ARQUITECTURA DO LUGAR
Estudo comparativo de duas casas de Álvaro Siza e Luigi Snozzi

João Luís Manso Nunes

Tese de Mestrado orientada pelo Professor Doutor João Mendes Ribeiro e co-orientada pelo Professor Doutor Bruno Marchand apresentada ao Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra em Julho de 2013

Agradecimentos

Aos meus Pais, pela educação e pelo apoio,

Aos meus amigos, por estarem ao meu lado, mesmo à distância,

Ao Prof. João Mendes Ribeiro, pela inspiração e referência,

Ao Prof. Bruno Marchand, pela oportunidade e conhecimentos partilhados,

À Sandra, pelo carinho e compreensão.

ÍNDICE

Introdução 1

I. Enquadramento teórico

1.1 Do síndrome de Proust ao *genius loci* 9
1.2 Sete pontos sobre o Regionalismo Crítico 15
1.3 A importância do *lugar* 33
1.4 Da *Tendenza a* Luigi Snozzi 39
1.5 Da Escola do Porto a Álvaro Siza 67

II. A tipologia da casa

2.1 A evolução das habitações unifamiliares de Luigi Snozzi 99
2.2 A evolução das habitações unifamiliares de Álvaro Siza 115

III. Os casos de estudo

3.1 Casa Diener 135
3.2 Casa David Vieira de Castro 149

IV. Cruzamento de dados

4.1 Comparação entre os casos de estudos 167
4.2 Contextualização das obras 185

Conclusão 199

Bibliografia 205
Fontes de Imagens 217
Anexos 220

Esta dissertação não foi escrita ao abrigo do Novo Acordo Ortográfico.

Introdução

O presente trabalho pretende elaborar uma reflexão sobre a obra de Álvaro Siza e Luigi Snozzi, usando como casos de estudo a Casa David Vieira de Castro e a Casa Diener de modo estabelecer uma comparação mais precisa entre a obra destes arquitectos

O ponto de partida que conduziu à realização deste trabalho surgiu do interesse em compreender em maior profundidade a arquitectura que me despertou maior curiosidade durante os anos que passei no curso de Arquitectura. Assim pude compreender um pouco mais sobre dois importantes mestres, desvendando o processo de cada um e os princípios que consideram importantes na realização da sua actividade profissional. Uma parte central na elaboração deste trabalho foram as entrevistas realizadas com ambos os arquitectos, uma oportunidade que ajudou a ter uma leitura mais clara do processo de trabalho de cada um e da evolução projectual dos casos de estudo.

A estruturação do trabalho aqui apresentado divide-se em quatro partes: enquadramento teórico, estudo das habitações unifamiliares de ambos arquitectos, casos de estudo, cruzamento de dados e conclusão.

O enquadramento teórico é centrado sobre o Regionalismo Crítico, que estuda as variantes de arquitectura regional que começaram a ser desenvolvidas no início da segunda metade do século XX. Estes focos de arquitectura, que fizeram uma mediação entre as tradições construtivas locais e os movimentos internacionais, começaram a ser divulgados por Liane Lefaivre e Alexander Tzonis no início dos anos 1980. Para o trabalho destes teóricos foi importante a colaboração de Anthony Alofsin, um estudante orientado por Tzonis em Harvard que escreveu o primeiro texto dedicado ao tema intitulado *Constructive Regionalism* - publicado pela primeira vez em 2007. Porém, a figura central nesta temática foi Kenneth Frampton, que desenvolveu as suas próprias ideias sobre o Regionalismo Crítico, dando grande ênfase a países como Portugal e Suíça. A acompanhar esta discussão também foi muito importante as ideias desenvolvidas sobre a importância do lugar, divulgadas sobretudo dentro do âmbito da *Tendenza* no Norte de Itália. Aqui, as figuras centrais foram Vittorio Gregotti, Aldo Rossi e Giorgio Grassi, que acabaram por ser acompanhados por vozes do

Norte da Europa, como Christian Norbert-Schulz.

Este enquadramento teórico, que foca principalmente a década de 1980, serve para compreender o contexto arquitectónico dentro do qual Siza e Snozzi operavam até ao momento da realização dos projectos dos casos de estudo. Esta parte do trabalho é complementada por uma análise do contexto académico e exposição resumida da evolução da obra de cada arquitecto.

De seguida, é exposto o conjunto de habitações unifamiliares realizadas por cada um até à realização da Casa Diener e da Casa Vieira de Castro. Nesta parte do trabalho compreende-se a importância das casas de Snozzi, que, apesar da pequena escala das construções, conseguem englobar em si todas as preocupações arquitectónicas e urbanísticas do arquitecto suíço. Estas são as obras pelas quais ficou mais conhecido, sendo um dos mais importantes contributos do Ticino para cenário da arquitectura da segunda metade do século XX. No caso de Siza, as habitações unifamiliares não têm uma importância tão central como no caso de Snozzi. Isso deve-se em grande parte ao elevado volume da obra do arquitecto português, quando comparado com o seu par suíço, que foi dominado por algumas obras públicas de pequena e média dimensão que colocaram Siza na ribalta da arquitectura mundial desde os anos 1970. Porém, apesar do carácter programático mais disperso da obra de Siza, as suas casas são um caso de estudo de grande valor, pois, ao diminuir o espectro de projectos em análise, centrando-o no mais importante programa da arquitectura do século XX - a casa - consegue-se ter uma percepção mais clara do trabalho de Siza, que é de difícil compreensão devido à complexidade de influências e diferentes fases que a sua obra teve ao longo dos anos.

Como casos de estudo foram escolhidas a Casa Diener de Luigi Snozzi, realizada em Ronco sopra Ascona (Ticino) entre 1988 e 1990, e a Casa David Vieira de Castro, de Álvaro Siza, construída entre 1984 e 1998 em Vila Nova de Famalicão. O ponto de partida para escolha destas obras deveu-se à importância das casas de Snozzi, que centrou o estudo no tema da casa. Como foi referido, são as suas obras mais importantes, e Snozzi não pode ser devidamente estudado sem focar a atenção na sua arquitectura doméstica. Foi escolhida a

Casa Diener por Siza a ter considerado como *"a casa perfeita; pertence aos clássicos da arquitectura doméstica contemporânea"*[1]. Estas imposições ditavam que fosse escolhida uma casa de Siza com características semelhantes, construída no mesmo período. Foi escolhida a Casa David Vieira de Castro por ser um projecto realizado numa encosta, voltada para a paisagem, que salientava a importante dualidade entre a interacção com a topografia e a relação com grande escala natural envolvente - duas características centrais na obra de Luigi Snozzi, cujo trabalho dialoga constantemente com o território do Ticino.

O objectivo deste trabalho é de compreender e explorar em maior profundidade as proximidades que foram apontadas entre Siza e Snozzi por alguns importantes teóricos. Procura-se desvendar a capacidade de leitura dos *"traços secretos do lugar"*[2] que Vittorio Gregotti apontou em Siza e Snozzi ou a designação de *arquitectos-topógrafos* que Jacques Gubler deu a ambos. Ao analisar a obra destes dois arquitectos têm-se uma percepção clara de como a relação entre o edifício e o lugar é, e deve ser, um dos temas centrais da arquitectura.

1 Álvaro Siza, 2009a (p.124).

2 Vittorio Gregotti, 1984 (p. 33).

I. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1.1 Do síndrome de Proust ao *genius loci*

"A realidade que eu conheci não existia mais."

Marcel Proust (1913)

O termo *Regionalismo Crítico* apareceu pela primeira vez em 1981, num artigo intitulado *The Grid and the Pathway*[3] de Alexander Tzonis e de Liane Lefaivre. Nesse artigo os autores defendem o Regionalismo Crítico como uma *"alternativa a um modernismo caduco"*[4], uma resposta à universalização descontextualizada do Estilo Internacional.

No entanto, apesar deste ser o ponto de partida para esta discussão teórica que dominou grande parte da arquitectura nas duas décadas seguintes, a sua verdadeira génese encontra-se num texto que Anthony Alofsin escreveu enquanto estudava em Harvard sobre a orientação de Alexander Tzonis[5]. Recorrendo aí ao termo *Regionalismo Constructivo,* Alofsin delineou as bases do Regionalismo Crítico usando como ponto de partida as investigações de Lewis Mumford (1895-1990), em específico a análise que Mumford fez do arquitecto americano Henry Hobson Richardson (1838-1886). No seguinte excerto Alofsin expõe esta análise:

> *"O primeiro verdadeiro arquitecto regionalista americano foi (...) Henry Hobson Richardson. Houve quatro atributos que Mumford viu como regional no trabalho de Richardson. Primeiro, Richardson usava materiais locais nos seus edifícios (...). Segundo, Richardson transformou a casa de campo tradicional numa casa com uma nova apreensão para os requisitos americanos e da paisagem. Terceiro, Richardson utilizava cores locais no seu trabalho (...). E por último, Richardson, na sua produção doméstica, continuou as tradições estabelecidas de trabalho em madeira, mas transformando-as. Portanto, a essência da arquitectura regional de Richardson está em 'ser composta de maneira em que não pode ser divorciada do seu território sem perder parte do seu valor prático e/ou estético'* [6]*."* [7]

3 Liane Lefaivre e Alexander Tzonis, 1981.
4 Ibidem.
5 Anthony Alofsin, 2007.
6 Lewis Mumford, 1941.
7 Anthony Alofsin, 2007.

Deste modo Alofsin, ao tomar como ponto de inspiração a interpretação de Mumford sobre Richardson e sua análise do regionalismo da *Bay Region* de São Francisco, estabelece os critérios e a direcção que deve ser tomada no *Regionalismo Constructivo* - a versão embrionária do Regionalismo Crítico. O autor defende um verdadeiro regionalismo construtivo que deve responder às cores locais, materiais e costumes; adoptar tradições e transforma-las; acolher o trabalho artesanal e puxar os limites da tecnologia e fazer a procura individual de uma universalidade[8].

Este conceito foi posteriormente aprofundado por Tzonis e Lefaivre já sobre a alçada do termo *Regionalismo Crítico*. Referindo igualmente Mumford, as suas preocupações com a tecnologia e limitações do Estilo Internacional, esta visão *"surge como uma linha secundária do modernismo"* [9]. No entanto, os autores percebem o carácter antagónico de uma atitude regionalista num contexto arquitectónico e social que tende para a globalização e para destruição de fronteiras culturais.

Para explicar a origem deste momento de contradição, Tzonis e Lefaivre transcrevem as palavras do herói do livro *No Caminho de Swann* (1913) de Marcel Proust: *"A realidade que eu conheci não existia mais"* - este lamento do herói é sinal de uma perda de identidade das regiões, o reflexo da homogeneização da cultura. Esta nostalgia pelo passado, que os autores apelidam de *síndrome de Proust*, pode ter um efeito perverso no campo da arquitectura. Pode conduzir a uma colagem em estilo pastiche ou *kitsch* de elementos tradicionais na construção de novos edifícios, sem uma compreensão das suas origens.

No entanto, o regionalismo crítico, segundo defendem os dois autores, é um movimento mais original que surgiu como resposta aos novos problemas criados pela globalização contemporânea, e cujas poéticas deste novo movimento são muito diferentes, senão antagónicas, das outras técnicas arquitectónicas regionalistas do passado[10]. Este é um regionalismo novo. Não tem pretensões de viver no passado, mas sim, reconhecer a importância da história e do contexto como caminho para uma transformação da realidade

8 Ibidem.

9 Kate Nesbitt, 2006.

10 Alexander Tzonis e Liane Lefaivre, 2006.

do momento, na qual a identidade local é preservada e não é diluída pela globalização. Esta abordagem é vista como o caminho sustentável para o futuro.

> *"(...)este novo regionalismo tem em comum com toda a tradição regionalista, desde os seus primórdios - regionalismo romântico e regionalismo pitoresco - um compromisso com a condição de ser um lugar [placeness] e com o uso dos elementos arquitectónicos regionais (...). Mas o novo regionalismo também apresenta uma ideia nova, que é fundamental para o regionalismo crítico: uma definição do 'lugar' que vai além da etnicidade (...).Grande parte dessa discussão foi iniciada nos trabalhos de Lewis Mumford."* [11]

Esta questão do *lugar* parece querer englobar em si mesmo um conjunto de princípios que definem o Regionalismo Crítico: o *lugar* enquanto espaço para a construção, o *lugar* como identidade, o *lugar* como tradição. Mas o mais importante é o *lugar* enquanto alavanca de transformação que vai ajudar "filtrar" a herança recente do Movimento Moderno fazendo-a pertencer às culturas locais onde é adaptada.

É importante referir que esta abordagem não pretende condicionar o arquitecto a agir apenas sobre à sua própria região de origem, pois Tzonis e Lefaivre garantem que todos os arquitectos possuem conhecimentos necessários para a desfamiliarização ('identificação, decomposição e recomposição de elementos') e que o regionalismo não limita os arquitectos a trabalhar nas suas próprias regiões[12]. Isto é particularmente evidente, por exemplo, quando vemos Siza a construir em culturas distantes da portuguesa, como na Holanda ou na Alemanha, e vemos os seus projectos em sincronia perfeita com a *essência* do lugar que habitam. Este nível de coexistência com o *genius loci* - espírito do lugar - é o ponto de equilíbrio perfeito que o Regionalismo Crítico pretende atingir.

---

11 Alexander Tzonis e Liane Lefaivre, 2006.

12 Kate Nesbitt, 2006.

1.2 Sete pontos sobre o Regionalismo Crítico

"Como ser moderno e retornar às origens."

Paul Ricouer (1961)

"O Regionalismo Crítico é uma construção que procura distinguir-se do Movimento Moderno, do Pós-Modernismo e do tradicionalismo reaccionário."

Peter Testa (1987)

Kenneth Frampton deu continuidade ao conceito de Regionalismo Crítico de Tzonis e Lefaivre, desenvolvendo a sua própria formulação do tema que acabou por se tornar a mais conhecida. O seu contributo foi feito sobretudo a partir de artigos publicados durante a década de 1980 nos quais, usando um tom de "manifesto especulativo"[13], dita os princípios que este movimento deve seguir. Destacam-se artigos como o Towards a Critical Regionalism: Six Points for An Architecture of Resistance (1983) que marcou o início de Frampton nesta discussão, Prospects for a Critical Regionalism (1983) ou Ten Points on Architecture of Regionalism: A Provisional Polemic (1987) onde, segundo Vincent B. Canizaro[14], Frampton faz o seu ensaio mais desenvolvido e sustentado do tema.

Antes de mais, importa começar por referir que Frampton realça que o Regionalismo Crítico não tenciona criar um conjunto de ideias ou preferências estéticas, apesar do sufixo *ismo* que é normalmente indicador de um estilo. Mais do que isso, o Regionalismo Crítico é uma atitude crítica que toma em consideração as heranças vernaculares, as questões climatéricas e topográficas, combinando-as com a aprendizagem moderna dos arquitectos deste período. Também importa referir que o Regionalismo Crítico não tem uma abordagem saudosista como, por exemplo, o movimento *Arts and Crafts*. É adepto da evolução tecnológica, mas sempre mediando-a com uma atitude crítica perante o espaço em que constrói. É uma evolução consciente de todas as influências que um arquitecto e a sua arquitectura são sujeitos: formação, herança local, cultura universal, clima, luz, topografia, etc.

13 Kenneth Frampton, 1987.

14 Vincent B. Canizaro: autor responsável por uma antologia teórica dedicada ao Regionalismo (ver bibliografia).

Para a análise do trabalho teórico de Frampton será aqui usado como base os sete pontos que Frampton usou para resumir o Regionalismo Crítico no livro *Modern Architecture: A Critical History*, publicados pela primeira vez na 2ª edição do mesmo livro (de 1985). Esta opção de análise deve-se ao facto de este conjunto de pontos permitir delinear com maior precisão e de um modo mais sucinto as características gerais apontadas por Frampton neste tema. Naturalmente que o restante trabalho deste autor é tomado em consideração para completar uma imagem coerente da análise aqui proposta.

Para clarificar/analisar estes sete pontos recorre-se aqui também ao conjunto de pares de dialécticas que Frampton delineou no texto *Ten Points on Architecture of Regionalism: A Provisional Polemic* (1987). Cada um deste pares coloca em confronto duas ideias opostas, servindo como pontos de consideração para o sucesso prático de uma arquitectura crítica regional[15]. Esses pares de dialécticas são: *Espaço/Lugar*, *Tipologia/Topografia*, *Arquitectónico/Cenográfico*, *Artificial/Natural* e *Visual/Táctil*. Segue-se a análise dos sete pontos.

> *"1. O Regionalismo Crítico tem que ser compreendido como uma prática marginal, uma que, enquanto é crítica da modernização, mesmo assim recusa abandonar os aspectos emancipatórios e progressistas do legado arquitectónico moderno. Do mesmo modo, a natureza marginal e fragmentada do Regionalismo Crítico serve para se distanciar da optimização normativa e da utopia naïve do início do Movimento Moderno."*

Este primeiro ponto toca num aspecto central do enquadramento histórico Regionalismo Crítico. Apesar de ser um reacção contra a procura de universalidade/uniformidade e a abordagem de *tabula rasa* do Movimento Moderno, o Regionalismo Crítico não se coloca numa posição de oposição total a ele. É quase como uma evolução da *avant-garde* que reconheceu os aspectos negativos da negação absoluta do tema da região, mas que não deixa de tomar em consideração a necessidade de evolução da arquitectura, continuando a usar como base, em muitos casos, a linguagem modernista.

> *"2. O Regionalismo Crítico manifesta-se como uma arquitectura conscientemente limitada, que em vez de enfatizar o edifício como um objecto autónomo, coloca em foco o território*

15 Vincent B. Canizaro, 2007.

(...)."

A questão do *lugar* é possivelmente o maior ponto de contraste com o Estilo Internacional. Frampton afirma que o Regionalismo Crítico envolve necessariamente uma relação mais directa com a natureza do que as tradições mais abstractas e formais que a *avant-garde* moderna permitia[16]. Dentro deste contexto, o *lugar* define a essência de um projecto, pois coloca-o numa posição geográfica específica que engloba quase todas as condicionantes de um projecto. Por extensão, a sua implantação deverá respeitar e adaptar-se ao terreno onde se encontra - não criando, por exemplo, patamares que procuram a *tabula rasa*, e que destroem a *essência do lugar* - tomando como base a aprendizagem das construções locais que pela sua "longa experiência" já foram optimizadas para as condições locais.

Esta questão do *lugar* e do território foi aprofundada por Frampton nos conjuntos de *Espaço/Lugar* e *Tipologia/Topografia*. Em *Espaço/Lugar* o autor foca-se na definição de *lugar* de Martin Heidegger presente no seu eminente ensaio de 1954, *Construir, Habitar, Pensar*. Heidegger opõe o conceito de *spatium in extensio* do Latin - um espaço regularmente subdividido e teoricamente infinito - ao conceito Teutónico de *Raum* - um espaço fenomenológicamente e claramente definido. Para Frampton a "crise" da delimitação de espaço, existente em algumas cidades, é resultado dos problemas criados pelos planos urbanos modernos que favoreceram a proliferação de um ambiente universal, privatizado e "sem lugar" (*placeless*)[17]. Este problema foi reconhecido pela primeira vez pelo geógrafo francês Jean Gottman (1915-1994) no seu estudo da Megalópole do Nordeste dos Estados Unidos (Boston, Nova Iorque, Filadélfia, Baltimore e Washington D.C.) e mais tarde pelo urbanista americano Melvin Webber (1920-2006) que o levou a criar as designações de "comunidade sem propinquidade" ou "domínio urbano sem lugar", que racionalizam a perda total do domínio cívico na sociedade moderna[18].

No ponto da *Tipologia/Topografia* Frampton resume-se a definir os dois termos, que resultam no *lugar-forma*. A Tipologia é referente aos diferentes tipos de edifícios/equipamentos

16 Kenneth Frampton, 1983.
17 Kenneth Frampton, 2006.
18 Ibidem.

que podem ir desde os exemplos relativamente universais do Iluminismo - construções racionais capazes de admitir uma variedade de programas e que podiam ser usados em praticamente qualquer terreno regular - a um exemplo oposto, como o movimento *Arts and Crafts* - que eram culturalmente fixos na herança local. A Topografia está inequivocamente orientada sobre o local. É, de certo modo, a aparência concreta do enraizamento próprio em que a Natureza, mesmo aquela manipulada pelo Homem, é a precondição para a sua existência[19].

A questão do território/lugar, aqui exposta, é talvez o aspecto mais importante para o estudo dos arquitectos propostos nesta tese - é o principal tema de Luigi Snozzi na elaboração da sua arquitectura e também um aspecto central na obra de Álvaro Siza.

> *"3. O Regionalismo Crítico favorece a realização de arquitectura como uma realidade tectónica em vez de uma redução do ambiente construtivo a uma série de incongruentes episódios cenográficos."*

A *tectónica*[20] é enquadrada por Frampton dentro do contraste entre duas ideias opostas - *Arquitectónico/Cenográfic*o. O autor decompõe este par tomando como base as origens etimológicas gregas das duas palavras: *arquitectónico* corresponde ao meio de suporte de um edifício e a sua conquista estrutural, e *cenografia*, oriundo do latim *scena*, é vista como a representação da natureza[21]. Como tal, a *"realidade tectónica"* de que Frampton fala pretende encontrar um ponto de equilíbrio entre a devida representação da estrutura numa construção e a sua adequada integração com a envolvente (*scena*).

> *"4. O Regionalismo Crítico é regional no sentido em que evidencia factores específicos do local, indo desde a topografia, considerada como uma matriz tridimensional na qual a estrutura é inserida, até ao jogo de variação da luz local através de toda a estrutura. (...) Uma resposta às condições do clima é [também] uma consequência necessária para estas circunstâncias. Como tal, o Regionalismo Crítico opõem-se à tendência da 'civilização universal' de usar o*

19 Ibidem.

20 Frampton usa a definição de tectónico de Standford Anderson, originária da sua interpretação do termo *tektonik* de Karl Bottiche - *"a forma funcionalmente adequada tem que ser adaptada de modo a termos a expressão para a sua função"*.

21 Kenneth Frampton, 2006.

ar condicionado, etc. Tende [portanto] a tratar os vãos como delicadas zonas de transição com a capacidade de responder às condições específicas impostas pelo local, pelo clima e pela luz."

Esta questão, que corresponde à dicotomia do "Artificial/Natural", revela a sensibilidade que as obras do Regionalismo Crítico têm pelas características regionais. Indo para além das questões de forma e materialidade Frampton foca também os aspectos naturais - por exemplo, clima ou a luz - como elementos centrais da identidade de um local. Em total oposição a estes elementos temos o ubíquo ar condicionado ou a iluminação artificial excessiva que são uma fulcral eliminação das características de um local por parte da tecnologia.

De acordo com Frampton, uma das tipologias arquitectónicas onde esta interacção é particularmente evidente é nos museus/galerias de arte onde normalmente é exigido por parte dos curadores o uso exclusivo de iluminação artificial, criando um espaço interno estanque em relação à realidade exterior. Isto acaba por ter uma consequência negativa na percepção da arte, pois, segundo o crítico britânico, a exclusão de luz natural priva a arte, em termos de experiência, de qualquer forma de interacção com o local[22]. Esta posição de Frampton, apesar de ser compreensível dentro desta preocupação com a relação de um edifício e a sua envolvente, não deixa de ser algo exagerada, quando se tem em conta as exigências técnicas para a exposição de obras de arte, sobretudo pela sensibilidade de algumas peças.

A janela (ou abertura de vãos) é, obviamente, o elemento mais importante na dualidade interior/exterior. Frampton evoca esta importância destacando a janela como o ponto mais delicado onde estas duas forças naturais (luz e controlo climático) colidem com a membrana exterior do edifício, onde os vãos têm uma capacidade inata de inscrever a arquitectura com o carácter da região e consequentemente de expressar o local onde a obra está situada[23].

No caso de Siza e Snozzi o tema da *janela* é um ponto de contraste. Siza, desde as suas Quatro Casas em Matosinhos (1954-1957) com aberturas inspiradas na Capela da Notre Dame du Haut (Rochamp, 1953-1955), que demonstra um enorme talento para o desenho de janelas, tendo criado um grande espólio destes elemento arquitectónico. Ao contrário, Snozzi sempre teve uma abordagem muito mais próxima do neo-plasticismo, preferindo

22 Ibidem.

23 Ibidem.

fazer aberturas ao retirar uma parede de uma divisão ou recorrendo à *fenêtre en longueur.*

> *"5. O Regionalismo Crítico dá tanto ênfase ao aspecto táctil como ao aspecto visual. Estando consciente que o ambiente pode ser experienciado em outros termos para além do visual. É sensível à (...) iluminação, sensações de calor e frio, humidade, movimento do ar, variação de aromas e sons ou mesmo ao tipo de acabamento de diferentes materiais."*

Este ponto é quase uma extensão do anterior, denotando-se o interesse pelas questões de subtileza que influenciam a percepção de uma obra. Esta abordagem de uma "arquitectura sensorial", dentro da alçada da dualidade "Visual/Táctil", é evidentemente ilustrada, segundo Frampton, na *promenade architecturale* da Câmara de Saynatsalo (1952) de Alvar Aalto.

Esta obra de Aalto lembra a Casa de Chá da Boa Nova (1958-1963) de Álvaro Siza, que é um exemplo perfeito dos aspectos deste ponto. O seu sinuoso percurso de acesso leva o visitante desde um parque de estacionamento em terra batida, passando por um percurso de escadas e patamares que conduz até à entrada no ponto mais alto da construção. Entrando no edifício, Siza cria um espaço íntimo e sereno através da compressão do espaço de entrada - com a sua cobertura inclinada inspirada na Maison Carré (Bazoches-sur-Guyonne, 1957-1959) de Alvar Aalto - da controlada iluminação zenital e do uso de madeiras, em tom "quente", que dão desde logo um ambiente "doméstico" ao espaço. O longo percurso, que começou no parque de estacionamento e passa por este vestíbulo, conduz a duas salas que abrem a vista para uma paisagem rochosa "atacada", em certos dias, pelo Atlântico, que leva o aroma da maresia até ao interior do edifício. Uma obra repleta de delicadas nuances como estas, e de muitas outras que não estão aqui descritas, revela que nenhuma destas componentes sensoriais pode ser considerada como irrelevante na percepção de um edifício, não tendo elas menor importância que a volumetria, proporção de vãos ou linguagem plástica.

> *"6. Apesar de se opor à simulação sentimental do vernacular local, o Regionalismo Crítico insere, ocasionalmente, re-interpretações de elementos vernaculares como episódios disjuntivos do conjunto global. Ocasionalmente, usa também elementos de origens externas (...) sendo capaz de cultivar uma cultura focada sobre o local sem ser demasiado hermética. Neste aspecto, tende para a criação paradoxal de uma "cultura global' com bases regionais (...)."*

A atitude crítica do Regionalismo Crítico passa em grande parte pelo modo como adapta ou introduz elementos numa construção. Frampton reconhece a flexibilidade que um autor pode ter na sua obra e o campo de influências a que um arquitecto é sujeito, levando-o a interpretar o modo como deve construir usando uma paleta de escolhas (teoricamente) ilimitada. Note-se que este é um aspecto central que distingue o Regionalismo Crítico de uma mera vertente regionalista ou vernacular, que não estaria, à partida, aberta a influências externas e apenas delimitada à sua própria realidade e evolução histórica.

> *"7. O Regionalismo Crítico tende a florescer naquelas culturas intersticiais que de um modo ou doutro são capazes de escapar ao impulso optimista da civilização universal."*

Um dos exemplos mais pertinentes usados por Frampton é o caso da Finlândia, país que é valorizado pela presença de Alvar Aalto, talvez o arquitecto do Regionalismo Crítico por excelência.

A Finlândia pode ser vista em paralelo com o caso português. Tratam-se de dois países marginais da Europa, cujos arquitectos, por força de necessidade e talento, tiraram partido da distância em relação ao centro do Continente para desenvolver uma arquitectura que estabelece um equilíbrio entre a cultura local e as tendências internacionais.

Analisando as duas regiões de origem e de actuação dos arquitectos estudados nesta tese, a cidade do Porto (e a região norte de Portugal) e o Ticino, observa-se contornos semelhantes. Ambas são culturas com características sociais, culturais e económicas próprias, que se distinguem do seu território envolvente, criando uma consciente distância dos centros de culturais e económicos dos seus países respectivos.

A cidade do Porto tem um a identidade própria, muito mais próxima do norte da Europa do que Lisboa, sendo historicamente rival da capital - o centro do poder português. Esta identidade, com uma autoconsciência periférica, criou condições propícias ao aparecimento da Escola do Porto, que criou a sua própria cultura arquitectónica, fortemente enraizada com o seu território. Apesar da sua abertura para influências externas - através de personagens como Carlos Ramos ou Fernando Távora - viveu durante algum tempo "fechada" dos olhares do mundo exterior - durante muito tempo, a arquitectura desta Escola

era praticamente desconhecida pelos arquitectos da capital. O aparecimento desta Escola é de uma índole mais complexa, que será desenvolvida mais à frente. Aqui importa apenas salientar a natureza periférica da sua região e a existência de um universo próprio, para estabelecer a relação com o cantão italiano-suíço.

No Ticino encontramos um paralelo semelhante com a região do Porto. A sua localização no sul da Suíça, entre os Alpes e o norte de Itália é um cenário propício ao aparecimento de uma cultura regional distinta. Para além das questões territoriais, a língua italiana - exclusiva a este cantão e à Itália - cria, em certos aspectos, uma maior proximidade com o seu país vizinho do que com a restante Confederação Helvética. Historicamente uma região relativamente pobre - quando comparada com o restante país - o Ticino sempre teve distante dos centros de poder suíços - uma situação, em certo modo, semelhante com a posição entre Porto e Lisboa. Também à semelhança com o caso português, estas condicionantes, favoreceram também o aparecimento de uma corrente de arquitectura própria: a Escola do Ticino[24].

Kenneth Frampton, conclui o seu texto *Ten Points on Architecture of Regionalism: A Provisional Polemic* (1987) com um ponto intitulado "Pós-Modernismo e Regionalismo: uma Soma". Neste décimo ponto, o autor decompõe o Pós-Modernismo em dois grupos e coloca o Regionalismo Crítico num ponto intersticial entre eles.

O primeiro grupo são os Neo-Historicistas que, segundo o autor, acreditam que o inteiro aparato da *avant-garde* foi desacreditado e que não resta qualquer opção se não abandonar o seu discurso ostensivamente radical e voltar à tradição[25]. O segundo grupo é composto pelos Neo-Avant-Gardistas que enquanto repudiando utopias globais parecem, no entanto, abraçar a contínua escalada da modernização como um processo inevitável[26].

Frampton resume a posição dos dois grupos da seguinte forma, definindo também o seu ponto de vista sobre o Regionalismo Crítico:

---

24 A questão de "Escola", quando se fala na arquitectura do Ticino, é um assunto que divide opiniões entre alguns dos seus intervenientes. No entanto, esta questão será explorada com mais detalhe num capítulo seguinte.

