008), Porto Alegre, Brazil, and the Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso (2006-16), Chaves, Portugal. The place is considered a fundamental issue for the definition, characterization and essence of the aforementioned projects. In addition, the motivation for choosing the buildings stems from their exceptionality, architectural pedagogical content and relevance in the museological panorama. After the theoretical-critical contribution, the Contemporary Quaternary was used as a methodology for the analysis of the characteristics of the place, the architectural approach and the tectonics. In the end, the research enabled the identification of recurrent morphological and compositional decisions, as well as the understanding of Álvaro Siza's ability to reinterpret references, derived from his works, Modern Architecture and the place, reflected in different ways, such as in the implantation, in the paths, in the materiality or in the volumetric aspects. The result is buildings that maintain a critical relationship with the surroundings and with their own geometry, evidencing their commitment to the preservation of the place and the transformations imposed by architecture. In both projects, the potential of the contemporary museum to overcome the function of a mere art container is evident, integrating them into cities as centers of culture and leisure.

**Keywords:** Álvaro Siza. Architectural design. Place. Contemporary museums

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Álvaro Siza, 2019a.....	18
Figura 2 – Álvaro Siza, 2010.....	26
Figura 3 – Museu Mundial (1929).....	28
Figura 4 – <i>Villa Madame H. de Mandrot</i> (1929).....	30
Figura 5 – Museu do Crescimento Ilimitado (1939).....	31
Figura 6 – <i>Jornal Turun Sanomat</i> (1928-30).....	33
Figura 7 – Desenho original do Museu de <i>Perniö</i> (1928-1929).....	34
Figura 8 – Sanatório <i>Paimio</i> (1929-33).....	34
Figura 9 – Museu da Finlândia Central (1957-66).....	36
Figura 10 – Casa de Ofir (1956-58).....	38
Figura 11 – Pavilhão de Tênis (1957).....	39
Figura 12 – Projeto As Quatro Habitações (1954-57).....	41
Figura 13 – Casa de Chá da Boa Nova (1956-1963).....	42
Figura 14 – Piscina da Quinta da Conceição (1958-65).....	43
Figura 15 – Piscinas das Marés (1961-66), <i>Taliesin West</i> (1937-1959).....	44
Figura 16 – Projeto SAAL (1973-1977).....	46
Figura 17 – Banco de Oliveira de Azeméis (1971-74), Faculdade de História de Cambridge (1967).....	47
Figura 18 – Centro Comercial das Amoreiras (1980-86).....	48
Figura 19 – Plano de Recuperação urbana e arquitetônica para o Chiado (1988)....	49
Figura 20 – <i>Bonjour Tristesse</i> (1980-84).....	49
Figura 21 – Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (1988-1992).....	50
Figura 22 – Figura: Pavilhão para a Exposição Internacional de Lisboa (1995-98)...	51
Figura 23 – Igreja de Santa Maria (1990-1996).....	52
Figura 24 – Pavilhão <i>Anyang</i> (2005-06).....	53
Figura 25 – <i>Serpentine Gallery Pavilion</i> (2005).....	54
Figura 26 – Centro Galego de Arte Contemporânea (1988-93).....	56
Figura 27 – Museu de Arte Contemporânea de Serralves (1991-99).....	58
Figura 28 – Museu <i>Insel Hombroich Neuss</i> (1995-2008).....	60
Figura 29 – <i>Mimesis Art Museum</i> (2006-2010).....	61
Figura 30 – Biblioteca Universitária de Aveiro (1988-95).....	62

Figura 31 – Museu Internacional de Escultura Contemporânea (2010-15).....	62
Figura 32 – <i>Saya Park Art Pavilion</i> (2018).....	64
Figura 33 – Museu Internacional de <i>Design</i> da China (2020).....	65
Figura 34 – <i>Huamao</i> Museu de Educação Artística (2014-20).....	66
Figura 35 – Álvaro Siza, 2019b.....	67
Figura 36 – A tríade Vitruviana e o Quaterno Contemporâneo.....	72
Figura 37 – Álvaro Siza, 2019c.....	76
Figura 38 – Autorretratos de Iberê Camargo (1943) e (1946) – óleo sobre tela.....	78
Figura 39 – Autorretrato de Giorgio De Chirico (1911) e (1945).....	79
Figura 40 – Série de carretéis pintadas por Iberê Camargo.....	80
Figura 41 – Pintura da série Fiadas de carretéis.....	81
Figura 42 – Obra Fantasmagoria (1987) de Iberê Camargo.....	82
Figura 43 – Pinturas da série Ciclistas de Iberê Camargo.....	83
Figura 44 – Pinturas da série Os idiotas.....	84
Figura 45 – Pinturas da série No vento e na Terra I e II (1992).....	85
Figura 46 – Contexto natural da Fundação Iberê Camargo.....	87
Figura 47 – FIC e sua relação com a Avenida Padre Cacique.....	87
Figura 48 – Porto Alegre e sua relação com o Guaíba.....	90
Figura 49 – Projeto paisagístico do Parque Geobotânico da FIC.....	94
Figura 50 – Percurso até a entrada da FIC.....	95
Figura 51 – Percurso até o átrio no CGAC e no MACH.....	96
Figura 52 – Fachada Norte da FIC.....	98
Figura 53 – Fachada Sul e vista interior do 2º pav.....	100
Figura 54 – Imagens do entorno a partir das janelas da FIC.....	101
Figura 55 – Luz natural e artificial na FIC.....	102
Figura 56 – Corte indicando estacionamento e imagem interna.....	105
Figura 57 – Distribuição programática da FIC.....	106
Figura 58 – Salas de exposição FIC.....	107
Figura 59 – Primeiros estudos em formato de croqui de Álvaro Siza.....	108
Figura 60 – Organização volumétrica.....	110
Figura 61 – Composição formal.....	111
Figura 62 – Equilíbrio entre linhas do volume vertical e horizontal.....	111
Figura 63 – Tipologia compacta que se volta para si com praça e/ou pátio.....	112
Figura 64 – Percurso interno da FIC.....	114

Figura 65 – MIT. <i>Baker House Dormitory</i> (1949).....	115
Figura 66 – Museu <i>Guggenheim</i> (1959).....	116
Figura 67 – Le Corbusier e percurso como articulador formal.....	117
Figura 68 – <i>Villa Stein-de-Monzie</i> (1927) e os croquis de Siza.....	118
Figura 69 – Plantas do 2º pavimento da <i>Maison La Roche</i> e FIC.....	118
Figura 70 – Interior da <i>Maison La Roche</i> e da FIC.....	119
Figura 71 – Rampa da <i>Maison La Roche</i> e da FIC.....	119
Figura 72 – Sede da Companhia DOM (1980-não construído).....	120
Figura 73 – <i>Gordon Strong Automobile Objective</i> (1924) de Frank Lloyd Wright.....	121
Figura 74 – Conformação espacial no Museu <i>Guggenheim</i> e FIC.....	121
Figura 75 – Fachadas da Capela <i>Ronchamp</i> , SESC e da FIC.....	123
Figura 76 – Palácio de <i>Chandigarh</i> (1959).....	124
Figura 77 – Geometria das janelas.....	124
Figura 78 – Casa de Baile (1943) de Niemeyer.....	131
Figura 79 – Museu Brasileiro da Escultura (1995) de Paulo Mendes da Rocha.....	132
Figura 80 – FAU – USP (1948) - Vilanova Artigas.....	133
Figura 81 – Pinturas do período geometrista de Nadir Afonso (1947).....	135
Figura 82 – Pinturas do período <i>Espacillimité</i> (Cinetismo) (1954-1959).....	136
Figura 83 – Perspectiva do Teatro Rotativo (1957).....	136
Figura 84 – Ponte romana de Trajano.....	139
Figura 85 – Croqui e maquete para a <i>Villa J.Paul Getty</i> (1993).....	141
Figura 86 – Limites do Centro Histórico de Chaves.....	142
Figura 87 – Rampa de acesso ao MACNA.....	144
Figura 88 – Acessos ao MACNA.....	145
Figura 89 – Percurso externo articulado por rampa.....	146
Figura 90 – Distribuição programática – MACNA.....	148
Figura 91 – Ruínas da Canelha das Longras.....	151
Figura 92 – Paralelismos do MACNA com o entorno.....	152
Figura 93 – MACNA e o entorno.....	153
Figura 94 – Museus com tipologia linear.....	154
Figura 95 – Percurso interno a partir do espaço expositivo.....	155
Figura 96 – Percurso interno do MACNA.....	156
Figura 97 – Fachadas do MACNA.....	158
Figura 98 – Fachadas Sudeste e Noroeste.....	158

Figura 99 – Vistas externas e internas da janela em fita – Fachada Sudeste.....	159
Figura 100 – Fenestração com vistas a rampa de entrada.....	159
Figura 101 – Sala de Exposições permanentes do MACNA.....	160
Figura 102 – Vista externa e interna do Ateliê Nadir Afonso.....	161
Figura 103 – Iluminação artificial.....	162
Figura 104 – Croquis de Siza e as pinturas de Nadir.....	163
Figura 105 – Recortes geométricos do MACNA.....	164
Figura 106 – Figura: BMVC (2004-08) e o MACNA (2006-16).....	165
Figura 107 – Aproximações aos 5 pontos da Arquitetura Moderna.....	166
Figura 108 – Aproximações entre o monumento Mão Aberta e o MACNA.....	167
Figura 109 – Aproximações entre o MACNA e as construções de Chaves.....	169
Figura 110 – Ilustrações da Revista <i>L'Esprit Nouveau</i> .....	170
Figura 111 – Casa em Maiorca.....	171
Figura 112 – Casa do Pego (2002-07).....	171
Figura 113 – Composição volumétrica MACNA, Casas do Pego e Maiorca.....	172
Figura 114 – Casas projetadas por Álvaro Siza.....	176
Figura 115 – Convento <i>La Tourette</i> .....	176
Figura 116 – Residencial da Quinta da Malagueira.....	177
Figura 117 – Casa Avelino Duarte em Ovar.....	177
Figura 118 – Centro <i>Llobregat Sports Center</i> e Edifício sobre a água.....	178
Figura 119 – Execução do MACNA.....	179
Figura 120 – Processo de execução do MACNA.....	180
Figura 121 – Sistema de pilares de sustentação.....	181
Figura 122 – Lanternins do MACNA.....	181
Figura 123 – Álvaro Siza, 219d.....	184
Figura 124 – Relação entre a FIC e a escarpa.....	186
Figura 125 – Alinhamentos entre o MACNA e o entorno.....	190
Figura 126 – Álvaro Siza, 2023.....	193

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Museus projetados por Le Corbusier.....	29
Quadro 2 – Museus projetados por Alvar Aalto.....	32
Quadro 3 – Análise da pesquisa <i>booleana</i> .....	69
Quadro 4 – Enquadramento metodológico.....	70
Quadro 5 – Síntese dos estudos de caso.....	187

## LISTA DE ABREVIATURAS

a.C	Antes de Cristo
BDUSP	Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade de São Paulo
BMVC	Biblioteca Municipal de Viana do Castelo
CAPES	Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CGAC	Centro Galego de Arte Contemporânea
EI	Estilo Internacional
CIAM	Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna
FAUP	Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto
FAU-USP	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo
FC1	Fundação Cargaleiro 1
FIC	Fundação Iberê Camargo
FNA	Fundação Nadir Afonso
Km	Quilômetros
Km <sup>2</sup>	Quilômetros quadrados
LUME	Repositório Digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
m <sup>2</sup>	Metros quadrados
MACH	Museu de Arte Contemporânea de Helsínquia
MACNA	Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso
MACS	Museu de Arte Contemporânea de Serralves
MAM	<i>Mimesis Art Museum</i>
MIEC	Museu Internacional de Escultura Contemporânea
MNAO	Museu Nacional de Arte Ocidental
°C	Graus <i>celsius</i>
RCAAP	Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal
RS	Rio Grande do Sul
SAAL	Serviço Ambulatorial de Apoio Local
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO</b> .....	20
1.1 JUSTIFICATIVA.....	21
1.2 OBJETIVOS.....	24
1.3 ESTRUTURA DO TRABALHO.....	24
<b>CAPÍTULO 2 – ÁLVARO SIZA: PROJETOS E PRECEDENTES</b> .....	27
2.1 LE CORBUSIER.....	27
2.2 ALVAR AALTO.....	31
2.3 FERNANDO TÁVORA.....	36
2.4 ÁLVARO SIZA: PRÁTICAS PROJETUAIS DE 1950 AO SÉCULO XXI.....	40
2.5 OS MUSEUS DE ÁLVARO SIZA.....	56
<b>CAPÍTULO 3 – PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS</b> .....	68
3.1 ESTADO DA ARTE.....	68
3.2 ESTRATÉGIAS E ABORDAGENS DE PESQUISA.....	70
3.2.1 Critérios de análise.....	71
<b>CAPÍTULO 4 – OS ARTISTAS E SEUS MUSEUS</b> .....	77
4.1 O ARTISTA IBERÊ BASSANI DE CAMARGO.....	77
4.2 A FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO.....	85
4.3 O LUGAR – FIC.....	88
4.3.1 Porto Alegre e a FIC.....	88
4.3.2 O sítio e o entorno.....	92
4.3.3 Percurso externo até a FIC.....	94
4.3.4 Fenestração e iluminação.....	97
4.4 O PARTIDO ARQUITETÔNICO – FIC.....	103
4.4.1 Distribuição programática.....	103
4.4.2 Composição volumétrica.....	107
4.4.3 Rampas e o percurso interno.....	113
4.4.4 Aproximações formais.....	114
4.5 A TECTÔNICA – FIC.....	125
4.5.1 A materialidade e a estrutura.....	126
4.6 O ARTISTA NADIR AFONSO RODRIGUES.....	134
4.7 A FUNDAÇÃO NADIR AFONSO.....	137
4.8 O LUGAR – MACNA.....	138



<b>4.8.1 Chaves e o MACNA.....</b>	<b>139</b>
<b>4.8.2 O sítio e o entorno.....</b>	<b>140</b>
<b>4.8.3 Percurso externo até o MACNA.....</b>	<b>143</b>
<b>4.9 O PARTIDO ARQUITETÔNICO – MACNA.....</b>	<b>146</b>
<b>4.9.1 Distribuição programática.....</b>	<b>147</b>
<b>4.9.2 Composição volumétrica.....</b>	<b>150</b>
<b>4.9.3 Percurso interno.....</b>	<b>155</b>
<b>4.9.4 Fenestração e iluminação.....</b>	<b>157</b>
<b>4.9.5 Aproximações formais.....</b>	<b>162</b>
<b>4.10 A TECTÔNICA – MACNA.....</b>	<b>174</b>
<b>4.10.1 A materialidade e a estrutura.....</b>	<b>175</b>
<b>CAPÍTULO 5 – APROXIMAÇÃO CRÍTICA.....</b>	<b>185</b>
<b>5.1 A FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO E O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA NADIR AFONSO.....</b>	<b>185</b>
<b>CAPÍTULO 6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>194</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>198</b>

Figura 1 - Álvaro Siza, 2019a.



Nunca construí um museu para pintura e escultura antigas. O que fiz foram sobretudo museus de arte contemporânea (SIZA, 2005, p. 373).

---

<sup>1</sup> Fonte Disponível em: <https://espacodearquitetura.com/artigos/alvaro-siza-vieira-e-uma-moda-falar-em-arquitetura-sustentavel/>.

## CAPÍTULO 1

**INTRODUÇÃO**

Compreender a importância que o lugar desempenha na arquitetura pode contribuir para avanços nos debates sobre as formas e os desafios que compõem as cidades contemporâneas. Tais teorias se manifestaram a partir da década de 1950, como uma crítica a Arquitetura Moderna e sua falta de relação com o lugar (FRAMPTON, 2015).

Dentre os aspectos que caracterizam um lugar, estão a topografia, responsável pelas depressões geográficas e a variabilidade do relevo. A geologia e suas características físicas e estruturas naturais. Indo ao encontro do contexto natural, cita-se a orientação solar e dos ventos, pertencentes a sua forma *a priori*. Além de suas características originárias, um lugar pode ser definido pelos acessos criados, as pré-existências e as edificações adjacentes a sua localização (NORBERG-SCHULZ, 2008; SOUTO, 2022).

Para Frampton (2015), a arquitetura deve basear-se na consciência do lugar e da tectônica, evocando a sua essência e relacionando-se de maneira fenomenológica com o ser humano, pois representa o concreto, o empírico e o existencial. Cabe salientar que essa inclusão de características locais em um projeto não deve ser confundida com a retomada de estilos passados ou com o negacionismo de novas possibilidades contemporâneas. Pesquisar sobre o lugar, consiste em uma oportunidade de agregar valor e ressignificar histórias a partir do projeto construído.

Considerando os reflexos da Arquitetura Moderna na produção contemporânea e o cenário multiforme das cidades, essa pesquisa se concentra nas obras do arquiteto Álvaro Siza. Com uma postura comprometida com os ensinamentos modernos, a tradição e a história, Siza se tornou uma referência, principalmente pelas relações que suas obras estabelecem com o lugar. Ao produzir uma arquitetura de resistência crítica, no limiar entre o universal e o local, o arquiteto produziu obras de diferentes tipologias, incluindo museus (SIZA, 2019).

Poucas instituições mudaram tanto no decorrer do tempo. No cenário contemporâneo, os museus consistem em instituições de referência e síntese,

representados por uma multiplicidade de modelos e formas. Desse modo, passaram de lugar conservacionista para um centro de encontros urbanos, dedicados à cultura e ao lazer. Tais projetos, são considerados fenômenos, obras de arte que se sobressaem ao contexto urbano consolidado, atraindo visitantes que desejam contemplar as obras de arte ali expostas, bem como a arquitetura edificada (MONTANER, 2003).

Para Siza (2016b), tão importante quanto as questões acima citadas, está a organização interna de um museu, composta pelas salas expositivas, os percursos, a maneira com que a arquitetura estabelece relações com o entorno urbano e paisagístico e a inclusão de novas possibilidades tecnológicas. Além da resolução programática, a composição deve ser capaz de reforçar o caráter de edifício cultural e público.

A partir do extrato acima, faz-se necessário investigar exemplares pretéritos referenciais para compreender o processo de projeto de Álvaro Siza e os reflexos do lugar em suas obras. Mediante seu percurso arquitetônico ativo com mais de 250 obras, foram escolhidos os projetos da Fundação Iberê Camargo (1998-2008) e o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso (2006-16) para compor os estudos de caso dessa pesquisa. Ambos os projetos foram construídos para abrigar o acervo dos artistas que levam seus nomes, sendo que as demais justificativas para suas escolhas serão apresentadas posteriormente.

Desse modo, a revisão teórica, as análises gráficas e projetuais auxiliaram na organização e compreensão das obras citadas, as relações estabelecidas com o lugar, suas implicações no partido arquitetônico e nas soluções tectônicas idealizadas por Álvaro Siza.

## 1.1 JUSTIFICATIVA

A relação entre projeto e lugar é um assunto teorizado por diversos estudiosos, como Christian Norberg-Schulz (1926-2000), Kenneth Frampton (1930-) e Josep Maria Montaner (1954-). A tríade entre projeto, lugar e sociedade, quando bem estabelecida, pode ser capaz de gerar sensações, memória afetiva e uma história que será associada não somente ao edifício, mas ao contexto em que está inserido (NORBERG-SCHULZ, 2008; MONTANER, 2013; FRAMPTON, 2015).

A escolha do tema da dissertação incidiu sobre a relação entre arquitetura e lugar, considerada como referência construtiva atemporal. Busca-se assim compreender como o lugar influencia o arquiteto Álvaro Siza em suas decisões projetuais, refletidas no partido de projeto.

Seu percurso profissional, com mais de 60 anos de produção ativa, resultou em projetos de diferentes tipologias. A visão crítica e investigativa a que se propõem a pesquisa, circunscreve como objetos de estudo a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, Brasil (1998-2008), e o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, em Chaves, Portugal (2006-2016).

Considera-se assim, o lugar como uma questão fundamental para a definição, caracterização e essência dos projetos citados. Para além do exposto, a motivação para a escolha dos edifícios decorre de sua excepcionalidade e por ambos terem sido projetados para artistas modernos específicos que dão nome aos museus. Desse modo, apresentam relação franca com a história da arte e com as cidades às quais pertencem.

O edifício da Fundação Iberê Camargo (FIC) consiste em uma obra premiada internacionalmente e o primeiro projeto executado no Brasil por Álvaro Siza. Recebeu o troféu Leão de Ouro da 8ª Bienal de Arquitetura de Veneza (2002) e o *Mies Crown Hall Americas Prize* (2014), consistindo em um referencial arquitetônico e acadêmico não apenas para a cidade de Porto Alegre, mas também para o País (FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2023).

Quanto ao projeto do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso (MACNA), foi um dos quatro finalistas portugueses ao prêmio de arquitetura *Mies van der Rohe*, em 2017. Figueira (2016) o considera uma das obras mais significativas de Siza, colocando-o ao mesmo nível do edifício da Fundação Iberê Camargo.

Para além da legítima tendência à celebração, não se deve perder de vista o significado da construção desses edifícios no contexto cultural dos lugares a que pertencem. Para a cidade de Porto Alegre, representou a oportunidade de vivenciar uma nova realidade. Um edifício com relevância internacional, impulsionando o desenvolvimento urbano e atraindo estudantes e pesquisadores de arte, cultura e arquitetura (KIEFER, 2008).

Para a cidade de Chaves, a oportunidade de propiciar acesso à cultura na região do Alto Tâmega além do resgate quanto a história local e novas conexões com a paisagem. Com um programa atrativo no âmbito das belas-artes e da história

contemporânea, a Fundação Nadir Afonso (FNA) ampliou a oferta cultural da região, com o propósito de valorizar o interior norte de Portugal ao criar atrações e programas culturais específicos. A Fundação também estabelece parcerias com instituições de ensino básico, secundário e universitário, visando o desenvolvimento de atividades de pesquisa e extensão (FUNDAÇÃO NADIR AFONSO, 2023).

Conforme o exposto, ambos os museus consistem em projetos de significativo teor pedagógico arquitetônico, fomentando a curiosidade investigativa da descoberta sobre as possíveis relações estabelecidas por Siza entre a arquitetura e o lugar. À vista disso, considera-se a sua relevância no panorama museológico tanto nacional quanto internacional.

Logo, pretende-se com essa pesquisa responder à questão central: Quais aspectos do lugar o arquiteto Álvaro Siza considerou ao projetar a Fundação Iberê Camargo e o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso?

E às questões secundárias:

- De que maneira as circunstâncias do lugar, podem atribuir singularidade a um edifício?
- Quais as motivações que um lugar pode incutir ao arquiteto?
- De que maneira o lugar pode influenciar o processo de construção do projeto e definição do partido arquitetônico?

Para Frampton (2015) a arquitetura deve ser capaz de reforçar as relações entre lugar e sociedade. Desse modo, deve ir além da mera colagem de soluções anteriormente realizadas, considerando em suas decisões o homem, suas demandas universais e os seus valores locais. Tais questões possibilitam compreender o lugar como um fundamento construtivo, sendo a primeira referência material para o desenvolvimento de um projeto, tanto pelas suas características físicas, quanto pela interpretação da sua história, conduzindo o arquiteto a uma postura crítica, resultando em projetos paradigmáticos.

Considerando o exposto, utiliza-se os museus supracitados como alicerces investigativos sobre as relações estabelecidas entre projeto e lugar e demais questões que possam contribuir para reflexões arquitetônicas contemporâneas.

## 1.2 OBJETIVOS

Essa dissertação tem como **objetivo geral** compreender como o lugar influenciou na definição do partido arquitetônico nos projetos da Fundação Iberê Camargo e Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso.

Os objetivos específicos se dividem em:

- a) Estudar o percurso profissional de Álvaro Siza e estabelecer relações com a Arquitetura Moderna e seus precedentes;
- b) Compreender como os demais museus construídos pelo arquiteto influenciaram nas decisões projetuais da Fundação Iberê Camargo e do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso;
- c) Analisar o lugar, o partido arquitetônico e a tectônica identificando eventuais recorrências no vocabulário autoral e/ou projetual de Álvaro Siza para a Fundação Iberê Camargo e para o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso;
- d) Apresentar quais aspectos do lugar estão presentes nos projetos da Fundação Iberê Camargo e do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso ampliando as reflexões sobre a construção de museus contemporâneos no século XXI.

## 1.3 ESTRUTURA DO TRABALHO

A revisão da literatura proposta nessa pesquisa contribuiu para o aprofundamento da temática estudada e a relevância das justificativas apresentadas. Desse modo, investigou-se sobre as relações que a arquitetura estabelece com o lugar, as obras de Álvaro Siza e a influência da Arquitetura Moderna ao longo do seu percurso profissional. O conhecimento adquirido foi sintetizado em seis capítulos e divididos da seguinte maneira:

No **Capítulo 1** são abordados os elementos que contextualizam e apresentam a temática, como a introdução ao assunto, a justificativa, o objetivo geral e os objetivos específicos.

Na sequência, o **Capítulo 2** contempla alguns dos arquitetos modernos que influenciaram Álvaro Siza e uma síntese sobre seu percurso profissional, sobretudo os seus projetos de museus.

No **Capítulo 3**, apresenta o estado da arte, assim como as estratégias e abordagens da pesquisa e os critérios de análise aplicados para a obtenção dos resultados.

O **Capítulo 4**, contempla a análise dos museus estudados: Fundação Iberê Camargo e Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso.

No **Capítulo 5**, é realizada uma aproximação crítica entre os projetos supracitados.

No **Capítulo 6**, são apresentadas as considerações finais desse estudo.



Figura 2 - Álvaro Siza, 2010



2

Não sou um pintor ou um escultor, o que faço nesse campo é parte do meu trabalho que é o de arquiteto. O que acho é que há pontos de encontro muito fortes, e há desempenhos em qualquer dos campos que tem a ver com outros campos, se quisermos definir assim (SIZA, 2008b, p. 92).

---

<sup>2</sup> Fonte: Disponível em: <https://www.metalocus.es/es/noticias/alvaro-siza>.

## CAPÍTULO 2

# ÁLVARO SIZA: PROJETOS E PRECEDENTES

Neste capítulo contextualiza-se, em síntese, a influência de alguns arquitetos modernos no percurso de Álvaro Siza. Acredita-se que para compreender seu processo de projeto é necessário primeiramente entender sua relação com a Arquitetura Moderna e sua própria história, ao longo de sua atuação profissional. Desse modo, a partir da seleção pontual de projetos de museus e demais tipologias, realiza-se uma aproximação quanto as suas estratégias, buscando a identificação de parencças e recorrências em seu vocabulário arquitetônico.

### 2.1 LE CORBUSIER

Iniciando por Le Corbusier, arquiteto, urbanista, escultor e pintor, um dos maiores nomes da Arquitetura Moderna e reconhecido tanto pelas suas obras quanto pelos seus ensaios teóricos. Cita-se a exemplo o livro *Por uma Arquitetura* (1923), um dos manifestos mais relevantes do século XX a respeito das transformações sociais ocorridas na Europa e os artigos para a revista *L'Esprit Nouveau* (1920-25). Tais textos debatiam sobre as novas possibilidades plásticas e criativas da arquitetura, em reação ao historicismo produzido até então. O arquiteto argumentava a necessidade de romper com o passado, uma vez que uma nova era estava em curso, distanciando-se dos elementos idealizados pela arquitetura clássica. A nova arquitetura deveria refletir a realidade da época, adequada ao seu tempo, cumprindo plenamente sua função (BOESIGER; GIRSBERGER, 2005).

Em seus artigos, Le Corbusier também falava sobre a arquitetura grega como uma referência significativa no processo criativo. Afirmava assim, que os gregos desenvolveram um sistema plástico que estimulava os sentidos. Desse modo, a vocação da nova Arquitetura Moderna deveria ultrapassar o simples racionalismo utilitário e ir ao encontro de um caráter funcional e construtivo (LE CORBUSIER-SAUGNIER, 1922; FRAMPTON, 2015).

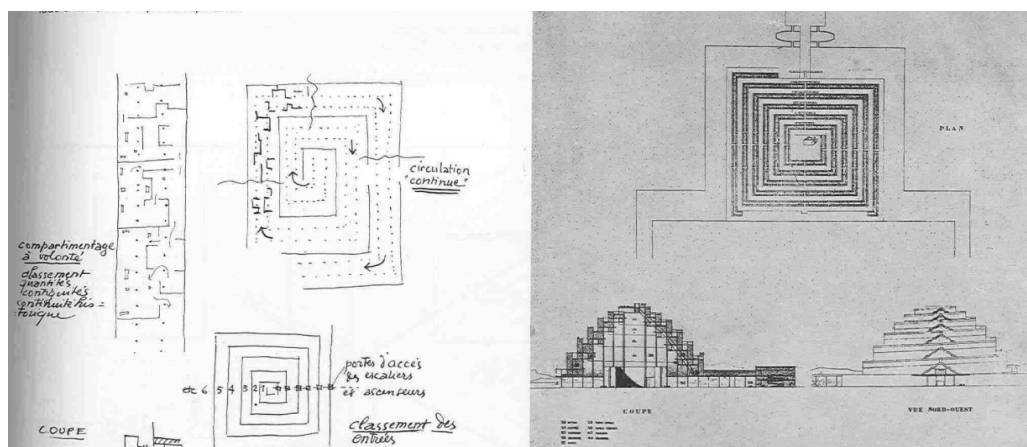
Além das contribuições teóricas, Le Corbusier foi um importante membro do CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna) e produziu ao longo de sua carreira uma série de projetos, as quais posteriormente influenciaram e se tornaram referência para muitos arquitetos e urbanistas, incluindo Álvaro Siza (SIZA, 2019). Dentre o conjunto de princípios adotados, destacam-se os cinco pontos para uma nova arquitetura: pilotis, planta livre, fachada livre, janelas em fita e terraço jardim apresentados e manifestados em diferentes projetos, como a *Villa Savoye* (1929) (BOESIGER; GIRSBERGER, 2005).

Para Siza (1998), as criações de Le Corbusier, incluindo os cinco pontos para uma nova arquitetura, são o resultado de diferentes assimilações arquitetônicas provenientes de seus estudos e pesquisas. Desse modo, Siza declara que:

Por mais brilhantes, (...) que pudessem ser as suas inovações, elas são no fundo uma concentração, (...) de descobertas anteriores. A janela horizontal por exemplo, já existia antes. O teto-terraço, os pilotis, são tantos outros elementos que se podem encontrar na arquitetura antiga. Le Corbusier tem, sobretudo, essa formidável intuição, essa sensibilidade extrema e os olhos bem abertos para nada deixar passar, para tudo captar e colocar em outra ordem geral (SIZA, 1998, p. 139).

No mesmo ano em que desenvolve a *Villa Savoye*, Le Corbusier faz estudos para o Museu Mundial (1929), organizado em um conjunto de três naves, lado a lado, sem divisórias, e em espiral, que lembram a forma de pirâmides zigurates. Nesse projeto, o visitante entra pela parte superior e realiza o percurso ao longo da forma (BOESIGER; GIRSBERGER, 2005). (Figura 3).

Figura 3 - Museu Mundial (1929)



Fonte: Boesiger e Girsberger (2005).

A relação estabelecida entre o percurso e o museu, conformada a partir de uma rampa consiste na *promenade architecturale*<sup>3</sup>. Conceito desenvolvido por Le Corbusier em que o percurso é articulado a partir da forma, proporcionando um passeio arquitetônico de contemplação pelas obras expostas e pelo edifício em si (LE CORBUSIER-SAUGNIER, 1922; FRAMPTON, 2015). Além do projeto citado, Le Corbusier idealiza outros museus, conforme demonstrado no Quadro 1.

Quadro 1 – Museus projetados por Le Corbusier

MUSEUS	ANO	LOCAL	EXECUÇÃO
Museu Mundial	1929	Genebra, Suíça	Não executado
Museu de Arte Contemporânea	1931	Paris, França	Não executado
Museu de Crescimento Ilimitado	1939	Paris, França	Não executado
Museu de <i>Ahmedabad</i>	1954-1956	<i>Ahmedabad</i> , Índia	Executado
Museu Nacional de Belas Artes do Ocidente	1957	Tóquio, Japão	Executado
Museu e Galeria de Belas Artes de <i>Chandigarh</i>	1964	<i>Chandigarh</i> , Índia	Executado

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

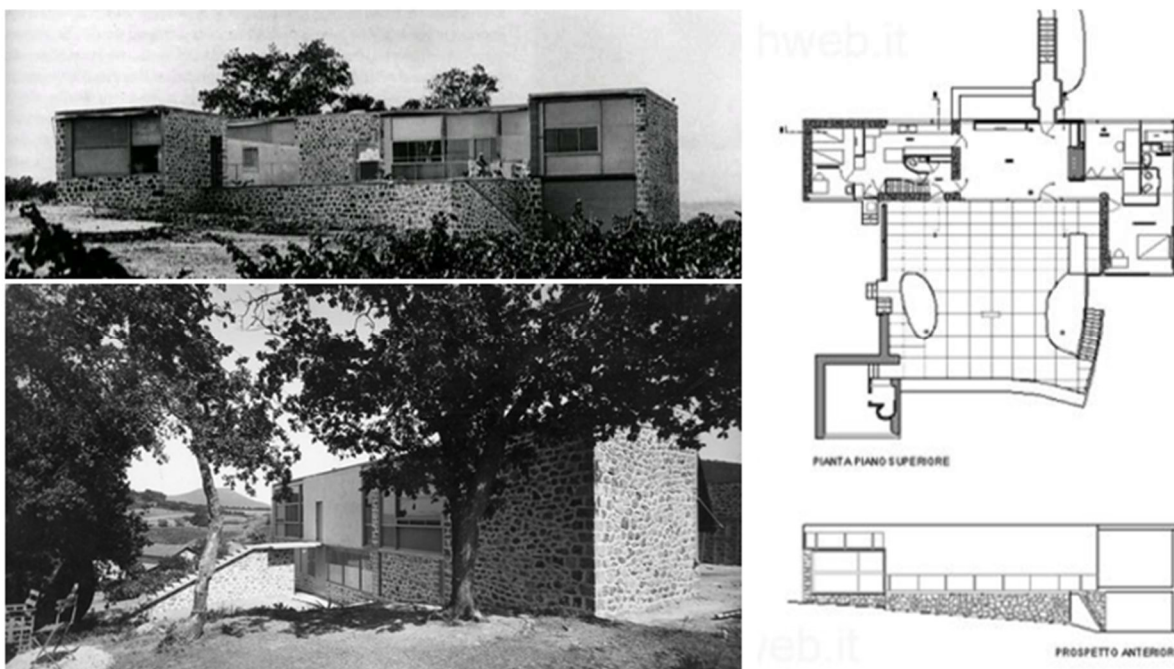
Ainda no ano de 1929, no projeto da *Villa Madame H. de Mandrot* (Figura 4), Le Corbusier organiza e implanta a edificação na paisagem, conservando a “sensação de surpresa proporcionada pelo espetáculo inesperado<sup>4</sup>”, referindo-se à paisagem circundante (FRAMPTON, 2000).

Cabe ressaltar que, para o arquiteto, a adequação ao terreno é, para além de seguir as linhas que o delimitam, um jogo de formas e perspectivas que se relacionam com o lugar e a maneira com que o visitante irá observar a obra. Devido as suas críticas ao cubismo, a ideia de espaço para Le Corbusier, origina-se a partir de uma leitura onde as composições volumétricas derivam de sólidos geométricos puros (FRAMPTON, 2000).

<sup>3</sup> *Promenade Architectural* é um conceito desenvolvido por Le Corbusier que se refere ao itinerário proporcionado na edificação, como sendo um “passeio arquitetônico” não limitando-se a uma área de circulação.

<sup>4</sup> Le Corbusier, *Complete Work*, volume 2, 1929-1934. Disponível em: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5415&sysLanguage=en-en&itemPos=66&itemCount=78&sysParentId=64&sysParentName=>.

Figura 4 - Villa Madame H. de Mandrot (1929)



Fonte: Boesiger e Girsberger (2005).

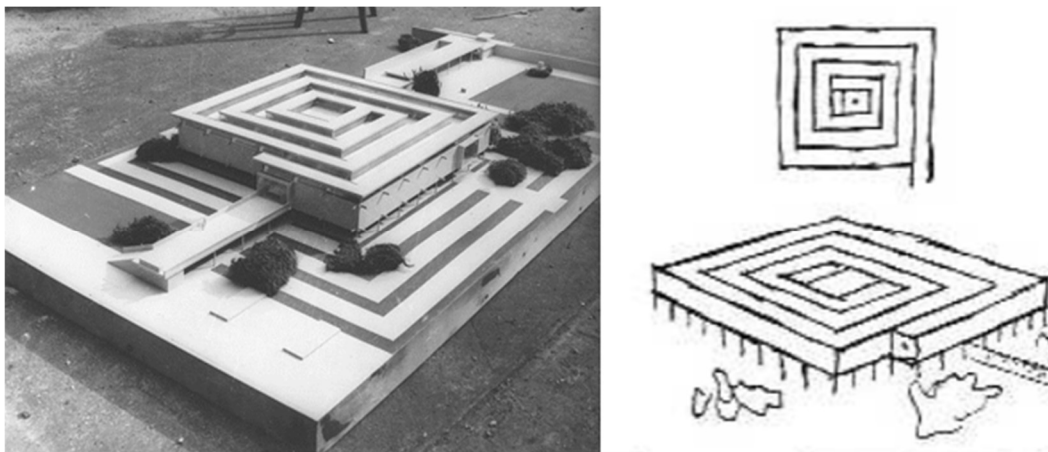
Nos anos seguintes os projetos de museus passam a ter maior preocupação com as possibilidades de expansão, e Le Corbusier desenvolve o Museu do Crescimento Ilimitado (Figura 5), cujo sistema está associado ao formato de crescimento em caracol, possibilitado pelas estruturas modulares derivadas do Sistema *Dom-ino* (BOESIGER; GIRSBERGER, 2005).

O sistema *Dom-ino* foi elaborado em 1914 por Le Corbusier, sendo o precedente formal e estrutural da maioria dos edifícios do arquiteto e de diversas outras obras na Arquitetura Moderna. Idealizado como um sistema estrutural que viabilizasse de maneira rápida a construção de casas em série, consistia em uma estrutura reticular simples em concreto armado, elevado do chão e composto por três lajes planas, sustentada por pilares organizados em retícula e acessadas por quatro lances de escadas. Desse modo, o sistema proporcionava a liberdade na articulação das fachadas e da disposição interior de um edifício, de maneira independente da estrutura, permitindo a materialização de várias outras soluções inovadoras, como por exemplo, a janela em fita horizontal e a fachada livre (FRAMPTON, 2015).

Enquanto solução em planta, o sistema *Dom-ino* possibilitava a ampla conexão dos espaços internos. Devido a esse sistema a relação da edificação com o lugar também se altera, passando a permitir uma participação ativa com o entorno, possibilitada principalmente pela continuidade visual. Como exemplos, cita-se a

*Maison Dom-ino* (1914); o Pavilhão de *L'espirit Nouveau* (1925) e a *Villa Savoye* (1928-31), entre outras obras do arquiteto (FUNDAÇÃO LE CORBUSIER, 2023).

Figura 5 – Museu do Crescimento Ilimitado (1939)



Fonte: Fundação Le Corbusier (1960).

Nos exemplos acima demonstrados, percebe-se a adequação a um novo método de projeto, contribuindo para o desenvolvimento de museus modernos e que ainda influencia os projetos contemporâneos. Desse modo, Le Corbusier consiste em uma das figuras centrais da Arquitetura Moderna, além de influenciar diretamente o percurso profissional de Álvaro Siza (KIEFER, 2000).

## 2.2 ALVAR AALTO

Dando sequência aos arquitetos que influenciaram Álvaro Siza, destaca-se o finlandês Alvar Aalto (1898-1976), cujas obras expressavam sua busca pelo equilíbrio entre as interações do homem e a natureza existente no lugar. Assim como Le Corbusier, Aalto também foi membro do CIAM, e produziu uma série de projetos que influenciaram os arquitetos Fernando Távora e Álvaro Siza (DOMÍNGUEZ, 2003).

Dentre as obras desenvolvidas, Aalto projetou 12 museus<sup>5</sup>, dos quais apenas três foram construídos: Museu da Finlândia Central (1956 -1961), Museu Alvar Aalto (1971-1973), em *Jyväskylä*, na Finlândia; e, e Museu *Kunsten* de Arte Moderna de *Aalborg*, na Dinamarca (1966-1972), conforme apresenta o Quadro 2.

5

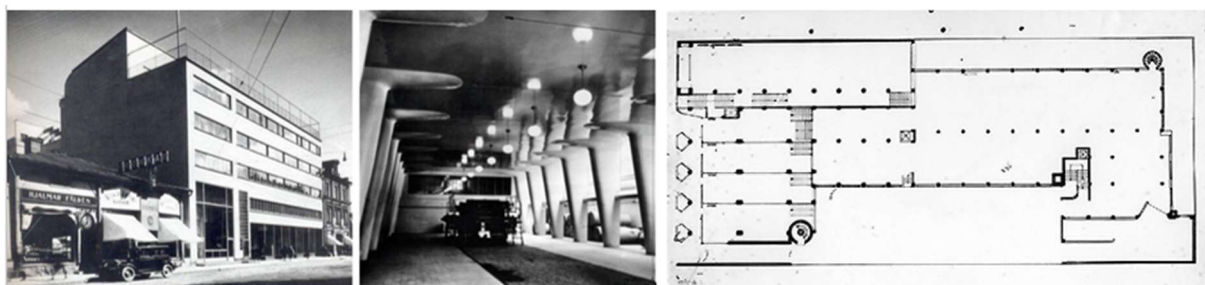
Tendo em vista que esta dissertação aborda especificamente museus, não estão inclusos projetos de pavilhões de exposições mundiais, galerias de arte, centros culturais e afins.

Quadro 2 – Museus projetados por Alvar Aalto

MUSEU	ANO	LOCAL	EXECUÇÃO
Museu <i>Perniö</i>	1928	Pernio, Finlândia	Não executado
Museu de Arte de <i>Tallinn</i>	1937	Tallinn, Estônia	Não executado
Museu de Mineração do Instituto Johnson e Museu Marítimo em <i>Avesta</i>	1944	Avesta, Suécia	Não executado
Museu de Arte em Bagdá	1957-1958	Bagdá, Iraque	Não executado
Museu da Finlândia Central	1957-1961	Jyväskylä, Finlândia	Executado
Museu de Arte de <i>Aalborg</i>	1958 - 1973	Aalborg, Dinamarca	Executado
Museu <i>William Lehtinen</i>	1965	Helsinque, Finlândia	Não executado
Casa da Arquitetura Finlandesa	1967	Helsinque, Finlândia	Não executado
Museu de Arte Moderna	1969-1973	Shiraz, Irã	Não executado
Museu Alvar Aalto	1971-1973	Jyväskylä, Finlândia	Executado
Museu de Arte <i>Halongen</i>	1975-1976	Lapônia, Finlândia	Não executado
Museu de Arte, Planetário e Aquário	1975-1976	Jeddah, Arábia Saudita	Não executado

Fonte: Adaptado de Fundação Alvar Aalto (2023).

Todavia, além de compreender os museus projetados por Aalto, destaca-se a importância de outros projetos de diferentes tipologias. Inicialmente, no projeto do *Jornal Turun Sanomat* (1928-30), (Figura 6), o arquiteto busca inspiração em Le Corbusier e em seus cinco pontos da nova arquitetura, incluindo os traços que marcam a Arquitetura Moderna: os pilotis, a planta livre, o teto jardim, a fachada livre e as janelas em fita (SCHILDT, 1991, SIZA, 2011).

Figura 6 – *Jornal Turun Sanomat* (1928-30)

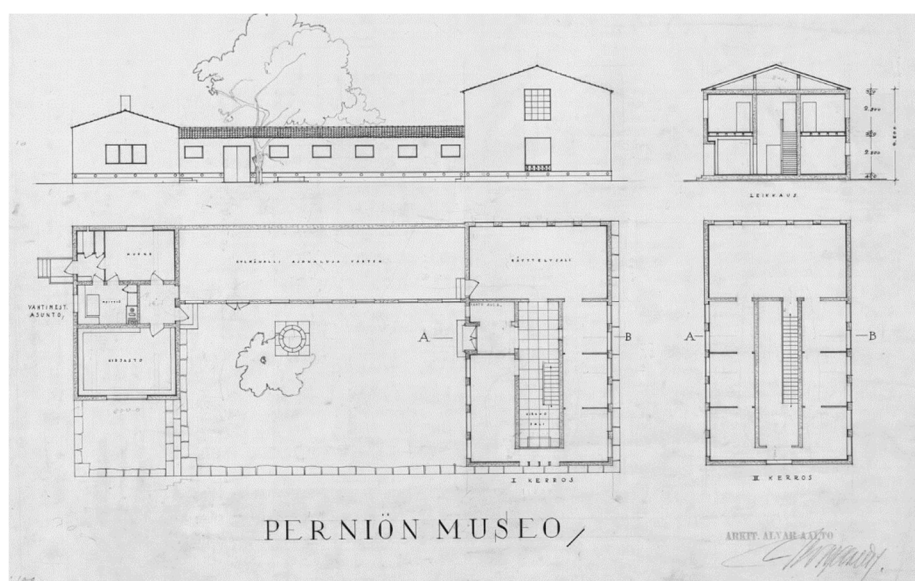
Fonte: Adaptado de Fundação Alvar Aalto (2023).

A fachada principal apresenta os elementos compositivos que caracterizam a produção de Aalto. Os planos envidraçados, o pé direito duplo e a marcação vertical da entrada do edifício contrastam com a horizontalidade formal predominante (SCHILDT, 1991; SIZA, 2011).

Concluído em 1930, esse projeto marca o desenvolvimento da linguagem projetual de Aalto, servindo posteriormente de inspiração para arquitetos como Fernando Távora e Álvaro Siza (SCHILDT, 1986; FRAMPTON, 2015). Ainda nesse período, Alvar Aalto realizou seu primeiro projeto de museu, o Museu de *Perniö* (1928-1929), (Figura 7). Nesse projeto, que não foi executado, observa-se que, embora ele já tivesse feito uma mudança para o funcionalismo, o projeto ainda representava suas características classicistas (DOMÍNGUEZ, 2003).

O Museu *Perniö* consistia principalmente em um espaço de exposição e uma área de apoio destinada ao zelador, seguindo princípios do século XIX. Entretanto, assim como em outro projeto em desenvolvimento no período, a Igreja *Muurame* (1926-29), Aalto, ao longo do seu processo, abandona características e elementos clássicos, e adota soluções com influência funcionalista. O pátio entre os volumes do edifício foi, posteriormente, um dos temas mais frequentes na arquitetura de Aalto (FUNDAÇÃO ALVAR AALTO, 2023).

Figura 7 – Desenho original do Museu de *Perniö* (1928-1929)



Fonte: Fonte: Fundação Alvar Aalto (2023).

Perante o olhar sensível as questões humanas de Alvar Aalto, a forma deveria seguir a eficácia humana. Por meio desse posicionamento nos anos seguintes o



arquiteto concebeu um de seus projetos mais icônicos, o Sanatório *Paimio* (1929-1933), (Figura 8), localizado na Finlândia (SIZA, 2011).

Figura 8 – Sanatório *Paimio* (1929-33)



Fonte: Fundação Alvar Aalto, 2023.

Em um contraponto à máquina de morar de Le Corbusier, Aalto projetou a máquina de curar. Nesse projeto, o arquiteto afirma seu posicionamento funcionalista com estratégias que integram interior e exterior, desenvolvendo um exemplo de arquitetura através de um olhar sensível e preciso do seu principal protagonista, os pacientes que iriam usufruir dos espaços criados (KIM, 2009).

Com seus estudos, desenvolvidos através de maquetes e protótipos, Aalto demonstra com maestria que um projeto deve compreender desde as necessidades gerais até as mais específicas, considerando seu usuário e seu conforto. Assim, todas as áreas primordiais para a recuperação e bem-estar do paciente receberam luz solar natural, e dentre o programa de necessidades do sanatório, o quarto foi considerado o mais importante, pelo tempo que o paciente passaria deitado (KIM, 2009).

Devido às influências do movimento *Art Nouveau*<sup>6</sup>, do Romantismo Finlandês e da arquitetura Clássica, além de sua formação acadêmica, Aalto desenvolve a capacidade de equilibrar o projeto e o lugar, inserindo-o da maneira mais natural possível na paisagem circundante. Desse modo, seus projetos apresentava o equilíbrio entre o novo, proporcionado pelas possibilidades construtivas, e a tradição

---

<sup>6</sup> *Art Nouveau*: ou Arte Nova, é um estilo de arquitetura que foi fortemente marcado pelo desenvolvimento da indústria e a experimentação de novos materiais, seu intuito era promover um diálogo entre itens industriais e a arte (SCHILDT, 2000).

local, na qual um arquiteto deve comprometer-se ao projetar (SCHILDT, 2000; KIM, 2009).

Para Alvar Aalto a arquitetura deveria contrastar com a natureza, assim como se adaptar ao entorno preexistente. Desse modo, a relação com o lugar e a paisagem tornam-se a base do seu processo de projeto, implantados com naturalidade, a partir do entendimento das linhas da envolvente (SCHILDT, 2000).

Em 1957 Aalto projetou o Museu da Finlândia Central (1957-1966), (Figura 9), criando uma edificação para as paisagens de sua infância, em *Jyväskylä*. A obra que está assentada na encosta de uma montanha, é considerada a primeira de seu período branco, representando os edifícios funcionalistas tardios de sua produção projetual, ainda que sua composição relembre as edificações dos anos 1920 (FUNDAÇÃO ALVAR AALTO, 2023).

Mesmo com orçamento e espaço reduzidos, Alvar Aalto mantém suas preocupações com a iluminação natural, as quais já puderam ser observadas no Sanatório *Paimio*, e projeta, além de claraboias, refletores nos peitoris das janelas. Uma solução semelhante já havia sido utilizada na década de 1920, no *National Gallery*, em Londres, inspirando o arquiteto e reforçando a importância do uso da iluminação natural e artificial em suas obras (FUNDAÇÃO ALVAR AALTO, 2023).

Figura 9 – Museu da Finlândia Central (1957-66)



Fonte: Fundação Alvar Aalto (2023).

De modo geral, para Aalto, a sociedade deveria ser cautelosa em relação aos avanços tecnológicos, pois a mesma tecnologia que pode proporcionar melhores condições de habitabilidade, estava fadada a dominar e controlar a vida e a sociedade como um todo (SCHILDT, 2000; SIZA, 2011).

“Afirmamos ser donos das máquinas, quando na realidade somos seus escravos. Este paradoxo reflete um dos maiores problemas da arquitetura” (SCHILDT,

2000, p. 247). Sobre estas questões que envolvem a Arquitetura Moderna, a tecnologia e o funcionalismo de Alvar Aalto, Fernando Távora discorre sobre o assunto no artigo intitulado “Da organização do Espaço”. Na ocasião, Távora cita Alvar Aalto e a forma com que o arquiteto se posiciona sobre as problemáticas da organização espacial e demais questões modernas (SIZA, 2011).

Para Távora (1996), as obras de Alvar Aalto conseguiam equilibrar os avanços tecnológicos com as possibilidades construtivas locais e as transformações impostas pela arquitetura, com as características do lugar. Como homem, Aalto não tinha a pretensão de ser gênio, mas apenas um arquiteto e o mais apto entre sua geração (TÁVORA, 1996; SIZA, 2011).

A sensibilidade do arquiteto ao analisar os condicionantes espaciais do lugar, transformando-os em diretrizes, fazem de Aalto um dos maiores expoentes da Arquitetura Moderna e um dos maiores precedentes da obra de Álvaro Siza (SIZA, 2011).

### 2.3 FERNANDO TÁVORA

Findando o conjunto de arquitetos que marcaram e influenciaram de maneira direta a carreira de Álvaro Siza, destaca-se Fernando Luís Cardoso de Meneses e Távora, que nasceu em Porto, em 1923. Formou-se em arquitetura em 1946 na Escola Superior de Belas Artes (ESBAP). Dedicou sua vida à docência e à prática arquitetônica, sendo um dos mentores de Álvaro Siza ao longo de sua carreira (TÁVORA, 1996).

Fernando Távora participou dos últimos quatro CIAM, que ocorreram entre 1951 e 1959. A participação de Távora nesses congressos contribuiu para o crescimento e debate de sua equipe de projeto quanto à arquitetura ideal a ser desenvolvida no período. As reflexões prolongavam-se de tal modo que se discutia em equipe se era possível relacionar os valores regionais da arquitetura com as novas possibilidades construtivas (WANG, 1986; TÁVORA, 1996).

Como já mencionado anteriormente, as obras de Alvar Aalto, suas participações nos CIAM e a sua maneira de encarar a Arquitetura Moderna inspiraram Fernando Távora e, por consequência seus alunos, incluindo Álvaro Siza. O próprio Távora assume que a obra de Aalto repercute diretamente no modo em que Siza conduziu seus primeiros projetos (WANG, 1986; SIZA, 2011).

Em um paralelismo entre os dois arquitetos se destaca o tratamento volumétrico, a escolha dos materiais, a escala e, principalmente, a sensibilidade ao lugar, como questões presentes na obra de Aalto, Távora e, posteriormente, Siza (FRECHILLA, 1986).

Para Frechilla (1986), Fernando Távora foi o arquiteto da época da Escola do Porto responsável por introduzir de maneira efetiva o debate sobre a Arquitetura Moderna Europeia nas salas de aula. Sua atuação como docente, juntamente com a participação nos CIAM, contribui para a adesão dos preceitos modernos entre seus alunos, incluindo Álvaro Siza.

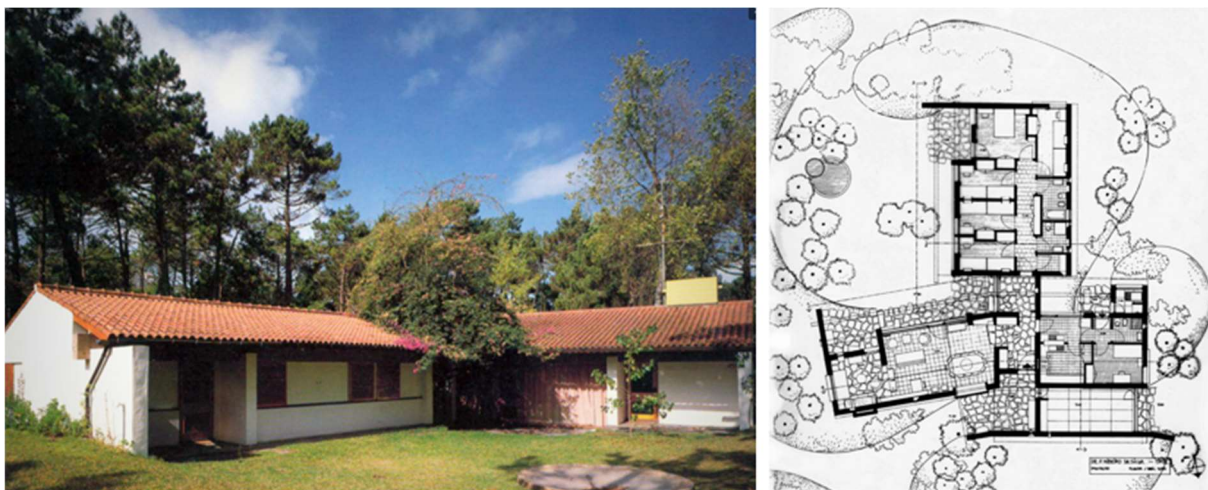
A adesão a estes princípios repercute de diversas maneiras na arquitetura portuguesa, sobretudo pela publicação da pesquisa intitulada "Arquitetura Popular em Portugal" (1ª edição 1961, 2ª edição 1980) que relacionava as edificações vernaculares e a cultura presente no País (TÁVORA, 1996).

No ano de 1956, Fernando Távora torna-se o responsável pelo projeto da Casa de Chá da Boa Nova (1956). Na ocasião o arquiteto escolhe o sítio a ser implantado o projeto e transfere a responsabilidade do desenvolvimento a Álvaro Siza, lançando-o no mercado de Portugal (WANG, 1986).

De Távora, Siza herda essa maneira singular de pensar a arquitetura. O Inquérito à Arquitetura Popular e os ensinamentos adquiridos por meio dos CIAM são transferidos à equipe do ateliê de Távora, contribuindo para o posicionamento de Siza sobre questões que envolvem a arquitetura e o lugar. Para Távora, cada projeto era uma oportunidade única de apropriação das características inerentes à cultura e ao contexto a que pertence (WANG, 1986; FRAMPTON, 2000).

O entendimento sobre a importância do lugar, o contato com referências internacionais e a maneira com que arquitetos como Le Corbusier e Alvar Aalto integravam seus projetos à natureza, contribuíram para que se tornassem influências importantes na sua maneira de projetar. Arquitetos estes que, assim como Távora, influenciaram diretamente a carreira de Álvaro Siza (TÁVORA 1996). Um dos exemplos da contribuição da obra de Le Corbusier e Alvar Aalto em Fernando Távora é o projeto da Casa de Ofir (1956-1958, Figura 10) (TÁVORA 1996).

Figura 10 – Casa de Ofir (1956-58)

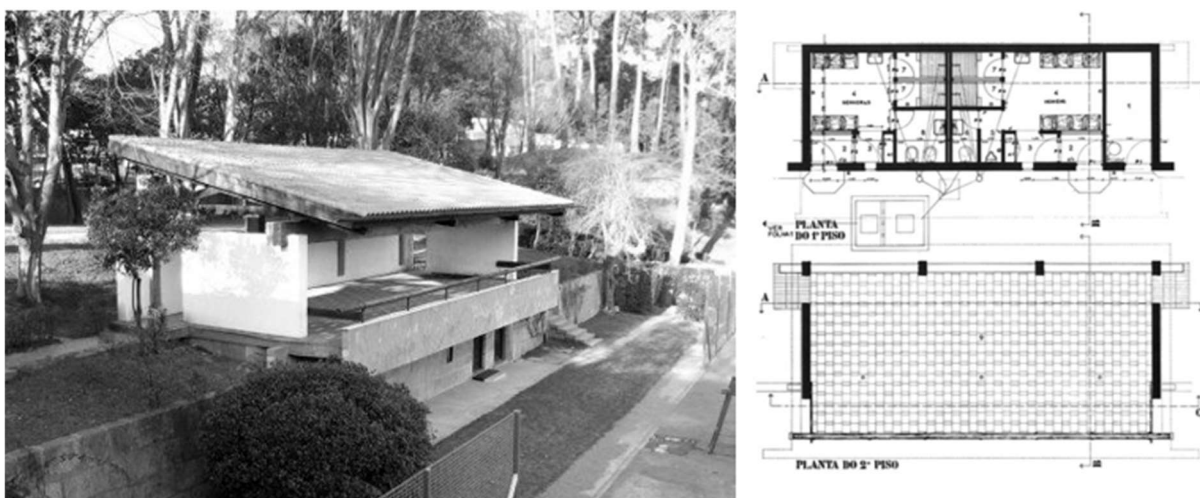


Fonte: Wang (1986).

Nesse projeto, Fernando Távora equilibra a tradição da arquitetura portuguesa através da materialidade, o concreto e a madeira, com as novas possibilidades da Arquitetura Moderna. As janelas da fachada oeste apresentam pequenos e irregulares rasgos, remetendo à obra de Le Corbusier e a Capela *Ronchamp* (1950- 1955), estratégia também utilizada por Álvaro Siza no projeto das Quatro Habitações (1954) (WANG, 1986).

Um dos projetos de maior destaque de Fernando Távora desenvolvido no período é o Pavilhão de Tênis, localizado no Parque Municipal da Quinta da Conceição (1957), (Figura 11). Nesse mesmo espaço, a convite de Távora, Siza desenvolve a piscina do parque (1958-1965), a ser explicada posteriormente (FRECHILLA 1986).