25 Kenneth Frampton, 2006.

26 Ibidem.

"Enquanto os Neo-Historicistas são 'anti-modernos' em todos os aspectos, os Neo-Avant-Gardistas são, talvez, mais estritamente 'Pós-Modernos' no modo como repudiam o legado utópico do Iluminismo proclamam o fim das 'narrativas mestres' em todos os campos (...).

Regionalismo, no meu ponto de vista, constitui o potencial ponto intermédio intersticial entre estas duas posições 'Pós-Modernas' irreconciliáveis. (...) [que] oferecem uma base crítica de onde pode evoluir uma arquitectura contemporânea de resistência [27] *- ou seja, uma cultura de dissidência livre de convenções estilísticas, uma arquitectura de lugar em vez de espaço, e um modo de construir sensível às vicissitudes do tempo e do clima. Acima de tudo, é um conceito de ambiente onde o corpo, como um todo, é visto como essencial à maneira como é experienciado [o ambiente]."* [28]

Esta conclusão de Frampton, apesar de esclarecer melhor o enquadramento histórico do Regionalismo Crítico, dando a perceber melhor a sua posição perante o Pós-Modernismo, não ajuda a defini-lo com clareza. Para resumir a sua posição e concluir esta análise dos escritos de Frampton será melhor voltar ao capítulo do *Modern Architecture: A Critical History* que serviu aqui como ponto de partida para análise do Regionalismo Crítico deste autor:

"O termo 'Regionalismo Crítico' não pretende denotar o vernacular como foi em tempos espontaneamente produzido pela combinação e interacção do clima, cultura, mito e artesanato, mas pretende antes identificar aquelas recentes 'escolas' regionais cujo primeiro objetivo tem sido de reflectir e servir as limitadas áreas nas quais estão situadas. (...)

O conceito de cultura nacional ou local é uma proposição paradoxal não apenas por causa da presente óbvia antítese entre cultura enraizada e civilização universal, mas também porque todas as culturas, tanto antigas como modernas, parecem ter dependido para o seu desenvolvimento intrínseco de certa fertilização cruzada com outras culturas." [29]

---

27 Luigi Snozzi adere fortemente a esta visão de uma arquitectura de resistência. Os seus discursos e textos são repletos de ideologias revolucionárias, algo que transparece fortemente em vários dos seus projecto. No sub-capítulo "Da Tendenza a Luigi Snozzi" esta tema da obra de Snozzi é estudado em maior profundidade.

28 Ibidem.

29 Kenneth Frampton, 1987.

1.3 A importância do *lugar*

Muitos dos temas centrais dos textos de Frampton encontram pontos de domínio comum com as teorias que o arquitecto Vittorio Gregotti desenvolveu durante as décadas de 1960, 1970 e 1980. Apesar de o Regionalismo Crítico ser o tema central do enquadramento teórico desta tese, interessa também analisar algumas das ideias defendidas pelo arquitecto italiano, pois o seu trabalho insere-se dentro de uma importante variante do Regionalismo Crítico - a *Tendenza* - que teve uma influência fulcral no Ticino (onde houve uma subvariante regional deste movimento italiano).

Frampton, em vários dos seus textos, cita Gregotti para sustentar a sua opinião sobre a importância do *lugar* na elaboração de um projecto. Uma das citações mais pertinentes aparece no livro *Modern Architecture: A Critical History* do arquitecto e crítico britânico, no qual ele transcreve parte de uma palestra que Gregotti deu na *Architectural League* de Nova Iorque, em 1983, dedicada a este tema. Segue-se um excerto dessa comunicação:

> *"O maior inimigo da arquitectura moderna é a ideia do espaço considerado apenas pelas sua exigências económicas e técnicas, indiferentes às ideias do lugar.*
>
> *O ambiente construído que nos rodeia é (...) a representação física da sua história, e o modo como acumulou diferentes níveis de significado para formar a qualidade específica do lugar, não apenas por aquilo que aparenta ser em termos de percepção, mas por aquilo que é em termos estruturais.*
>
> *(...) de facto, através do conceito do lugar e do princípio de fixação, o ambiente passa a ser a essência da produção arquitectónica. Deste ponto de vista, novos métodos e princípios podem ser vistos para o design. Métodos e princípios que dão precedentes a se estabelecer numa área específica. Isto é um acto de conhecimento do contexto que vem da sua modificação arquitectural. A origem da arquitectura não é a cabana primitiva, a caverna ou a mítica casa de "Adão" no Paraíso.*
>
> *Antes de se transformar um suporte numa coluna, telhado em tímpano, antes de sobrepor pedra sobre pedra, o homem colocou uma pedra no chão para reconhecer o lugar no meio de um*

universo desconhecido, de modo a compreendê-lo e modificá-lo." [30]

O impacto da opinião de Vittorio Gregotti sobre as questões do *lugar* fizeram-se sentir pela primeira vez com o seu livro *Il Territorio dell'Architettura*[31] - que Frampton considerava como um dos textos fundamentais do movimento Pós-Moderno[32]. A par com Aldo Rossi, e o livro *Architettura della Città*[33] publicado no mesmo ano, os dois arquitectos italianos formularam as bases teóricas das preocupações com o território da *Tendenza*. Gregotti e Rossi inserem-se no grupo de arquitectos que criou esta vertente italiana neo-racionalista - que tinha na "Escola de Veneza" o seu principal centro de irradiação - entre os quais encontram-se também Giorgio Grassi (n. 1935), Carlo Aymonino (1926-2010) ou Manfredo Tafuri (1935-1994), e mais tarde Mario Botta (n. 1943), que tendo também estudado no Instituto de Arquitectura da Universidade de Veneza, juntou-se mais tarde aos seus colegas no Ticino.

Neste grupo encontravam-se neo-racionalistas e neomarxistas que, segundo Alan Colquhoun (1921-2012), tinham em comum a preocupação com o papel social fundamental da arquitectura considerando que o seu trabalho é uma crítica do modernismo e da modernização[34]. E, de acordo com Ignasi de Solà-Morales Rubió (1942-2001), este colectivo procurou restabelecer as fundações teóricas do projecto arquitectónico e desenvolver um método lógico de projecto.

Gregotti adicionou duas importantes ideias, *lugar* e *genius loci*, ao programa neo-racionalista para a cidade e para as tipologias da construção da forma[35]. Estas ideias derivam, tal como no caso de Frampton, da fenomenologia de Heidegger. Gregotti usou o gesto de fincar a primeira pedra no chão como princípio para estabelecer a origem da arquitectura, um acto de reconhecimento do lugar[36]. Uma ideia está em sintonia com a definição geral de

30 Vittorio Gregotti cit. in: Kenneth Frampton,1985 (p. 329).

31 Vittorio Gregotti, 1966.

32 1966 é um ano de enorme importância para o desenvolvimento teórico do Pós-Modernismo, uma situação resultante de três importantes publicações: *Architettura della Città* de Rossi, *Il Territorio dell'Architettura* de Gregotti e *Complexity and Contradiction in Architecture* de Robert Venturi. Para esta dissertação, e em específico neste capítulo, será dado maior relevo aos dois arquitectos italianos, devido à maior impacto do seu trabalho na Tendenza. No entanto, Venturi não é totalmente excluído, pois será mais à frente referido numa comparação feita por Gregotti entre o arquitecto americano e Álvaro Siza.

33 Aldo Rossi, 1966.

34 Alan Colquhoun, 1989.

35 Kate Nesbitt, 1996.

36 Ibidem.

Gregotti da responsabilidade do arquitecto: criar uma "arquitectura de contexto", revelando a natureza por meio da modificação, mediação e utilização da paisagem[37].

A mediação com o território tem grande importância para Gregotti, por considera-la representativa, não só da integração formal com a envolvente, mas também da linha de continuidade da história em que um arquitecto executa a sua arte - *"se é na geografia que os sinais da história se consolidam e sobrepõem numa forma, o projecto arquitectónico tem a missão de chamar a atenção para a essência do contexto ambiental por meio da transformação da forma"* [38]. Essa continuidade com a história passa então, com a transformação feita pelo arquitecto, do território para a arquitectura, criando assim uma linha de continuidade entre o *lugar* e a construção - *"a essência física da história é o ambiente construído que nos cerca"* [39].

A atitude de modificação defendida por Gregotti demonstra uma consciência de fazer parte de um todo pré-existente de modo a mudar parte de um sistema para transformar o todo[40], considerando que é a modificação que transforma o lugar em arquitectura[41].

Outro arquitecto que veio igualmente a contribuir para este tema foi Christian Norbert-Schulz (1926-2000), focando a sua atenção no *genius loci*, o "espírito do lugar" herdado da antiguidade romana. Estas preocupações do arquitecto/teórico norueguês foram, à semelhança de Frampton, catalisadas pelo *Construir, Habitar, Pensar*[42] de Heidegger. Para Norbert-Schulz não existem diferentes tipo de arquitectura, existem situações diferentes que, para satisfazer as exigências físicas do local e as necessidades psicológicas do ser humano, resultam em diferentes soluções[43]. Para fazer arquitectura significa visualizar o *genius loci*, assim o trabalho do arquitecto reside na criação de lugares significantes que permitem ao Homem habitar[44]. Este teórico vê o lugar como uma representação da verdade aparente na arquitectura - uma manifestação concreta do acto de habitar próprio ao Homem, porque a

37 Ibidem.
38 Vittorio Gregotti, 1985.
39 Ibidem.
40 Ibidem.
41 Ibidem.
42 Martin Heidegger, 1971.
43 Christian Norberg-Schulz, 1980.
44 Ibidem.

identidade do Homem vem da apropriação do lugar[45].

No entanto é o trabalho de Vittorio Gregotti que tem uma maior importância no tema aqui estudado, devido à sua íntima ligação com a *Tendenza*. O arquitecto italiano destaca, com maior ênfase do que Frampton, esta importância do *lugar* na elaboração da arquitectura, explorando os vários significados do território e salientando também a linha de continuidade da história com o projecto. Mas, mais do que isso, Gregotti reconhece toda a rede de relações em que se produz uma intervenção arquitectónica[46].

1.4 Da *Tendenza* a Luigi Snozzi

"Não construam de uma maneira pitoresca. Deixem esses efeitos para as paredes, as montanhas, o sol. Um homem que se veste de uma maneira pitoresca não é pitoresco - é um palhaço. (...) Prestem atenção às formas usadas pelos camponeses na construção. Elas representam o legado da sabedoria, passado pelas gerações. Mas tentem, também, compreender como essas formas foram desenvolvidas. Se o progresso técnico nos permitir de melhorar a forma nós devemos sempre faze-lo. (...) Não tenham medo de serem julgados de não modernos. Modificações a métodos construtivos tradicionais são permitidos apenas quando representam uma verdadeira evolução; caso contrário, permaneçam com a tradição. Porque a verdade, mesmo quando tem séculos, faz mais parte de nós do que a mentira contemporânea."

Adolf Loos (1913)

"École Tessinoise (...), la renaissance de l'architecture Suisse."

Luigi Snozzi (1991)

Os arquitectos ticineses encontraram afinidades com o diálogo dos seus colegas italianos, propiciando um período de grande interacção cultural entre as duas regiões que conduziu a

45 Ibidem.

46 Kate Nesbitt, 1996.

um dos momentos mais importantes da arquitectura suíça, projectando este pequeno país, e sobretudo o Ticino, para o panorama da arquitectura internacional.

Em primeiro lugar, interessa elucidar as condições políticas suíças que têm na sua base o princípio de uma confederação de cantões, com relativa autonomia política, e a sua subdivisão cultural em três grandes regiões linguísticas: alemã (com maior domínio), francesa e italiana (a mais pequena, correspondendo apenas ao cantão do Ticino). Este princípio cantonal e diversidade linguística é propícia à abertura para outras culturas. Sobre este aspecto Frampton escreveu que na Suíça existia um favorecimento do cantão pela cultura local, com a Federação a facilitar a penetração e assimilação de ideias externas[47] - um conceito "ideal" para o aparecimento do Regionalismo Crítico. No entanto, quando se fala do Ticino, esta observação não é verdadeira. O Ticino foi sempre um cantão ignorado pelo restante país - isso deve-se à sua pequena dimensão territorial e populacional (contando com cerca de 300 000 habitantes), à cultura italiana (latina) que a torna algo marginal (sobretudo quando confrontada com a maioria germânica) e também à seu isolamento geográfico a Sul dos Alpes. Este contexto foi propício para criar uma identidade de resistência, fortemente presente nos arquitectos deste período, que levou o cantão a ter uma forte interacção cultural com a Itália.

Esta abertura já tinha criado a oportunidade para o aparecimentos de uma arquitectura racionalista no Ticino na década de 1920, que se deveu à emigração de intelectuais e arquitectos do Norte germânico para região do Lago Maggiore, perto de Locarno, formando um grupo conhecido como *Künstlernest* [48]. A sua presença decorreu num regime de alguma recursividade, pois a atitude inovadora e racionalista deste grupo não foi muito bem recebida na região, levando as entidades políticas a legislarem contra as suas coberturas planas e imagem purista, numa atitude de "defesa" da herança arquitectónica local. Como tal, o resultado a nível construtivo fez-se notar sobretudo por uns escassos exemplos de habitações unifamiliares. Apesar da presença deste grupo não ter influenciado a *Tendenza* ticinesa, revela já alguma tendência para a abertura de uma cultura regionalista na região.

---

47 Kenneth Frampton, 1985.

48 Tradução: ninho de artistas.

Fig 1. Rino Tami e Carlo Tami - Biblioteca Cantonal (Lugano, 1942)

A década seguinte marca o início do percurso que conduziu à nova arquitectura do Ticino. Três importantes arquitectos abriram estúdios neste cantão: Bruno Brunoni (1906-1999) em Locarno, Augusto Jaeggli (1911-1999) em Bellinzona e Rino Tami (1908-1994) em Lugano. Esta foi uma atitude corajosa devido à situação económica pouco favorável que se vivia na altura na região. Deste período destacam-se duas obras: a Biblioteca Cantonal em Lugano (1942) de Rino Tami (feita com o seu irmão Carlo Tami) e o Hospital Distrital de Bellinzona (1946) realizado por Jaeggli e Brunoni. Rino Tami é o mais importante deste conjunto, não só pela sua obra, mas também pelo período durante o qual leccionou na ETH de Zurique, influenciando a seguinte geração de arquitectos ticineses.

O período da década de 1950, respectivo ao pós-guerra, foi um momento de rápida evolução, no qual a arquitectura do Ticino começou a mostrar uma nova absorção de influências internacionais, da qual Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto e Gerrit Rietveld constituem a primeira vaga. Peppo Brivio (n. 1923) e Franco Ponti (1921-1984) foram determinantes nesta absorção externa. Brivio mostrou uma grande paixão pela arquitectura neo plástica nas suas primeiras obras , seguindo posteriormente Wright. Ponti era um fiel seguidor do arquitecto americano.

Luigi Snozzi aparece neste momento com a sua primeira obra: o seu projecto da Casa Lucchini (Faido, 1958-1959) na qual se nota uma influência directa de Wright. Aliás, as suas primeiras casas fazem todas referência ao mestre americano, uma situação que o próprio justifica com o período que passou no atelier de Brivio, enquanto estudante[49].

Snozzi faz parte de um importante grupo de estudantes que obtiveram o diploma de arquitectos na ETH de Zurique entre 1957 e 1964, entre os quais se encontram: Livio Vacchini, Aurelio Galfetti, Giancarlo Durisch, Flora Ruchat-Raconti, Mario Campi, entre outros. Mario Botta "juntou-se" mais tarde a este grupo.

Outro denominador comum no período de formação destes jovens arquitectos foi de terem passado quase todos pelos mesmos ateliers: de Peppo Brivio, Rino Tami ou Tita

49 Excerto da entrevista realizada a Luigi Snozzi no âmbito desta dissertação (ver anexos):

"No começo, (...) eu trabalhei com um arquitecto aqui de Locarno, Peppo Brivio, um bom arquitecto. Ele era um wrightiano total. Então com ele nós fazíamos Wright. E durante o primeiro ano é evidente que eu continuei nesse percurso."

Fig 2. Tita Carloni - Casa Balmelli (Rovio, 1956)

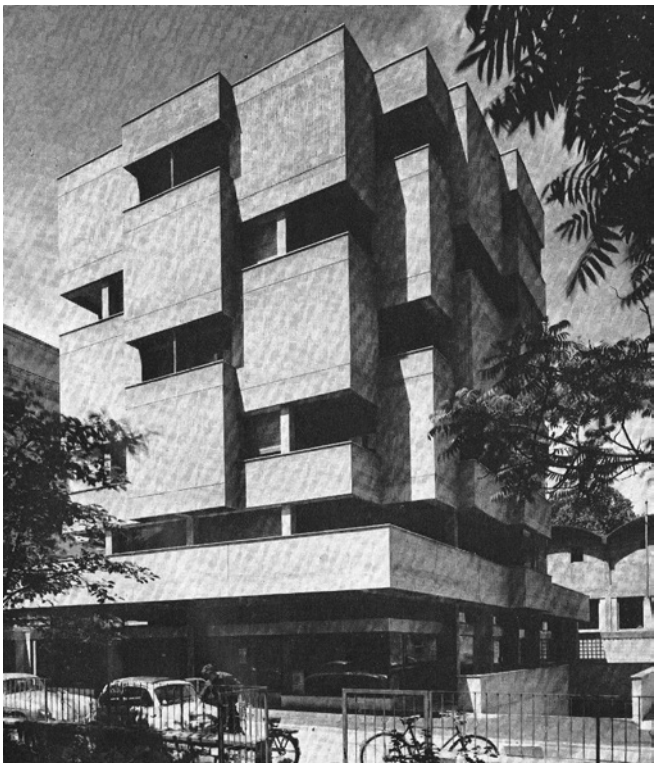


Fig 3. Peppo Brivio - Casa Giuliana (Cassarate, 1962-1963)

Carloni (1931-2012). Mas, apesar desta sintonia, o campo de influências viu-se polarizado. Uns seguiam Corbusier, outros Mies ou Jacobsen, e os restantes permaneciam focados nos mestres americanos, Wright e Kahn.

A primeira obra deste grupo a ganhar destaque foi a Casa Rotalinti (Bellinzona, 1960-1961) de Galfetti, claramente influenciada por Corbusier, com a sua estética em *betón brut*, cobertura plana e suspensa sobre *pilotis*. Tita Carloni considerou esta obra como um momento de ruptura, iniciando uma nova fase para arquitectura do Ticino[50].

A este momento de frescura introduzida com a casa de Galfetti seguiu-se de um conjunto de importantes obras realizadas durante os anos 1960: Casa Ruchat (Morbo, 1966-1967) de Flora Ruchat-Rocanti (1937-2012), Escola de Chiasso (1962-1964) de Ruchat-Rocanti, F. Pozzi e A. Antorini [51]; Escola de Biasca (1962-1964) de Galfetti, Ruchat-Rocanti e Ivo Trümpy (n.1937); e a Escola de Riva San Vitale (1969-1972) de Galfetti, Ruchat e Trümpy. Toda esta evolução da década de 1970 "culminou" com a construção das Piscinas de Bellinzona (Galfetti, Ruchat e Trümpy: 1967-1970), um conjunto de equipamentos balneares feitos em betão armado ligados por um percurso elevado, influenciada pelo trabalho dos Team 10. Este foi um dos primeiros objectos arquitectónicos realizados por esta geração a ter uma dimensão urbana, pois incorporava todos os programas numa *ordem* comum que conseguia organizar todo o terreno.

Ainda durante a década de 1970 houve outro factor de influência importante: a passagem de Aldo Rossi na ETH de Zurique (1972-1976). A sua presença nesta escola comprova a atenção dada pela arquitectura suíça ao que se passava no norte de Itália. Mas não foi a arquitectura de Rossi que desempenhou o papel mais importante, mas sim as suas teorias, o seu método de projecto e a atitude que desencadeou[52]. A presença de Rossi na ETH é também simbólica da importância do eixo Zurique-Milão, que durante este período foi a principal ligação da cultura arquitectónica entre os dois países.

---

50 Tita Carloni, 1983.

51 A informação deste conjunto de obras foi retirado a partir do texto de Carloni (1983) e do catálogo *Tendenza - Arquitectura Recente no Ticino* (ver página seguinte). A informação sobre Pozzi e Antorini está incompleta devido à dificuldade em encontrar detalhes sobre estes dois arquitectos

52 Peter Disch, 1994.

Fig 4. Aurelio Galfetti - Casa Rotalinti (Bellinzona, 1960-1961)

Fig 5. Aurelio Galfetti - Casa Rotalinti (Bellinzona, 1960-1961)

Em 1975 estes arquitectos adquiriram a sua projecção internacional através da exposição *Tendenza - Arquitectura Recente no Ticino*, organizada por Martin Steinmann e Thomas Boga na ETH de Zurique, que ajudou a fixar a imagem de uma "*arquitectura racionalista suíça*"[53]. Esta exposição iniciou a discussão sobre a possível existência de uma *Tendenza* ticinesa, ou até de uma "Escola do Ticino". Tita Carloni contrariava esta ideia devido à pluralidade das linguagens arquitectónicas usadas que não permitiam englobar todas estas arquitecturas debaixo de um denominador comum:

> *"Considerando os protagonistas desta agregação, seria impróprio chamar-lhe de 'movimento' ou 'escola', devido à falta de uma direcção programática comum e pelo carácter muitas vezes contraditório do contributo de cada pessoa, dos quais devem ser considerados Mario Botta, Luigi Snozzi, Aurelio Galfetti, Flora Ruchat, Livio Vacchini e de uma fora menos directa - oriunda de colaborações ocasionais - Giancarlo Durisch, Tita Carloni, Ivano Granola, Fabio Reinhardt, Bruno Reichlin, Campi, Pessina, Piazzoli, entre outros."* [54]

Apesar de não existir um campo de regras estéticas ou teóricas a regular o trabalho destes intervenientes não deixa de haver uma identidade de grupo, que vem sobretudo de uma importante consciência social para a transformação do Ticino - que estava, até então, carente de equipamentos públicos e de redes infra-estruturais. No entanto, pluralidade plástica usada pelos diferentes arquitectos não implicava arquitecturas totalmente dispares. Heinz Ronner reforça esta ideia no seu ensaio publicado no catálogo da exposição *Tendenza*, no qual tentou encontrar estes subtis pontos de contacto. Ronner identificou que os edifícios expostos não eram exemplos caracterizados pelo uso das mesmas características estilísticas ou adopção de um idioma comum. Não era a afinidade pela cobertura plana ou inclinada, pelo betão aparente ou tijolo, pela linha recta ou curva que sobressaem. Em vez disso é a similaridade das problemáticas que é o tema unificador destas obras ticinesas[55].

Para além da questão programática, há outro elemento predominante, que foi explorado até ao limite por estes arquitectos - o uso de betão aparente. A paixão demonstrada por este material - omnipresente nas obras de Snozzi - era quase uma máxima para este arquitectos.

53 Martin Steinmann cit. in: Peter Disch, 1994.
54 Tita Carloni, 1983 (p. 10).
55 Heinz Ronner, 1977.

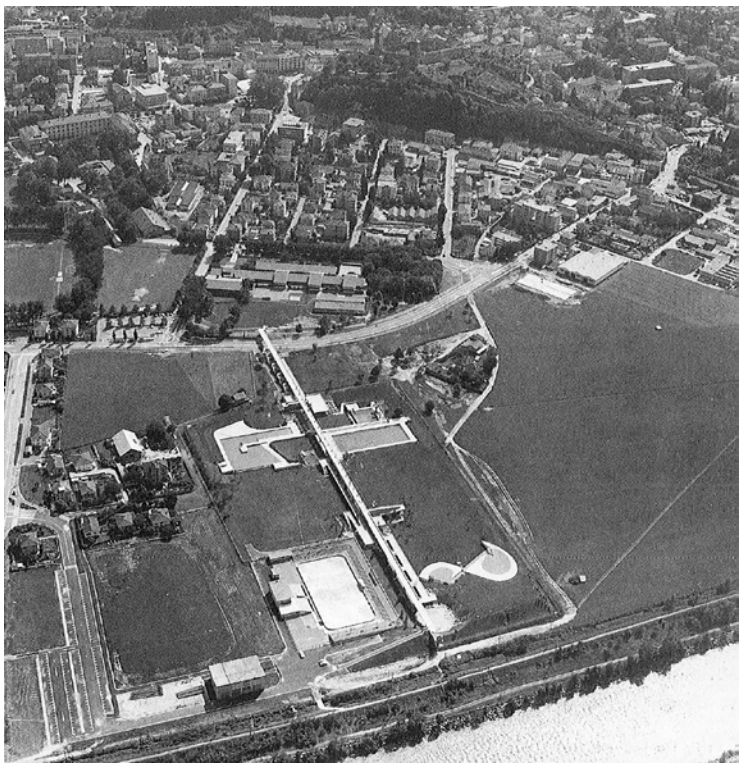


Fig 5. Aurelio Galfetti, Flora Ruchat e Ivo Trümpy - Piscinas de Bellinzona (1967-1970)

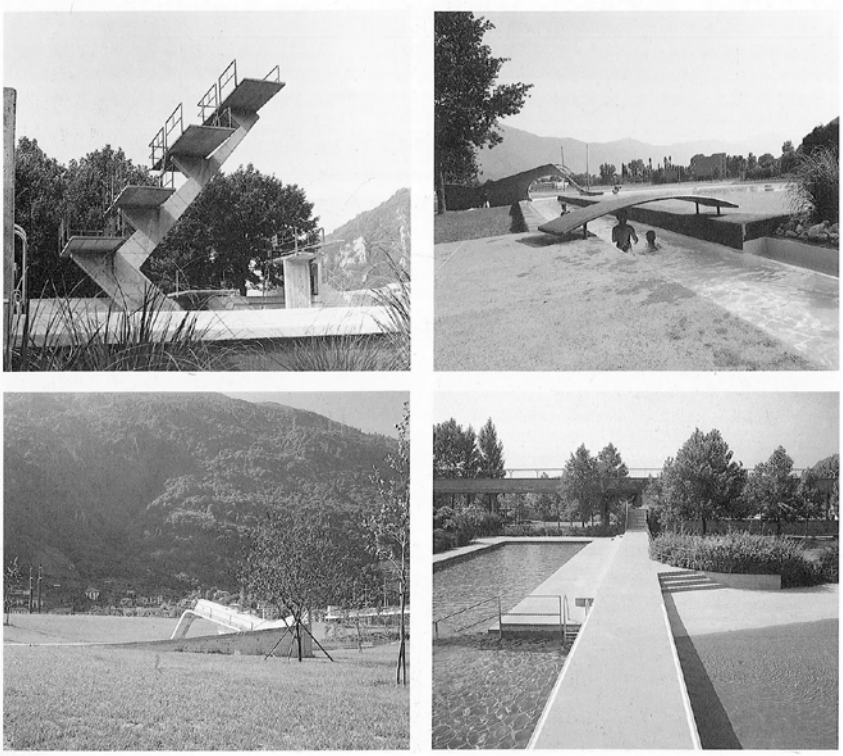


Fig 6. Aurelio Galfetti, Flora Ruchat e Ivo Trümpy - Piscinas de Bellinzona (1967-1970)

Alberto Camenzind (1914-2004) ilustra esta ideia quando afirma: *"Nós somos homens do betão, representantes de uma arquitectura conhecida no Ticino como 'arquitectura politécnica'."*[56]

Na década de 1980 as influências continuaram a alastrar-se, enriquecendo as explorações formais destes arquitectos. Segundo Carloni, Paolo Fumagalli interessava-se pelo mundo anglo-saxônico das New Towns e pelo trabalho de Stirling, dos Smithsons, entre outros. Mauro Buletti, Angelo Andina e Peter Disch continuavam ancorados ao mundo wrightiano, revisitado em função de novas experiências formais. Campi, Pessina e Piazzoli (continuando as explorações de Peppo Brivio) assumiram o papel de reflectir e reelaborar a pesquisa americana: formas elaboradas, materiais polidos, citações subtis e referências a todo o património histórico de arquitetura moderna[57].

A compreensão destas influências externas é muito importante, porque neste momento da discussão Pós-Moderna havia uma consciência comum de que a Arquitetura era em grande parte uma constante re-invenção de ideias e formas. Esta não era uma ideia nova. Por exemplo, em 1928 Sigfried Giedion já tinha estabelecido relações entre a arquitectura de ferro e de betão do século XIX com a *Neues Bauen*; e em 1947 Colin Rowe tinha exposto as semelhanças entre a Villa Foscari (Malcontenta, 1560-1570) de Palladio e a Villa Stein (Garches, 1926-1928) de Le Corbusier. Martin Steinmann corrobora esta ideia no catálogo da *Tendenza*, defendendo que se de facto tudo já foi "feito antes", como esta concepção da história sugere, então é apenas lógico que no design o autor procure usar esta atitude como uma imediata designação das coisas[58].

No meio deste cenário de re-invenções e novas explorações formais destacaram-se quatro arquitectos: Mario Botta, Livio Vacchini, Aurelio Galfetti e Luigi Snozzi. Botta fez uma fulcral contribuição teórica para a arquitectura no Ticino, ao ser a pessoa que mais insistiu para a revisão do método processual, focando-o na relação da arquitectura com o território e com a sua história[59]. Uma posição foi fortalecida pela elevada qualidade dos seus projectos.

---

56 Ibidem.

57 Tita Carloni, 1983.

58 Martin Steinmann, 2010.

59 Tita Carloni, 1983.

Fig 7. Aurelio Galfetti - Castelgrande (Bellinzona, 1981-1991)

Fig 8. Mario Botta - Casa Bianchi (Riva San Vitale, 1972-1973)

Galfetti salientou-se pelas suas interpretações corbusianas na Casa Rotalinti e pelo Complexo de Piscinas de Bellinzona, obras que, como já foi referido anteriormente, foram marcantes na evolução da arquitectura ticinesa. Mais tarde, Galfetti desenhou outro projecto notável, a recuperação do Castelgrande em Bellinzona (1981-1991).

Vacchini seguiu uma vertente mais minimalista que os seus colegas. Colaborou com Snozzi no início da sua carreira, realizando algumas obras que conciliavam um equilíbrio entre as suas procuras mais abstractas e as preocupações urbanísticas de Snozzi - exemplo disso é a Casa Snider (Verscio, 1964-1966).

Snozzi destacou-se não só pelo seu talento enquanto projectista, mas também pela sua atitude política e revolucionária - que se estendeu desde o seu escritório até às sua salas de aula (em Zurique e Lausanne). Carloni descreveu-o como o grande intérprete, divulgador e apóstolo deste grupo. Snozzi dedicou-se com ardor à difusão das suas ideias, recorrendo à sua inesgotável colecção de diapositivos, mas também, e sobretudo, com os seus numerosos projectos de concurso que são, na maioria, projectos de batalha[60].