Figura 11 – Pavilhão de Tênis (1957)



Fonte: Wang (1986).

Assim como a Casa de Ofir, teve influência nas primeiras habitações desenvolvidas por Álvaro Siza, o Pavilhão de Tênis inspira de maneira direta a composição tectônica e construtiva da Casa de Chá da Boa Nova (TÁVORA 1996).

Para Wang (1986), as origens formais do projeto apontam para o trabalho de Távora. No entanto, a geometria, as proporções de planta e as sessões de patamares, demonstram a influência de Alvar Aalto. A implantação do projeto sobre o rochedo e a maneira com que a edificação interage com o exterior apresentam princípios projetuais já utilizados por Aalto, como em sua casa de veraneio (1953) e o Conjunto Habitacional de *Interbau* em Berlim (1955-57).

Desse modo, Alvar Aalto torna-se uma referência importante e presente nos projetos de Fernando Távora e, principalmente, nos de Álvaro Siza no qual influenciou suas primeiras composições formais. O uso de materiais naturais, as relações com o lugar e o telhado aparente, são algumas das questões encontradas na obra de Aalto que podem ser vistas nas obras de Távora e nas obras de Siza (FRECHILLA, 1986).

Reitera-se que diante da complexidade do processo de projeto de Álvaro Siza e da importância da Arquitetura Moderna, as referências e influências quanto a arquitetos precedentes não se esgota nos profissionais supracitados. Adolf Loos (1870-1933); Walter Gropius (1883-1969) e a criação da *Bauhaus*; Oscar Niemeyer (1907-2012) e Aldo Rossi (1931-97), cada um à sua maneira também serviu de inspiração a Álvaro Siza. Desse modo, no decorrer dessa investigação vai se descobrindo e resgatando a importância que cada um representou para a trajetória do arquiteto (SIZA, 2019).

## 2.4 ÁLVARO SIZA: PRÁTICAS PROJETUAIS DE 1950 AO SÉCULO XXI

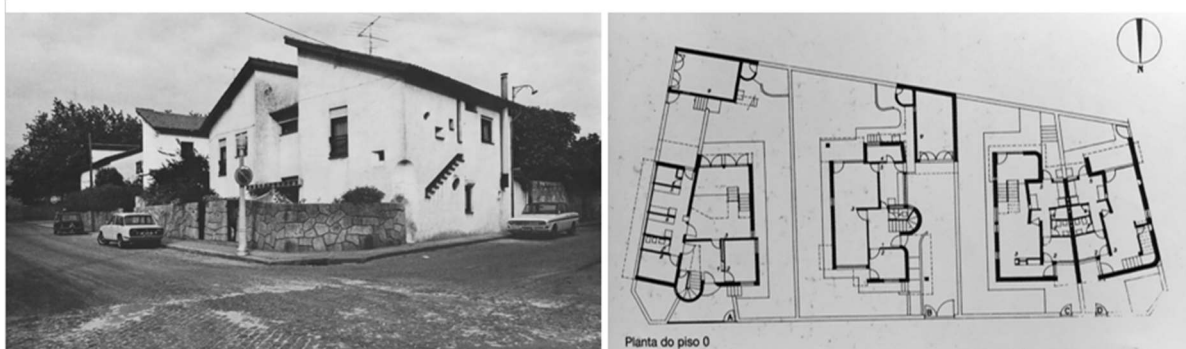
Nesse estágio, a pesquisa apresenta o percurso profissional de Álvaro Siza (1933-). A compreensão de sua trajetória e o amadurecimento de seu processo de projeto exigem uma análise do contexto no qual estava inserido, assim como uma apreciação dos precedentes modernos que influenciaram seu trabalho.

A partir da contextualização de seus projetos, aproxima-se do seu processo a partir da seleção pontual de algumas obras. Desde o início de sua carreira até o cenário contemporâneo do século XXI, investiga-se projetos paradigmáticos explorando as analogias formais, transformações e conquistas que moldaram sua jornada na arquitetura ao longo dos anos.

Inicia-se assim pelo período compreendido entre 1954 e 1969, onde Siza demonstra uma aproximação a tradição construtiva portuguesa, mas de maneira relida e modernizada. Nessa época Siza atuava com Fernando Távora, arquiteto da escola do Porto que assim como Le Corbusier e Alvar Aalto participavam dos CIAM. Em uma aproximação entre esses arquitetos, destaca-se o tratamento volumétrico, a escolha dos materiais, a escala e, principalmente, a sensibilidade ao lugar, questões que refletem em Siza desde suas primeiras práticas (RAPOSO, 2016).

A exemplo, cita-se o projeto para As Quatro Habitações (1954-57), (Figura 12) construída em Matosinhos, Portugal, sua terra natal, antes mesmo de concluir seus estudos na Escola de Belas Artes da Universidade do Porto, onde foi aluno de Távora. No mesmo período, Le Corbusier constrói a Capela de *Notre-Dame-du-Haut* (1950-55), em *Ronchamp*. A aproximação ao arquiteto moderno se manifesta na composição das esquadrias, pequenas perfurações em tamanhos distintos, e na textura de concreto aparente nas paredes opacas. O arquiteto também passa a estudar o desempenho da madeira, referência oriunda do seu trabalho com Fernando Távora e das obras de Alvar Aalto. Posteriormente, a madeira seria um dos principais materiais do projeto para a Casa de Chá da Boa Nova, localizada em Matosinhos (SIZA, 2011).

Figura 12 – Projeto As Quatro Habitações (1954-57)



Fonte: Docomomo Ibérico (2023).

Nesse período, a maior parte dos países da Europa exploravam em larga escala as possibilidades do concreto armado. Enquanto isso, Portugal fazia uso de materiais disponíveis nacionalmente, como o granito autoportante para paredes em projetos residenciais e outras construções de pequeno porte. Lembra-se que nessa época o País estava sob o comando de Antônio de Oliveira Salazar (1889-1970),

período conhecido pelo regime do Estado Novo (1933–1974). A partir da década de 1940 o governo implanta uma série de estratégias que visavam estimular um afastamento das tendências universais, representadas pela Arquitetura Moderna, e uma aproximação ao vernacular e as técnicas construtivas locais (TOSTÕES 2004).

Nesse contexto, cita-se o Inquérito à Arquitetura Portuguesa, organizado pelo Sindicato Nacional dos Arquitetos Portugueses, desenvolvido e publicado entre os anos de 1955 e 1961, com o título *Arquitetura Popular em Portugal* e apoiado pelo regime de Salazar. O objetivo do projeto era mapear e catalogar a diversidade da arquitetura regional produzida. Para Figueira (2005), o Inquérito representa uma face reflexiva do moderno português.

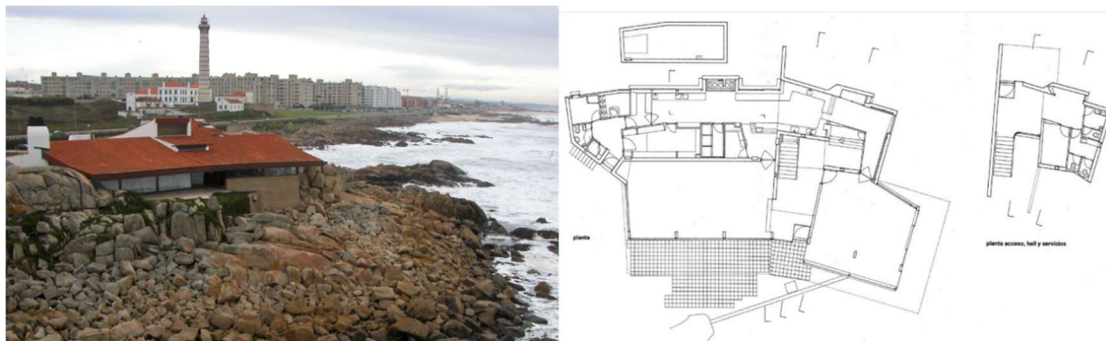
Embora realizado na perspectiva “racionalista”, isto é, procurando anotar o que é autêntico e severo na arquitetura popular, na verdade, atravessa o espaço do “Estilo Internacional” destapando a máscara do absoluto. O céu modernista é atravessado por estas nuvens locais; que não são passageiras, não são contingentes; estavam lá antes do “céu” aparecer (FIGUEIRA, 2005, p. 26).

É nesse contexto de arquitetura tardo-moderna portuguesa que Álvaro Siza fortalece sua atuação no cenário nacional. Em uma postura sempre próxima ao canteiro de obras, Siza visava compreender as necessidades construtivas discutidas *in loco*. Envolvido em todas as etapas, o arquiteto controlava e administrava integralmente seus projetos, sugerindo alterações técnicas, espaciais e afins (SIZA, 2011).

A proximidade de Siza ao canteiro influenciou diretamente na prática e na compreensão aprofundada sobre os materiais, a tectônica e a execução de seus projetos. Reflexos dessa postura, é o entendimento quanto as transformações que uma obra arquitetônica causa em um lugar, manifestada de maneira precisa na Casa de Chá da Boa Nova (1956-1963), (Figura 13), (FIGUEIRA, 2018).

Figura 13 – Casa de Chá da Boa Nova (1956-1963)





Fonte: Adaptado ArchDaily (2012a).

O projeto realizado em parceria com o escritório de Fernando Távora consistiu em uma proposta do poder público para a revitalização turística do entorno da área portuária da cidade de Matosinhos, Portugal. A análise do lugar feita por Siza considerou fatores como o comportamento do clima, das marés, orientação solar, a vegetação presente, as preexistências do entorno, como a Capela da Boa Nova (1392) e o Farol de Leça (1926), além do denso rochedo que compõem o sítio (SIZA, 2011).

A paisagem marcada pelas vistas ao Oceano Atlântico e as construções históricas, distancia o arquiteto de excessos estilísticos, que Siza de qualquer modo não praticava. A composição volumétrica proposta considera tais fatores, além de estimular a *promenade architecturale*, considerando o percurso como passeio arquitetônico e articulador formal. Desse modo, propõem na Casa de Chá caminhos que exploram as visuais do entorno e revelam a edificação conforme vai sendo percorrido (FIGUEIRA, 2018).

Além disso, a volumetria horizontalizada e orgânica se funde a paisagem, estabelecendo relações de completude, respeitando o gabarito de altura da Capela e se encaixando no contexto rochoso. Para Figueira (2018), a Casa de Chá se apresenta como uma obra singular no limiar da Arquitetura Moderna, mas integrada à época devido à proximidade formal com Alvar Aalto, com seus lanternins, uso abundante da madeira, os volumes em diferentes escalas e sua organicidade. Desse modo, Aalto se faz presente como uma modernização e aproximação formal necessária, uma inspiração oriunda das práticas universais presentes entre as décadas de 1950 e 1960. São por essas diferenciações formais e relacionais com o lugar que ainda cometem ao projeto a qualidade de objeto artístico de apelo patrimonial e turístico (SIZA, 2011).

Assim como na Casa de Chá, Siza passa a desenvolver uma maneira única de projetar na qual o lugar, a materialidade e a arquitetura tornam-se a tríade permanente para suas inspirações e soluções projetuais. Nesse contexto, cita-se outro projeto para Leça da Palmeira, em Matosinhos, a Piscina da Quinta da Conceição (1958-65), (Figura 14) (FIGUEIRA, 2018).

Anteriormente o lugar acomodava o Convento de Nossa Senhora da Conceição da Ordem de São Francisco (1478-1834) onde ainda se preserva o antigo claustro, um pórtico de Estilo Manuelino, também conhecido como Gótico Português tardio, e a Capela São Francisco. No final da década de 1950, a Quinta passou por melhorias sendo coordenadas por Fernando Távora, no qual projeta o Pavilhão de Tênis da Quinta da Conceição (1956-60) e a Piscina, assinada por Siza (GREGOTTI, 1972).

Figura 14 – Piscina da Quinta da Conceição (1958-65)



Fonte: Archiweb (2023).

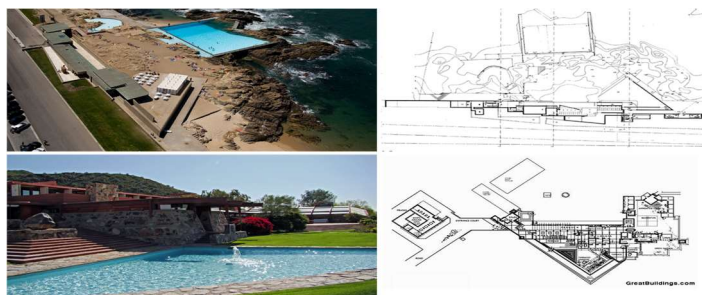
Nesse projeto, Siza novamente tira partido da topografia, além de respeitar as preexistências naturais e construídas. Para Tostões (2008), a obra surpreende por sua natureza essencialmente topográfica, uma vez que Siza constrói projetos de sensibilidade natural a partir da modulação do terreno, entendido como diretriz projetual prévia. A resolução topológica para o projeto da Piscina da Quinta da Conceição se aproxima da Casa de Chá pelas relações que a *promenade architecturale* estabelece com o lugar durante o percurso, alternando entre visuais curtas e direcionadas e perspectivas amplas e abertas a paisagem local.

Ao realizar o percurso em active, o visitante é conduzido ao topo, onde se depara com o grande platô onde a piscina está implantada. Pelo tratamento dado ao terreno, Siza não só modifica, mas cria um lugar mediante a construção de um projeto arquitetônico (MARTINS, 2020). Um exercício projetual derivado da modificação física da topografia do sítio, explicada por Gregotti (1972):

[...] certamente influenciado pela caligrafia de Aalto, mostra ainda uma atenção à arquitetura popular portuguesa, porém, somente é inteiramente compreensível a partir da maneira como está implantado. Com isso, estabelece com o visitante que se aproxima por detrás e por debaixo, uma relação indecifrável derivada de uma série de muros brancos que revelam gradativamente as intenções sucessivas na direção de penetração a obra (GREGOTTI, 1972, p. 186).

No mesmo período de execução dos projetos citados e de constante aperfeiçoamento, Siza constrói as Piscinas das Marés (1961-66). O projeto consiste em uma piscina de água salgada localizada na praia de Leça da Palmeira, implantada no raio de um quilômetro da Casa de Chá, (Figura 15). O terreno apresenta como características a depressão natural em relação ao oceano Atlântico e a localização paralela com a Avenida Liberdade, consistindo em um maciço rochoso no qual o arquiteto propõe a implantação dos tanques que compõem as piscinas naturais. (MONEO, 2008).

Figura 15 – Piscinas das Marés (1961-66), *Taliesin West* (1937-1959)



Fonte: Adaptado de ArchDaily (2016a; 2013a).

Para Figueira (2017), as decisões projetuais de Siza nas Piscinas das Marés estão diretamente ligadas a Frank Lloyd Wright e a linha em 45º graus que propõem para a *Taliesin West* (1937-1959), sua casa em *Wisconsin*, Arizona, um dos maiores exemplares da Arquitetura Moderna Americana, conforme apresentado na figura 15.

Assim como na Casa de Chá, o projeto para as Piscinas das Marés segue princípios geométricos que conferem a sua horizontalidade, além dos longos percursos que revelam ao visitante a paisagem existente no lugar. Segundo Moneo (2008), o projeto idealizado por Siza,

[...] consiste em um sistema de plataformas que modifica a percepção das pedras, dando-lhes um relevo que antes não tinham. As plataformas induzem uma ordem horizontal da paisagem, antes inexistente, que dialoga com o plano horizontal dos recintos definidos pelas piscinas. É nesse novo território horizontal que se produz o encontro de opostos, de um lado o meio natural e

o oceano agitado, de outro, o artifício da construção, o calmo recinto das piscinas, permitindo o surgimento da vida social (MONEO, 2008, p. 197).

Para Figueira (2016), a arquitetura de Siza na década de 1960 foi composta por conceitos que remetem aos ensinamentos da Escola do Porto, diretamente ligados a Távora e ao Inquérito da Arquitetura Portuguesa, fato que pode ser observado na organicidade de seus projetos do período, a maneira como o arquiteto os implanta no sítio e as relações estabelecidas com o lugar. “[...] correndo o risco de simplificação, pode ser dizer que, nos anos 60, Siza cruza abordagens regionalistas e elemento da expressão brutalista [...]” (FIGUEIRA, 2008a, p. 28).

Para Tostões (2008), ao analisar as composições volumétricas e a *promenade architecturale* propostas na Piscina das Marés e na Casa de Chá, a geometria reguladora de ambos os projetos se tornam um instrumento de articulação formal, adequando tais obras a topografia e com isso integrando-os ao lugar, em um processo de aperfeiçoamento da técnica, refletidos nos projetos executados na década de 1970.

Segundo Figueira (2017), é nesse período que Siza percebe que nem a tradição portuguesa nem a Arquitetura Moderna são valores estáveis e absolutos. Enquanto a arquitetura vernacular passa a servir de imagem comercial em um contexto turístico crescente no sul de Portugal, a Arquitetura Moderna estava perdendo o posto de revolucionária.

Juntamente a esses fatos, estão as transformações políticas ocorridas em Portugal em 1974, com o fim do regime de Antônio Salazar, implicando nos setores sociais, culturais, econômicos e na arquitetura do País (TOSTÕES, 2008).

Para Moneo (2008), as mudanças na linguagem arquitetônica de Portugal serviram de base para a sua produção contemporânea. Dentro desse contexto, Siza se dedica ao campo da habitação social, alcançando reconhecimento internacional na década de 1970, além de passar por um processo introspectivo de revisão quanto ao emprego de técnicas regionais e vernaculares.

Desta fase, cita-se os projetos para o Banco de Oliveira de Azeméis (1971-74); Casa Beires (1973-76); Conjunto Residencial para o Serviço Ambulatorial de Apoio Local (SAAL) (1973-1977); Bairro da Malagueira (1977-1997), Banco Borges & Irmão (1978-86), entre outros feitos que contribuíram para consolidar o prestígio de Álvaro Siza no cenário arquitetônico (SIZA, 2011).

Enquanto a Arquitetura Moderna é marcada por seu aparente desenraizamento ao lugar, Siza propõe projetos de expressão personalizada, de

maneira operativa e sensível as questões locais. Exemplo disso é o Bairro de Bouça, no Porto e os projetos SAAL que pressupunha um diálogo intenso entre os arquitetos envolvidos e a Comissões de Moradores, num contexto socialista português (Figura 16, (FIGUEIRA, 2017)).

Figura 16 – Projeto SAAL (1973-1977)



Fonte: Portuguese Architecture (2014).

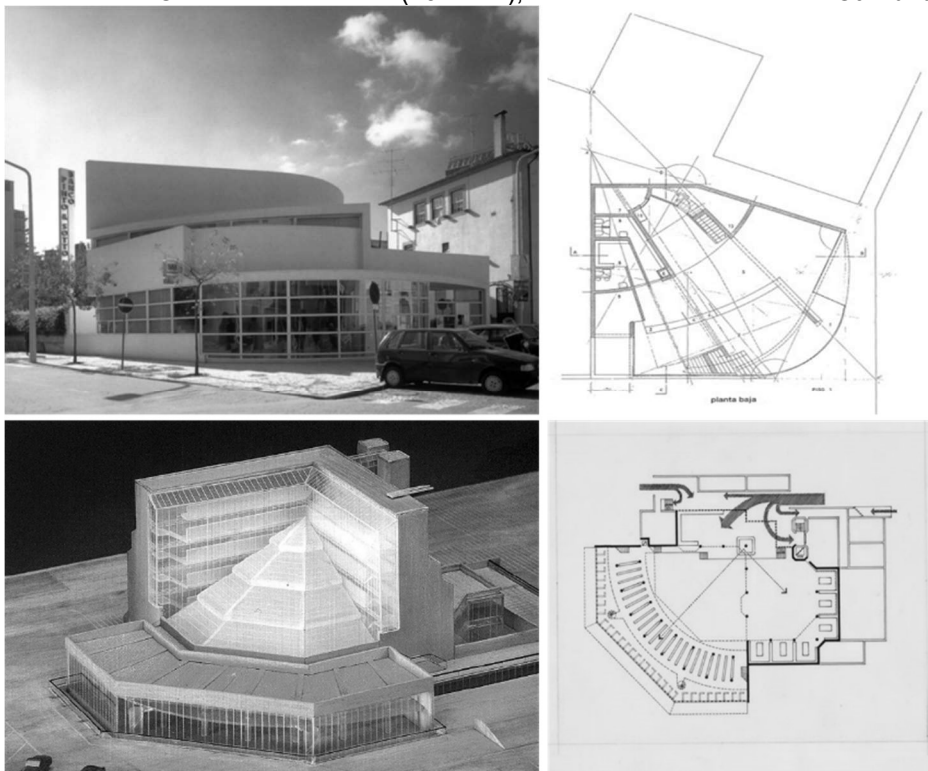
Quanto as questões volumétricas, a repetição, o despojamento, a marcação reiterada de paredes verticais e vãos regulares, os recortes e o branco dos projetos SAAL apresentam aproximação com o modelo racionalista centro-europeu e com a arquitetura vernacular de Portugal (MONEO, 2008).

Já para o projeto da agência do Banco de Oliveira de Azeméis (1971-74), em Vila do Conde, Portugal, (Figura 17), Siza considera o contexto local, projetando uma grande fachada curva, em uma composição volumétrica que reforça a ideia de movimento e demarcação da entrada da edificação (SIZA, 2000).

O desejo de incluir certa sinuosidade em seus projetos já tinha se manifestado nas obras não construídas para o Restaurante em Perafita (1960), Matosinhos; Complexo Sacor (1965), Matosinhos; Traçado da estrada de Leça e da zona da Boa Nova (1965), em Leça da Palmeira e a Estação de Serviço Sacor (1966-1970), em Matosinhos. No entanto, só se concretiza no projeto para o Banco, explicado por Siza (2000):

A geometria curva segue uma linha de continuidade de uma pesquisa anteriormente feita em concursos e projetos não construídos. É uma preocupação que desenvolvi, provavelmente depois de descobrir Alvar Aalto e Frank Lloyd Wright, cujas publicações começavam a ser distribuídas em Portugal naquele tempo. Mas a razão fundamental daquelas geometrias distorcidas é para permitir a entrada de luz no pátio da casa adjacente, uma casa magnífica do século XVIII (SIZA, 2000, p. 22-23).

Figura 17 – Banco de Oliveira de Azeméis (1971-74), Faculdade de História de *Cambridge* (1967)



Fonte: Adaptado de Docomomo Ibérico (2023) e Canadian Centre for Architecture (2023).

Além da explicação, Siza (2000) também assume que a composição volumétrica foi influenciada pelo projeto de *James Stirling* (1926-1992) para a Faculdade de História de *Cambridge* (1967), Reino Unido. Nos estudos iniciais, a proposta era resolver todo o volume de maneira ortogonal, mudada pelo arquiteto após o contato com a obra supracitada:

Esta primeira ideia, mais tarde complementada por outras intenções adicionais, como a provisão de espaços que dão dimensão mais ampla ao espaço interior. Eu tinha voltado de ver a Biblioteca de Cambridge de Stirling, e estava muito impressionado com ela (SIZA, 2000, p. 22-23).

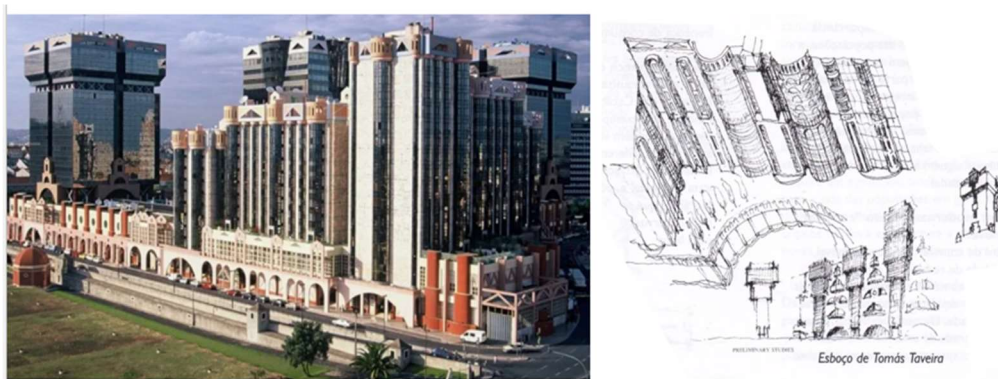
A geometria complexa equilibrada entre sinuosidade e ortogonalidade, respeita as particularidades contextuais do lugar, se afirmando como um edifício paradigmático. Para Martins (2020), as diferentes abordagens para o enfrentamento da relação entre tradição e inovação, antecede a linguagem projetual da década de 1980. Desse modo, o Banco de Oliveira de Azeméis é o resultado do equilíbrio improvável entre um posicionamento abstrato e a procura de um meticuloso acerto contextual, encontrado por Siza.

Ao entrar na década de 1980, a arquitetura portuguesa se aproxima do pós-modernismo, funcionando como catalisadora de novas ideias e não somente como discurso crítico, explicado por Figueira (2017):

Aquilo que está em aberto para a sociedade portuguesa está também em aberto para a arquitetura. E por isso que é mediatizável”. Porque se ergue de acordo com o “espírito do tempo” passa das revistas da especialidade para os jornais, e da televisão para a rua (FIGUEIRA, 2017 p.48).

Diversos personagens e fatores colaboraram para as transformações da Arquitetura Portuguesa Pós-moderna. O mais notório foi Tomas Taveira (1938-) e a polêmica do projeto para o Centro Comercial das Amoreiras (1980-86), um edifício alegórico e cenográfico (Figura 18) (FIGUEIRA, 2017).

Figura 18 – Centro Comercial das Amoreiras (1980-86)



Fonte: Observador (2015).

Em contrapartida, Álvaro Siza, em plena internacionalização de sua carreira, resgata a estrutura tipológica e morfológica do período Pombalino (1755), no desenho regrado que propôs para o plano de recuperação urbanística e arquitetônica de Chiado (1988), após o incêndio ocorrido no lugar (Figura 19). Ambos os projetos exemplificam os extremos da Arquitetura Pós-moderna de Portugal, a cenografia dos projetos de Tomas Taveira e a matriz espacial de Siza, fixada no que existe no lugar e suas particularidades (SIZA, 2000).

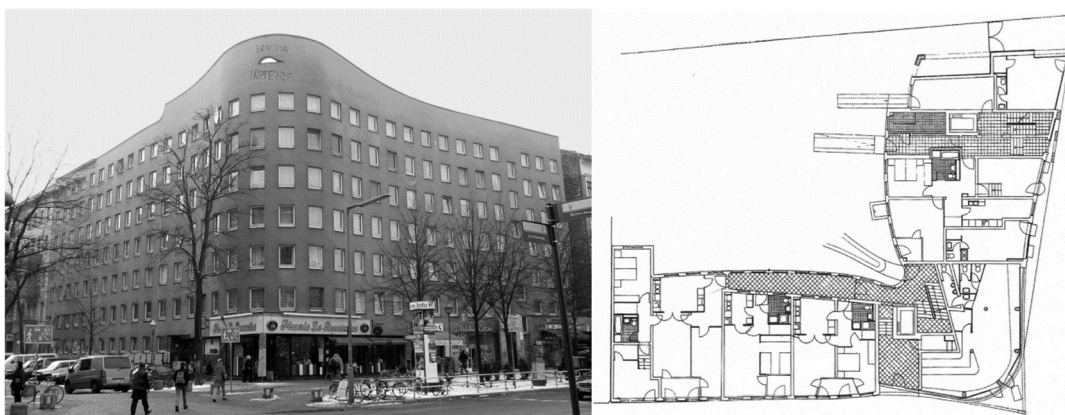
Figura 19 – Plano de Recuperação urbana e arquitetônica para o Chiado (1988)



Fonte: ArchDaily (2021b).

Desse modo, a década de 1980 é marcada por excessos, enquanto Siza apresenta os projetos para Habitação Social *Bonjour Tristesse* (1980-84), em Berlim, (Figura 20), primeira obra executada de Siza fora de Portugal, e a Casa de Ovar (1980-84), onde a proposta residencial se aproxima das soluções arquitetônicas de Adolf Loos, com suas fachadas opacas e eximidas de ornamentação (SIZA, 2011).

Figura 20 – *Bonjour Tristesse* (1980-84)



Fonte: ArchDaily (2016b).

No *Bonjour Tristesse*, Siza projeta para o edifício, implantado em uma esquina, uma fachada contínua e curva, no qual transmite a sensação de completude as demais edificações adjacentes. Além disso, é marcado pela regularidade das janelas, seguindo a ordem e o ritmo das pré-existências. Segundo Figueira (2017),

[...] nos anos oitenta, por intuição face ao “vazio, que fixa uma linguagem que lhe faz frente: a Casa de Ovar (1980-84), o *“Bonjour Tristesse”*, e depois o Chiado, foram projetos que definiram uma atuação “culturalista”, isto é, muito fixada no que existe, seja o contexto – exacerbado e poetizado – seja a história da arquitetura, ou mais prosaicamente qualquer coisa que foi vista algures. A partir daqui a arquitetura de Siza será sempre



a mesma – contra o “vazio” e joga-se no cruzar dos seus próprios limites (FIGUEIRA, 2017, p.50).

Posteriormente, entre 1988 e 1992, o arquiteto elabora o projeto para a nova sede da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP), (Figura 21). A encomenda representa o retorno de Siza aos projetos públicos de grande escala, além do simbolismo por ter estudado e lecionado na instituição. O projeto para FAUP também é responsável pelo aprimoramento de técnicas construtivas em concreto armado para grandes vãos e as paredes estruturais autoportantes (SIZA, 2000).

Figura 21 – Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (1988-1992)



Fonte: ArchDaily (2017b) e Universidade do Porto (2023).

Siza já tinha intervindo na FAUP, por meio do projeto para o Pavilhão Carlos Ramos (1985-86), implantado em um patamar externo e adjacente a antiga Quinta da Pávoa, residência preexistente no sítio. A localização aos fundos do lote incentiva que sua composição trapezoidal estabeleça relações diferentes e complementares para com os espaços adjacentes, composto basicamente pela antiga residência (SIZA, 2000).

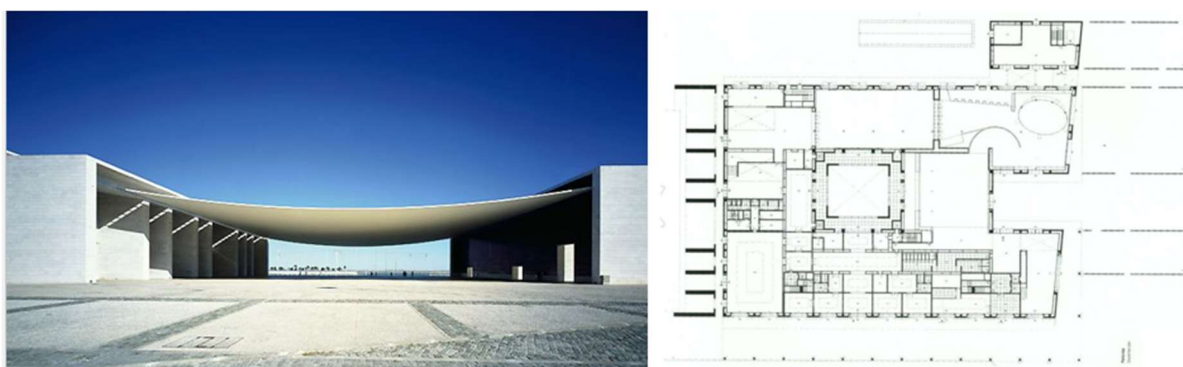
Na porção oeste da Quinta da Pávoa e do Pavilhão Carlos Ramos, em declive ao Rio Douro, Siza implanta o novo projeto para a FAUP. O arquiteto desenvolve um conjunto de edifícios prismáticos independentes entre si, porém complementares e interconectados pela articulação justaposta de percursos, sejam pelas áreas externas, ao nível do solo, ou internamente ligados pelo subsolo. O conjunto de vedações são estruturais, moldadas em concreto armado *in loco* (SIZA, 2000; MONEO, 2008).

Na transição entre décadas, outro paradigmático projeto de Siza é executado, o Centro Galego de Arte Contemporânea (1988-1993), em Santiago de Compostela, Espanha. Os anos 1990, consistem em um dos períodos mais intensos de sua

carreira. Em 1991 se dedica ao projeto para o Museu de Serralves (1991-99), no Porto. No ano de 1992, é laureado com o *Pritzker* de arquitetura e segue com a realização de projetos variados, tanto em Portugal, como internacionalmente. Desse contexto, entre construídos e não executados, cabe destacar: a Fábrica de Móveis Vitra (1991) em *Weil am Rhein*, Alemanha; Edifício Terraços de Bragança (1992) em Lisboa; o Concurso Internacional para o Museu de *Helsinki* (1993) *Helsinki*, Finlândia; o Museu e Sede da Fundação Cargaleiro (1993) em Lisboa; a Faculdade de Jornalismo para Santiago de Compostela (1993) na Espanha, entre outros projetos (SIZA, 2011; FIGUEIRA, 2020).

Em 1995, inicia o Pavilhão para a Exposição Internacional de Lisboa (1995-98), (Figura 22). Nesse projeto, Siza propõe um desalinhamento proposital do eixo longitudinal para com o espelho d'água retangular frente ao sítio de implantação, gerando novas possibilidades quanto ao percurso peatonal e relações com os demais pavilhões presentes (MARTINS, 2020).

Figura 22 – Figura: Pavilhão para a Exposição Internacional de Lisboa (1995-98)



Fonte: ArchDaily (2016d).

Essa atitude influencia o partido arquitetônico. A volumetria horizontalizada gera a dúbia sensação de verticalidade pelo reflexo da imagem do edifício no espelho d'água em frente ao sítio. Nesse projeto, o destaque fica a cargo da grande pala proposta por Siza, onde a extensa, esbelta e arqueada cobertura em concreto enquadra as visuais do entorno (SIZA, 2000).

Para Siza (2000) no Pavilhão da Expo 98, encontra-se novamente através da arquitetura o equilíbrio e a ligação entre realidades opostas, assim como feito anteriormente, em 1989, retomando os traçados pombalinos do século XVIII para a recuperação do Chiado e o projeto de composição moderna em escala monumental

para a Igreja de Santa Maria (1990-1996), em Marco de Canaveses, Portugal, (Figura 23), onde contrasta a proposta contemporânea com as edificações do entorno.

O projeto para a Igreja de Santa Maria, confere a Siza em 1998 o Prêmio *Mies van der Rohe*, no qual Figueira (2020), contextualiza e sintetiza:

A Igreja do Marco toca num nervo e significa que o Siza passa a fazer parte do território, da geografia das cidades portuguesas, para lá do Porto e de Lisboa. Já não é Piscina de Leça, atrás das rochas, ou a Casa de Chá ali entre os rochedos. São programas comuns, nomeadamente uma igreja, neste caso, numa pequena cidade, e há uma certa normalidade nisso que é boa” (FIGUEIRA, 2020, p.8).

Figura 23 – Igreja de Santa Maria (1990-1996)



Fonte: ArchDaily (2012c).

Além dos projetos citados, em 1998, Siza apresenta a primeira grande exposição fruto da sua produção escultórica em Madri, ao mesmo tempo que é convidado para projetar a Fundação Iberê Camargo no Brasil, terra de seus ancestrais paternos (SIZA, 1998).

Para Figueira (2020), a década de 1990 foi marcada pelo conservadorismo estrutural de Siza, podendo ser observado no projeto da Igreja do Marco. Igualmente no Museu para Serralves, onde a proposta é um reflexo da pré-existência do sítio, com pequenas dissonâncias, mas o seu âmago continua sendo de uma estrutura conservadora. Em Chiado, retoma o traçado pombalino de 1755. No pavilhão para a Expo 98 faz a grande pala em concreto.

Chegando aos anos 2000, o contexto arquitetônico sofre transformações pontuais e esse sentido de nostalgia, de reestruturação de cidades, visto durante os anos 1990, começa a desaparecer (SIZA, 2011).

O início do século XXI é marcado pela execução do projeto para a Fundação Iberê Camargo (1998-2008), que será analisada com propriedade no Capítulo 04. Longe do contexto do classicismo ou do conservadorismo estrutural visto até então, o arquiteto apresenta volumetrias fracionadas. Enquanto nas décadas de 1980 e 1990 tenta seguir uma ordem, ao chegar no novo século percebe que essa ordem não voltará a existir (FIGUEIRA, 2020).

Embora continue desenvolvendo projetos baseadas nas valias do programa, da tectônica e do lugar, os projetos para a Casa do Pego (2002-07) em Sintra, e a plasticidade do Pavilhão *Anyang* (2005-06), (Figura 24), na Coreia, representam o novo posicionamento de Siza a partir dos anos 2000. Nesses projetos ocorre o encontro da linguagem utilizada no século XX e a exploração de novas possibilidades formais. O resultado dessas posturas distintas são composições em que a fragmentação e as curvas constroem a ideia de movimento contínuo, onde o próprio tempo a que a obra pertence é suspenso (FIGUEIRA, 2008; SIZA, 2011).

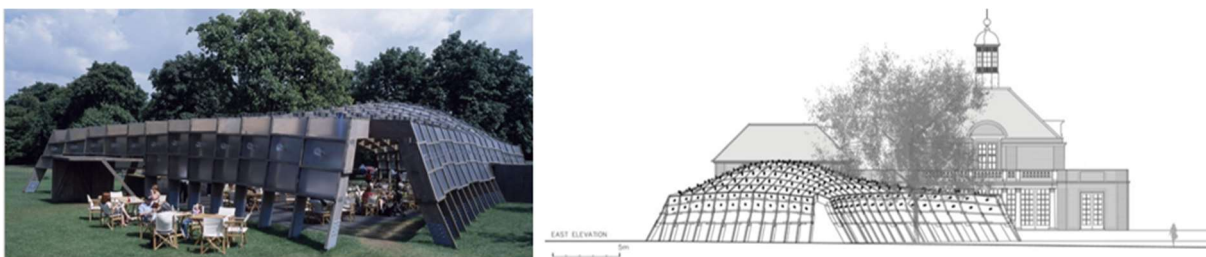
Figura 24 – Pavilhão *Anyang* (2005-06)



Fonte: Arquitetura Viva (2023).

Nesse contexto, a assimetria vista em projetos como a Igreja do Marco de Canaveses, singulares até então, começam a ser permanentes. Suas composições passam a se distanciar da postura de ordem clássica anterior, indo ao encontro do experimental (MONEO, 2008).

Outros exemplos de sua atuação no século XXI são os projetos para a Biblioteca Municipal de Viana do Castelo (BMVC) (2004-08) em Portugal; o *Serpentine Gallery Pavilion* (2005) em Londres, (Figura 25), juntamente com Eduardo Souto de Moura; Museu *Mimesis* (2006-2010), *Paju Book City*, Coreia do Sul; Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso (2006-16) em Chaves, Portugal; *Saya Park* (2018) em Gyeongangbuk, Coreia do Norte, entre outras obras (SIZA, 2011; FIGUEIRA, 2016).

Figura 25 – *Serpentine Gallery Pavilion* (2005)

Fonte: Serpentine (2023).

Para Figueira (2017), a arquitetura contemporânea do século XXI de Siza ainda possui em sua essência o posicionamento dos precedentes da Arquitetura Moderna. De Frank Lloyd Wright, Siza traz a organicidade em planta, os elementos estruturais em sua densidade de leitura e as relações entre o interior e o exterior das edificações. Quanto a Adolf Loos, referenciado através das releituras no arranjo compositivo, a mudança de escala apresentando-se como um recurso espacial que contribui para o reconhecimento do lugar em diferentes escalas: urbana, coletiva e individual.

Alvar Aalto, se faz presente nas relações entre arquitetura e fragmentação, na conjunção das partes que formam o todo arquitetônico. De mesmo modo, pode ser atribuído a Aalto o equilíbrio entre os ambientes internos e externos. Do aprumo entre o que será projetado e o pré-existente, emerge a inspiração para compreender as várias possibilidades de arranjos espaciais (SCHILDT, 2000; SIZA, 2011).

Ainda segundo a permanência de precedentes modernos, Siza (2011) explica que Le Corbusier se faz presente de diferentes maneiras, como na *promenade architecturale* e na leitura precisa do lugar. Além disso, cita-se as relações entre fechamento e proteção da edificação em relação à rua e a conexão entre espaços internos organizados a partir de átrios, plataformas, pátios e áreas vegetadas (FIGUEIRA, 2017).

De Fernando Távora, Siza traz a metodologia projetual, por meio do somatório dos ensinamentos da FAUP, da colaboração em diferentes projetos, a sua sensibilidade às transformações portuguesas do período e o contato com a arquitetura vernacular (SIZA, 2011).

Nesse contexto, as volumetrias desenvolvidas por Siza criam um limiar entre a serenidade do edifício implantado com naturalidade no entorno e a densidade de volumes austeros. Seus projetos continuam apresentando o equilíbrio entre o contexto

em que o lote está inserido, a materialidade utilizada e a sensibilidade com o usuário final. Porém, diferentemente das primeiras décadas de sua carreira, experiencia materiais, tecnologias conforme os exemplos demonstrados (SIZA, 2011).

## 2.5 OS MUSEUS DE ÁLVARO SIZA

Após a contextualização sobre o percurso profissional de Siza, essa etapa da pesquisa se concentra em seus projetos de museus. Apresenta-se um panorama geral, identificando estratégias, recorrências e aproximações, tanto ao seu vocabulário arquitetônico quanto a Arquitetura Moderna em si.

Nesse contexto de transição entre séculos, alguns projetos paradigmáticos construídos como o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (1996), Niterói, de Oscar Niemeyer (1907-2012) e o Museu *Guggenheim* de Bilbao (1997), Bilbao, Espanha, de Frank Gehry (1929-), entre outros, incorporaram em suas diretrizes a implementação de intervenções urbanas de grande escala. Essas ações contribuíram para a consolidação ou reposicionamento da identidade local por meio da arquitetura, gerando impactos significativos no desenvolvimento social, econômico e cultural dessas cidades (MONTANER, 2003).

Soma-se aos exemplos supracitados, os museus projetados por Álvaro Siza. Para analisar sua produção museológica, primeiramente busca-se a compreensão das definições que Montaner (2003) faz dos museus que se voltam para si. Segundo o autor, tais obras são caracterizadas pela aparente introspeção, enfatizando sua coleção e os espaços internos, ao mesmo tempo em que se abrem pontualmente para o exterior. Desse modo, os museus que se voltam para si buscam o equilíbrio entre o aproveitamento da luz natural e a valorização das vistas do entorno. Essa abordagem veio ao encontro da leitura e respeito aos elementos preexistentes: internamente considera as necessidades e critérios museológicos, enquanto externamente considera o espaço urbano e a paisagem do lugar.

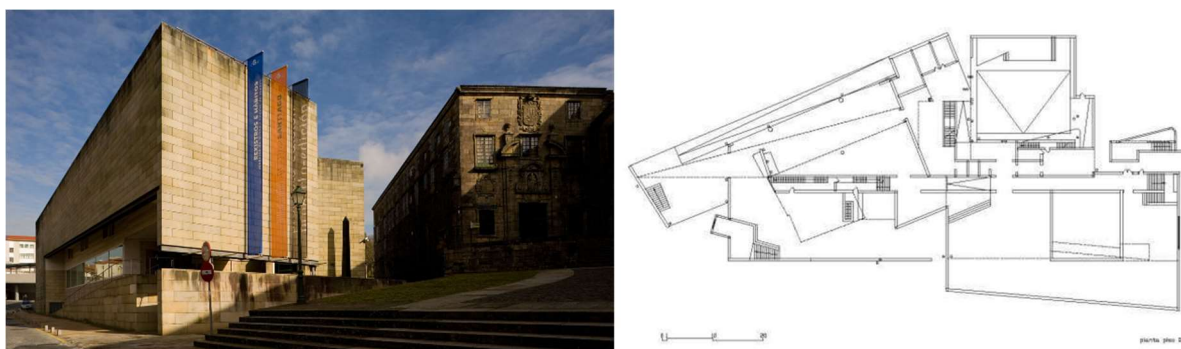
Nesse contexto, os museus projetados por Álvaro Siza são exemplos paradigmáticos de espaços que se voltam para si. Conforme visto anteriormente, na década de 1990, o arquiteto participa de projetos de maior envergadura em Portugal. Quanto a encomenda de espaços culturais e museus, destaca-se o convite, em 1988, para a elaboração do projeto para o Centro Cultural de Defesa (não construído).

Posteriormente, em 1992, Siza elabora o Museu para Dois Picassos, essa obra não executada é a primeira de uma série de projetos de mesma tipologia (RAPOSO, 2016).

Seguindo o contexto temporal museográfico, Siza constrói o Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC), localizado em Santiago de Compostela (1988-93), Espanha, (Figura 26). O lote de geometria triangular faz parte do complexo do Convento de Santo Domingo de Bonaval, uma edificação do século XIII (SIZA, 2019).

A volumetria horizontalizada e a relação respeitosa que estabelece entre o entorno natural e edificado, inauguram uma série de projetos de museus executados durante a década de 1990 (SIZA, 1998).

Figura 26 – Centro Galego de Arte Contemporânea (1988-93)



Fonte: Espaço de Arquitetura (2020a).

Enquanto o mundo acompanhava eventos importantes ocorridos na década de 1990, como as consequências da queda do muro de Berlim (1989); o final da União Soviética e da Guerra Fria (1991), em um processo global de fortalecimento democrático, “ele [Siza] assume a ideia da artisticidade, de uma forma que não é a do artista, mas entra dentro da ideia do objeto de arte” (FIGUEIRA, 2020 p. 07).

As características pré-existentes no lugar desempenharam um papel fundamental na concepção do projeto, incluindo o contexto da cidade histórica, a proximidade das edificações vizinhas ao lote destinado ao museu, a presença de um jardim com ruínas dentro da propriedade e as condições topográficas do terreno. Desse modo, a composição volumétrica do CGAC é o resultado da extensão das linhas estruturais derivadas dos muros e percursos do jardim pré-existente, da abertura na fachada do convento e do seu pátio frontal, bem como das delimitações do lote a leste e a sul. A partir desses eixos, Siza define dois volumes principais que se entrelaçam. O volume do auditório é determinado pelo encontro das duas alas longitudinais, que também servem como ponto de entrada para o edifício, enquanto o

vazio entre o final da volumetria e o convento estabelece o acesso aos jardins (SIZA, 2019).

As linhas arquitetônicas do entorno, incluindo o convento e a edificação em frente, serviram como referência para determinar as proporções volumétricas. Além da criação de uma rua interna, com gabarito similar à rua preexistente. A nova construção e o convento demarcam os acessos ao jardim, criando uma passagem tangencial para o pátio, seguindo a tradição dos pátios internos encontrados nos conjuntos urbanos espanhóis. Essa abertura resulta na formação de uma rua interna, que fragmenta o tecido urbano do conjunto (MONEO, 2008).

Desse modo, o projeto de Siza busca estabelecer uma relação de proporção entre os volumes da nova construção e a fachada do convento, mas longe de qualquer tentativa de imitação ou reprodução da aparência da pré-existência conventual (SIZA, 2011).

Quanto ao acesso, esse se destaca por uma abertura na empena lateral. Essa abertura proporciona uma continuidade visual com a cidade e confere uma sensação de leveza a forma opaca. Ao observar o edifício a partir da rua, é perceptível um único volume monolítico, definido por um rasgo central, percorrido pela rampa que se estende ao longo da fachada, criando uma superfície cega, revelando o edifício (SIZA, 2019).

Quanto a utilização dos revestimentos externos, Siza adota a pedra para recobrir todo o volume utilizando um granito típico da cidade galega. O tratamento e aplicação do material em extensas superfícies sem aberturas, com geometria rígida, estabelecem uma relação contextual com o entorno. O revestimento em pedra foi aplicado sobre a estrutura de concreto, enquanto os grandes vãos revelam sua contemporaneidade (FIGUEIRA, 2008a; SIZA, 2011).

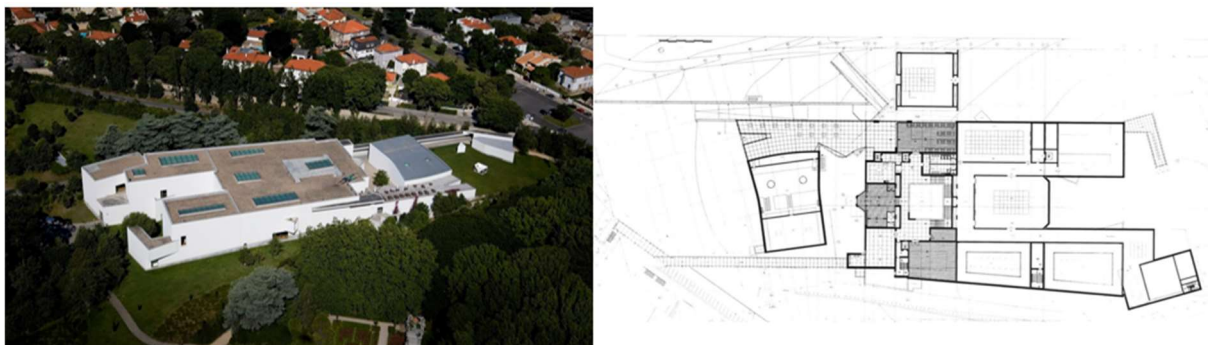
Desse modo, a proposta de Siza reflete uma abordagem contextualista e historicista, características da arquitetura predominante naquela época. Através do projeto, o arquiteto combina esses elementos ao construir um museu de 7.000 metros quadrados, respeitando o gabarito da malha urbana já estabelecida, em uma composição volumétrica articulada a partir de um pátio central (SIZA, 2019).

Dando sequência, Siza projeta o Museu de Arte Contemporânea de Serralves (MACS) (1991-99), Porto, (Figura 27). Considerado uma obra coesa à produção internacional do período, apesar de não seguir fielmente as intenções formais das obras estrangeiras, o MACS propõe uma associação entre conteúdo programático e



o sítio de implantação incluindo, além das salas de exposições, café, restaurante, livraria e estacionamento. O sítio escolhido se localiza na ala norte da antiga Quinta de Serralves. Em seu entorno, encontram-se amplos jardins e uma residência no estilo *Art Déco*, que antes da inauguração do museu abrigava a Fundação Serralves (FIGUEIRA, 2020).

Figura 27 – Museu de Arte Contemporânea de Serralves (1991-99)



Fonte: Espaço de Arquitetura (2018b).

O MACS foi implantado no sentido norte a sul e sua volumetria compacta que se volta a si, organizada em torno de um pátio interno. A altura do volume respeita o gabarito do muro que faz divisa com o Parque de Serralves, enquanto se adapta à topografia do lote. Assim, o museu é perceptível apenas por uma pequena marquise vista a partir do acesso peatonal realizado pela Rua Dom João de Castro, única ligação direta com a cidade do Porto (BEAUDOUIN; MACHABERT, 2009).

As estratégias descritas fazem com que o museu não se apresente em sua totalidade quando observado pelas imediações. A fragmentação visual e volumétrica cria uma experiência na qual, ao percorrer os arredores, são avistados apenas partes, mas nunca a totalidade do edifício, uma vez que a percepção é interrompida pela contenção natural representada pelas árvores do Parque de Serralves (BEAUDOUIN; MACHABERT, 2009).

Para Figueira (2020), o percurso externo configura-se como sendo o eixo estruturador do projeto. O corpo central do museu é setorizado em duas partes separadas por pátios, formando uma estrutura em formato de "U" e outra em formato de "L". Entre essa última estrutura e a volumetria principal, há a formação de um segundo pátio que serve como acesso ao museu, às áreas verdes e ao estacionamento subterrâneo. A materialidade escolhida é o concreto armado pintado de branco.

Serralves é um projeto altamente problemático, do meu ponto de vista, mas é também uma casa. Remete para a casa de Serralves, o edifício existente, alongado. Também é uma casa burguesa reconfigurada, mas conservadora, neste sentido como eu dizia. Ali há quase um núcleo doméstico conservador que depois é ampliado porque tem que ser (FIGUEIRA, 2020, p. 9).

O contexto explicado por Figueira (2020), se distancia no projeto para a Fundação Iberê Camargo, analisado posteriormente. Nessa nova fase, a partir dos anos 2000, Siza sai da zona historicista ou conservadora indo ao encontro da inovação (SIZA, 2011).

Ao entrar no século XXI, Siza executa o projeto do Museu *Insel Hombroich Neuss* (1995-2008), localizado na Ilha de *Hombroich*, Alemanha, em parceria com o arquiteto *Rudolf Finsterwalder* (1966-), (Figura 28). O edifício está situado em uma propriedade particular que abriga outras 11 edificações destinadas à exposição de arte, as quais foram construídas em 1994 pelo escultor alemão *Erwin Heerich* (1922-2004). As edificações estão estrategicamente distribuídas ao longo de toda a área verde, conectadas por um percurso que atravessa espaços abertos e fechados, envolvidos por densa vegetação (HOMBROICH, 2023).

Figura 28 – Museu *Insel Hombroich Neuss* (1995-2008)



Fonte: Hombroich (2023).

As fachadas em tijolos irregulares, seguem a materialidade de outros edifícios da ilha alemã, assim como o respeito ao gabarito presente. Desse modo, a volumetria compacta em formato de “U” se organiza em torno do pátio interno para onde volta-se a maioria das aberturas (SIZA, 2019).

Nesse mesmo período, Siza inaugura a Fundação Iberê Camargo. O museu foi construído para abrigar a coleção do pintor brasileiro Iberê Camargo (1914-1994), conhecido por seu estilo expressionista. Embora esteja situado em uma região urbana

consolidada, o lote possui uma generosa área de mata nativa que foi preservada pelo arquiteto, oferecendo vistas para o Lago Guaíba (CABRAL, 2009).

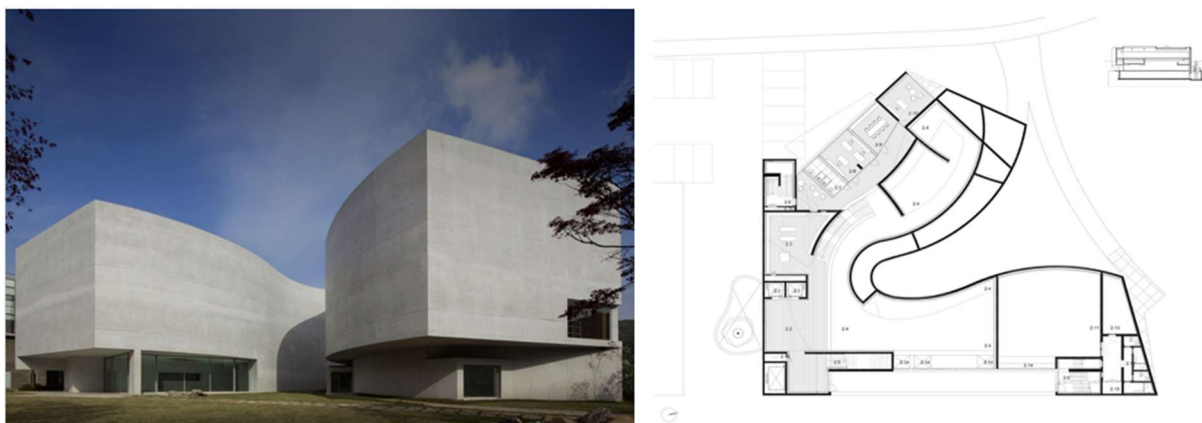
Seguindo essa orientação, a FIC foi implantada na porção plana do terreno, em uma composição volumétrica compacta, aparentemente introspecta que se volta para si, sendo delimitada pela praça e pelo átrio de entrada (COMAS, 2007). Desse modo, o museu pode ser definido por um volume em escala humana e outro em altura.

Além desse projeto, vale mencionar a proposta feita por Siza para a Fundação Cargaleiro 1 (FC1) (1993-não construída), Lisboa, Portugal, como outro exemplo de composição volumétrica em altura. Embora não tenha sido construído, o projeto para a FC1 foi concebido para um terreno de pequenas dimensões, localizado no centro urbano de Lisboa. Sua volumetria foi organizada de maneira semelhante à da FIC, com dois volumes distintos: um horizontal que nesse caso foi destinado às salas de exposições, e um vertical, destinado às demais funções programáticas (SIZA, 2019).

Quanto as soluções tectônicas, o sistema construtivo escolhido por Siza para conceber a FIC foi o concreto branco estrutural, também utilizado em outros projetos, como o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso (2006-2016) (SIZA, 2011).

Continuando a análise dos museus do século XXI, destaca-se o *Mimesis Art Museum* (MAM) (2006-2010), *Paju Book City*, Coreia, (Figura 29), desenvolvido em colaboração com o arquiteto Carlos Castanheira e implantado em uma área urbana, de frente para uma avenida. O edifício compacto é composto por dois volumes, criando um pátio aberto, definido por fachadas sinuosas, onde está localizado o acesso público a edificação (SIZA, 2011).

Figura 29 – *Mimesis Art Museum* (2006-2010)



Fonte: ArchDaily (2014b).

Outro fator a ser ponderado é a integração do edifício a paisagem local, no qual novamente se adota o gabarito de altura próximo as edificações do perímetro. Além disso, a materialidade em concreto aparente cinza conecta as adjacências, constituída de materiais e paleta de cores similares (SIZA, 2019).

Quanto ao percurso externo, esse se inicia na calçada em frente à rua e, em determinado ponto, se divide, permitindo que o visitante escolha entre seguir em direção à entrada principal ou deslocar-se até a extremidade do outro volume, onde encontra-se um terraço e um café. Ao entrar no museu, o acesso às salas de exposição do térreo ocorre diretamente a partir do espaço expositivo (FIGUEIRA, 2016).

Além das questões citadas, as fachadas curvas presente nos projetos da FIC e do MAM, por mais emblemática e especulatórias que se apresentem já tinham sido exploradas por Siza em projetos de diferentes temáticas, conferindo igualmente dinamismo formal em composições volumétricas únicas. Cita-se a exemplo: o Banco Borges & Irmão (1978-86), Vila do Conde, Portugal; o Complexo Residencial *Bonjour Tristesse* (1980-84), Berlim, Alemanha e a Biblioteca Universitária de Aveiro (1988-95), Aveiro, Portugal, (Figura 30) (SIZA, 2019).

Figura 30 – Biblioteca Universitária de Aveiro (1988-95)



Fonte: DwgLab (2023).

Seguindo a linha temporal, Siza projeta em parceria com Eduardo Souto de Moura o Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso (2010-15) (MIEC) em Santo Tirso, Portugal, (Figura 31). A obra consiste em uma ampliação do Museu Municipal Abade Pedrosa, antigo Mosteiro de São Bento construído no século XIII (FIGUEIRA, 2017).

Figura 31 – Museu Internacional de Escultura Contemporânea (2010-15)



Fonte: Espaço de Arquitetura (2012).

As decisões compositivas ligam funcionalmente as duas edificações, ao passo da distinção entre suas linguagens formais e temporais. Desse modo, o acesso é realizado a partir de uma entrada em comum, localizada no MIEC. Apesar dos programas distintos os dois edifícios passaram a compartilhar áreas, como os espaços expositivos (MARTINS, 2020).