Para compreender melhor o trabalho de Luigi Snozzi interessa fazer uma exposição da evolução da sua carreira. Como já foi referido anteriormente Snozzi obteve o título de arquitecto pela ETH de Zurique em 1957. Seguiu-se um período de trabalho como colaborador nos ateliers de Rino Tami e Peppo Brivio. Em 1958 abriu o seu próprio atelier em Locarno que lhe deu a oportunidade de fazer algumas obras de pequena escala, das quais se destacam os seus projectos de habitações unifamiliares com estética wrightiana[61].

Em 1962 iniciou a sua colaboração com Livio Vacchini - colega dos dias em que estudava em Zurique e grande admirador da arquitectura escandinava- que se prolongou até 1971. Juntos puderam combinar os seus interesses nas várias facções do Movimento Moderno, numa mistura de diferentes preocupações funcionais e formais que levaram, por vezes, a resultados paradoxais[62]. Exemplo disso é o projecto Abitazioni Popolari (1962-1965), onde, segundo Pierre-Alain Croset, o interessante esquema de organização dos apartamentos

60 Ibidem.

61 Este conjunto, como as restantes casas de Snozzi, são analisadas em maior detalhe no capítulo seguinte.

62 Pierre-Alain Croset, 1994a.

Fig 9. Livio Vacchini - Lido Comunale (Ascona, 1980-1986)

Fig 10. Livio Vacchini e Luigi Snozzi- Abitazione Populari (Locarno, 1962-1965)

é parcialmente invalidado pela composição da fachada sem varandas - uma *cortina* de vidro e madeira influenciada pela arquitectura escandinava, que não está adequada ao clima de Locarno[63].

O interesse pela arquitectura nórdica[64] também pode ser encontrado no edifício de escritórios Fabrizia (Bellinzona, 1963-1965) e nas Casas Taglio (Orselina, 1963-1965) com a sua adaptação à orografia do terreno "retirada" da arquitectura de Alvar Aalto.

A preocupação com integração com o *lugar* começou a tornar-se evidente nas obras deste período devido à chegada dos textos de Rossi, Gregotti e Grassi. A Casa Snider (Verscio, 1964-1966) exemplifica bem a interacção entre a abstracção de Vacchini e o início das preocupações urbanísticas de Snozzi. A casa é um paralelepípedo branco, com finos caixilhos metálicos, inserida numa propriedade com casas de pedra com as quais forma um pátio. Para além de criar esta relação com as construções vizinhas, a sua implantação marca o limite da pequena aldeia onde se insere, ajudando a clarificar a transição entre ambiente natural e artificial.

No final dos anos 1970 Snozzi projectou duas obras com origem na expressão racionalista germânica que procuravam uma grande flexibilidade espacial, a primeira, com Vacchini, foi um complexo habitacional em Carasso (1967-1970) e a segunda a Escola para Professores de Locarno (1968). O primeiro edifício, como Kenneth Frampton notou[65], toma como referência os Apartamentos *Weissenhofsiedlung* (Estugarda, 1925-1927) de Mies. O segundo, realizado sem a colaboração de Vacchini, é directamente influenciado pelos modelos americanos de Konrad Wachsmann (1901-1980) e Buckminster Fuller (1895-1983). Pierre-Alain Croset notou a importância destas obras como o fim da segunda fase da arquitectura de Snozzi (a primeira corresponde às casas wrightiana), salientando que este design "excessivo"[66] marca o ponto de "não retorno" no trabalho de Snozzi, por representar uma tentativa final de responder a problemas políticos e éticos com soluções puramente

63 Ibidem.

64 Mais tarde, em 1987, Snozzi viajou até à Finlândia e Suécia, com o interesse de conhecer as obras de Asplund, Lewerentz e Aalto.

65 Kenneth Frampton, 1984.

66 Na Suíça o design de Snozzi representa uma das tentativas mais extremas de fazer uso dos princípios de flexibilidade desenvolvidos pela arquitectura industrial num contexto escolástico.

Fig 11. Livio Vacchini e Luigi Snozzi- Fabrizia (Bellizona, 1963-1965)

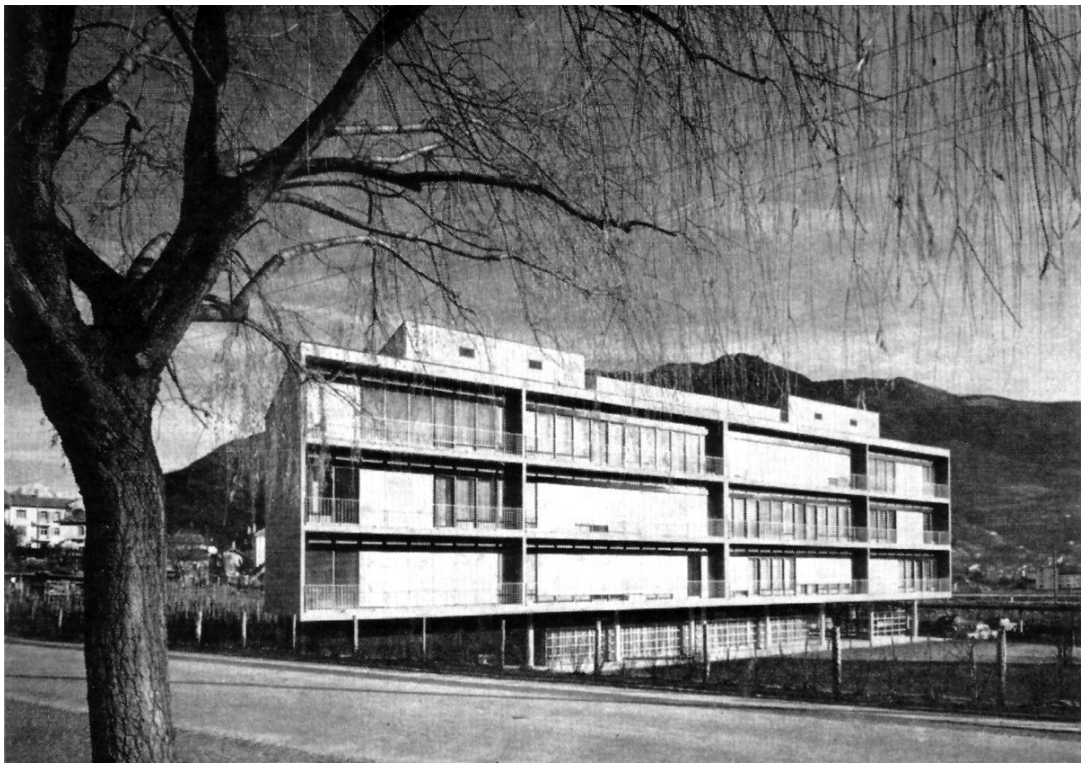


Fig 12. Livio Vacchini e Luigi Snozzi- Habitação Colectiva (Monte Carasso, 1967-1970)

tecnológicas[67].

A década de 1970 viu o crescimento das preocupações políticas de Snozzi, que eram consequência da frustração perante a ineficácia dos planos urbanísticos existentes e das suas limitações formais para a arquitectura. No centro das intenções de Snozzi estavam a preservação dos centros históricos e a consolidação do tecido urbano. Devido à dificuldade em fazer vingar a sua posição, Snozzi decidiu criar um partido político com Tita Carloni - o *Partito Socialista Autonomo (PSA)*. Esta itineração pela política, associada à natureza revolucionária e inconformista de Snozzi foi, possivelmente, o maior responsável pela sua dificuldade em não conseguir edificar os projectos de maior escala que realizou nas décadas seguintes.

Estas preocupações políticas e sociais tiveram a oportunidade de ser testadas em dois projectos de grande escala (não construídos)[68]: novo Campus da EPFL (Lausanne, 1970)[69] e a expansão da Estação de Zurique (1971)[70]. O primeiro projecto foi de especial relevo histórico, pois reflecte, segundo Frampton, a síntese entre duas importantes linhas de discussão da segunda metade da década de 1960: por um lado "a *sachlich*[71] funcionalista do Team 10" - com particular referência às teorias de Shadrach Woods (1923-1973) - e por outro a monumentalidade de Kahn e da Tendenza[72]. O segundo projecto, para a Estação de Zurique foi concebido, tal como o da EPFL, como uma megaestructura. Frampton também denota a importância deste projecto, estabelecendo relação com outro concurso de Snozzi e Botta - o Centro *Direzionale* de Perugia (1971):

> *"Ambos são edifícios 'viaduto' e, como tal, devem algo ao Centro de Conferências de Kahn para Veneza, de 1968, e aos primeiros esquissos de Rossi para o Gallaratese. O projecto de 1971 de Botta e Snozzi para o Centro Direzionale de Perugia é projectado como uma 'cidade dentro de uma cidade', e as implicações alargadas deste projecto são claramente oriundas da sua potencial aplicabilidade a várias situações megapolitanas situadas por todo o mundo. Se tivesse*

67 Pierre-Alain Croset, 1994b.

68 Botta foi a personagem mais dominante nestes dois projectos, resultado do seu intenso trabalho criativo.

69 Projectado por Snozzi, Botta, Carloni, Galfetti e Ruchat.

70 Também com Botta.

71 Tradução: objectividade.

72 Kenneth Frampton cit. in: Pierre-Alain Croset, 1994b.

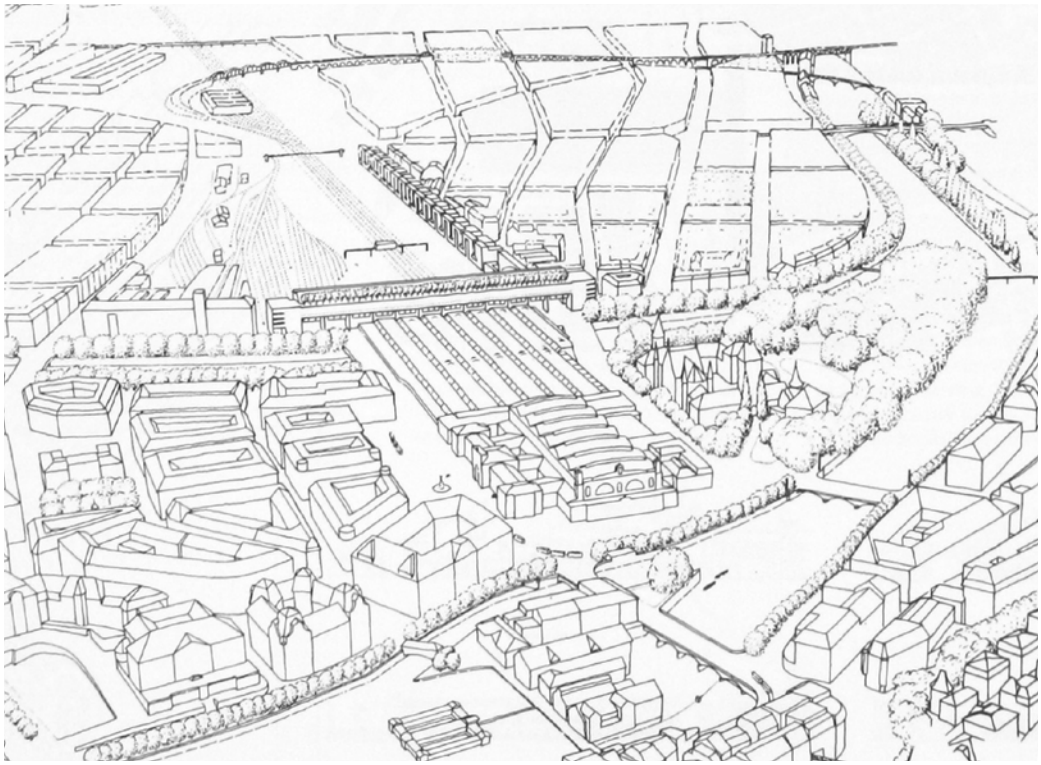


Fig 13. Luigi Snozzi e Mario Botta - Concurso para Estação de Zurique (1971)

sido realizado, este centro, concebido como um 'viaduto-megaestructura', poderia ter estabelecido a sua presença na região urbana sem comprometer a história da cidade ou fundir-se com o caos do desenvolvimento suburbano envolvente. A claridade e apropriação obtida na Estação de Zurique, proposta em 1978, onde uma ponte de vários níveis podia não ter apenas acomodado lojas, escritórios, restaurante e estacionamento, mas também teria constituído um novo edifício principal enquanto algumas funções permaneceriam no terminal existente." [73]

É de notar que no caso da Estação de Zurique, Snozzi e Botta não respeitaram as condicionantes impostas no programa do concurso. Preferiram ignorar estas restrições para poderem resolver as relações urbanas do local, ultrapassando mesmo os limites definidos para a construção. Esta atitude serviu de justificação para o júri não aceitar a proposta na primeira fase do concurso, algo que Frampton refere como uma grande perda para a cidade de Zurique[74], pois era a proposta mais eficaz. No entanto, na segunda fase do concurso, o júri decidiu mudar as restrições passando a incluir as "críticas" feitas no projecto Snozzi/Botta, algo que ajuda a validar a qualidade da proposta inicial destes arquitectos.

A integração com a envolvente, tal como a preocupação em resolver problemas urbanísticos foram também explorados noutros dois projectos de Snozzi que revelam a natureza radical e incisiva de Snozzi: o edifício de apartamentos em Brissago (1972) e o edifício residencial em Celerina (1973), ambos não construídos. O primeiro reflecte a tradição de construção junto à margem do lago, que existe na zona do Lago Maggiore - indo em contraposição directa com as direcções urbanísticas cantonais. Esta construção traduzia-se num edifício linear que acentuava esta posição fronteiriça entre água e terra, característica da herança cultural construtiva desta região. Em Celerina Snozzi enveredou por um gesto radical, que novamente ia contra as indicações cantonais. Este gesto estabelecia um diálogo com a paisagem, numa escala 'geográfica', tomando como ponto de partida a leitura do tecido urbano adjacente, resultando também no desenho de um edifício linear que actuava como fronteira para delimitar o núcleo da vila.

Ainda durante a década de 1970, Snozzi teve oportunidade de leccionar em Zurique

73 Kenneth Frampton, 1987 (p.323).

74 Ibidem.

Fig 14. Luigi Snozzi - Escola Secundária de Minusio (1975)

Fig 15. Luigi Snozzi - Escola Elementar de Montagnola (1978)

(entre 1973 e 1975), sobrepondo-se ao período em que Rossi também lá era professor. Snozzi descobriu que o ensino podia ser terreno fértil para aprofundar a investigação do seu design, tal como uma oportunidade para reflexão teórica na crescente preocupação entre a interpretação do lugar e a escolha de soluções de implantação[75].

Deste período de reflexão surgiu uma estratégia de desenho em que procurava dividir o programa em partes, implantando edifícios em pontos sensíveis do terreno, ligando-os com sistemas de muros e/ou percursos que definiam um todo[76]. Esta solução foi particularmente importante nos projectos das suas habitações familiares, a maioria das quais tinham como base um volume central do qual irradiavam muros, patamares e percursos ligando-se a equipamentos como piscinas ou pérgolas. De facto, as suas casas acabaram por servir como oportunidade de testar esta abordagem, devido à dificuldade em conseguir construir os seus projectos de grande escala. Desta forma conseguia um espaço unificado, havendo casos em que a fronteira interior/exterior era quase "anulada" - a Casa Diener (objecto central de estudo nesta dissertação) é um exemplo onde esta abordagem é particularmente evidente[77]. Para além destes edifícios de pequena escala, também podemos incluir como exemplo desta estratégia os casos da Escola Secundária de Minusio (1975), Centro Desportivo de Tenero (1976), Escola Profissional de Rorschach (1977) e a Escola Elementar de Montagnola (1978).

Um aspecto notável neste esquema de ocupação de todo o terreno é o respeito que Snozzi demonstra pela topografia natural, mantendo o terreno o mais próximo possível do seu estado inicial. Esta sensibilidade pela orografia do terreno levou Gregotti a elogiar capacidade inata de Snozzi em ler o terreno, comparando a acção dele à de um caçador a observar uma presa:

> *"(...) [agindo] de surpresa, com um golpe delicado, e perfeitamente colocado. Aparte de qualquer metáfora, é surpreendente de observar como, através de um estudo cuidado de cada leve traço, de cada sinal deixado pela história no terreno, Snozzi é capaz de reconstruir um sistema de lógica geral, distinguindo entre o que deve ser eliminado ou conservado, de maneira que cada*

75 Pierre-Alain Croset, 1994a.

76 Ibidem.

77 Este esquema de ocupação de terreno nas casas de Snozzi é analisado em maior detalhe nos capítulos seguintes.

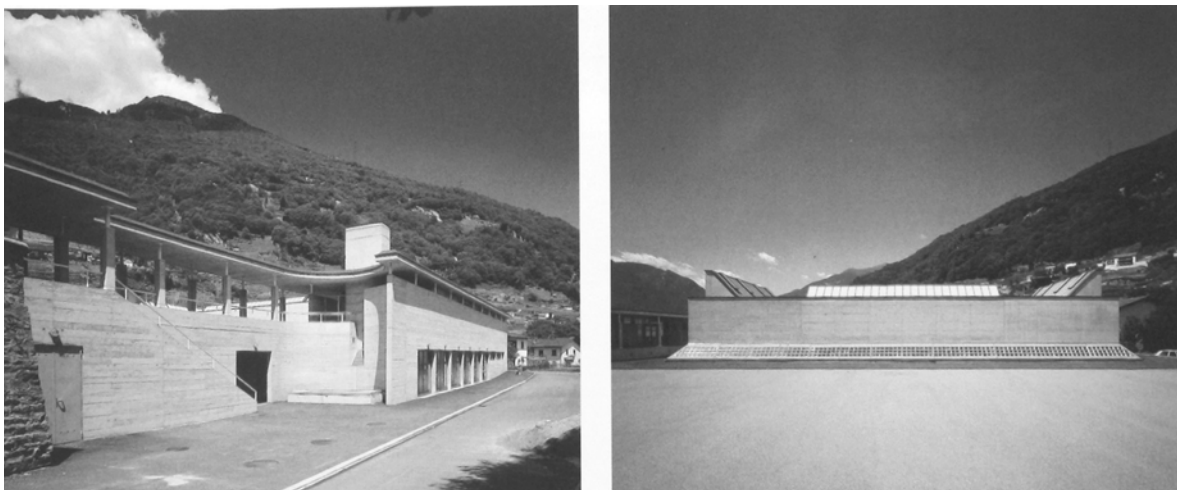


Fig 16. Luigi Snozzi - Ginásio da Escola de Monte Carasso

Fig 17. Luigi Snozzi - Casa Guidotti (Monte Carasso, 1984)

elemento tenha um sentido de absoluta necessidade [no esquema proposto]; é como uma incisão precisa feita por um cirurgião ao operar um paciente." [78]

Na década de 1980 Snozzi teve finalmente oportunidade de pôr em uso todas estas preocupações urbanísticas, de integração da construção com a envolvente, no projecto de Monte Carasso, que começou em 1977 e ocupou os seguintes anos da sua carreira. A sua abordagem para o estudo e explicação do projecto teve como ponto de partida a redução da representação gráfica dos elementos em estudo, colocando ênfase em três pontos para uma explicação racional da proposta[79]: 1º - um mapa referencial histórico, 2º - um esquema de posicionamento baseado na comparação das condições do terreno antes e depois da intervenção, e 3º - uma planimetria colorida na qual os elementos gráficos acentuam a claridade e conceito da configuração[80].

Este método de trabalho reflectiu-se em construções que procuravam tirar partido da ocupação de todo o terreno, indo com as construções até aos limites da propriedade, numa busca de maior densidade urbana, para clarificar a leitura do tecido urbano. Exemplo desta abordagem são a Escola de Monte Carasso, que serviu como pedra fundadora de todo o projecto urbano, e a Casa Guidotti (Monte Carasso, 1984).

Neste período também houve um apuramento da linguagem de Snozzi, com uma tendência para a simplificação das formas. Esta transformação fez-se notar nas suas habitações unifamiliares - belas composições que se tornaram nas obras pelas quais ficou mais conhecido - entre as quais se pode salientar a Casa Heschl (Aragone, 1984), Casa Walser (Loco, 1988) ou a Casa Diener (Ronco, 1988-1989). Num projecto de umas casas em banda em Brione sopra Minusio (não construído, 1984) a simplificação formal foi adaptada num conjunto de edifícios iguais que tomam como base a ideia de um volume suspenso sobre dois *pilotis*, elevando-se para a paisagem. Esta forma vem a ser repetida mais tarde na Casa Diener (objecto principal de estudo desta tese) que fica situada a poucos quilómetros deste projecto. Croset destaca que nestes trabalhos "minimalistas", o uso de um betão cada

78 Vittorio Gregotti, 1984 (p.31).

79 Este método já tinha sido usado nos seus projectos de grande escala da década de 1970 e continuou a ser usado nos anos seguintes.

80 Pierre-Alain Croset, 1994b.

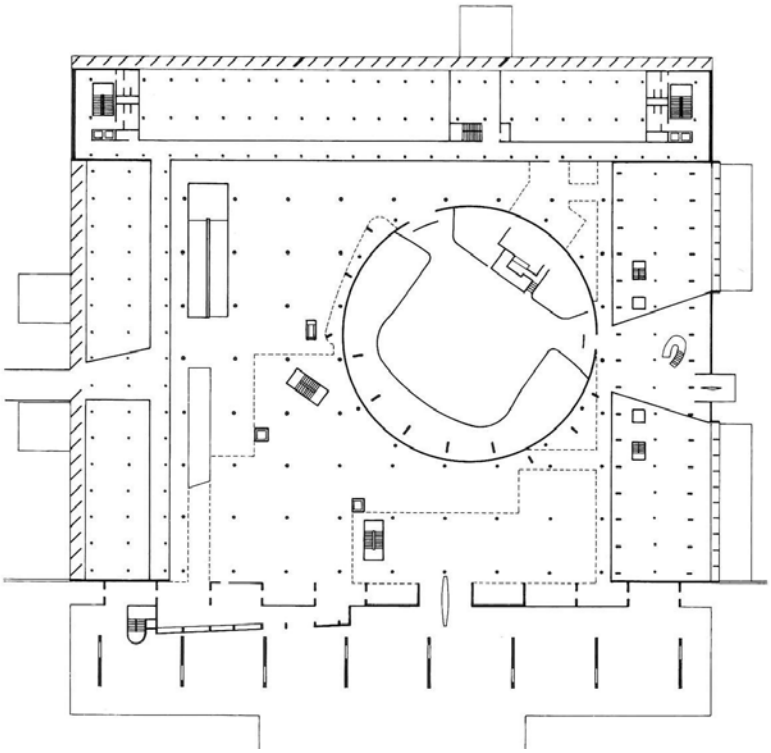


Fig 18. Le Corbusier - Palácio da Assembleia (Chandigarh, 1953-1963)

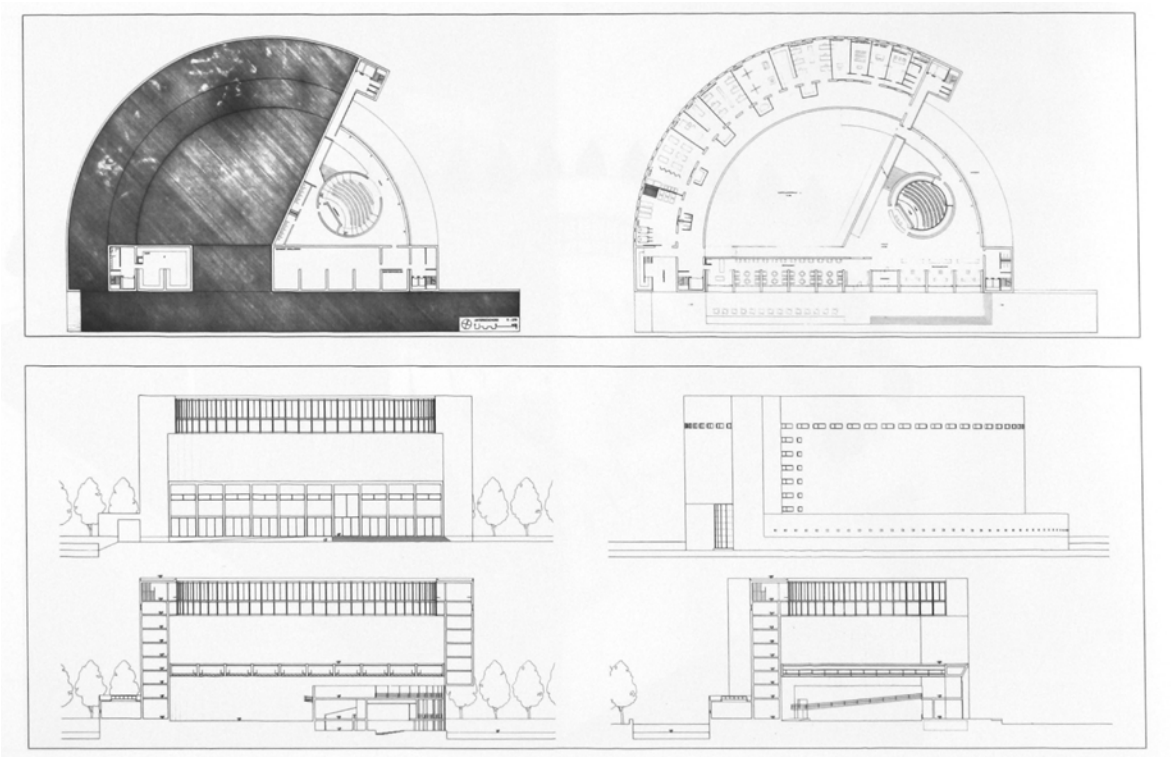


Fig 19. Luigi Snozzi - Museu de Arquitectura (Roterdão, 1988)

vez mais suave e monocromático exprime o desejo de criar uma arquitectura que é o mais "silenciosa" possível, não espectacular, obrigando o observador a concentrar-se na relação entre o objecto e o seu contexto[81].

Nas suas obras de maior dimensão da década de 1980 esta objectividade de Snozzi foi aplicada também em projectos de re-estruturação urbana e equipamentos públicos, que infelizmente não foram construídos. Destacam-se obras como a Praça Marienhof (Munique, 1986) - em que um simples parede controla o espaço e define o limite da circulação automóvel e entrada para o estacionamento subterrâneo; a re-estruturação da área envolvente da Porta de Génova (Milão, 1987) - na qual um grande edifício linear define o limite da grande avenida e as relações com as construções envolvente; o edifício de administração pública Ilot-Riponne (Lausanne, 1987-1992) - que tinha como objectivo resolver o lado Norte da praça da Riponne, um dos espaços públicos mais complexos da cidade de Lausanne; a re-estruturação da EPFL (Lausanne, 1988) - que procurava conter os limites da grande mega-estrutura dos anos 1970; o Museu de Arquitectura (Roterdão, 1988) - inspirado no Palácio da Assembleia de Chandigarh (1953-1963) de Corbusier, reproduzindo a *Main Ouverte* sobre um grande espelho de água; e a Piazza Grande (Locarno, 1988) - um grande tratamento de superfície da praça principal da cidade, preparando-a também para receber o festival cinema de Locarno.

No mesmo período Snozzi construiu um projecto que assume uma linguagem muito próxima de Siza. Trata-se do Centro Paroquial de Lenzburg (1983-1994), que compreendia no seu programa um salas multi-funções, auditório e sala de jantar. Aqui o betão aparente é apenas usado no embasamento do edifício, deixando a maior parte da superfície das paredes interiores e exteriores rebocadas e pintadas de branco. A composição lembra a Igreja de Marco de Canavezes (1990-1996) de Siza, através das longas *fenêtres en longueur* semelhantes à janela da nave central da igreja de Siza; tal como a Faculdade de Arquitectura do Porto (1986-1996), pelo volume semi-circular que assume uma presença central no pátio, tal como na sala de exposições que articula os volumes da faculdade de Siza.

81 Ibidem.

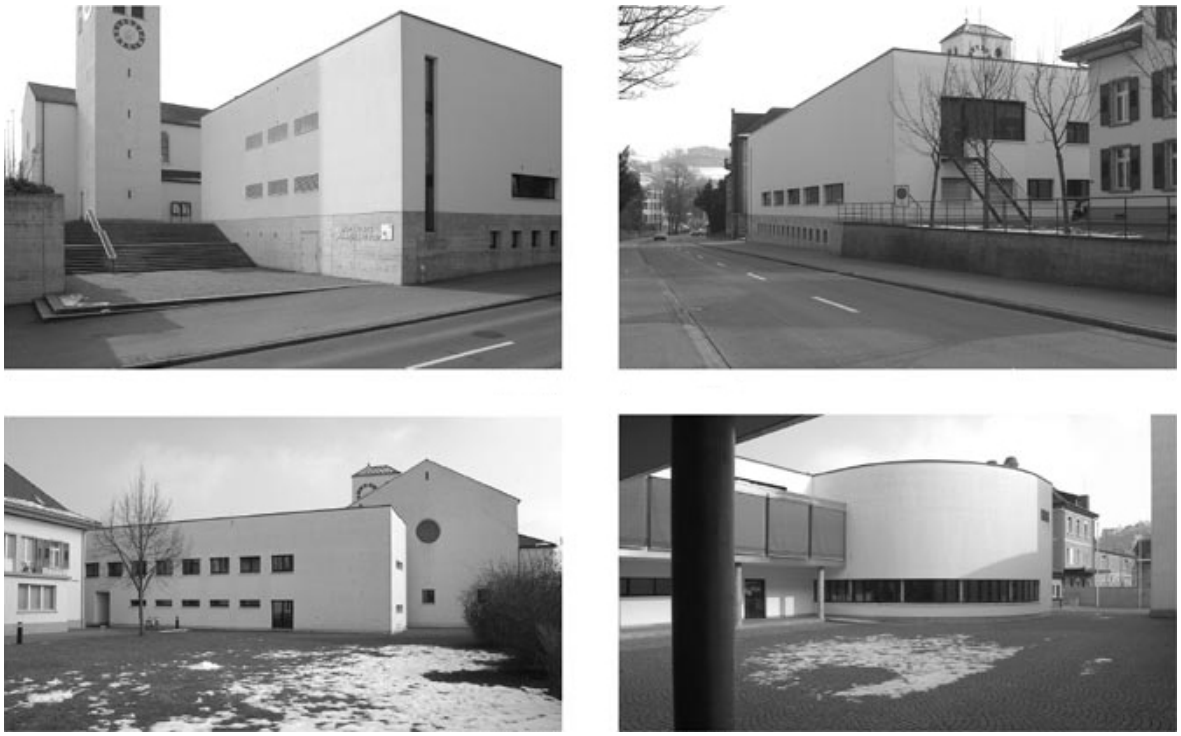


Fig 20. Luigi Snozzi - Centro Paroquial de Lenzburg (1983-1994)

Fig 21. Álvaro Siza - Igreja de Marco de Canaveses (1990-1996)

Sobre Snozzi pode-se concluir que foi um arquitecto que procurou o essencial, longe de todas as formas de retórica dramática, tirando partido de uma linguagem pura, subtil e crítica. A relação com a envolvente foi desde o início o seu ponto de partida, conseguindo encontrar um ponto de equilíbrio perfeito de uma arquitectura que "elogia" o *lugar*, colocando-o no centro das atenções, mas sem desaparecer do cenário em que se inscreve.