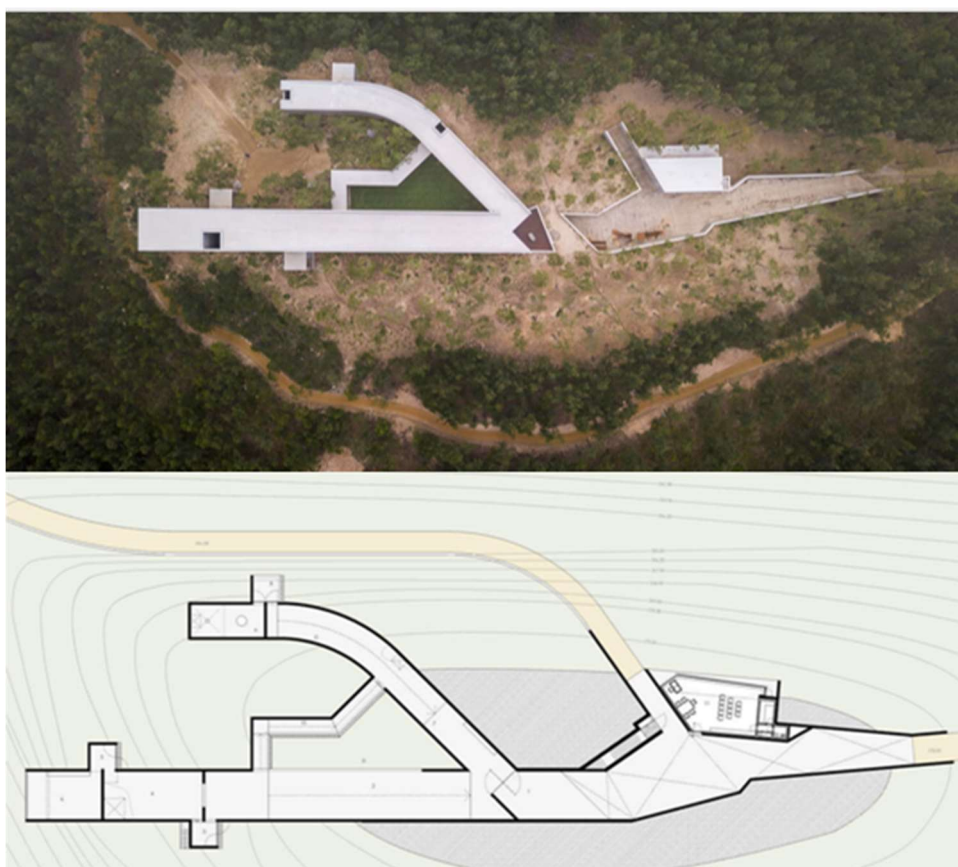
A edificação histórica definiu a implantação e o gabarito de altura do projeto de Siza. A cornija do mosteiro serviu como limiar de cota máximo, não sobrepondo sua altura. A definição da proposta também incluiu como diretriz a intenção de criar uma praça de acesso, conectando ambos os projetos. Com base nessa premissa, o projeto do MIEC foi concebido para se desenvolver paralelamente ao muro existente no lado Norte, liberando a porção Sul, onde foi idealizada uma área de lazer, conectada diretamente a Rua Unisco Godiniz. Quanto a tectônica, as paredes externas são executadas em concreto, revestidas com reboco liso e pintadas de branco, tal como a envolvente com a qual se confronta (SIZA, 2019).

O próximo projeto é o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso (2006-16), Chaves, Portugal, construído para abrigar as obras do pintor modernista português Nadir Afonso (1920-2013) (FIGUEIRA, 2016). A volumetria linear e fragmentada foi implantada as margens do rio Tâmega, em um terreno frágil com possibilidade de cheias. Seguindo a tendência de aparente clausura, no MACNA o arquiteto projeta

pontuais fenestrações, exceto por uma extensa janela em fita voltada para o rio. Diferentemente do projeto da FIC, Siza faz uma aproximação pontual com as obras de Nadir Afonso, refletidas nas lâminas estruturais que suspendem o volume. Quanto a materialidade, o concreto armado branco moldado *in loco* foi escolhido para a execução (SIZA, 2016a). Por consistir no segundo projeto que compõem essa pesquisa, o MACNA será analisado em profundidade no Capítulo 04.

Posteriormente aos projetos citados, Siza recebe o convite para desenvolver o *Saya Park Art Pavilion* (2018), localizada em *Gyeongsangbuk-do*, Coreia do Sul, executado juntamente a Carlos Castanheira, (Figura 32). A composição volumétrica se origina a partir do projeto não construído do Museu para dois Picassos (1992). Na versão para o *Saya Park*, a obra é aproximadamente quatro vezes menor que a original (CASTANHEIRA, 2023).

Figura 32 – *Saya Park Art Pavilion* (2018)



Fonte: Espaço de Arquitetura (2021).

O terreno escolhido encontra-se em uma região de adensamento vegetativo. Assim como em outros projetos citados, o branco do concreto aparente contrasta com

a vegetação local. A volumetria apresenta aspecto linear e a *promenade architecturale* conduz o visitante pela colina até a entrada do edifício. O maior volume da estrutura que compõe o corpo retangular, foi reservado aos principais espaços expositivos. O segundo volume, que se ramifica do primeiro, tem formato curvo e foi projetado para albergar as exposições temporárias (CASTANHEIRA, 2023).

Seguindo suas obras no século XXI, cita-se o Museu Internacional de *Design* da China (2020) em outra colaboração com Carlos Castanheira, *Hangzhou*, China (Figura 33). O projeto foi encomendado pela Academia de Artes Chinesa para abrigar o acervo artístico da instituição, além de algumas obras originais da Escola da *Bauhaus*.

Figura 33 – Museu Internacional de Design da China (2020)



Fonte: ArchDaily (2018).

A volumetria é marcada por dois grandes prismas organizados em ângulo obtusos, conformados por uma composição em menor escala que define um pátio triangular no centro do museu. O revestimento majoritariamente em arenito vermelho foge a tendência dos projetos de museus citados até então. No entanto, mantem o caráter introspecto, as janelas posicionadas de maneira precisas, enquadrando a paisagem local (CASTANHEIRA, 2023).

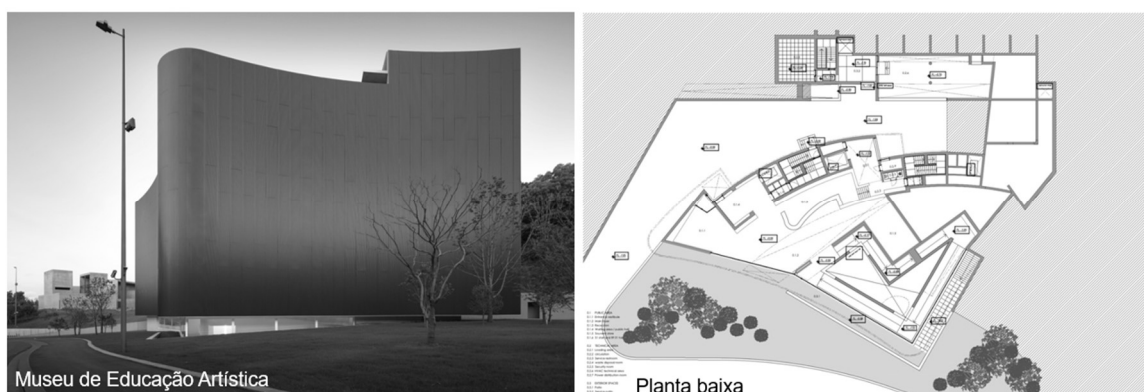
O último projeto de museu citado, consiste no *Huamao* Museu de Educação Artística (2014-20), idealizado por Siza e Carlos Castanheira. O projeto encontra-se em *Ningbo/China* e está implantado em um terreno localizado ao longo da margem norte do Lago *Donqian*. A planta em formato triangular, apresenta paredes contínuas, com cantos ligeiramente curvos em vez de angulares. O edifício foge ao tradicional concreto branco aparente e é revestido externamente por chapas de alumínio corrugado, contrastando não mais pelo tom alvo, mas pelo preto e/ou prata da textura

que muda constantemente de cor, dependendo da incidência da luz e do ângulo de visão (Figura 34).

A materialidade foge ao tradicional concreto branco aparente sendo revestido externamente por chapas de alumínio corrugado, contrastando não mais pelo tom alvo, mas pelo preto e/ou prata da textura que muda constantemente de cor, dependendo da incidência lumínica e do ângulo de visão (SIZA, 2019).

O interior é um ensaio sobre a luz, captada no pátio interno e distribuída pelos espaços dispostos à sua volta, tornando-se progressivamente menos intensa. Externamente, uma rampa conecta a entrada do museu com a rede viária do entorno majoritariamente residencial. Uma das diretrizes do projeto é a relação harmoniosa entre a paisagem natural e as edificações pré-existentes, mas mantendo o papel de protagonista a uma edificação pública e cultural, em uma postura habitual de Siza (CASTANHEIRA, 2023).

Figura 34 – Huamao Museu de Educação Artística (2014-20)

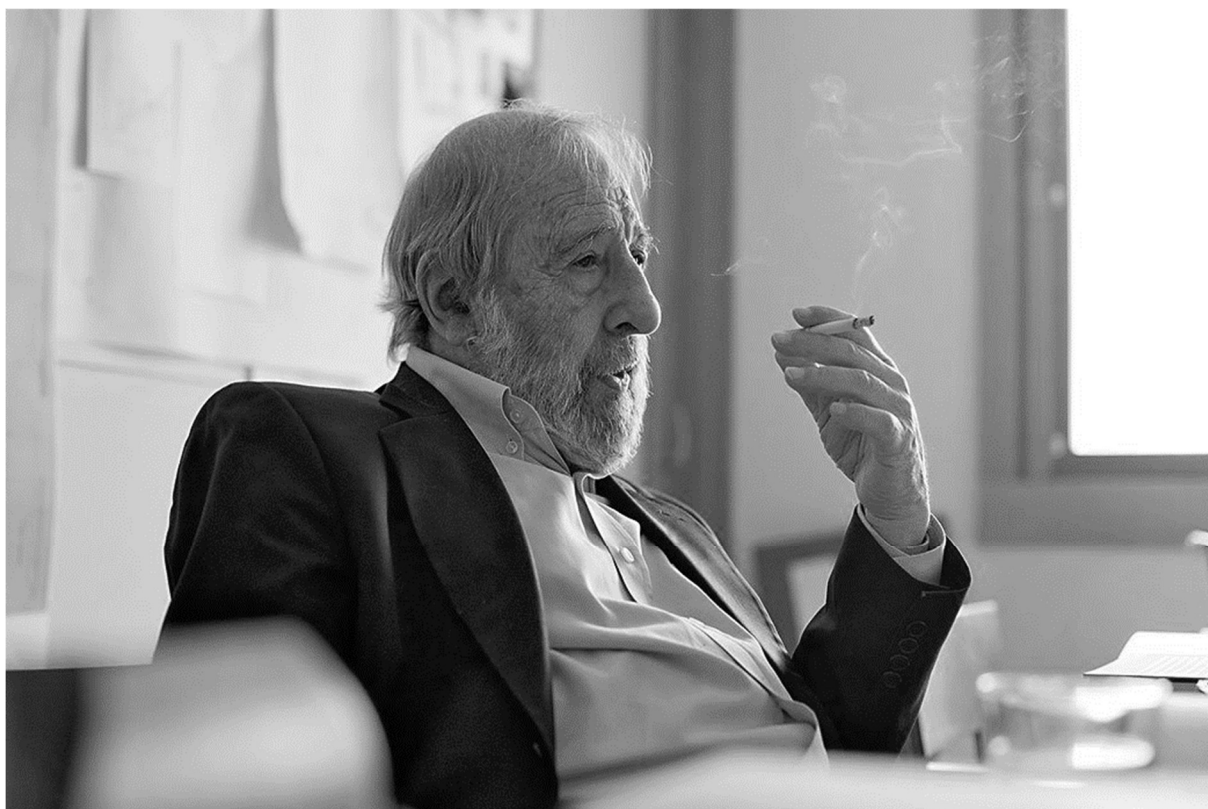


Fonte: ArchDaily (2021).

De modo geral, os projetos do arquiteto conectam-se com o lugar, seja de maneira direta, seguindo as linhas que compõem a urbe, ou de maneira indireta, buscando características menos óbvias dos arredores. Ressalta-se assim a importância de um olhar atento e polido sobre as suas obras para o entendimento das complexas questões que envolvem o projeto e o entorno (KIEFER, 2008; FIGUEIRA, 2016).



Figura 35 - Álvaro Siza, 2019b



7

A arquitetura é risco, e o risco requer o desejo impessoal e o anonimato a partir da fusão de subjetividade e objetividade. Em suma, um distanciamento progressivo do Eu (SIZA, 2011, p.12).

---

<sup>7</sup> Fonte: Disponível em: <<https://www.villasegolfe.com/pt/personalidades/alvaro-siza-vieira/>>.

## CAPÍTULO 3

# PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

A atividade de pesquisa torna possível a obtenção de resultados através da investigação científica. A utilização de técnicas e ferramentas auxiliam na busca por referências e informações sobre o assunto abordado. Dessa forma, o uso de procedimentos metodológicos torna-se imprescindível para a validação de informações e coerência dos resultados (MARCONI; LAKATOS, 2010).

Neste capítulo, serão apresentados os procedimentos metodológicos, com o intuito de descrever e justificar os caminhos a serem percorridos para alcançar os objetivos propostos nessa dissertação.

### 3.1 ESTADO DA ARTE

Esse trabalho parte do pressuposto que o assunto abordado pelo pesquisador já possui um repertório científico publicado em diversas fontes, como livros, artigos, teses, dissertações, entrevistas, entre outros. Nesse contexto, a identificação desses estudos torna-se imprescindível para a não duplicação de esforços, replicação de análises para o cumprimento dos objetivos no qual o trabalho se propõe (MARCONI; LAKATOS, 2010).

De forma coerente a esse posicionamento, foram escolhidos repositórios e bases de dados de teses e dissertações tanto nacionais quanto portuguesas. No Brasil as bases escolhidas foram: o Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES, 2023), a Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade de São Paulo (BDUSP, 2023) e o Repositório Digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (LUME, 2023). Em Portugal foi consultado o Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal (RCAAP, 2023).

O catálogo da CAPES foi escolhido por ser um banco macro de informações acadêmicas, enquanto o BDUSP e o LUME pela relevância de suas publicações e pela tradição dos cursos de arquitetura da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de São Paulo (FAU – USP) e da Universidade Federal do Rio

Grande do Sul (UFRGS). O RCAAP de Portugal é um repositório aberto proporcionando o *download* dos trabalhos e facilitando a análise dos seus conteúdos.

A metodologia aplicada nas buscas foi do tipo “*booleana*”, utilizando os operadores “*and*”, “*or*” e “*and not*”, correlacionando as seguintes palavras-chaves: Álvaro Siza, projeto arquitetônico, processo de projeto, lugar, museu, Iberê Camargo e Nadir Afonso. Tais palavras deveriam estar contidas no título, palavras-chave ou resumo em um recorte temporal que contemplou teses e dissertações publicadas entre os anos de 2000 e 2023. No contexto da pesquisa realizada, foi possível identificar um total de 18 teses e 137 dissertações. O Quadro 3 apresenta os trabalhos considerados mais relevantes para esse estudo.

Quadro 3 – Análise da pesquisa *booleana*

<b>Título</b>	<b>Autor</b>	<b>Pesquisa</b>	<b>Universidade</b>	<b>Ano</b>
Fundação Iberê Camargo, Álvaro Siza: uma aproximação crítica	DE LUCA	Dissertação	Faculdade de <i>Arquitectura</i> da Universidade do Porto	2009
O espaço como matéria comum entre a Arquitetura e a Arte Contemporânea: Contaminações entre as duas disciplinas	RAPOSO, G. M. M	Tese	Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra	2016
Arquitetura <i>versus</i> Arte: uma leitura da obra de Álvaro Siza a partir do percurso no espaço museológico	PENA, S. G	Dissertação	Faculdade de <i>Arquitectura</i> da Universidade do Porto	2017
Álvaro Siza: Caligrafia concreta	MARTINS, A. A	Tese	Universidade Presbiteriana <i>Mackenzie</i>	2020

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

As dissertações contidas no quadro apresentam entrevistas com o arquiteto Álvaro Siza, contribuindo para a construção e entendimento sobre o seu pensamento em relação a arquitetura, processo de projeto e demais assuntos abordados. As teses compartilham dos critérios de escolha das dissertações, além do ineditismo quanto a investigação e o aprofundamento teórico. Desse modo, a pesquisa sobre o estado da arte, possibilitou identificar a dimensão dos estudos que referenciam o arquiteto e a relevância do tema aqui proposto. Além disso, comprova que sua obra pode ser

analisada por diferentes óticas, sendo que ao final todas as pesquisas convergem para a relevância que suas obras representam para o lugar em que estão implantadas.

No caso dos projetos da FIC e do MACNA, desde a etapa de desenvolvimento, passando pela inauguração e seu pós ocupação, têm sido instrumentos de diversos artigos, teses e dissertações. Considerando o contexto nacional e local de análise e crítica da FIC, destaca-se os trabalhos de arquitetos e professores atuantes na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre: Comas (2007; 2008); Mahfuz (2008) e Cabral (2009) que tentam expor a importância da obra de Siza para a cidade e o País, ao mesmo tempo que analisam suas particularidades. Somado a esse conjunto de referências estão os textos de Frampton, Segre, Figueira, Canal e Kiefer (2008) que compõem o livro monográfico sobre a obra da FIC. Diluídos nesse trabalho, tais escritos analisam a relevância arquitetônica do projeto, as transformações do lugar e tantas outras questões a serem apontadas.

### 3.2 ESTRATÉGIAS E ABORDAGENS DE PESQUISA

Uma investigação acadêmica possui a função de orientar os procedimentos utilizados. Desse modo, devem ser contemplados desde a elaboração da proposta até a definição das técnicas de coleta e análise de dados. O enquadramento metodológico utilizado está apresentado no Quadro 4, sendo fundamentado nas proposições de Gil (2010), Marconi e Lakatos (2010) e Yin (2010).

Quadro 4 – Enquadramento metodológico

<b>Classificação</b>	<b>Enquadramento</b>
Método	Estudo de caso
Modalidade	Exploratória e descritiva
Abordagem	Qualitativa
Procedimento de coleta de dados	Levantamento bibliográfico, pesquisa documental, levantamento <i>in loco</i>

Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Conforme apresentado, o método utilizado nesse trabalho é o estudo de caso. Segundo Yin (2010), essa estratégia vem ao encontro da necessidade de planejamento e análise de um pesquisador, além de fornecer os parâmetros necessários para sua coleta. Desse modo, utiliza-se o estudo de caso para

investigação dos projetos da FIC e MACNA por consistir em um método com características longitudinais, ou seja: investiga o presente, porém considera os estudos já realizados, buscando o aprofundamento de lacunas de pesquisa.

Ao encontro do método aqui definido, vem a pesquisa exploratória possibilitando ao pesquisador a compreensão do contexto em que a temática está inserida, contribuindo para o levantamento de hipóteses sobre o assunto (GIL, 2010). No caso dessa pesquisa foi possível a visitação na obra da FIC, localizada em Porto Alegre para a realização de levantamentos fotográficos e entendimento do contexto em que está inserida. Quanto ao MACNA, a pesquisa exploratória baseou-se em material bibliográfico, conjunto de desenhos técnicos, memoriais e fotografias.

Complementar ao exposto, foi inserida a pesquisa descritiva. Ao combinar ambas as modalidades, permitem o aprofundamento do conhecimento sobre o tema e posteriormente sua descrição, contribuindo no cruzamento de informações e variáveis que competem a cada projeto que compõem o estudo (GIL, 2010).

Nesse caso, foram investigados ambos os projetos separadamente e, posteriormente, cruzadas as informações dos critérios de análise definidos para o estudo.

Quanto a abordagem condutora, essa consiste em uma pesquisa qualitativa. Para Marconi e Lakatos (2010), um dos quesitos que definem a pesquisa qualitativa é a capacidade do pesquisador em analisar o subjetivo, porém sempre ancorado no arcabouço teórico de referência.

Ao encontro dos procedimentos apresentados, está a coleta de dados. Para essa dissertação foram definidos o levantamento bibliográfico acerca da trajetória de Álvaro Siza, influências e dos projetos referenciais aqui investigados. O levantamento documental conta com o conjunto de desenhos técnicos, croquis, entrevistas, fotografias e demais informações a respeito da FIC e do MACNA.

### **3.2.1 Critérios de análise**

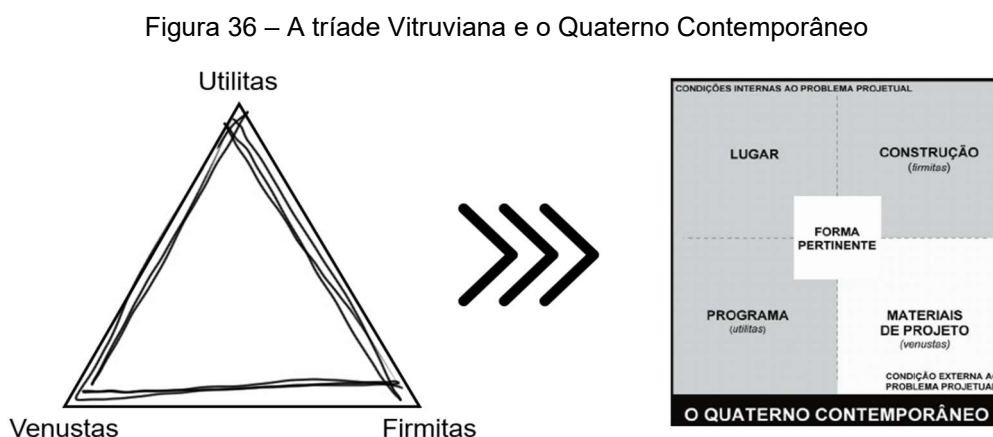
Esse trabalho possui como fio condutor para suas análises o Quaterno Contemporâneo, que consiste na reinterpretação de Mahfuz (2004), sobre a tríade Vitruviana, termo derivado da obra do arquiteto romano *Marcos Vitrúvio Polião* (século I antes de Cristo a.C) e baseada em três elementos fundamentais: *firmitas* (que se refere à estabilidade, ao carácter construtivo e aos sistemas

estruturais); *utilitas* (associada à função) e a *venustas* (associada à beleza e à apreciação estética).

Atualizando essas interpretações, pode-se tentar uma redefinição dos aspectos essenciais da arquitetura por meio de um quaterno composto por três definições internas ao problema projetual (programa, lugar e construção) e uma condição externa, o repertório de estruturas formais que fornece os meios de sintetizar na forma as outras três (MAHFUZ, 2004, p. 03).

Ao revisar os conceitos de *Vitruvius*, Mahfuz (2004) atualiza a tríade conforme parâmetros contemporâneos, transformando-a no Quaterno ao inserir o repertório de estruturas formais para complementar o sentido de *venustas*, considerando que um projeto deve procurar a pertinência das formas e não somente a beleza estética (Figura 36).

A partir dessas definições, as análises foram divididas em dois momentos: inicialmente com caráter documental, com a escolha dos projetos que compõem o estudo de caso, a FIC e o MACNA, o entendimento quanto a motivação para o seu desenvolvimento, o conhecimento das obras dos artistas Iberê Camargo e Nadir Afonso e o contexto natural e físico das cidades de Porto Alegre, Brasil, e Chaves, Portugal. Em um segundo momento, após o aporte teórico-crítico, utilizou-se o Quaterno Contemporâneo como base para as definições dos critérios macro de análise. Ao considerar os condicionantes internos do Quaterno (lugar, programa e construção) e as estruturas formais, condição externa, foram estabelecidos os seguintes critérios de análise: lugar, partido arquitetônico e tectônica.



Fonte: Adaptado de Mahfuz (2004).

Ainda segundo Mahfuz (2004):

Vivemos em um tempo sem certezas, e temos a consciência de que as coisas sempre podem ser de outra maneira. Portanto, sempre há vários modos de resolver um projeto. Para aqueles que tem como objetivo realizar uma arquitetura autêntica, afastar ao máximo a arbitrariedade das suas decisões é essencial. Talvez o único modo de controlar essa arbitrariedade seja fundamentar as decisões projetuais sobre as condições intrínsecas e específicas de cada problema arquitetônico (MAHFUZ, 2004, p. 02).

Posteriormente a essas definições, juntamente ao conhecimento adquirido com a revisão bibliográfica sobre a trajetória de Álvaro Siza os arquitetos e as obras paradigmáticas que o influenciaram, compreendeu-se que as variáveis deveriam respeitar as particularidades do *modus operandi* de Siza e a importância que o lugar, o partido arquitetônico e tectônica assumem para a arquitetura. Desse modo, a seguir são explicados cada critério e as variáveis que os compõem.

**O lugar:** para Frampton (2015), a relação com o lugar é fundamental para a arquitetura. Desse modo, nenhum projeto considerado relevante pode ser indiferente ao seu entorno. “Projetar é estabelecer relações entre partes de um todo; isso vale tanto para as relações internas a um projeto quanto para as que cada edifício estabelece com seu entorno, do qual é uma parte” (MAHFUZ, 2004, p. 04).

Considerando tais definições, essa categoria se desenvolve a partir das recorrentes relações que Siza estabelece com a cidade para qual projeta, o sítio e o seu entorno, natural ou edificado. A partir do exposto as variáveis definidas foram:

- A cidade e o sítio: busca compreender as características, expectativas, importâncias, críticas e demais questões que envolveram a construção de um museu contemporâneo para a cidade de Porto Alegre e Chaves;
- O sítio e o entorno: identifica e analisa as características do sítio, dimensão, topografia, orientação solar, contexto natural e/ou edificado, implantação e demais questões inerentes a cada projeto.
- O percurso externo: análise das estratégias arquitetônicas que conduzem e revelam ao visitante o museu e a relação do percurso com o entorno imediato edificado ou não.

**O partido arquitetônico:** “programa e lugar têm influência importante na determinação do caráter genérico de um projeto, aquilo que alguns chamam de partido” (MAHFUZ, 2004, p. 14). Esse critério considera a influência do lugar no desenvolvimento da composição volumétrica, sua relação com o programa de

necessidades e sua distribuição. De mesmo modo, as variáveis consideram o percurso interno e a identificação de referências arquitetônicas paradigmáticas, diretas ou não, durante o processo de projeto da FIC e do MACNA. Define-se assim as seguintes variáveis:

- Distribuição programática: análise do programa de necessidades, sua distribuição e influência na composição formal;
- Composição volumétrica: analisada a partir dos primeiros croquis de Siza, até a definição volumétrica final, busca compreender as relações estabelecidas com a envolvente e as decisões projetuais como um todo;
- As rampas e o percurso interno: essa variável considera as rampas e o percurso interno como elementos recorrentes no processo de projeto de Álvaro Siza, contribuindo para a articulação formal dos museus estudados;
- Fenestração e iluminação: conforme demonstrado ao longo da revisão bibliográfica, museus necessitam de iluminação especial para que possam garantir a preservação das obras expostas. Desse modo, investiga-se as relações entre opacidade e transparência, interior e exterior, luz natural e artificial e demais questões que envolvem as fenestrações das obras estudadas.
- Aproximações formais: nessa variável busca-se a identificação e análise de projetos pretéritos de Siza e de outros arquitetos que de certa forma serviram de inspiração na composição formal, material ou resolução programática da FIC e do MACNA, identificando as eventuais recorrências no seu vocabulário autoral e/ou projetual.
- **A tectônica:** para Frampton (1995), a materialidade de uma obra possui relevância quando a definição do seu caráter, agregando valor a estrutura resistente, ao mesmo tempo que não deve ser oriunda de elementos estilísticos e arquitetônicos provenientes de outros tempos.

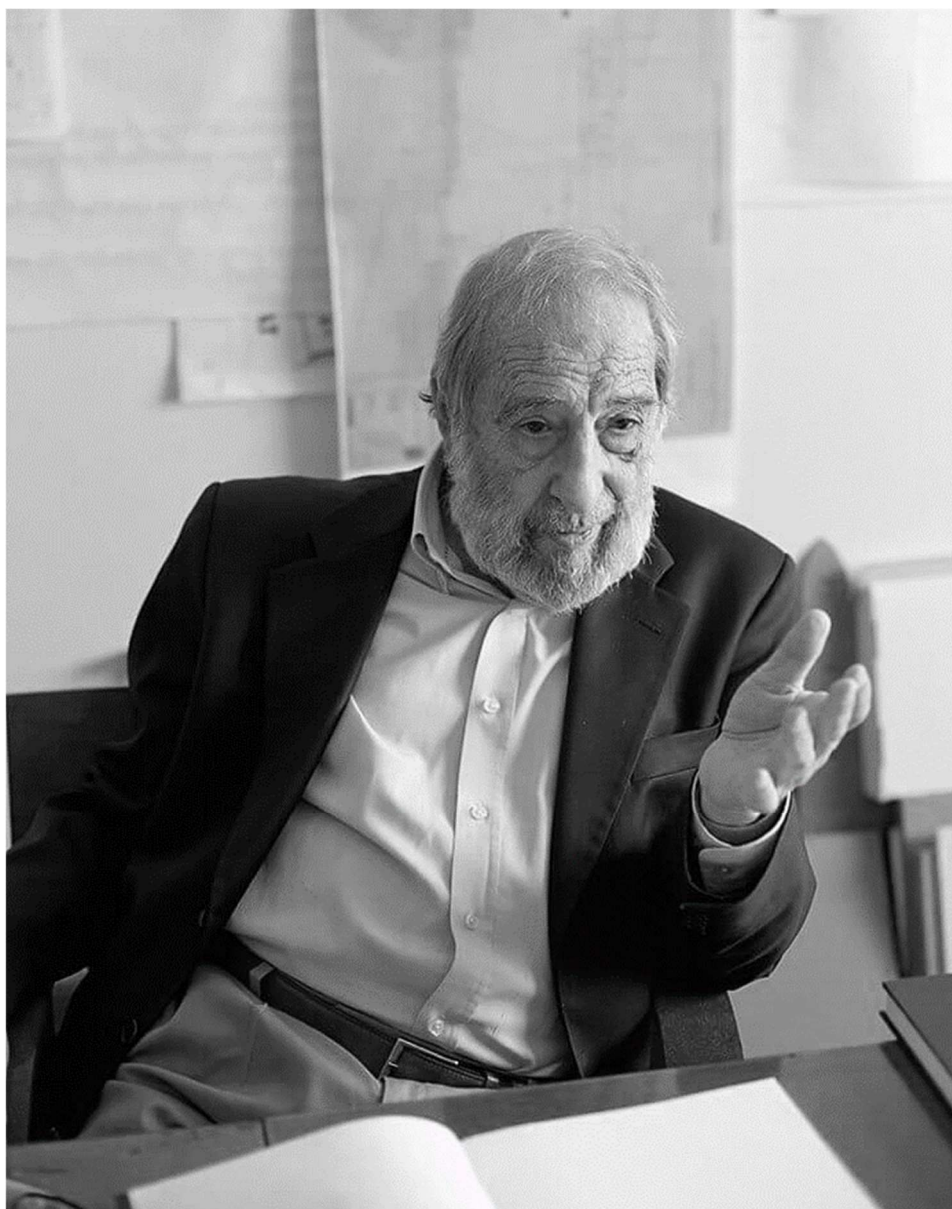
“Em uma arquitetura que aspira a autenticidade, os edifícios são o que são, não o que aparentam ser” (MAHFUZ, 2004, p. 05). Nesse contexto, a tectônica é responsável por destacar elementos particulares do lugar, como a topografia que é vista como uma matriz tridimensional à qual a estrutura se adapta, tornando-se um dos princípios ordenadores da forma (FRAMPTON, 1995).



- A materialidade e a estrutura: identifica-se a materialidade utilizada, sua relação com outras obras do arquiteto e seu papel no caráter formal das edificações estudadas. Desse modo, considerou-se a trajetória profissional do arquiteto e a plasticidade adquirida através dos materiais de construção. Quanto a estrutura, considera-se as estruturas formais e a tecnologia como a possibilidade de experimentação plástica e soluções projetuais contemporâneas na obra de Álvaro Siza.

Para o alcance dos pressupostos lançados, foi desenvolvido um sistema híbrido de coleta de dados, composto por revisão bibliográfica, iconográfica, visita técnica e diagramas esquemáticos. Em arquitetura, a análise por imagens ou desenhos gráficos permite compreender aspectos e intenções implícitas por um arquiteto. Além de desmistificar o processo projetual, contribuem para a reflexão e análise crítica a partir de critérios diretos e eficazes. Por meio de esquemas gráficos é possível compreender estratégias de um projeto e posteriormente comparar a outras obras (MONTANER, 2018).

Figura 37 - Álvaro Siza, 2019c



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 maior parte 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 (SIZA, 1998, p.37).

---

<sup>8</sup> Fonte: Disponível em: <https://espacodearquitetura.com/artigos/alvaro-siza-vieira-e-uma-moda-falar-em-arquitetura-sustentavel/>.

## CAPÍTULO 4

# OS ARTISTAS E SEUS MUSEUS

Nessa etapa se aprofunda a investigação sobre os projetos que compõem o estudo de caso, os artistas para o qual os museus foram construídos e o contexto em que estão inseridos. O panorama pretérito exposto, cede espaço a uma aproximação mais direcionada, porém buscando identificar como ou se os arquitetos precedentes supracitados, suas obras e demais projetos paradigmáticos influenciaram as decisões projetuais de Álvaro Siza. Desse modo, a FIC e o MACNA são contextualizados a partir de três grandes eixos de análise: lugar, partido arquitetônico e tectônica e as variáveis que os compõem.

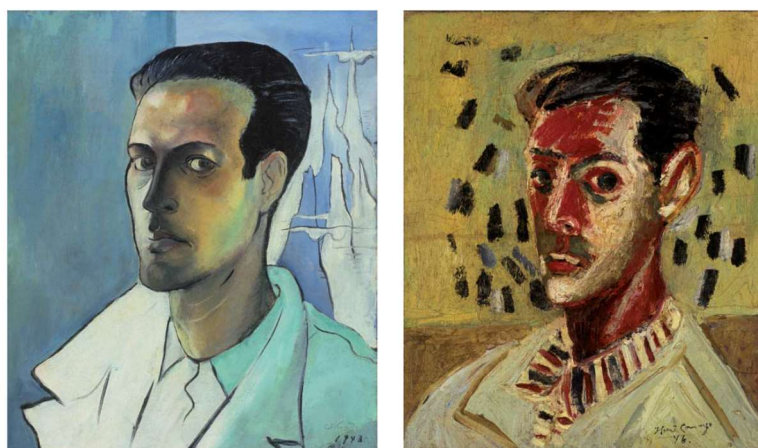
### 4.1 O ARTISTA IBERÊ BASSANI DE CAMARGO

Iberê Bassani de Camargo (1914-1994) nasceu em Restinga Seca, cidade do interior do Rio Grande do Sul (RS). Em 1928, iniciou seu aprendizado em pintura na Escola de Artes e Ofícios da Cooperativa de Viação Férrea de Santa Maria/RS. Em 1932 inicia sua atividade profissional como aprendiz no Primeiro Batalhão Ferroviário, trabalhando no escritório e em seguida sendo promovido a função de desenhista técnico. Em 1939, mudou-se para Porto Alegre, onde inicia seu trabalho na Secretaria Estadual de Obras do Rio Grande do Sul e as aulas como desenhista técnico do Curso Técnico de Desenho de Arquitetura, no Instituto de Belas-Artes do RS. Nesse mesmo período se casa com a pintora Maria Coussirat (1915-2014), graduada pela mesma instituição (FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2023).

Em 1942, recebe uma bolsa estadual e muda-se para o Rio de Janeiro (RJ), estabelecendo relações artísticas com profissionais como Cândido Portinari (1903-62). Em 1943, Iberê pinta um autorretrato, o mais despojado dos muitos que representou (Figura 38). Para Milliet (2013), o artista pintava de maneira recorrente a si mesmo como uma maneira de se reconhecer como artista. Por meio do ingresso no curso livre, ministrado pelo artista Alberto da Veiga Guinard (1896-62), passa a integrar seu ateliê coletivo e realiza sua primeira exposição individual em Porto Alegre.

A influência de Guinard está presente na precisão de seus autorretratos que, com poucos traços, define a face, insinua o traje e a paisagem ao fundo. Linhas finas e negras acentuam certos contornos, numa clara reminiscência do grafite duro usado por Guinard (FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2023).

Figura 38 – Autorretratos de Iberê Camargo (1943) e (1946) – óleo sobre tela



Fonte: Milliet (2013).

“O homem olha sua face, interroga-se e não sabe quem é. Talvez o autorretrato seja uma interrogação. Talvez seja olhar dentro de mim mesmo” (CAMARGO, 2009, p.37). Para Milliet (2013), no retrato de 1943, a imagem de Iberê encara o observador, o contexto pintado, o traje, as cores e a luz demonstram um artista em início de carreira procurando afirmação social. No segundo, pintado em 1946, o traço expressionista predomina, em uma imagem construída por meio da cor e não mais pela linha. Nesse período vende seu primeiro quadro a óleo, intitulado Paisagem.

Desse modo, na década de 1940 Iberê Camargo se estabelece na profissão, participando de diversas exposições coletivas no País e no exterior, iniciando seus trabalhos no ateliê localizado na rua Joaquim Silva, no bairro Lapa, RJ, onde permanece até a década de 1960. Entre as participações do artista encontra-se: o 49º Salão Nacional de Belas Artes, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, onde recebe a medalha de bronze em pintura (1944); 50º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, recebe medalha de prata em pintura (1945); realiza em 1946 sua primeira mostra individual no RJ, intitulada “Iberê Camargo” na Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados

Unidos/Ministério da Educação e Saúde, entre outros prêmios e participações (MILLIET, 2013).

No período de 1948 a 1950, Iberê e sua esposa viajam pela Europa. Em sua jornada por cidades como Roma e Paris, o artista passa a estudar gravura, pintura e materiais com mestres como *Giorgio De Chirico* (1888 - 1978), (Figura 39), e *André Lhote* (1885 – 1962). Essa fase torna-se decisiva para a formação artística de Iberê (FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2023). “Sofri grande impacto ao ver de uma só vez tudo aquilo que conhecera por intermédio de escassas informações. Ávido de conhecimento, tornei-me aluno de *De Chirico*, em Roma, e de *Lhote*, em Paris” (CAMARGO, p. 130, 2009).

Figura 39 – Autorretrato de Giorgio De Chirico (1911) e (1945)



Fonte: Arte & artistas (2021).

Do mestre *Chirico*, estudioso das técnicas dos mestres renascentistas e da interpretação romântica do classicismo, Iberê entra em contato com a melancolia, servindo de estímulo e inspiração para suas obras (MILLIET, 2013).

O contato com a pintura metafísica faz reviver no pintor mais jovem um sentimento de nostálgica solidão, algo já experimentado nos confins de Restinga Seca, onde nasceu. Das paisagens silenciosas da pintura metafísica, Iberê iria reter o estranhamento produzido pelo vazio das ruas e praças, a sensação de solidão e a nostalgia do passado. Das ruas desertas do bairro carioca de Santa Teresa às paisagens desoladas de sua última produção, há um traço em comum: melancolia. Nostalgia e melancolia são sentimentos que atravessam a produção de Iberê, desde as paisagens de vegetação densa e águas turvas dos primeiros tempos até os horizontes vazios da fase final (MILLIET, 2013, p. 15).

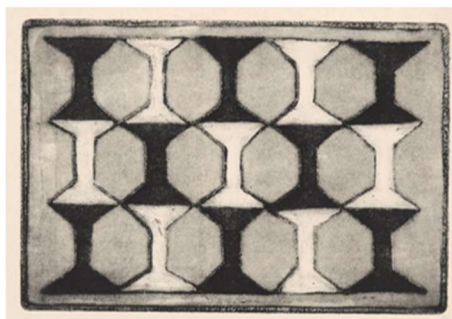
Em 1950, Iberê retorna ao Brasil. Essa década é marcada pelas aulas de desenho e pintura que passa a ministrar em seu ateliê na rua Joaquim Silva e pela fundação do Curso de Gravura em Metal no Instituto Municipal de Belas-Artes do RJ. Nesse período passa a integrar diversos juris de seleção e premiações nas exposições dos Salões Nacional de Arte Moderna e organiza o Salão Preto e Branco, integrando o III Salão Nacional de Arte Moderna no RJ (FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2023).

Iberê passa a pintar naturezas mortas compostas por garrafas e carretéis, proposta que o acompanhou por quatro décadas (Figura 40). A temática possui influência na pintura de *De Chirico* e no cotidiano vivenciado em sua infância em Restinga Seca. Inicialmente, os carretéis aparecem de maneira estável em suas telas, arrumados sobre mesas em composições com garrafas e outros objetos ou cuidadosamente empilhados em torres, até que se desequilibram e caem, rolando e se perdendo em todas as direções (ZIELINSKY, 2006).

Figura 40 – Série de carretéis pintadas por Iberê Camargo

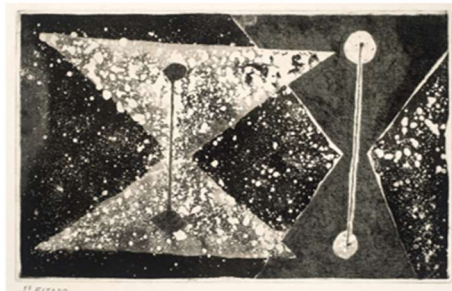
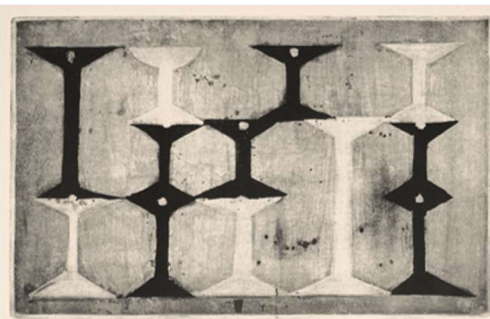
**Carretéis** (1958).

Água-tinta, verniz mole e relevo.  
13,9 x 20,2 cm.



**Carretéis 1** (1959).

Água-tinta (crayon litográfico e processo do açúcar).  
25 x 39,8 cm.



**Carretéis no espaço** (1960).  
Água-forte e água-tinta (lavis).  
29,9 x 49,5 cm.



**Objetos 8** (1968).  
Água-tinta (processo do açúcar) e relevo.  
29,8 x 48,9 cm.

Fonte: Fundação Iberê Camargo (2023).

Durante quarenta anos os carretéis frequentaram seus trabalhos, por vezes metamorfoseados em ampulhetas, olhos, dados, prismas, pênis, rodas de bicicletas, manequins. As técnicas usadas variam desde óleos, água tinta, verniz mole e relevo,

nanquim e grafite, pastel seco sobre papel, lápis aquarelável e nanquim, guache e grafite (ZIELINSKY, 2006; MILLIET, 2013).

Em 1960, Iberê muda seu ateliê para o bairro Botafogo, RJ, e passa a ministrar cursos na Galeria Municipal de Arte, em Porto Alegre o que mais tarde originaria o Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, voltado para a formação de artistas. Nesse período, passa a ministrar cursos de gravura em metal na cidade de Montevidéu – Argentina, além da participação em bienais no México e em Tóquio FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO (2023).

Desse modo, a década de 1960 é marcada por viagens internacionais, a publicação de seus tratados e ensinamentos sobre gravuras em língua espanhola, cursos de pintura para detentos na Penitenciária de Porto Alegre e exposições diversas, como a realizada na Biblioteca de Santa Maria, intitulada Gravuras e Pinturas de Iberê Camargo (MILLIET, 2013).

Nesse período, Iberê cria a série Fiadas de carretéis (Figura 41), no qual evolui posteriormente para a Estrutura em Movimento. Em 1961, por esses trabalhos, a VI Bienal de São Paulo confere o prêmio de Melhor Pintor Nacional na VI Bienal de São Paulo (ZIELINSKY, 2006).

Figura 41 – Pintura da série Fiadas de carretéis



Fonte: Fundação Iberê Camargo (2023).

Na década de 1970, recebe diversas homenagens como a de Cidadão de Porto Alegre, concedida pela Câmara Municipal e a inauguração da Galeria Iberê

Camargo organizada pelo Diretório Acadêmico da Universidade Federal de Santa Maria (1974) (ZIELINSKY, 2006).

Nesse período, Iberê viaja para Paris para aprimorar seus conhecimentos como impressor no ateliê *Locaurière*, dos irmãos *Frélaut*. Além de participar do I Encontro Ibero-Americano de Críticos de Artes e Artistas Plásticos do Museu de Bellas Artes de Caracas na Venezuela (1978) e retomar a figuração de suas obras (1980) FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO (2023).

Ao longo de sua carreira Iberê nunca se filiou a correntes ou movimentos. Em 1982, o artista retornou a Porto Alegre, onde produziu duas de suas séries mais conhecidas: os Ciclistas e as Idiotas. Em 1985, Iberê participa da XVIII Bienal Internacional de São Paulo como o tema Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades. Posteriormente, Iberê retorna a Porto Alegre para a construção do seu ateliê no bairro Nonoai (1986) e produz uma série de litografias que retrata a vida no Parque da Redenção (1987) (MILLIET, 2013).

Desse modo, na década de 1980 Iberê realiza trabalhos de teor humanista, revelando sentimentos de solidão, abandono e morte retratado nos corpos e faces das obras *Fantasmagorias* (1987) e *Os Ciclistas* de 1988 e 1989 (Figura 42) (CARVALHO; BRITES, 2009).

Figura 42 – Obra *Fantasmagoria* (1987) de Iberê Camargo



Fonte: Fundação Iberê Camargo (2023).

Na série *Fantasmagoria*, obras de grande porte, o artista cria uma estrutura visual, na qual, as figuras dominam pela verticalidade, acentuada, sobretudo, com a linearidade cromática, sendo a tinta aplicada em estado quase puro, da bisnaga à tela, modelando os corpos esqueléticos. A figura, nos anos



oitenta, retoma seu lugar na obra de Iberê, como um retorno à própria ordem, onde o gesto febril permanece atuante na construção de suas figuras, de seus personagens (CARVALHO; BRITES, 2009, p. 18).

Em uma postura mais contida, sobretudo, nas telas de sua última década de vida (1990), demonstram equivalências nas séries dos Ciclistas e em algumas pinturas da série Fantasmagoria. Nos Ciclistas pinta bicicletas da direita para esquerda (Figura 43). Brites (2008), relaciona essa postura de Iberê perante as bicicletas com o conceito do método ocidental de leitura da esquerda para direita. Ao posicionar de maneira inversa, direita para a esquerda, a obra pode ser simbolicamente interpretada como um retrocesso no tempo, negação do fluxo contínuo, contrário à direção para onde segue a concepção moderna de tempo (CARVALHO; BRITES, 2009).

Figura 43 – Pinturas da série Ciclistas de Iberê Camargo



Fonte: Fundação Iberê Camargo (2023).

Em 1990, Iberê volta a atividade de gravura, além de participar do 1º Salão Nacional de Arte Contemporânea da UFRGS, em Porto Alegre, como artista convidado (FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2023).

Desse modo, a década de 1990 marca as últimas pinturas realizadas por Iberê evidenciando paisagens e corpos onde o rosto adquire linhas e traços que se destacam no conjunto da obra, incluindo a série Os idiotas (Figura 44).

Figura 44 – Pinturas da série Os idiotas



Fonte: Fundação Iberê Camargo (2023).

Críticos de arte associam e comparam a última fase de Iberê as obras produzidas pelo artista plástico suíço Alberto Giacometti (1901- 1966) que se destacou pelas suas esculturas e pinturas expressionistas.

[...] Vendo as novas telas, também fica quase impossível não as associar aos retratos de Giacometti (outro latino, suíço-italiano). Aí comparece a mesma atenção obsessiva à erosão do tempo, a mesma impregnação dos traços e vestígios da vida. Em ambos sobretudo brilha a luz mortal do homem. Com a existência comum vazia e insípida, venal e banal, a realidade da morte assume um caráter positivo, transforma-se até numa fonte paradoxal de vitalidade. E se, como disse o artista, o seu quadro é um diálogo com a morte, creio que uma das surpresas [...] é a energia extraordinária que irradia (BRITO, 1994, p. 21).

Para Zielinsky (2006), a expressividade de Iberê, antes focada na potência da arte pictórica da pintura dos carretéis, passa a representar na década de 1990 o drama em sua mais pura face, como em sua última série “No vento e na terra I e II” (1992), (Figura 45).

Este conjunto de escolhas se mostra explícito em muitos trabalhos de Iberê dos derradeiros tempos de sua poética, em especial na “Idiota (1991)” ou “No vento e na terra (1992)”. Neles retem-se personagens sentados diante do vazio ou estendidos ao solo, onde jazem próximo as bicicletas, as que outrora constituíram seus ansiosos ciclistas sem rumo (ZIELINSKY, 2006 p. 45-46).

No ano de 1994, Iberê recebe o diploma de personalidade Cultural Internacional, da União Brasileira de Escritores, na Academia Brasileira, além de pintar a tela Solidão, última obra a óleo de sua carreira. O artista faleceu em 9 de agosto de 1994. Em 1995 é criada a Fundação Iberê Camargo, com uma vocação

formativa fundamental em assuntos de arte e de difusão da obra do artista, além de reativar o Ateliê de Gravura (FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2023).

Figura 45 – Pinturas da série No vento e na Terra I e II (1992)



Fonte: Fundação Iberê Camargo (2023).

Considerado um dos maiores artistas brasileiros do século XX, Iberê deixou um extenso legado que inclui pinturas, desenhos, guaches e gravuras, totalizando mais de sete mil obras ao longo de sua carreira. Somada a esta ampla produção artística, estão diversos documentos que complementam suas obras e registram sua trajetória, já que o artista e sua esposa, Maria Coussirat Camargo, tiveram como preocupação constante a preservação e a documentação de sua produção (CARVALHO; BRITES, 2009).

#### 4.2 A FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

Criada em 1995, a FIC, preserva, investiga e divulga a obra de Iberê Camargo, além de aproximar o público do acervo de um dos grandes nomes da arte expressionista brasileira do século XX. A FIC conta com mais de 3.700 obras que abrangem desde o início de seu aprendizado, em 1927, até a imaterialidade de suas últimas linhas, em 1994 (FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2008).

A criação da FIC contribui para a reflexão sobre a arte, cultura e educação por meio de programas transdisciplinares e do fomento à própria produção artística. A sede inicial instalada no ateliê de Iberê não comportava a tarefa de preservar o acervo deixado pelo pintor. A partir desses fatos, começou a se considerar a construção de

um museu. A ideia foi apoiada por sua viúva, o empresário Jorge Gerdau e um seleto grupo de amigos e artistas (MILLIET, 2013).

Para a definição do arquiteto responsável pelo desenvolvimento do projeto da FIC foi realizada previamente uma ampla pesquisa, contendo nomes como: Álvaro Siza, Rafael Moneo, *Richard Meier*, *Arata Isozaki*, *Frank Gehry*, *Christian de Portzamparc*, *I. M. Pei*, *Hans Hollein*, *Renzo Piano* e *Tadao Ando*. Com algumas reuniões, foram definidas três possibilidades: o português Álvaro Siza, o norte-americano *Richard Meier* e o espanhol *Rafael Moneo* (SERAPIÃO, 2008).

Álvaro Siza, foi o arquiteto que mais se destacou. Assim, sua escolha para projetar a nova sede da Fundação foi dada pela sua capacidade projetual, respostas expressivas, rigor técnico, sensibilidade às questões pertencentes ao lugar e seu histórico em obras espalhadas pelos continentes (FIGUEIRA, 2008).

A escolha do terreno destinado a construção da FIC, ficou sob responsabilidade de sua viúva, Maria Coussirat Camargo. Ao total foram apresentadas quatro opções de sítios distintos: (a) bairro Menino Deus - o Solar das Palmeiras; (b) no centro; (c) uma casa no bairro Moinhos de Vento, e; (d) um terreno no bairro Cristal, as margens do Guaíba - escolhido para a construção. Entre os motivos da escolha encontra-se as relações e lembranças que o pintor trazia de sua infância no interior e sua relação com as águas correntes dos rios, em um processo de escolha afetivo subjetivo desconsiderando uma análise técnica por parte da definidora do sítio (CAMARGO; HAESBAERT, 2009).

O terreno, então cedido pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul, uma antiga pedreira, localizada junto à orla do Lago Guaíba, se situava em uma zona com pouca atividade urbana até então. Os arredores, originários do aterro das margens do Guaíba, não tinham sido aproveitados de forma condizente com a sua potencialidade urbanística. A exceção se dava pela sede do *Jockey Club* Rio Grande do Sul, exemplar do período moderno, projetada pelo uruguaio *Ramón Fresnedo Siri*, em 1952 (FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2008).

Os museus, normalmente, encontram-se implantados em terrenos amplos, contendo praças e locais de lazer em seu entorno. No caso do terreno cedido para a construção da FIC, apresenta como características pontuais sua dimensão exígua, sendo estreito e delimitado pela Avenida Padre Cacique (FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2008). A Figura 46 apresenta o contexto natural em que o projeto está inserido.

Figura 46 – Contexto natural da Fundação Iberê Camargo



Fonte: Adaptado de Google Maps (2022a).

Considerando a complexidade do programa de necessidades que envolve um projeto desse porte e os condicionantes topográficos, a solução encontrada por Álvaro Siza foi a construção em altura (Figura 47).

Figura 47 – FIC e sua relação com a Avenida Padre Cacique



Fonte: Espaço de Arquitetura (2020b).

De acordo com Kiefer (2008), a elaboração do projeto por Siza foi um marco significativo na arquitetura produzida no país, abrindo novas possibilidades e estabelecendo uma conexão entre os exemplos internacionais e a arquitetura do Brasil e Portugal.

### 4.3 O LUGAR – FIC

A construção de um edifício, conjunto de edifícios ou espaço aberto nunca ocorre sem consequências importantes. “Se, por um lado, a arquitetura é sempre construída em um lugar, por outro lado, ela constrói esse lugar, isto é, modifica a situação existente em maior ou menor grau” (MAHFUZ, 2008, p. 04).

Para Mahfuz (2004), por mais relevância que um lugar possua, um projeto nunca será determinado somente por sua construção.

Assim como não há relação direta entre programa e forma, as relações entre lugar e forma também dependem da interpretação do sujeito que projeta. A atenção ao lugar pode ter como resultado a sugestão de uma estrutura visual/ espacial relacionada a ele, porém autônoma, no sentido em que ela possui identidade própria, e cujo reconhecimento é independente da percepção das relações entre objeto e lugar (MAHFUZ, 2004, p.04).

Nessa etapa da pesquisa investiga-se as relações que Siza estabelece com a cidade de Porto Alegre, o sítio e seu entorno. Para tanto, procurou-se entender o impacto que uma construção desse porte acarretou para a cidade, as críticas e demais questões apontadas ao longo do texto. De mesmo modo, buscou-se entender a organização espacial desenvolvida por Siza que incluem o percurso até a FIC e a presença literal ou não das características do lugar.

#### 4.3.1 Porto Alegre e a FIC

A região onde se encontra a capital do estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, iniciou o processo de povoamento em 1752, com a chegada de 60 casais portugueses açorianos trazidos por meio do Tratado de Madri para se instalarem nas Missões, região do Noroeste do Estado. A fundação oficial da cidade data de 1772, com a criação da Freguesia de São Francisco do Porto dos Casais, sendo um ano depois alterada para Nossa Senhora da Madre de Deus de Porto Alegre (MONTEIRO, 2006).

A cidade apresentou características de povoado até a metade do século XIX, quando em 1824 passou a receber imigrantes de todo o mundo, principalmente refugiados alemães, italianos, espanhóis, africanos, poloneses, judeus e libaneses. Os imigrantes foram assentados em pequenas glebas, dedicando-se à agricultura e à

manufatura, dando início ao processo de urbanização e industrialização da então província (MONTEIRO, 2006).

Atualmente a capital do estado do Rio Grande do Sul possui quase 1,5 milhão de habitantes, distribuídos em uma área de 496,684 km<sup>2</sup>. A cidade se destaca, entre outros fatores, por suas características naturais e geográficas (PREFEITURA DE PORTO ALEGRE, 2023).

A formação geológica de Porto Alegre, rodeada por morros de cume arredondado, forma uma espécie de contenção natural para a ocupação do município em direção à zona sul, contribuindo para que 30% de seu território permanecesse como área rural, a segunda maior entre as capitais brasileiras. Em outra parte do território, cerca de 44 km<sup>2</sup>, estão distribuídas as 16 ilhas do Lago Guaíba sob jurisdição do município, (Figura 48) (MONTEIRO, 2006).

O lago contorna a cidade numa extensão de 70 km de orla fluvial, sendo a expressão geográfica mais marcante da cidade. O conjunto de ilhas, parques e de áreas de preservação natural, somado à área rural e ao elevado índice de arborização das vias públicas, fazem de Porto Alegre uma das capitais mais verdes do País. O clima é subtropical úmido com chuvas bem distribuídas e uma temperatura média anual de 19,5°C (PREFEITURA DE PORTO ALEGRE, 2023).

No Rio Grande do Sul, devido a diversidade climática, dos solos e do relevo, há a formação de distintos ecossistemas derivados de dois grandes biomas: a Mata Atlântica e o Pampa. Nesse contexto, Porto Alegre se caracteriza pela transição desses dois biomas, constituídos em sua maioria por vegetação campestre em relevo predominante de planície (MONTEIRO, 2006).

Figura 48 – Porto Alegre e sua relação com o Guaíba



Fonte: Adaptado de Google Earth (2023).

Quanto a arquitetura, o desenvolvimento socioeconômico e a expansão urbana não acompanharam a preservação de um número expressivo de exemplares históricos. Desse modo, a cidade foi construída em camadas superpostas em uma “transformação impaciente” (ZWEIG, 2006, p. 160) que acompanhou os períodos de maior prosperidade econômica da capital. Em contraponto, Porto Alegre tornou-se uma cidade bem servida de parques, praças e ruas arborizadas, criando uma homogeneidade urbana que a arquitetura não conseguiu criar.

É nesse cenário urbano que “após quatro décadas marcadas por uma arquitetura banal ou vulgar na sua maioria”, (MAHFUZ, 2008, p. 01), que a obra da FIC está implantada. Para Cabral (2009), Siza cria uma indissociação entre projeto e lugar e a incorporação da obra como um elemento singularmente ativo no contexto urbano de Porto Alegre, transformando a escala da paisagem. Desse modo, a FIC “pertence a uma categoria de arquitetura que se explica através de suas circunstâncias específicas de programa e sítio, e que, portanto, não é compreensível fora de um contexto particular de localização” (CABRAL, 2009, p.05).



Essa compreensão quanto a leitura do lugar feita por Siza e os reflexos em sua composição formal foi inicialmente dificultada pela “mediocridade da produção média local” (MAHFUZ 2008, p. 01), contribuindo para especulações e até rejeição do projeto por parte da população da cidade e até alguns arquitetos, conforme explicado:

Como o edifício do museu, visto de média e longa distância, aparece como uma massa uniforme e pouco articulada, nosso público leigo vê aguçada uma de suas fobias, que faz com que se incomodem com toda e qualquer solução elementar. Se uma parede contínua e sem aberturas vira “paredão”, um edifício prismático vira “caixa”, um volume de concreto com poucas aberturas só pode ser para os porto-alegrenses um “bunker” (MAHFUZ, 2008, p. 02).

Ainda segundo o autor, esse estranhamento quanto a composição formal e sua relação com o lugar é particular a uma “espécie de preguiça mental característica das massas contemporâneas” (MAHFUZ, 2008, p. 02). Mesmo com a consciência de ser um dos papéis do profissional de arquitetura desmistificar o projeto ao público leigo, essa refutação deriva, entre outros fatores, da falta de acesso a obras projetadas e construídas segundo padrões de Primeiro Mundo. Tais questões puderam ser observadas nas manifestações contrárias aos materiais utilizados, sua aparente introspeção a paisagem e assim por diante (MAHFUZ, 2008). Quanto a esses fatos, Siza explica que:

[...] isso foi inclusivamente uma preocupação durante a construção. Como trabalhei em um ambiente de apoio, quando surgiam preocupações estas eram manifestadas, mas sempre num clima de muita confiança e respeito do que viria a ser o resultado, ou seja, de confiança no arquiteto. [...] embora a pergunta fosse colocada: “mas então você com uma paisagem destas...” “Eu respondia que era exatamente pela paisagem, por haver aquela massa enorme de água, aquela paisagem fantástica vista de frente e por muitas outras razões, que eu não saberia enumerar, que o edifício iria ser fechado (SIZA, 2008b, p. 86).

A opacidade e solidez características do projeto são justificadas pela orientação da fachada e o ruído da avenida, implicando em questões museográficas de conservação do acervo de Iberê. Tais questões técnicas, distantes da compreensão popular, conflitavam com o ideário de um edifício mirante aberto a cidade, ao Guaíba e seu pôr do sol (COMAS, 2007).

Assim, a compreensão das relações que Siza estabelece entre projeto, o sítio e Porto Alegre requer de o visitante conhecer e vivenciar o edifício como um todo, em uma espécie de exercício arquitetônico. Desse modo, ao realizar os percursos internos e externos, se inicia um processo de construção visual entre a obra e o

entorno natural, contribuindo para a educação arquitetônica da população, além de colocar Porto Alegre na rota dos grandes museus contemporâneos (SEGRE, 2008).

#### 4.3.2 O sítio e o entorno

Projetar em sítios que se encontram em um entorno urbano consolidado, possui diferenças daqueles que apresentam dimensões amplas e generosos espaços verdes. Tais lotes, em sua maioria, não se relacionam diretamente com a construção da frente urbana, inserindo-se em lugares afastados dos grandes centros, com parques e praças em suas intermediações.

No caso da FIC, o sítio paralelo a Avenida Padre Cacique, localiza-se em plena zona de expansão e desenvolvimento da cidade de Porto Alegre, interagindo de maneira direta com o intenso fluxo veicular presente. Em sua carreira, Siza projeta outros museus em que o lote interage frontalmente com ruas ou avenidas, inseridos em regiões urbanas adensadas (FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2008).

Cita-se como exemplo o Centro Galego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela (1988-1993), Espanha, implantado em uma zona histórica em que as edificações do entorno apresentam diferentes escalas e usos. A Fundação Eugénio Granell (1994-não construído), Espanha, foi projetada para ocupar um terreno do lado oposto do jardim conventual que limita o museu citado, de frente ao arruamento (SIZA, 2019).

De mesmo modo, o projeto para o Museu de Arte Contemporânea de Helsínquia (MACH) (1993-não construído), Finlândia, em que a implantação e volumetria criam uma espécie de dualidade entre o contexto urbano e o parque presente. Para a ampliação do Museu *Stedelijk* (1995-não construído), Amsterdã, o projeto deveria respeitar a edificação pré-existente do século XIX, que influenciava diretamente na delimitação do perfil da avenida (SIZA, 2019).

O projeto para o *Atelier* – Museu Júlio Pomar (2001-2013), Lisboa, que consistiu na recuperação de um armazém transformando-o em museu, está inserido num quarteirão desenhado por um conjunto de edifícios de caráter doméstico e limitado por uma estreita rua. Cita-se ainda o Museu da Escultura de Santo Tirso (2010-15), Porto e o Museu *Mimesis* (2010), Coréia, concluídos após a FIC e que possuem relação direta com a rua (SIZA, 2019).

No caso do sítio de Porto Alegre, apesar de estar em plena área urbana, apresenta nas adjacências a paisagem natural da escarpa e das águas do Guaíba que, segundo Siza:

Torna o sítio difícilíssimo: um buraco, um rio do lado, um estreito. Portanto, teve muita influência no projeto tentar adequar-se a topografia. [...] Depois, a relação com a cidade, com o centro da cidade, que também é uma coisa muito interessante. A gente tem que sair do centro da cidade, seguir aquela marginal com jardins e estar a uma certa distância do fervilhar da cidade (SIZA, 2009, p. 160).

Além das questões naturais, o sítio apresenta configuração geométrica, definida como a união de um retângulo e um trapézio, ou triângulo cuja ponta foi cortada. O lote de aproximadamente 8200 metros quadrados (m<sup>2</sup>), possui menos de 2000m<sup>2</sup> de área plana, caracterizado pelo vazio deixado pela exploração da antiga pedreira. Quanto a vegetação presente, esta caracteriza-se pela transição da Mata Atlântica e os Pampas, cobrindo uma área de aproximadamente 6000 m<sup>2</sup>, que Álvaro Siza, ao conhecer o terreno, assegurou sua preservação (FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2008).

Aquilo é lindíssimo, é revestido por vegetação, como acontece por aquelas bandas. Portanto eu disse “não posso tocar nisto, o mínimo que toque vou estragar”. Isto dá destaque ao edifício. Eu diria que as coisas que mais tiveram influência foram a relação com a cidade, com o rio, a luz e a beleza daquela escarpa. É resultado de uma pedreira, portanto, não é exatamente natural, é feito. Outra coisa que me impressionou, ao princípio mal, é que eu não gostava daquela torre ao lado (SIZA, 2009, p. 160).

A intenção de preservar a vegetação foi respeitada e o ecologista José Lutzenberger ficou responsável pelo desenvolvimento do projeto paisagístico do Parque Geobotânico da Fundação Iberê Camargo, incluindo trilhas naturais e infraestrutura para reconhecimento do lugar (Figura 49) (FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2008).

Figura 49 – Projeto paisagístico do Parque Geobotânico da FIC



Fonte: Adapto de Fundação Iberê Camargo (2008).

Desse modo, o entendimento de Siza sobre os condicionantes naturais fazem com que o projeto da FIC seja indissociável ao lugar, contribuindo para o desenho da paisagem local. Ao comparar, por exemplo, a leitura de Siza para o desenvolvimento do Museu de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela (1988-93) em que o edifício unifica os diferentes extratos históricos presentes no entorno, Cabral (2009) comenta que em Porto Alegre a FIC se apresenta como uma intermediação entre a cidade e a avenida, em uma obra imponente, mas ao mesmo tempo respeitosa com a natureza presente no sítio e no entorno (CABRAL, 2009).

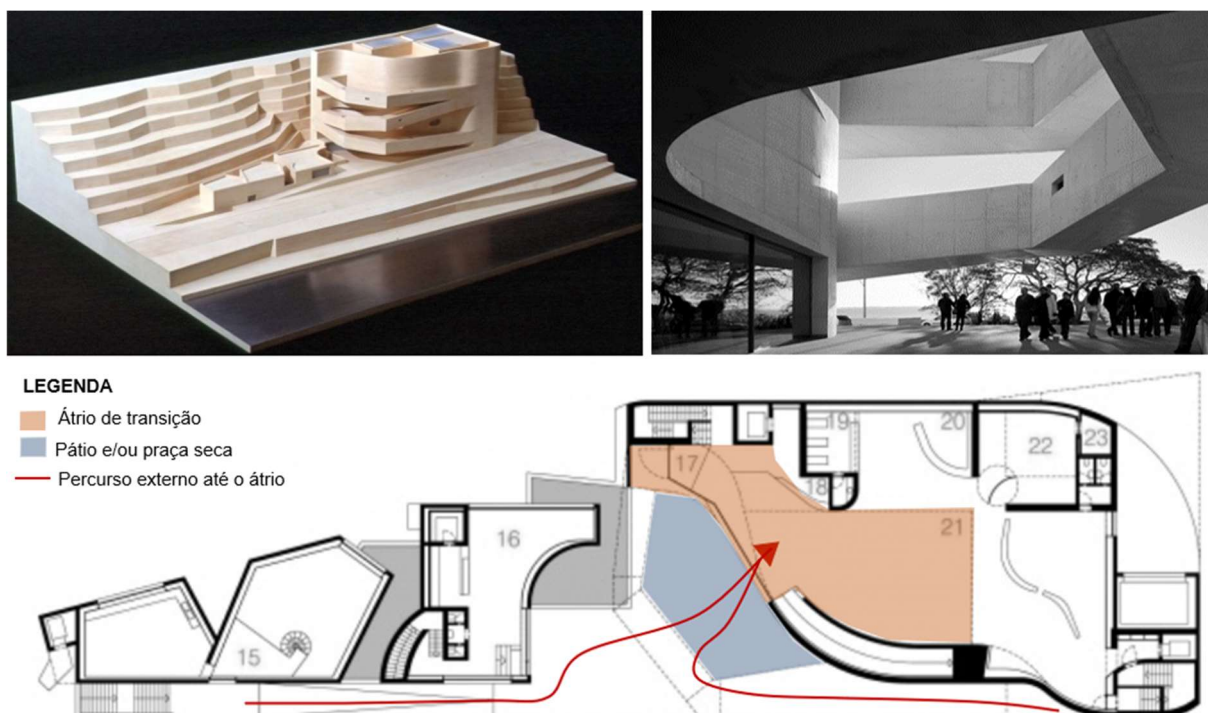
#### 4.3.3 Percurso externo até a FIC

O percurso externo consiste na condução dos visitantes até a entrada e saída da edificação, seja esta realizada de maneira peatonal ou veicular. O percurso está intimamente ligado às vias de acesso presentes nos limites do sítio, suas características, extensão e disposição. Desse modo, o percurso traçado pelo arquiteto, conduzindo o visitante pelo sítio, é o reflexo da implantação do projeto, da

análise e interpretação de questões físicas inerentes ao lugar, como a topografia, dimensão do lote, orientação solar e regime dos ventos, vegetação preexistente etc. Nesse contexto, ainda devem ser consideradas as questões relativas ao programa de necessidades, como as funções que exigem acessos diretos de carga e descarga (SIZA, 2011).

No projeto da FIC, as características físicas do terreno exíguo, delimitado pela escarpa e a avenida contribuíram para sua implantação na porção plana, implicando diretamente na concepção do percurso externo. Os volumes que se organizam linearmente auxiliam na orientação dos visitantes. Ao subirem as escadarias do estacionamento em direção a calçada, sentido Leste-Oeste, são conduzidos de maneira suntuosa por uma rampa de leve inclinação, delimitada pelo volume horizontal e a avenida, até a praça e o átrio aberto. Ao percorrer o caminho no sentido oposto, Oeste-Leste, a parede curvilínea do volume em altura direciona o visitante até este mesmo espaço, que antecede o acesso ao museu (SIZA, 2019) (Figura 50).

Figura 50 – Percurso até a entrada da FIC



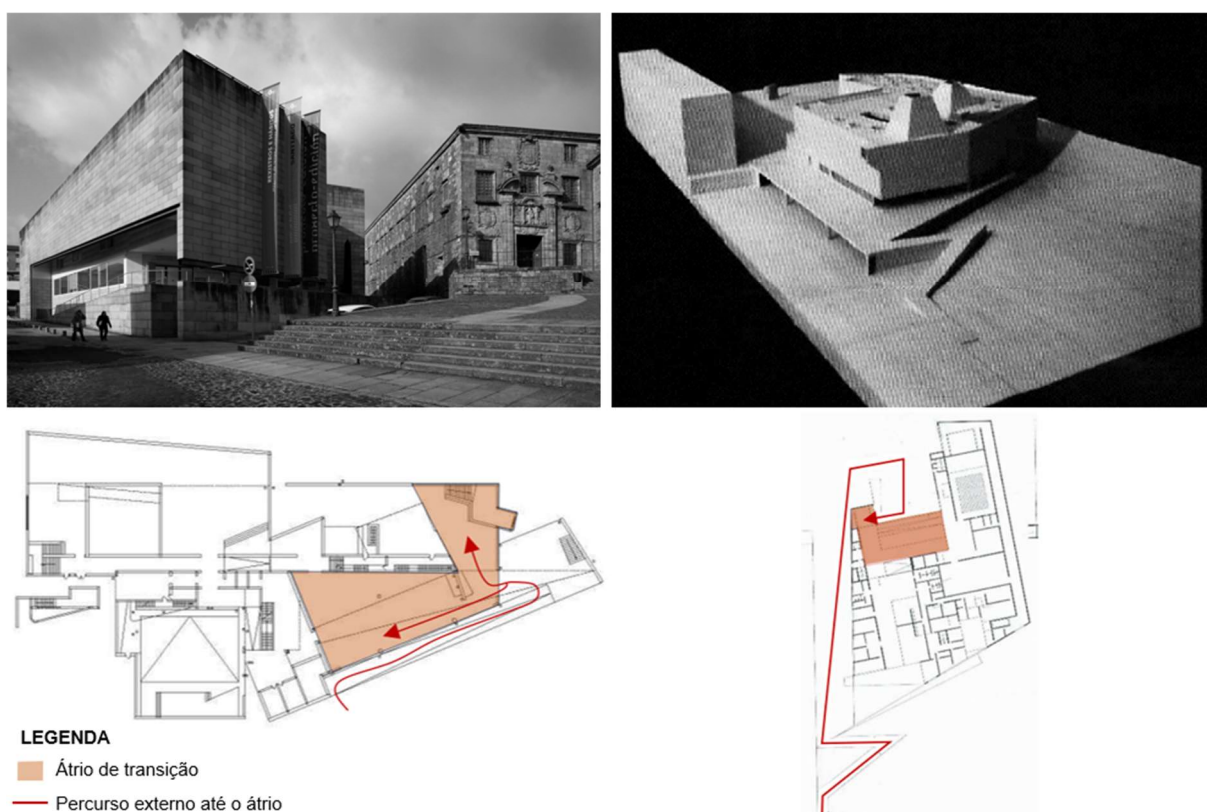
Fonte: Adaptado de ArchDaily (2012b).

Apesar da escarpa vegetada, a praça se apresenta de maneira seca, não confrontando com a arborização natural do sítio, tornando-se propícia para

manifestações culturais, cívicas e democráticas ou simplesmente um lugar de descanso e contemplação (CABRAL, 2009).

Quanto a resolução do percurso através de uma rampa pode ser observada em outro projeto de Siza, o Centro de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela (1988-1993), igualmente projetado para uma área urbana consolidada e para um sítio de frente a rua. Neste caso, a rampa externa está ajustada a volumetria, resolvendo a diferença de nível significativa. Ao percorrê-la, o visitante se depara com o átrio, demarcando a entrada e a transição entre o exterior e o interior do edifício. De mesmo modo, o projeto para o Museu de Arte Contemporânea de Helsínquia (1993 - não construído) se vale das rampas que se findam em um átrio (Figura 51) (SIZA, 2019).

Figura 51 – Percurso até o átrio no CGAC e no MACH



Fonte: Adaptado de Espaço de Arquitetura (2020a) e Pena (2017).

Assim como em outros projetos de Siza, o percurso arquitetônico orienta, conduz e apresenta ao visitante a realidade preexistente no lugar. No caso da FIC, o Guaíba, a vegetação e a dinâmica urbana, tornando-se um elemento integrador do partido arquitetônico.

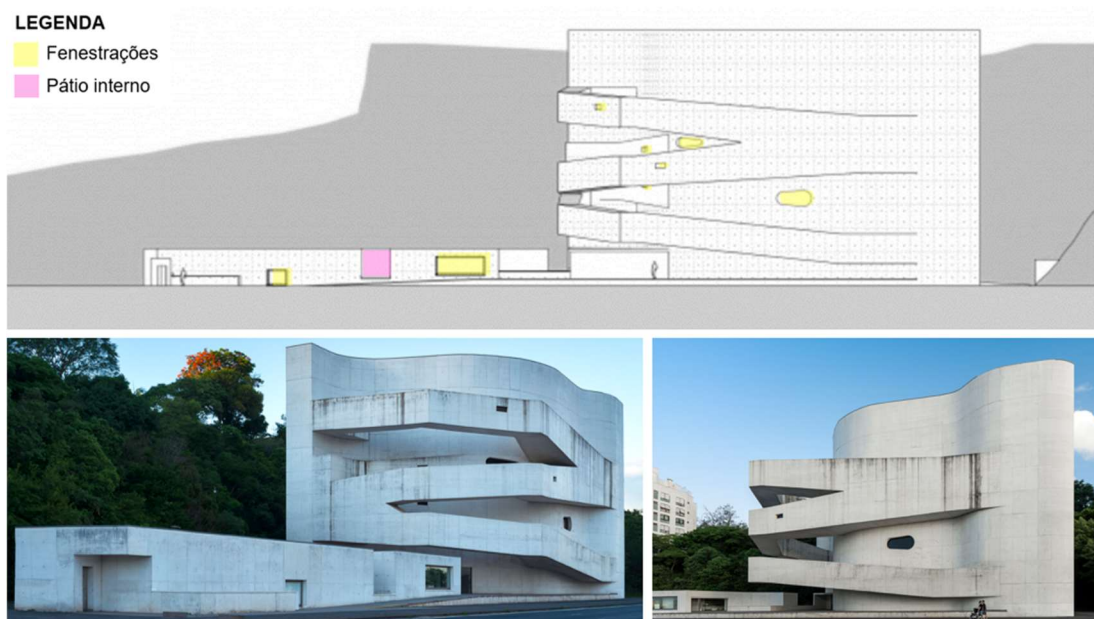
#### 4.3.4 Fenestração e iluminação

Conforme visto ao longo do trabalho, um dos aspectos mais criticados inicialmente no projeto da FIC pela população porto-alegrense e alguns arquitetos, mesmo que em demasia pelo público leigo, refere-se à introspeção do volume austero que se volta ao Guaíba e suas ínfimas fenestrações. Tais comentários ignoram a demanda técnica de paredes para a exposição das obras, a problemática que a radiação ultravioleta poderia causar no acervo do artista, o ofuscamento de seu legado ou ainda, questões inerentes ao lugar: como a geometria do terreno e o ruído da avenida Padre Cacique, (MAHFUZ, 2008), explicado a seguir por Comas (2008):

[...] contradizendo olhos que não sabem ou querem ver, a transparência literal está sim presente, e o olho pode muitas vezes transpassar o edifício e conectar o rio ao morro, seja no corpo de quatro andares com as galerias de exposição, seja na ala baixa que faz de apêndice, prelúdio e seta, extensão permeável por completo, desdobrada em bloco de ateliês e bloco do café (COMAS, 2008, p.123).

Desse modo, ao iniciar a *promenade architecturale* no percurso que liga o estacionamento a calçada, subindo pelas escadas, o visitante depara-se com uma janela que o permite ter acesso visual para o interior dos ateliês e para a escarpa vegetada. Ao continuar o seu percurso, avista um pátio inferior e o grande pano de vidro horizontal da cafeteria que instiga o olhar do transeunte em uma espécie de convite intrínseco ao seu uso. As outras três janelas que transpassam o volume do café, por sua escala e posição, são destinadas ao enquadramento e observação da paisagem, o pôr do sol e a escarpa (Fachada Norte). Entre todos os volumes que compõem o projeto da FIC, a cafeteria é o único espaço em que oferece vistas a ambas as paisagens (COMAS, 2007; FRAMPTON, 2008). A Figura 52 apresenta as fenestrações que compõem a Fachada Norte.

Figura 52 – Fachada Norte da FIC



Fonte: Adaptado de Fundação Iberê Camargo (2008) e ArchDaily (2012b).

Ao continuar o seu percurso, atravessando a praça seca e o átrio externo formado pelas rampas, o visitante depara-se com a troca de escala do volume vertical. Além de atender as necessidades técnicas, sua opacidade predominante acentua o caráter físico e psicológico das salas expositivas, aumentando as superfícies internas contínuas, compensando os vazios das áreas que se voltam ao átrio. Desse modo, o aparente claustro rompido pelas fenestraçãoes de tamanhos e formatos distintos podem ser analisados e explicados por diversos ângulos, incluindo a descrição de Montaner (2003) sobre as características dos museus que se voltam para si:

A meio caminho entre o museu que se desenvolve dentro de uma tradição tipológica e aquele que nasce de maneira orgânica e expressionista em formas expansivas, surgiu nas últimas décadas o museu introspectivo aquele que se volta para si mesmo, encerrando-se em torno de sua coleção e de seus espaços e ao mesmo tempo abrindo-se delicadamente para o exterior. É uma arquitetura que, partindo da atividade interior, busca os focos de luz natural e as vistas ao entorno (MONTANER, 2003, p.76).

Posicionadas de maneira estratégica e em pontos específicos das rampas e passarelas, as janelas criam uma distinção entre os espaços expositivos e a circulação. Ao observar a vista que se apresenta além das herméticas fenestraçãoes, o visitante pode observar o Guaíba e sua orla, o estádio do Beira Rio, o Gasômetro e a *skyline* de Porto Alegre. A sensação é de descoberta, como grandes quadros contemporâneos vivos a serem observados de dentro do museu (COMAS, 2008). A



impressão de Siza ao observar pela primeira vez a paisagem de dentro da FIC, é descrita a seguir:

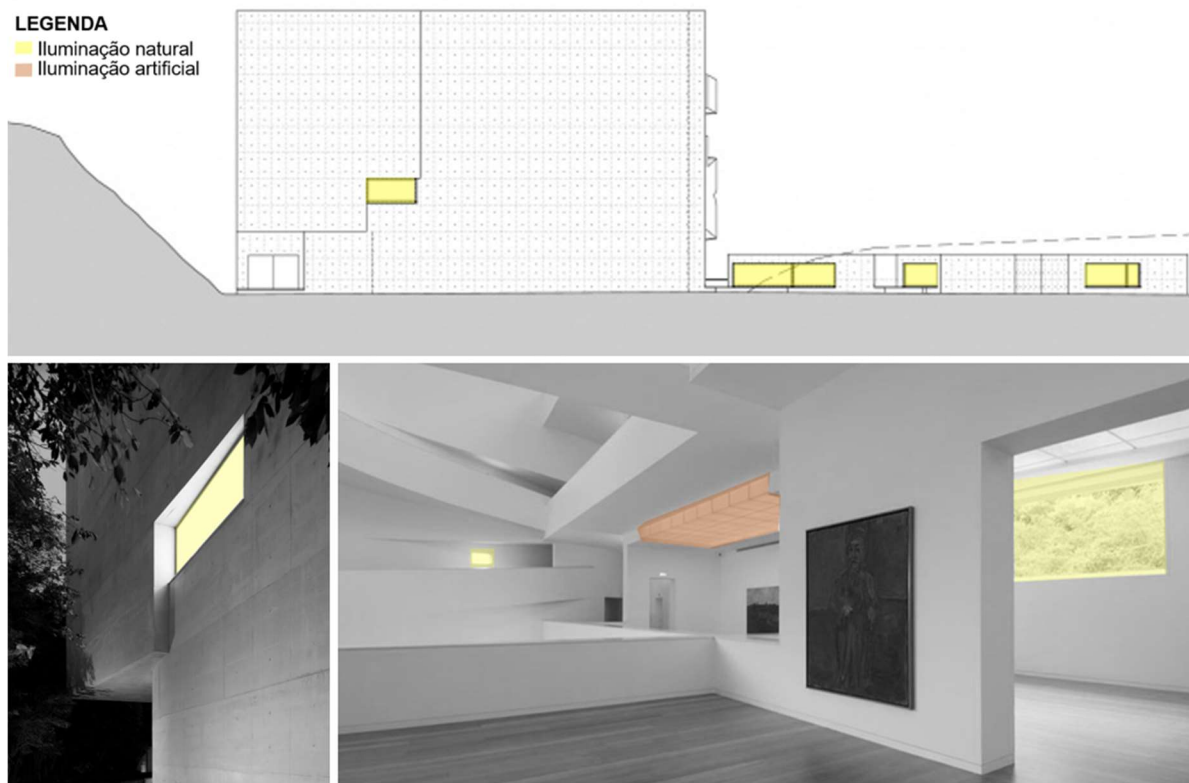
Nos museus, normalmente quando há exposições tapam as aberturas, mesmo que não sejam muitas. Isso me desgosta porque tem de haver um contato com o exterior que, inclusivamente, funcione como uma pausa, que aumente a possibilidade de concentração no essencial para quem vai ao museu. Quando se faz a primeira visita ao local com o tosco já pronto, com *spansors* a gente ligada a construção do museu e pessoas da Fundação subimos aquelas rampas e, de repente aparecia uma janela que, vista de fora, parece miserável, pequeníssima, mas vendo de dentro percebe-se a cidade inteira, o rio, a outra margem (SIZA, 2008b, p. 86).

Ao iniciar o decurso, pelo 4º pavimento, o visitante se depara com as salas de exposição, as obras expostas e o átrio. A única fenestração se apresenta na clausura da rampa, na transposição de um nível ao outro (SIZA, 2008b).

Ao chegar no 3º pavimento, as janelas se revelam de maneira mais pontual, contrastando com as rampas que ora transformam-se em túneis de passagem, em escala reduzida e iluminado por uma zenital, ora abrem-se a cidade em pontuais oportunidades de acesso visual pelas janelas. A geometria controlada e equilibrada entre arcos e retas é cuidadosamente moldada no concreto branco (FRAMPTON, 2008).

O mais contrastante conjunto de janelas que Siza desenvolve na volumetria verticalizada encontra-se no 2º pavimento. Além de possuir uma das mais amplas e generosas fenestrações que possibilita vistas privilegiadas ao Guaíba, este espaço é o único que apresenta abertura na zona em que se encontram as salas de exposição. “Jogando com cheios e vazios, Siza contrasta, pondera, gradua, diversifica, dualiza e entretém” (COMAS, 2008 p. 124). Localizada na parede inclinada da fachada sul, a janela preenchida pelo verde da escarpa se faz presente, mesmo que discretamente, como mais uma obra a ser exposta (ROCHA, 2009). A Figura 53 apresenta a Fachada Sul.

Figura 53 – Fachada Sul e vista interior do 2º pav.



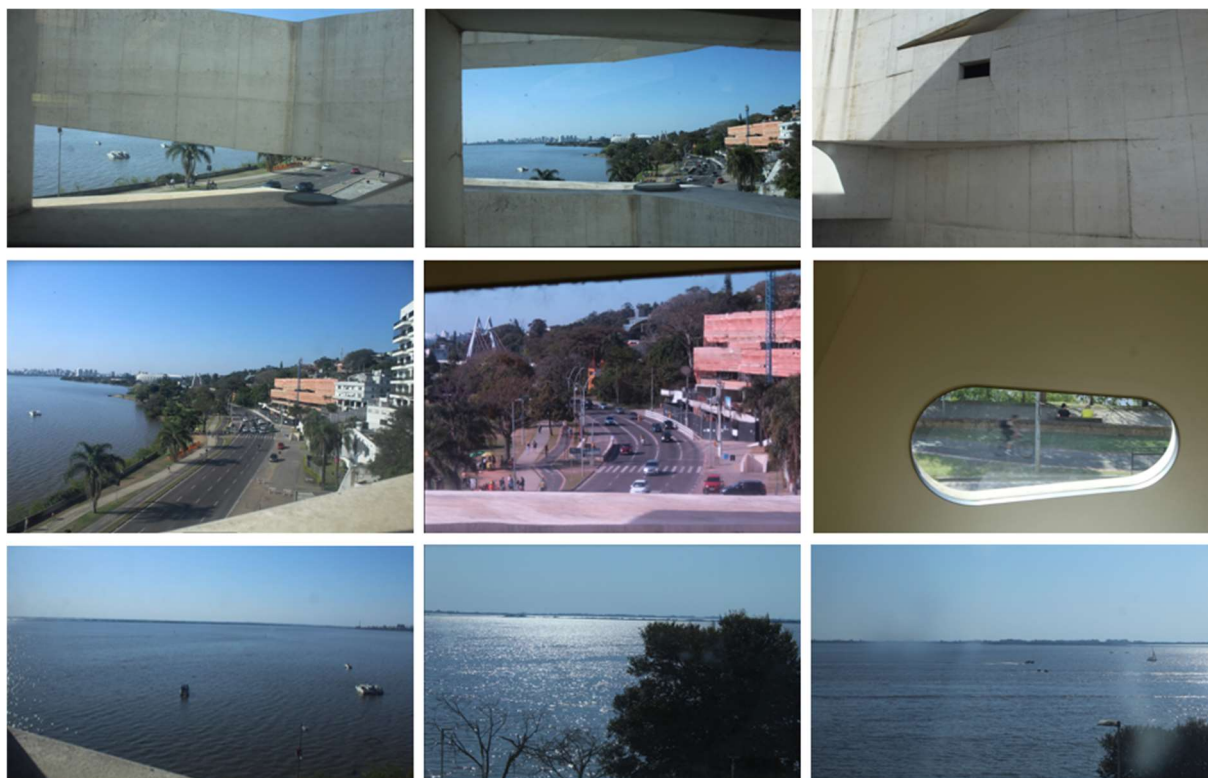
Fonte: Fundação Iberê Camargo (2008) e ArchDaily (2012b).

Ao realizar a *promenade architecturale* desde o parque de estacionamento até o findar do percurso nas áreas expositivas, percebe-se que as críticas em relação a aparente introspecção da FIC e a preocupação quanto a depreciação visual da paisagem natural ocorre de maneira equivocada. Para Mahfuz (2008):

Poucos investem algum tempo para entender aquilo que têm à sua frente, resultando em interpretações imediatas e apressadas. Como o entendimento de qualquer edifício exige conhecê-lo como um todo – exterior e interior –, como construção visual e objeto de uso, a arquitetura segue sendo uma ilustre desconhecida para a maioria das pessoas (MAHFUZ, 2008, p. 02).

Desse modo, as janelas e suas visuais, provaram sua coerência não pela magnitude, mas pela surpresa da descoberta, enquadrada pela arquitetura. Quando se avista a primeira imagem pela janela, se aguarda a próxima que será descoberta na fenestração conseguinte, que só será entendida em sua totalidade se o percurso arquitetônico for realizado em completude (Figura 54) (COMAS, 2008).

Figura 54 – Imagens do entorno a partir das janelas da FIC

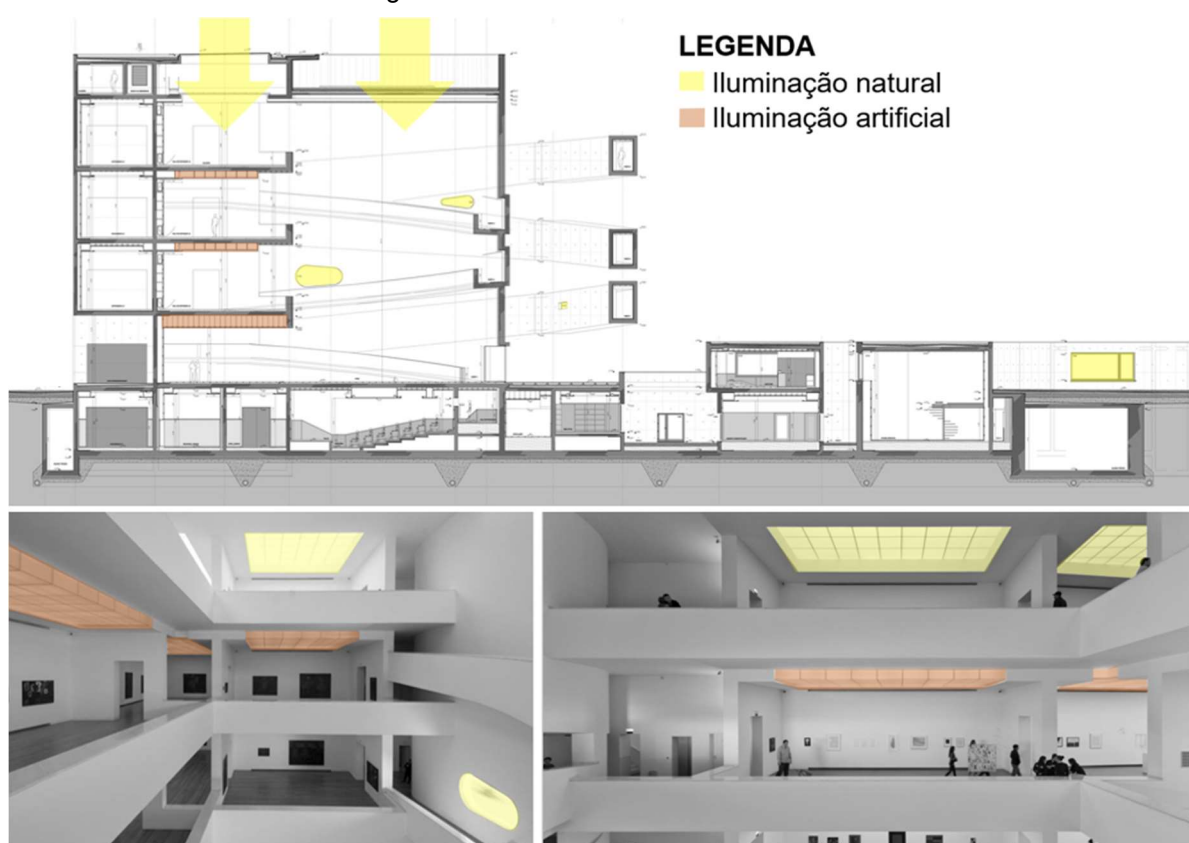


Fonte: Adaptado de acervo pessoal, Souto (2022).

Além de mirantes urbanos, as janelas projetadas por Siza, contribuem para que o visitante se localize na edificação, entenda as relações estabelecidas entre o edifício e o entorno e até mesmo a altura em que se encontra em relação a cota da rua. Cada fenestração é localizada em um percurso linear, sem a permanência de obras de arte, proporcionando puramente a experimentação arquitetônica. Desse modo, as janelas de Siza cumprem sua função estética, mesmo que aparentemente comedidas, contribuem para a valorização do lugar, a partir do enquadramento das perspectivas urbanas e da harmonia com o todo construído (CABRAL, 2009).

Quanto a iluminação artificial, no projeto da FIC, assim como no Museu de Serralves, Siza optou pela criação de entrada de iluminação zenital, controladas. Os três lanternins presentes no teto das salas de exposição do 4º pavimento iluminam de maneira intermitente o interior, mesmo em condições climáticas de menor incidência solar. Nos demais pavimentos, repete-se a geometria dos lanternins com intensidade luminotécnica uniforme e coesa em todos os andares. Ao observar do térreo, a partir do átrio, a coerência lumínica favorece a sensação de perfuração vertical, como se a iluminação natural incidente no teto transpassa a volumetria do museu (Figura 55) (SIZA, 2011).

Figura 55 – Luz natural e artificial na FIC



Fonte: Fundação Iberê Camargo (2008) e ArchDaily (2012b).

O uso da iluminação artificial e natural difusa no projeto da FIC faz com que os níveis lumínicos sejam uniformes em todas as salas de exposições, sem incidência direta sobre as obras e sem acarretar eventuais danos as obras expostas (SIZA, 2011).

#### 4.4 O PARTIDO ARQUITETÔNICO – FIC

A adoção do partido arquitetônico, consiste em transformar as ideias em projeto, em uma proposta original que responda as demandas da temática a ser atendida. Em síntese, a adoção do partido ocorre quando o arquiteto processa as diretrizes oriundas da temática, do programa, o pré-dimensionamento e as variáveis físicas do sítio, somadas a referências paradigmáticas e a experiência acumulada. O resultado são experimentações volumétricas que, normalmente, iniciam no formato de croquis (MAHFUZ, 2004).

Durante o processo de projeto arquitetônico, o desenho consiste em uma importante maneira de externar o pensamento, possibilitando o desenvolvimento, a

representação, o armazenamento, a materialização e o refinamento das soluções propostas. É um recurso rápido para identificar respostas e gerar diretrizes projetuais por meio de diagramas de estudos, facilitando a resolução de problemas (ROCHA, 2007; SOUTO; DE CONTO, 2020). O ato de desenhar e a concepção projetual são duas ações inseparáveis para muitos arquitetos, incluindo Álvaro Siza.

Segundo Siza (2010), o entorno imediato é percebido como um suporte essencial para seus projetos. Em relação aos seus estudos volumétricos, os croquis desempenham um papel fundamental como instrumentos em seu processo criativo inicial, auxiliando-o na busca por uma solução definitiva para o problema de projeto, conforme explicado a seguir:

É exatamente isso: um instrumento. É também um gosto, o prazer de desenhar. [...] é um instrumento para comunicação como não há outro. Não quer dizer que baste, longe disso. Mas não há outro tão rápido, em que seja tão direta a ligação e o que isso tem de criativo entre mente e mão (SIZA, 2010, p. 17).

Nessa etapa da pesquisa os estudos se direcionam para a distribuição programática e composição volumétrica da FIC, iniciada no formato de croquis ainda em Portugal. Desse modo, através do entendimento do programa de necessidades, investiga-se seus croquis, o conjunto de desenhos técnicos, fotografias e textos referenciais, buscando compreender seu pensamento projetual, a influência do lugar, dos precedentes arquitetônicos e das demais questões citadas no decorrer do trabalho até a definição da volumetria final.

#### **4.4.1 Distribuição programática**

Para a arquitetura, o programa de necessidades consiste “no maior vínculo que um projeto mantém com a realidade. Sendo a realidade o seu horizonte, o sentido de um projeto é articulá-la” (MAHFUZ, 2004, p. 03). Mais do que uma lista de espaços e dimensionamentos, um programa arquitetônico deve ser visto como uma relação de ações humanas. Desse modo, a partir da interpretação do arquiteto quanto a sua distribuição, o programa pode ser a base da estruturação formal, conforme explicado por Mahfuz (2008):

O programa é um material estruturado sobre o qual a ação projetual estabelece uma ordem espacial irreduzível às suas condições, mas de nenhum modo alheia a elas. O suporte da identidade formal de uma obra

deve se basear nessa ideia estrutural do programa, ao invés de se relacionar à símbolos externos a ela (MAHFUZ, 2008, p. 03).

Para Piñón (1998) o fazer arquitetônico consiste em chegar à síntese formal de um programa, considerando as condições do lugar e sua proposta de uso. No caso da FIC, a distribuição programática apresentava como premissa a exposição e salvaguarda das obras de Iberê e as condições de edifício paradigmática para a cidade de Porto Alegre.

Apesar dos desafios iniciais quanto aos condicionantes naturais do terreno e sua geometria, a forma compacta e majoritariamente em altura da FIC, comporta o programa, distribuído em subsolo e mais quatro pavimentos.

No subsolo, o estacionamento acomoda 93 veículos, avançando os limites do terreno, se localizando embaixo da Avenida Padre Cacique com uma área total de 6.097,68m<sup>2</sup>, aproximadamente seis vezes maior que os demais níveis. O volume horizontal é composto por uma base elevada 0,60 metro em relação ao passeio, cota 5,70 metros da avenida, sob a qual se situa uma parte do programa. Além do parque estacionamento, o subsolo acomoda as áreas técnicas e administrativas, a biblioteca, o auditório os ateliês, de gravura e educativo, o acesso peatonal para a calçada e demais espaços descritos na Figura 56 (SIZA, 2008a).

No nível térreo, o volume horizontal acomoda a cafeteria e um mezanino. Enquanto no volume vertical encontra-se a recepção, o átrio, o guarda volumes, bilheteria e o almoxarifado (FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2008).

Ao contrário dos museus projetados até 2008 por Siza, o Centro Galego de Arte Contemporânea (1988-93); Museu de Arte Contemporânea de Serralves (1991-99); e, Museu *Insel Hombroich* (2008), a FIC necessita de áreas para o acervo específico do artista modernista (SIZA, 2011).

Figura 56 – Corte indicando estacionamento e imagem interna



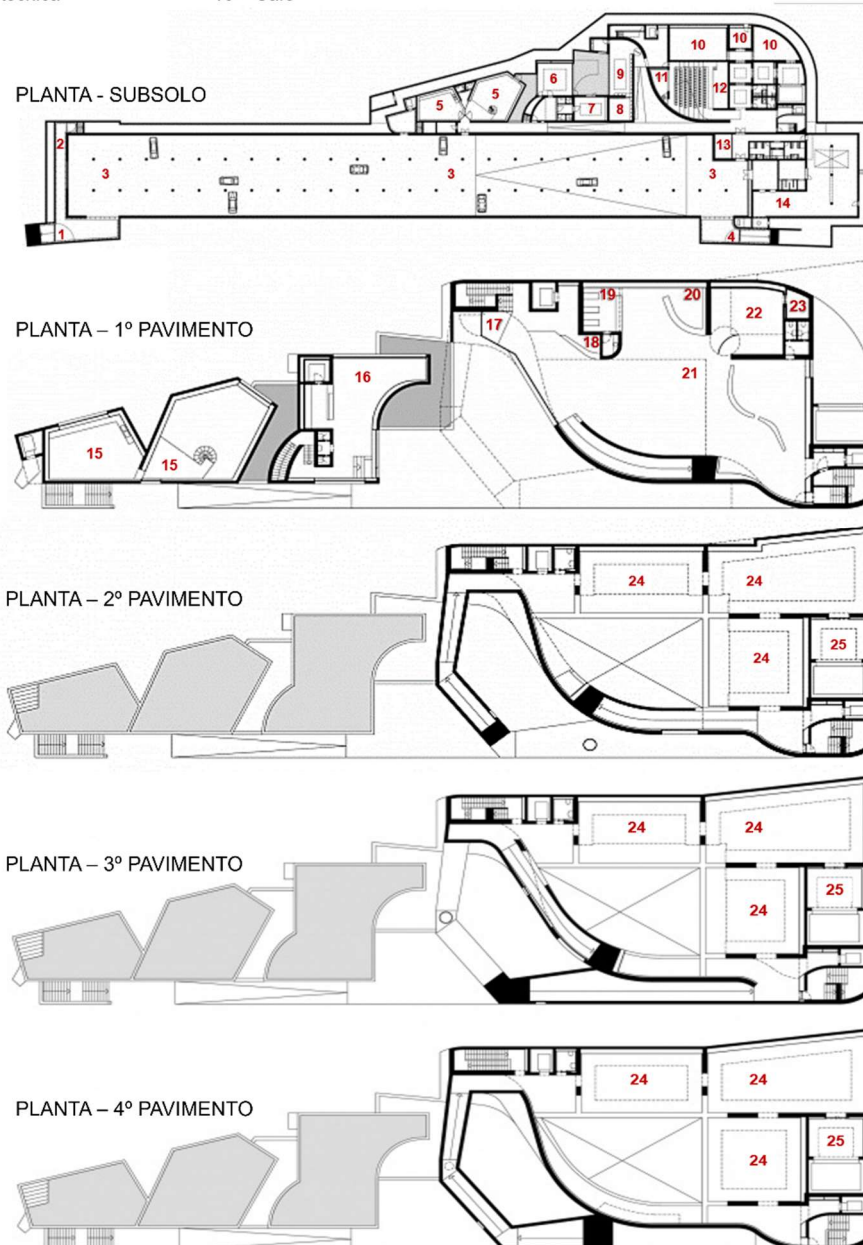
Fonte: Adaptado de Fundação Iberê Camargo (2008) e Espaço de Arquitetura (2020b).

Desse modo, a distribuição programática dos demais pavimentos, 2º, 3º e 4º são destinadas as áreas de exposições, de organização relativamente simples, compostas por três salas no formato de “L” em cada andar. Dois conjuntos de circulação vertical nas extremidades se fazem presente, compostos por elevadores, escada e antecâmara; banheiros e uma área de antecâmara para os monta-cargas, que serve para todos os pavimentos. A antecâmara marcada na legenda como sendo o número 25 transforma-se, se necessário, em um espaço de exposição complementar, ficando junto ao monta-cargas e devidamente escondida por painéis removíveis (Figura 57) (COMAS, 2007; FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2008).

Figura 57 – Distribuição programática da FIC

**LEGENDA**

1 – Entrada do estacionamento	9 – Biblioteca	17 – Recepção
2 – Acesso de pedestres	10 – Depósito (reserva)	18 – Venda de ingressos
3 – Estacionamento	11 – Sala de projeção	19 – Guarda volumes
4 – Saída do estacionamento	12 – Auditório	20 – Pagamento de estacionamento
5 – Ateliê	13 – Área técnica	21 – Átrio
6 – Equipe técnica	14 – Fosso	22 – Livraria
7 – Sala de reuniões	15 – Ateliê	23 – Depósito
8 – Reserva técnica	16 – Café	24 – Salas de exposição
		25 – Antecâmara/ exposição

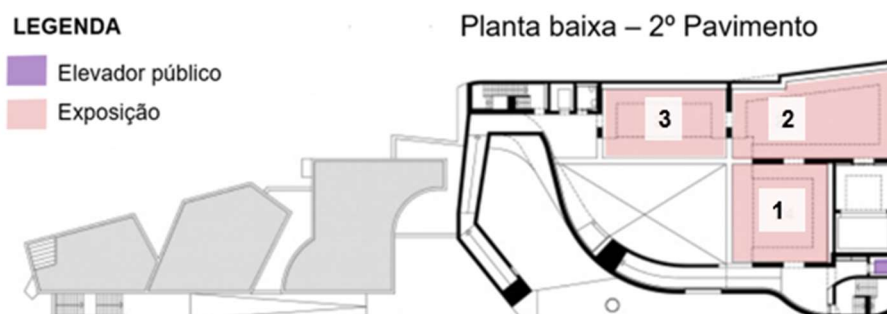


Fonte: Adaptado de Fundação Iberê Camargo (2008).

Além disso, as três salas de exposições distribuídas em cada pavimento possuem geometria específica, repetidas entre os pisos, conforme demonstrado na Figura 58.



Figura 58 – Salas de exposição FIC



Fonte: Adaptado de Fundação Iberê Camargo (2008).

A sala 01 apresenta formato prismático; a 02 é trapezoidal – com uma pequena subtração na sala que se encontra no 2º pavimento devido a janela ali presente; e a sala 03 apresenta formato retangular. Enquanto diretriz projetual, Siza não diferencia os espaços destinados as exposições temporárias e permanentes. Desse modo, todas as salas podem ser abertas sobre o espaço do átrio, ou encerradas por painéis removíveis de até 4 metros de altura. Sobreposto ao 4º pavimento, o museu apresenta um quinto piso destinado as áreas técnicas, de planta correspondente as citadas e com pé direito simples de 2,35 metros (SIZA, 2008a).

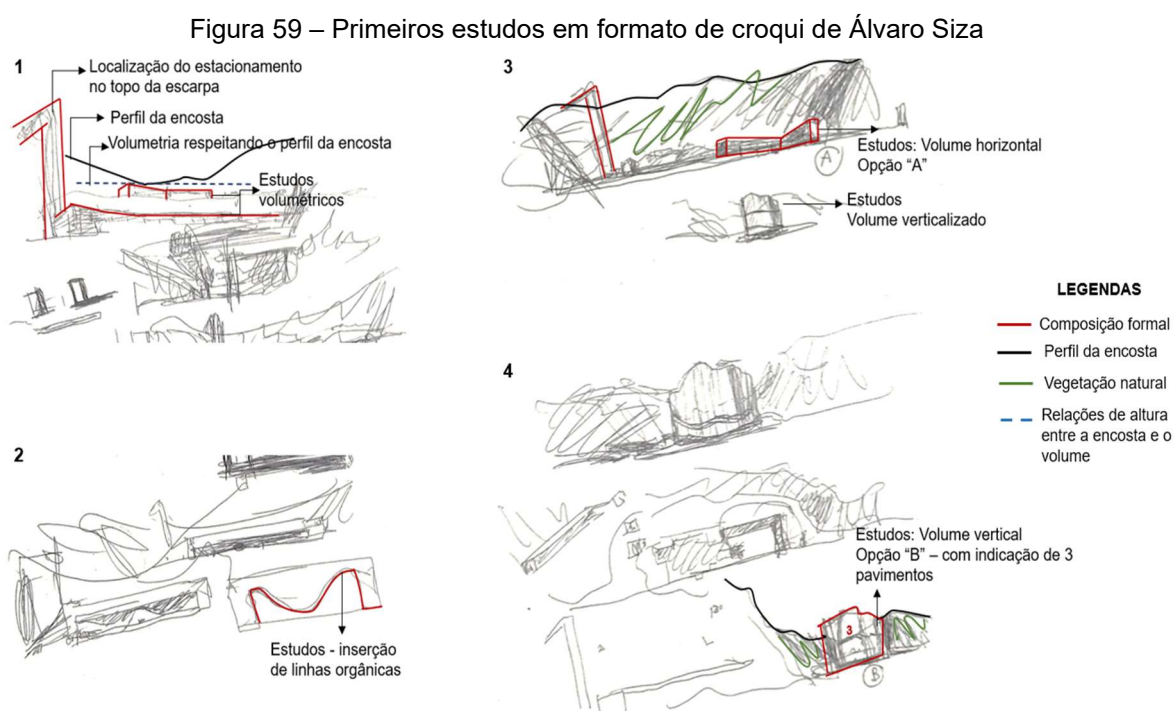
O programa de necessidades da FIC atende as particularidades de exposição e salvaguarda do acervo de Iberê e demais artistas que expõem suas obras. O projeto responde as demandas dos museus contemporâneos, resolvendo as questões programáticas, ao mesmo tempo que se posiciona como um edifício cultural e público. Ambientes como a livraria, o café, o pátio e/ou praça proporcionam encontros urbanos, contribuindo para o aumento das atividades culturais, tornando-se um atrativo turístico, tanto por suas exposições quanto por sua arquitetura (KIEFER, 2008).

#### 4.4.2 Composição volumétrica

A composição volumétrica parte de um sistema de relações complexas, que envolvem o lugar e o programa. Desse modo, o arquiteto busca uma solução formal pertinente, coerente ao seu tempo e que não comprometa nem a funcionalidade e a sustentabilidade (PIÑÓN, 1998).

Segundo Mahfuz (2004), a construção formal pode ser definida como sendo um processo pelo qual se obtém a síntese dos vários subsistemas que compõem uma obra de arquitetura, em uma estrutura formal que possua identidade, sentido e consistência. Trata-se de um procedimento que vai armando a forma como se tratasse de um quebra-cabeça, passo a passo, num processo de idas e vindas até a definição volumétrica final.

No caso da FIC, as especulações a respeito do partido arquitetônico se concentram, em sua maioria, na composição volumétrica. Os primeiros estudos de Siza, ainda em Portugal, apresentavam aproximação pontual com o lugar, no qual o arquiteto considera a paisagem e a topografia como elementos estruturantes. Utilizando recursos como fotos e vídeos que demonstravam o acentuado declive, a vegetação e o Lago Guaíba, Siza inicia os seus esboços no formato de croquis, conforme demonstrado na Figura 59 (MACHABERT; BEAUDOUIN, 2009).



Fonte: Adaptado de Fundação Iberê Camargo (2010).

Uma de suas primeiras preocupações foi a respeito do estacionamento. Como hipótese inicial, mostrada no croqui 1, o arquiteto pretendia localizá-lo no topo do terreno. Desse modo, um elevador urbano faria a ligação entre o estacionamento e o museu, localizado na cota da rua (MARQUES, 2003). Após descartada as possibilidades iniciais de alojamento no topo da escarpa e, posteriormente, abaixo do

museu por questões técnicas, o estacionamento foi alocado no subterrâneo, embaixo da Avenida Padre Cacique, conforme explica o arquiteto:

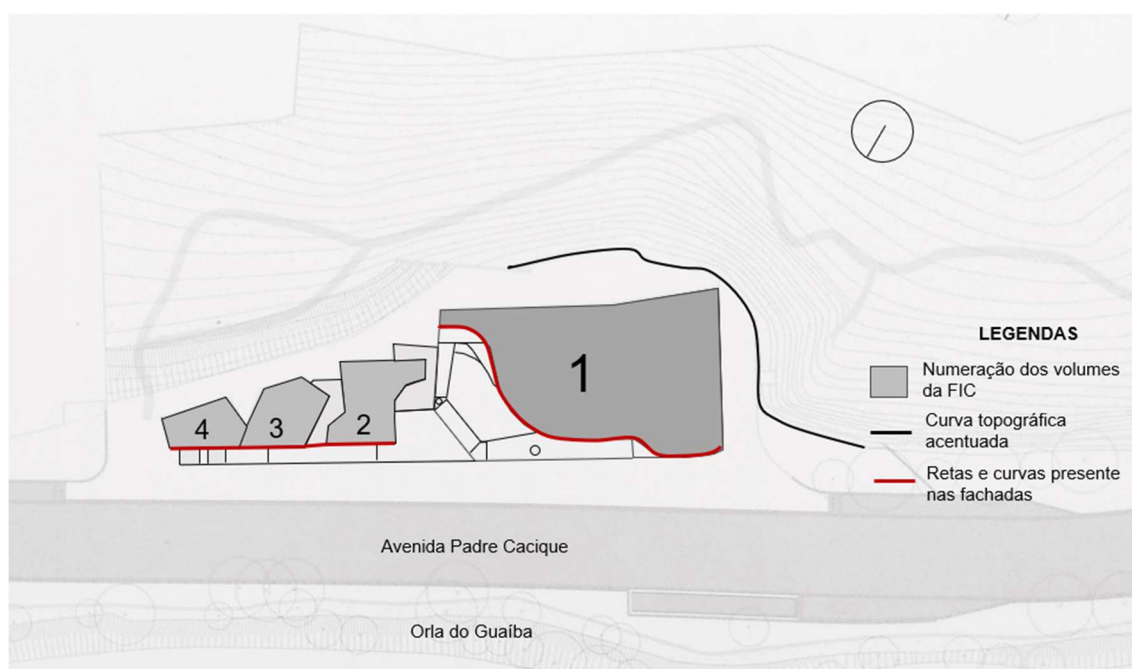
Uma das primeiras hipóteses que pus foi o parque de estacionamento lá em cima. Descia-se no elevador, entrando à cota da estrada. [...] É uma zona rica de habitação residencial. Logo essa hipótese caiu. Mas, o que se faz, no final essas hipóteses não desaparecem por inteiro nas outras fases. Há desenho em que tu vês um conjunto de soluções diferentes na mesma folha de papel (SIZA, 2010, p. 107).

Ao analisar as primeiras experimentações formais de Siza (croqui 1 e 4) é possível perceber que a volumetria proposta sempre respeitou o gabarito de altura da escarpa. Desse modo, na proposta executada, o projeto organiza-se em quatro volumes, visíveis à cota da avenida. O volume vertical corresponde as principais áreas do museu, composto por quatro pavimentos, totalizando uma altura aproximada de 25 metros. Os volumes horizontais apresentam gabarito de altura aproximada de 4 metros (SIZA, 2011).

O contraste das duas escalas decorre para objetivos distintos: os volumes horizontalizados se relacionam com o peatonal, e com a orla do Guaíba, enquanto o volume vertical com o gabarito da escarpa e o fluxo de veículos da avenida Padre Cacique. Em um posicionamento coerente com os demais projetos de museus ao longo da sua carreira, Siza respeita o gabarito de alturas do entorno. No caso da FIC, o volume em altura não ultrapassa sequer a cota mais baixa das edificações existentes no cume da escarpa, garantindo as visuais dos seus habitantes (SIZA, 2008b).

Quanto a composição formal, o volume vertical, numerado aqui como 01, apresenta equilíbrio entre ortogonalidade e sinuosidade. Nas fachadas Sul e Oeste, voltadas a escarpa, as paredes são retilíneas em oposição a sinuosidade das fachadas opostas, Norte e Leste. Ao analisar o resultado volumétrico de Siza, a ortogonalidade das duas fachadas acaba tornando-se elementos secundários se comparadas ao equilíbrio encontrado entre as curvas e as rampas voltadas ao Guaíba (Figura 60) (SIZA, 2011).

Figura 60 – Organização volumétrica



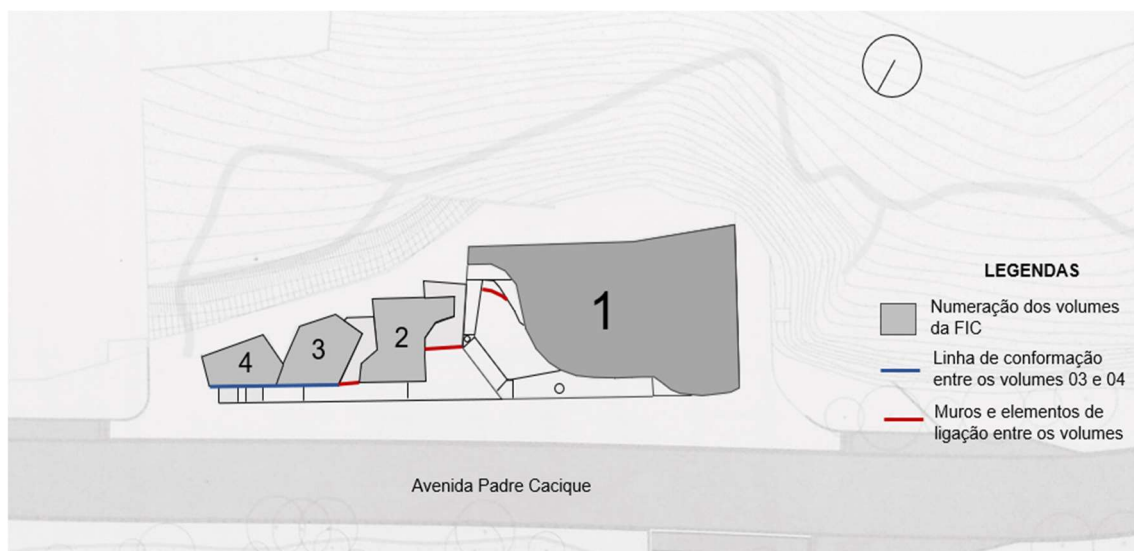
Fonte: Adaptado de Fundação Iberê Camargo (2008).

Desse modo, o edifício afirma-se enquanto volumetria ao voltar-se a cidade, a via rápida da Padre Cacique e ao lago Guaíba. Em diversas declarações, Siza afirma o respeito quanto a história do lugar, o sítio como antiga pedreira e a vegetação manifesta no terreno. Pressupõem-se assim, que o equilíbrio volumétrico proposto entre retas e curvas, é intencional. O edifício se encaixa na escarpa, em uma espécie de manifesto ou respeito por sua história. Quando se volta a cidade “[...] esta curva que está bem aqui entra em diálogo coma curva, da pedreira” (SIZA, 2010, p. 109).

O sólido geométrico em que a opacidade dos cheios se sobressaem sobre os vazios, contribuiu para o aspecto austero do edifício e para as críticas auferidas a respeito do projeto. Ainda sobre o volume 01, destaca-se a tríade de rampas, suspensas em balanço que compõem as fachadas Norte e Leste. Fixadas nas extremidades das fachadas Leste e Oeste, os tuneis claustros iniciam no 4º pavimento e findam em meio nível entre o 2º e 1º, considerando o percurso descendente proposto na visitaçào (MAHFUZ, 2008).

Desse modo, a composição volumétrica da FIC é de fácil compreensão em planta, porém apresenta percepções distintas na análise presencial. Os volumes de menor escala, 02, 03 e 04 são fragmentados, sendo unidos pelo muro que faz as vezes de banco (Figura 61).

Figura 61 – Composição formal



Fonte: Adaptado de Fundação Iberê Camargo (2008).

Quando observados a partir da avenida, a linha reta que se conforma nos volumes 04 e 03 transforma-se em um plano único de fachada, imprimindo a sensação de unidade. Enquanto os volumes 03 e 02 são igualmente conectados por um muro que funciona como peitoril para o vão livre que é deixado entre eles (FIGUEIRA, 2008b; SIZA, 2019).

Desse modo, o muro e/ou o banco que contorna o vão livre entre os volumes, estende-se verticalmente e transforma-se em anteparo de cobertura, (Figura 62).

Figura 62 – Equilíbrio entre linhas do volume vertical e horizontal



Fonte: Adaptado de Portal Vitruvius (2008).