Mesmo durante os anos e que o modernismo era condenado, Snozzi estava ligado à *Neues Bauen*, pois foi o último movimento a postular uma obrigação da arquitectura pela sociedade. Ao mesmo tempo, Snozzi tinha consciência da falha fundamental do modernismo em conseguir oferecer uma resposta eficaz do urbanismo. Assim, Snozzi continua a construir dentro da herança moderna, identificando onde ela foi eficaz, e continuando com uma nova abordagem[82].

Como Claude Liechtenstein[83] apontou, os edifício de Snozzi, quando comparados com os dos seus colegas do Ticino, parecem calmos, modestos, não-espectaculares. Na sua obra não há exercícios complexos de utilização de materiais, virtuosismo de trabalhos artesanais, produção de ordens geométricas ou ilusões. Os edifícios são por vezes simples invólucros, feitos quase sempre em betão aparente, com silhuetas claras - uma arquitectura com contornos precisos e linhas esparsas. O detalhe arquitectónico é sempre discreto: nunca há mais detalhe do que o necessário. Desta forma, o olhar segue as linhas e raramente é interrompido ou distraído por efeitos teatrais. A simplicidade dos seus edifícios pode ser vista com a intenção de tentar trazer o exterior para dentro, enquanto que pureza da forma permite ser apreciada em si mesma. Porém, o aparente carácter estático dos seus edifícios é quebrado pela qualidade dinâmica das ligações feitas entre os diferentes espaços internos e na relação que estabelece com o terreno e a paisagem envolvente. A modéstia das formas traduz-se numa arquitectura imodesta, porque tenta envolver todo um enorme território em si mesmo[84].

82 Claude Lichtenstein, 1997.
83 Ibidem.
84 Ibidem.

Fig 22. Conjunto de obras de Rogério de Azevedo

Fig 23. Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940)

1.5 Da Escola do Porto a Álvaro Siza

"A Escola do Porto enquanto referência de um modo de fazer (...) é o epicentro da cultura arquitectónica das últimas quatro décadas do século XX português."

Jorge Figueira (2002)

Durante o período de evolução da arquitectura suíça e da *Tendenza* retratado até aqui, Portugal vivia num distanciamento cultural e social da restante Europa, que levou a que a arquitectura portuguesa não acompanhasse ao mesmo ritmo as restantes tendências internacionais.

Antes de aprofundar a questão arquitectónica, interessa compreender o enquadramento cultural, social e político português até à década de 1980. Como ponto de partida a localização geográfica marginal de Portugal é relevante, pois condicionou o país ao longo dos séculos do contacto directo com os movimentos culturais do centro da Europa. Esta distância foi acentuada pelo mais longo regime autoritário da Europa Ocidental, vigente entre 1926 e 1974, que limitou a entrada de informação no país criando um grande défice cultural que só começou a ser reposto após o 25 de Abril de 1974. O regime liderado por António de Oliveira Salazar (1889-1970) e por Marcello Caetano (1906-1980) procurou uma identidade nacional que assentava os seus valores entre a imagem de uma sociedade campestre, que compreendia grande parte do território, e o centro de um grande império marítimo, que era materializado na capital, Lisboa.

No campo arquitectónico, esta imagem bipartida dividia-se entre algumas experiências modernas e o ecletismo preferido pelo regime. Exemplo disso é a *"brutal divergência de linguagem entre o Edifício e a Garagem de 'O Comércio do Porto' (1925-1932), obras de Rogério Azevedo, (...) [que] demonstram bem as latitudes por vezes indecifráveis da arquitectura portuguesa"*[85].

O regime também construiu projectos de grande escala que tomavam inspiração nas grandes construções monumentais da Alemanha nazi de Hitler e na Itália fascista de

85 Jorge Figueira, 2002 (p. 27).

Fig 24. Palácio da Justiça do Porto (1958-1961)

Fig 25. Campus da Universidade de Coimbra (1949-1966)

Mussolini. Uma das primeiras experiências foi a Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940), coordenada pelo arquitecto lisboeta Cottinelli Telmo (1897-1948), que tinha como objectivo celebrar a história do país, focando a temática nas descobertas ultramarinas. No restante território foram os grandes edifícios institucionais, com a sua volumetria dura e austera, que acabaram por simbolizar a presença do regime pelo país. Exemplo disso são o Palácio da Justiça do Porto (1958-1961) e o campus da Universidade de Coimbra (1949-1966).

No entanto, após as derivações internacionais dos grandes programas de construção públicos, o regime *"começou a pôr pressão nos arquitectos para abandonarem quaisquer ideias de avant-garde e para começarem a colaborar na 'restauração cultural' que o Estado Novo tencionava construir para o país, onde as 'virtudes da raça' seriam enfatizadas"*[86]. Daí, começou-se então a fomentar a discussão em torno da "Casa Portuguesa", que foi o tema de maior interesse para a discussão arquitectónica portuguesa a meados do século. A importância deste tema não se devia à "qualidade" da ideia defendida pelo regime, mas sim, ao seu carácter polémico e à contraposição feita por alguns dos mais importantes arquitectos portugueses do período. Jorge Figueira descreve o significado desta discussão, relatando que *" a pressão do Estado Novo em torno da 'Casa Portuguesa', pela fixação de uma iconografia que dê ao regime uma imagem de si mesmo, motiva a procura de um sentido mais profundo para a arquitectura Moderna"*[87].

Este momento abriu oportunidade para uma verdadeira discussão da arquitectura portuguesa. Uma das primeiras vozes críticas foi a de Francisco Keil do Amaral (1910-1975), que contribui para a discussão deste tema introduzindo *"uma perspectiva de trabalho diferente, teoricamente racional e fortemente tradicional (...) na continuidade de uma linha inspirada no neo-realismo português, analisando as correntes da arquitectura moderna de um modo pragmático numa perspectiva de novo entendimento da casa portuguesa"*[88]. Keil do Amaral, acompanhado por José Huertas Lobo (1914-1987), defendeu a sua posição na revista *Arquitectura*, em 1947, na qual ambos defendiam que se devia fazer um levantamento sistemático de todas as diferentes construções vernaculares do país. Esta ideia veio a revelar-se importante na arquitectura portuguesa, pois marca a génese

86 Alexandre Alves Costa, 1987 (p. 41).
87 Jorge Figueira, 2002 (p.44).
88 Ana Tostões cit. in Jorge Figueira, 2002 (p.44).

do *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*[89], publicado em 1961. Este estudo foi conduzido por várias equipas, composta por arquitectos e jovens estudantes, responsáveis por fazer um estudo exaustivo das regiões que lhe correspondiam. As duas escolas de arquitectura portuguesas da época, a Escola de Belas Artes de Lisboa e a Escola de Belas Artes do Porto, desempenharam um papel essencial neste estudo. Ambas envolveram os seus estudantes no processo, numa atitude inteligente pelos seus responsáveis que enriqueceu imenso a formação dos futuros arquitectos do país. Mas, o mais importante neste estudo foi a oportunidade de finalmente se poder falar de uma verdadeira arquitectura portuguesa, recorrendo a material de estudo que dava validade à discussão.

Fernando Távora (1923-2005) foi responsável por uma das equipas do *Inquérito*, cabendo-lhe a si a análise da região do Minho. Távora foi um dos apoiantes para a realização deste estudo, opinião que apresentou também no ano de 1947, quando tinha apenas 23 anos, no seu manifesto *O Problema da Casa Portuguesa*[90]. Távora defendia que *"(...) a casa popular fornecer-nos-á grandes lições quando devidamente estudada, pois ela é a mais funcional e a menos fantasiosa"*[91]. A questão do funcionalismo aqui referida por Távora é de particular relevância, porque ajuda a enquadrar a pesquisa formal que seguiu na sua arquitectura, em que procurava estabelecer um ponto de equilíbrio entre as influências modernas e a herança arquitectónica portuguesa - uma posição que Álvaro Siza seguiu também no início da sua carreira. Jorge Figueira enquadra esta abordagem com o papel do *Inquérito*:

> *"[a Távora] Interessa-lhe estudar a 'Casa Portuguesa' porque está genuinamente interessado em avaliar a existência de um arquitectura portuguesa. Só que essa mítica estrutura, 'devidamente estudada', vai provar-se uma excelente validação da arquitectura 'funcionalista' - o que o Inquérito confirmará."* [92]

Este momento de discussão da arquitectura portuguesa teve um enorme impacto na Escola de Belas Artes do Porto - *Escola do Porto* - da qual Távora era uma das figuras centrais. Quase uma década antes da realização do *Inquérito* houve outro evento que teve

89 Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.
90 Fernando Távora, 1947.
91 Fernando Távora cit. in Jorge Figueira, 2002.
92 Jorge Figueira, 2002 (p.45).

Fig 26. Fernando Távora - Pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição (Matosinhos, 1956-1960)

Fig 27. Fernando Távora - Escola do Cedro (Vila Nova de Gaia, 1957-1961)

uma importância crucial para a evolução da Escola: Carlos Ramos (1897-1969) ter assumido o cargo de director em 1952. Ramos deu uma nova direcção à Escola com a introdução de métodos de ensino inovadores e com a contratação de jovens professores que deram uma nova energia ao estabelecimento, entre os quais se encontram Agostinho Ricca (1915-2010), José Carlos Loureiro (n. 1925), Mário Bonito (1921-1976) e Fernando Távora. Estas mudanças não agradaram ao Estado Novo que se opôs às contratações, forçando Ramos a mudar a nova equipa, conduzindo à saída de Mário Bonito e Agostinho Ricca, que acabaram por ser substituídos por Octávio Filgueiras (1922-1996) e Arnaldo Araújo (1925-1982). Este dois últimos arquitectos são importantes para o abertura a influências externas da Escola, porque, a par com João Andresen (1920-1967), António Veloso e Távora, faziam parte do grupo do CIAM do Porto, fundado por Viana de Lima (1913-1991), que foi ao 10º CIAM em Dubrovnik (1956) dedicado ao planeamento da comunidade rural.

Estas mudanças feitas por Carlos Ramos deram uma nova energia à Escola, ajudando-a a libertar da matriz *Beaux-Arts* que tinha seguido desde o seu início, abrindo-a verdadeiramente ao *Esprit Nouveau.*

No caso de Távora, estas mudanças levaram-no a acreditar na possibilidade de uma nova orientação para a arquitectura moderna portuguesa. No início, seguiu uma vertente neo-vernacular próxima do Brutalismo, que estabelecia uma mediação entre a linguagem modernista e a herança cultural portuguesa. O Pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição (Matosinhos, 1956-1960) e a Escola do Cedro (Vila Nova de Gaia, 1957-1961) são exemplo disso. Para além da arquitectura vernacular portuguesa, as suas inspirações *modernas* foram apoiadas pela visão elegante e rejuvenescida do Movimento Moderno que tinha vindo a ser construída no Brasil, sobretudo pela mão de Oscar Niemeyer (1907-2012)[93].

Siza classifica Távora como *"um homem da última geração CIAM, formado na admiração de um Le Corbusier de certezas, imediatamente sensível ao L C de viragens desconcertastes, que reabilitam contradições de formação pré-escolar ou exterior à Escola"*[94].

93 Destaca-se deste período a publicação: Philip L. Goodwin, 1943; uma das cartilhas essenciais deste período.

94 Álvaro Siza, 2009a (p.34).

Fig 28. Alvar Aalto - Maison Carré (Bazoches-sur-Guyonne, 1957-1959)

Fig 29. Álvaro Siza - Casa de Chá da Boa Nova (Leça da Palmeira, 1958-1963)

Durante este importante período da carreira de Távora, mais especificamente entre 1955 e 1958, Álvaro Siza trabalhou como colaborador no seu atelier, após ter passado um período de formação de seis anos na Escola de Belas Artes do Porto. Siza só viria a adquirir o título de arquitecto em 1965, apesar de já contar com sete anos de actividade profissional durante os quais construiu mais de uma dezena de projectos. Logo após ter completado a sua formação, em 1966, tornou-se professor na escola onde tinha adquirido a sua formação.

A obra de Siza, aqui analisada até ao final da década de 1980, tem passado por diferentes fases, que são reveladoras da capacidade de re-invenção constante do arquitecto português. Kenneth Frampton identifica quatro fases na obra de Siza[95]: *In the Name of the Vernacular* (1954-1979), *Towards an Organic Architecture* (1969-1982), *Existenzminimum* (1973-1977) e *Spoken into the Void* (1979-1985).

A primeira fase da obra de Siza - *In the Name of the Vernacular* (1954-1979) - está em sintonia com a as preocupações de Távora em re-criar a tradição arquitectónica portuguesa cruzando-a com a linguagem moderna. Frampton observa que Siza, à semelhança de Távora, procurou re-interpretar o vernacular do Minho à luz da estética neo-Brutalista, numa abordagem que conduziu ambos à obra de Alvar Aalto[96]. A Casa de Chá da Boa Nova (Leça da Palmeira, 1958-1963) é simbólica deste período da sua obra. Localizada num promontório rochoso sobre o Atlântico, a Casa de Chá insere-se delicadamente com a envolvente. Do conjunto sobressai à primeira vista a cobertura composta em vários planos inclinados que acompanham a diferentes inclinações do terreno. O edifício usa materiais e técnicas construtivas locais: telhados cerâmicos, paredes rebocadas, caixilharias e mobiliário em madeira. No entanto, o embasamento é feito em betão, um material *moderno* que pela sua cor e textura, ajuda o edifício a "dissolver-se" no terreno rochoso. A inspiração oriunda de Aalto é facilmente identificada na composição das coberturas - Câmara de Säynätsalo (1949-1951) - e no átrio de entrada - Maison Carré (Bazoches-sur-Guyonne, 1957-1959).

Os materiais da Casa de Chá são outro tema recorrente nas primeiras obras de Siza. Nesta primeira fase Siza explorou repetidamente o uso de coberturas em telha (normalmente

95 Kenneth Frampton, 2000.

96 Ibidem (p.12).

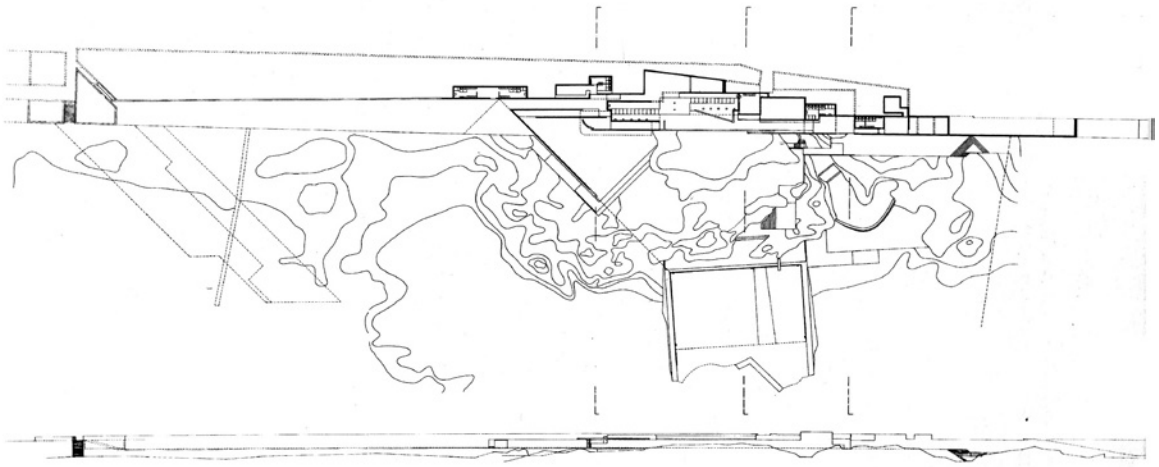


Fig 30. Álvaro Siza - Piscinas de Leça da Palmeira (1958-1963)

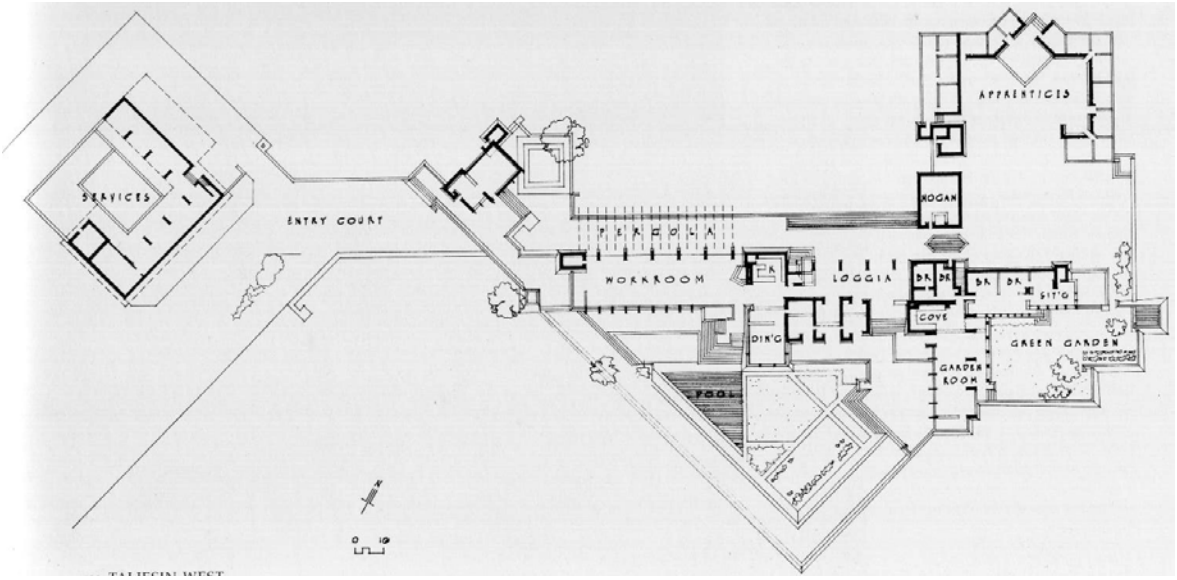


Fig 31. Frank Lloyd Wright - Taliesin West (Scottsdale, Arizona, 1937)

com apenas uma inclinação), caixilharias e pavimentação de madeira, combinando com paredes rebocadas e lajes de betão.

A influência de Aalto é central[97], surgindo também na Piscina da Quinta da Conceição (Matosinhos, 1958-1965) que está inserida no projecto de remodelação da propriedade realizado por Távora. O espectro de materiais usados é o mesmo a que Siza recorre nas suas outras obras, porém o carácter *tectónico* da sua expressão é talvez mais evidente que nos outros projectos. Paulo Martins Barata descreve este carácter:

> *"(...)[o sistema construtivo] combina tecnologia tradicional, e sistemas construtivos contemporâneos. Assim, as espessas paredes em alvenaria de blocos de granito, servem de apoio a uma laje massiça de betão. As paredes receberam um reboco de areia e cal branca; as lajes, no entanto, foram simplesmente caiadas, ficando as marcas de cofragem visíveis, numa clara intenção de evidenciar o sistema construtivo."* [98]

Esta componente *tectónica* foi explorada novamente nas Piscinas de Leça da Palmeira (1961-1966) com uma linguagem mais distante do vernacular português e da arquitectura de Aalto, aproximando-se, por sua vez, a Frank Lloyd Wright (1867-1959). As piscinas estão situadas a uma curta distancia da Casa de Chá, implantadas num terreno com condições semelhantes e com um contacto ainda mais directo com o oceano. Siza acentua neste projecto, mais do que nos anteriores, a forte integração com a topografia. A abordagem inicial começou com o levantamento topográfico que o próprio arquitecto fez, desenhando as rochas à mão levantada devido à falta de meios técnicos disponíveis na época. O desenho - uma ferramenta essencial na obra de Siza - permitiu fazer um estudo preciso do local, ajudando o arquitecto a interiorizar a *essência* do local. Como resultado desta abordagem Siza criou duas piscinas, uma para adultos e outra para crianças, que tiram partido das depressões já existentes no conjunto rochoso. A elegância desta solução advém da utilização da forma original do terreno, recorrendo ao uso minimal de elementos construídos (muros de betão) para ajudar a conter a água.

---

97 Siza visita as obras Aalto pela primeira vez em 1968, quando teve a oportunidade de viajar com os seus colegas do Porto ao norte da Europa, numa viagem que passou pela Holanda, Suécia e Finlândia. Até então, o contacto com o arquitecto finlandês tinha sido feito através de algumas raras publicações a que teve acesso.

98 Paulo Martins Barata, 1997 (p. 44).

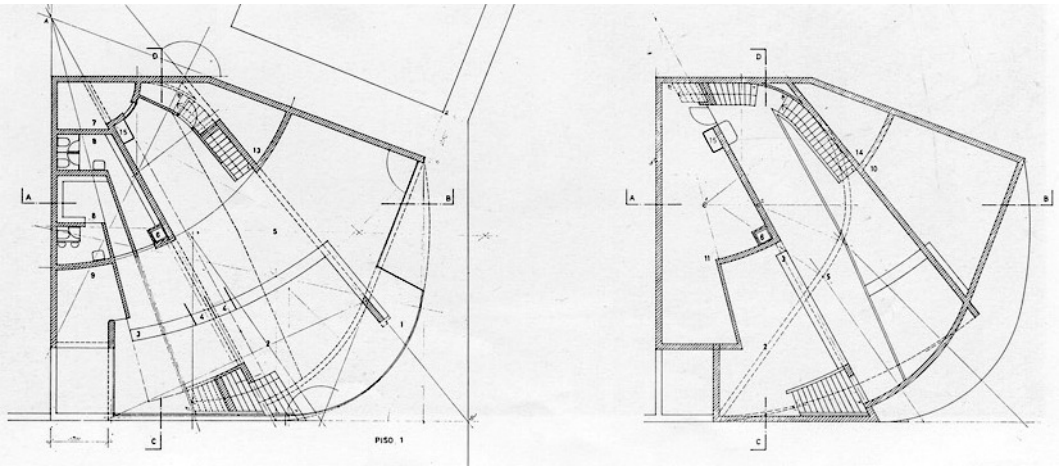


Fig 32. Álvaro Siza - Banco Pinto & Sotto Maior (Oliveira de Azeméis, 1971-1974)

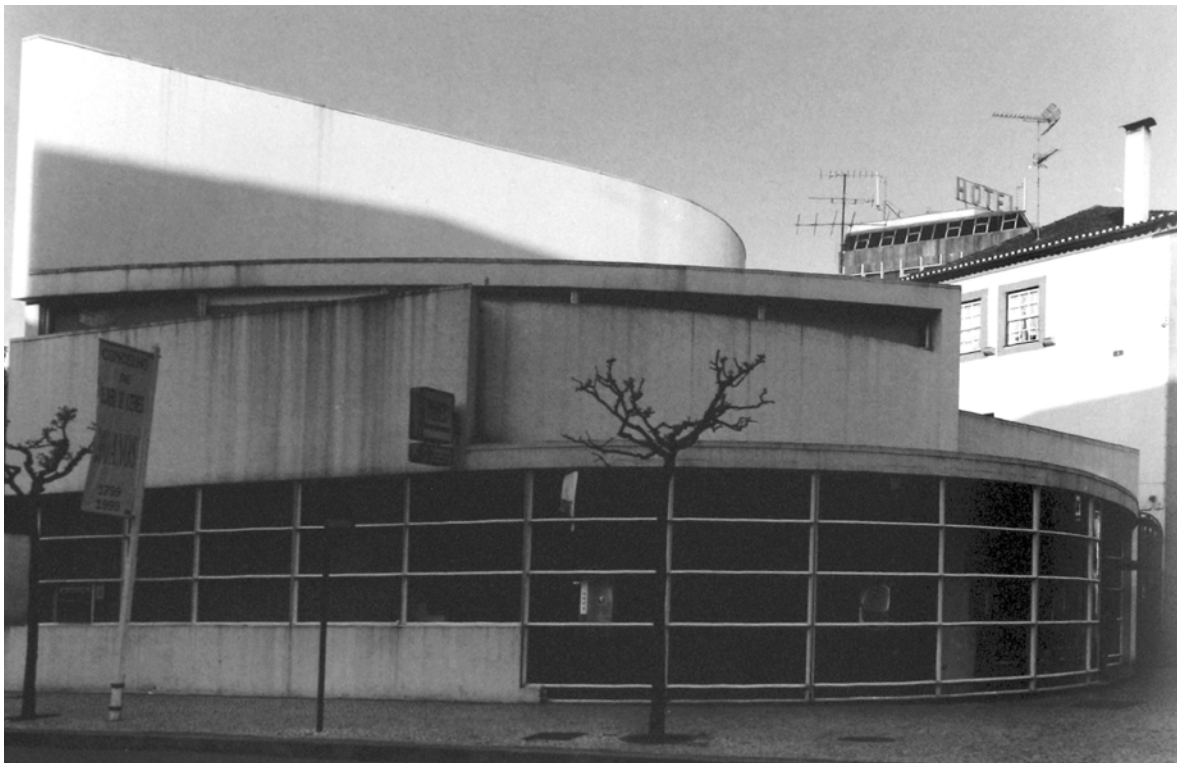


Fig 33. Álvaro Siza - Banco Pinto & Sotto Maior (Oliveira de Azeméis, 1971-1974)

A servir as piscinas existe um longo pavilhão que alberga os equipamentos balneares, que é quase imperceptível para quem passa de automóvel na estrada adjacente. A entrada para os balneários é feita por uma longa rampa que abre progressivamente o espaço até ao ponto de entrada dos balneários - uma ante-câmara a céu aberto fechada da envolvente. Os balneários são feitos com o recurso a betão aparente, madeira em tom escuro e peças metálicas que ligam as diferentes componentes. Uma longa cobertura com um pé-direito baixo comprime o espaço, criando uma atmosfera de intimidade num espaço que é aberto ao exterior, sem janelas.

Na década de 1970 Siza faz um transição radical na direcção de uma arquitectura orgânica - *Towards an Organic Architecture* (1969-1982)[99]. Esta mudança começou a ser evidente nas composições da proposta urbana para Avenida D. Afonso Henriques (Porto, 1968) e no Complexo Vila Cova (Vila do Conde, 1970-1972). Contudo, foram dois edifícios bancários que marcaram a nova *libertação* plástica de Siza - o Banco Borges e Irmão em Vila do Conde (1969-1974) e o Banco Pinto & Sotto Maior em Oliveira de Azeméis (1971-1974). Estes dois *bâtiments d'angle* obedeciam a uma dinâmica de traçados reguladores e a um lirismo das formas livres, aos quais correspondia uma estética bastante pura de paredes brancas, pavimentos e balcões em mármore e elegantes caixilhos metálicos.

A origem destas novas formas pode ser melhor compreendida quando vista a par com alguns importantes projectos realizados no período de 1950 e 1960. Como Sigfried Giedion (1888-1968) apontou, em 1962, verificava-se na época uma tendência para a *"exploração do espaço como um fenómeno dinâmico (...) [e] a pesquisa de relações internas"*[100]. Estas explorações traduziram-se em obras como a Capela Ronchamp (1950-1955) de Corbusier, a Opera de Sydney (1956-1973) de Jorn Utzon e o Terminal TWA (Nova Iorque, 1956-1962) de Eero Saarinen[101]. A acompanhar esta tendência havia também um cruzamento de influências do Cubismo e a re-utilização de *traçados reguladores* no desenho de esquemas espaciais, que permitiam uma liberdade plástica aos edifícios, criando alguma distância da estética *Neues Bauen*, que tinha dominado as décadas anteriores.

99 Kenneth Frampton, 2000 (p.20).
100 Sigfried Giedion, 1962 (p.360).
101 Ver: Bruno Marchand, 2008 (p.18).

Fig 34. Álvaro Siza - Banco Borges e Irmão (Vila do Conde, 1969-1974)

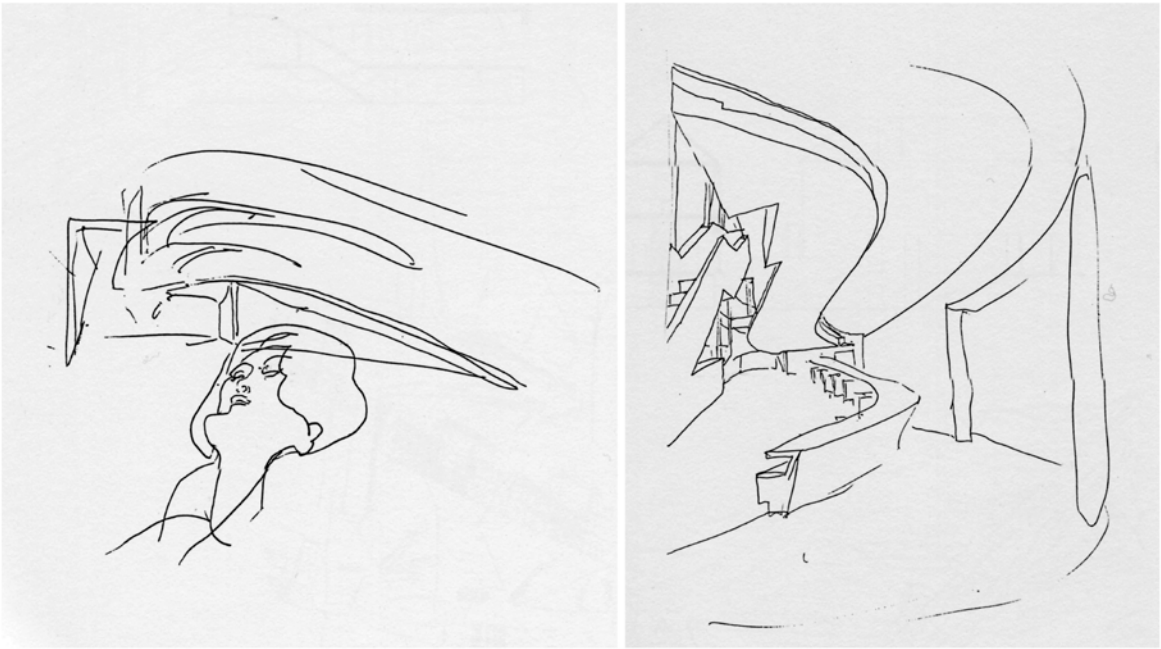


Fig 35. Álvaro Siza - Banco Borges e Irmão (Vila do Conde, 1969-1974)

Os dois edifícios bancários de Siza revelam uma sensibilidade ao contexto cultural da época, ao qual se sobrepõe uma forte relação com a envolvente, baseada num esquema de *traçados reguladores* - alinhamentos que procuram referências nas construções vizinhas e ajudam a definir as relações internas do edifício. Segundo Peter Testa[102], no caso de Oliveira de Azeméis, Siza contextualiza-se sem tomar uma atitude crítica com a envolvente. Ou seja, desenha um edifício que responde morfologicamente aos edifícios adjacentes e à praça sem assumir qualquer tipo de mimetismos na sua composição ou na escolha de materiais. Desse modo Siza consegue explorar um sistema formal ambivalente que estabelece ao mesmo tempo continuidades e descontinuidades com o seu entorno[103] - a forma liga-se ao local, mas tudo o resto obedece a um conjunto de regras próprio, *independente* do que está à sua volta.