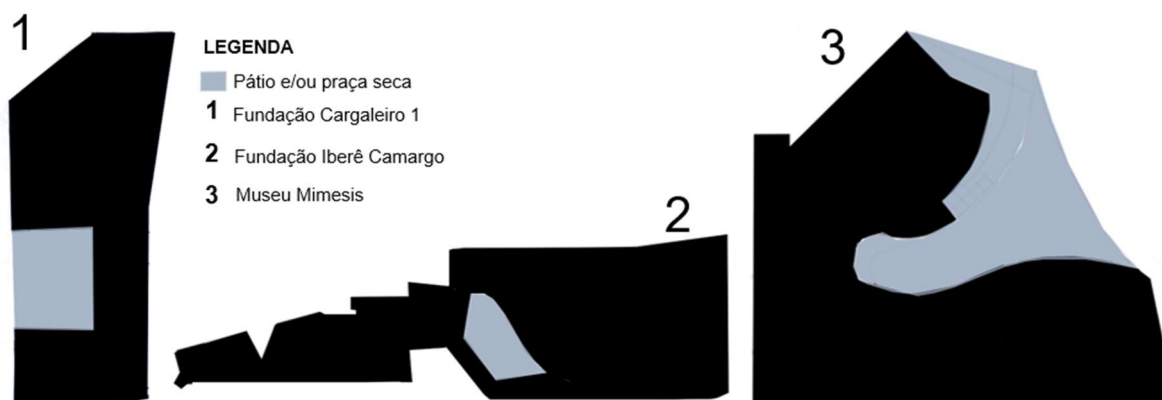
A sensação de continuidade, dilui-se nas linhas curvas que demarcam o acesso principal do volume 01. A estratégia do arquiteto contribui para a ideia de unidade entre os quatro volumes, em uma espécie de percurso que conduz o visitante

desde a calçada, preparando-o para a troca de escala entre os volumes até a entrada do museu (SIZA, 2019).

Desse modo, os volumes aparentemente independentes entre si, se interligam externamente pelo muro e internamente a partir do subsolo. O bloco monolítico verticalizado contrasta com a volumetria linear de menor gabarito, distribuída ao longo da porção mais estreita do sítio (SIZA, 2011).

Quanto a tipologia, a FIC pode ser definida como uma volumetria compacta com pátio ou praça de entrada que faz a transição entre exterior e interior, estratégia presente em outros projetos de Siza, como a FC1 e o Museu *Mimesis* (Figura 63). Essas características se enquadram nos museus que se voltam para si, representando o equilíbrio entre o projeto desenvolvido, baseado na tradição tipológica e no modelo originado de maneira orgânica e expressionista, de formas expansivas, mas que arquitetonicamente se enclausura em sua composição volumétrica (MONTANER, 2003).

Figura 63 – Tipologia compacta que se volta para si com praça e/ou pátio



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Desse modo, os museus citados se desdobram sobre si mesmos, resolvendo o programa a partir de compartimentações internas, enquanto externamente são caracterizados pela volumetria, o jogo de cheios e vazios e pelo pátio ou praça seca que antecede a experiência museísticas do visitante.

#### 4.4.3 Rampas e o percurso interno

Desde os primeiros croquis de Siza, figura 45, as rampas são elementos presentes na composição volumétrica. As questões topográficas, conforme visto, conduziram a solução em altura. De mesmo modo, as rampas configuram-se como elemento central de circulação, orientando o percurso do visitante, além de cumprir a função arquitetônica de ligação entre pavimentos. A alternância de sua composição, internamente voltada ao átrio, transforma-se externamente em tuneis claustros, deslocados da volumetria (MARQUES, 2003; SIZA, 2011).

A trinca de rampas vence apenas um andar de altura simples de cada vez, em oposição ao pé direito duplo das salas de exposição. A composição externa apresenta variações formais em suas larguras, pé-direito e intensidade de iluminação, oriunda das zenitais e das fenestraçãoes (FRAMPTON, 2008).

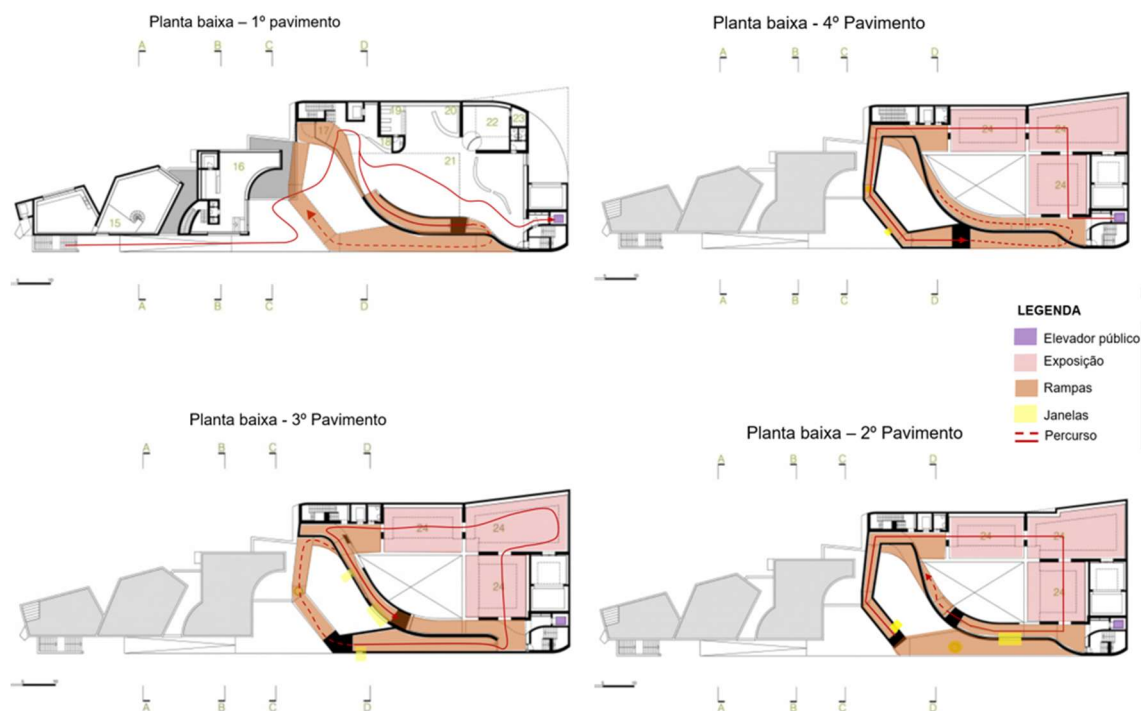
[...] o museu Iberê Camargo leva a metáfora do labirinto até os seus limites, pois, enquanto a circulação depende de uma constante alternância entre as rampas internas e externas, o aclave ligando um andar ao próximo nem sempre segue na mesma direção (FRAMPTON, 2008 p. 96).

A maneira com que Siza organiza o programa e posiciona as rampas em torno do átrio orienta o percurso feito pelo visitante dentro do museu. Montaner (2003), lembra que a *promenade architecturale*, de Le Corbusier, pode ser aplicada a qualquer tipologia, mas no caso de museus, torna-se singular, uma vez que se pressupõe o desenvolvimento de certa regulação do itinerário do visitante.

Ao entrar na edificação, o visitante é orientado a atravessar o átrio, dirigindo-se ao elevador até o 4º pavimento. Desse modo, é sutilmente conduzido a conhecer as salas de exposições organizadas em torno do átrio para posteriormente iniciar o percurso pelas rampas (Figura 64) (SIZA, 2011).

A composição volumétrica faz com que o percurso se torne o articulador espacial, projetado para ocorrer de maneira distinta das salas de exposições. Essa estratégia contribui para o maior resguardo das salas, enquanto o percurso, por mais expressivo que se apresente, mantêm-se imparcial às obras de arte, equilibrando forma e função (COMAS, 2008).

Figura 64 – Percurso interno da FIC



Fonte: Adaptado de Fundação Iberê Camargo (2008).

Desse modo, em tipologias, como centros culturais e museus, em que a volumetria se desenvolve em altura, o percurso orientado de maneira descendente contribui para que o visitante percorra maiores distâncias e de maneira mais confortável, incluindo pessoas com mobilidade reduzida (MONTANER, 2003).

Na FIC, Siza faz com o que o percurso se torne o próprio edifício, convidando o visitante a usufruir das demais valias do museu, conduzindo-o singelamente, ao final do passeio, aos edifícios complementares onde encontra-se, por exemplo, a cafeteria (COMAS, 2008; FRAMPTON, 2008).

#### 4.4.4 Aproximações formais

Indo ao encontro das especulações em relação a composição volumétrica está a associação da FIC a outros projetos, sejam esses do próprio repertório de Siza, de obras paradigmáticas modernas ou até mesmo da arquitetura brasileira. Para o público leigo, em particular os moradores de Porto Alegre, a inquietude provocada por uma composição volumétrica aparentemente indecifrável foi sendo atenuada com a sensação de familiaridade, aproximando o projeto de Siza a exemplares brasileiros



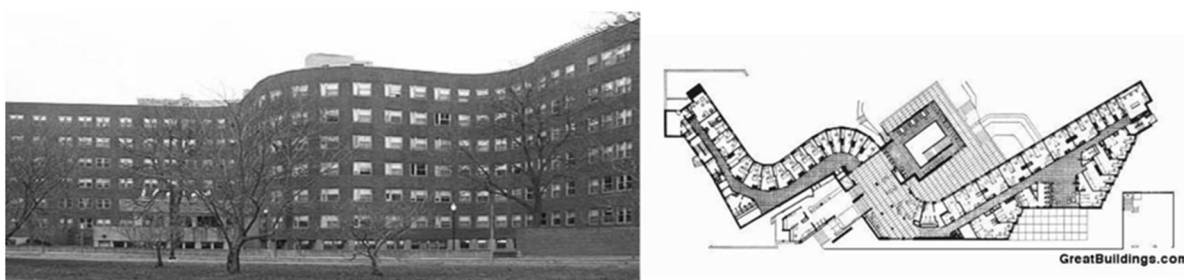
(MARQUES, 2003; MAHFUZ, 2008). No entanto, Siza explica que as referências surgem em sua maioria, de maneira inconsciente durante o processo de projeto, declarando a respeito da FIC:

Sabe que referência para um arquiteto que está a trabalhar há 50 anos já não é como era quando eu estudada. [...] quando eu entrei na escola estava fixado em um arquiteto, que era Corbusier, [...] depois começaram a aparecer outros, a gente começa a viajar e descobrir muito mais coisas e descobre que não há só um ou dois, mas que há um mundo de beleza na arquitetura. Vai assimilando isto a um ponto tal que o que se passa ao projetar não é “bom, aqui segue o Niemeyer por que tudo isto nós vimos está a cá dentro (aponta para a cabeça)” (SIZA, 2009, p. 163).

No trecho acima, ao citar Niemeyer, Siza se refere as recorrentes aproximações feitas quanto a curvas da FIC e a obra do arquiteto brasileiro. Teorizada e citada por diversos estudiosos como sendo “um presente sensível de Siza ao imaginário brasileiro, que reanima os laços de afeto e cultura que unem os dois povos separados pelo Atlântico” (SERAPIÃO, 2008, p. 15), a referência se faz presente de maneira inconsciente.

Assim como Alvar Aalto citado ao longo do trabalho como sendo uma referência consciente e assumida na trajetória de Siza, unia a geometria, formas orgânicas e os aspectos naturais do lugar, como nos projetos para a *MIT Baker House Dormitory* (1949) em *Massachussetts* (Figura 65) (SIZA, 2011).

Figura 65 – *MIT Baker House Dormitory* (1949)



Fonte: ArchDaily (2010b).

Quanto a presença de Alvar Aalto no projeto da FIC, Siza explica:

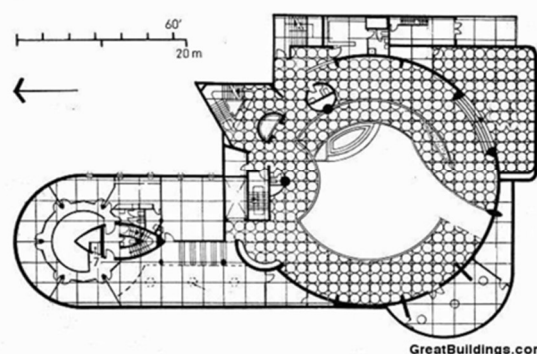
O Alvar Aalto usa muito essa combinação de geometria, ortogonalidade e curva quando trabalha. Muito baseado em aspectos da paisagem. Portanto, vejo muito mais essa relação, mas realmente não pensei nela e Alvar Aalto fiz-me de visitar e estudar (SIZA, 2009, p. 163).

Outras questões frequentemente discutidas na literatura sobre a composição volumétrica dizem respeito as rampas, *promenade architecturale*, as fenestrações e as possíveis associações feitas aos precedentes modernos de Siza, aos projetos pretéritos do próprio arquiteto e até mesmo a Arquitetura Moderna Brasileira.

Para Frampton (2008, p. 93), “um dos fatores que diferenciam o trabalho de Siza é o fato de existir, em quase tudo o que faz, a evocação imediata de um microcosmo que assume uma dimensão mítica desde o primeiro esboço até o resultado final”. Desse modo, é instrutivo especular sobre o processo de projeto de Siza, considerando seu potencial criativo e que este acontece tanto de maneira espacial quanto programática.

Analisado pelo enfoque de Frampton (2008), dificilmente se pode negar a presença de Le Corbusier, com sua *promenade architecturale* ou de Frank Lloyd Wright e o Museu *Guggenheim* (1959), (Figura 66).

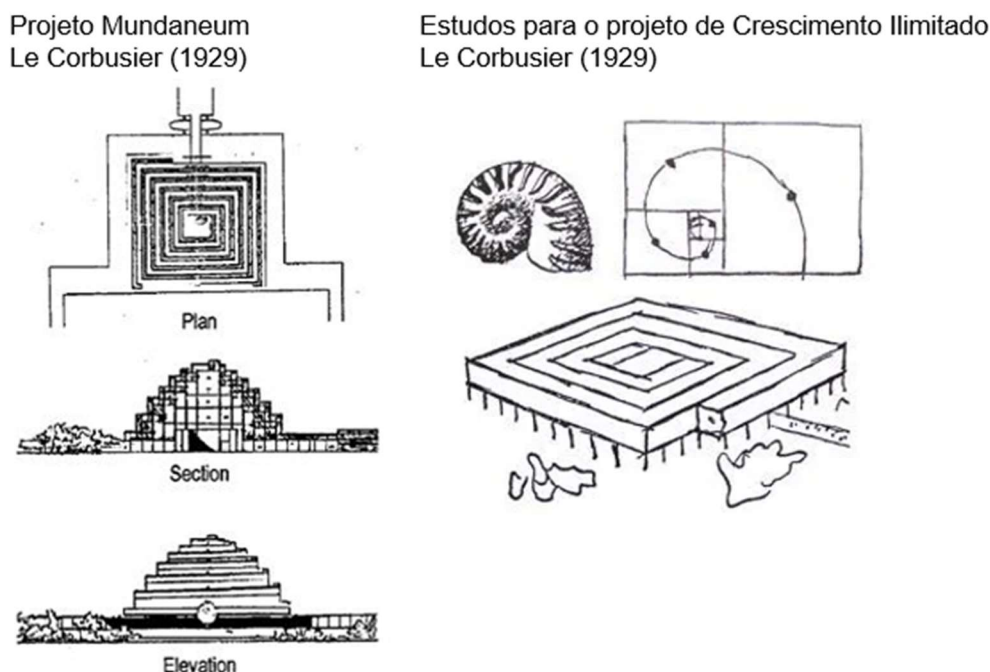
Figura 66 – Museu Guggenheim (1959)



Fonte: ArchDaily (2017a).

No projeto da FIC, o percurso é uma das diretrizes que regem o partido arquitetônico. De mesmo modo, o percurso consiste no eixo central dos estudos de Le Corbusier para o Museu Mundial, integrante do projeto *Mundaneum* (1929) em Genebra, Suíça e inspirado nas pirâmides zigurates. Para o projeto do Museu de Crescimento Ilimitado (1939), de planta quadrada e suspenso por pilotis, a articulação formal a partir do percurso, possibilitava o crescimento ilimitado da sua composição volumétrica. Ambos os projetos de Le Corbusier possuem planta ortogonal, em que o visitante a realizaria o percurso de maneira crescente (Figura 67) (MARTINS, 2020).

Figura 67 – Le Corbusier e percurso como articulador formal

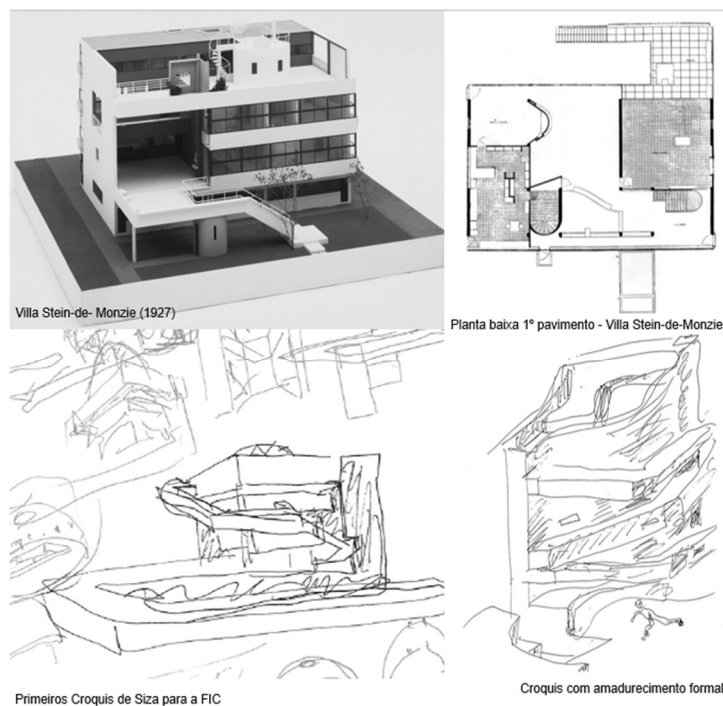


Fonte: Adaptado de Fundação Le Corbusier (2022).

Segundo Frampton (2008), Le Corbusier pode ser associado a composição volumétrica da FIC de diferentes maneiras: seja pela *promenade architecturale* articulada a partir das rampas que compõem o volume vertical do museu ou indiretamente por associações feitas aos projetos da *Villa Stein-de-Monzie* (1927), *Garches*, França e a *Maison La Roche* (1923) localizada em Paris. “Embora nenhuma dessas obras seja uma referência direta, elas são evocadas por essa esfoliação de rampas que intervém com o que para fragmentar a espiral do *Guggenheim*” (FRAMPTON, 2008, p.95).

Nos primeiros croquis do arquiteto, antes mesmo da visita ao sítio, na qual se considerava o acesso pelo topo da escarpa, a rampa apresentava-se como premissa, aparecendo como elemento preponderante na fachada principal (MARQUES, 2003; MACHABERT; BEAUDOUIN, 2009). Releitura que pode ser atribuída a saliente varanda da *Villa Stein-de-Monzie*, como uma de suas primárias referências (Figura 68) (FRAMPTON, 2008).

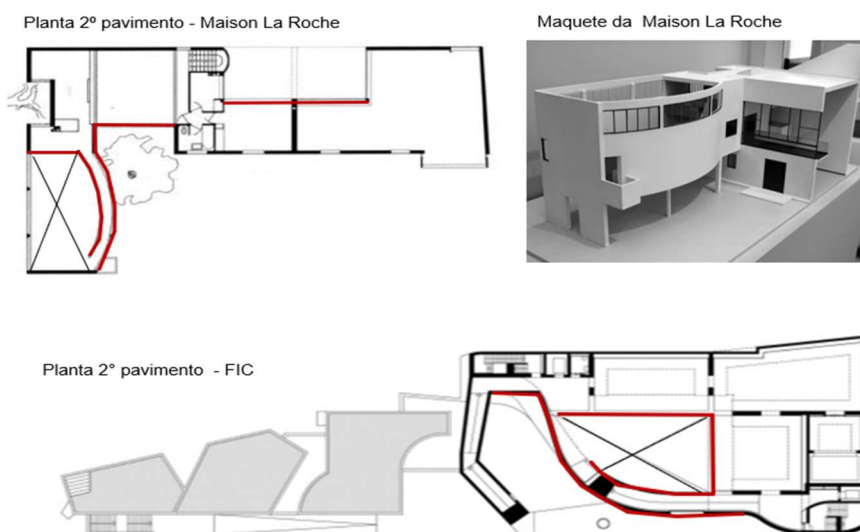
Figura 68 – *Villa Stein-de-Monzie* (1927) e os croquis de Siza



Fonte: Adaptado de MOMA (2022) e Fundação Iberê Camargo (2010).

Quanto ao projeto da *Maison La Roche* (1923), os estudos podem ser realizados a partir da proposta executada da FIC. As duas obras possuem semelhanças nas soluções em planta, nos espaços que se configuram a partir das rampas, dos vazios, da congruência formal e do diálogo com a Arquitetura Moderna (Figura 69) (MARTINS, 2020).

Figura 69 – Plantas do 2º pavimento da *Maison La Roche* e FIC



Fonte: Adaptado de Pinimg (2022) e Fundação Iberê Camargo (2008).

Na *Maison La Roche*, Le Corbusier quebra os grandes planos pelo avanço e a curvatura de um dos volumes. No interior recortes e janelas posicionadas de maneira precisa, direcionam o olhar para a paisagem. Rampas, escadas e terraços, em junção com recortes e avanços dos planos, proporcionam vistas ao átrio central e a movimentação ocorrida em seu interior, nos mesmos moldes adotados por Siza na FIC (Figura 70) (MARTINS, 2020).

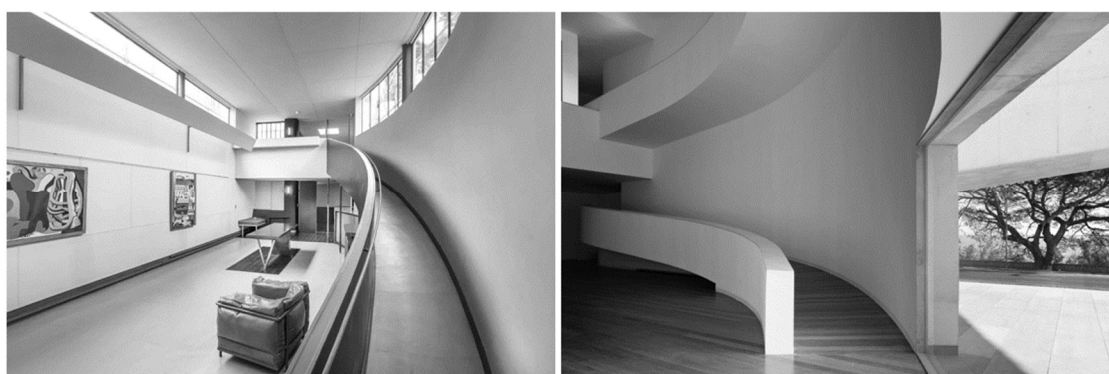
Figura 70 – Interior da *Maison La Roche* e da FIC



Fonte: Adaptado de Pinimg (2022) e Espaço de Arquitetura (2020b).

Além das aproximações quanto as soluções formais, as duas obras se organizam a partir de vazios que demarcam o externo: os pilotis no caso da *Maison de La Roche* e o átrio configurado pelas saliências das rampas na FIC. Internamente, posicionadas por ambos os arquitetos junto ao acesso principal, convidam o visitante a percorrer os interiores, em uma espécie de equilíbrio entre as linhas curvas e retas que demarcam a composição volumétrica e o átrio dos referidos projetos (Figura 71) (MARTINS, 2020).

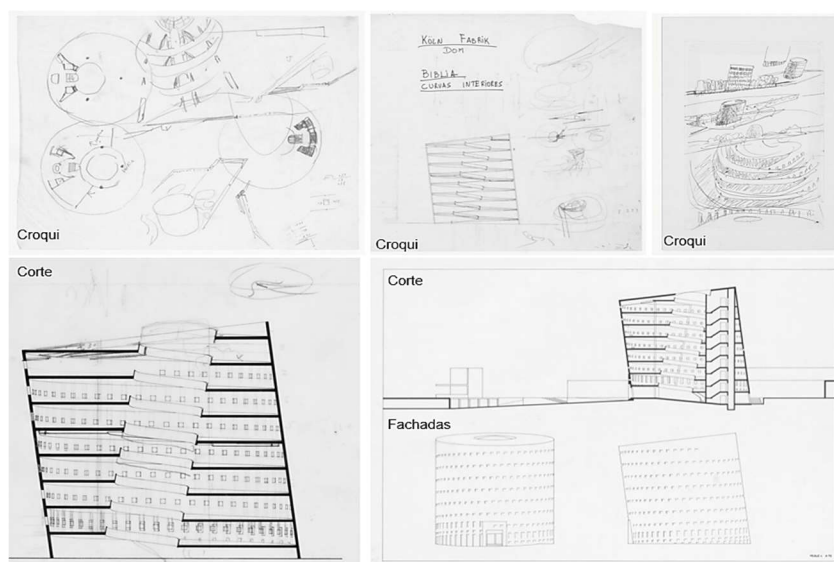
Figura 71 – Rampa da *Maison La Roche* e da FIC



Fonte: Adaptado de Pinimg (2022) e ArchDaily (2011).

As recorrências de soluções análogas à projetos do próprio arquiteto ou fundamentadas no legado de obras pretéritas podem ser identificadas a partir do momento que se compreende suas soluções pragmáticas e espaciais. Desse modo, o conceito de percurso em espiral, definido pela composição volumétrica se faz presente no projeto que Siza desenvolveu para a Sede da Companhia DOM (1980-não construído), Alemanha. O formato cilíndrico do edifício apresenta seu percurso organizado por meio de rampas helicoidais em torno do átrio central. A composição volumétrica apresenta inclinação oposta ao vazio cilíndrico formado pelo átrio, constituído de rampas de direções oblíquas que se cruzam, apresentando pontual complexidade estrutural e construtiva (Figura 72) (DE LUCA, 2009; CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE, 2023).

Figura 72 – Sede da Companhia DOM (1980-não construído)



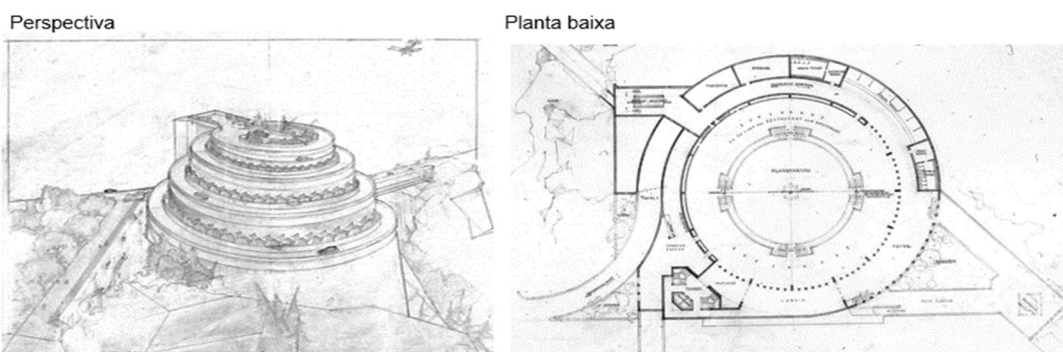
Fonte: *Canadian Centre for Architecture* (2023).

Se comparar ambos os projetos, para o DOM e a FIC, mesmo possuindo tipologias distintas, a solução implantada em Porto Alegre apresenta-se de maneira mais elaborada. O percurso descendente alterna de maneira sequencial e linear, entre as salas de exposição e o descer das rampas (SIZA, 2019).

Quanto a Frank Lloyd Wright e a definição da composição arquitetônica em função da *promenade architecturale*, cita-se o projeto para o *Gordon Strong Automobile Objective* (1924 - não construído), Chicago, em que as rampas possibilitariam a circulação de pessoas e de automóveis, além do paradigmático

Museu Guggenheim (1937), Nova York, em que o percurso é realizado de maneira descendente pelo visitante (Figura 73) (FIGUEIRA, 2017; CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE, 2023).

Figura 73 – *Gordon Strong Automobile Objective* (1924) de Frank Lloyd Wright



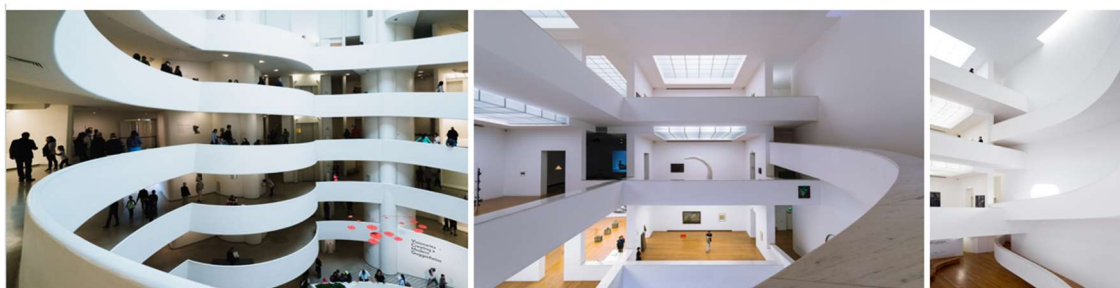
Fonte: Fundação Frank Lloyd Wright (2023).

Desse modo, tanto o átrio central quanto as rampas que marcam a FIC, são elementos corriqueiramente remetidos na literatura ao Museu *Guggenheim* de Nova York (1937), conforme explica Frampton (2008, p. 94):

[...] dificilmente se pode negar o traço de *Guggenheim Museum* de *Wright* (1959) que, aqui através de um átrio iluminado do topo, serve para unir a entrada do andar térreo com os espaços superiores do museu. Esse tropo tende a ser confirmado pela rampa interna que sobe do nível da entrada até o primeiro patamar, para continuar a sua *promenade architecturale* através de uma rampa tortuosa externa e as rampas internas, olhando o átrio do alto, à medida que o sujeito sobe pelo labirinto do espaço; o jogo do agora você vê, agora não (FRAMPTON, 2008, p. 94).

A espiral sinuosa do museu *Guggenheim*, é revista por Siza de tal maneira em que as rampas oscilam entre dentro da estrutura do corpo monolítico verticalizado, ora fora como grandes braços (Figura 74) (FRAMPTON, 2008).

Figura 74 – Conformação espacial no Museu Guggenheim e FIC



Fonte: Adaptado de ArchDaily (2017a) e acervo Souto (2022).

Apesar das pontuais similaridades compositivas, os dois arquitetos apresentam posturas distintas quanto as relações estabelecidas entre forma e função. O Guggenheim foi projetado com o conceito de sala unitária, onde não ocorre a separação entre espaço expositivo e circulação, podendo implicar em impasses quanto a salvaguarda das obras expostas (CABRAL, 2009).

Quanto as possíveis referências brasileiras utilizadas por Siza, a congruência formal criada pelo equilíbrio entre linhas retas e oblíquas e as salientes rampas podem ser remetidas ao projeto da Fábrica do SESC Pompéia em São Paulo (1986). As rampas abertas do projeto de Lina servem como uma espécie de varada de convívio e contemplação as visuais urbanas (FRAMPTON, 2008). Conforme explicado por Siza (2010):

Eu tinha visitado o edifício da Lina Bo Bardi, mas nunca me passou pela cabeça o projeto da Lina Bo Bardi. [...] quando me chamaram atenção para a influência do edifício, disse: “ambos fomos influenciados pela Fábrica *Van Nelle* em Roterdão”. Foi a primeira vez que vi edifícios ligados por pontes assim. É claro que a formação do arquiteto, [...] passa por ver muitas coisas. Vê-se tanta coisa que a páginas tantas, nem nos lembramos dela, mas está aqui. O subconsciente, não dorme e a memória aparece (SIZA, 2010, p. 107).

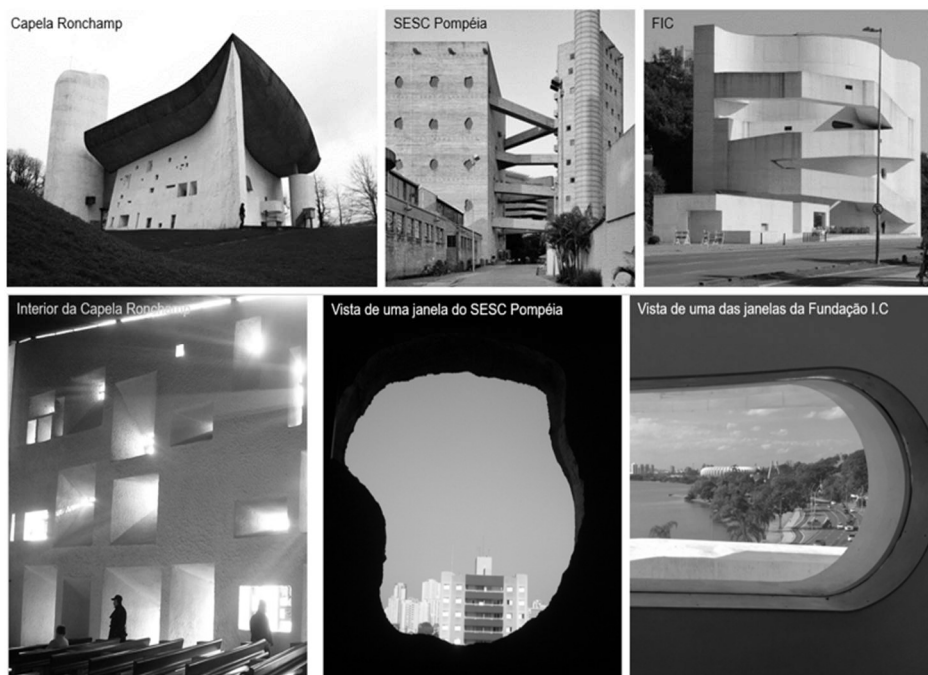
Na declaração acima Siza comenta sobre as associações comumente feitas ao SESC de Lina Bo Bardi. Desse modo, o projeto aparece não como referência literal, mas como mais um projeto revisitado e guardado como repertório subconsciente.

O arquiteto trabalha manipulando a memória, disso não há dúvida, conscientemente, mas a maioria das vezes subconscientemente. O conhecimento, a informação, o estudo dos arquitetos e da história da arquitetura tendem ou devem tender a serem assimilados, até se perderem no inconsciente ou subconsciente de cada um (SIZA, 1998, p. 37).

Além das rampas, as fenestraçãoes da FIC são comumente associadas ao SESC de Lina. Quando analisada somente a questão geométrica, as irregulares janelas de Lina, irreprodutíveis a outra obra, nada se assemelha a geometria controlada e moldada no concreto branco da FIC (FRAMPTON, 2008). Desse modo, as associações devem ser feitas não pela composição formal, mas pelo contraste de escalas que as fenestraçãoes representam na composição volumétrica, o enquadramento da paisagem urbana ou pelos efeitos de luz e sombra que proporcionam. Igualmente importante essa aproximação ser realizada com as janelas da Capela *Ronchamp* (1950-55), França de Le Corbusier (Figura 75) (MARTINS, 2020).



Figura 75 – Fachadas da Capela Ronchamp, SESC e da FIC



Fonte: Adaptado de Archdaily (2011); (2015).

Ainda no decorrer das aproximações a Arquitetura Moderna, “Le Corbusier é uma sombra onipresente nas transposições de Siza” (FRAMPTON, 2008, p. 95). Ao analisar o projeto para o Palácio da Justiça de *Chandigarh* (1959), a geometria das janelas e a organização das rampas pensadas por Le Corbusier, lembram os mesmos elementos que Siza para FIC (Figura 76).

Figura 76 – Palácio de *Chandigarh* (1959)

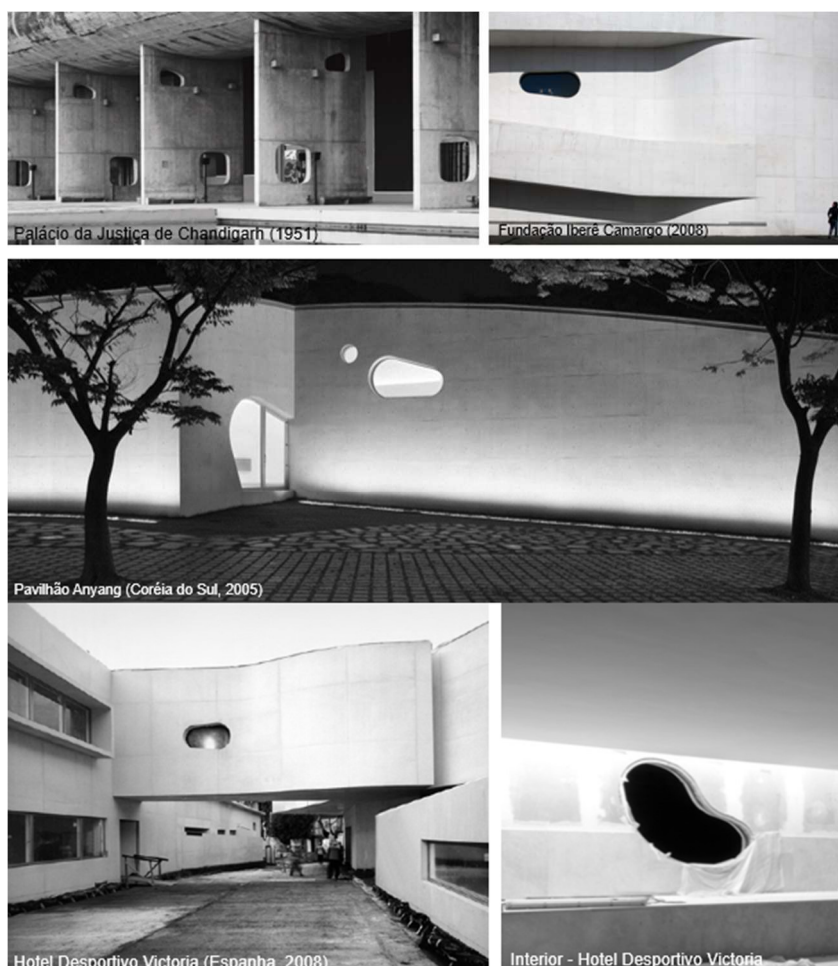


Fonte: Adaptado de Frampton (2008).

A plasticidade das janelas do Palácio da Justiça de *Chandigarh* (1951), de Le Corbusier confirma a referência ao precedente moderno, sendo relidas por Siza nos

projetos do Hotel Desportivo *Victoria* (2008) Espanha e no Pavilhão *Anyang* (2005), Coréia do Sul (Figura 77) (FRAMPTON, 2008).

Figura 77 – Geometria das janelas



Fonte: Adaptado de ArchDaily (2015) e Arquitetura Viva (2023).

Conforme visto durante o trabalho, diversas interpretações e estudos se dedicam a compreender ou desvendar o pensamento de Siza ao projetar a FIC. A estranheza inicial, com o passar do tempo, foi diluída em curiosidade e até mesmo admiração, em vistas dos prêmios e o entendimento da relevância que a obra do arquiteto acarreta para a cidade.

Enquanto pesquisa e crítica, alguns trabalhos como o de Rangel; Faria; Martins (2010) analisam o projeto pautado na técnica, na forma, tectonicidade, implantação, percurso e tantas outras questões que envolvem o processo projetual. Em outra vertente, mais imagética, como Raposo (2016), tentam compreender a

singularidade formal a partir de interpretações figurativas associadas, muitas vezes, a formas antropomórficas ou ao trabalho de Iberê.

A composição volumétrica e a sobressalência das rampas, por exemplo, foram definidas por Frampton (2008, p.93) como “um bloco incipiente de onde emergem braços cataclísmicos estendendo-se pelo tórax de uma forma grávida [...] tendões fraturados de algum monstro calcificado”. Para Segre (2008, p. 118-19), as rampas são uma espécie de “coração humano envolvido pelas veias que o nutrem de vida”. Na interpretação de Comas (2008, p. 30), “[...] as rampas exteriores descolam-se progressivamente como empasto, tinta espessa aplicada sobre uma sobre uma superfície de maneira tosca, com a aparência e consistência de uma pasta amanteigada, típica do expressionismo praticado por Iberê, ganhando autonomia de peça cerâmica”.

As associações sobre as espessas camadas que compunham as pinturas expressionistas de Iberê e o movimento que as rampas conferem a volumetria, é uma possibilidade que de mesmo modo pode ser considerada. A configuração volumétrica de cada uma das três rampas e/ou túneis externos são singulares, assim como as pinceladas irrepetíveis do artista (FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2023).

#### 4.5 A TECTÔNICA – FIC

Existem diversas maneiras de se compreender um projeto arquitetura e uma delas é através da chamada teoria da tectônica. A tectônica surgiu na Alemanha em meados do século XIX por meio dos escritos de *Karl Otfried Müller*, *Karl Bötticher* e *Gottfried Semper*. Na virada do século XX, o debate sobre a teoria da tectônica perdeu forças, sendo relegado para segundo plano a partir da Movimento Moderna, mesmo os arquitetos do período enfatizando em seus projetos a verdade dos materiais e da aceitação de novas soluções técnicas para a arquitetura (CANTALICE II, 2015).

A partir da década de 1990, o termo tectônica foi resgatado por Kenneth Frampton (1995), Edward Ford (2003), Andrea Deplazes (2005), entre outros. Tais críticos entendem que a tectônica procura relacionar a arquitetura com a cultura construtiva local, atribuindo valor ao saber fazer em uma relação expressa diante das particularidades do lugar e do criativo uso dos materiais e sistemas construtivos.

Os críticos e historiadores contemporâneos citados, se valem de casos existentes na Arquitetura Moderna para exemplificar suas teorias, como Le Corbusier,

Alvar Aalto, *Mies van der Rohe* por enfatizarem a tectônica em suas obras. Mesmo a teoria sendo considerada um dos caminhos para a identificação do processo de projeto, cada teórico crítico também a aborda de uma maneira distinta, tornado difícil estabelecer um método de análise único (FRAMPTON, 1995; DEPLAZES, 2005).

Para Frampton (1995), o debate arquitetônico tem se afastado cada vez mais dos aspectos construtivos, dando lugar a um discurso baseado principalmente na abstração das formas e na ênfase imagética, que os relega a segundo plano. Desse modo, enfatiza a necessidade de compreender o processo de construção como algo intrínseco a arquitetura.

Essa etapa da pesquisa se baseia em textos referenciais para a compreensão sobre a tectônica e suas implicações no processo de projeto arquitetônico. Para as análises, essas foram conduzidas pelos preceitos do Quatérnio Contemporâneo definidos por Mahfuz (2004), para o entendimento da materialidade e das estruturas formais presentes nos projetos da FIC e do MACNA.

#### **4.5.1 A materialidade e a estrutura**

Para a arquitetura, a tectônica se refere a construção do edifício, sendo que não há concepção sem consciência construtiva. Desse modo, a tectônica consiste em um instrumento fundamental para conceber e não apenas para resolver possíveis problemas ao longo do processo de execução. A partir do momento em que o arquiteto possui esse entendimento, consegue separar a boa arquitetura da pura geometria, conforme explicado por Mahfuz (2004):

Muito relevante do ponto de vista do ensino e da prática da arquitetura é a identificação do problema central da criação arquitetônica na fricção entre estrutura física e estrutura visual, pois o desenvolvimento de um projeto consiste, em grande parte, no ajuste contínuo entre essas duas estruturas. Longe de constituir um entrave à criação arquitetônica, a construção introduz uma disciplina da qual a boa arquitetura tira proveito (MAHFUZ, 2004, p. 05).

A relação entre estrutura formal e construção é existencial, pois são responsáveis pela manifestação arquitetônica ao longo da história. “[...] a técnica, como o programa, incide de modo definitivo as condições de possibilidade da forma; a concepção espacial não superará o estágio gráfico se não atender tanto a disciplina como os estímulos das técnicas construtivas” (PIÑÓN, 1998, p. 06).

Desse modo, a tectônica representa um meio para atingir a estrutura formal idealizada pelo arquiteto, que, conforme visto ao longo do trabalho, sofre influência dos condicionantes do programa e do lugar (PIÑÓN, 1998).

Segundo Mahfuz (2004), o arquiteto recorre às estruturas formais, condição externa ao problema arquitetônico. Uma estrutura formal é um princípio ordenador segundo o qual uma série de elementos, governados por relações precisas, adquirem uma determinada estrutura.

No caso de Siza, em seu percurso como arquiteto, explora soluções autoportantes em que a leitura do sistema estrutural tradicional se torna um desafio, situação essa que contribuíram para as críticas leigas a composição volumétrica. Na FIC, o projeto, que não apresenta pilares ou sapatas, é composto por uma grande laje sobre o terreno, ancorando a volumetria do museu (SIZA, 2010).

Tal questão pode ser identificada desde os croquis, em que Siza entende forma e estrutura como elementos indissociáveis, pensados de maneira síncrona e não apenas como uma consequência de suas aspirações formais. Os sólidos geométricos que compõem a FIC consistem nos próprios suportes a vencer os vãos. Nos volumes horizontalizados, onde encontra-se o café e os ateliês, as paredes externas são os únicos ancoradouros físicos sem apoios auxiliares internamente. No volume vertical, as paredes internas são estruturais, contribuindo parcialmente na distribuição dos esforços sem alterar a grandeza ou permeabilidade visual dos ambientes (SIZA, 2010; 2011).

Quanto ao material que edifica a volumetria em altura, Siza escolhe o concreto armado branco moldado *in loco*, sendo a primeira obra dessa envergadura executada no País. Devido à complexidade do terreno, o anteprojeto entregue em 1999 sofreu ajustes após a primeira visita de Siza e sua equipe ao terreno, em maio de 2000. Nesse primeiro contato com o lugar, foram checadas *in loco* todas as ideias lançadas, eixos, ângulos e referências. Nessa mesma oportunidade foi revisto o programa de necessidades, pois a geometria do terreno demandou ajustes e melhorias relacionadas a acessibilidade universal, conforto e segurança aos visitantes. Entre o anteprojeto e o projeto final executado, a planta de subsolo foi ampliada em mais de 3 mil metros quadrados. A mudança, que não alterou a composição volumétrica vista da superfície, foi necessária para acomodar áreas técnicas para equipamentos de climatização, energia e tratamento de águas (CANAL, 2008).

Quanto ao concreto armado branco moldado *in loco*, comumente executado na Europa, representou um desafio a equipe brasileira. Desse modo, a execução liderada pelo engenheiro José Luiz Canal, recebeu apoio do laboratório da UFRGS, testando possibilidades de materiais para minimizar possíveis patologias futuras (SIZA, 2010).

Existem poucos materiais que conseguem transmitir, por meio de sua construção, uma representação quase escultural da arquitetura. Normalmente, essa façanha exige o revestimento de superfícies, mas não é o caso do concreto armado moldado *in loco*, ou betão aparente, que pode alcançar esse objetivo em sistemas parietais e não esqueléticos. Desse modo, para compreender na prática, e com profundidade, o processo de aplicação desse tipo de concreto, a equipe brasileira realizou uma viagem técnica para Portugal e Espanha. Na ocasião foram visitados quatro canteiros de obras: em *Vodafone*, Expo Lisboa; Casa da Música, Porto (Rem Koolhaas); Complexo Esportivo *Cornella*, Barcelona (Álvaro Siza); Igreja Sagrada Família, Barcelona (*Antoni Gaudí*) (CANAL, 2008).

A viagem contribui para o entendimento de questões técnicas a respeito da execução de uma obra do porte da FIC. Além disso, para o entendimento pleno das questões que envolveram o concreto, foram executadas concretagens em concreto branco em paredes que estavam projetadas para receber concreto convencional cinza, pois posteriormente essas seriam revestidas de alguma maneira. “Com isso ganhamos tempo e economizamos recursos com protótipos” (CANAL, 2008, p.143).

Outra inovação diz respeito ao projeto estrutural que não previa nenhuma junta de dilatação em toda a sua extensão. O conceito de se fazer juntas a cada 25 metros foi revolucionado na construção do subsolo, que tem quase 200 metros de comprimento, sem juntas. Essa decisão foi a resposta para a questão da estanqueidade necessária do subsolo, considerando que está no mesmo nível do Guaíba, aproximadamente na cota 1,40 metros e que as galerias técnicas ficam na cota – 0,35 metros em relação ao nível do mar. Desse modo, o estacionamento foi executado em uma estrutura com o conceito de caixa estanque, semelhante ao casco de um navio (CANAL, 2008; SIZA, 2010).

No que diz respeito ao estacionamento, é importante destacar que sua localização não conflita com os quatro volumes que compõem o projeto, no entanto deveria suportar os esforços provenientes da avenida Padre Cacique. Dada a sua natureza de uso, que demanda grandes vãos, foi adotado uma solução estrutural

mista que inclui estrutura parietal, em toda a periferia do subsolo e colunas de 54 centímetros de diâmetro, permitindo espaçamentos de 6,50 metros para a via central e 5,50 metros para cada veículo (SIZA, 2008a).

Voltando aos desafios impostas pelo concreto, esse por sua vez caracteriza-se por sua versatilidade, se adaptando às mais variadas formas geométricas, proporcionando uma estética fluida e contínua, sem necessidade de aplicação de demais revestimentos. No caso da FIC o volume em altura é totalmente executado com paredes externas autoportantes em concreto armado branco, sem necessidade de pintura posterior. Quanto as paredes internas, são executadas em concreto convencional (SIZA, 2010).

O uso de soluções autoportantes em que o sistema estrutural básico não pode ou não consegue ser lido com facilidade, foi usado por Siza em outros projetos, até a entrega final da FIC, como Equipamento Desportivo *Ribera-Serraló* (2006), Espalha; Pavilhão *Anyang* (2006), Coréia do Sul; Biblioteca Municipal de Viana do Castelo (2008), Portugal (SIZA, 2011).

A densidade e o aspecto opaco da composição volumétrica da FIC, são resultado tanto da técnica quanto da materialidade, reforçando a solidez e a robustez do projeto. É possível, então, utilizar a palavra sólido como adjetivo para descrever o sistema construtivo da FIC, além de tê-la como substantivo para indicar a geometria de cada volume (SIZA, 2010).

Embora os parágrafos precedentes dessa pesquisa contribuam para o entendimento do pensamento projetual de Siza, a composição volumétrica do edifício “aquilo que o olho capta, não é fácil de explicar em poucas palavras. A pergunta “o que é o edifício?” não tem, neste caso específico, uma resposta nem imediata, nem fácil” (MAHFUZ, 2008, p.3).

Para Mahfuz (2008), ao compreender os conceitos de tectonicidade e estereotomia é possível realizar uma leitura mais aproximada sobre o projeto da FIC idealizado por Siza.

Desse modo, adota-se o conceito estereotômico de Baeza (2000):

Entendemos por arquitetura estereotômica aquela em que a gravidade se transmite de maneira contínua, em um sistema estrutural no qual a continuidade construtiva é completa. É a arquitetura maciça, pétreia, pesada, a que se assenta sobre a terra como se dela tivesse nascido. É a arquitetura do pódio, do embasamento, da plataforma. Também é a que busca a luz,

perfurando suas paredes para que ela possa entrar. Em resumo, é a arquitetura da caverna (BAEZA, 2000, p.1).

Em contrapartida, a arquitetura tectônica é aquela em que a gravidade se transmite de modo descontínuo, em um sistema estrutural com nó, em que a construção é sincopada.

É a arquitetura óssea, leve, que se apoia sobre a terra como se estivesse na ponta dos pés. É a arquitetura que se defende da luz, que tem que proteger suas aberturas para controlar a luz que a inunda. Resumindo, é a arquitetura da cabana (MAHFUZ, 2008, p. 03).

Ainda segundo Mahfuz (2008) ao analisar e comparar os conceitos sobre estereotomia e tectônica, realizando um paralelo com a Arquitetura Moderna Brasileira e a FIC, pode se concluir pela tectonicidade da primeira e pela estereotomicidade do segundo. Desse modo, são por estas questões que torna difícil uma leitura rápida, mesmo que leiga, ou explicação pautada em análises de poucos críticos sobre o processo de projeto de Álvaro Siza.

Quanto a Arquitetura Moderna, essa foi marcada por edificações articuladas, conformadas por uma série de elementos facilmente identificáveis – lajes, pilares, vigas, panos cegos de fachada, panos envidraçados, pórticos, marquises etc. – que resultam, no seu todo, em artefatos com forte identidade formal, sendo que:

Esses termos não podem ser aplicados à explicação de um edifício como a FIC, pois não é composto por partes que um observador consiga perceber. Todo e partes, níveis, relações formais, nada disso faz sentido neste caso, pois o volume principal se parece mais com algo esculpido a partir de uma rocha gigantesca do que com algo construído a partir de partes menores – interpretação nada absurda dada a utilização prévia do terreno. Trata-se aqui de um outro tipo de arquitetura, em que a lógica compositiva não se deixa apreender por meio da observação (MAHFUZ, 2008, p. 04).

Para Figueira (2017), conceituadas de maneira diferentes, podem ser realizadas aproximações entre a Arquitetura Moderna Brasileira e o projeto da FIC não pelas soluções técnicas ou estruturais, mas sim pelo uso plástico dos materiais. Outras escolhas técnicas poderiam cumprir a função de executar o projeto da FIC, mas o concreto escolhido e tradicionalmente utilizado por Siza é o único a transmitir a dúbia sensação de leveza e peso coexistentes, conforme explicado pelo arquiteto:

Era um sítio extremamente difícil, parecia, à primeira vista impossível, a estreitar de forma triangular a encosta. [...] no início houve muita variação de hipóteses consideradas, com grande rapidez. Quando começou a

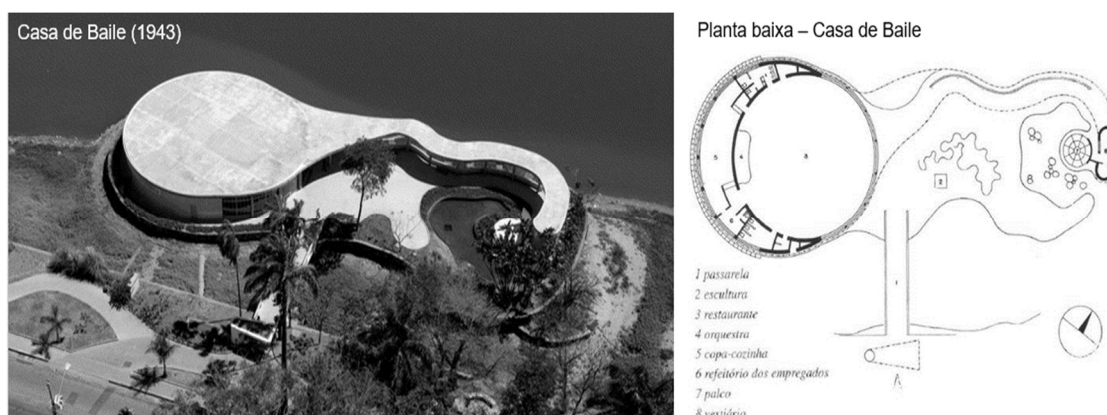


concretizar-se uma ideia tendi desde logo para ser um edifício em betão aparente. É claro que isso também tem a ver com experiências imediatamente anteriores. Tem a ver, no caso do Brasil, com a tradição do betão no modernismo brasileiro (SIZA, 2010, p. 15).

No mais, a escolha pelo concreto, conforme declarado por Siza, apresenta aproximações com a Arquitetura Moderna Brasileira. Os aspectos construtivos da FIC, podem ser comparados as técnicas utilizadas pelos arquitetos Lúcio Costa (1902-1998), Oscar Niemeyer (1907-2012) e Afonso Reidy (1909-1964). Do mesmo modo, ao brutalismo paulista de Vilanova Artigas (1915-1985), Lina Bo Bardi (1914-1992) e Paulo Mendes da Rocha (1928-2021) (SANVITTO, 2002).

Nas obras dos arquitetos citados, o concreto foi utilizado com diferentes objetivos de plasticidade. Niemeyer o usava para viabilizar as curvas, como na Casa de Baile (1943), a plasticidade e o aspecto monolítico dos volumes criados (Figura 78) (SANVITTO, 2002).

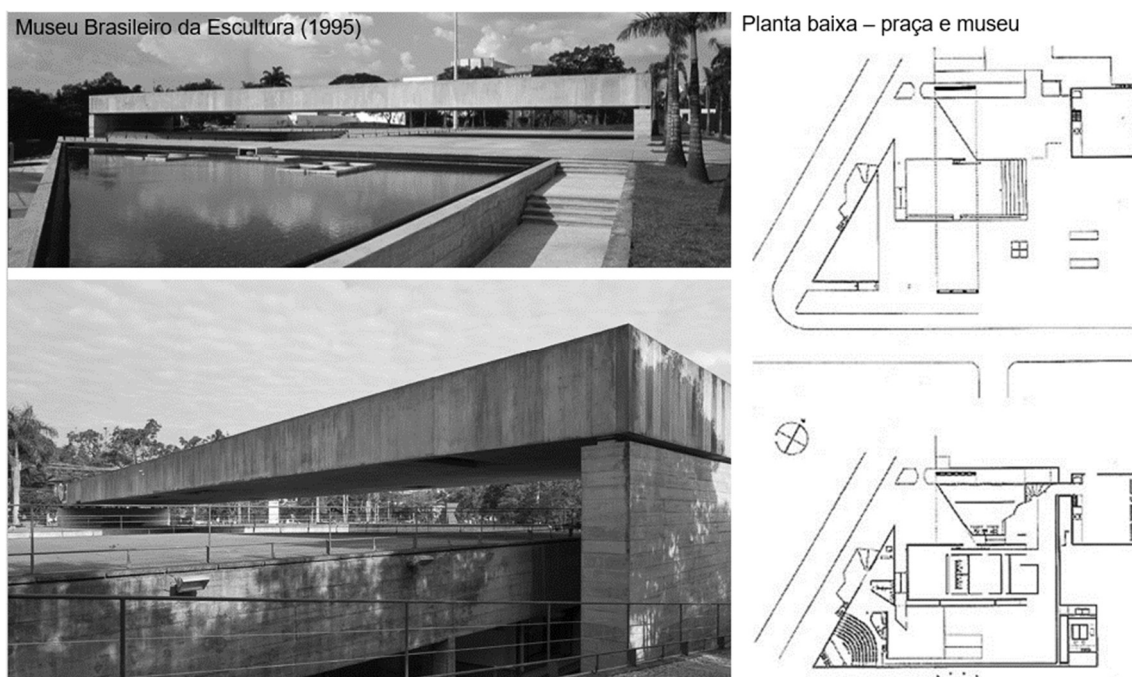
Figura 78 – Casa de Baile (1943) de Niemeyer



Fonte: Adaptado de Comas (2000).

Quanto aos arquitetos da Escola Paulista, Vilanova, Lina e Paulo Mendes, cita-se a planta livre, o concreto aparente, as edificações que se voltavam a si, a evidenciação dos elementos de circulação, como no SESC Pompéia de Lina Bo Bardi, as relações entre interior e exterior; os vãos livres, presentes no Museu Brasileiro da Escultura (1995) de Paulo Mendes da Rocha, e a unidade espacial como exemplos coerentes (Figura 79) (SANVITTO, 2002).

Figura 79 – Museu Brasileiro da Escultura (1995) de Paulo Mendes da Rocha



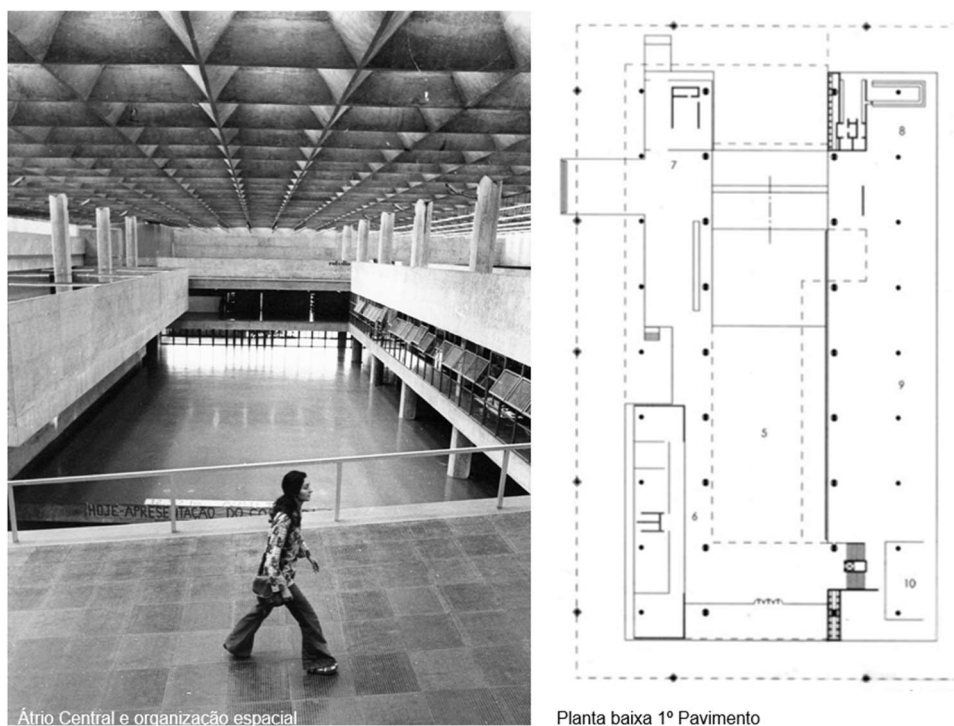
Fonte: Adaptado de ArchDaily (2019).

No caso do projeto da FIC, “embora construtivamente tenha muito a nos ensinar, a sua forma escultural se esgota nela mesma e dificilmente poderá gerar uma descendência autêntica” (MAHFUZ, 2008, p. 4), Siza pode ter recorrido ao caráter de Niemeyer, presente no contexto maciço, escultórico e a possibilidade física viabilizada pelo concreto.

Da escola paulista, os aspectos ideais, construtivos e a preocupação com a verdade dos materiais. Além disso, o caráter monolítico e introspectivo da FIC pode ser associado tanto a Niemeyer quanto a Vilanova, Lina e Paulo Mendes (SANVITTO, 2002; FIGUEIRA, 2017).

Outra questão que deve ser citada a respeito da Arquitetura Moderna Brasileira é em relação a planta livre, utilizada como princípio fundamentador. Na FIC as paredes autoportantes liberam o espaço central, configurando o grande átrio. Um paralelismo a essa estratégia de Siza é a utilizada por Vilanova Artigas no projeto da FAU-USP (1948) (Figura 80) (FIGUEIRA, 2017; MARTINS, 2020).

Figura 80 – FAU – USP (1948) - Vilanova Artigas



Fonte: Adaptado de ArchDaily (2011).

A volumetria monolítica e suspensa projetada por Vilanova, libera o átrio onde as demais funções do edifício se organizam em seu entorno. As salas envidraçadas do interior da FAU – USP relembram fachadas externas que se voltam para uma praça central, enquanto na FIC a ausência de divisórias fixas possibilita abrangência na interpretação espacial (MARTINS, 2020).

A forma escultórica da FIC e as aproximações quanto a exemplares brasileiros, podem ser atribuídos aos princípios orientadores do projeto: a capacidade que o arquiteto possui de analisar o lugar, a topografia, os condicionantes naturais, as relações estabelecidas com a cidade e sua história etc. A necessidade de criação de uma arquitetura que se afirmasse mesmo ao afrontar uma natureza tão imponente, teriam sido a base fundamentadora da abordagem de Siza (SIZA, 2009).

A diversidade cultural do Brasil e a profusão natural e territorial, permitiram ao arquiteto Liberdade de experimentação, diferente, em muitos casos, das inevitáveis pré-existências a serem respeitadas e consideradas em projetos precedentes de Siza, como o Museu *Stedelijk* (1998 - não executado) (SIZA, 2011). Desse modo, assim como as obras brasileiras apontados como memória projetual no partido arquitetônico, as soluções tectônicas da FIC e o Brasil se aproximam não de maneira literal, mas como elementos subjetivos presentes nas escolhas de Siza. Para Figueira (2008):

A “despersonalização” pessoana de Siza abraçando a arquitetura moderna brasileira é afinal a “despersonalização” de todos nós portugueses. A Fundação Iberê Camargo é brasileira mesmo se o edifício não se “levanta” do chão, nem se “abre” para a paisagem. De fato, a arquitetura portuguesa, mesmo quando é expansiva e moderna, tem sempre uma inércia telúrica, gosta da terra e não cede facilmente ao apelo da “transparência”. É essa a diferença que Siza imprime na vênica que faz à arquitetura moderna brasileira (FIGUEIRA, 2008a, p. 136).

Por fim, ressalta-se a qualidade construtiva do projeto. Apesar dos desafios, quanto as técnicas inéditas para o Brasil do período, a equipe responsável competentemente executou o projeto como o idealizado por Siza. Por todo o exposto até o momento fica claro que a FIC é uma obra polêmica, instigante, e que certamente coloca Porto Alegre e o Brasil na rota dos grandes museus contemporâneos do século XXI (CANAL, 2008).

#### 4.6 O ARTISTA NADIR AFONSO RODRIGUES

Nadir Afonso Rodrigues (1920-2013) nasceu na cidade de Chaves, em Portugal. Em 1938, ingressou na Escola de Belas Artes do Porto onde cursou arquitetura. Mesmo durante o ensino superior, a pintura sempre se fez presente em sua vida e em 1940 participou de sua primeira exposição (FUNDAÇÃO NADIR AFONSO, 2023).

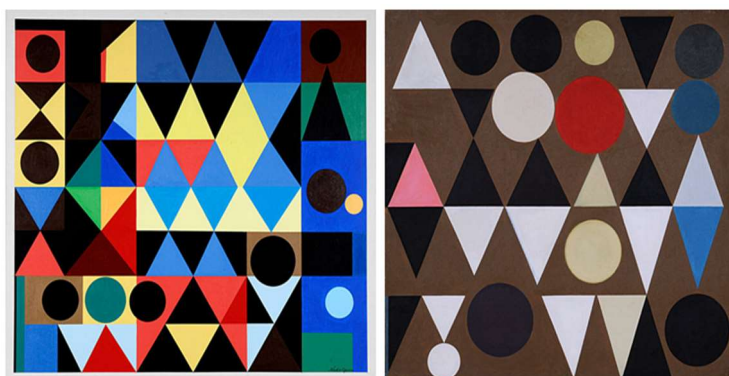
Em 1946, Nadir Afonso se mudou para Paris, onde passou a frequentar a *École des Beaux-Arts*, por meio de uma bolsa de estudo do governo francês, intermediada pelo pintor e amigo brasileiro Candido Portinari (1903-62). No mesmo período, Nadir trabalhou no ateliê de Le Corbusier onde participou ativamente em diversos projetos de arquitetura como na Unidade de Habitação de Marselha (1952), a Fábrica *Claude et Duval* (1946-51) e do *Modulor* (1946). Nesse mesmo período, Nadir volta a estudar pintura, originando as obras que compõem seu Pré-Geometrismo, no qual foi dividida em dois momentos (ALMEIDA, 2016).

No primeiro, desenvolveu composições com formas elementares de cores primárias e neutras, pelo fato de estarem intrinsecamente em equilíbrio com as formas matemáticas (FUNDAÇÃO NADIR AFONSO, 2023). Das obras pictóricas desta fase destaca-se a “Composição Geométrica” de 1947, explicada por Almeida (2016):

Ele percebe que “está matemática existe, ela é própria da arte e do artista, trabalhador intuitivo e sensível e tudo depende do trabalho (...) a percepção intuitiva do homem que trabalha as formas sente a sua exatidão assim como a relação matemática entre elas, mas o seu raciocínio torna-se impossível de explicar” (ALMEIDA, 2016, p. 173).

No segundo momento, Nadir Afonso desenvolveu composições com formas complexas, através da repetição, decomposição e multiplicação da forma elementar. No decorrer do período “Pré-Geometrismo”, Nadir integrou o meio artístico parisiense e conheceu vários artistas, entre eles: Pablo Picasso (1881-1973), *Amédée Ozenfant* (1886-1966), *Alexander Calder* (1898-1976), *Giorgio de Chirico* (1888-1978), de quem Iberê era aluno, *Jean Cocteau* (1889-1963) e *Fernand Léger* (1881-1955). Este último, de quem se tornou aluno, acabou por convidar Nadir a trabalhar em seu ateliê, possibilitando uma comunhão entre a obra dos dois artistas. A obra de *Léger* caracterizou-se pela invocação de temas associados à industrialização das cidades, nos quais o artista recorria à utilização da forma geométrica (Figura 81) (AFONSO, 2010).

Figura 81 – Pinturas do período geometrista de Nadir Afonso (1947)



Fonte: Fundação Nadir Afonso (2023).

Embora ambos partilhassem algumas características formais, a intenção artística de Nadir se diferenciava de Léger. Para Nadir, uma obra de arte deveria ser fruto da intenção do artista, respondendo majoritariamente a leis matemáticas, enquanto para Léger, a arte deveria ter conotação política e social (AFONSO, 1999).

Após seu período na França, Nadir veio para o Brasil, em 1950, onde trabalhou com Oscar Niemeyer, designadamente no projeto do IV centenário da cidade de São Paulo (ALMEIDA, 2016).

Quando retorna a Paris, em 1954, inicia colaborações com outros arquitetos e artistas, como *Georges Candilis* (1913-1995), *Alexis Josic* (1921-2011) e *Shadrach*

*Woods* (1923-1973), de mesmo modo, volta ao desenvolvimento de estudos sobre pintura, no período designado *Espacillimité* (1954-1959). Suas obras são compostas por formas rigorosamente geométricas, de cores puras e primárias dispostas homogeneamente, de modo a obter a sua objetivação máxima, sobre um fundo branco (Figura 82).

Figura 82 – Pinturas do período *Espacillimité* (Cinetismo) (1954-1959)

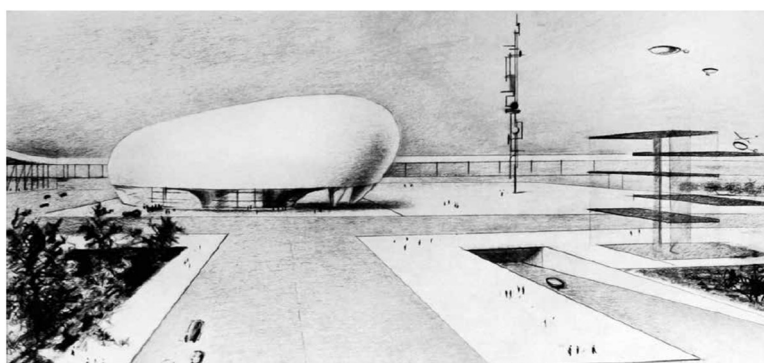


Fonte: Fundação Nadir Afonso (2023).

As formas planas bidimensionais são referentes a geometria euclidiana, pintadas ritmicamente, numa temporalidade própria não circunstancial. O desenvolvimento horizontal insinua a ultrapassagem dos limites e apela para uma infinitude (AFONSO, 2010).

Nesse período, além de suas pinturas e de alguns projetos urbanísticos projetados em parcerias com os arquitetos supracitados, Nadir desenvolve o projeto para um Teatro Rotativo (1957-não construído), (Figura 83), no qual a composição volumétrica, associava as ideias da arte cinética: corpo, espaço e movimento à arquitetura. No projeto, Nadir idealiza áreas de convivência em que durante o percurso o visitante poderia observá-las de diferentes planos (GRANDE, 2018).

Figura 83 – Perspectiva do Teatro Rotativo (1957)



Fonte: Almeida (2016).

Em sua trajetória como arquiteto e artista, Nadir também se dedicou a reflexões críticas sobre a arquitetura não ser uma arte, tema inclusive de sua tese (1948). Em suas teorias, a arquitetura consistia em construções imprescindíveis de utilidade e de função prática, implicando diretamente em restrições criativas. Tais fatos, a colocam distante de um contexto artístico (GRANDE, 2018).

As teorias de Nadir Afonso se aproximavam do pensamento de Adolf Loos que, de mesmo modo se posicionava a respeito das diferenças entre uma obra de arte e um edifício arquitetônico, conforme explicado:

[...] Enquanto a obra de arte é um assunto do foro privado do artista, o edifício não o é. A obra de arte nasce para o mundo sem haver necessidade disso. O edifício supre uma necessidade. A obra de arte não é responsável por ninguém, a casa é responsável por cada pessoa. [...] Então não será lógico que o edifício não tenha nada a ver com arte e que a arquitetura não faça parte das artes? Assim é! (LOOS, 2016, p.10).

Apesar das ambiguidades entre sua vida vocacional e profissional, suas experiências com arquitetos modernos influenciaram em suas obras e na decisão de abandonar definitivamente a arquitetura, entre 1965-1970, dedicando-se inteiramente ao desenvolvimento artístico e estudos teóricos (GRANDE, 2018).

#### 4.7 A FUNDAÇÃO NADIR AFONSO

Conforme visto anteriormente, a obra de Nadir Afonso, artística, teórica ou arquitetônica, refutou o óbvio, sendo alicerçada na complexidade de seus raciocínios e indo ao encontro da racionalização de sua vocação artística. A partir dos anos 2000, Nadir lança uma série de ensaios teóricos: *Da Intuição Artística* (2003); *Raciocínio Estético* (2003) e *As Artes: Erradas Crenças e Falsas Críticas* (2005). Esse último livro coincide com a criação da Fundação Nadir Afonso, em Chaves, Portugal, sua cidade Natal (ALMEIDA, 2016).

A FNA surge com o objetivo de divulgar a obra de Nadir Afonso e o incentivo aos estudos da estética e da arte contemporânea em geral. A construção do MACNA (2006-16) que alberga parte significativa do acervo do artista é mais uma iniciativa do Programa Polis de Requalificação Urbana e Valorização Ambiental das Cidades. O sítio escolhido se encontra a margem direita do rio Tâmega, entre a Ponte Romano

de Trajano (século II) e a Ponte de São Roque (2000), na freguesia de Santa Maria Maior (GRANDE, 2018).

O desenvolvimento do projeto inicia a partir de encontros entre Siza e Nadir e por uma extensa pesquisa a respeito do acervo do artista e sua trajetória como um todo. O conhecimento adquirido se reflete na proposta volumétrica e no programa de necessidades. Por iniciativa do próprio artista, respaldado pela Câmara Municipal de Chaves, Siza teve plena liberdade para desenvolver desde o programa até a composição final, sem interferências (SIZA, 2015).

O pintor modernista Nadir Afonso faleceu em 11 de dezembro de 2013, três anos antes da inauguração do MACNA, porém com a realização do desejo manifestado em vida: ter maior parte de seu acervo exposto em sua cidade natal e reconhecimento de sua arte, seja essa pictórica ou interpretada e transformada em arquitetura por Álvaro Siza (FUNDAÇÃO NADIR AFONSO, 2023).

#### 4.8.0 LUGAR – MACNA

Conforme visto ao longo da pesquisa, um lugar é caracterizado por diferentes condicionantes: geográficos, geológicos e topográficos. Desse modo, um projeto que respeite tais valias, deve considerar a sua coloração, a materialidade disponível, bem como a sua história. Só assim, o arquiteto consegue compreender e valorizar as suas singularidades para então associar esse conhecimento à tecnologia e a viabilidade construtiva de sua composição volumétrica (FRAMPTON, 2015).

Para além das características físicas, o lugar também envolve questões subjetivas e afetivas. Norberg-Schulz (2008), utiliza a palavra habitar para explicar as relações entre lugar e o ser humano. Quando um homem habita, está automaticamente localizado no espaço e exposto às suas características ambientais. Somente após entender tais questões é que o arquiteto deve iniciar o ato de projetar, equilibradas entre a arquitetura e as características remanescentes do sítio.

Assim como realizado nas análises da FIC, essa etapa se aproxima do MACNA a partir do entendimento de Siza sobre o lugar, seus condicionantes e os reflexos de sua compreensão em seu processo de projeto.



#### 4.8.1 Chaves e o MACNA

A região onde se encontra a cidade de Chaves é caracterizada pelo seu desenvolvimento ao longo do vale do rio Tâmega. Sua cronografia data de diferentes períodos, desde a Pré-história, passando pelo Paleolítico, até a presença de diversos povos que habitaram a região. Como em toda a Península Ibérica, muitos povos bárbaros também chegaram ao lugar. No entanto, a verdadeira grandeza da cidade teve início com a invasão romana, quando as tropas se estabeleceram ali, por volta do século III a.C, isso ocorreu principalmente devido às águas presentes na região (FUNDAÇÃO NADIR AFONSO, 2023).

Com a chegada dos bárbaros vindos do centro da Europa, como os Godos, Visigodos, Suevos e Álamos, a civilização romana entrou em declínio, ocorrendo no século III da Era Cristã. Os romanos transformaram a região ao invadir e estabelecer-se no Vale do Rio Tâmega, onde hoje se localiza a cidade de Chaves. Os romanos construíram pontes, destaque para a de Trajano, (Figura 84), aos arredores do MACNA, fortificações, estradas, muralhas e balneários termais para aproveitar as águas medicinais ali presentes (CHAVES, 2023).

Figura 84 – Ponte romana de Trajano



Fonte: Chaves (2023a).

O vale é delimitado pelas encostas das terras altas, compostas por relevos graníticos e xistosos, que alcançam altitudes de até 1000 metros. Localizada no extremo norte do país, divisa com a Espanha, a cidade faz fronteira ao norte com a Galiza e é limitada a leste pelos municípios de Vinhais e Valpaços, ao sul por Vila Pouca de Aguiar e oeste por Montalegre e Boticas (FUNDAÇÃO NADIR AFONSO, 2023).

Desse modo, Chaves consiste em um dos seis concelhos que compõe a região do Alto Tâmega, situada no distrito de Vila Real. Sua localização estratégica no contexto do Noroeste Peninsular é mantida pela convergência de importantes vias

rodoviárias internacionais, ficando a 415 quilômetros (km) de Lisboa, 105 km do Porto e 55 km da capital do distrito, Vila Real. Além disso, está localizada a menos de 8 km da fronteira com a Galiza (CHAVES, 2023).

O município tem uma área territorial de 591,32 quilômetros quadrados (km<sup>2</sup>) distribuída por 39 freguesias. As principais localidades urbanas são a vila de Vidago e a cidade de Chaves, sede do concelho e inclui 8 freguesias, sendo apenas uma delas totalmente urbana. A população de Chaves é de 41.444 habitantes, de acordo com levantamento realizado em 2011(CHAVES, 2023a).

Quanto ao clima é caracterizada por invernos frescos e verões moderados, com amplitudes térmicas elevadas em variações médias entre 7,5°C e 15°C graus celsius. Desse modo, Chaves acabou se tornando um destino turístico, seja pela sua origem histórica, representada por igrejas muralhas e castelos, pela arquitetura moderna, e as obras de Nadir Afonso ou pela arquitetura contemporânea de Álvaro Siza (CHAVES, 2023).

#### **4.8.2 O sítio e o entorno**

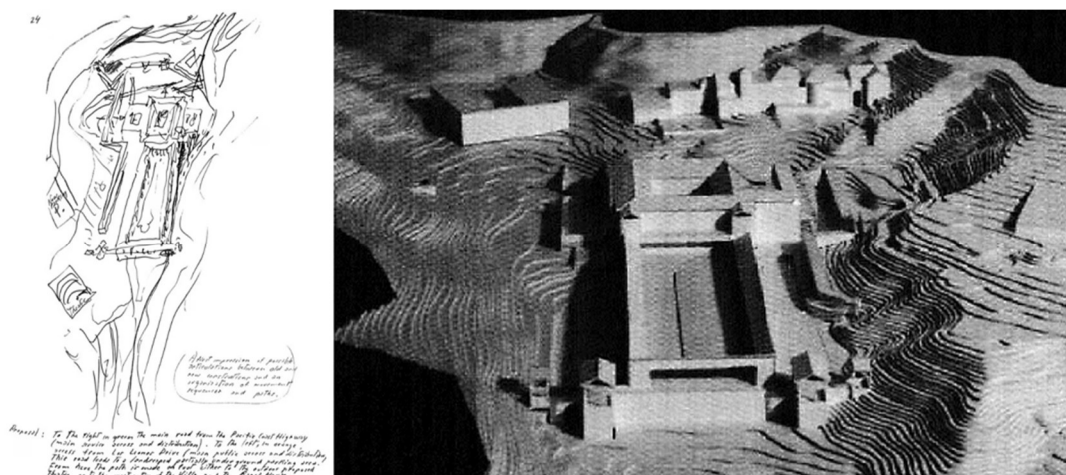
No tocante dos museus projetados por Siza, esses foram construídos em sítios que apresentam diferentes contextos, como a descentralização da cidade e a proximidade com patrimônios naturais ou construídos. Conforme visto anteriormente, a FIC foi construída em um terreno estreito que tangencia uma movimentada avenida, apesar de apresentar pontual proximidade a natureza local (GRANDE, 2018).

Outros projetos, como o MACNA, localizam-se em sítios com amplas áreas verdes em seu entorno. Dentro do conjunto de museus implantados em parques destaca-se o Museu de Serralves; Museu *Insel Hombroich*; Fundação Cargaleiro 2, apesar de não construído estava previsto para ser implantado no parque da Quinta da Saudade; Museu Chinês da Coleção de *Design da Bauhaus*, projetado dentro de um campus, e; o *Saya Park Art Pavilion*. Cita-se também Museu para dois Picassos (não construído), que origina o projeto supracitado. Apesar de não construído o museu seria implantado em um jardim público da cidade de Madrid, Espanha (FIGUEIRA, 2016; SIZA, 2019).

Outro projeto não executado, o *Villa J.Paul Getty* (1993- não construído), (Figura 85), idealizado em parceria com Peter Testa, na Califórnia, seria implantado em um jardim que ser prolongava até o mar. O último caso a ser citado é o Museu de

Arte Contemporânea de *Helsínquia* (não construído), projetado em parceria com o arquiteto Eduardo Souto de Moura. Nesse caso o projeto se relacionaria diretamente com a rua e com o parque, assumindo a ausência do sistema rodoviário e as alterações na rede ferroviária como oportunidade e objetivo de fazer uma continuidade com a área do parque, formando uma tríade entre a via, o museu e os jardins (SIZA, 2019).

Figura 85 – Croqui e maquete para a Villa J.Paul Getty (1993).



Fonte: Adaptado de Siza e Testa (2005).

O sítio onde se encontra o MACNA, consiste em uma zona histórica e de transição entre o rio Tâmega, ao sul, e o tecido urbano consolidado da cidade de Chaves, ao norte (Figura 86). Assim, foi estabelecida uma área retangular de 16.658 m<sup>2</sup> para a construção do museu no local de Longras, na freguesia de Santa Maria Maior. Essa área faz parte do futuro parque marginal proposto no Programa Polis e está delimitada pelo percurso peatonal e ciclovitário ao longo da Avenida Doutor Mário Soares (a nordeste), pelo novo arruamento paralelo à rua das Longras (a sudoeste) e pelo rio (a sudeste) (SIZA, 2016a).

Figura 86 – Limites do Centro Histórico de Chaves



Fonte: Chaves (2023b).

Ao conhecer o sítio de implantação, compreender suas particularidades, principalmente no que tange as possíveis cheias, Siza (2015), declara:

A minha primeira reação, em relação ao local, foi dizer que a Fundação não deveria fazer-se ali. Havia a questão das cheias; como tal, dever-se-ia procurar outra situação. Mas tanto a Câmara como o próprio Nadir, queriam, realmente, que a Fundação ficasse naquele sítio. Já havia uma intervenção do Polis, com um arranjo da margem e que implicara a manutenção de um caminho existente, bem como umas ruínas que pedi, então, encarecidamente, que ficassem. Na realidade, a minha primeira ideia foi que não se deveria construir num sítio inundável, sujeito a cheias, na beira de um rio. Mas a Câmara dizia que tinha que ser (SIZA, 2015, p. 03).

As ruínas citadas por Siza localiza-se na Canelha de Longras, nas intermediações do sítio, remanescentes de antigas casas construídas em pedra onde no passado abrigavam parte da população carente local, mas que com o passar do tempo, com a transferência dos moradores, passou a ser desabitado (MARTINS, 2020).

Como forma de valorizar e respeitar os contrastes locais marcados e integrar o histórico com o contemporâneo, Álvaro Siza solicita a limpeza e a consolidação de uma parte dessas ruínas. Desse modo, após tratamento adequado, assumem o papel

de eixos divisórios demarcando o MACNA, o Tâmega, entorno imediato construído e o contexto natural (FUNDAÇÃO NADIR AFONSO, 2022).

Outro fato a ser pontuado sobre o sítio do MACNA foi a solicitação da Câmara de Chaves para que Siza desenhasse uma vedação no perímetro do terreno para evitar possíveis vandalismos. A proposta foi um muro em pedras e grades, em determinados pontos, com possibilidade de abertura completa para eventos específicos, no acesso a partir da Avenida 5 de Outubro. Ao longo da Canelha das Longras, o fechamento do sítio será feito em pedra, com portões em locais pontuais (SIZA, 2015).

No que tange ao projeto paisagístico e arranjos exteriores, além da limpeza e restauração das ruínas do caminho de Longras foram garantidas a preservação de algumas das árvores frutíferas existentes do sítio (SIZA, 2016a).

Em relação à vegetação arbórea e arbustiva, foram utilizadas espécies nativas, especialmente as da região, para promover a sua melhor integração com o lugar. Além do sombreamento proporcionado, a vegetação contribui para a integração entre interior e exterior da edificação, além de contribuir para a leitura do lugar feita pelos visitantes (SIZA, 2016).

A noção das particularidades do sítio, das pré-existências naturais e edificadas e as possíveis cheias do Tâmega influenciam diretamente na composição volumétrica, nos percursos e na percepção dos visitantes quanto aos diferentes contrastes encontrados na visita ao lugar (GRANDE, 2018).

Quanto ao projeto paisagístico das áreas externas o responsável foi o arquiteto paisagista Luís Guedes de Carvalho. As áreas externas ao museu são recobertas por gramado e as áreas frutíferas preexistentes foram mantidas em sua maioria.

#### **4.8.3 Percurso externo até o MACNA**

Ao se definir os percursos que conduzem até uma edificação, devem ser consideradas a sua tipologia e demais especificidades do sítio e seu entorno. No sítio onde o MACNA está implantado, o Tâmega e a Canelha de Longras se localizam a sudeste. A cidade histórica foi construída sobre uma malha medieval seiscentista e o terreno suscetível as cheias do rio. O acesso ao sítio se conforma a partir de três

possibilidades, ambas propiciando vistas a paisagem urbana, natural e o museu (Figura 87) (MOREIRA; MEDEIROS, 2022).

Figura 87 – Rampa de acesso ao MACNA



Fonte: Espaço de Arquitetura (2018c).

O primeiro acesso, a partir da Avenida 5 de outubro, conduz o visitante a rampa localizada na extremidade do edifício, já a partir de uma cota não inundável. Desse modo, o acesso principal acontece por uma rampa de leve inclinação, conectando o entorno a edificação. Para além da necessidade de vencer uma conta mais alta, a rampa se apresenta como um elemento singular ao percurso externo ao museu. Ao percorrê-lo, o visitante se depara com as visuais para o terreno e a horizontalidade do MACNA. No final deste percurso, a rampa transforma-se num grande átrio aberto, antecipando a recepção interna (Figura 88) (MOREIRA; MEDEIROS, 2022).

Figura 88 – Acessos ao MACNA



Fonte: Adaptado de Google Earth (2023).

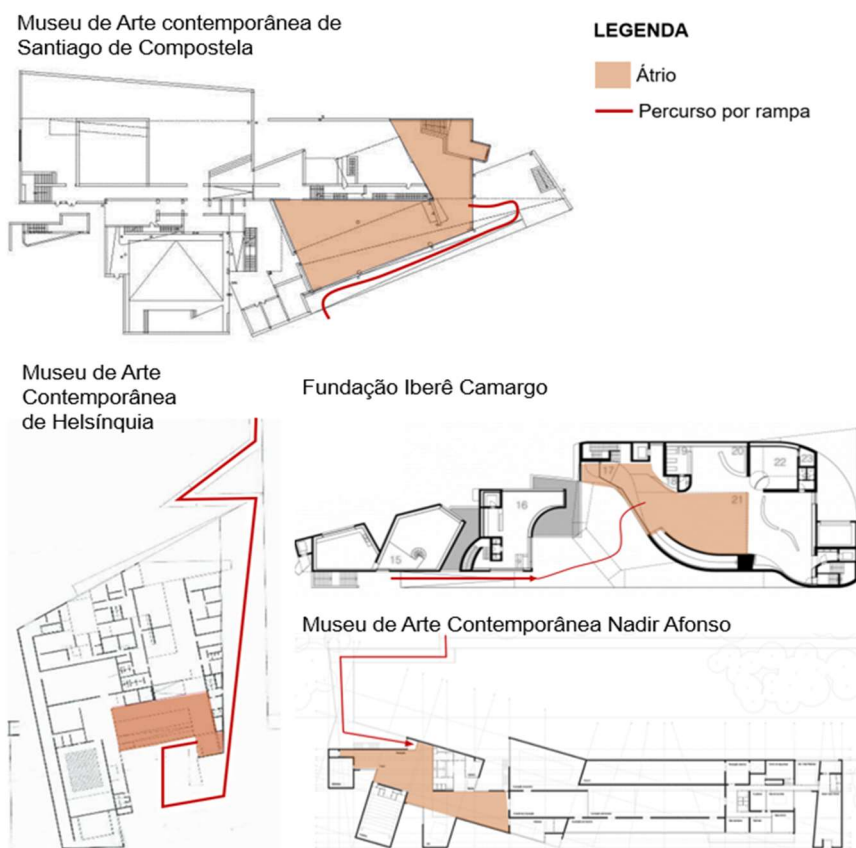
O segundo acesso é demarcado pela Avenida Mario Soares e a ponte São Roque, a partir do estacionamento aberto ao público. Ao realizar o percurso até a rampa, o visitante reconhece toda a horizontalidade volumétrica da fachada noroeste do MACNA e a paisagem enquadrada entre as lâminas estruturais (GRANDE, 2018).

A partir da estratégia de erguer o edifício, o arquiteto preserva a permeabilidade de fluxos ao nível do solo. Desse modo, o contato dos visitantes com o rio e as ruínas da Canelha de Longras, não foram prejudicados com a implantação do MACNA. Além disso o museu acabou se afirmando como um incentivo as novas possibilidades espaciais de percorrer o ajardinamento proposto no sítio (SIZA, 2015).

Quanto a terceira opção de acesso, essa acontece pela rua das Longras, tangenciando a Canelha de Longras. Ao realizar esse percurso, o visitante se depara com os contrastes presentes no lugar: o rio, a história de Chaves, representadas pelas ruínas e a contemporaneidade da obra de Siza (MOREIRA; MEDEIROS, 2022).

O acesso de serviços para carga e descarga, esse foi proposto a nordeste, em uma ligação direta do monta-cargas as salas de montagem de exposições. Entre as distintas possibilidades de percurso que conduzem ao acesso principal do edifício, a rampa se configura como um elemento integrado a composição volumétrica e presente em outros projetos de mesma tipologia (Figura 89).

Figura 89 – percurso externo articulado por rampa



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Nesse contexto, cita-se Museu de Arte contemporânea de Santiago de Compostela, o Museu de Arte Contemporânea de Helsínquia, a Fundação Iberê Camargo, e o Museu Nadir Afonso. Desse modo, cada projeto apresenta suas particularidades, em que o percurso é conduzido singelamente pela edificação, possibilitando o reconhecimento do lugar pelo visitante (GRANDE, 2018; SIZA, 2019).

#### 4.9 O PARTIDO ARQUITETÔNICO – MACNA

Do aceite de uma nova encomenda ao projeto finalizado um longo percurso deve ser percorrido. Ao receber o desafio de construir o museu para salvaguardar a obra de Nadir Afonso, Siza se depara com um terreno alagadiço, localizado no limiar entre Chaves e sua região campestre e com a presença de preexistências que contam o passado da cidade.

Além das características do sítio a serem consideradas, Siza inicia um processo de investigação e conhecimento da obra de Nadir Afonso. “Fui uma vez à



casa de Chaves, para ver a sua pintura. Estive a ver uma série de quadros, dimensões etc.” (SIZA, 2015, p. 2). O conhecimento adquirido quanto a produção pictórica de Nadir se reflete posteriormente no partido do MACNA. Em seus primeiros croquis, a margem direita do Tâmega, subutilizada até então, começa a ser ocupada pela volumetria horizontalizada, paralelamente ao curso d’água.

Ao considerar todas as questões citadas, o partido arquitetônico do MACNA consiste em um prisma retangular que Siza recorta, fragmenta e busca conciliar a geometria de formas regulares com inflexões e deslocamentos. Desde o lançamento do partido, o arquiteto se aproxima da antropomorfia das obras de Nadir, representadas por figuras femininas mescladas em paisagens urbanas. Assim como o feito no projeto da FIC, esse estágio da pesquisa se concentra em compreender como os fatos externos, físicos, e o acervo do artista em questão implicam na volumetria, nos percursos e na distribuição programática do museu (FIGUEIRA, 2016).

#### **4.9.1 Distribuição programática**

Assim como na FIC, o MACNA foi construído para albergar as obras de um artista em específico, necessitando de espaços que garantissem a salvaguarda de seu acervo. O programa de necessidades mínimo foi definido entre Nadir, sua esposa Laura e a Câmara de Chaves. Os únicos apontamentos que Siza recebeu foram para a inclusão de uma cafeteria, auditório, biblioteca e um ateliê para Nadir, as demais áreas ficou a cargo da equipe do arquiteto (SIZA, 2015).

O programa, organizado e distribuído de maneira longitudinal no volume, é dividido em três grandes setores (Figura 90).

Figura 90 – Distribuição programática – MACNA

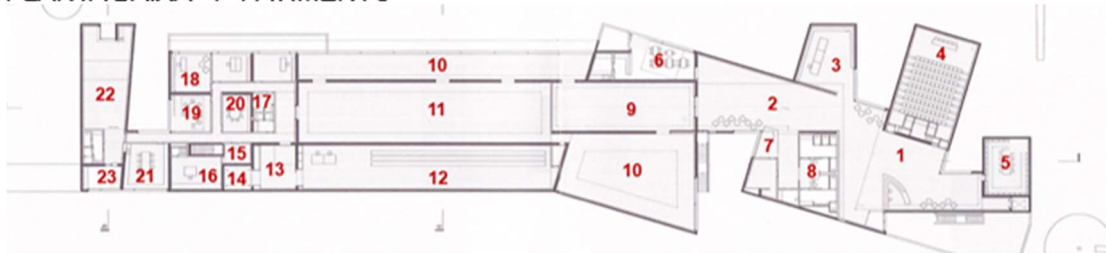
**LEGENDA**

1 – Recepção	9 – Antecâmara/exposição	17 – Banheiro funcionários
2 – Átrio	10 – Exposição temporária	18 – Gabinete
3 – Loja	11 – Exposição permanente	19 – Sala de reuniões
4 – Auditório	12 – Acervo	20 – Sala de funcionários
5 – Biblioteca	13 – Recepção de acervo	21 – Ateliê de artes plásticas
6 – Cafeteria	14 – Monta cargas	22 – Ateliê Nadir Afonso
7 – Guarda volumes	15 – Átrio	23 – Cozinha dos ateliês
8 – Banheiros	16 – Sala de controle	

## PLANTA BAIXA TÉRREO



## PLANTA BAIXA- 1º PAVIMENTO



Fonte: Adaptado de Siza (2016a).

O primeiro setor, representado pela ala sudoeste foi destinado a recepção, átrio, elevadores, biblioteca, auditório para 100 pessoas, vestiários, sanitários, livraria e cafeteria. No segundo setor, definido pela área central, concentram-se os espaços expositivos, subdivididos em três alas longitudinais, incluindo: (1) as salas de exposições permanentes e arquivos (ao noroeste); (2) as exposições temporárias, localizadas na porção central e sudeste. A sala de exposições da ala central possui medida de 8,70x36,5 metros (m), podendo ser subdividida em dois espaços assimétricos de 8,70x12,50m e 8,70x23,85m, dispendo de lanternim contínuo de iluminação natural e artificial. A da ala sudeste é iluminada por abertura horizontal contínua sobre o rio ou por sanca. A sala de exposições temporárias não dispõe de luz natural geral, mas apenas de uma abertura sobre o pátio que a limita (SIZA, 2016a). “Permite várias valências. A sala temporária pode integrar-se com a

exposição da sala grande ou permanecer autónoma, a antecâmara pode isolar-se da sala grande, a galeria pode conter exposições complementares (SIZA, 2015, p. 03)”

Quanto ao terceiro setor (3) que compõe o programa de necessidade, a nordeste, foram destinadas as áreas administrativas e de serviço, incluindo: centro de controle e segurança, monta-cargas, escadas de serviço, recepção e acesso aos arquivos; sanitários, sala de funcionários e administração, ateliê de artes plásticas e de Nadir Afonso (SIZA, 2016a).

No pavimento superior, com acesso a partir do centro de controle de segurança, encontra-se um conjunto de áreas técnicas, facilitando o acesso aos lanternins e a um segundo espaço técnico que se situa sobre o auditório (SIZA, 2016a).

Para as áreas externas, juntamente ao acesso principal do MACNA, são disponibilizadas duas vagas de estacionamento dedicadas a pessoas com deficiência, possibilitando o acesso ao museu por uma rampa com inclinação de 6%. Quanto a acessibilidade universal, a sudoeste Siza prevê mais quatro vagas de mesmo destino, a cota da rua. Nesse caso o acesso ao edifício é realizado por plataforma elevatória.

Assim como na FIC o estacionamento foi pauta para debates e ajustes iniciais. Siza já tinha definido que a volumetria seria implantada paralela ao rio e o acesso ao museu aconteceria a partir da Avenida 5 de Outubro. Na porção sudoeste, próxima a cidade de Chaves, havia a proposta, acolhida por Siza, para a implantação de um parque de estacionamento. Infelizmente esse espaço não foi construído e na visão do arquiteto prejudica a coerência paisagística externa, além de prejudicar o acesso nessa porção da cidade, explicado por Siza (2015):

Claro que continuará a existir um acesso [Canelha das Longras] e, nesse sentido, a ligação à cidade; e o estacionamento também continuará, informal e desorganizado. Dizem que seria difícil de aprovar um projeto de parque de estacionamento em terreno pouco permeável, pouco poroso e susceptível de alagar com as cheias (SIZA, 2015, p. 03).

A partir das questões levantadas, o estacionamento se localiza a noroeste, necessitando da expropriação junto aos muros das propriedades que confinam com o terreno de modo a criar um caminho direito, de acesso à rampa que conduz ao Museu (SIZA, 2015).

É importante ressaltar que para além das necessidades programáticas básicas de um museu, como recepção, salas para exposição e acervo e sanitários, à

medida que esses edifícios se tornam centros de cultura e lazer implementam outros espaços possibilitando usos diversificados (GRANDE, 2018).

A escala dos museus, o tamanho do sítio, a utilização prevista e o meio em que estão inseridos influenciam no programa de necessidades e o dimensionamento dos espaços interiores. A exemplo cita-se a capacidade do auditório de Museu de Serralves, 250 pessoas, contrastando com os 100 lugares previstos para o MACNA e para a FIC (SIZA, 2016a; GRANDE, 2018).

Outro espaço que merece destaque, são as bibliotecas que servem como incentivadoras culturais e centros de documentação, permitindo acesso direto a catálogos de exposições, livros e demais elementos de pesquisa sobre artistas que possuem relevância no meio (SIZA, 2016a).

Os museus contemporâneos de Siza inseridos no conceito de cultura de massa oferece pluralidade de usos, além de lojas, que possibilitam a venda de produtos ligados a arte e a arquitetura, e cafés, como um lugar de encontros e pausa na experiência museológica a ser realizada. Desse modo, o programa é articulado e distribuído na composição volumétrica como elementos articuladores do percurso, proporcionando paradas estratégicas, exploração espacial e valorização da arte exposta dos artistas (MONTANER, 2003; SIZA, 2016a).

#### **4.9.2 Composição volumétrica**

Em cada obra de Siza, a composição volumétrica se torna o reflexo de suas interpretações provenientes do lugar, do sítio e do diálogo com as pré-existências, naturais ou edificadas, em um processo transformador e requalificador das cidades em que tais edificações foram construídas (FIGUEIRA, 2017).

A proposta de Siza de manter as ruínas presentes no sítio, remanescentes de casas populares da década de 1960, reitera seu compromisso com a história local (Figura 91). O museu se desenvolve em dois pavimentos, um destinado ao programa de necessidades, elevado do chão e acessível pela rampa, por elevador ou escadas. O segundo é destinado as áreas técnicas.

Figura 91 – Ruínas da Canelha das Longras



Fonte: Chaves (2023a).

A composição volumétrica do MACNA se assenta sobre 19 lâminas de concreto estruturais, apresentando uma sequência de aberturas com formas geométricas, tal qual as pinturas da coleção *Espacillimité* (1954-1959) de Nadir Afonso (GRANDE, 2016; SIZA, 2016a).

No caso do MACNA, a forma horizontalizada, marcada pelos recortes geométricos se justificam a partir da conformação do sítio e de suas pré-existências, formadas pelo Tâmega, o caminho de Longras e o museu, em um paralelismo ordenado. Desse modo, as angulações formais demonstram um sutil alinhamento com as ruínas da Canelha (Figura 92) (FIGUEIRA, 2016).

Figura 92 – Paralelismos do MACNA com o entorno



Fonte: Adaptado de Google Earth (2023).

Siza (2016b) explica que o desenvolvimento longitudinal inclui uma ondulação diretamente ligada ao percurso que acompanha as ruínas, sendo um dos indicadores iniciais para o desenvolvimento.

Segundo Siza (2016b), a composição volumétrica é caracterizada por seus espaços ortogonais. Quanto as angulações, a proposta era quebrar a rigidez formal de um simples prisma. Desse modo, foram desenhadas a partir da conformação do caminho de Longras, em uma atitude sensível quanto ao programa, as relações do museu com o entorno e das possibilidades de enquadramentos a paisagem de Chaves (Figura 93).

Para Figueira (2016), o processo projetual de Siza vai ao encontro da restauração de ligações existentes, procurando a arqueologia dos lugares, preservando suas ruínas, além de manter suas tradições construtivas. A projeção moderna da sua arquitetura, marcada por assimetrias, equilíbrio dinâmico e

protagonismo espacial é contemporizada sempre com a devida atenção ao preexistente.

Figura 93 – MACNA e o entorno



Fonte: Espaço de Arquitetura (2018c).

Para o arquiteto Eduardo Souto de Moura (2016), em sua visita ao local, o MACNA consiste em um edifício moderno além do habitual de Siza. A composição volumétrica responde ao manifesto da Arquitetura Moderna de diferentes maneiras: pela volumetria suspensa do solo; o terraço verde, proposta inicial de cobertura; a rampa de acesso, indo ao encontro da *promenade architecturale* e a longa janela em fita que se abre ao Tâmega. E por fim, por uma afinidade com o cubismo e com a forma humana, que é possível identificar na implantação do edifício, geométrica e assimétrica.

A análise do território de Chaves revela um local em constante transformação, onde coexistem vestígios de um passado distante e influências contemporâneas. Os testemunhos da passagem do tempo evidenciam a perda dos laços com a paisagem, que são essenciais para a identidade do lugar e resgatada por Siza através das estratégias formais propostas (SOUTO DE MOURA, 2016).

Ao intervir em um terreno de topografia frágil e alagadiça, Siza demonstra sensibilidade ao restabelecer conexões com o ambiente urbano, o rio e as pedras de Longras. A volumetria fragmentada, que acompanha a sinuosidade do rio, vai ao encontro de uma linguagem arquitetônica depurada, cuja homogeneidade reforça sua predisposição em se deixar afetar pelo tempo, pelo lugar e pelas circunstâncias. Reconhecer também sua vulnerabilidade em uma área sujeita a inundações, aceitando a imprevisibilidade da natureza e elevando-se do chão (SIZA, 2015).

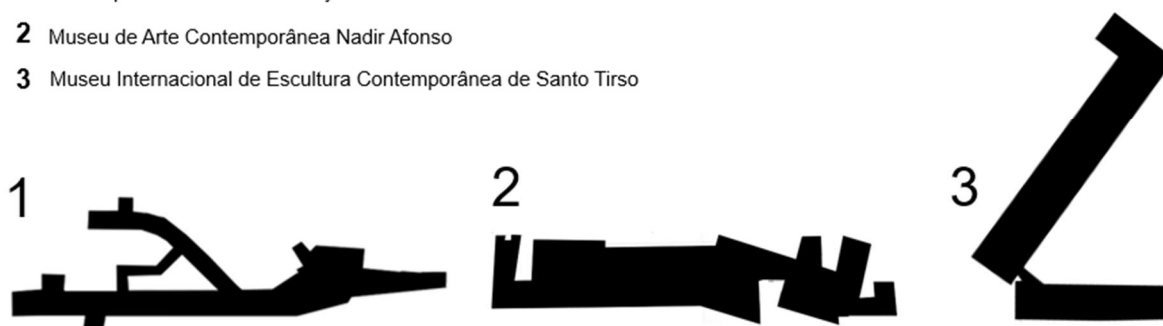
Ao conceber o MACNA como sendo uma composição formal de expressão contemporânea urbana, Siza faz com que o edifício estabeleça uma relação crítica com seu entorno e com sua própria grandiosidade, evidenciando um compromisso entre preservação e a transformação do lugar. Em mais um projeto de museu, Siza transcende a função arquitetônica de mero contendor da arte para uma obra integrada a cidade, com seus criando espaços que convidam à participação social ativa, à expressão cultural e ao diálogo atemporal entre a história de Chaves. Dessa forma, a arquitetura se torna um meio para promover a interação dinâmica entre o museu, a cidade e as pessoas, enriquecendo o contexto cultural e social como um todo (GRANDE, 2016).

Quanto a tipologia do MACNA pode ser definida como linear e parcialmente voltado para si, pois se estende no terreno a partir de uma organização programática sequencial e abre-se de maneira mais intensa a paisagem através da extensa janela em fita (Figura 94).

Figura 94 – Museus com tipologia linear

**LEGENDA**

- 1 Museu para Dois Picasso e Saya Park
- 2 Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso
- 3 Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Essa mesma estratégia de implantação pode ser observada em outros projetos de museus de Siza, como o Museu para Dois Picassos e a sede para o Museu da Escultura de Santo Tirso. Pode-se dizer também que são soluções equivalentes no que diz respeito as relações entre a composição formal e a escala (MARTINS, 2020).



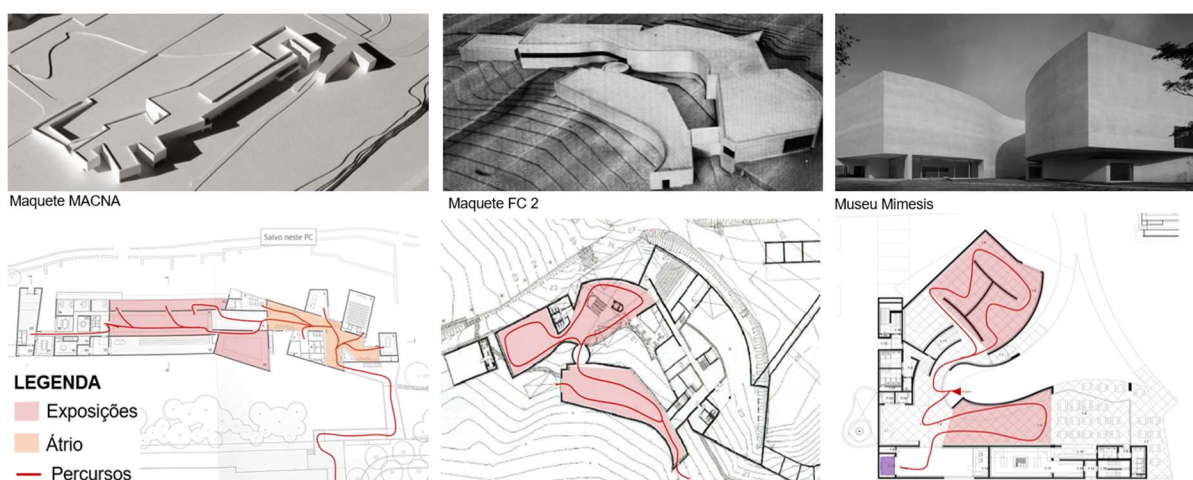
### 4.9.3 Percurso interno

Nos museus, o percurso ou *promenade architecturale* é responsável por orientar o visitante desde sua chegada ao sítio, percorrendo os caminhos externos até a transição para o interior do edifício. No momento que acessa o espaço, a *promenade* contribui para a vivência das obras expostas em uma experiência cultural e arquitetônica (MONTANER, 2003).

O conceito de percurso como passeio arquitetônico evoluiu juntamente com a instituição museológica, contribuindo para reflexões e experimentações sucessivas. A exemplo, demonstrou-se no decorrer do estudo, as salas unitárias do Museu *Guggenheim de Bilbao* e as discussões a respeito de sua concepção, os conflitos de fluxos e a dificuldade de exposição artística devido a suas paredes inclinadas. Apesar de tais questões a solução em espiral de Frank Lloyd Wright serviu de inspiração para várias concepções arquitetônicas, incluindo as do próprio Álvaro Siza (MONTANER, 2003).

Diferentemente da FIC, em que o acesso as salas expositivas são conduzidas por uma rampa, no MACNA o percurso ocorre a partir do próprio espaço, em um esquema sequencial e contínuo de circulação. Siza utiliza essa mesma lógica de organização espacial na proposta para a Fundação Cargaleiro 2 e no Museu *Mimesis* (Figura 95) (MARTINS, 2020).

Figura 95 – Percurso interno a partir do espaço expositivo



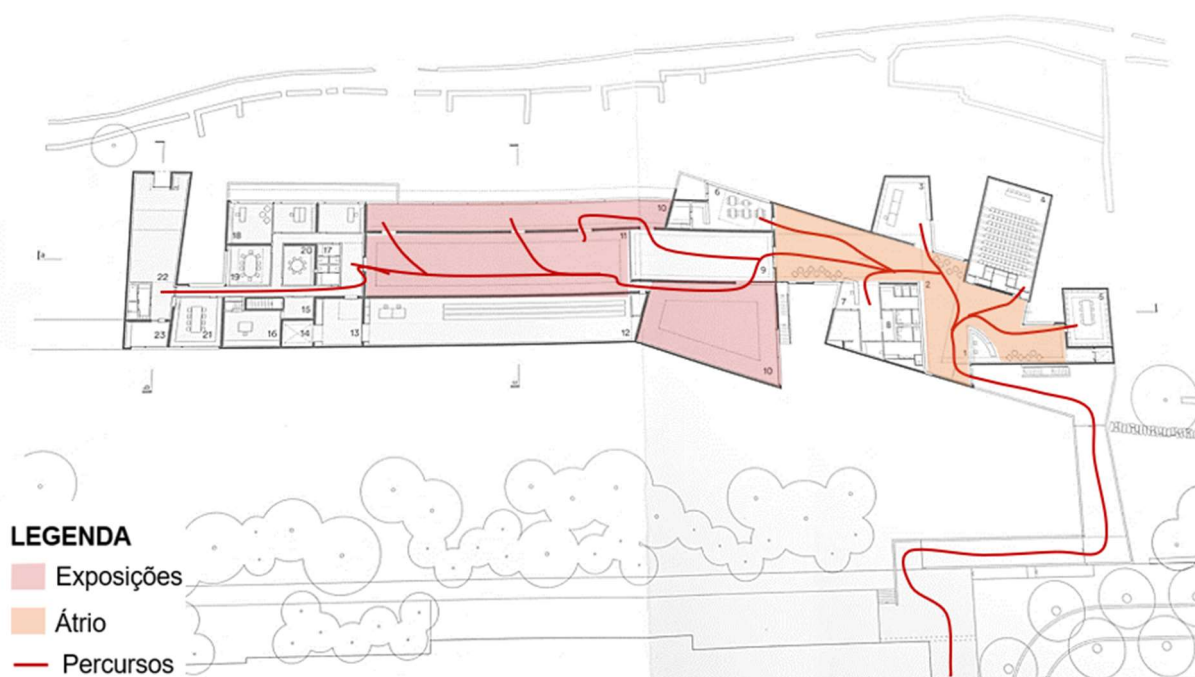
Fonte: Adaptado de Siza (2016b) e Siza (2019).

Ao entrar no MACNA, o visitante é recepcionado e conduzido a atravessar o átrio. Nesse momento, se for o caso, pode acessar a biblioteca, o auditório, a loja e a

cafeteria ou ser conduzido a antecâmara que antecede os espaços expositivos. A cafeteria permite o acesso a uma pequena varanda com visuais diretas ao Tâmega e as ruínas de Longras (SIZA, 2016a; GRANDE, 2018).

Continuando o percurso, ao cruzar a antecâmara, duas aberturas sugerem caminhos opostos de visitação as salas de exposições temporárias. A primeira conduz a uma sala com vistas ao Tâmega pela extensa janela em fita. Em contrário, na outra ala do edifício, o espaço trapezoidal com vistas a rampa externa libera em demasia a área perimetral para as obras de arte (Figura 96) (MOREIRA; MEDEIROS, 2022).

Figura 96 – Percurso interno do MACNA



Fonte: Adaptado de Siza (2016b).

Ao total são três salas de exposição de tamanhos distintos, dispostas longitudinalmente em relação a orientação do edifício e paralelas entre si. A sala de exposição permanente, sem vistas ao externo, ocupa o espaço central, apresentando ao público o acervo de Nadir. Enquanto Siza determina uma área em que a natureza e as preexistências se fundem ao arquitetônico pela extensa janela em fita, reserva a clausura sem interferências externas ao artista e pintor flaviense. É por esta mesma sala que ocorre a possibilidade de acesso ao corredor que conduz as áreas destinadas aos Ateliês Nadir Afonso e de Artes Plásticas, quando abertos ao público (SIZA, 2016a).

Desse modo, a *promenade* está diretamente ligada as respostas volumétricas e ao programa, considerando o tempo em que foi projetado, o lugar e o conteúdo a ser exposto. Nos museus que se voltam para si de Álvaro Siza, o percurso é um elemento estruturador, garantindo de maneira estratégica e esquemática a eficácia da sua funcionalidade. No MACNA, o percurso se impõe desde o seu exterior, representado pela rampa como elemento de ligação alinhada à Avenida 5 de outubro, a mais movimentada entre os acessos, em um ato singelo de convite a vivência, conduzindo o visitante de maneira orientada e definida até a entrada (SOUTO DE MOURA, 2016)

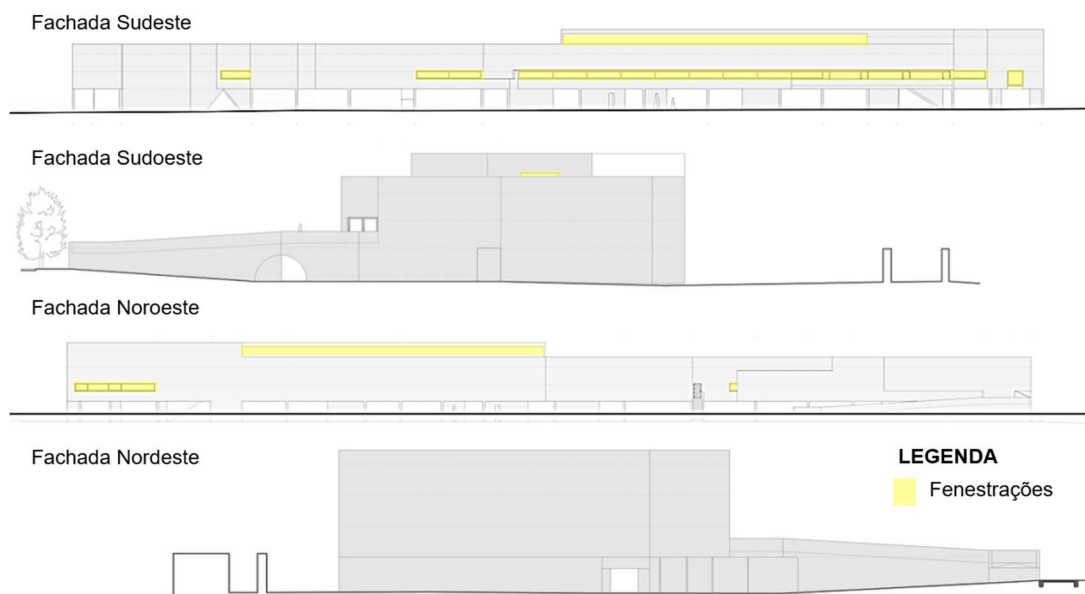
Assim o percurso é articulado a partir da composição formal e visual do museu, mantendo o visitante não só atento à exposição de arte que vai contemplar, mas também, ao caminho que vai percorrendo até o final de sua experiência museológica (FIGUEIRA, 2016).

#### **4.9.4 Fenestração e iluminação**

O MACNA consiste em mais um projeto concebido a partir do *modus operandi* de Siza. O vocabulário projetual consolidado do arquiteto, como a leitura do lugar, a materialidade e as composições formais que se voltam a si, se manifestam também nas pontuais fenestrações e no enquadramento da paisagem do entorno (MOREIRA; MEDEIROS, 2022).

Essa estratégia do arquiteto contribui para a valorização das obras expostas ao mesmo tempo que proporciona a sensação de descoberta do lugar. Para Montaner (2003), os museus de Siza seriam o resultado do equilíbrio entre a evolução da caixa, neutra, hermética e detentora de coleções como no clássico Museu da Ciência de Londres (1857) e os prismas envidraçados propostos por *Mies van der Rohe* no projeto para a Galeria Nacional de Berlim (1968). Nos projetos de *Mies* a caixa opaca é desmaterializada, proporcionando conexões entre espaço interior, exterior e o lugar. A Figura 97, apresenta as fachadas do MACNA e a demarcação das fenestrações.

Figura 97 – Fachadas do MACNA



Fonte: Adaptado de Siza (2016b).

Ao chegar no *hall* do MACNA, é possível identificar fenestrações que demarcam a fragmentação volumétrica, orientados ao Tâmega, a sudeste, e outra localizada na direção oposta, fachada noroeste. As janelas horizontalizadas ao nível do olhar do visitante, estão posicionadas em paredes anguladas, coincidindo com a aresta dos vãos da composição (Figura 98) (SOUTO DE MOURA, 2016).

Figura 98 – Fachadas Sudeste e Noroeste



Fonte: ArchDaily (2016c).

Assim como em outros museus projetados por Siza e citados nesse estudo, as fenestrações incentivam o percurso. Seja pela curiosidade de espreitar as

paisagens externas ou pelo simples fato de seguir a tensão da forma, representada pela extensa fita longitudinal de 40 metros que se volta ao Tâmega e o brise que a acompanha, protegendo as exposições na parede oposta (Figura 99) (SOUTO DE MOURA, 2016).

Figura 99 – Vistas externas e internas da janela em fita – Fachada Sudeste



Fonte: Espaço De Arquitetura (2018c).

Na outra sala de exposições temporária, a janela em fita é diminuta, proporcionando vistas a rampa e a movimentação de quem chega ao museu (Figura 100).

Figura 100 – Fenestração com vistas a rampa de entrada



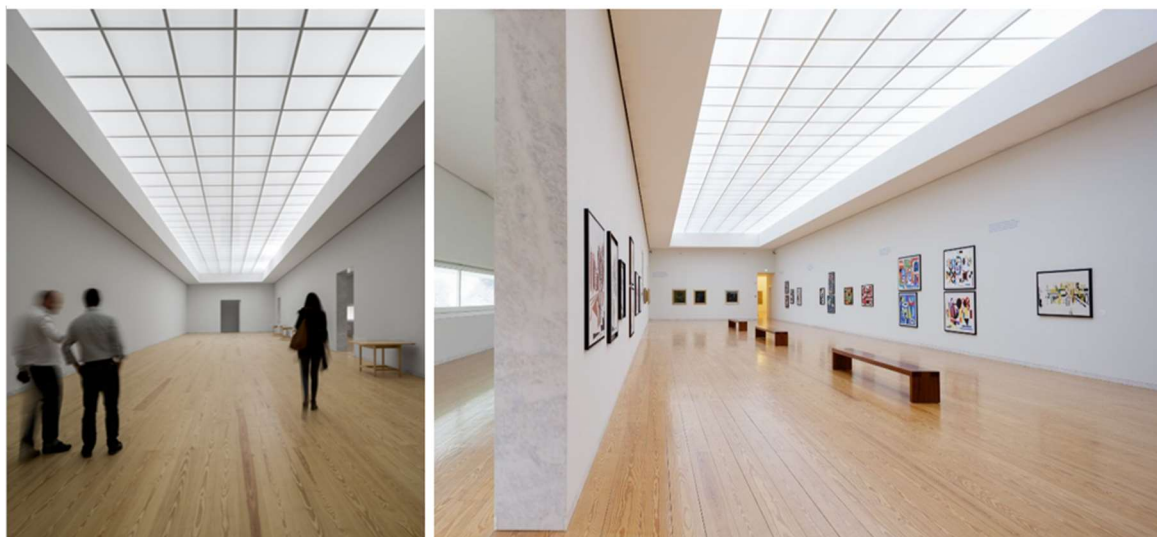
Fonte: ArchDaily (2016c).