Porém, essa independência não é uma rejeição da envolvente. Siza, no início da sua carreira distinguia aquilo que considerava mais e menos importante no local de intervenção. Mas, na década de 1970 Siza passa a lidar com a realidade envolvente de uma forma menos crítica[104].

Vittorio Gregotti observa que esta abordagem é surpreendentemente similar à de Robert Venturi (n. 1925)[105]. Venturi geralmente interpreta o projecto nas suas condições estruturais, tentando reduzir o problema à sua componente mais elementar, envolvendo no processo uma complexa operação de intelectualização histórica. Porém, apesar dos dois arquitectos terem um ponto de partida comum, o resultado final é diferente - o trabalho de Venturi transforma-se num discurso literário, enquanto Siza prefere instrumentos arquitectónicos mais rigorosos e tradicionais. O arquitecto português reconhece a influência de Venturi no seu trabalho:

> *"(...) pode-se falar da influência de Venturi. No banco de Oliveira de Azeméis, por exemplo, há relações múltiplas com toda a envolvente. Não é feita nenhuma classificação entre 'boa' arquitectura e 'má' arquitectura. Tudo o que existe é importante, e nós não podemos excluir*

102 Peter Testa, 1987a.

103 Ibidem.

104 Álvaro Siza cit. in Christine Russelot e Laurent Beaudoin, 1978 (p.36):

> *"Nos meus primeiros trabalhos, ao observar o terreno, começava a fazer classificações: isto é bom, nisto posso me apoiar, aquilo é horrível,... Hoje em dia tenho em conta tudo, porque o que me interessa é a realidade."*

105 Vittorio Gregotti, 1976 (p. 42).

essa realidade. A teoria de Venturi foi muito importante para mim: não basta criar relações com a realidade, mas também entre espaços e materiais. Essas relações devem ser estabelecidas entre o projecto e a envolvente, e também entre as diferentes partes do projecto. No interior do projecto, as relações tornam-se fatalmente ecléticas, híbridas, porque todas as realidades exteriores à obra devem penetrar e contaminar todo o projecto". [106]

Bruno Marchand[107] reforça esta proximidade, estabelecendo a relação com o discurso de Robert Venturi (n. 1925) que afirma que *"a arquitectura deve olhar para a paisagem existente e partir dela, considerando-a sem qualquer julgamento preconcebido"*[108]. Porém, é importante ter em conta que esta proximidade entre os dois arquitectos, como foi dito anteriormente, vem apenas da forma como ambos abordam a realidade, porque o resultado de Venturi é claramente intelectual enquanto o de Siza é mais empírico[109]. Esta diferença está patente na obra de Siza, pois não chega a tomar nenhum ponto em comum com a inclusão da decoração sobreposta numa arquitectura ordinária - excepto no caso da Cooperativa Domus (Porto, 1972) que se aproxima da estética do "hangar decorado"[110].

De facto, a arquitectura de Siza neste período parece passar por uma crise de linguagem, que será também resultado das contestações teóricas levantadas pela *Tendenza*, em que Gregotti, Giorgio Grassi e Aldo Rossi valorizavam o papel de história na reconstrução da disciplina arquitectural[111]. Curiosamente, Siza, em vez de se aproximar dos seus colegas italianos, foca-se sobre certos aspectos da obra de James Stirling, sobretudo a manipulação formal de referências históricas[112]. Marchand aponta que Siza se sentiu atraído pela sensibilidade orgânica de Stirling, comparável à de Aalto, quando visitou a Biblioteca de História da Universidade de Cambridge (1964-1967) logo após a sua conclusão. Aí observou as "*qualidades plásticas e a amplitude espacial gerada pela virtuosa exploração da posição de ângulo*"[113] do arquitectos inglês, que são uma nítida influência no Banco de Oliveira de Azeméis.

---

106 Álvaro Siza cit. in Christine Russelot e Laurent Beaudoin, 1978 (p.36).
107 Co-orientador desta dissertação a par com o prof. João Mendes Ribeiro.
108 John W. Cook & Heinrich Klotz, 1974 (p.423).
109 Marc Emery, 1980.
110 Bruno Marchand, 2008.
111 Ibidem.
112 Ibidem.
113 Ibidem (p.25).

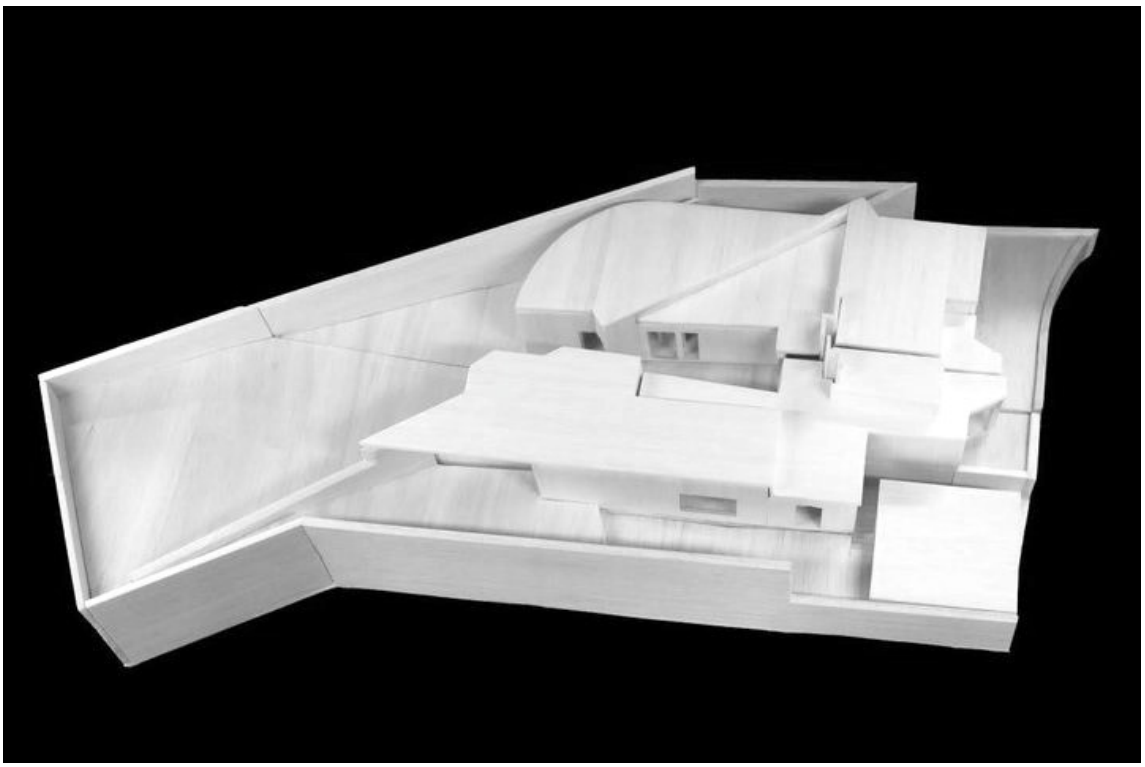


Fig 36. Álvaro Siza - Casa António Carlos Siza (Santo Tirso, 1976-1978)

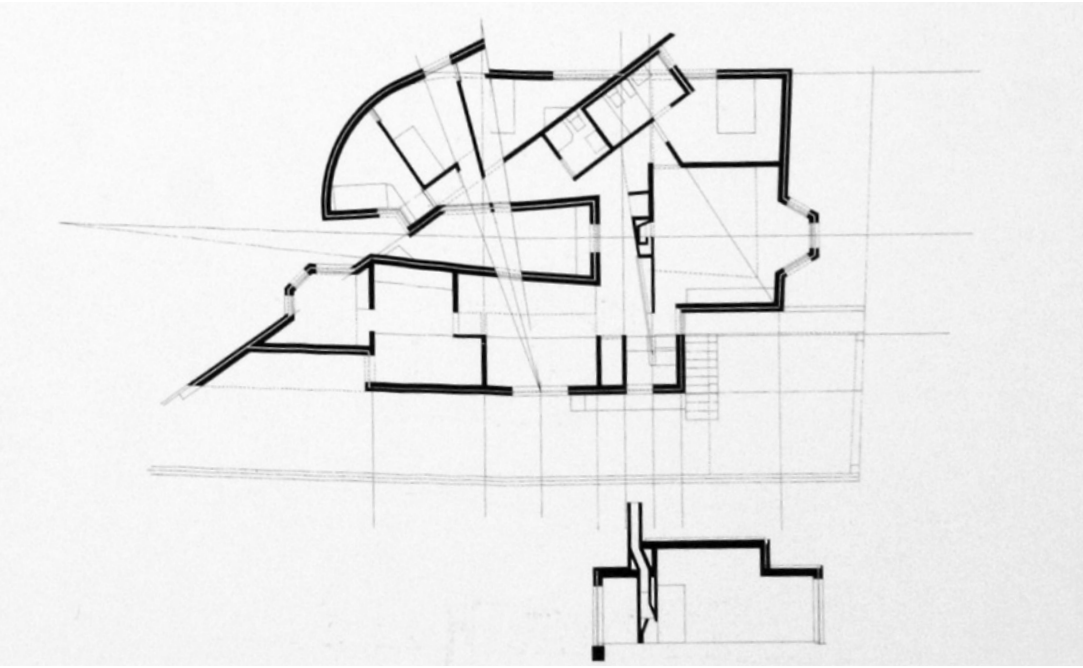


Fig 37. Álvaro Siza - Casa António Carlos Siza (Santo Tirso, 1976-1978)

Deste período pode se concluir que a ligação de Siza com o contexto continua ligada à sensibilidade orgânica de Alvar Aalto, mas com uma nova abordagem. Verifica-se uma sobreposição das teorias de Venturi, com a sensibilidade da arquitectura de Stirling, à qual se cruzam os efeitos de simultaneidade explorados pelo Cubismo e os diagramas geométricos do Barroco[114].

A questão da geometria barroca, patente nos traçados dos dois edifícios bancários, é mais explícita nas casas António Carlos Siza (Santo Tirso, 1976-1978) e Beires (Póvoa do Varzim, 1973-1976), através do ênfase dado à massividade das construções, tensão das proporções, relação das sucessões espaciais e das ligações visuais[115].

Contudo, esta *densificação* projectual de Siza, não se traduz nos seus projectos de grande escala, pois aqui a adaptação ao contexto assume um carácter algo controverso e contraditório[116]. Frampton distingue as habitações sociais da década de 1970 numa terceira fase - *Existenzminimum* (1973-1977).

Primeiro interessa contextualizar este período. O regime fascista caiu em 25 de Abril de 1974. Finalmente o país estava a aberto ao exterior e preparado para equilibrar o défice cultural a que tinha sido sujeito. Esta abertura ajudou também a expor as carências infra-estruturais do país, das quais a mais urgente em resolver era a falta de condições de alojamento que atingia grande parte da população. Como resposta surgiu o SAAL - Serviço Ambulatório de Apoio Local - liderado pelo arquitecto Nuno Portas, Secretário de Estado da Habitação e do Modernismo. O programa SAAL teve um impacto directo em toda a indústria da construção portuguesa e os arquitectos tinham aqui uma oportunidade de construir, em muito casos, grandes projectos de habitação colectiva para uma população economicamente desfavorecida[117]. A abertura da discussão destes projectos com a sociedade, em contacto directo por parte dos arquitectos com os futuros moradores, foi uma das peças

114 Ibidem (p.21).

115 Peter Testa, 1987.

116 Kenneth Frampton, 2000.

117 Este momento de interacção entre a Revolução e a arquitectura portuguesa lembra um dos aforismo de Snozzi (1994):

"A Arquitectura não te vai permitir de fazer uma revolução; a revolução não te vai permitir fazer arquitectura; ambos são necessários"

Fig 38. Álvaro Siza - Complexo Residencial de São Victor (Porto, 1974-1979)

Fig 39. Álvaro Siza - Habitação Social de Bouça (Porto, 1975-1977)

charneiras do programa[118]. Desta interacção com os moradores, que se traduziu muitas vezes em vivas discussões entre arquitectos, clientes, técnicos, câmaras, etc., resultaram mais de 170 projectos. Porém, apesar do sucesso do programa, o SAAL teve uma vida curta terminando em 1976.

No caso de Siza, o SAAL deu-lhe oportunidade de realizar dois projectos na cidade do Porto - o Complexo Residencial de São Victor (1974-1979) e a Habitação Social de Bouça (1975-1977). A linguagem destes projectos é muito menos complexa que aquela usada nos edifícios bancários descritos anteriormente, aparecendo muito mais predominantemente o ângulo recto - esta situação é, porventura, consequência de uma necessidade de economia de meios que pedia uma simplificação dos métodos construtivos e repetição de elementos.

O projecto de São Victor é particularmente interessante na sua abordagem com as construções já existentes no local. Siza decide manter um conjunto de ruínas que existia no local, inserindo o projecto no meio delas[119]. Esta sobreposição arqueológica é destacada por Frampton em dois pontos[120]: primeiro, a rejeição de Siza da abordagem de *tabula rasa* - um aspecto em consonância directa com o Regionalismo Crítico - e segundo, o acentuado contraste entre as paredes brancas do novo edifício e as paredes de pedra das ruínas - a nova construção destaca-se, mas não nega as marcas históricas do local.

Pierre Alain Croset, refere que São Victor Siza baseia a sua intervenção na ideia de colocar em relação a nova arquitectura e os traços das antigas casas, de maneira a que a memória do antigo quarteirão possa continuar a viver no novo[121]. Daí nasce uma combinação extremamente sensível entre a abstracção da linguagem moderna e a presença concreta e material das ruínas do antigo quarteirão.

---

118 Manuel Vicente confirmou esta interacção num debate publicado na *Architecture d'Aujourd'hui* (Bernard Huet, 1976, p.81):

> *"Nas minhas funções nos serviços de habitação fui levado a discutir com as organizações populares de uma pequena aldeia operária, e apercebi-me de que, contrariamente à Municipalidade, estas pessoas tinham uma visão muito real das necessidades e aspirações em matéria de melhoramento da cidade. (…) Sabiam exactamente o que era uma rua e uma praça e evitavam todas as discussões académicas sobre os tipos de habitação."*

119 Snozzi (1994) também evoca a importância das ruínas na sua arquitectura:

> *"A arquitectura nasce de verdadeiras necessidades, mas vai para além delas; se quiser-mos descobri-la, observa-se as ruínas."*

120 Kenneth Frampton, 2000.

121 Pierre-Alain Croset, 1990.

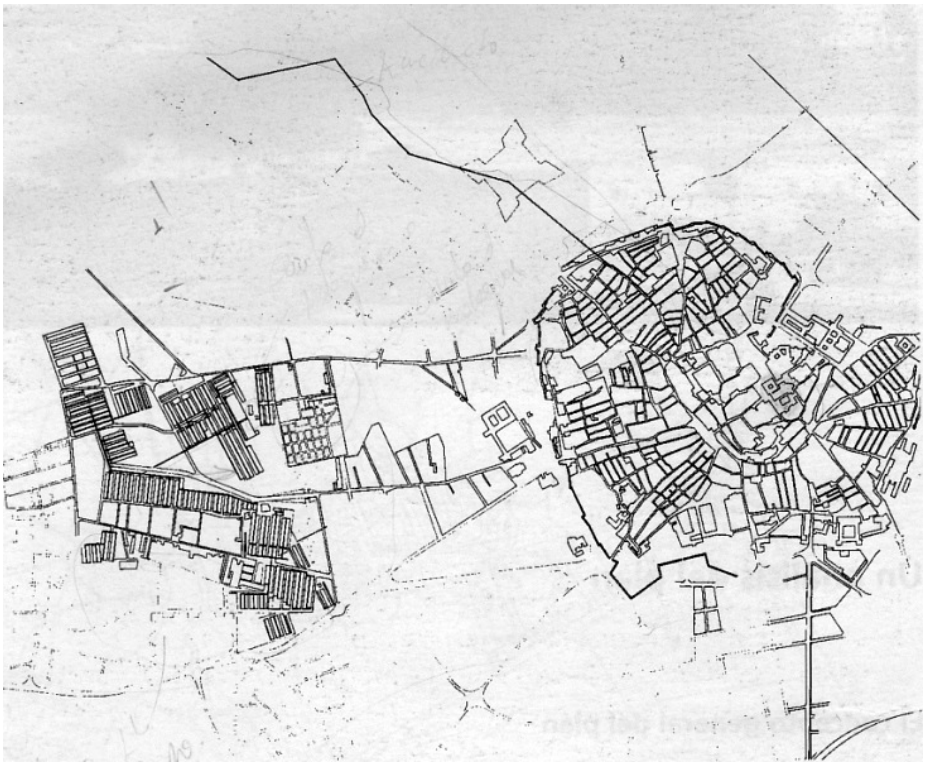


Fig 40. Álvaro Siza - Malagueira (Évora, 1977-1997)

Fig 41. Álvaro Siza - Malagueira (Évora, 1977-1997)

Já o projecto de Bouça destaca-se pelo seu esquema urbano. O conjunto é composto por quatro blocos paralelos, que alojam apartamentos em quatro pisos. Nos dois extremos desses blocos Siza lida de um modo completamente diferente com a envolvente: a Norte, uma parede fecha o complexo, protegendo-o acusticamente da linha férrea adjacente, a Sul os blocos contactam com a cidade através de quatro volumes onde se encontram uma livraria, lavandaria e duas lojas, que fundem o projecto com a cidade, não só formalmente, mas também programaticamente.

Para além dos projectos de S. Victor e Bouça, Siza desenhou outro grande complexo de habitações sociais em Évora, a Malagueira (1977-1997). Este projecto já não estava no âmbito do SAAL, mas continua a obedecer a princípios semelhantes dos projectos realizados no Porto.

Segundo Frampton, a Malagueira distancia-se totalmente do paradigma da *Zeilenbau*[122] do período pré-guerra do Movimento Moderno, que estava presente nas inspirações de Bruno Taut (1880-1938) do projecto de Bouça[123]. Por sua vez, Siza voltou-se para os modelos de alta densidade e poucos andares do fim dos anos 1940 e início de 1960, entre os quais se incluem o projecto de *Roq et Rob* (Roquebrune, 1946-1949) de Corbusier e o *Siedlung Halen* (Berna, 1955-1961) do Atelier 5. Estas influências do centro da Europa são traduzidas num esquema de casas que derivam igualmente das casas de pátio romano/árabes, de tradição local. Frampton resume que o resultado final corresponde a um *"aglomerado branco, com dois pisos, de casas pátio em forma 'L' (...) com parelhas de janelas que não são apenas referentes à tradição mediterrânica (...), mas também uma crítica arquitectural que está envolvida nos maneirismo de Adolf Loos da década 1920"*[124].

Para Croset, a Malagueira é, talvez, o o projecto de Siza que exprime inequivocamente a mais complexa ideia de transformação do existente. Para ele, o processo de modificação do território da Malagueira começou com um acto de apropriação, que Siza ilustra metaforicamente como um acto de estender um grande pano branco sobre o território: "*O*

122 *Zeilenbau* - filas paralelas de casas, abertas nas extremidades.
123 Kenneth Frampton, 2000.
124 Kenneth Frampton, 2000 (p.26).

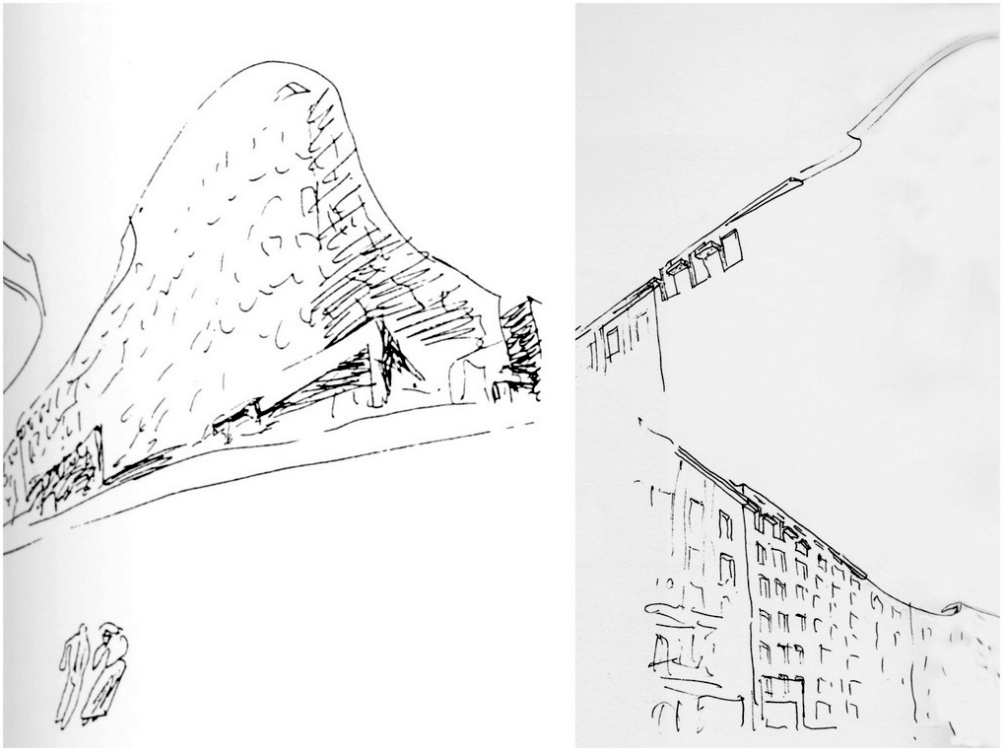


Fig 42. Álvaro Siza - Complexo Residencial de *Fränkelufer* (Berlin, 1979)

Fig 43. Álvaro Siza - Complexo Residencial de *Fränkelufer* (Berlin, 1979)

grande pano branco faz uma trama contínua, simples e pura, posta sobre a superfície ondulada do terreno, permitindo revelar os acidentes escondidos"[125].

Croset acrescenta que para Siza, modificar significa revelar as preexistências, integrando-as com o novo desenho, mas também meter em evidência os muros, pedras e objectos abandonados sobre o sítio, como discretos vestígios arqueológicos. Daí, este teórico retira aquela que é para ele a mais autêntica lição arquitectónica de Siza: lembra-nos como projectar no tempo e não contra o tempo, imergindo de um território para o renovar profundamente, sem destruir nada, limitando-se a sobrepor e a adicionar, num consciente autêntico de harmonia com o território existente e onde pode verdadeiramente melhora-lo. Conclui, afirmando que a arquitectura de Siza é, portanto, pensada para durar, para resistir a todo o consumo rápido.

Adolf Loos (1870-1933) vai-se tornar numa referência importante na 4ª fase da obra de Siza - *Spoken into the Void* (1979-1985)[126]. Siza evoca, em entrevista realizada para esta dissertação, a referência de Loos e o momento de mudança em que começou a sentir-se atraído pela arquitectura do arquitecto checo:

> *"(...)a primeira vez que olhei para um alçado do Loos, muito novinho, não gostei nada. Aquelas janelas postas ao calhar. Muito mais tarde visitei e de repente o Loos passou a ser uma referência no meu espírito, permanente. Porque aquelas janelas aparentemente muito irregular é quase como um magnetismo, fazem realmente um todo. Não podem estar mais para a direita ou mais para a esquerda... Porque a princípio parecia-me gratuito e depois quando vi: 'gratuito! Mas isto tem uma ordem!...'. E sobre esta coisa do irregular, uma ordem incrível. Como se fosse uma composição clássica mas com aquelas irregularidades. Porque de onde vem essa autenticidade? Vem de uma enorme correspondência entre o espaço interior e o seu reflexo no exterior, e vice-versa. Está tudo certo porque foi tudo muito condicionado. Aquela liberdade no fundo é o resultado de um extremo condicionamento nesse sentido da integridade."*[127]

Um projecto onde surge esta influência foi no Complexo Residencial de *Fränkelufer* (Berlin,

125 Pierre-Alain Croset, 1990.
126 Kenneth Frampton, 2000.
127 Excerto da entrevista realizada a Álvaro Siza no âmbito desta dissertação (ver anexos).

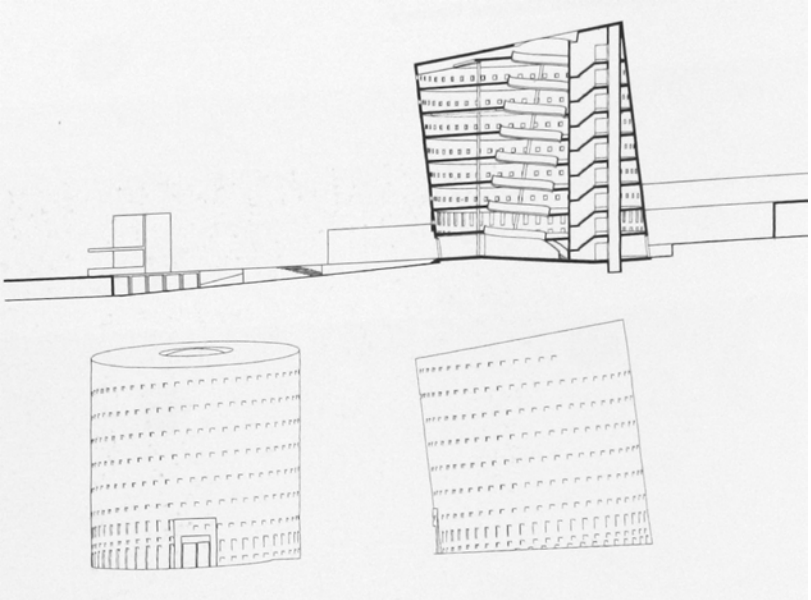


Fig 44. Álvaro Siza - Sede Dom (Colónia, 1980)

Fig 45. Frank Lloyd Wright - Museu Guggenheim (Nova Iorque, 1976-1979)

1979), no qual Siza adopta o "quase nada"[128] do edifício *Michaelerplatz* (Viena,1909-1911) de Loos. No mesmo ano de 1979, a inspiração loosiana volta a aparecer nas Piscinas de *Görlitzer Bad* (Berlim), que tem o seu espaço principal numa sala coberta por uma grande cúpula de 40 metros de diâmetro. Esta cúpula é, sobretudo pela sua escala, um elemento *sui generis* na obra de Siza, mas que pode ter uma possível referência ao *Cénotaphe* de Newton (1784) de Étienne-Louis Boullée (1728-1799), ou a um complexo de piscinas projecto por Alexander Nikolsky (1884-1953) para Moscovo em 1928.

Siza continua a evoluir na sua pesquisa de uma depuração formal, revelando uma preferência por formas primárias num conjunto de edifícios com planos circulares que realiza na década de 1980: o Sede Dom (Colónia, 1980) - nova alusão a Boullée dada pela iluminação zenital e infinitude do esquema espiral da fenestração, lembrando também o Museu de Guggenheim (Nova Iorque, 1959) de Frank Lloyd Wright, o Monumento às Vítimas da Gestapo (Berlim, 1983) - onde uma grande depressão no terreno em forma semi-esférica enquadra "a" coluna dórica do Chicago Tribune (1922) de Loos - e também o Centro Meteorológico da Vila Olímpica de Barcelona (1990-1992).

Outra obra deste período com fortes influências da arquitectura de Loos é a Casa Avelino Duarte (Ovar, 1981-1984). Esta obra, que será estudada em maior pormenor mais à frente nesta dissertação, é particularmente importante na evolução da obra do arquitecto português, pois, segundo Jorge Figueira, é o momento em que Siza *"estabiliza as suas preocupações em termos de linguagem arquitectónica"*[129].

Desta *estabilização* resultou um período, vastamente estudado, em que Siza começou a realizar uma enorme quantidade de projectos públicos: a Escola de Setúbal (1986-1994), a Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (1986-1996) - iniciada com um pequeno pavilhão que tomou o nome do mestre Carlos Ramos, o Centro Galego de Arte Contemporânea (1988-1993), a Biblioteca da Universidade de Aveiro (1988-1995), a Igreja de Marco de Canavezes (1990-1996), entre outros importantes projectos realizados também fora do Portugal (sobretudo em Espanha, Alemanha e Holanda). Frampton corrobora a

128 Kenneth Frampton, 2000.

129 Jorge Figueira, 2011 (p.33).

Fig 46. Álvaro Siza - Faculdade de Arquitectura (Porto, 1986-1996)

Fig 47. Adolf Loos - Casa Tristan Tzara (Paris, 1925-1926)

opinião de Figueira, afirmando que estes trabalhos simbolizam o momento de maturidade da arquitectura de Siza[130].

Esta maturidade, como foi até aqui exposto, é resultado de uma longa maturação e uma pesquisa constante de novas aprendizagens por parte do arquitecto português. Siza é um arquitecto que estuda profundamente um conjunto de arquitectos, adoptando essa sabedoria de uma forma perspicaz e eloquente na sua obra. Começa com Corbusier e Ronchamp em Matosinhos, e com o vernacular de Távora, com quem segue Aalto. No SAAL e na Malagueira, e também posteriormente em Berlim e na Holanda, estuda Bruno Taut, Heinrich Tessenow e J.J.P. Oud para encontrar uma resposta para o problema da habitação social. Mais tarde segue explora formas orgânicas e abstractas, que partem das relações geométricas barrocas, cruzadas com as influências de Stirling e Venturi, nos bancos de Vila do Conde e Oliveira de Azeméis. Em Boullée encontra uma nova grande escala espacial, que usa nas piscinas de Berlim, tal como na semi-cúpula que protege a praça da Malagueira. Com Loos e Palladio aprende a dominar a composição de fachadas, descobrindo o "segredo" do jogo entre cheios e vazios.

Este estudo é suportado por um leitura precisa do lugar, na qual entra não só a topografia e as volumetrias envolventes, mas também uma compreensão da história do local. Assim se confirma a opinião de Peter Testa, de que Siza faz uma arquitectura que é tanto alimentada por paradigmas retirados da história da arquitectura, como inspirada pela topografia e outras evidências históricas presentes no próprio local[131]. O resultado é uma arquitectura que, sendo nova, parece que sempre lá esteve ou então deveria estar.

130 Kenneth Frampton, 2000.

131 Peter Testa, 1987b.

II. A TIPOLOGIA DA CASA

2.1 A evolução das habitações unifamiliares de Luigi Snozzi

"Visito as casas do Snozzi no Ticino.

Casas de encosta, volumes isolados que controlam um território limitado, quase invisíveis da estrada; jóias distantes, pormenores de uma paisagem maravilhosa.

Ou as casas de vale, parte de um tecido pouco denso, do qual reforçam a precária consistência.

Estes dois tipos de intervenção correspondem afinal, no que à casa respeita, aos dois tipos de que fundamentalmente depende a construção da paisagem do Ticino."

Álvaro Siza (1994)

Luigi Snozzi projectou treze habitações unifamiliares desde o início da sua carreira, em 1958, até realização do Casa Diener. O número de casas que construiu é reduzido quando comparado com as vinte e oito que Álvaro Siza projectou durante o mesmo período. No entanto, este é o conjunto de obras pelo qual o arquitecto do Ticino é mais conhecido. As suas casas destacam-se pela racionalidade, simplicidade volumétrica e integração com a envolvente. A maior parte deste conjunto de obras pode-se resumir nas seguintes características: composições de volumes simples (que têm, geralmente, como ponto de partida o paralelepípedo), implantação dos volumes perpendiculares em relação às cotas de um terreno inclinado (afirmando-se assim no território), uso do betão aparente (uma das características principais da sua obra) e a utilização de muros de contenção que amarram o volume da casa ao terreno num delicado exercício de manipulação topográfica, muros esses que por vezes se prolongam para o interior da casa, acentuando uma continuidade entre interior e exterior. Para além destas características, outro denominador comum importante é a localização: o cantão suíço-italiano do Ticino.

Álvaro Siza, no excerto a cima transcrito, faz uma análise sumária das casas de Luigi Snozzi, dividindo-as em duas categorias: casas de vale e casas de encosta. Esta divisão será o ponto de partida para uma análise detalhada destas obras. Sobre o primeiro grupo Siza

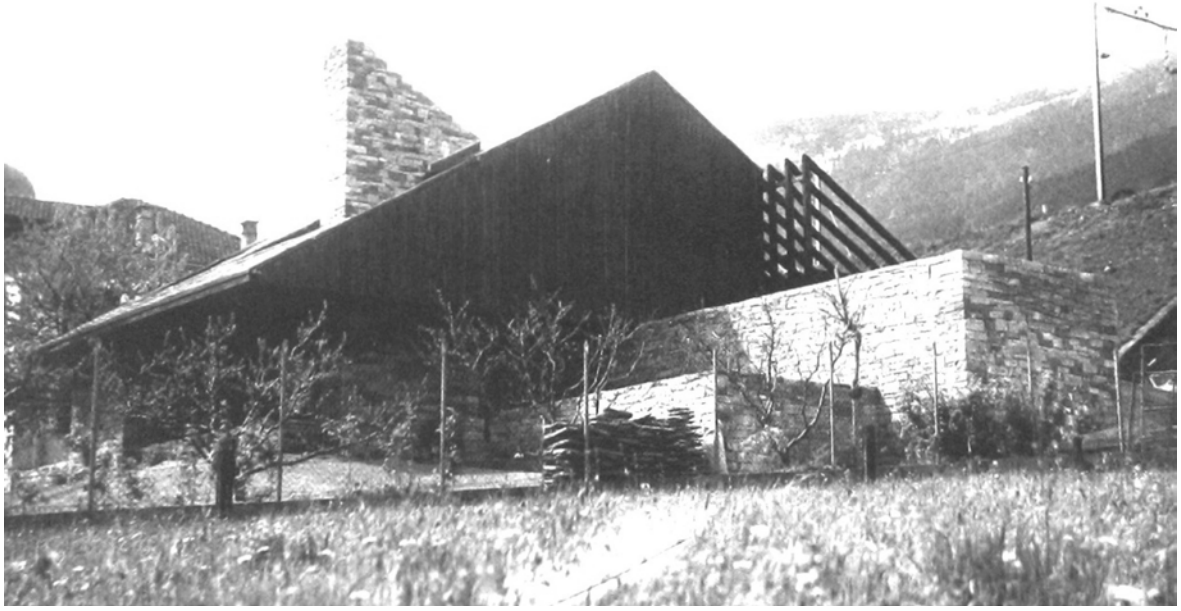


Fig 48. Luigi Snozzi - Casa Lucchini (Faido, 1958-1959)

Fig 49. Luigi Snozzi - Casa Sargenti (Vira, 1960-1963)

escreve:

> *"Nos vales estende-se o tecido legível mas ténue dos espaços da comunidade, sobre terreno plano, envolvido pela montanha - fechada a paisagem. Snozzi procura aí, meticulosamente, cada traço no solo e cada apetite de mudança: fiadas de vinha, muros, fundações de antigos conventos, hábitos antigos e em transformação. Ajusta o que constrói a alicerces duplamente firmes: material e historicamente.*
>
> *As casas erguem-se sobre o construído, destacam-se, sem prejuízo de uma estreita relação. A sua aparente arrogância não agride; lançam olhares de interpretação; pé ante pé procuram onde aterrar. Os símbolos sofrem uma torção e o betão preside - garante a continuidade e a demarcação das superfícies acrescentadas, a nitidez dos volumes."* [132]

A localização é o ponto predominante do conjunto das casas de vale. Todas elas estão implantadas em zonas de baixa densidade urbana, nos vales do Ticino. Nelas nota-se a intenção de Snozzi em ligar o espaço construído à envolvente, tentando acrescentar algo de novo à paisagem. No entanto, este conjunto é algo incongruente a nível formal, algo que resulta do contraste entre um período de exploração inicial de um jovem arquitectos, com o estilo amadurecido das suas obras mais tardias.

Snozzi inicia o seu percurso como arquitecto com um conjunto de casas wrightianas, seguindo a tendência ticinesa desse período que estava voltada para a arquitectura de Wright, Rietveld e Gropius. Daqui resultaram quatro projectos: a Casa Lucchini (Faido, 1958-1959), a Casa Stratman (San Nazarro, 1959-1960), a Casa Sargenti (Vira, 1960-1963) e a Casa Rotalinti (Bellinzona, 1966). Nos dois projectos construídos - Lucchini e Sargenti - observa-se a tentativa de estabelecer um diálogo com a topografia, articulando o volume com o terreno, através dos telhados de duas águas. Destacam-se o uso de madeiras, tanto nas paredes exteriores, como no interior, e os muros de contenção do terreno em pedra. Snozzi rapidamente abandonou esta linguagem, preferindo um desenho mais racionalista e o recurso ao betão aparente, no seu projecto seguinte, o Edifício de Apartamentos Verna (Muralto, 1961-1963).

132 Álvaro Siza, 2009a (p.121).

Fig 50. Luigi Snozzi e Livio Vacchini - Casa Snider (Verscio, 1965-1966)

A sua habitação unifamiliar seguinte, a Casa Snider (Verscio, 1965-1966), foi projectada com Livio Vacchini, e marca uma transição radical na obra de Snozzi. Esta casa encontra-se apenas a vinte metros da Casa Cavalli (Verscio, 1976-1978) que desenhou uma década mais tarde. É interessante comparar estas duas obras, pois são reveladoras do contraste entre a sua procura de linguagem inicial e o estilo mais amadurecido de Snozzi. A Casa Snider é um paralelepípedo simples com paredes rebocadas e uma cobertura plana, que está em contraste directo com os casas antigas presentes no mesmo lote, de telhados inclinados e paredes de granito. Apesar da simplicidade do volume as preocupações com a envolvente não são descuradas: a implantação da casa cria um pátio no lote, numa relação com as preexistências, e a fachada Oeste, com poucas aberturas, assinala um limite claro do aglomerado urbano, fazendo alusão à separação histórica entre vila e campo[133]. A Casa Cavalli já reflecte o estilo mais típico de Snozzi, encontrando-se muito próxima das casas de encosta: é um volume longitudinal em betão, implantado perpendicularmente em relação às linhas de cota do terreno, com um conjunto de muros de contenção do terreno, em pedra, que "amarram" a casa ao lugar. Esta é uma das obras que melhor define Snozzi como *"arquitecto-topógrafo"*[134], pela da sua *"leitura orográfica"*[135] do terreno. Essa leitura estende-se também à inserção feita com a malha urbana: um longo muro de contenção do terreno prolonga-se desde o interior da casa em direcção ao tecido urbano, fazendo a ligação com a última pequena praça da aldeia.

Em 1985, Snozzi projectou a Casa Barbarossa, em Minusio. Este projecto foi fortemente condicionado pelos regulamentos locais que ditavam que as casas fossem localizadas no meio do lote, um condicionamento não favorável às preocupações de Snozzi, pois criava espaços residuais em torno da casa, tirando fluidez e unidade aos espaços exteriores. Para contornar este problema, o arquitecto, tirou proveito da depressão no terreno, criando uma passagem por debaixo da casa, para dar uma continuidade entre a entrada do terreno e o logradouro. É curioso observar a abordagem mais "clássica" adoptada na composição formal da casa, dada pelo seu desenho simétrico e paredes exteriores rebocadas. Peter Disch descreve que este

133 Peter Disch, 1994.
134 Jacques Gubler (1997) compara Siza com Snozzi, referenda-se a ambos como "arquitectos-topógrafos".
135 Peter Disch, 1994.

Fig 51. Luigi Snozzi - Casa Guidotti (Monte Carasso, 1984)

projecto foi uma oportunidade de experiência de planeamento urbano conseguida através da *"claridade do esquema de posicionamento, tal como a extrema simplicidade da linguagem adoptada, que reflectem a intenção de Snozzi em fazer um 'tipologia' repetível"*[136]. A casa era suposto ter sido repetida nos lotes adjacentes, no entanto apenas um exemplar foi construído.

Por último, neste conjunto, encontram-se três projectos, todos eles em Monte Carasso (onde Luigi Snozzi elaborou o projecto urbano): a Casa Guidotti (1984), a Casa Morisoli (1988) e as Casas Guidotti (1991). Todas elas são volumes paralelepipédicos, em betão armado, com aparência de uma massa sólida. A Casa Guidotti, destinada ao presidente da câmara, aparece como uma pequena torre isolada no meio de Monte Carasso. Esta é a única obra deste conjunto que recorre ao uso de uma pequena pérgola, que estabelece um diálogo directo entre o volume principal da casa e o restante terreno - uma característica semelhante com as casas de vale de Snozzi. Porém, esta casa tem um carácter simbólico no contexto urbano de Monte Carasso. Snozzi quis fazer uma casa representativa para o presidente da cidade, e a sua vontade de se relacionar com a envolvente sobrepõem-se a todas as outras questões funcionais desejadas pelo cliente. Snozzi explicou este projecto na entrevista que concedeu para esta dissertação:

> *"(...) eu fiz a casa do presidente da câmara de Monte Carasso, uma pequena casa de quatro pisos. Ele queria uma casa apenas com um piso. Mas eu não lhe dei isso. Ele queria com um só piso porque estava velho e as escadas eram complicadas para ele. Mas eu fiz uma casa em quatro pisos porque eu queria relacionar a casa com o Lago Maggiore. No entanto, eu não a fiz como casa desse presidente, fiz como uma casa representativa de todos os presidentes de Monte Carasso - como a Casa Branca em Washington. Então eu queria dar a essa casa uma altura maior que as outras, com os quatro pisos, para poder ver o Lago Maggiore e ver todas as redondezas. De modo que, o presidente 'dominava'."*[137]

As casas Morisoli e Guidotti seguiram preocupações diferentes. São volumes compactos, em betão, que serviram de exercício para Snozzi testar os conceitos de planeamento urbano que definiu para Monte Carasso: máxima densificação, desenhar os limites do lote com

136 Ibidem, p.69.

137 Excerto da entrevista realizada a Luigi Snozzi no âmbito desta dissertação (ver anexos).

muros, abolição da distância entre a construção e a rua, e o conceito que estipula que cada edifício tem que tomar em conta as características do terreno em consideração.

Sobre o segundo conjunto de casas, Siza escreveu:

"Nas casa de encosta - casas em sítios belíssimos, debruçadas sobre o lago, como é suposto acontecer no Ticino, as soluções de Snozzi adoptam como princípios fundamentais a apreensão da totalidade do lote e, em geral, a sua ocupação por dois volumes de diferente escala e de relação visual mutante, em permanente tensão, como corpos magneticamente atraídos.

Retenho, em rápida visita, que essa elástica ligação é representada pela toalha de água de uma piscina estreita e longa; como se os dois corpos nos extremos tentassem, em vão, distanciar-se.

Um deles fixa-se na terra, é de uma solidez essencial. Mergulha no solo e ergue-se bem acima do solo.

O outro parece apoiado num tapete voador, é feito de pórticos, molduras de paisagem, espaços que celebram a Natureza: balneários, terraços à espera de um jantar, em dia de poente longo. Os bordos da piscina que os separa, ou une, sempre prestes a esfumar-se, linhas horizontais sobrepostas à paisagem, numa visão frontal da encosta - muros de suporte dos estreitos terraços que a topografia permite. Há algumas diagonais, o zig-zag contínuo que prolonga os percursos das vias secundárias, ou das auto-estradas - muitas vezes pautadas, como compete à sua escala, por longas colunatas que atravessam a paisagem, defendendo a pista de neve, saltando depressões. Uma espécie de stoa alpina para automóveis."[138]

As casas de encosta de Snozzi são massas compactas em betão aparente, implantadas em terrenos de elevado declive, voltadas para magníficas paisagens das montanhas do Ticino. A relação com o cenário envolvente é a característica mais importante destas obras, reflectindo-se no modo como Snozzi as integra fortemente com o terreno - elevando-as em altura e marcando o território - e também na constante relação entre espaço interior e exterior, que cria um jogo de fluidez e continuidade entre a casa e a paisagem.

A composição formal destes projectos tem como ponto de partida *"dois volumes de diferente*

138 Álvaro Siza, 2009a (p.122).

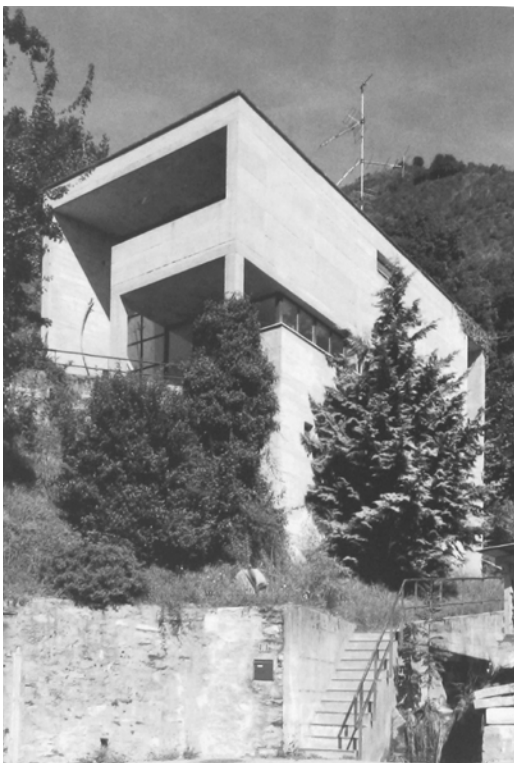


Fig 52. Luigi Snozzi - Casa Kalmann (Brione sopra Minusio, 1976)

Fig 53. Luigi Snozzi - Casa Kalmann (Brione sopra Minusio, 1976)

escala e de relação visual mutante, em permanente tensão"[139]. Aqui, Siza ilustra bem a dualidade destes dois volumes, tal como o jogo entre eles. O volume da casa apresenta-se como uma massa sólida amarrada ao terreno, que contrasta com uma "leve" pérgola em betão que serve para assinalar o ponto de entrada no terreno, ou um espaço de lazer para contemplar a paisagem.

A Casa Kalmann (Brione sopra Minusio, 1976) é a primeira obra desta tipologia. Localizada num terreno muito acidentado, é um estreito e alto volume de betão do qual irradiam dois percursos que ligam interior da casa à envolvente. O primeiro é um longo caminho que segue ao longo de vinhas e antigos terraços, indo até à entrada da casa. O segundo conduz a uma pérgola que é *"a verdadeira janela panorâmica do edifício, apresentando uma vista espectacular sobre a cidade, o lago e as montanhas"*[140]. Esta preocupação com a paisagem é *"comparável ao espírito radical da Petite Maison de Corbusier em Vevey, [pois] a Casa Kalmann orienta a atenção do observador do objecto arquitectural para uma experiência concreta de profunda relação com as características geográficas do local"*[141]. Esta comparação com Corbusier não é ocasional: Snozzi também acredita na máxima do grande mestre suíço que "*le dehors est toujours un dedans"*[142]. Pierre Alain Croset refere que o rigor e a essência da linguagem arquitectónica aqui usada, cuja natureza anti-expressiva é reforçada pela utilização do betão aparente, está de acordo com o desejo de acentuar a crítica tensão entre arquitectura e natureza, entre a "geometria" rectilínea e a curva "orgânica"[143]. Nas casas que se seguiram, a experiência do percurso de acesso e a vista para a paisagem determinaram a soluções arquitectónicas adoptadas.

No mesmo período desta obra, Snozzi projectou a Casa Bianchetti (Locarno-Monti, 1975-1977) que, executada num terreno muito inclinado e de difícil construção. É um exercício mais apurado dos princípios desta tipologia. Localizada nos montes perto da cidade de Locarno, teve como ponto de partida o desenho de dois volumes: um paralelepípedo de betão perpendicular às cotas de nível, que se amarra no terreno, e uma torre, vontade do arquitecto em afirmar o projecto no território. No entanto, este segundo volume acabou

139 Ibidem
140 Peter Disch, 1994 (p.114).
141 Pierre Alain Croset, 1994 (p.51).
142 Ibidem.
143 Ibidem.

Fig 54. Luigi Snozzi - Casa Bianchetti (Locarno-Monti, 1975-1977)

Fig 55. Luigi Snozzi - Casa Heschl (Arageno, 1983-1984)

por ser abandonado devido a restrições legais. Na entrada da propriedade, afastada da casa, encontra-se a zona de estacionamento de automóveis (pérgola), que liga ao interior da habitação através de um percurso que segue pelo topo de um muro de contenção, que, intersectando o edifício, continua para o interior da habitação. Este percurso permite ao visitante ir descobrindo a paisagem envolvente, que no interior é novamente enquadrada pela grande janela da sala de estar, orientada para o lago e para a nascente do rio Ticino.

Mais tarde, a Casa Heschl (Agareno, 1983-1984), aparece num contexto rural, com poucas construções em seu retorno, tirando proveito de uma vista panorâmica sobre as planícies do Magadino. Peter Disch afirma que esta casa é uma re-interpretação do esquema de posicionamento da Casa Kalmann, mas com uma diferente aspiração formal: a composição do edifício é uma sobreposição de dois quadrados em planta, como *"uma casa dentro de uma casa"*[144], coroado com um telhado de quatro águas - uma herança arquitectónica da região. A composição formal desta obra evoca influências de Aldo Rossi. Snozzi desenha a pérgola na extremidade de um percurso, associado a um muro de contenção, que assinala o ponto de entrada da casa. Esse percurso abre-se, criando um terraço junto à casa, com um delicado desenho de contacto com a pendente do terreno, providenciando uma continuidade da sala de estar com o exterior.

Outra obra de influências rossianas, muito próxima deste projecto, é Casa Walser (Loco, 1988), que seguindo também uma implantação quadrada, de 8x8 metros, e com o seu telhado de quatro águas, é uma re-interpretação das tipologias do século XIX encontradas neste vale.

Em 1989, com a Casa Bernasconi, em Carona, começa-se a ver uma ligeira diferença na linguagem de Snozzi, também presente nas casas em Monte Carasso anteriormente descritas: o arquitecto procura trabalhar com massas sólidas, de geometria cada vez mais pura, simplificando elementos. A composição geral desta casa é de um volume escavado, num jogo de cheios e vazios. O posicionamento do volume é paralelo em relação às cotas do terreno, um contraste com as outras casas de Snozzi. O acesso é feito em diagonal, descendo

144 Peter Disch, 1994.

Fig 56. Luigi Snozzi - Casa Bernasconi (Carona, 1989)

Fig 57. Luigi Snozzi - Casa Bernasconi (Carona, 1989)

em direcção à entrada, que está escavada neste volume sólido de betão. A maior abertura neste edifício é feita pela grande janela que abre o espaço social para o jardim, que enquadra uma piscina e uma pérgola com um balneário, com a paisagem do vale do lago Lugano.

Snozzi procura nestas últimas obras uma *redução* formal. Usa um betão cada vez mais liso e monocromático que expressa o desejo de criar uma arquitectura que quer ser o mais "silenciosa" possível, obrigando o espectador a concentrar-se na relação entre o objecto e o contexto[145]. Em 1990, em entrevista com Pierre-Alain Croset, Snozzi confirma esta intenção: *"O meu sonho, neste momento, é de construir uma casa que quase não é visível, reduzindo tudo ao indispensável"*[146].

Peter Disch descreve pertinentemente que as casas de Snozzi são objectos ancorados na natureza, na paisagem, seguindo a morfologia do local, num contacto directo com o exterior, estendendo-se como um *belvedere* por meio de terraços em todo o lote[147]. A composição é feita por meio de dois volumes, que se intersectam e se sobrepõe um ao outro, com um grande espaço similar a um *atrium* entre eles. Os acesso são uma *promenade architecturale* que se estendem do tecido urbano ou semi-urbano até à casa - uma continuidade, interpenetração de espaços e *transparência* entre o interior e o exterior que levam a natureza e a cidade até à casa[148].

Porém, o tema da habitação não tem o mesmo significado para Snozzi que tem para Siza. As suas casas são uma extensão das preocupações dos seus projectos de grande escala, centrado sempre a questão no *lugar* como origem de todas as suas ideias e formas. A mudança significativa desta tipologia advém de uma mudança de escala - uma resposta directa ao programa. Mas, o campo de relações do projecto continua a lidar com o "grande território", chegando ao exemplo da Casa Diener (caso de estudo) onde o edifício é fundamentalmente trabalhado em função de duas ilhas que se encontram a mais de 3 km de distância. Para Snozzi todo o espaço doméstico *"vem dessa relação com o exterior, de uma maneira ou de outra"*[149],

145 Peter Disch, 1994.
146 Peter Disch, 1994 (p.5).
147 Peter Disch, 1994 (p.18).
148 Ibidem.
149 Excerto da entrevista realizada a Luigi Snozzi no âmbito desta dissertação (ver anexos).

tratando o interior como um programa simples, pois toda a riqueza da casa tem a ver com a envolvente.

Em tom de conclusão, pode-se dizer que a arquitectura de Snozzi é baseada em condições simples e claramente delimitadas que, através do edifício, fazem com que o local assuma um novo valor cultural, uma nova identidade[150]. Esta abordagem foi desde o início adoptada por Snozzi, mas nunca teve oportunidade de ser verdadeiramente estudada nos seus grandes projectos urbanos, pois essas soluções nunca chegaram a sair do papel. Consequentemente, as habitações unifamiliares são o conjunto de obras mais importantes de Snozzi, pois foi apenas com estas construções que teve oportunidade de testar a validade dos seus métodos e teorias que vinha a desenvolver para os seus projectos de maior escala.

2.2 A evolução das habitações unifamiliares de Álvaro Siza

"A casa é o abrigo.

A coisa principal da casa é o telhado e depois a chaminé.

Dentro somos independentes ou quase. Estamos protegidos da cidade e do mundo inteiro."

Álvaro Siza (2006)

Álvaro Siza projectou vinte cinco casas desde o início da sua carreira até ao ao final da década de 1980, quando desenha a Casa David Vieira de Castro (Vila Nova de Famalicão, 1984-1994). Este conjunto de obras, construídas sobretudo em pequenos lotes suburbanos, tende para a introspecção do espaço doméstico e para o carácter compacto do edifício. As casas evoluíram em duas fases: a primeira corresponde a um grupo de casas de carácter introvertido - indo desde o início da obra de Siza até ao final da década de 1970 - e a segunda fase é composta por edifícios compactos de formas, tradicionalmente, paralelepipédicas - construídas na década de 1980[151].

150 Peter Disch, 1994 (p.18).

151 Alessandra Cianchetta e Enrico Molteni, 2004 (p. 7).

Fig 58. Álvaro Siza - Quatro Casas (Matosinhos, 1954-1957)

Fig 59. Le Corbusier - Capela de Notre Dame du Haut (Ronchamp, 1953-1955)

Enrico Molteni[152] analisa pertinentemente que as casas do primeiro grupo são concebidas de modo a dividir dois mundos, numa separação entre a vida doméstica e a realidade exterior. A implantação do edifício delimita um espaço fechado seguindo o esquema de estrutura em planta, com configurações em "L", "C" e "U", que seguem diferentes variações geométricas dadas pela configuração do lote. Note-se que estes esquemas focam-se na composição em planta do edifício[153].

As casas do segundo período são normalmente peças compactas paralelepipédicas de vários andares, com cobertura plana, localizadas no centro do lote. Essas peças têm como ponto de partida formas primárias e esquemas de simetria. Molteni define esta série de casas compactas como obras emblemáticas da linguagem de Siza, porque através do seu sistema expressivo e construtivo facilmente reconhecível, identificam o momento de maior difusão mediática da obra de Siza.

O primeiro projecto foi um conjunto de Quatro Casas em Matosinhos (1954-1957) que reflectem as hesitações e experiências de um jovem arquitecto que ainda não tinha terminado o curso. Siza descreveu este seu projecto como uma *"ansiosa tentativa de controlar o design como um todo e uma falta de maturidade (...) que produzem um resultado híbrido, naïve, fragmentado e marcado pelo 'risco'*[154]*"*[155]. Os materiais aqui usados são os mesmo a que Siza recorre nos seus primeiros trabalhos: coberturas em telha (com apenas uma inclinação), caixilharias e pavimentação de madeira, combinando com paredes rebocadas e lajes de betão.

A linguagem da composição está, portanto, em consonância com o vernacular português seguido por Távora, que aqui é combinado com a influência de Corbusier, patente na composição de aberturas de vãos do alçado poente, inspirado na Capela de Rochamp. A influência inicial de Távora pode também ser encontrada no seu seguinte projecto, a Casa Carneiro de Melo (1957-1959), que parece tomar inspiração na Casa Dr. Ribeiro da Silva (Ofir, 1957-1958).

---

152 Co-autor do livro *Álvaro Siza. Private Houses 1954-2004*, onde analisa todas as habitações unifamiliares de Siza.

153 Alessandra Cianchetta e Enrico Molteni, 2004 (p. 7).

154 Aqui deve-se entender um duplo sentido da palavra *risco*.

155 Álvaro Siza, 1979 (p.24).

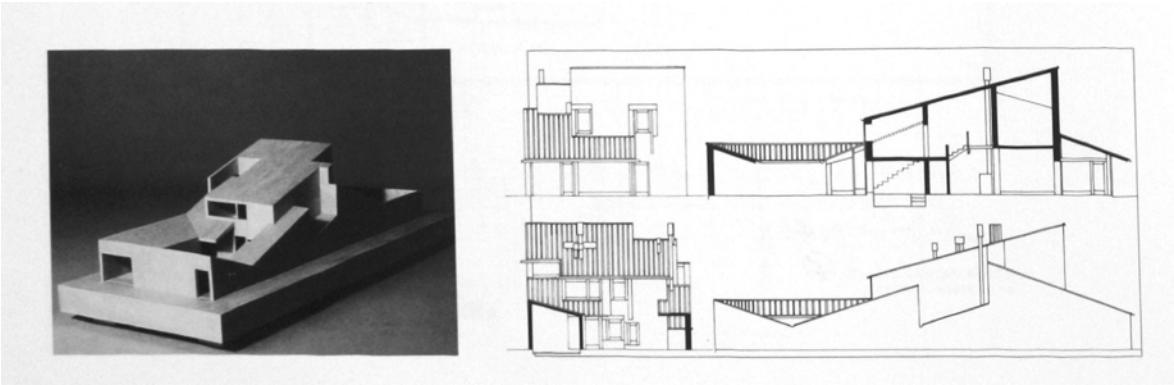


Fig 60. Álvaro Siza - Casa Júlio Gesta (Matosinhos, 1961)

Fig 61. Álvaro Siza - Casa Alves Santos (Póvoa do Varzim, 1964-1970)

Kenneth Frampton identifica que na obra seguinte de Siza[156], a Casa Rocha Ribeiro (Maia, 1960-1970), está patente o princípio de delimitação do espaço de Martin Heidegger - *"uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas como os gregos reconheceram, a fronteira é onde algo inicia a sua presença"*[157]. Nesta casa as divisões estão organizadas em volta de uma árvore, criando um espaço introvertido que estabelece um pequeno domínio íntimo, dentro de um grande jardim murado. A madeira é um elemento predominante em toda a casa, desde a vedação às janelas, indo ao pormenor de haver uma correspondência entre o padrão do soalho e a madeira do tecto. O carácter hermético deste revestimento é complementado pelas profundas molduras em madeira das portas que são combinadas com as peças verticais dos armários e os painéis das paredes, de modo a criar um ambiente totalmente envolvido pela madeira[158].

A cobertura desta casa, tal como nas casas Júlio Gesta (Matosinhos, 1961) e Ferreira da Costa (Matosinhos, 1962-1965), é um telhado de uma só inclinação com características semelhantes à Piscina da Quinta da Conceição, que é suportado por paredes portantes de granito rebocadas e pintadas de branco que se transformam em elementos planares abstractos reflectores da luminosidade[159].

Segundo Frampton, o mesmo conjunto de regras é usado no esquema ortogonal da Casa Alves Santos (Póvoa do Varzim, 1964-1970), havendo apenas duas importantes variações: primeiro, o beiral do telhado está em balanço, criando um espaço coberto em frente às janelas, e segundo, a fenestração em caixilharia em madeira percorre todo o alçado interno do pátio, à semelhança do Instituto Nacional de Pensões (Helsínquia, 1952-1956) de Alvar Aalto.