A sala de exposição permanente com obras de Nadir, não apresentam incidência solar natural. A luz difusa, proveniente dos lanternins, ou mesa invertida,

possibilita a iluminação do acervo do artista, em uma estratégia igualmente presente em outros projetos de museus, (Figura 101), conforme explicado por Siza (2005):

Estudei um processo meticuloso de estudar a luz (...) e os resultados vão beber à investigação realizada para o Centro Galego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela (...) onde desenvolvi o conceito de “mesa invertida” para introduzir luz uniforme e indireta nos espaços centrais. No museu de Serralves, a investigação foi levada mais longe, novos mecanismos inventados, técnicas de mediação alternativas exploradas e proporções expandidas aqui e compactas ali, num esforço para expandir a pesquisa sobre a luz e a sua particular articulação em espaços expositivos (SIZA, 2005, p. 383).

Figura 101 – Sala de Exposições permanentes do MACNA



Fonte: ArchDaily (2016c).

Para o espaço destinado ao Ateliê de Nadir, de geometria regular, Siza proporciona tratamento diferenciado, com vistas ao Tâmega. Primeiramente encontram-se duas aberturas zenitais que só se tornam visíveis depois de percorrer a sala toda ao olharmos para trás. Ambas são compostas por dois vidros horizontais em planos frontais sucessivos que se complementam num jogo de superfícies oblíquas na cobertura. A dinâmica neste teto ainda se torna maior devido a cada vão ser orientado para paredes opostas. O elemento surpresa desse cômodo consiste em um volume que se encontra na parede com vistas ao rio (GRANDE, 2020).

Siza projeta uma espécie de mezanino em escala reduzida ou varanda interna acessada por uma escada de madeira (Figura 102). “A extraordinária janela do que seria o Ateliê de Nadir Afonso. A janela não é apenas uma janela. É a invenção de um problema – e a resposta pela construção do arquiteto” (SIZA, 2016a, p. 71).

Figura 102 – Vista externa e interna do Ateliê Nadir Afonso

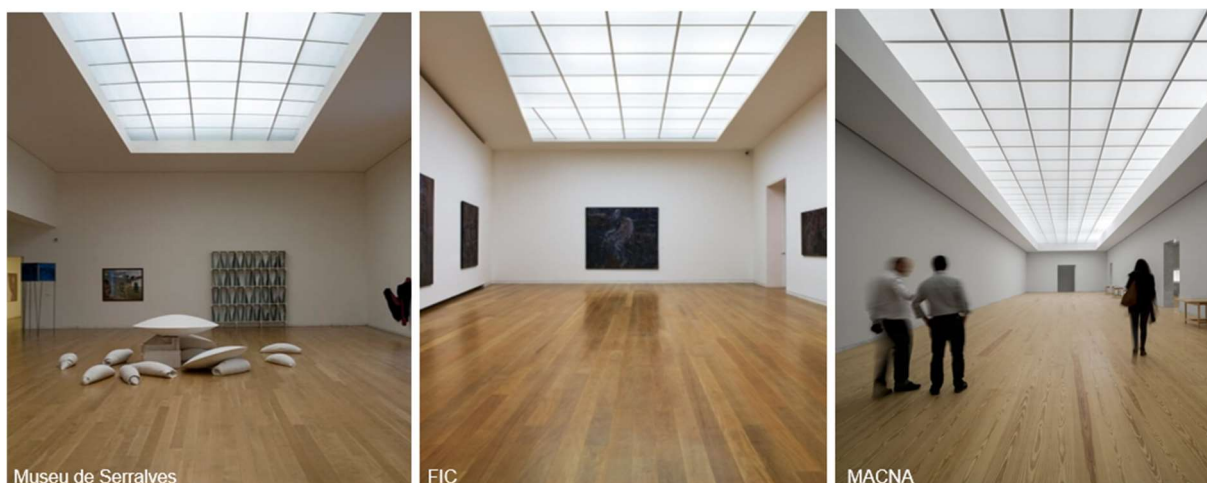


Fonte: Adaptado de Espaço de Arquitetura (2018).

A diminuta varanda interna conecta-se a paisagem e em seu eixo de demarcação, onde Siza propõem uma ampla janela que emoldura precisamente uma árvore que compõem o ajardinamento do sítio. Nas áreas técnicas e administrativas, a luz natural é projetada ao interior através dos tijolos de vidro que preenchem as paredes do lanternim e depois penetra pelo vidro fosco. Durante a noite, a iluminação é garantida por lâmpadas fluorescentes acima de um sistema de grelhas, igualmente presente em projetos como o Museu de Serralves e a FIC (Figura 103) (SIZA, 2016a).

Desse modo, além da simples aleatoriedade, as fenestrações que compõem o MACNA respeitam a orientação solar, a tipologia construtiva e a salvaguarda das obras expostas. Ao considerar que o edifício em uma área de transição entre o tecido urbano consolidado de Chaves e o campo, as diferentes vistas oferecidas por Siza através das janelas estimulam o reconhecimento e orientação do visitante perante o museu. Dentro desse cenário, também se menciona a apreciação da paisagem, as perspectivas singulares da arquitetura do museu, as ruínas de Longras e o horizonte urbano da cidade (TUNHAS, 2016).

Figura 103 – Iluminação artificial



Fonte: Adaptado de Espaço de Arquitetura (2018b); ArchDaily (2016c); ArchDaily (2011).

A luz se torna, assim, um artifício projetual adicional nos museus de Siza, pois remodela e orienta constantemente a percepção de um determinado ambiente ou situação à medida que se transforma ao longo do edifício (GRANDE, 2020).

Outro aspecto relevante a ser considerado são as características construtivas do edifício. O MACNA foi construído em concreto branco moldado *in loco*, com paredes autoportantes. Portanto, as aberturas são posicionadas considerando tanto as exigências do sistema estrutural quanto as intenções projetuais de Siza. Nas paredes perimetrais externas, devido ao uso de concreto branco, a luz natural incidente realça a tridimensionalidade e fragmentação volumétrica, permitindo uma variação na percepção do edifício à medida que a luminescência se altera ao longo do dia (GRANDE, 2020).

#### 4.9.5 Aproximações formais

No fazer arquitetônico de Siza, obras pretéritas consistem em influxos imagéticos que se somam ao seu conhecimento sobre o sítio, o lugar e o programa. Nos croquis para o MACNA é possível perceber suas reflexões e direcionamentos formais. O uso do desenho pelo arquiteto vai além de uma ferramenta de expressão, consistindo em um recurso analógico crítico sobre a maneira que associa as demandas projetuais. Siza estabelece uma relação direta com o seu intelecto, resultante da sua trajetória como arquiteto, sendo refletida inicialmente em seus croquis (MOREIRA; MEDEIROS, 2022).



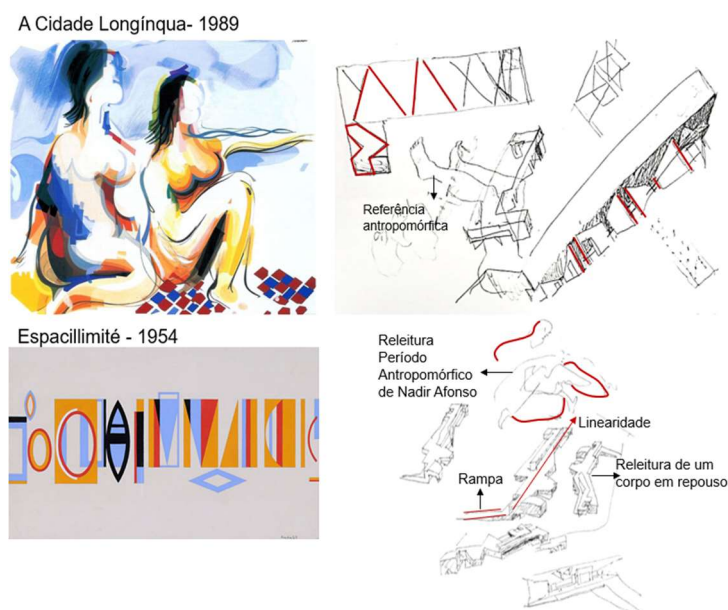
Nos lançamentos formais, Siza apresenta as nuances de uma figura humana. A partir disso, características antropomórficas e arquitetônicas se fundem até a definição da composição volumétrica final. Para Figueira (2016), por ser um edifício dedicado a um artista multifacetado como Nadir Afonso, arquiteto, filósofo e pintor, acentua em Siza o seu sentido arquitetônico culturalista.

O traçado regulador é tratado pelo arquiteto como um corpo quebrado e revirado a maneira cubista, tema também presente na obra da FIC. Enquanto no MACNA, a volumetria surge deitada, “sobre uma cama de muitas pernas, à beira do rio, algo lânguido, sem urgência de dar conta da vista” (FIGUEIRA, 2016, p. 84). Quanto a aproximação antropomórfica da volumetria, Siza explica:

Esta implantação tem qualquer coisa de figura humana: na zona do ateliê, estariam os pés, em cima, na biblioteca, a cabeça... Também me foi surgindo a ideia de ajustar o conjunto à figura humana; a figura humana auxilia muito o desenvolvimento das formas por ser, a um tempo, uma coisa natural e racional; e que contém o movimento (SIZA, 2015, p. 03).

Desse modo, partes fragmentadas de um corpo se fundem ao arquitetônico, em uma aproximação as pinturas antropomórficas de Nadir Afonso. Esta fase do artista é derivada se seu período organicista, com suas linhas curvas e paisagens urbanas. Em suas criações, Nadir incluiu figuras femininas de traços definidos em meio ao edificado (Figura 104) (FIGUEIRA, 2016).

Figura 104 – Croquis de Siza e as pinturas de Nadir



Fonte: Adaptado de Siza (2016) e Fundação Nadir Afonso (2023).

Outras aproximações podem ser feitas entre as pinturas de Nadir Afonso, sua coleção *Espacillimité* (máquina cinética) e os estudos iniciais de Siza. Seu posicionamento artístico-arquitetônico demonstra indícios na geometrização presente em seus croquis. A materialização desse posicionamento entre arte e arquitetura ocorre na conformação dos pilares do MACNA e nos demais recortes geométricos posicionados de maneira estratégica emoldurando a paisagem do entorno (Figura 105) (GRANDE, 2016).

Figura 105 – Recortes geométricos do MACNA



Fonte: Adaptado de Siza (2016) e Fundação Nadir Afonso (2023).

Mesmo que de maneira entrelaçada ou sobrepostos em suas ideias, os croquis são desenhados em tal proporção que possibilita o entendimento das relações estabelecidas entre cheios e vazios, implantação e entorno, arte e arquitetura. Os traços rápidos antecipam as respostas formais aos desafios impostos pelo projeto (SIZA, 2019).

O MACNA pode ser interpretado por diferentes óticas, no entanto dois aspectos se sobressaem: a relação estabelecida por Siza com o lugar e, de maneira mais subjetiva, a interpretação que o arquiteto faz das obras de Nadir Afonso, materializando-a na volumetria (GRANDE, 2018).

Para Figueira (2016), Siza vai além da releitura conceitual ou inserção aleatória da arte nos pilares e/ou lâminas do museu. A combinação pensada, entre quadrados, círculos e triângulos equilibra questões plásticas às funcionais ao se assumirem como passagens inusitadas entre as áreas adjacentes ao Tâmega.

Na visão de Grande (2016), o ato de erguer o volume torna o MACNA uma obra democrática, resolvendo uma necessidade física, ao mesmo tempo que possibilita a apropriação do lugar através de uma praça aberta e coberta.

Ao suspender a volumetria, Siza se aproxima de seu projeto para a Biblioteca Municipal de Viana do Castelo (2004-08). Desse modo, os projetos para a BMVC e no MACNA, suas experimentações formais se equilibram a partir de pontos em comum. Ambos os projetos estão implantados em terrenos fora do eixo construtivo tradicional demarcado por Porto e Lisboa, sendo desenvolvidos a partir do Programa Polis, em áreas de transição entre o tecido urbano consolidado e a natureza local, além de proximidade pontual a cursos d'água (Figura 106) (MARTINS, 2020; FUNDAÇÃO NADIR AFONSO; 2023).

No contexto em que a BMVC está implantada, Fernando Távora idealizou em 1995, como parte da reabilitação da faixa ribeirinha de Viana do Castelo, as margens do Rio Lima, a Praça da Liberdade (1995-2006) e dois edifícios de escritórios. O trecho de orla paralelo ao rio possui três edifícios projetados por cada um dos mestres da arquitetura portuguesa da Escola do Porto: Fernando Távora, Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura (1952).

Figura 106 – Figura: BMVC (2004-08) e o MACNA (2006-16)



Fonte: Espaço de Arquitetura (2018a) e ArchDaily (2016c).

Nos arredores dos projetos de Távora está implantada a BMVC projetada por Siza. No projeto, o arquiteto ergue parcialmente o edifício do solo, em uma típica composição com pátio central, monolítica e ortogonal que, assim como outros projetos executados ao longo de sua carreira, respeita o gabarito dos demais prédios do entorno. Enquanto o volume alçado do rés do chão libera as visuais para o rio (SIZA, 2011).

Outro elemento é o pátio interno do edifício, relembrando sua tradição compositiva e a presença do precedente moderno Alvar Aalto. Para Figueira (2017), as relações que a forma adquire com o pátio se aproxima do projeto de Aalto para a Casa de Verão (1953) em *Muuratsalo*, Finlândia, enquadrando perspectivas de um lago e do entorno natural.

A arquétipo arquitetônico de Aalto é algo presente e assumidamente enraizado no percurso profissional de Siza. No caso dos projetos para a BMVC e no MACNA, a área de convivência conformada pela elevação dos volumes caracteriza os edifícios, não como algo isolado no sítio, mas como elemento integrador de diferentes valias. Desse contexto, cita-se o capital natural, a história: representada pelo tecido urbano consolidado e a arquitetura (SIZA, 2011).

Outro ponto que deve ser comentado é a aproximação com a Arquitetura Moderna. Para o arquiteto Eduardo Souto de Moura (2016), o MACNA é um edifício que exacerba as características modernas para além das demais encomendas de mesma tipologia executadas por Siza. Algumas aproximações acontecem de maneira direta, enquanto outras são subjetivas ou inconscientes, indo ao encontro principalmente de Le Corbusier.

Para Souto de Moura (2016) a decisão de suspender o edifício do solo se aproxima dos cinco pontos para uma nova arquitetura de Le Corbusier, assim como a proposta do terraço verde, substituído na execução por brita, a *promenade architecturale* representada pela rampa e a extensa janela em fita voltada ao Tâmega, lembrando estratégias presentes na *Villa Savoye* (1928-31), no Museu Nacional de Arte Ocidental (MNAO) (1957-59), em Tóquio, entre outros projetos do arquiteto (Figura 107).

Figura 107 – Aproximações aos 5 pontos da Arquitetura Moderna



Fonte: Adaptado de Espaço de Arquitetura (2018) e ArchDaily (2016c).

De mesmo modo, pontua-se a janela recuada no ateliê Nadir Afonso, onde a própria geometria do edifício faz as vezes da proteção solar, igualmente encontrada no MNAO de Le Corbusier (SOUTO DE MOURA, 2016).

Quanto as referências subjetivas, Souto de Moura (2016), ao analisar o edifício em planta, aponta outra aproximação antropomórfica feita por Siza, além das obras de Nadir Afonso. Refere-se assim ao monumento escultórico Mão Aberta, que Le Corbusier projetou para o Palácio de *Chandigarh* (1951-59), Índia. A partir da releitura de Siza, os três dedos que apontam aos céus na escultura se transformam nos três blocos fragmentados na planta do MACNA, onde localiza-se a loja, o auditório e a biblioteca, enquanto a rampa se equipara ao braço ligado a mão e os outros dedos representam o corpo do edifício (Figura 108).

Figura 108 – Aproximações entre o monumento Mão Aberta e o MACNA



Fonte: Adaptado de Espaço de Arquitetura (2018) e Mori (2021).

A respeito dessa análise Siza (2016b), explica que tudo na arquitetura se refere ao corpo humano, como a ergonomia das cadeiras desenhadas para a FIC, as larguras de corredores, a inclinação das rampas e todos os outros elementos que compõem uma edificação. A exemplo de outros arquitetos e estudiosos ao longo da história, cita o tratado *De Architectura libri decem*, escrito por *Vitrúvio* em I. a.C, e eternizado no homem vitruviano de Leonardo da Vinci.

Andrea Palladio, ao explicar que a simetria presente na arquitetura clássica deriva da observação da natureza e do corpo humano. E o *Modulor* de Le Corbusier (1946), derivado de suas investigações para encontrar as proporções matemáticas ideais entre o homem, a natureza e a arquitetura (SIZA, 2016b).

Em mais uma oportunidade, Siza (2016b) explica que as referências são fruto da sua experiência. A dualidade que ocorre entre a arquitetura e as artes em profissionais múltiplas como Le Corbusier, Nadir Afonso e o próprio Siza são o resultado da dedicação aos estudos em ambas as áreas e a experiência acumulada. Enquanto a mensagem construtiva de Le Corbusier se aproxima das artes plásticas e do cubismo, Siza vai ao encontro da paisagem.

Para o arquiteto Nuno Grande (2016), as obras de Siza fogem do estereótipo regionalista reforçado por Frampton (2008), quanto a produções meramente locais, influenciadas pelo contexto político e econômico enfrentados por Portugal ao longo de sua história. Ao visitar suas referências, Siza as transforma em composições volumétricas atemporais, ao mesmo tempo que faz referências ao lugar, a sua história e a arquitetura universal.

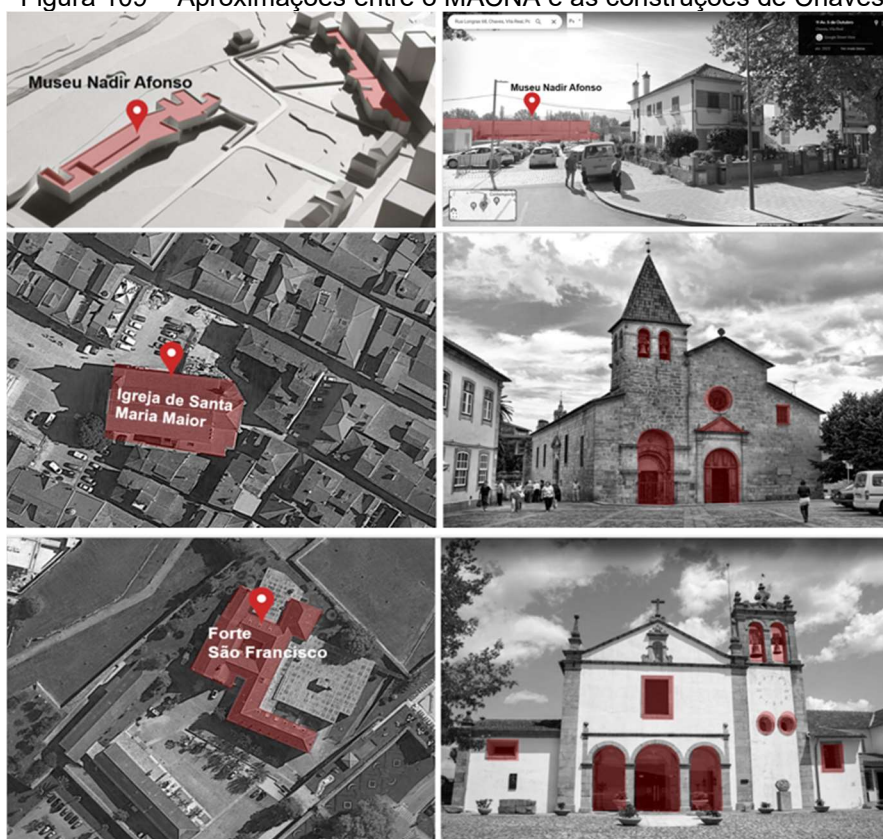
Grande (2016), explica que o MACNA representa a arquitetura crítica e universalista de Siza indo, mais uma vez, ao encontro do local; do exógeno e do endógeno; do natural e do artificial; o de hoje, representado pela contemporaneidade, e o de sempre, em uma alusão aos ensinamentos de seus precedentes modernos, principalmente de Fernando Távora.

Desse modo, Távora se faz presente pelos ensinamentos passados a Siza sobre as pessoas, a paisagem e a cultura portuguesa. Ao passo que quando ambos começaram a trabalhar juntos, na década de 1950, a arquitetura produzida no período ainda era caracterizada como telúrica, resistente e regionalista. A arquitetura das pedras, como definida por Grande (2016), e suas composições mimetizadas ao natural, como na Casa de Chá da Boa Nova (1956-1963) e nas Piscinas das Marés (1961-66) em que referências locais e universais se fundiam, se fazendo presente de maneira relida e contemporizadas no MACNA (GRANDE, 2016).

Para Souto de Moura (2016), a arquitetura de Siza já não precisa de muitos materiais, como em suas primeiras obras, para afirmar sua importância. Na proposta do MACNA, a volumetria contida e fragmentada foge ao conceito compositivo clássico de base, corpo e coroamento. Desse modo, apresenta-se como uma forma pura, monolítica e branca, respondendo plasticamente e programaticamente a demanda contemporânea de um museu, sendo executado inteiramente em um único material: o concreto branco. A exceção fica a cargo da composição em granito no *hall*, parapeito e revestimento do piso em granito, demarcando a entrada principal.

Quanto aos recortes nas lâminas estruturais propostas por Siza, Grande (2018) explica que vão além da obviedade das obras de Nadir Afonso. A pré-existências do entorno, a geometria do Forte de São Francisco, os recortes do centro histórico, a implantação e o desenho de fachada da Igreja Matriz de Santa Maria Maior, em Chaves, são indicativos das aproximações urbanas, sociais e culturais que as remetem (Figura 109).

Figura 109 – Aproximações entre o MACNA e as construções de Chaves



Fonte: Adaptado de Siza (2016b) e Google Earth (2023).

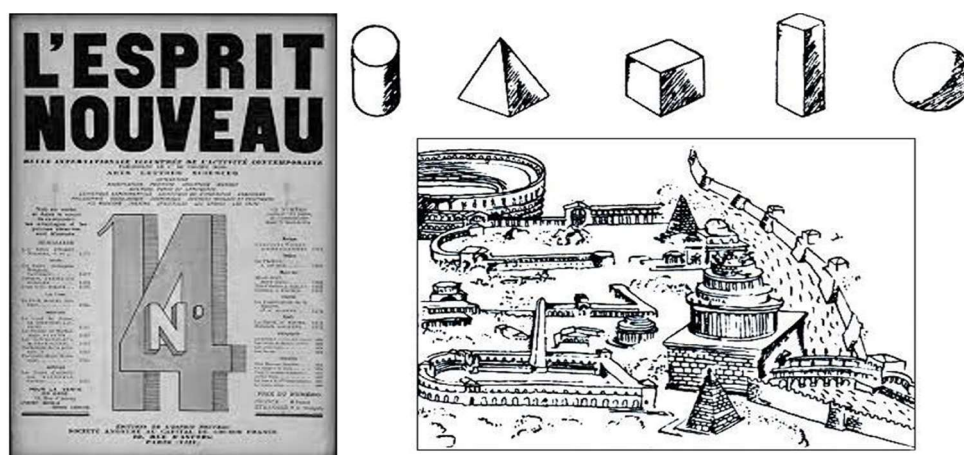
A geometria formada pela implantação das casas nas adjacências consiste em uma aproximação compositiva subjetiva originando os ângulos e os três volumes fragmentados do MACNA. Todo um conjunto de referências que vão se manifestando no edifício, demonstrando a pluralidade de relações que compõem o museu e o pensamento do arquiteto (GRANDE, 2018).

Grande (2016) ainda cita os estudos teóricos de Le Corbusier, como o texto *La leçon de Rome*, lançado na Revista *L'Esprit Nouveau* (1920), número 14. No artigo o arquiteto defendia a criação de formas arquitetônicas derivadas de geometrias

primárias, enaltecendo características de disciplina e ordem, aspectos presentes na civilização romana, (Figura 110), e explicado por Le Corbusier:

Roma se ocupava de conquistar o universo e gerenciá-lo. Estratégia, suprimentos, legislação: espírito de ordem. [...]. A ordem romana é uma ordem simples e categórica. [...]. Eles tinham desejos imensos de dominação, de organização (LE CORBUSIER-SAUGNIER, 1922, p. 1594).

Figura 110 – Ilustrações da Revista *L'Esprit Nouveau*



Fonte: Le Corbusier-Saugnier (1922).

Seguindo as leituras relacionais formais, identifica-se decisões morfológicas reincidentes ao vocabulário projetual de Siza. A exemplo, de organização volumétrica cita-se a Casa em Maiorca (2002-07), em Palma de Maiorca, Espanha (Figura 111). O projeto da casa de veraneio consiste e uma composição fragmentada que se estende longitudinalmente pelo terreno. O volume é composto por três grandes blocos segmentados, organizados a partir de subdivisões menores. Ainda pode se fazer aproximações formais quanto ao terraço jardim presente em Maiorca, e a proposta inicial para o MACNA, e as sacadas recuadas, igualmente presentes no ateliê Nadir Afonso (SOUTO DE MOURA, 2016).



Figura 111 – Casa em Maiorca



Fonte: ArchDaily (2021a).

Outro projeto que se organiza a partir de um eixo de circulação e prismas que se conformam a um corpo central, é a Casa do Pego (2002-07) em Sintra, Portugal (Figura 112). O programa comum a tipologia, com sala, cozinha, banheiros, escritório e cinco quartos, se organiza como blocos semi-independentes. Ao longo do percurso interior que, ao constituir uma única circulação comum atravessa a casa a partir de um espaço de preparação exterior até o núcleo mais privado. As intersecções formadas por esses blocos compartimentados semiautônomos com o eixo estruturador central, contribuem na definição de espaços exteriores de geometria irregular, pátios semiprivados que permitem a presença de aberturas voltadas a paisagem. A composição espacial interior a partir desses espaços irregulares são iluminadas por vãos abertos diretamente para a paisagem externa, definindo zonas excepcionais de pausa no percurso (SIZA, 2008b).

Figura 112 – Casa do Pego (2002-07)



Fonte: Siza (2011).

As informações do extrato acima vão ao encontro do MACNA de diferentes maneiras. Ao passo da ciência de serem tipologias diferentes, as casas de veraneio se organizam longitudinalmente agregando a esse corpo principal geometrias fragmentadas, posicionadas em ângulos distintos, sendo abertas pontualmente a paisagem. No Museu Nadir Afonso, a conformação dos eixos desses corpos agregados ao volume central é demarcada por aberturas voltadas ao entorno e pela irregular varanda do café (Figura 113) (SIZA, 2008b; GRANDE, 2020).

Aos projetos citados, também cabe aproximações quanto a relação que o arquiteto estabelece com a luz natural e a paisagem. Conforme visto ao longo dessa pesquisa, Siza sempre trabalhou de maneira contida com a luz natural direta. A exemplo cita-se a FIC, o Museu de Serralves, o Museu em Compostela, entre tantas outras obras. Uma das consequências de suas volumetrias voltadas em si, é a relação indireta com as paisagens externas as edificações (TUNHAS, 2016; GRANDE, 2020).

Figura 113 – Composição volumétrica MACNA, Casas do Pego e Maiorca



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Mesmo em tipologias residenciais, como a Casa de Maiorca, em um sítio voltado ao mar Mediterrâneo, o contato com a paisagem nunca é feito diretamente. Siza (2016b), faz um contraponto entre os projetos para Maiorca e Chaves para explicar a importância de um profissional compreender a luz para então valorizar o lugar e suas paisagens a partir da arquitetura.

Para Siza (2016b), Adolf Loos foi o arquiteto que melhor soube trabalhar as janelas em uma edificação porque entendia que a paisagem era um elemento a ser contemplado e valorizando, um merecimento a quem percorre pelos espaços criados. Indo ao encontro do precedente moderno, Siza explica que mesmo em projetos residenciais corre-se o risco de uma vista natural tornar-se monótona ou de seus ocupantes a desvalorizá-la a partir da exposição literal e contínua. No caso do MACNA, consistindo em um edifício público, existe a garantida variação social de

ocupantes, diferentes da dimensão doméstica, justificando assim a janela em fita voltada ao Tâmega. Desse modo, cita a luz, a paisagem e a materialidade como sendo a tríade a ser considerada em suas composições formais.

Além de Adolf Loos, Grande (2020), explica que o fascínio moderno sobre os efeitos da luz, natural e artificial, sobre a arquitetura tem suas premissas em Le Corbusier. Em seu texto *Vers une Architecture* (1923), explica que a arquitetura consiste em um jogo aprendido, correto e magnífico de formas expostas sobre a luz.

Nesse contexto, além dos estudos arquitetônicos sobre a conformação geométrica das formas e a maneira que a luz as incide, a relação entre esses elementos influenciou as artes plásticas puristas e cubistas, de Picasso e do próprio Le Corbusier. Contribuindo para os ideais estéticos até a primeira metade do século XX. Em contraponto ao arrojo purista da arquitetura moderna, *Junichiro Tanizaki* escreve em 1933, o livro *Elogio das Sombras*, onde analisa a cultura oriental e a ocidental (SIZA, 2016b; GRANDE, 2020).

As construções orientais sempre procuraram a proteção de seus espaços internos, quanto a incidência franca de luz e de visuais. Artíficos paisagísticos, varandas, pátios e persianas eram estratégias presentes. De maneira não casual, muitos desses elementos tradicionais voltaram a ser adotados pela arquitetura ocidental no final da década de 1950, em uma retomada por valores vernaculares. Lembra-se que nesse período foi lançado o *Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal* (1955-61), no qual Távora participou ativamente e Siza trabalhava em seu ateliê (GRANDE, 2020).

É nesse contexto de formação moderna, de compreensão sobre o universal e o vernacular que Siza aprende com Távora a apreciar o efeito da luz na arquitetura. Soma-se a seu mentor outros arquitetos como Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto, Bruno Taut e Adolf Loos que, cada um à sua maneira, buscava o equilíbrio entre o espaço individual e o coletivo, entre a escala doméstica e a monumental, entre a janela e a cidade através da luz incidente sobre arquitetura e suas paisagens (FIGUEIRA, 2017; GRANDE, 2020).

Além do contexto referencial exposto, nos desdobramentos lumínicos do MACNA, Siza busca em seu próprio repertório soluções para iluminação artificial. Assim como no Museu de Serralves, Santiago de Compostela e na FIC, a mesa invertida é utilizada como solução pontual. Na sala de exposição permanente, o

sistema chamado por Siza de mesa invertida, esconde o sistema lumínico que recria com intensidade regular a luz natural (SIZA, 2019).

A aproximação a outros projetos de museus do próprio arquiteto ocorre também pela composição e materialidade. Dentre as soluções que compreendem volumetrias lineares, cita-se o *Saya Park Art Pavilion* (2018), originado do projeto Museu para dois Picassos (1992), e o MIEC (SIZA, 2019).

Além de se aproximarem na questão de escala e na introspecção característica de Siza, ambos os projetos permitem o acesso público por uma única passagem localizada em suas extremidades. Essa solução contribui para a independência e organização funcional, formal e programática, sem perder o adequado vínculo entre as funções (MARTINS, 2020).

Desse modo, ao analisar o MACNA e o seu complexo processo de projeto, foi possível compreender um pouco mais sobre a capacidade de Siza revisitar referências, interpretar lugares e se aproximar da arte. Após o entendimento de tais valias, o conhecimento se materializa em arquitetura. Esse exercício de alteridade entre o universal e o local, se transformam em composições irrepetíveis, ancoradas ao sítio como se sempre fossem pertencentes ao lugar, a cidade ou as obras do artista para qual foi construído (SOUTO DE MOURA, 2016).

#### 4.10 A TECTÔNICA – MACNA

A análise da carreira profissional de Álvaro Siza Vieira, representada aqui pelos projetos da FIC e do MACNA, oportunizam a compreensão do seu processo de projeto e a reflexão quanto ao uso dos materiais em suas obras. Em seus primeiros trabalhos, como as Quatro Habitações, a volumetria majoritariamente branca se aproxima das técnicas tradicionais portuguesa e a Arquitetura Moderna (FIGUEIRA, 2017).

No decorrer do seu percurso profissional, mesmo com o uso de diferentes sistemas, como o concreto armado, Siza encontra uma linguagem própria, reafirmada pelos materiais, onde o branco de seus projetos o acompanha com certa constância, à medida que sua abordagem compositiva também amadurece (SIZA, 2019).

Enquanto seus primeiros projetos estão vinculados as técnicas tradicionais, a execução de obras inteiramente em concreto armado branco vão ao encontro de

novas aspirações formais. Para arquitetura contemporânea composições volumétricas puristas remetem a diferentes fatores históricos como a reminiscência da Arquitetura Moderna e até mesmo ao classicismo. Relida a partir de novas possibilidades tectônicas, as obras de Siza alcançam o posto experimental, seja pela introspecção e curvas, como no caso da FIC ou pela elevação formal do rés do chão, como no MACNA (DE MARCO, 2020).

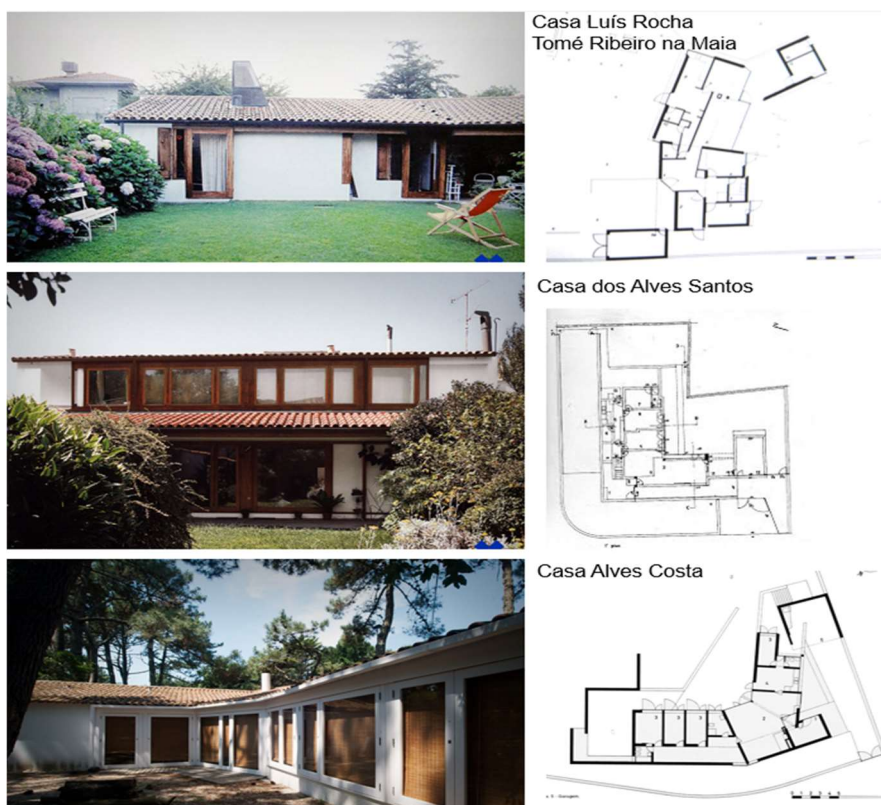
Por meio do conhecimento adquirido até o momento sobre o *modus operandi* de Siza, essa etapa da pesquisa busca o entendimento quanto ao uso dos materiais e da estrutura, viabilizando a construção do MACNA.

#### **4.10.1 A materialidade e a estrutura**

Conforme demonstrado ao longo desse estudo, o primeiro projeto de Siza consiste nas Quatro Habitações (1954-57), com acabamento em reboco bruto em cal branco aparente. Posteriormente, a Casa de Chá da Boa Nova, o reboco branco contrasta com a complexa volumetria que emerge do perfil costeiro rodeado por pedras e a madeira, material pontualmente presente no projeto. Na Piscina da Quinta da Conceição, o reboco branco vai ao encontro da vegetação presente no sítio, contribuindo para a demarcação do percurso e áreas de permanência (SIZA, 2019).

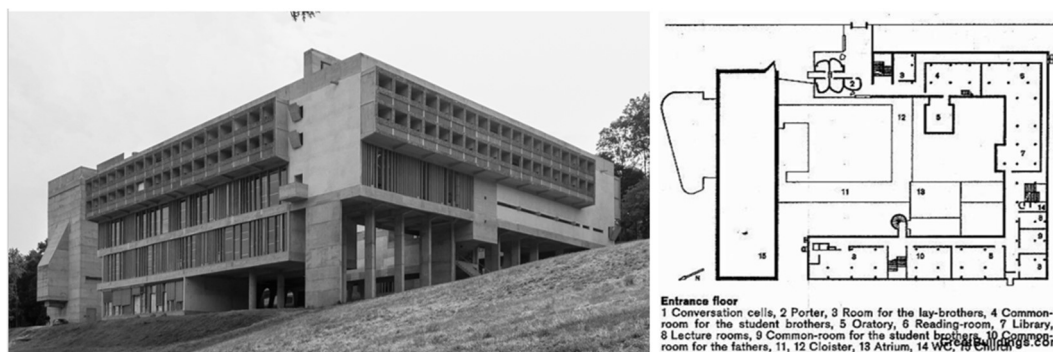
Seguindo o mapeamento do uso da materialidade como viabilidade compositiva, Siza constrói nas décadas de 1960 e 1970 uma série de projetos residências como a Casa Luís Rocha Tomé Ribeiro na Maia (1960-62), Casa dos Alves Santos na Póvoa do Varzim (1966-69) e a Casa Alves Costa em Toledo do Minho (1973), todos caracterizados por volumetrias puristas, em que o tom alvo assume uma linguagem híbrida, equilibrada entre a tradição e a modernidade (Figura 114) (FIGUEIRA, 2017).

Figura 114 – Casas projetadas por Álvaro Siza



Fonte: OfHouses (2023).

Nesse mesmo período, Siza executa seu primeiro projeto em concreto aparente cinza, na Piscina das Marés, em Leça da Palmeira (1961-66). A composição volumétrica em concreto busca o equilíbrio com a natureza das rochas, definindo espaços e plataformas num diálogo entre o natural e construído. O concreto cinza representa uma referência às obras de Le Corbusier, como o Convento *La Tourette* (1953-59), (Figura 115) (MONEO, 2008).

Figura 115 – Convento *La Tourette*

Fonte: ArchDaily (2013b).

De Marco (2020), explica que para o projeto do complexo Residencial da Quinta da Malagueira em Évora, Siza escolhe o concreto branco por motivos funcionais e ambientais (Figura 116). Além de ir ao encontro das demais edificações do entorno, a materialidade se configura como uma resposta ao clima e à solução do pátio, que funciona como um microclima entre o interior da casa e a rua, com suas pérgulas como filtros de luz e sombra.

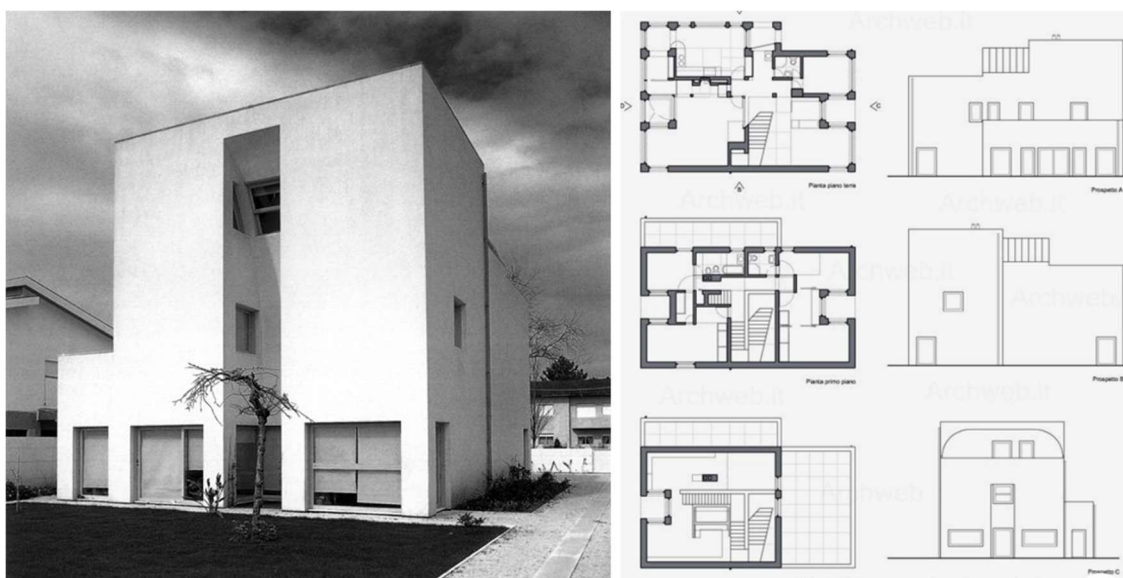
Figura 116 – Residencial da Quinta da Malagueira



Fonte: ArchDaily (2012d).

Na (1981-85) Siza se aproxima de Adolf Loos escolhendo reboco branco Casa Avelino Duarte em Ovar externamente e materiais nobres em seu interior, como a madeira e o mármore (Figura 117).

Figura 117 – Casa Avelino Duarte em Ovar

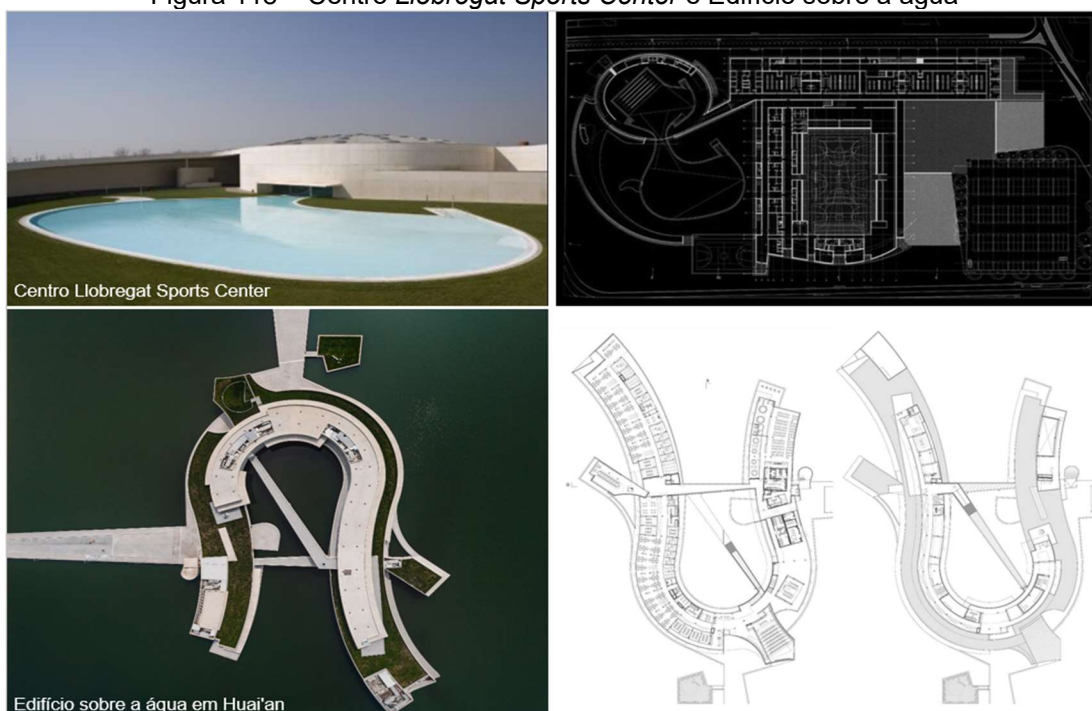


Fonte: OfHouses (2023).

Nos prédios da FAUP (1986-93); no Pavilhão de Portugal para a Expo 98; na Igreja de Santa Maria em Marco de Canaveses (1996), bem como nos volumes do Museu de Serralves (1999), diferentemente dos trabalhos anteriormente citados, Siza apresenta volumes monolíticos e monocromáticos, reafirmados pelo seu purismo, antecedendo suas criações para o século XXI (FIGUEIRA, 2017).

Nesse contexto, o concreto branco armado, moldado *in loco*, marca a execução dos projetos para a FIC (1998-2008); o Museu *Mimesis* (2006-09); Centro *Llobregat Sports Center* (2005) e o Edifício sobre a água em *Huai'an* (2014), bem como para os volumes suspensos do MACNA e da Igreja *Saint-Jacques de la Lande* em *Rennes* (2018) (Figura 118) (SIZA, 2019).

Figura 118 – Centro *Llobregat Sports Center* e Edifício sobre a água



Fonte: Adaptado de Siza (2011) e ArchDaily (2014a).

Ao usar o concreto branco aparente moldado *in loco*, suas obras adquirem um novo valor plástico e escultural, pela possibilidade de se fazer grandes aberturas, grandes saliências. Aumenta-se as possibilidades criativas e de expressão arquitetônica. Como exemplo, cita-se o caso do MACNA, onde as fundações do edifício foram problemáticas devido as características topográficas (Figura 119). Desse modo, reduzir o número de endossos refletia em economia de recursos financeiros. No processo de projeto de Siza, a escolha dos materiais está ligada a



diferentes motivos, como razões expressivas, culturais, históricas, econômicas, praticidade etc. (DE MARCO, 2020).

Figura 119 – Execução do MACNA



Fonte: Espacillimité (2012).

Portanto, se a tectônica de suas primeiras obras está ligada a tradição portuguesa da alvenaria, do reboco branco e da madeira, a possibilidade da execução de estruturas inteiramente feitas de concreto armado marcam suas obras no século XXI, indo ao encontro da experimentação e novas possibilidades plásticas. Em todos os casos, variando a técnica, o branco continua a ser uma constante na obra de Siza, e adquire, sobretudo com o concreto aparente, um maior valor escultural (MONEO, 2020).

O arquiteto também explica que seu pensamento tectônico, entre materialidade e estrutura o acompanham desde os primeiros croquis:

Eu penso desde o início no material, mas com uma certa facilidade porque não há necessidade de decidir imediatamente. Talvez eu esteja mais preocupado com a articulação de volumes e plantas, mas a técnica construtiva não é esquecida. A decisão da cor depende de muitas coisas e existe a necessidade de tempo, você não decide desde o início se algo será branco ou verde. Cor pode vir com o tempo, e depende muitas vezes do material (SIZA, 2020 p. 395).

No MACNA, seguindo a tradição construtiva de seus projetos executados até 2015, Siza repete a minúcia da materialidade do museu, escolhendo o concreto branco moldado *in loco*. A solução construtiva é adotada em todas as áreas em que a materialidade se faz aparente: nos 19 pilares laminares; fechamentos externos e nas lajes da composição. Em outros elementos, como as vedações internas e a cobertura a execução acontece com cimento *portland* cinza tradicional (Figura 120) (DE MARCO, 2020).

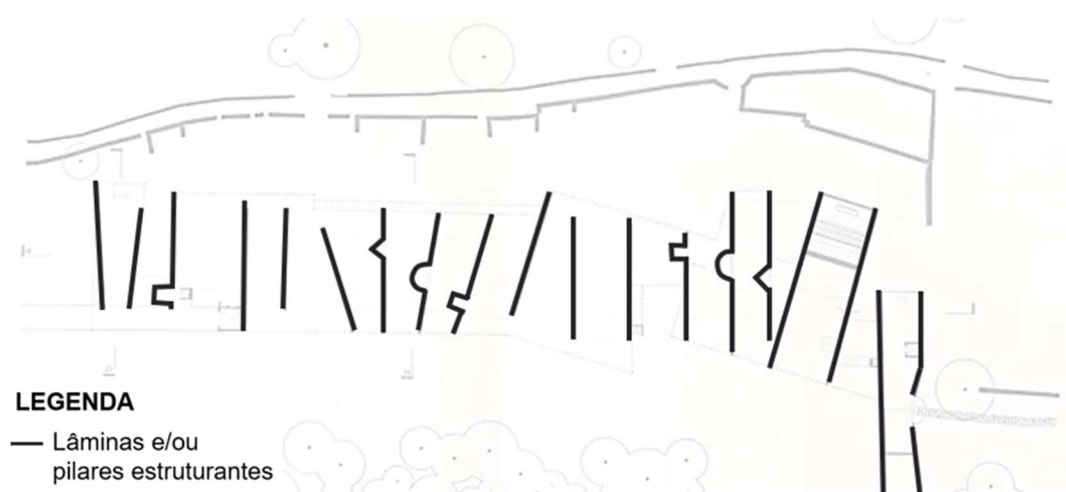
Figura 120 – Processo de execução do MACNA



Fonte: Espacillimite (2012).

A viabilidade executiva do projeto é composta por uma estrutura portante de paredes e lajes de concreto branco armado com paginação estereotômica de 1,25x2,5 metros para os pilares. Em função do sistema construtivo e as características do solo de baixa compacidade devido a proximidades ao rio, foi necessário estudos adicionais quanto as tensões causadas entre os contatos com as paredes do museu e os pilares. A rotação nesse conjunto de lâminas de sustentação não permite o alinhamento preciso entre pilares e a composição volumétrica (Figura 121) (SIZA, 2016a).

Figura 121 – Sistema de pilares de sustentação



Fonte: Adaptado de Siza (2016b).

Para a laje de cobertura, Siza prevê uma ampla área ajardinada no qual durante a execução é substituído por espessa camada de brita. Outra questão interessante a ser comentada sobre os materiais é o uso do tijolo de vidro para o preenchimento das laterais dos lanternins (Figura 122). Embora seja um material que não constitui uma inovação, utilizado de maneira abundante em Portugal a partir da década de 1960, é a primeira vez que o arquiteto o utiliza (SIZA, 2016a).

Figura 122 – Lanternins do MACNA



Fonte: ArchDaily (2016c).

Siza (2020) explica que a decisão de usar o tijolo de vidro veio das extensas janelas em fita que se tem voltadas para o rio, sejam essas fixas ou de correr. Para a sua execução foram utilizadas as dimensões máximas dos vidros, com caixilhos pontuais para não interferir na sensação de horizontalidade. Enquanto isso nos lanternins,

[...] aborrecia-me ter divisórias! Porque a horizontalidade, neste caso, não viria só dos vidros, mas das próprias formas, muito deitadas sobre a cobertura. Lá em cima, não me interessava nada essa interrupção. Pensei, então, que poderia colocar tijolo de vidro. E o resultado, também em termos de reflexos, é interessante (SIZA, 2015, p. 05).

Nesse contexto, o MACNA, apresenta o equilíbrio da tradição de Siza e a inovação, em uma composição que se aproxima antropomorficamente das obras de Nadir. O resultado é um volume monolítico de geometria angulada, horizontalizado e executado em um único material, o concreto branco aparente. Enquanto nos espaços interiores, o arquiteto escolhe o habitual gesso e a madeira (MONEO, 2008).

A arquitetura contemporânea de Siza, discreta e mais uma vez branca, contrasta com a natureza do lugar e com a história de Chaves, marcada pela ponte romana e pelas ruínas remanescentes da década de 1960. As discussões sobre a tectônica no MACNA, se diferenciam das análises feita sobre a FIC, por exemplo. No projeto executado em Porto Alegre, a forma, a materialidade e a estrutura representaram um desafio aos envolvidos pela singularidade do projeto (SIZA, 2020).

Em Chaves, a materialidade e a estrutura não configuram exceção, pois todos os elementos necessários para a execução do projeto, de alguma maneira, já tinham sido utilizados anteriormente por Siza. As reflexões se aproximam do papel que a tectônica assume no decorrer da trajetória profissional de Siza. Se em seu processo de projeto, o arquiteto não separa forma e estrutura, inclui-se nesse contexto a materialidade (DE MARCO, 2020).

As reflexões sobre o branco são, em suma, diálogos sobre o papel dos materiais, que passam a abranger questões muito mais amplas do mero aspecto cromático. Ao compreender como a escolha da materialidade e de um sistema construtivo impactam na execução e na composição volumétrica aos olhos de quem visita uma obra, está também a se pensar sobre a evolução da arquitetura, sobretudo a de Álvaro Siza (MONEO, 2008).

Na arquitetura contemporânea de Siza, projetada no século XXI, suas composições volumétricas obtidos a partir da manipulação de uma massa escultura apoiada no chão, mas não enraizada nele. Este mesmo princípio une parte da produção de Siza, a partir dos anos 2000 (GRANDE, 2016).

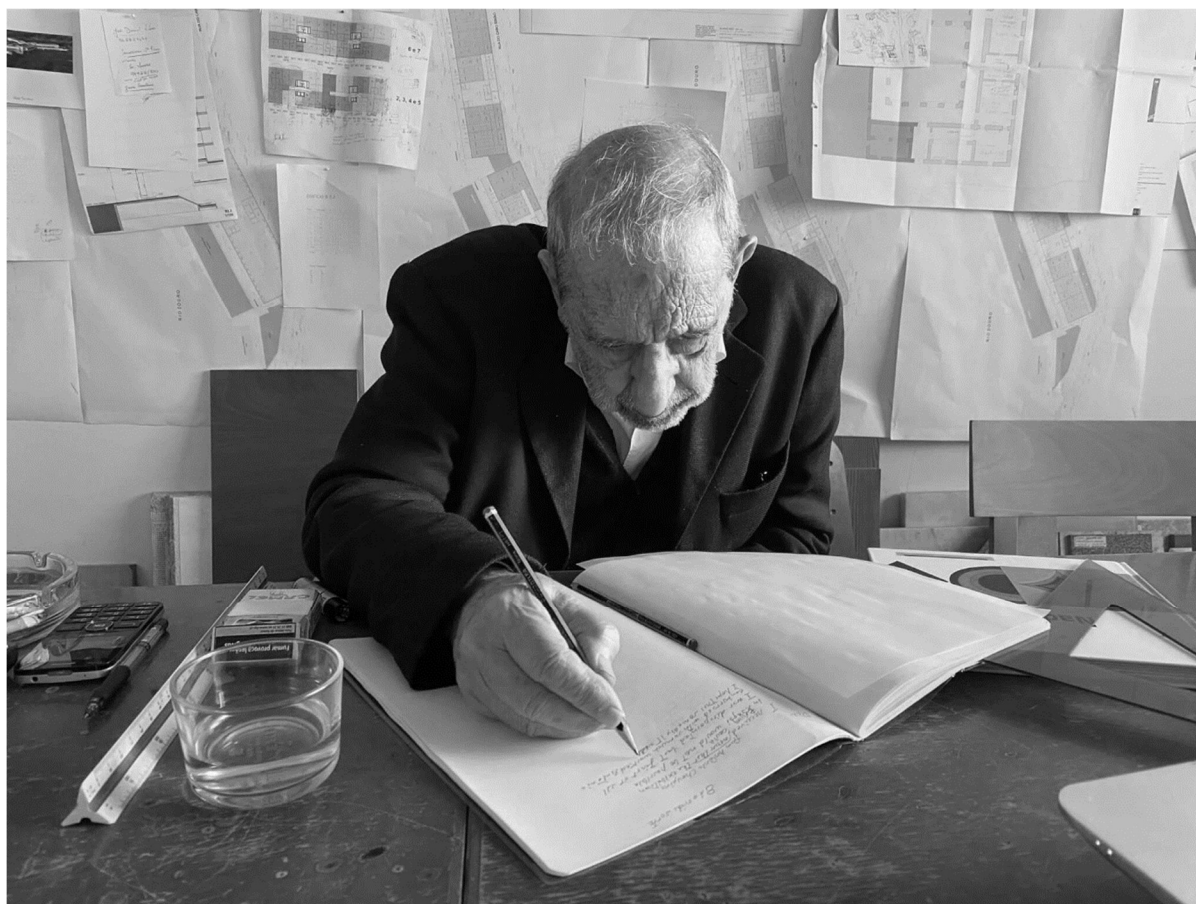
Como exemplo, cita-se o equilíbrio entre retas e curvas presente no projeto para a FIC; a fluidez formal e curvilínea do Centro Esportivo de *Cornellà de Llobregat* ou as às rotações do museu em Chaves, até a enorme igreja de Rennes em que o princípio é explícito composição da subtração (DE MARCO, 2020).

As obras citadas representam uma mudança na linguagem arquitetônica de Álvaro Siza, que evolui para um maior valor escultórico, onde também ressoa a memória dos grandes mestres brasileiros, Oscar Niemeyer e Paulo Mendes da Rocha (FIGUEIRA, 2017).

Outra questão é a tendência pela suspensão dos volumes, reduzindo o enraizamento tectônico no solo. Esses aspectos também podem ser associados ao uso sempre mais frequente de geometrias curvas, em qualquer caso usadas como contraponto a outras formas mais rigorosas e rígidas. Este gesto composicional provavelmente pode ser interpretado como parte de uma busca de leveza que se opõe peso material do concreto, que para essas arquiteturas é torna-se um material ideal, uma massa moldável nas mãos de um escultor (SIZA, 2020).

Em última análise, as razões para esta abordagem inovadora composição também pode ser encontrada na biografia do Mestre português que, talvez, na sua maturidade arquitetônica pode finalmente realizar o sonho juvenil de ser escultor. Ao todo caso e em conclusão, a arquitetura em concreto branco de Álvaro Siza testemunha uma procura da forma livre, uma experimentação gradual do potencial expressivo desta técnica construção e dissolução progressiva da ordem cartesiana através favor de uma arquitetura mais emocional (DE MARCO, 2020).

Figura 123 - Álvaro Siza, 219c



9

Um estudante começa por se fixar num arquiteto e pela vida a fora vai conhecendo sempre mais e mais, e, deste modo, vai estabelecendo relações até assimilar tudo no subconsciente, numa zona vaga que implica voluntarismo, do tipo “vou usar isto, vou usar aquilo”, embora isso também possa acontecer” (SIZA, 2008b, p. 84).

---

<sup>9</sup> Fonte: Disponível em: <https://espacodearquitetura.com/eventos/apresentacao-do-livro-textos-04-de-alvaro-siza/>.

## CAPÍTULO 5

# APROXIMAÇÃO CRÍTICA

### 5.1 A FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO E O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA NADIR AFONSO

Para compreender como o lugar, o partido arquitetônico e a tectônica se manifestaram nos museus da FIC e do MACNA, projetados por Siza, foi necessário primeiramente pesquisar sobre seu percurso, contextos históricos e sua evolução de maneira em geral.

Suas obras, que não se enquadram em uma elaboração formal meramente figurativa vão ao encontro da experimentação, ao mesmo tempo que carregam em si o conhecimento de Siza sobre o universal e o local.

Nos projetos que compõem essa pesquisa foi possível identificar evidências quanto a sua interpretação do lugar, juntamente com um enquadramento, subjetivo ou não, ao acervo dos artistas homenageados. Projetando em sítios complexos, seja pela sua geometria, explorações passadas ou pela possibilidade de cheias, Siza se vale dessas marcas como referências projetuais iniciais. Agregado a esse contexto, cita-se o entendimento do entorno e o respeito ao gabarito de alturas, em mais uma demonstração de respeito a história, reforçando o sentido de pertencimento do projeto ao lugar.