O teórico britânico acrescenta que todo o esquema usado até aqui foi subtilmente transformado na Casa Alves Costa (Moledo do Minho, 1964-1968). Aqui, o hábito de Siza em criar um espaço doméstico onde agrupa todas as divisões da casa como se fossem

156 Kenneth Frampton, 2000.
157 Martin Heidegger, 1971 (p. 154).
158 Kenneth Frampton, 2000.
159 Ibidem.

Fig 62. Álvaro Siza - Casa Alves Costa (Moledo do Minho, 1964-1968)

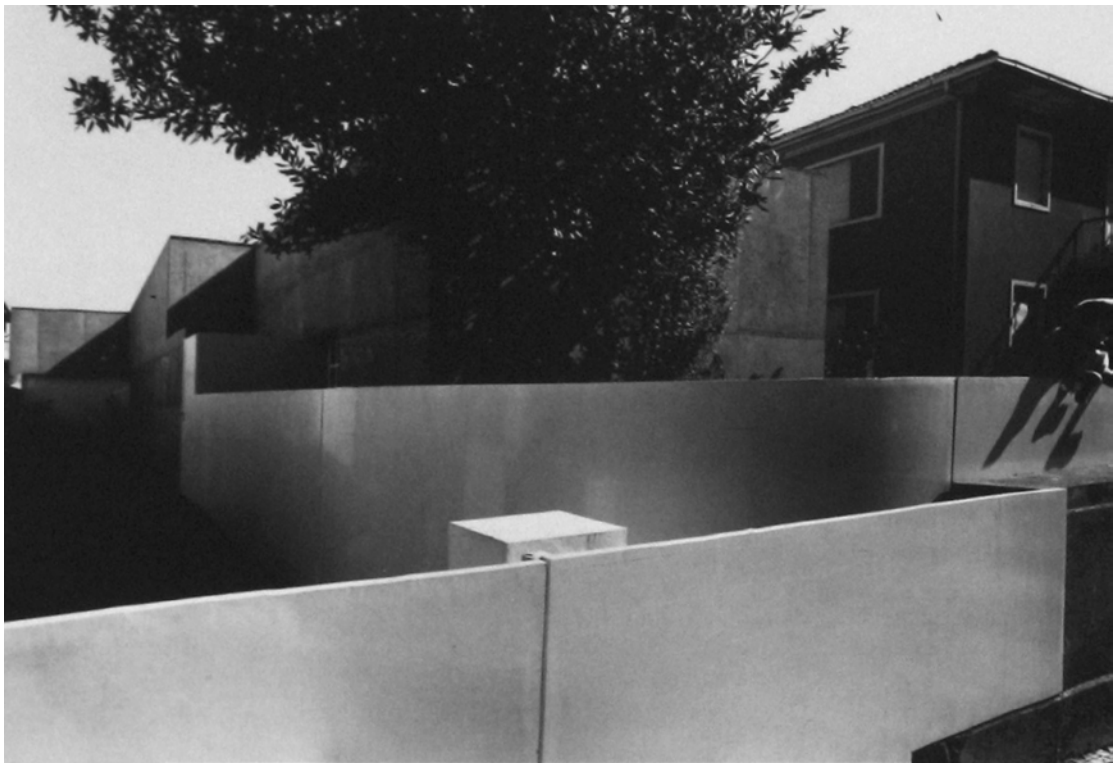


Fig 63. Álvaro Siza - Casa Manuel Magalhães (Porto, 1967-1970)

elementos separados, em volumes contíguos, foi invertido[160]. Observa-se também um diferente tratamento dos materiais. O telhado aqui é suportado por vigas de madeira que continuam para o interior de modo a sustentar um tecto composto de diferentes painéis de contraplacado branco. No pátio, a caixilharia que está dividida em finos planos quadrados também é pintada de branco, em continuidade com as paredes exteriores.

No final dos anos 1960, há um ponto de ruptura com as suas casas anteriores marcado pela Casa Manuel Magalhães (Porto, 1967-1970). Ao abandonar *"dramaticamente o telhado inclinado pela cobertura plana da modernidade, esta casa algo neo-plástica, de estrutura ortogonal, marca o fim do 'vernacular' de Siza"*[161]. Esta mudança é acentuada pelo uso de paredes exterior em betão aparente e abertura de vãos que ocupam toda a altura do pé-direito das divisões. Apesar da radicalidade deste projecto, Siza mantém a procura da intimidade do espaço interno que seguia nas obras anteriores. Esta separação em relação ao universo da rua é resultado de uma leitura da tradição arquitectónica local:

> *"Nesta rua, onde as casas são grandes, é possível habitar em quartos com vista sobre a rua, ou então fechados e voltados sobre o jardim. De facto, quando se caminha por uma rua burguesa do Porto como esta nunca se vê pessoas à janela, a sua vida passa-se sem qualquer contacto com o mundo exterior. Janelas e varandas voltadas para a rua só são usadas em dias de procissão. Quando é necessário abrir uma porta, é um empregado que vem. Não era possível construir uma mansão, era demasiado caro, então nós construímos uma casa voltada para o jardim. Esta casa no Porto reflecte esta característica fundamental de vida burguesa que tende a preservar a privacidade da família."* [162]

A preocupação com o contexto, novamente apoiada pela interpretação das tradições locais, foi também uma linha condutora da reabilitação da Casa Alcino Cardoso (Moledo do Minho, 1971-1973). Aqui, Siza procurou uma subtil interacção entre o velho e o novo, procurando preservar a identidade do local em toda a intervenção, chegando mesmo a resistir *"à sugestão do cliente em substituir as vinhas da propriedade por laranjeiras (...) [pois este gesto] iria*

160 Ibidem.
161 Ibidem (p. 17).
162 Álvaro Siza cit. in Alessandra Cianchetta e Enrico Molteni, 2004 (p.63).

Fig 64. Álvaro Siza - Casa Alcino Cardoso (Moledo do Minho, 1971-1973)

Fig 65. Fernando Távora - Santa Marinha da Costa (Guimarães, 1973-1985)

completamente arruinar o 'genius loci' do local"[163]. A intervenção consistiu, principalmente, na adição de um volume de planta triangular com um conjunto de janelas em cortina, de caixilhos de madeira, que evoca construções semelhantes do Norte de Portugal e a intervenção de Távora em Santa Marinha da Costa (Guimarães, 1973-1985).

Durante este período há uma excepção, a Casa em Azeitão (Setúbal, 1973-1974), que é a primeira habitação unifamiliar de Siza de grandes dimensões, projectada para um terreno isolado e em pendente. Esta casa, apesar de ter os seus espaços sociais inscritos numa forma em "U", à semelhança das casas anteriores, tem um desenho de planta muito mais rígido e ortogonal centrado num esquema de axialidade e simetrias.

A este projecto seguiu-se a Casa Carlos Beires (Póvoa do Varzim, 1973-1976). Frampton assinala que esta casa é a primeira que combina as duas correntes modernas, aparentemente incompatíveis, que Siza procura neste período: a *Neue Sachlichkeit*[164] e o organismo tardio de Aalto[165]. A forma do edifício nasce da insistência do cliente em querer uma casa pátio[166]. No entanto, Siza não traduz esta intenção num composição convencional - cria um "buraco" no volume compacto, expondo o interior da casa ao jardim através de um *pano de vidro* contínuo, desenhado com um complexo sistema de caixilhos de madeira. A ruptura da ordem geométrica inicial com esta "ruptura geológica" é típica da obra tardia do mestre finlandês[167].

Frampton afirma que a Casa Beires demonstra *"talvez melhor que outro trabalho, a subtil abordagem de Siza aos problemas colocados pela interacção da modernidade com a tradição"*[168], e nesse aspecto, esta é a obra que melhor expressava a atitude crítica do arquitecto português.

De seguida, na Casa António Carlos Siza (Santo Tirso, 1976-1978), obra encomendada

---

163 Kenneth Frampton, 2000 (p.19).

164 *Neue Sachlichkeit*: Nova Objectividade

165 Kenneth Frampton, 1987 (p.17).

166 Excerto da entrevista realizada a Álvaro Siza no âmbito desta dissertação (ver anexos):

> *"(...) pediram-me para fazer uma casa num lote pequeníssimo e a pessoa (...) queria um pátio. Mas era impossível, neste lote não há possibilidade pelas dimensões, com as limitações dos afastamentos em relação aos limites - não se podia fazer uma casa assim, mas o tipo queria, queria,... E eu fiz aquela casa que tem uma espécie de buraco no volume. (...) E ele ficou muito satisfeito porque tinha o pátio. Portanto aquela casa nasce daquela obsessão do cliente (...)"*

167 Kenneth Frampton, 1986.

168 Ibidem (p.18).

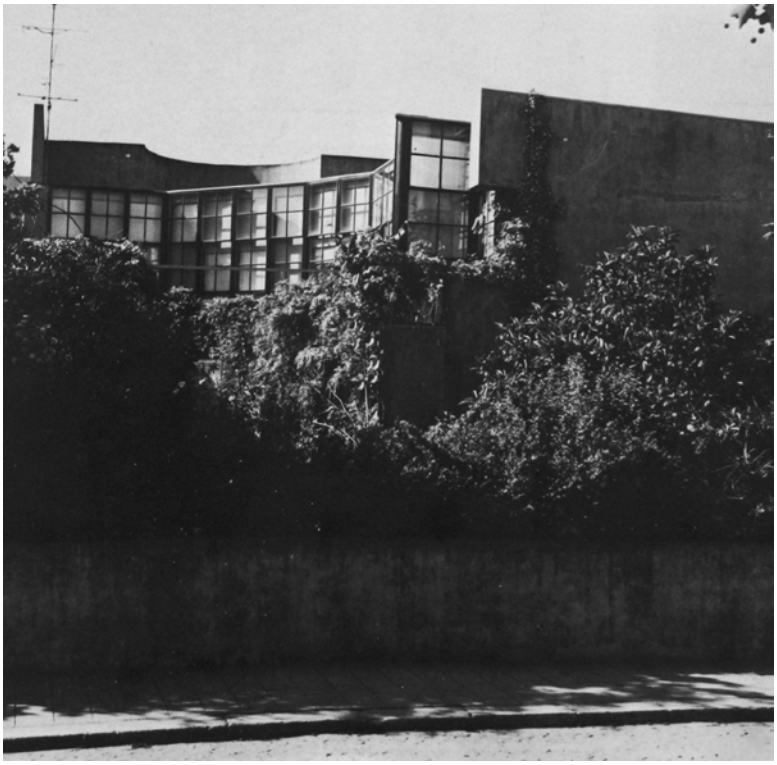


Fig 66. Álvaro Siza - Casa Beires (Póvoa do Varzim, 1973-1976)

pelo irmão do arquitecto, Siza teve oportunidade para desenvolver em maior profundidade a intenções formais levantadas nos bancos de Oliveira de Azeméis e Vila do Conde - correspondentes ao período *Towards an Organic Architecture* (1969-1982)[169], exposto no capítulo anterior.

A Casa António Carlos Siza foi construída num terreno irregular de uma zona sub-urbana de Santo Tirso que, no período de execução do projecto, estava carente de uma estrutura urbana coerente, existindo apenas a delimitação dos lotes. A forma da casa foi desenvolvida numa relação com as paredes que limitam a geometria do lote em esquina. Resultou uma composição que é definida por uma parede que acompanha o limite da propriedade, sobe até ao topo da cobertura plana e intersecta o volume central num eixo diagonal, fundindo as as paredes exteriores com as interiores. As formas da casas também *"interagem com a superfície num jogo em que o espaço entre a casa e a parede faz parte do espaço arquitectónico"*[170]. Aqui, segundo Peter Testa, encontramos um elemento convencional - a parede - a ser usada de um modo inconvencional[171].

Testa aponta que neste projecto Siza recorre a princípios da arquitectura Barroca para ultrapassar as complexas assimetrias de pequenos terrenos irregulares[172] - de facto, o arquitecto português confirma esta ideia[173]. Testa resume as características "barrocas" da casas que se traduzem no ênfase da massividade da forma, tensa proporção de relações, sucessões espaciais e vistas cruzadas. Como consequência desta abordagem resultam *"vistas cruzadas que associam divisões que normalmente não são vistos em conjunto, permitindo ao observador ver através de vários espaços interiores e exteriores, enquanto mantém uma sensação de clausura"*[174].

Esta clausura em relação à envolvente é algo que Siza abandona nas obras seguintes, algo que Siza observa no seguinte excerto:

---

169 Kenneth Frampton, 2000.

170 Peter Testa, 1987 (p.26).

171 Sobre este elemento, Peter Testa (1987, p.26) acrescenta:

> *"Siza, nas suas casas dos anos 1970, usa repetidamente a parede como um ponto de partida, servindo-se dela como o meio principal como as construções se relacionam com a cidade".*

172 Peter Testa, 1987.

173 Siza afirma sobre este projecto (in Peter Testa, 1987, p.30):

> *"Tem algumas relações com a arquitectura Barroca, mas isso não é importante."*

174 Peter Testa, 1987 (p.28).

Fig 67. Álvaro Siza - Casa Avelino Duarte (Ovar, 1981-1984)

Fig 68. Álvaro Siza - Casa Avelino Duarte (Ovar, 1981-1984)

"Prácticamente até ao fim dos anos 1960 todas casas que tinha construído eram concebidas à volta de um pátio, fechadas em relação ao exterior, sem janelas ou portas, abertas apenas para o pátio. Era uma atitude que agora, num acto de auto criticismo, eu rejeito. Esta escolha surgiu como resposta à tarefa de construir numa rua da qual eu desgostava intensamente dos edifícios vizinhos; então, eu fechei-me e tentei criar um pequeno e impossível paraíso, como são todos os paraísos. As casas mais tardias já não tinham esta atitude e a relação com a rua é muito mais directa. Esta determinação de voltar para dentro não era produto de uma análise da arquitectura tradicional, em vez disso era uma referência pessoal, um pouco estranha e algo moralista no que diz respeito à arquitectura vizinha." [175]

No início da década de 1980 Siza projectou a Casa Avelino Duarte (Ovar, 1981-1984), uma obra importante, pois, segundo Jorge Figueira, é o momento em que Siza *"estabiliza as suas preocupações em termos de linguagem arquitectónica"*[176]. A linguagem é sobretudo revelada esquema de *"escavação do alçado principal que se estabeleceu como um dos temas de composição mais usados por Siza"*[177].

Esta casa é a obra de Siza onde a influência de Loos é mais preponderante. Porém, Frampton refere que é limitado analisar esta casa apenas à luz do esquema *Raumplan*, porque na verdade os diferentes pisos da casa de Siza não são quebrados[178]. Em vez disso, Frampton aponta que o esquema espacial interno e o volume cúbico denso são as características loosianas mais óbvias deste projecto[179]. Também é notável a composição A-B-A-B-A que define o desenho da fachada, lembrando também o ritmo palladiano da Villa Stein (Garches, 1926-1928) de Corbusier. As características loosianas estão presentes por toda a casa, como na cobertura arqueada que relembra a Casa Horner (Viena, 1912), mas *"particularmente no hall de entrada com altura total da casa, onde uma escada monumental de mármore que conduz ao primeiro andar, lembra o sumptuoso mármore da sala principal da Casa Müller (Praga, 1928-1930)"*[180]. Este tratamento nobre confere à casa a imagem de um *palazetto* sub-urbano, que combina um sentido de

175 Álvaro Siza cit. in Alessandra Cianchetta e Enrico Molteni, 2004.
176 Jorge Figueira, 2011 (p.33).
177 Kenneth Frampton, 1987 (p.115).
178 Kenneth Frampton, 2000.
179 Ibidem.
180 Ibidem (p.28).

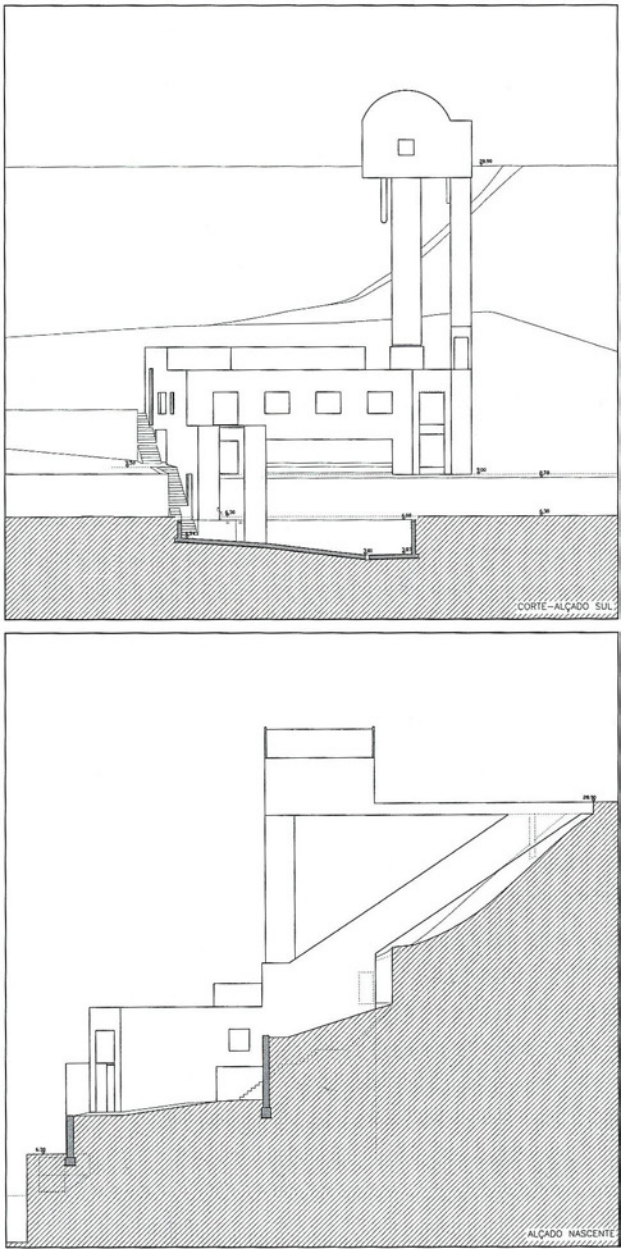


Fig 69. Álvaro Siza - Casa Mário Bahia (Gondomar, 1983-1993)

domesticidade íntima com um sentimento burguês raro na habitação contemporânea.

Contudo, segundo Frampton, esta *syntax* abstracta é combinada de uma forma figurativa mais aberta no projecto, não construído, da Casa Mário Bahia (Gondomar, 1983-1993)[181]. Aqui, um terreno de elevada pendente junto ao rio Douro, oferece condições para uma divisão da casa em dois níveis, ligados por um elevador: um pequeno volume abobadado junto à estrada, na cota alta, e *"uma forma maciça loosiana junto à margem do rio"*[182]. Devido às restrições legais que não permitiam a construção de uma área de estacionamento junto à estrada, Siza projectou a garagem numa plataforma suspensa (o pequeno volume), naquilo que parece ser uma atitude irónica de colocar o automóvel num pedestal[183]. Peter Testa apelidou este trabalho excêntrico de "um modelo pós-cubista de espaço tipológico", no qual *"tanto superfície como espaço são manipulados formas independentes e interdependentes"*[184].

Esta obra *sui-generis*[185] de Siza lida com questões semelhantes aquelas enfrentadas por Snozzi nas suas casas de vale no Ticino: implantação de uma casa num terreno de elevada pendente - suportados por muros de pedra de uma exploração vinícola, abertura sobre a paisagem - aqui sobre o rio Douro, e no Ticino o caso é frequentemente sobre um lago, comunicação entre os diferentes pisos de uma casa dividida em vários níveis e a relação do espaço interior com o exterior, num terreno inclinado. No entanto, apesar da proximidade desta casa com os trabalhos do arquitecto suíços, é difícil de fazer uma comparação precisa entre projectos quando um deles não chegou a ser construído.

É nesse aspecto que a Casa David Vieira de Castro (Vila Nova de Famalicão,1984-1998), o caso de estudo analisado no capítulo seguinte, se revela na opção mais adequada para estabelecer uma comparação entre a obra de Siza e o conjunto de edifícios mais importante

---

181 Kenneth Frampton, 2000.

182 Kenneth Frampton, 2000 (p.31).

183 Brigitte Fleck, 1992.

184 Kenneth Frampton, 2000 (p.31).

185 Neste excerto Siza comenta a reacção invulgar que o projecto recebeu (in Álvaro Siza, 2009, p.122):

> *"Apresentei o projecto da Casa Bahia em diferentes locais. Sempre houve risos. Não por desagrado, penso eu; a maneira de o apresentar terá sido interpretada como irónica, ou como demagógica.*
>
> *Mas o projecto não era assim. O projecto definiu-se a partir da análise do que muito directamente o condicionava. Concluído, não me é possível imaginá-lo diferente; embora reconheça que poderia tomar mil formas, menos estranhas, provavelmente menos controladas."*

de Snozzi, as suas casas. É uma casa que lida com circunstâncias semelhantes, tendo a vantagem se poder fazer a comparação entre duas obras construídas.

As casas unifamiliares constituem um tema significante na obra de Siza. Este conjunto de obras consegue ilustrar em si mesmo a evolução do percurso deste arquitecto, servindo frequentemente de testes para as suas explorações formais e espaciais. Esta tipologia, com a sua reduzida dimensão, tem a vantagem de produzir um resultado arquitectónico que está intimamente ligado com o acto de habitar o espaço, obtendo-se uma escala muito próxima entre o Homem e o *habitat*[186].

No seguinte excerto Siza relata a sua opinião sobre o papel da casa na arquitectura:

> *"É um tipo de trabalho no qual o cliente tem sempre um envolvimento intenso com o projecto. Claro que qualquer pessoa que quer construir uma casa para si próprio os seus interesses em detalhe, os seus próprios gostos, as suas esperanças, etc. É, portanto, um tema que tende a ser examinado em grande proximidade, e esta condição faz da casa um tema central, tanto em termos experimentais como uma exploração profunda do trabalho de um arquitecto. Não é por acaso que o desenvolvimento da arquitectura é marcado pela presença de um certo número de casas famosas, onde os respectivos arquitectos tiveram a oportunidade de perseguir a sua exploração do tema; em muitos casos, graças ao entusiasmo do cliente."*[187]

186 Alessandra Cianchetta e Enrico Molteni, 2004 (p. 7).

187 Álvaro Siza em entrevista: Alessandra Cianchetta e Enrico Molteni, 2004 (p. 11).

III. OS CASOS DE ESTUDO

Fig 70. Casa vista da pérgola

3.1 Casa Diener

"A casa Diener é a casa perfeita; pertence aos clássicos da arquitectura doméstica contemporânea."

Álvaro Siza (1994)

A Casa Diener é um projecto de uma residência de férias em Ronco sopra Ascona, na região suíça do Ticino, realizado por Luigi Snozzi entre 1988 e 1990. Esta habitação está inserida numa zona residencial de baixa densidade, rodeada por habitações unifamiliares, num lote composto por um pequeno terreno de elevada pendente sustentado por muros de pedra de uma antiga exploração vinícola. É delimitado a Este por um ribeiro, a Oeste por um caminho público, a Norte pela vegetação e a Sul por uma estrada. Situa-se a mais de 300 metros de altitude, tirando proveito de uma vista panorâmica sobre o lago Maggiore, as duas pequenas ilhas de Brissago e as montanhas circundantes.

A casa apresenta-se como um objecto em betão aparente que nasce do terreno, com uma aparência de massa compacta enriquecida por uma composição de cheios e vazios. Há um contraste entre este volumetria sólida e a delicadeza formal na maneira como se insere no terreno. Esse contraste revela-se na interacção entre os alçados laterais e traseiro que são bastante fechados, ligando a casa aos muros de suporte do terreno, e o alçado frontal, voltado para a paisagem, que se solta da restante solidez da composição, por meio de duas grandes colunas que suportam o último piso, dando a impressão que o edifício se eleva do meio das casas para ver o lago.

Toda esta composição é criada sem descurar a pureza geométrica do volume, trabalhado através cheios e vazios e alinhamentos precisos com os muros de pedra exteriores. É interessante observar o modo como Snozzi insere o edifício no local, criando uma enorme riqueza espacial, recorrendo a uma intervenção o mais elementar possível.

A abordagem de Snozzi a esta casa tem origem em princípios que tendem para

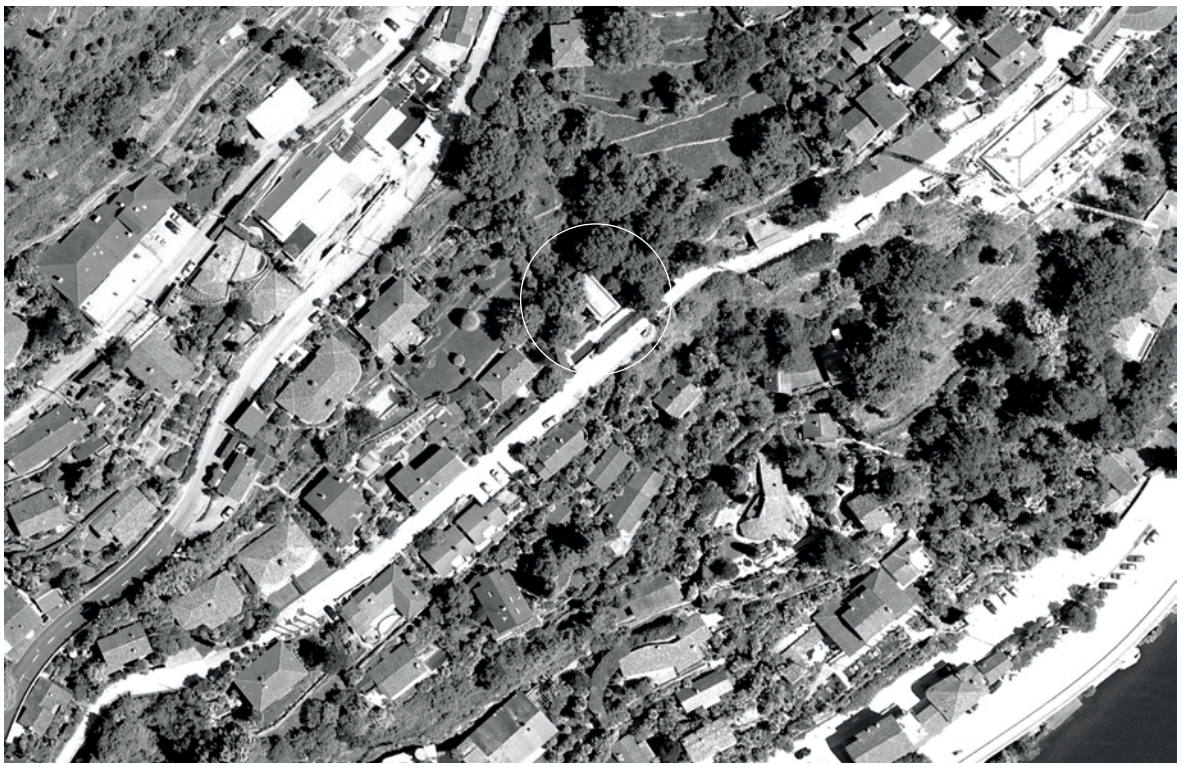
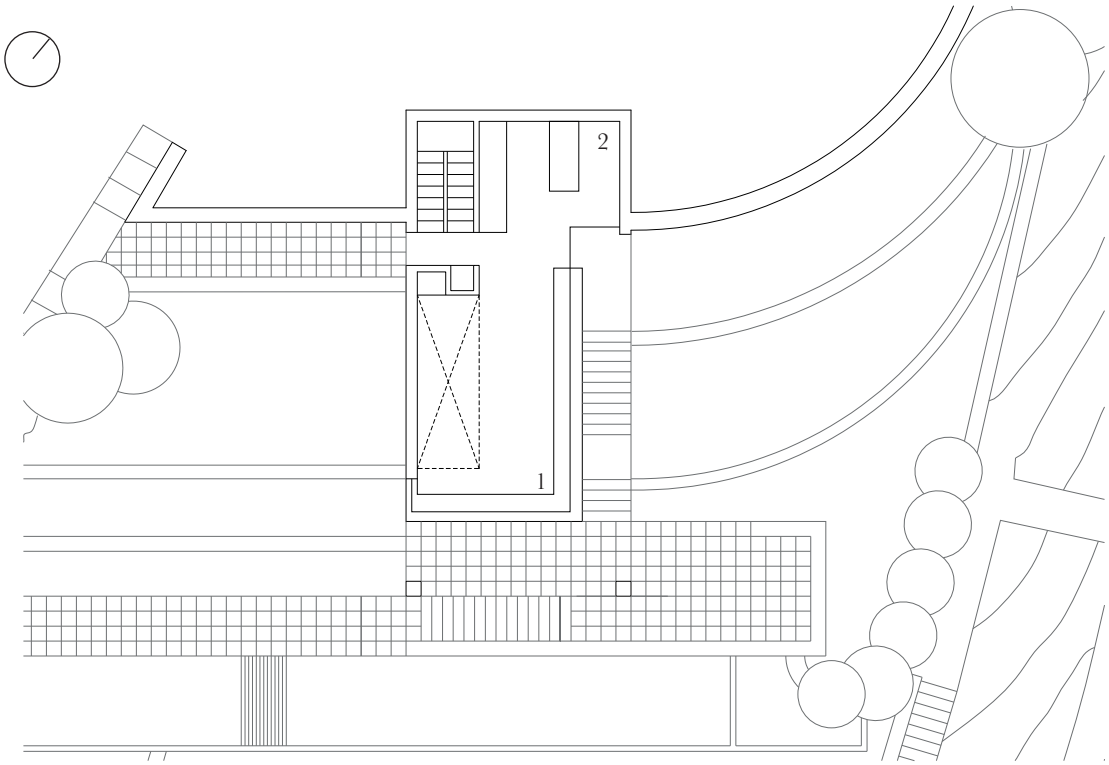


Fig 71. Implantação



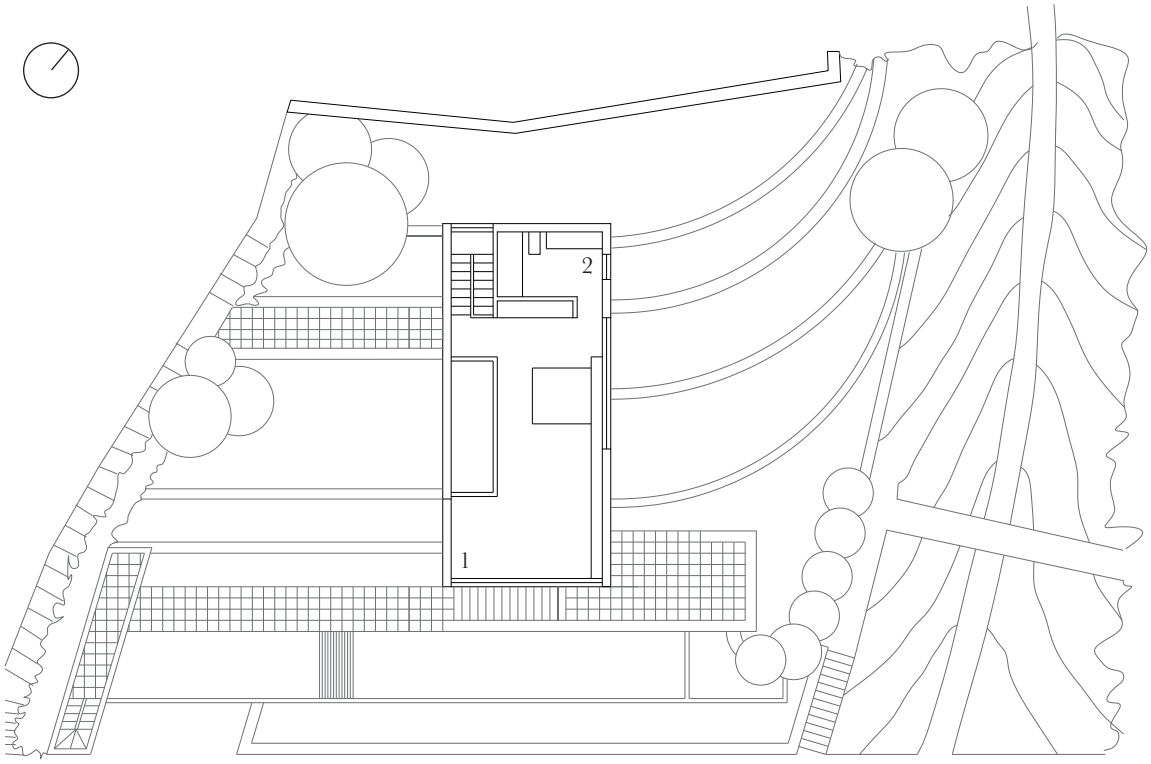
1- sala de estar 2 - sala de jantar

Fig 72. Piso Intermédio - Zona Social

uma redução formal e conceptual. Na Casa Diener observa-se uma elegante simplificação executada através de volumetrias elementares, acabamentos sóbrios e um esquema de composição claro. No entanto, esta definição clara, tão próxima do minimalismo, não faz com que a casa apareça como um elemento independente, afastado de influência exteriores. O edifício é definido pelo terreno, ficando perfeitamente integrado numa paisagem de extrema beleza.