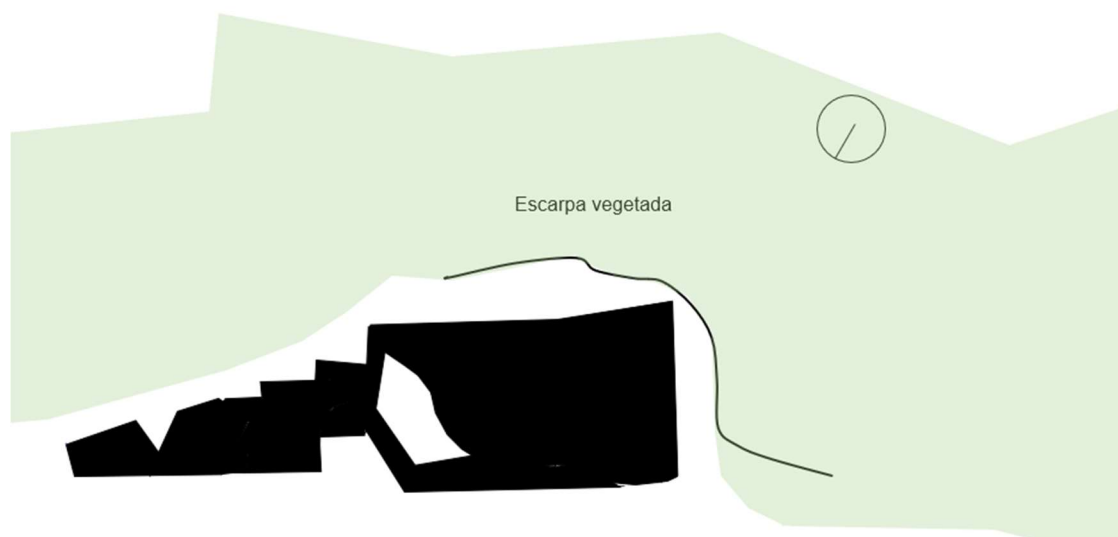
No caso de Porto Alegre, ao aceitar a encomenda, Siza se depara com a dualidade de opiniões quanto a escolha de um arquiteto estrangeiro para projetar um museu para o artista brasileiro e suas decisões em geral. Seja pelo contato ínfimo da população com exemplos de arquitetura universal ou pela tradição construtiva moderna brasileira, abertas a paisagem, o fato é que as críticas e a estranheza formal incipiente, contribuíram em delongas para a sensação de pertencimento da cidade com o museu e o reconhecimento do nome de Álvaro Siza pela população.

No decorrer do entendimento quanto a genealogia de suas decisões, Siza visita o terreno, reconhecendo suas características naturais e a acentuada escarpa. Ao transformar tais características em parte integrante do projeto, demonstra o quanto

absorveu do lugar, buscando restaurar sua importância, sem esquecer que no passado o terreno abrigava a exploração de uma pedreira, sendo responsável pela conformação geométrica irregular do sítio.

A decisão de manter as preexistências naturais implicam diretamente na composição do museu. Desse modo, o volume em altura que se ergue perante a escarpa arborizada, não isola a forma, nem apaga o contexto natural em que está inserido. Pelo contrário, integra visualmente a paisagem ao edifício, seja pelo negativo topográfico representado na curva escultórica das fachadas, pelas rampas descoladas da volumetria ou pelas fenestrações pontuais que enquadram a envolvente (Figura 124).

Figura 124 – Relação entre a FIC e a escarpa



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Outro ponto que influencia em suas decisões, são as obras de Iberê Camargo. Apesar de não conhecer anteriormente seu acervo, Siza consegue captar a personalidade do homenageado, materializando no edifício toda a angústia expressionista das pinturas do artista. Em um gesto que foi referenciado de diferentes maneiras nessa pesquisa, o arquiteto escolhe o concreto branco para a execução do museu, seguindo a sua tradição de volumetrias puras ao mesmo tempo que não conflita com as densas pinturas de Iberê e a paisagem. A representatividade tectônica do concreto, como material estrutural e plástico, também encontra representatividade construtiva em outros projetos, incluindo o MACNA.



A composição volumétrica é fragmentada em duas grandes partes, uma organizada longitudinalmente e a outra de maneira vertical. Desse modo, o volume horizontal acolhe a complexidade e a tensão formal, em uma escala diminuta, que se relaciona com o peatonal, indo ao encontro da metáfora do labirinto, de Kenneth Frampton (2008).

Em contraparte, edifica hermeticamente em altura as salas de exposição de Iberê e outros artistas. A volumetria que externamente se enclausura em si, conforme definida por Montaner (2003), se aproxima internamente da concepção de *Brian O'Doherty* (2002), quanto a espaços museísticos definidos como um cubo branco.

No interior de um cubo branco, os espaços expositivos são atemporais, para que a obra de arte seja exibida em um ambiente homogêneo, ao mesmo tempo que valoriza as formas arquitetônicas do edifício (O'DOHERTY, 2002). Na FIC, Siza aplica os artifícios citados e autorreferentes a Arquitetura Moderna, em ambientes herméticos e sacralizados.

A partir do contexto exposto, percebe-se que o partido arquitetônico da FIC inspirado inicialmente pelo lugar e pela massa demiúrgica da falésia é o resultado do somatório dos domínios adquiridos por Siza ao longo de sua trajetória, dificilmente mapeadas em sua totalidade. Ao compreender a sobreposição de referências em seus projetos, inicia-se um processo de esclarecimento interrelacional entre a forma, o programa e a tectônica. Como maneira de sintetizar o conhecimento adquirido durante a pesquisa, o Quadro 5 apresenta uma síntese dos aspectos analisados nos museus que compõem a pesquisa.

Quadro 5 – Síntese dos estudos de caso

(continua)

	<b>Fundação Iberê Camargo (1998-2008)</b>	<b>Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso (2006-16)</b>
Artista homenageado	Iberê Camargo (1914-1994)	Nadir Afonso
<b>O lugar</b>		
Cidade de implantação	Porto Alegre – Brasil	Chaves – Portugal
Área do terreno	8250 m <sup>2</sup>	16.658 m <sup>2</sup>
Área construída	1350 m <sup>2</sup>	2.768 m <sup>2</sup>
Proximidade a cursos d'água	Lago Guaíba	Rio Tâmega

Quadro 5 – Síntese dos estudos de caso

(continuação)

Topografia	Acentuada em aclave	Sem depressões acentuadas
Orientação solar	Implantação sentido Leste-Oeste	Implantação sentido Noroeste - Sudeste
Contexto natural e/ou edificado	Pré-existências naturais	Pré-existências edificadas Canelha das Longras
Percurso externo ao museu	Rampa de leve inclinação	Rampa de inclinação acentuada
Transição entre exterior e interior	Átrio aberto e/ou praça seca	Átrio aberto
<b>Partido arquitetônico</b>		
Distribuição programática	4 pavimentos mais 1 subsolo	Térreo e 1º pavimento
Salas de exposições	9 salas	3 salas
Estacionamento	Coberto	Aberto
Composição volumétrica	Fragmentada	Fragmentada
Tipologia	Compacta que se volta para si com praça e/ou pátio	Linear e parcialmente voltada para si
Percurso interno	Articulado a partir da rampa	Articulado a partir do próprio espaço expositivo
Luz natural	Janelas orgânicas e ortogonais; átrio central	Janelas ortogonais; lanternins
Luz artificial – salas de exposições	Sistema de mesa invertida	Sistema de mesa invertida
<b>Aproximações formais</b>	Arquitetura Moderna; Arquitetura Moderna Brasileira e as obras pretéritas de Álvaro Siza	Arquitetura Moderna, pinturas de Nadir Afonso e as obras pretéritas de Álvaro Siza
<b>Percurso interno</b>	Conceito de <i>promenade architecturale</i> – Le Corbusier;	Conceito de <i>promenade architecturale</i> – Le Corbusier
Le Corbusier	Projeto Mundaneum (1929); Museu de Crescimento Ilimitado (1939); Villa Stein-de-Monzie (1927); Maison La Roche (1923)	---
Frank Lloyd Wright	Museu <i>Guggenheim</i> (1959); <i>Gordon Strong Automobile Objective</i> (1924 – não construído);	---
Álvaro Siza	Sede da Companhia DOM (1980-não construído);	Fundação Cargaleiro 2 e no Museu <i>Mimesis</i> (2010)
<b>Composição volumétrica e fenestrações</b>		

Quadro 5 – Síntese dos estudos de caso

(conclusão)

Le Corbusier	Capela <i>Ronchamp</i> (1950-55); Palácio da Justiça de <i>Chandigarh</i> (1959);	5 pontos da Arquitetura Moderna; <i>Villa Savoye</i> (1928-31), no Museu Nacional de Arte Ocidental (1957-59); Monumento escultórico Mão Aberta (1951-59); texto <i>La leçon de Rome</i>
Alvar Aalto	<i>MIT Baker House Dormitory</i> (1949);	---
Álvaro Siza	---	Biblioteca Municipal de Viana do Castelo (2004-08); Casa em Maiorca (2002-07); Casa do Pego (2002-07)
Arquitetura Moderna Brasileira	Fábrica do SESC Pompéia em São Paulo (1986) – Lina Bo Bardi;	---
Construções históricas	---	Geometria do Forte de São Francisco; implantação e o desenho de fachada da Igreja Matriz de Santa Maria Maior e as construções adjacentes ao MACNA
<b>Tectônica</b>		
Materialidade e estrutura	Concreto branco armado moldado <i>in loco</i>	Concreto branco armado moldado <i>in loco</i>
Arquitetura Moderna Brasileira	As curvas de Oscar Niemeyer; Planta livre, verdade dos materiais e as composições que se voltam a si de Vilanova Artigas, Lina Bo Bardi e Paulo Mendes da Rocha	---
Álvaro Siza	Os volumes brancos em projetos pretéritos;	Os volumes brancos em projetos pretéritos e o Concreto branco armado moldado <i>in loco</i> presentes na Fundação Iberê Camargo (2008); Centro <i>Llobregat Sports Center</i> (2005); Museu <i>Mimesis</i> (2009); Edifício sobre a água em <i>Huai'an</i> (2014); Igreja <i>Saint-Jacques de la Lande</i> em <i>Rennes</i> (2018)

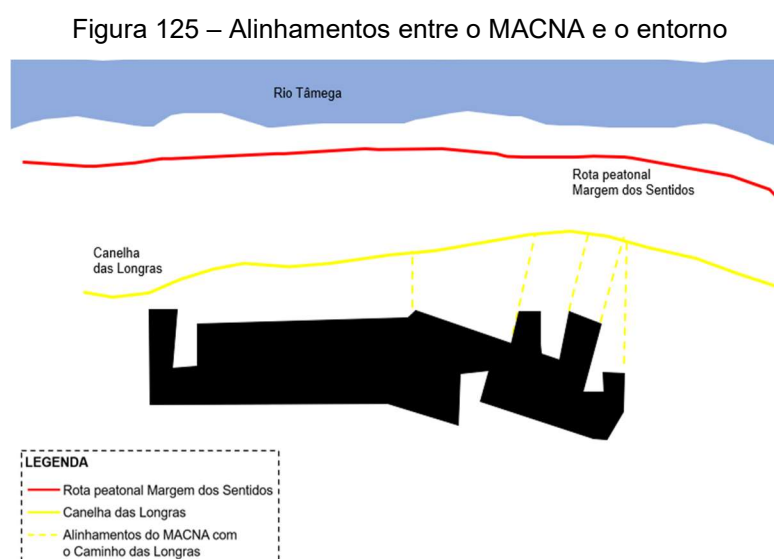
Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Conforme apresentado no quadro acima, entre as aproximações formais realizadas, algumas se tornam mais evidentes, como a Le Corbusier, presente na

*promenade architecturale* e nas demais obras citadas, enquanto outras são subjetivas, como a Arquitetura Moderna Brasileira e as pinturas de Iberê. Os precedentes modernos são evocados em diferentes situações nessa pesquisa, pelo conceito de percurso como passeio arquitetônico, pelos seus textos, composições puristas, materialidade e, sobretudo, pela influência que seus projetos exerceram em Fernando Távora e, conseqüentemente, em Álvaro Siza.

Longe de restrições quanto a escolha de Siza para a elaboração do projeto do MACNA, as demais reflexões acima apontadas também se aplicam ao museu projetado para o arquiteto e artista Nadir Afonso. Em Chaves, a massa preexistente que se destaca no sítio escolhido é a edificada. Os muros e ruínas em pedras que remetem a década de 1960 são mantidos por Siza. Sua decisão contribui para resgatar memórias não somente do período datado, mas também da história de Chaves. A exemplo, cita-se a relação do lugar com antigas civilizações, como os romanos, e seus feitos para a cidade, como a Ponte de Trajano, localizada nas intermediações do museu.

O entendimento do lugar e sua história se refletem novamente na composição formal a partir da desfragmentação parcial do volume, alinhado a conformação do caminho das Longras. Outro elemento incorporado a partir do entendimento da envolvente, são os eixos longitudinais representados pelo Tâmega, a Rota peatonal, a Canelha das Longras e o MACNA (Figura 125).



Fonte: Elaborado pela autora (2023).

Diferentemente da leitura subjetiva das obras artísticas de Iberê, Siza manifesta a arte de Nadir Afonso de maneira pontual no museu. Ao analisar as obras do artista e a composição volumétrica do MCNA, o cruzamento conceitual e espacial entre as geometrias propostas por ambos ocorre de maneira natural.

A antropomorfia da forma, assumida por Siza e remanescente das obras de Nadir, resultam em um volume que se estende ao longo da margem direita do Tâmega. Os ângulos formados pela desfragmentação geométrica de um prisma, insinuam movimento constante, estabelecendo um diálogo franco com a cidade de Chaves e as paisagens do entorno.

A fragilidade topográfica do solo, contribuiu para que a volumetria fosse suspensa do rés do chão. Entre as lâminas de concreto, Siza proporciona passagens marcadas por triângulos, quadrados e semicírculos, figuras que marcam a pintura de Nadir Afonso e que estão presentes em edifícios históricos da cidade. Dentro de uma lógica de cruzamento referencial, no MACNA compõem um caminho contemplativo ou uma pequena praça coberta sobre o museu.

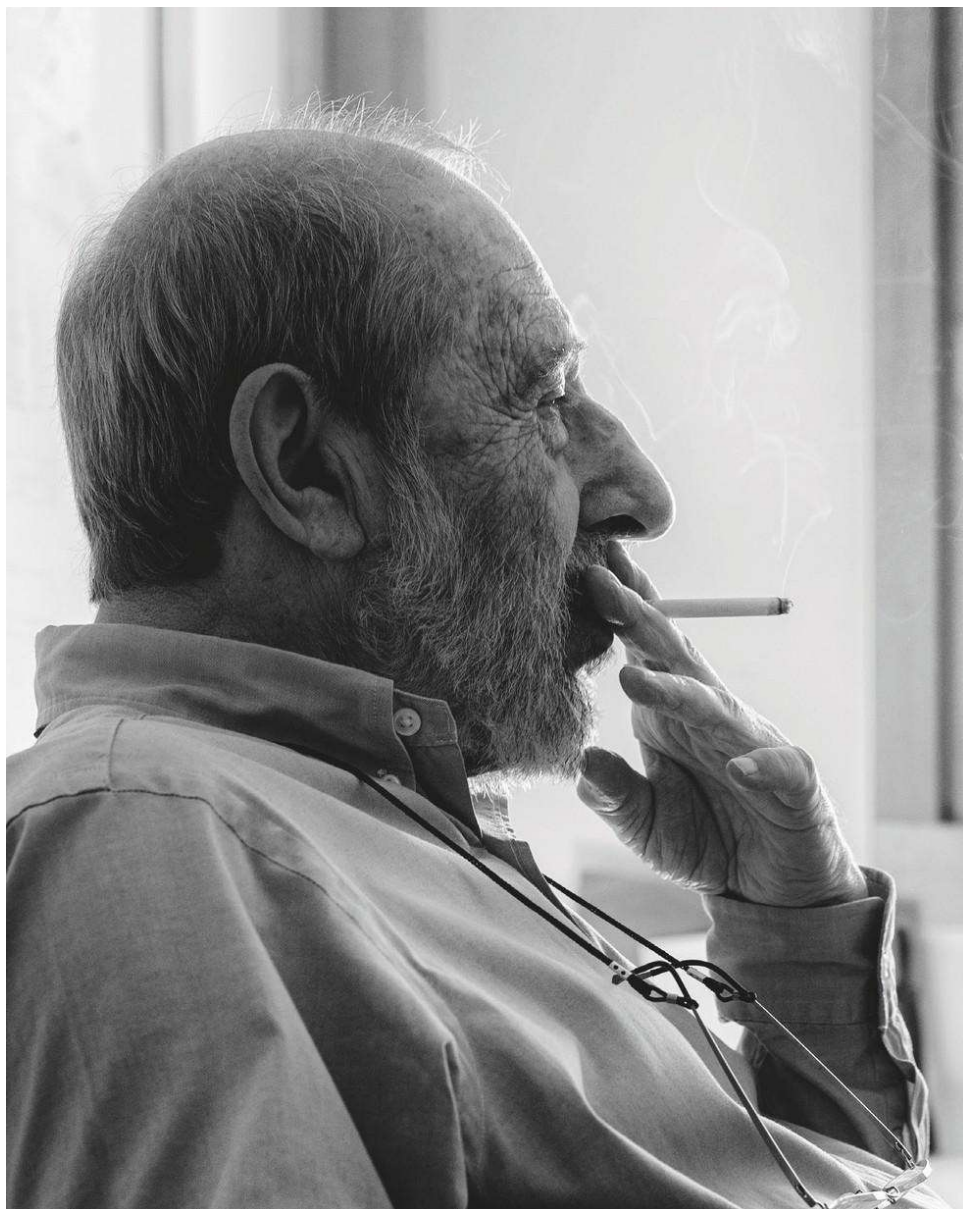
Assim como na FIC e outros projetos mencionados, é possível realizar uma aproximação quanto ao pensamento de Siza e suas referências. O fato indubitável entre os museus é a clausura proposital, marcada pela exceção da janela em fita do MACNA, a releitura de estratégias provenientes de outras obras do próprio arquiteto, da Arquitetura Moderna e, sobretudo, da evocação do lugar.

Nesse contexto, ao reconhecer que seus museus consistem em formas contemporâneas urbanas, Siza projeta edifícios que mantém uma relação crítica com o entorno e com sua própria geometria, evidenciando seu compromisso entre a preservação e a transformação. Em ambos os projetos, o arquiteto evidencia o potencial do museu contemporâneo de superar suas funções como mero contêiner, integrando-se as cidades.

Esse posicionamento fica evidenciado no programa da FIC e do MACNA. Além das salas tradicionais de exposição, se destacam pela excelência dos métodos de conservação, tratamento da luz natural e artificial e pelas melhorias no contexto urbano, social e econômico que suas construções implicaram. Outra premissa são suas definições quanto a centros culturais citadinos, oferecendo ao visitante a possibilidade de experimentação estética decorrente da própria arquitetura, bem como espaços polissêmicos, como auditórios, bibliotecas e cafeterias.

O extrato acima reafirma o *modus operandi* de Siza e a maneira com que organiza a volumetria em função do programa. Além disso recorre mais uma vez ao lugar, como em outros projetos citados no decorrer da pesquisa, a procura do traçado regulador que a envolvente lhe empresta. Esse resgate com a história se concretiza em geometrias complexas, carregadas de referências diretas e subjetivas que o arquiteto afirma ser fruto de sua experiência, hiperbolizadas em seu processo de projeto e concretizadas em forma de arquitetura.

Desse modo, a pesquisa possibilitou a identificação de decisões morfológicas e compositivas recorrentes, através de respostas arquitetônicas adaptadas a encomenda, os museus apresentam reincidência em seu processo de projeto. As questões apontadas comprovam que, mesmo com a interpretação única de cada lugar, Siza tem sua própria maneira de analisar a realidade e de transformá-la em arquitetura. Assim, não se limita a repetir mecanicamente uma solução passada, mas recorre a sua experiência e ao subjetivo, reinventada em cada obra.



10

Não me interessa a imposição da perfeição ou do estilo; prefiro buscar a construção de um suporte para a vida urbana em suas transformações. Não devemos esquecer que a cidade não é constituída somente por sua realidade, mas também por sua memória (SIZA, 2016c, p. 157 e 158).

---

<sup>10</sup> Fonte: Disponível em:  
<https://casavogue.globo.com/arquitetura/gente/noticia/2023/04/entrevista-alvaro-siza.ghtml>.

## CAPÍTULO 6

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da investigação proposta nessa pesquisa, ancorada na obra de Álvaro Siza e representada pelos museus da Fundação Iberê Camargo e Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, objetivou-se compreender como o lugar influenciou na definição de seus partidos arquitetônicos.

A revisão bibliográfica possibilitou o mapeamento do percurso profissional de Siza, compreendendo sua evolução, atrelada a escala de suas encomendas. O exposto é validado não apenas pelos projetos da FIC e do MACNA, mas pelas demais obras citadas e correlacionadas no decorrer do estudo. A partir da linha temporal trazida a discussão na primeira parte da pesquisa, foi possível identificar posturas recorrentes em Siza, as quais somam-se a um processo gradual de experimentação formal e tectônica.

Para além do seu mérito evolutivo, observa-se as influências externas representadas pela Arquitetura Moderna e pelo contexto histórico e político no qual estava inserido, como o Inquérito à Arquitetura Popular de Portugal e o fim do Estado Novo, abrindo novas possibilidades ao arquiteto. Com a ampliação de sua atuação em outros países e o aperfeiçoamento da técnica, mostra-se capaz de inovar a cada encomenda, equilibradas entre o universal e o local.

Desse modo, o processo de análise e reflexão representam uma contribuição nas pesquisas sobre seu processo de projeto. Os parâmetros e diretrizes vistos em cada etapa, fundamentados na metodologia do Quaterno Contemporâneo e representadas pelo lugar, partido arquitetônico e tectônica, nortearam as descobertas, mesmo com a ciência de não serem respostas fáceis ou únicas.

Ao compreender que ao longo de seu percurso profissional, Siza foi adquirindo novas valias, aperfeiçoando técnicas e sobrepondo referências, inicia-se a compreensão de seu processo de projeto. Respondendo a principal pergunta que norteou a pesquisa, sobre quais aspectos do lugar o arquiteto considerou ao projetar os museus supracitados, observa-se que a sua interpretação se manifesta de maneiras diversas. Cita-se a implantação, os percursos, a materialidade e os aspectos



volumétricos, marcados por suas especificidades. Além desses fatores, outras questões podem ser pontuadas, como a dinâmica espacial criada a partir das áreas de transição entre os ambientes internos e externos. Esses espaços que se configuram como átrios ou pequenas praças, incentivam encontros urbanos, a *promenade architecturale* e a exploração das relações com a paisagem da envolvente.

Desse modo, a FIC e o MACNA adquirem singularidade pela sua arquitetura paratática, refutando o óbvio em um processo de projeto ancorado na experiência e em referências distintas, subjetivas ou não. Uma arquitetura resultante da consciência tectônica, sensibilidade ao contexto natural, que não se rendeu a mera tendência contemporânea de composições tecnológicas e monumentais. Desse modo, os museus aqui estudados, representam uma resposta crítica ao sítio e o contexto citadino no qual se inserem.

Para além da obviedade e importância que o lugar desempenha para a arquitetura, corre-se o risco de uma supervalorização artística da forma e da linguagem plástica nos processos de projeto contemporâneos. Essa distorção muitas vezes deriva de uma visão ínfima e abstrata do edifício como um objeto meramente artístico e isolado na malha urbana, fato que não ocorre nas obras de Siza.

Considerando o exposto, essa pesquisa buscou uma aproximação entre a arquitetura e o lugar. Espera-se que as atitudes projetuais de Álvaro Siza perante o sítio possam sensibilizar outros pesquisadores e profissionais quanto a importância que a arquitetura desempenha para a cidades e as pessoas.

Como limitações de pesquisa, cita-se a impossibilidade de visita ao MACNA e demais obras que Álvaro Siza projetou no exterior, devido a questões geográficas e ao tempo para desenvolvimento da dissertação.

Desse modo, recomenda-se como proposta para estudos futuros, a reprodução dessa metodologia de análise em outros projetos de Siza de diferentes tipologias. Outra sugestão é a investigação sobre as relações entre projeto e lugar nas obras que Siza desenvolveu com o arquiteto Carlos Castanheiras: o projeto comercial *Aurora Annupuri* (2019-) Japão, *Hokkaido*; a residência *Jeju Tea House* (2014-2018) Coreia do Sul, *Jeju Islândia*; o Clube de *Golf Chia Ching House* (2015-2020) *Taiwan*, *Chang Hua County*; o Centro de Pesquisa e *Design Amore Pacific* (2007-2010), Coreia do Sul, *Yongin-Si*, *Gyeonggi-do*, entre outros projetos.

Conforme visto ao longo do trabalho, Siza possui um longo percurso profissional que pode ser investigado por diferentes óticas além de uma oportunidade

de revisitar seus projetos e compreender seu processo, sua evolução e as relações estabelecidas entre projeto e lugar na arquitetura contemporânea.



## REFERÊNCIAS

AFONSO, N. **Manifesto – O Tempo Não Existe**. 1 ed. Lisboa: Dinalivro e Nadir Afonso, 2010. 160 p. ISBN: 9725765672.

AFONSO, N. **O Sentido da Arte**. 1 ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1999. 241 p. ISBN: 978-989-746-268-9.

ALMEIDA, B.P. **Nadir Afonso: Chaves para uma obra**. Chaves: Fundação Nadir Afonso, 2016. Disponível em: <https://i2ads.up.pt/wp-content/uploads/2018/11/Nadir-Afonso-Chaves-para-Uma-Obra-.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2023.

ARCHDAILY. **Álvaro Siza, entre o moderno e o tradicional**. 2021a. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/623037/feliz-aniversario-alvaro-siza>. Acesso em: 18 abr. 2022.

ARCHDAILY. **As Piscinas de Marés de Leça da Palmeira, de Álvaro Siza Vieira, completam 50 anos**. 2016a. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/796349/as-piscinas-de-mares-de-leca-da-palmeira-de-alvaro-siza-vieira-completam-50-anos>. Acesso em: 29 jun.2023.

ARCHDAILY. **Clássicos da Arquitetura: Casa de Chá Boa Nova / Álvaro Siza**. 2012a. Disponível em: [https://www.archdaily.com.br/br/01-20953/classicos-da-arquitetura-casa-de-cha-bova-nova-alvaro-siza?ad\\_medium=gallery](https://www.archdaily.com.br/br/01-20953/classicos-da-arquitetura-casa-de-cha-bova-nova-alvaro-siza?ad_medium=gallery). Acesso em: 29 jun. 2023.

ARCHDAILY. **Clássicos da Arquitetura: Convento de La Tourette / Le Corbusier**. 2013b. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-156994/classicos-da-arquitetura-convento-de-la-tourette-slash-le-corbusier>. Acesso em: 2 ago. 2023.

ARCHDAILY. **Clássicos da Arquitetura: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) / João Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi**. 2011. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-12942/classicos-da-arquitetura-faculdade-de-arquitetura-e-urbanismo-da-universidade-de-sao-paulo-fau-usp-joao-vilanova-artigas-e-carlos-cascaldi>. Acesso em: 21 nov. 2022.

ARCHDAILY. **Clássicos da Arquitetura: Igreja de Santa Maria / Álvaro Siza**. 2012c. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-56992/classicos-da-arquitetura-igreja-de-santa-maria-alvaro-siza>. Acesso em: 29 jul. 2023.

ARCHDAILY. **Clássicos da Arquitetura: MIT Baker House Dormitory / Alvar Aalto**. 2010b. Disponível em: <https://www.archdaily.com/61752/ad-classics-mit-baker-house-dormitory-alvar-aalto>. Acesso em: 21 nov. 2022.

ARCHDAILY. **Clássicos da Arquitetura: Museu de Arte Contemporânea de Niterói / Oscar Niemeyer**. 2012b. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-81036/classicos-da-arquitetura-museu-de-arte-contemporanea-de-niteroi-oscar-niemeyer>. Acesso em: 21 nov. 2022.

ARCHDAILY. **Clássicos da Arquitetura: Museu Guggenheim / Frank Lloyd Wright.** 2017a. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/798207/classicos-da-arquitetura-museu-guggenheim-frank-lloyd-wright>. Acesso em: 20 set. 2022.

ARCHDAILY. **Clássicos da Arquitetura: Pavilhão de Portugal na Expo 98 / Álvaro Siza Vieira.** 2016d. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/783137/classicos-da-arquitetura-pavilhao-portugues-na-expo-98-alvaro-siza-vieira>. Acesso em: 29 jul. 2023.

ARCHDAILY. **Clássicos da Arquitetura: Quinta da Malagueira / Álvaro Siza.** 2012d. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-49523/classicos-da-arquitetura-quinta-da-malagueira-alvaro-siza>. Acesso em: 2 ago. 2023.

ARCHDAILY. **Clássicos da Arquitetura: Taliesin Oeste / Frank Lloyd Wright.** 2013a. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-123635/classicos-da-arquitetura-taliesin-oeste-slash-frank-lloyd-wright>. Acesso em: 29 jun.2023.

ARCHDAILY. **Clássicos da Arquitetura: Wohnhaus Schlesisches Tor (Bonjour Tristesse) / Álvaro Siza Vieira + Peter Brinkert.** 2016b. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/788901/classicos-da-arquitetura-wohnhaus-schlesisches-tor-bonjour-tristesse-alvaro-siza-vieira-plus-peter-brinkert>. Acesso em: 29 jun.2023.

ARCHDAILY. **Edifício sobre a Água / Álvaro Siza + Carlos Castanheira.** 2014a. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/626132/edificio-sobre-a-agua-alvaro-siza-mais-carlos-castanheira>. Acesso em: 2 ago. 2023.

ARCHDAILY. **Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto pelas lentes de Fernando Guerra.** 2017. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/805973/faculdade-de-arquitetura-da-universidade-do-porto-pelas-lentes-de-fernando-guerra>. Acesso em: 29 jun. 2023.

ARCHDAILY. **Fundação Iberê Camargo / Álvaro Siza.** 2011. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-2498/fundacao-ibere-camargo-alvaro-siza>. Acesso em: 20 set. 2022.

ARCHDAILY. **MoAE – Huamao Museu de Educação Artística / Álvaro Siza + Carlos Castanheira.** 2021c. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/952085/moae-nil-huamao-museu-de-educacao-artistica-alvaro-siza-plus-carlos-castanheira>. Acesso em: 20 set. 2022.

ARCHDAILY. **Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia pelas lentes de Manuel Sá.** 2019. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/924963/museu-brasileiro-da-escultura-e-ecologia-pelas-lentes-de-manuel-sa>. Acesso em: 21 nov. 2022.

ARCHDAILY. **Museu Chinês da Coleção de Design da Bauhaus / Álvaro Siza + Carlos Castanheira.** 2018. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/905458/museu-chines-da-colecao-de-design-da-bauhaus-alvaro-siza-plus-carlos-castanheira>. Acesso em: 29 jul. 2023.

ARCHDAILY. **Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso / Álvaro Siza Vieira.** 2016c. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/791205/museu-de-arte-contemporanea-nadir-afonso-alvaro-siza-vieira>. Acesso em: 30 jun.2023.

ARCHDAILY. **Museu Mimesis / Alvaro Siza + Castanheira & Bastai + Jun Sung Kim.** 2014b. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/603488/museu-mimesis-alvaro-siza-mais-castanheira-e-bastai-mais-jun-sung-kim>. Acesso em: 30 jun. 2023.

ARCHDAILY. **Recuperação Urbana no bairro do Chiado / Álvaro Siza + Carlos Castanheira.** 2021b. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/954498/recuperacao-urbana-no-bairro-do-chiado-carlos-castanheira-plus-alvaro-siza-plus-clara-bastai>. Acesso em: 29 jun. 2023.

ARCHDAILY. **Uma viagem pelos edifícios de Chandigarh através das lentes de Fernanda Antonio.** 2015. Disponível em: [https://www.archdaily.com.br/br/772109/uma-viagem-pelos-edificios-de-chandigarh-pelas-lentes-de-fernanda-antonio?ad\\_medium=gallery](https://www.archdaily.com.br/br/772109/uma-viagem-pelos-edificios-de-chandigarh-pelas-lentes-de-fernanda-antonio?ad_medium=gallery). Acesso em: 21 nov. 2022.

ARCHIWEB. **Piscina da Quinta da Conceição.** 2023. Disponível em: <https://www.archiweb.cz/en/b/lesni-koupaliste-quinta-da-concei-o-piscina-da-quinta-da-concei-o>. Acesso em: 29 jun.2023.

ARQUITETURA VIVA. **Anyang Pavilion. Álvaro Siza.** 2023. Disponível em: <https://arquitecturaviva.com/works/pabellon-anyang-10>. Acesso em: 29 jun. 2023.

ARTE & ARTISTAS. **Biografia de Giorgio de Chirico e a pintura metafísica.** 2021. Disponível em: <https://arteartistas.com.br/biografia-de-giorgio-de-chirico-e-a-pintura-metafisica/>. Acesso em: 31 maio, 2023.

BAEZA, A.C. Cajas, cajitas cajones. Sobre lo estereotómico y lo tectónico. *In: La idea construida, Buenos Aires, 2000.* Disponível em: [https://www.campobaeza.com/wp-content/uploads/2016/12/1996\\_LA-IDEA-CONSTRUIDA\\_09\\_Cajas-cajitas-cajones.pdf](https://www.campobaeza.com/wp-content/uploads/2016/12/1996_LA-IDEA-CONSTRUIDA_09_Cajas-cajitas-cajones.pdf). Acesso em: 21 nov. 2022.

BDUSP. **Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade de São Paulo.** Disponível em: <https://www.theses.usp.br/>. Acesso em: 30 maio, 2023.

BEAUDOUIN, L.; MACHABERT, D. **Álvaro Siza – Uma questão de medida.** 1 ed. São Paulo. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009. 280 p. ISBN: 9789896580100.

BOESIGER, W; GIRSBERGER, H. **Le Corbusier 1910-65.** Barcelona: Gustavo Gili, 2005. 3 ed. 352 p. ISBN 8425213169.

BRITO, R. **Iberê Camargo.** São Paulo: Cosac Naify, 1994. 1 ed. 146 p.

CABRAL, C.C. No lugar: o desenho de Siza para Porto Alegre. **Arquitetura Revista** - Vol. 5, nº 2: 84-91. 2009. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/223407/000740078.pdf?sequence=1>. Acesso em: 30 maio, 2023.

CAMARGO, I. **Gaveta dos guardanapos**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 1 ed. 144 p. ISBN: 8575038249.

CAMARGO, M.C; HAESBAERT, E. Conversa com Maria Coussirat Camargo e Eduardo Haesbaert. 2009. *In*: CAMARGO, M.C; HAESBAERT, E. **Fundação Iberê Camargo, Álvaro Siza**: Uma aproximação crítica. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Faculdade de Architecture da Universidade do Porto – FAUP. 2009. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/119347>. Acesso em: 21, nov. 2022.

CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE. **History Faculty Building, University of Cambridge, Competition and Construction, Cambridge, England, United Kingdom**. Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/archives/364164/james-stirling-michael-wilford-fonds/364165/james-stirlingmichael-wilford-professional-papers/367438/architectural-projects/385955/history-faculty-building-university-of-cambridge-competition-and-construction-cambridge-england-united-kingdom>. Acesso em: 29 jun. 2023.

CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE. **Sede da Companhia Dom [Dom Company Headquarters], Cologne, Germany (1980)**. 2023. Disponível em: <https://www.cca.qc.ca/en/archives/447183/alvaro-siza-fonds/469692/architectural-projects/489343/sede-da-companhia-dom-dom-company-headquarters-cologne-germany-1980>. Acesso em: 1 jun. 2023.

CANAL, J.L. Projeto em construção. *In*: **Fundação Iberê Camargo. Álvaro Siza**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 174 p. ISBN: 978.85.7503.730-0.

CANTALICE II, A.S.C. **Descomplicando a tectônica**: três arquitetos e uma abordagem. Tese (Doutorado em Desenvolvimento Urbano. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/18009>. Acesso em: 15 set. 2021.

CAPES. **Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior**. Disponível em: <https://www-periodicos-capes-gov-br.ezl.periodicos.capes.gov.br/index.php?> Acesso em: 30 maio, 2023.

CARVALHO, A.M.A; BRITES, B. **Iberê Camargo**: persistência do corpo. 2009. Disponível em: [http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2018/10/catalogo\\_iberecc82-camargo-persisteccc82ncia-do-corpo.pdf](http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2018/10/catalogo_iberecc82-camargo-persisteccc82ncia-do-corpo.pdf). Acesso em: 31 maio, 2023.

CASTANHEIRA, C. **Carlos Castanheira + Álvaro Siza**. 2023. Disponível em: <https://www.carloscastanheira.pt/project/moae-huamao-museum-of-art-education-2/>. Acesso em: 30, jun. 2023.

CHAVES. **Município de Chaves**. Área de Reabilitação Urbana. 2023b. Disponível: <https://www.chaves.pt/pages/169>. Acesso em: 2 ago. 2023.

CHAVES. **Município de Chaves**. Geografia do Concelho. 2023a. Disponível: <https://www.chaves.pt/pages/142>. Acesso em: 19 jul. 2023.

COMAS, C. E. O céu brasileiro de Siza. **Revista Concinnitas (UERJ)**, v. 1, p. 6-9, 2007. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/55258/35400>. Acesso em: 30 maio, 2023.

COMAS, C. E. O encanto da contradição: Conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer. **Revista Arqtextos**. ano 01, set. 2000. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/01.004/985>. Acesso em: 30 maio, 2023.

COMAS, E. Fundação Iberê Camargo: a transparência do concreto. **Revista Arqtexto**. n.13, p. 122-145, 2008. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/22300>. Acesso em: 21 nov. 2022.

DE LUCA, A. **Fundação Iberê Camargo, Álvaro Siza**: Uma aproximação crítica. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Faculdade de Architectura da Universidade do Porto – FAUP. 2009. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/119347>. Acesso em: 21, nov. 2022.

DE MARCO, P. **Arquitectura Blanca**: mito, poética, ciencia el color blanco en la Arquitectura Contemporánea. Tese (Doutorado em Arquitetura, Edificação, Urbanismo e Paisagem). Universitat Politècnica de València. Valência, Espanha, 2020. Disponível em: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/160488/Marco%20-%20ARQUITECTURA%20BLANCA.%20MITO,%20PO%20C3%89TICA,%20CIENCIA.%20EL%20COLOR%20BLANCO%20EN%20LA%20ARQUITECTURA%20CONTEMPOR....pdf?sequence=5>. Acesso em: 19 jul. 2023.

DEPLAZES, A. **Constructing Architecture**: Materials, Processes, Structures. Boston: Birkhauser, 2005. 1 ed. 508 p. ISBN: 3764371897.

DOCOMOMO IBÉRICO. **Banco Oliveira de Azeméis**. Disponível em: <https://docomomoiberico.com/pt-pt/edificios/banco-millennium-bcp/>. Acesso em: 18 jul. 2023.

DOCOMOMO IBÉRICO. **Quatro casas em Matosinhos**. Disponível em: <https://docomomoiberico.com/pt-pt/edificios/quatro-casas-em-matosinhos/>. Acesso em: 18 jul. 2023.

DOMÍNGUEZ, L. A. **Alvar Aalto**. Una Arquitectura Dialógica. Barcelona: Ediciones UPC, 2003. 1. ed. 171 p. ISBN: 84-8301-679-6.

DWLAB. **Biblioteca da Universidade de Aveiro**. 2023. Disponível em: <https://www.dwglab.com/pt/projetos-9/arquiteturas-famosas-1463/alvaro-siza-1483/biblioteca-da-universidade-de-aveiro/>. Acesso em: 30 jun. 2023.

ESPACILLIMITE. **Construção da Fundação Nadir Afonso**. 2012. Disponível em: <https://espacillimite.blogs.sapo.pt/185961.html>. Acesso em: 2 ago. 2023.



ESPAÇO DE ARQUITETURA. **Biblioteca Municipal de Viana do Castelo**. 2018a. Disponível em: <https://espacodearquitetura.com/projetos/biblioteca-municipal-de-viana-do-castelo/>. Acesso em: 30 jun. 2023.

ESPAÇO DE ARQUITETURA. **Centro Galego de Arte Contemporânea**. 2020a. Disponível em: <https://espacodearquitetura.com/projetos/centro-galego-de-arte-contemporanea/>. Acesso em: 3 jun. 2023.

ESPAÇO DE ARQUITETURA. **Fundação Iberê Camargo**. 2020b. Disponível em: <https://espacodearquitetura.com/projetos/fundacao-ibere-camargo/>. Acesso em: 30 jun. 2023.

ESPAÇO DE ARQUITETURA. **MIEC + MMAP / Álvaro Siza + Eduardo Souto de Moura**. 2012. Disponível em: <https://espacodearquitetura.com/projetos/miec-mmmap-alvaro-siza-eduardo-souto-de-moura/>. Acesso em: 30 jul. 2023.

ESPAÇO DE ARQUITETURA. **Museu de Arte Contemporânea de Serralves**. 2018b. Disponível em: <https://espacodearquitetura.com/projetos/museu-de-serralves/>. Acesso em: 30 jul. 2023.

ESPAÇO DE ARQUITETURA. **Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso**. 2018c. Disponível em: <https://espacodearquitetura.com/projetos/museu-de-arte-contemporanea-nadir-afonso/>. Acesso em: 30 jul. 2023.

ESPAÇO DE ARQUITETURA. **Saya Park**. 2021. Disponível em: <https://espacodearquitetura.com/projetos/saya-park-2/>. Acesso em: 30 jul. 2023.

FIGUEIRA, J. **Álvaro Siza: Museu Nadir Afonso**. Porto: Maiadouro, 2016. 1 ed. 108 p. ISBN: 978.989.99485.18.

FIGUEIRA, J. Digitalizar a Dúvida: cinco pontos sobre a Arquitetura Portuguesa Contemporânea. In: SOUTO DE MOURA, Eduardo. **Descontinuidade: Arquitectura Contemporânea no Norte de Portugal**. Barcelos: Civilização Editora, 2005. 1 ed. 320 p. ISBN-10: 9722623737.

FIGUEIRA, J. **O arquitecto azul**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/2909>. Acesso em: 21 jun. 2023.

FIGUEIRA, J. O restauro da Casa de Chá da Boa Nova. RP - **Revista Património**. v. 5, p. 84-89, 2018. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/101510?mode=full>. Acesso em: 30 jun. 2023.

FIGUEIRA, J. Transformações na Arquitetura de Álvaro Siza na década de 1990: uma entrevista\* com Jorge Figueira (JF). **Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo**: v. 18, p.1-15, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/165222>. Acesso em: 21 jun. 2023.

FIGUEIRA, J. Um mundo coral. *In*: **Fundação Iberê Camargo. Álvaro Siza**. São Paulo: Cosac Naify, 2008a. 1 ed. 174 p. ISBN: 978.85.7503.730-0.

FORD, E. **Details of Modern Architecture**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003. 1 ed. 451 p. ISBN: 0262562014.

FRAMPTON, F. O museu como labirinto. *In: Fundação Iberê Camargo. Álvaro Siza*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 1 ed. 174 p. ISBN: 978.85.7503.730-0.

FRAMPTON, K. **Álvaro Siza obra completa**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000. 2 ed. 615 p. ISBN 9788425218149.

FRAMPTON, Kenneth. **Studies in Tectonic Culture**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995. 1 ed. 383 p. ISBN: 8446011875.

FRAMPTON, F. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. Brasil: Martins Fontes, 2015. 4 ed. 400 p. ISBN: 8580632102.

FRAMPTON, K. **Estudos em Cultura Tectônica: a poética da construção na arquitetura dos séculos XIX e XX**. 1995. 1 ed. 383 p. ISBN: 8446011875.

FRECHILLA, J. Fernando Távora: Conversaciones en Oporto. **Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid**. Ano 67 - n. 26. jul. - ago. 1986. Disponível em: <https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/revista-arquitectura-100-anios/etapa-1981-1986/revista-arquitectura-n261-Julio-Agosto-1986>. Acesso em: 25 nov. 2021.

FUNDAÇÃO ALVAR AALTO. **Alvar Aalto**. Helsinque, [2017-]. 2023. Disponível em: <https://www.alvaraalto.fi/en/contacts/>. Acesso em: 20 fev. 2022.

FUNDAÇÃO FRANK LLOYD WRIGHT. **Architecture in Motion: The Gordon Strong Automobile Objective**. 2023. Disponível em: <https://franklloydwright.org/architecture-in-motion-the-gordon-strong-automobile-objective/>. Acesso em: 21 abril, 2023.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. **Álvaro Siza**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 1 ed. 174 p. ISBN: 978.85.7503.730-0.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. **O artista**. 2023. Disponível em: <http://iberecamargo.org.br/o-artista/>. Acesso em: 29 nov. 2022.

FUNDAÇÃO LE CORBUSIER. **ADAGP - Société des auteurs dans les arts graphiques et plastique**. França, 1960 – Atualmente. Disponível em: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=19&IrisObjectId=7778&sysLanguage=en-en&itemPos=1&sysParentId=19&clearQuery=1>. Acesso em: 18 fev. 2022.

FUNDAÇÃO LE CORBUSIER. **Maison Dom-ino**. 2023. Disponível em: [http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5972&sysLanguage=en-en&itemPos=102&itemSort=en-en\\_sort\\_string1%20&itemCount=215&sysParentName=&sysParentId=65](http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5972&sysLanguage=en-en&itemPos=102&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=215&sysParentName=&sysParentId=65). Acesso em: 21 ago. 2023.

FUNDAÇÃO LE CORBUSIER. **Mundaneum, Musée Mondial, Genebra, Suíça, 1929**. 2022. Disponível em: [http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6058&sysLanguage=en-en&itemPos=4&itemSort=en-en\\_sort\\_string1&itemCount=4&sysParentName=Home&sysParentId=11](http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6058&sysLanguage=en-en&itemPos=4&itemSort=en-en_sort_string1&itemCount=4&sysParentName=Home&sysParentId=11). Acesso em: 21 abril, 2023.

FUNDAÇÃO NADIR AFONSO. **Fundação**. Disponível em: <https://www.nadirafonso.com/fundacao/>. Acesso em: 6 mar. 2022.

GIL, A.C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2010. 5 ed. 192 p. ISBN: 8597012617.

GOOGLE. **Fundação Iberê Camargo**. Porto Alegre. [s.l.]: Google Maps, 2022a. Disponível em: <https://goo.gl/maps/gjh3WnUxgU19nBCW6> Acesso em: 10 fev. 2022.

GRANDE, N. Em louvor da luz e das sombras. **Sophia Journal**, Universidade do Porto, Porto, Portugal. Vol. 5 No. 182–85. 2020. Disponível em: <https://www.up.pt/journals/index.php/sophia/article/view/161>. Acesso em: 19 jul. 2023. DOI: [https://doi.org/10.24840/2183-8976\\_2019-0005\\_0001\\_07](https://doi.org/10.24840/2183-8976_2019-0005_0001_07)

GRANDE, N. Nadir e Siza: geometrias cruzadas. **Revista Visuais**, Campinas, SP, v. 4, n. 7, p. 54–60, 2018. DOI: 10.20396/visuais.v4i2.12125. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/12125>. Acesso em: 19 jul. 2023.

GRANDE, N. Entrevista com o Arquiteto Nuno Grande. *In: Museu Nadir Afonso: Dois Ícones que o Caracterizam*. 2016. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=cJBc7Eydu0E&ab\\_channel=INDIEROR](https://www.youtube.com/watch?v=cJBc7Eydu0E&ab_channel=INDIEROR). Acesso em: 19 jul. 2023.

GREGOTTI, V. Architecture Recenti de Álvaro Siza. Controspazio. *In: Álvaro Siza: Profesi3n Poética*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1972. 1 ed. 188 p. ISBN: 8425213576.

HOMBROICH. **Museu Insel Hombroich**. 2023. Disponível em: <https://www.inselhombroich.de/en/museum/introduction>. Acesso em: 30 jun. 2023.

JENCKS, C. **Movimentos Modernos em Arquitetctura**. Lisboa: Edições 70: 1973. 372 p. ISBN: 9724404986.

KIEFER, F. Preenchendo Vazios. *In: Fundação Iberê Camargo. Álvaro Siza*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 1 ed. 174p. ISBN: 978.85.7503.730.

KIM, H. S. Alvar Aalto and Humanizing of Architecture. **Journal of Asian Architecture and Building Engineering**. v. 8. n. 1, maio, 2009. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.3130/jaabe.8.9>. Acesso em: 1 dez. 2021.

LE CORBUSIER-SAUGNIER. **La leçon de Rome. L'Esprit nouveau: revue internationale d'esthétique**. Paris, n. 14, p. 1591-1607, jan. 1922. Disponível em:

<https://veredes.es/blog/coleccion-completa-de-la-revista-lesprit-nouveau-1920-25/>. Acesso em: 3 ago. 2023.

LOOS, A. **Adolf Loos: 1870-1933: Architect, Cultural Critic, Dandy**. Taschen America Lic: 2016. 3 ed. 96 p.

LUME. **Repositório Digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/12730>. Acesso em: 30 maio, 2023.

MAHFUZ, E. C. Reflexões sobre a construção da forma pertinente. **Revista ARQtexto**, São Paulo, ano 04, n.045.02, Vitruvius, fev. 2004. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.045/606>. Acesso em: 29 nov. 2022.

MAHFUZ, E.C. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. **Revista Arquitetura e Construção**, n. 171: 48/49, São Paulo, jun. 2008, p. 48. Disponível em: <https://www.mahfuz.arq.br/textos>. Acesso em: 31 maio, 2023.

MARCONI, M.A.; LAKATOS, E.M. **Fundamentos da metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2010. 320 p.

MARQUES, S.M. Álvaro Siza Vieira. **Revista Vitruvius**. 2003. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/04.007/1611>. Acesso em: 18, out. 2023.

MARTINS, A. A. **Álvaro Siza: Caligrafia concreta**. Tese. (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2020. Disponível em: <https://dspace.mackenzie.br/handle/10899/27602>. Acesso em: 15 jun. 2023.

MILLIET, M.A. **O “outro” na pintura de Iberê Camargo**. 2013. Disponível em: [http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2018/10/catalogo\\_o-outro-na-pintura-de-iberecc82-camargo.pdf](http://iberecamargo.org.br/wp-content/uploads/2018/10/catalogo_o-outro-na-pintura-de-iberecc82-camargo.pdf). Acesso em: 29 nov. 2022.

MOMA. Museu de Arte Moderna. **Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret) com Pierre Jeanneret Les Terrasses, Villa Stein-de-Monzie, Garches, França 1926–1928 (modelo 1970)**. 2022. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/82369>. Acesso em: 21 nov. 2022.

MONEO, R. **Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos**. Coleção Face Norte, vol.12. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 1 ed. 368 p.

MONTANER, J. M. **A modernidade superada: ensaios sobre arquitetura contemporânea**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2013. 1 ed. 220 p. ISBN: 8425218950.

MONTANER, J. M. **Museus para o século XXI**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. 1 ed. 160 p. ISBN: 8425219299.

MONTANER, J.M. **Do Diagrama às Experiências, Rumo a Uma Arquitetura de Ação**. Barcelona: Gustavo Gili, 2018. 1 ed. 192 p. ISBN: 8584520864.

MONTEIRO, C. **Porto Alegre e suas escritas: história e memórias da cidade.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006. 1 ed. 550p. ISBN 8574305847.

MOREIRA, F. D.; MEDEIROS, J. S.de. 2022. “Nenhum lugar é um deserto”: Dois museus de Álvaro Siza. **Risco Revista De Pesquisa Em Arquitetura E Urbanismo (Online)**, 20, 1-24. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/189474>. Acesso em: 02, ago. 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/1984-4506.risco.2022.189474>.

MORI, V.H. Monumento “Mão Aberta” de Le Corbusier, Chandigarh, Estado do Punjab, Índia. **Revista Vitruvius**. 2021. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/15.170/8169>. Acesso em: 02, ago. 2023.

NORBERG-SCHULZ, C. O fenômeno do lugar. In: **Uma nova agenda para a arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 2 ed. 664 p. ISBN: 8575035991.

O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 1 ed. 138 p. ISBN: 8533616864.

OBSERVADOR. **Há 30 anos abria o Centro Comercial das Amoreiras**. 2015. Disponível em: <https://observador.pt/2015/07/25/ha-30-anos-abria-o-centro-comercial-das-amoreiras-ainda-se-lembra-como-foi/>. Acesso em: 15 jul. 2023.

OFHOUSES. **Old Forgotten Houses**. 2023. Disponível em: <https://ofhouses.com/map>. Acesso em: 2 ago. 2023.

PINIMG. AK0. **Villa Savoye**. 2022. Disponível em: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/ec/1f/89/ec1f892512fca24fb0e462bc280e94db.jpg>>. Acesso em: 20 set. 2022.

PIÑON, H. **Curso básico de proyectos**. Barcelona: Edicions Universitat Politecnica de Catalunya, 1998. 1 ed.162 p. ISBN: 8483012561.

PORTAL VITRUVIUS. Sede da Fundação Iberê Camargo. Projetos, São Paulo, ano 08, n. 093.01. **Revista Vitruvius**, set. 2008. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/08.093/2924>. Acesso em: 25 set. 2022.

PORTUGUESE ARCHITECTURE. **Bairro da Bouça, Álvaro Siza Vieira, Porto**. 2014. Disponível em: <https://portuguesearchitecture.wordpress.com/2014/06/09/bairro-da-bouca-alvaro-siza-vieira-portopt/>. Acesso em: 25 set. 2022.

PREFEITURA DE PORTO ALEGRE. **Conheça Porto Alegre: história**. 2023. Disponível em: <https://prefeitura.poa.br/gp/projetos/conheca-porto-alegre>. Acesso em: 31 maio, 2023.

RANGEL, B; FARIA, J.A; MARTINS, J.P.P. Construção como linguagem. *In: Fundação Iberê Camargo: o projecto, a obra, as tecnologias*. Porto: GEQUALTEC, 2010. 1 ed. 137 p. ISBN: 9789899669604.

RAPOSO, G. M. M. **O espaço como matéria comum entre a Arquitetura e a Arte Contemporânea**: Contaminações entre as duas disciplinas. Tese (Doutorado em Arquitetura). Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2016. Disponível em: <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/32537>. Acesso em: 10 out. 2021.

RCAAP. **Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal**. Disponível em: <https://www.rcaap.pt/>. Acesso em: 30 maio, 2023.

ROCHA, P.M. **Maquetes de papel**: Paulo Mendes da Rocha. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 1 ed. 64 p. ISBN: 8575036254.

ROCHA, R. Entre Porto e Porto Alegre: a nova sede da Fundação Iberê Camargo. **Revista Vitruvius**. 2021. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/10.110/1834>. Acesso em: 17 out., 2023.

SANVITTO, M.L.A. “Brutalismo, Escola Paulista: entre o ser e o não ser”. **Revista Arqtexto**. PROPAR, Ano 2. Porto Alegre, 2002. Disponível em: [https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs\\_revista\\_2/2\\_Ruth.pdf](https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_2/2_Ruth.pdf). Acesso em: 21 jun. 2023.

SCHILDT, G. **Alvar Aalto the Decisive Years**. Barcelona: Editora Rizzoli, 1986. 1 ed. 292 p. ISBN: 0847807118.

SCHILDT, G. **Alvar Aalto the Mature Years**. Barcelona: Editora Rizzoli, 1991. 1 ed. 328 p. ISBN-10: 0847813290.

SCHILDT, G. **Alvar Aalto. De palabra y por escrito**. Barcelona: El Croquis Editorial; El Escorial, 2000. 2 ed. 403 p. ISBN: 8488386133.

SEGRE, R. Metáforas corporais. *In: Fundação Iberê Camargo. Álvaro Siza*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 1 ed. 174 p. ISBN: 978.85.7503.730-0.

SERAPIÃO, F. Passado e presente. *In: Arquitetura Ibérica 23: equipamentos*. Caleidoscópio, Lisboa, 2008. 184 p. ISBN: 978-9898129284.

SERPENTINE. **Serpentine Gallery Pavilion 2005 de Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura com Cecil Balmond – Arup**. 2023. Disponível em: <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-gallery-pavilion-2005-alvaro-siza-and-eduardo-souto-de-moura-cecil-balmond-0/>. Acesso em: 21 jul. 2023.

SIZA, A. **Álvaro Siza, 1958-2000**: El Croquis nos 68/69 + 95. Madrid, 2000. 232 p. ISBN: 43CRO2000.

SIZA, A. **Álvaro Siza in/discipline**. Portugal: Walther König. 2019. 1 ed. 320 p. ISBN: 9727393713.

SIZA, A. Álvaro Siza. *In: Coleção Folha grandes arquitetos*. São Paulo: Folha do Amanhã. 2011. V.15. 80 p. ISBN: 9788563270573.

SIZA, A. **Álvaro Siza**: expor = on display. Catálogo de exposição. Porto: Fundação de Serralves, 2005. 1 ed. 408 p.

SIZA, A. Álvaro Siza: Nadir paralelo ao Tâmega. Entrevista com Álvaro Siza. *In: Jornal Gyptec*. 2015. Disponível em: [https://gyptec.eu/documentos/JornalGyptec\\_N1.pdf](https://gyptec.eu/documentos/JornalGyptec_N1.pdf). Acesso em: 2 jun. 2023.

SIZA, A. Construção como linguagem. *In: Fundação Iberê Camargo: o projecto, a obra, as tecnologias*. Porto: Gequaltec, 2010. 1 ed. 137 p. ISBN: 9789899669604.

SIZA, A. Conversa com Álvaro Siza. *In: DE LUCA, A. Fundação Iberê Camargo, Álvaro Siza: Uma aproximação crítica*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto – FAUP. 2009. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/119347>. Acesso em: 21, nov. 2022.

SIZA, A. Entrevista com Álvaro Siza. *In: Álvaro Siza: Modern Redux*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008b. 95 p. ISBN: 978-85-88728-07-3.

SIZA, A. Entrevista com o Arquiteto Álvaro Siza, *In: Museu Nadir Afonso: Dois Ícones que o Caracterizam*. 2016b. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=cJBc7Eydu0E&ab\\_channel=INDIEROR](https://www.youtube.com/watch?v=cJBc7Eydu0E&ab_channel=INDIEROR). Acesso em: 19 jul. 2023.

SIZA, A. **Imaginar a evidência**. Lisboa: Estação Liberdade. 1998. 1 ed. 160 p. ISBN: 8574481483.

SIZA, A. La simplicidad no es una opción estética. Entrevista com Álvaro Siza. *In: DE MARCO, P. Arquitectura Blanca: mito, poética, ciencia el color blanco en la Arquitectura Contemporánea*. Tese (Doutorado em Arquitetura, Edificação, Urbanismo e Paisagem). Universitat Politècnica de València. Valência, Espanha, 2020. Disponível em: <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/160488/Marco%20-%20ARQUITECTURA%20BLANCA.%20MITO,%20PO%20C3%89TICA,%20CIENCIA.%20EL%20COLOR%20BLANCO%20EN%20LA%20ARQUITECTURA%20CONTEMPOR....pdf?sequence=5>. Acesso em: 19 jul. 2023.

SIZA, A. Memória descritiva do projeto. *In: Álvaro Siza. Museu Nadir Afonso*. Porto: Maiadouro, 2016a. 1 ed. 108 p. ISBN: 978.989.99485.18.

SIZA, A. Memória descritiva do projeto. *In: Fundação Iberê Camargo. Álvaro Siza*. São Paulo: Cosac Naify, 2008a. 1 ed. 174 p. ISBN: 978.85.7503.730-0.

SIZA, A.; TESTA, P. **Retornar para: Museu J. Paul Getty**. Porto, Portugal: Museu Serralves, 2005. 1 ed. 216 p. ISBN 9789727391431.