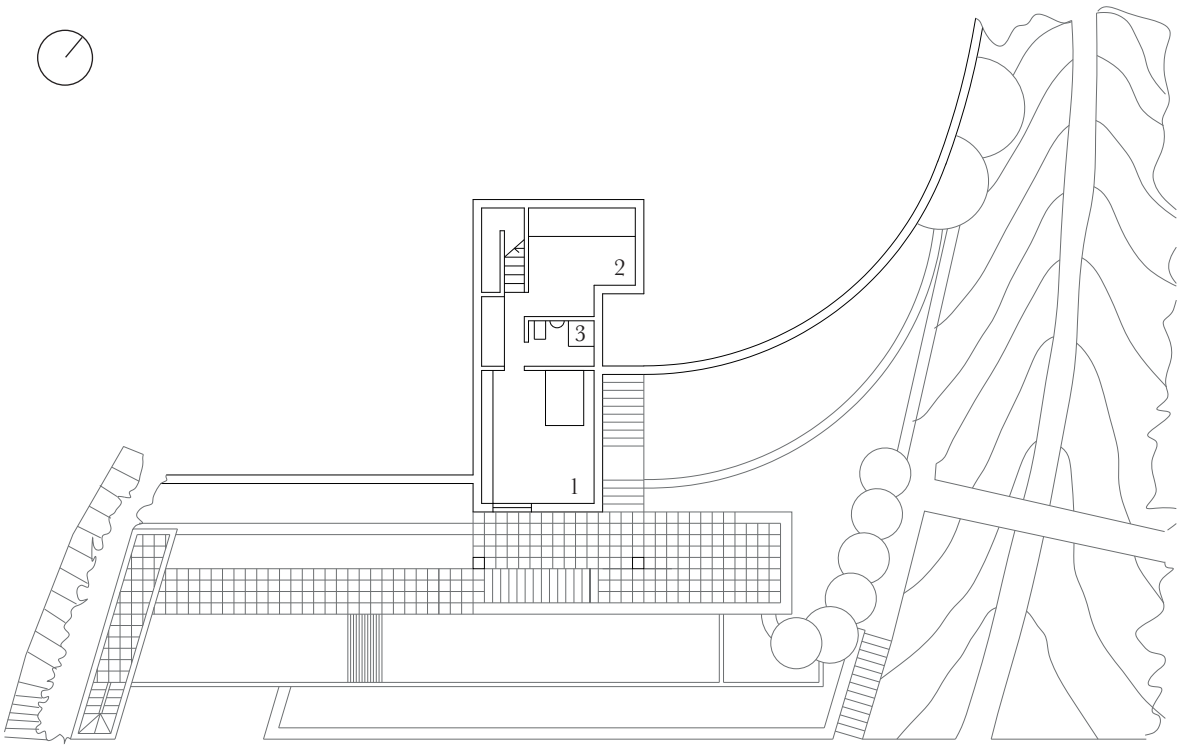
A organização da casa parte de uma ideia muito simples: os diferentes pisos estão em continuidade com as cotas dos patamares existentes, atribuindo a cada um deles uma função diferente. No piso inferior encontra-se o quarto de hóspedes com uma casa de banho, zona de arrumos e área técnica. No piso intermédio está a zona social, com a cozinha e a sala a funcionarem num esquema de planta aberta sem qualquer parede a dividir os espaços. O último piso é ocupado pelo quarto principal, de grandes dimensões, com uma casa de banho. Os três pisos estão ligados por uma escada, mas os dois últimos têm uma relação mais próxima entre si através da *mezzanine* que abre o quarto para a sala. No exterior, este esquema de sub-divisão do programa por patamares continua. O patamar mais elevado oferece uma continuidade entre o interior da zona social e o jardim. O patamar intermédio, seguindo a cota do quarto de hóspedes, é um espaço pavimentado com uma zona de estar composta por uma mesa e bancos formados pelos muros de suporte. Imediatamente abaixo está o patamar da piscina, que se estende até uma pérgola em betão onde está um chuveiro e as escadas de acesso à rua. No último nível, à cota da estrada, encontra-se uma zona de estacionamento semi-enterrada no muro e aberta para a rua.

Na origem deste projecto está uma encomenda feita por Roger Diener, arquitecto suíço e ex-aluno de Snozzi, que queria uma casa de férias no Ticino para si e para a sua mulher. No programa exigia apenas uma casa em betão aparente com uma sala, um quarto principal, outro de visitas e, eventualmente, uma piscina. No entanto esta encomenda foi totalmente invulgar: Diener entregou a Snozzi a responsabilidade da escolha o terreno e toda a liberdade projectual e financeira para a execução do trabalho, ficando acordado que só iria ver o projecto quando tivesse terminado.



1 - quarto principal 2 - casa de banho

Fig 73. Piso Superior - Quarto Principal



1 - quarto de hóspedes 2 - arrumos 3 - casa de banho

Fig 74. Piso Inferior - Quarto de Hóspedes

Naturalmente, a liberdade deste programa criava uma enorme dificuldade a Snozzi. É interessante observar a abordagem que tomou para fazer face a este problema:

> *"(...) este era o programa que eu digo que é o mais terrível que eu recebi em toda a minha vida, porque com esta liberdade não é possível criar. A liberdade é a pior prisão para um arquitecto. Decidir tudo é impossível.*
>
> *Então, a primeira reacção que tive foi de fazer um esquisso de como eu poderia superar este problema. Decidi fazer uma casa para mim, mas eu tinha uma dificuldade: é que eu nunca faria uma casa para mim. Nunca. Mas vim-me forçado a fazer de mim mesmo o cliente. Então, se ia fazer uma casa para mim eu ia procurar o terreno que ninguém quisesse. Um terreno difícil, sem grande vista - o terreno que ninguém quisesse seria o meu terreno. Eu adoro isso. Porque num terreno terrível podemos fazer um paraíso, a arquitectura pode fazer isso."* [188]

Esta abordagem de Snozzi foi uma resposta directa a um programa muito livre. Se o programa não o limitava, então o local de intervenção teria que ter o máximo número de restrições de modo a conseguir ter um ponto de partida para abordar esta dificuldade. Esta procura de uma resposta no terreno está em consonância com as suas preocupações em relação ao papel do *lugar* na arquitectura, que é o ponto de partida em todas as obras de Snozzi.

No entanto, Snozzi mudou de opinião. Apercebendo-se que não estava a oferecer a solução justa para o seu cliente procurou outro terreno. A nova opção era também restritiva, sobretudo por ser um lote estreito e de elevada pendente. Porém, oferecia algo novo: uma abertura magnífica para a paisagem alpina onde, segundo Snozzi, o terreno se encontrava rodeado pelos elementos principais que caracterizam a região: os terraços com vinhas e os seus muros de contenção, as palmeiras, um percurso de água, o lago e os Alpes - este local "personalizava" o *genius loci* do Ticino.

O que interessava mais a Snozzi eram duas pequenas ilhas que se encontravam no lago, mesmo em frente à casa. O enquadramento dessas ilhas foi o ponto de partida que gerou toda a organização da casa. Como tal, resultou uma casa de três pisos de onde era

188 Excerto da entrevista realizada a Luigi Snozzi no âmbito desta dissertação (ver anexos).

Fig 75. Alçados e Cortes

Fig 76. Casa orientada para as ilhas

possível ver as ilhas a partir de todas as divisões principais da casa - sala, quarto principal e quarto de hóspedes. Este efeito traduz-se com maior significado num ponto preciso no centro da sala de estar - o local onde o visitante entra na casa e se volta para a paisagem, de onde pode ver as duas ilhas milimétricamente enquadradas pelas duas colunas que suportam o último piso da casa.

A composição geral da casa seguiu o mesmo princípio. Snozzi cria um volume paralelepipédico perpendicular às linhas de cota do terreno alinhado-se directamente para as duas ilhas - uma opção que também é uma consequência directa das dimensões do lote estreito onde se insere. Este tipo de implantação é uma continuação das explorações formais das casas de vale de Snozzi, algo que começou com a Casa Kalmann (Brione sopra Minusio, 1976). Esta abordagem permite a Snozzi fazer uma intervenção mínima no terreno, tentado manter ao máximo a configuração original das cotas de nível. Snozzi também justifica esta decisão como uma forma de preservar ao máximo as características topográficas do Ticino, que são normalmente destruídas pelas maioria das construções locais que optam por fazer patamares artificiais onde assentam os edifícios[189].

O terreno era composto por diferentes patamares suportados por muros de pedra, originários de uma ocupação vinícola anterior. A altura destes patamares era bastante favorável à construção de uma habitação, porque cada um tinha aproximadamente 3 metros de altura. Snozzi tirou proveito desta pré-existência para criar uma casa em três pisos, em que cada um tinha uma correspondência directa ao patamar onde assentava, permitindo uma forte proximidade entre o interior da casa e o exterior.

Snozzi relaciona todos os elementos da casa com a envolvente e essa relação começa desde logo nos percurso, o seu objectivo é de criar uma *promenade architecturale* em que a *"ideia é de fazer um percurso que ao percorrê-lo nos possamos ir apercebendo do grande panorama, antes de entrar na casa"*[190].

---

189 Excerto da entrevista realizada a Luigi Snozzi no âmbito desta dissertação (ver anexos):

"(...) aqui em Locarno, as pessoas canalizam a água e nivelam o terreno, construindo sobre esse local. Destroem a geografia destes pequenos vales. É por isso que esta posição evidencia esta geografia. Acontece aqui e acontece na Casa Kalmann, é o mesmo problema."

190 Excerto da entrevista realizada a Luigi Snozzi no âmbito desta dissertação (ver anexos).

Fig 77. Ilhas de Brissago

Fig 78. Sala de estar

Na envolvente próxima do lote, encontra-se um estreito percurso público a poente, que liga duas ruas a cotas diferentes, e uma linha de água a nascente. Este percurso serve como acesso principal à casa, conduzindo o visitante à entrada que se encontra no piso intermédio - a zona social da casa - revelando, antes de entrar no edifício, o lago e a restante paisagem. No contacto directo com a rua está o início de um segundo acesso, assinalado com uma pérgola de betão. Este é um acesso secundário que serve a zona de estacionamento em contacto com a estrada e percorre todos os patamares exteriores da casa, levando o visitante a descobrir os diferentes espaços de uma forma faseada. Passa primeiro junto à piscina inserida entre dois muros de contenção, seguindo para o patamar inferior da casa, onde está o quarto de hóspedes e a zona de estar exterior, terminando no piso intermédio da casa, no local oposto em relação à entrada principal.

No interior, este diálogo com a envolvente continua a ser central, reflectindo-se desde a forma das aberturas até a apontamentos construtivos que dão a continuidade dos materiais do interior para o exterior. Porém, esta abertura com a paisagem, apesar de directa, não deixa de ter as suas nuances, sendo controlada com precisão:

> *"Todo o espaço vem dessa relação com o exterior, de uma maneira ou de outra. Mas, por exemplo, nas aberturas que eu fiz - quando eu faço uma janela o que é que eu procuro fazer? Por exemplo, no exterior da casa há um bosque. E a janela que eu fiz no quarto em frente ao bosque dá para ver apenas parte dos troncos das árvores. Então mostro apenas um pouco do exterior, porque isso convida as pessoas a irem até à janela e ver tudo. A outra janela ao fundo do quarto, voltada para o lago, corta a paisagem. Vê-se o limite do lago e o início das montanhas. Eu dou uma pequena amostra da realidade exterior para convidar a pessoa a aproximar-se e a ver mais. Eu não queria que a pessoa absorve-se tudo de uma só vês. De modo que eu sou contra a grande vista panorâmica em geral, que eu não gosto."* [191]

Entrando na sala tem-se uma vista sobre o lago e as ilhas de Brissago, que estão enquadradas na janela por dois pilares que sustentam o piso superior em extensão. Este enquadramento foi milimétricamente estudado por Snozzi com a ajuda de um matemático,

191 Excerto da entrevista realizada a Luigi Snozzi no âmbito desta dissertação (ver anexos).

Fig 79. Continuidade de materiais interior/exterior
(objectivo de eliminar fronteira entre os dois espaços)

chegando mesmo a fazer uma maquete em madeira à escala 1:1 no terreno[192]. No último piso têm-se diversos enquadramentos da paisagem: os patamares inseridos no terreno - observáveis a partir da longa janela horizontal a nascente, o bosque - visível a partir da janela das escadas, e o panorama do lago, da ilha e das montanhas - enquadrado pela janela no topo Sul do quarto. Os enquadramentos da paisagem circundante conferem ao exterior um carácter bastante cénico, numa relação com a natureza envolvente que parece aproximar o espectador do grande lago, para o qual a casa está voltada.

Snozzi procura ao máximo anular a fronteira entre interior e exterior, dando a impressão de querer trazer a paisagem para dentro da casa. Um dos locais onde este efeito é notório é na entrada para o piso intermédio, que liga ao jardim da casa. Aqui observa-se uma continuidade de materiais do exterior para o interior. Snozzi usa caixilhos de ferro que fazem uma delicada moldura da porta de entrada em vidro. Com a elegância deste elemento evidencia a continuidade do tecto em betão e do pavimento cerâmico para o interior da casa[193]. Desta forma, Snozzi valoriza a abertura criada pelas grandes janelas que envolvem o espaço social, conseguindo fazer com que a paisagem seja a peça central de quem habita o interior.

Os materiais usados na casa são sóbrios e tratados com perfeição e clareza. Todo o exterior é em betão aparente com uma estereotomia simples e limpa dada por uma cofragem metálica nas paredes exteriores, contrastando levemente com uma cofragem de estereotomia em madeira usada para fazer as lajes. Este tom cinzento exterior é apenas interrompido pela janelas de finos caixilhos metálicos pretos que acentuam a ideia de vazio nesta massa sólida e pelas guardas, também metálicas de cor preta, que oferecem protecção em alguns patamares exteriores da casa. Todo este conjunto de materiais, desenhados e executados com grande precisão, contrasta com os muros em pedra, de carácter rústico, que suportam o terreno. No entanto, a atenção dada à forma como estes materiais interagem, não só no seu desenho, como também em volumetria, asseguram a coerência de todo o conjunto. No pavimento exterior, Snozzi usa apenas mais dois materiais: lajetas de betão pré-fabricado, oferecendo

192 Ver entrevista realizada a Luigi Snozzi no âmbito desta dissertação (anexos).

193 Ver entrevista realizada a Luigi Snozzi no âmbito desta dissertação (anexos).

Fig 80. Quarto principal com vista sobre as ilhas

Fig 81. Quarto principal

uma continuidade de tons com o as paredes da casa, e um pequeno *deck* de madeira junto à entrada para a piscina. Todo este conjunto é rodeado de uma vegetação densa que ajuda a esconder a casa na colina.

No interior continua a mesma pureza no tratamento dos materiais. Os tectos expõem a laje de betão, dando uma continuidade da forma exterior para o interior da casa. As paredes são rebocadas e pintadas de branco, fazendo com que o pavimento cerâmico de tom avermelhado, usado nos dois pisos inferiores da casa, sobressaia, dando um tom quente ao interior. No último piso a opção para o pavimento foi diferente, Snozzi preferiu uma madeira africana escura que dá uma grande sobriedade ao quarto - é um espaço mais íntimo e confortável.

Esta casa é sem dúvida uma obra exemplar da arquitectura doméstica de Snozzi. A sua construção tem como ponto de partida um preciso controlo da vista sobre o lago e as ilhas de Brissago, enquanto que a estruturação em patamares relaciona-se com as antigas formas construtivas da agricultura local[194]. Nela é notória a adopção do processo formal conceptualmente redutivo das suas últimas obras da década de 1980, onde são valorizados os valores elementares da arquitectura[195]. Como Pierre Alain Croset referiu, esta redução traduz-se no uso de um betão cada vez mais liso e monocromático com a intenção de criar uma arquitectura o mais "silenciosa" possível, não espectacular, que obriga o observador a concentrar-se na relação entre o objecto e o contexto[196].

Porém, a linguagem minimalista do projecto disfarça à primeira vista a complexidade e inteligência das relações que o edifício faz com o meio em que se insere. Exemplo disso é a coexistência da grande articulação do edifício e a percepção de uma massa relativamente compacta. Desta forma, Snozzi faz uma inserção exemplar com o lugar, pois não só "absorve" inspiração na envolvente para encontrar a forma da casa, como acrescenta algo de novo a este território. Como tal, não é difícil de compreender o fascínio de Siza por esta casa, que o levou a a afirmar que *"a casa Diener é a casa perfeita; pertence aos clássicos da arquitectura doméstica*

194 Pierre Alain Croset, 1990.
195 Ibidem.
196 Pierre Alain Croset, 1994.

Fig 82. Alçado frontal da casa (a partir do acesso principal)

Fig 83. Implantação

contemporânea"[197].

3.2 Casa David Vieira de Castro

A Casa David Vieira de Castro é projecto de uma habitação unifamiliar, com uma piscina e arranjos paisagísticos, realizado por Álvaro Siza em Vila Nova de Famalicão, no Norte de Portugal, entre 1984 e 1998. O lote, com aproximadamente 20 000 m², está inserido no Monte de Santa Catarina, perto de uma capela com o mesmo nome, tirando proveito de uma vista panorâmica sobre a cidade. O acesso principal da casa é feito pelo lado Este, sendo a entrada de serviço feita pelo lado Oeste.

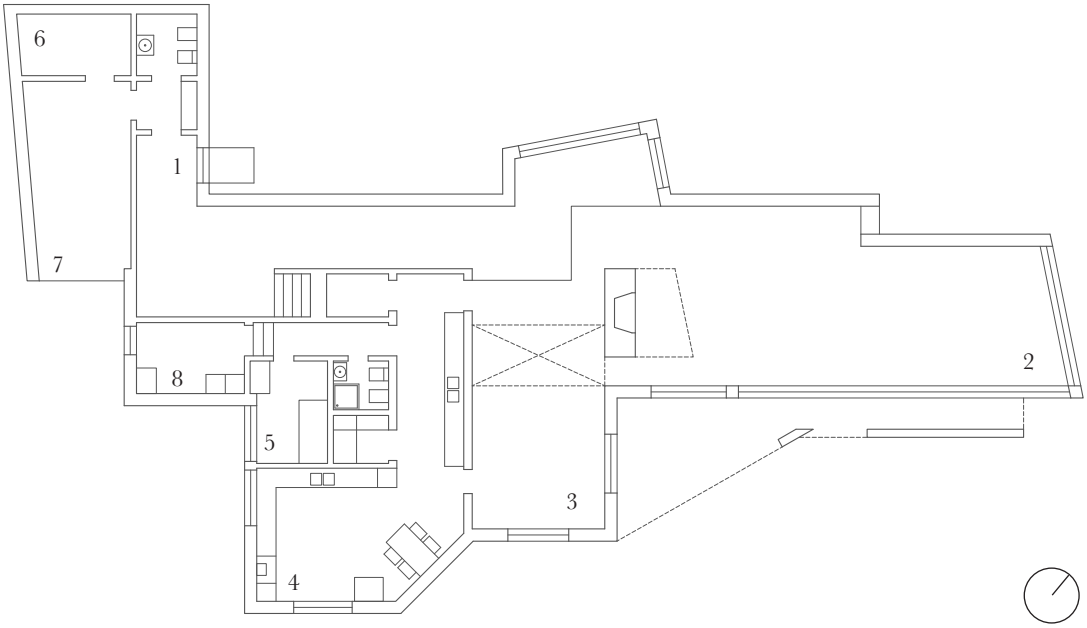
O projecto foi dividido em quatro fases de construção: primeira - recuperação das construções pré-existentes, destinadas aos zeladores, segunda - a construção de uma nova habitação unifamiliar destinada aos proprietários, terceira - construção de uma área balnear com piscina, e quarta - arranjos paisagísticos da propriedade.

A casa assenta sobre uma longa plataforma já existente, sobrepondo-se às fundações de um antigo sanatório que não chegou a ser construído. Das pré-existências foi recuperada uma construção que serve de casa para os zeladores, tal como outra usada como garagem. Estas duas últimas construções referidas encontram-se na zona Nordeste do terreno.

A nova construção, localizada na zona Sudoeste da propriedade, cobre uma área de 550 m² em dois pisos. O piso térreo contém o átrio de entrada, áreas de serviço, cozinha, sala de jantar, sala de estar e duas casas de banho de serviço. O segundo piso é composto por quatro quartos com quatro casas de banho, duas varandas e um terraço adjacente ao quarto de hóspedes.

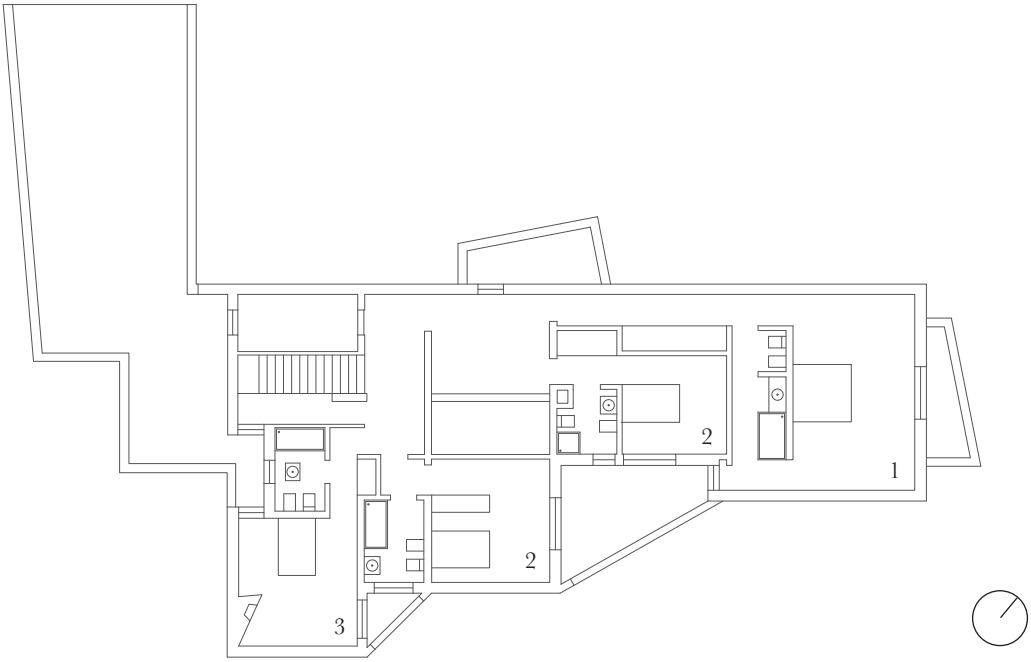
A entrada principal da casa encontra-se no fim de um percurso que atravessa a totalidade do lote e o longo alçado da casa junto à encosta (lado Norte). Ao entrar-se na casa passa-se por duas zonas de pé-direito duplo que trazem a luz do piso superior até ao hall de entrada e ao corredor de acesso à sala de estar. A sala expande-se para o lado Nordeste oferecendo

197 Álvaro Siza, 2009 (p.123).



1 - entrada 2 - sala de estar 3 - sala de jantar 4 - cozinha 5 - quarto de serviço 6 - arrumos 7 - garagem 8 - lavandaria

Fig 84. Planta do piso térreo - espaços sociais



1 - quarto principal 2 - quartos 3 - quarto de hóspedes

Fig 85. Planta do piso superior - quartos

uma visão sobre a piscina e do jardim que foi percorrido antes de chegar à entrada.

Enquadrando esta casa na obra de Siza, verifica-se que esta foi a primeira habitação de grandes dimensões que realizou onde pode lidar com um novo tipo de escala territorial que ainda não tinha tido oportunidade de trabalhar nas suas anteriores obras domésticas. Apesar desta nova escala Siza continua as suas explorações anteriores, de onde se salienta a procura de intimidade do espaço doméstico, um exercício difícil de realizar neste terreno tão exposto. No seguinte excerto Siza fala desta relação com as obras anteriores e das novas oportunidades dadas por este projecto:

> *"A casa Vieira de Castro, em Vila Nova de Famalicão, é o prolongamento de propostas e pesquisas que efectuei anteriormente, que aqui se confrontam com um contexto novo. Pela primeira vez ocupo-me do projecto de uma casa que dispõe de muito espaço ao ar livre. Naturalmente que está muito distante do tecido urbano, como o demonstram a considerável dimensão do lote e as características topográficas do terreno. A posição é soberba: a casa domina o vale longo de todo o perfil da paisagem. As características do lote, constituído por uma colina coberta por um pinhal, convidam à busca de um intimidade distinta da procurada nas casas precedentes: aqui, muito simplesmente, são a distância e o afastamento os instrumentos essenciais. Esta solução determina uma relação da casa com o espaço exterior decisivamente mais livre, mais aberta e prolongada. Além disso, a possibilidade de intervir também no jardim permiti-me estender o projecto até à paisagem. Um sistema de muros de apoio torna praticável aquele terreno tão acidentado, definindo uma plataforma, à cota da casa, onde se encontra igualmente a piscina. Contratualmente é possível, e necessário, definir diferentes pólos de actividade, ao longo de todo o jardim, que no fim deverão resultar interligados. Creio por isso poder afirmar que esta casa conserva simultaneamente um suficiente distância dos limites do lote e uma ligação muito forte ao terreno. Parece-me que o carácter especial do projecto reside neste aspecto."* [198]

Ao abordar o projecto, o primeiro elemento que agradou a Siza foi longa parte de nível do terreno, criada pela terraplanagem do sanatório. De facto, a sua configuração estreita e longa está na génese da organização do projecto. Siza implanta a casa o mais distante possível da entrada da propriedade de modo a criar uma grande ante-câmara a céu aberto que serve

198 Álvaro Siza, 2006 (p.40).

Fig 86. Alçados e Cortes

Fig 87. Alçados e Cortes

de preparação para a aproximação da casa. A escolha da implantação revela a intenção de Siza em voltar a casa para a paisagem, permitindo que todas as divisões estejam voltadas a Sudeste, para a cidade. Siza escolhe apenas construir a casa sobre esta longa superfície plana, deixando o restante terreno livre para arranjos paisagísticos.

Para além da intervenção dentro dos limites do lote, Siza toma em consideração a posição de domínio que este local tem sobre a paisagem, tendo consciência que qualquer construção ali edificada seria visível de muito longe. Desta forma, Siza lida com a grande escala territorial do terreno - uma característica inédita nas usas obras domésticas. O arquitecto confirma esta posição:

> *"(...) em termos de habitação foi o primeiro trabalho que eu tive com espaço à volta, porque a maioria das casas são lotes pequenos. Em função de encontrar a escala de vida para um edifício, naquele caso para aquela habitação, nesse espaço com que se confronta. Um terreno tão grande e livre, em baixo e em cima, e naquela posição a meio da encosta que se vê de muito longe, o problema da escala ali não se devia só ao interior, não se devia só à habitação ou à escala de interior, mas também tinha que articular com uma escala de paisagem e foi muito importante para definir nesta casa essa visão que há de muito longe. Em que é uma situação quase como de um santuário no Minho, lá no cimo, embora com um programa diferente, mas há uma escala na casa que tem a ver com isso, não é por um problema de monumentalidade mas sim com a escala justa, julgo eu, para aquele espaço e para aquele percurso."* [199]

A ligação da casa com o terreno é um dos aspecto mais interessantes deste projecto, sobretudo pela ambivalência da sua inserção neste território. A casa, vista de longe, aparece como um objecto - um volume branco abstracto assentado sobre um grande embasamento plano, que se destaca no meio da clareira aberta na encosta. Porém, quando vista de perto, essa ideia de um objecto simplesmente pousado no terreno desvanece. A casa está repleta de delicados apontamentos que a ajudam a dissimular-se delicadamente no terreno. Primeiro, o volume paralelepipédico é desconstruído em vários planos. Mas, os diferentes planos estão sempre ligados entre si, formando uma massa coesa e não uma composição planar. Segundo, a decomposição da forma estabelece diálogo com a envolvente. Isso é visível no volume

199 Excerto da entrevista realizada a Álvaro Siza no âmbito desta dissertação (ver anexos).

Fig 88. Alçado virado para a cidade

Fig 89. Percurso de acesso pavimentado junto à encosta

saliente do piso térreo, junto à sala de estar, que reage directamente à massa rochosa da mina de água adjacente. Também se vê essa continuidade com a topografia na inserção que Siza faz do volume no terreno, deixando que o jardim continue no terraço por cima da garagem, ligando o piso dos quartos directamente ao exterior. Terceiro, a plataforma não é tratada de uma forma totalmente plana, porque pequenos desníveis quebram a suave inclinação do terreno, criando uma continuidade de cotas entre a casa e o terreno, inserindo a casa no lugar onde está implantada. Quarto, estes desníveis são tratados com enorme detalhe, observando-se linhas de continuidade entre os diferentes materiais. Exemplo disso é um apontamento em pedra que desenha uma linha à volta de toda casa, ligando todas as soleiras das janelas entre si e os degraus dos patamares.

Este tratamento da inserção da obra no terreno estende-se aos dois percursos de acesso. O percurso principal é servido por uma estrada que liga esta casa relativamente isolada a um tecido urbano de periferia pouco denso. O segundo é apenas um acesso de serviço destinado a automóveis.

O primeiro acesso conduz o visitante por um curto percurso pavimentado ascendente que vai desde o portão de entrada até ao início da longa plataforma plana. Aí encontra-se o espaço de distribuição entre a casa do zelador, a garagem, o jardim e a ligação pedonal à casa. Ao implantar a casa ao fundo do terreno, Siza cria uma grande antecâmara a céu aberto que serve de preparação para a aproximação à casa. Este espaço surge como resposta às condições do terreno que obrigavam Siza a voltar o alçado maior para a paisagem, deixando o mais curto como o principal, de forma que a casa não tem propriamente uma fachada[200]. Desta forma Siza consegue criar um percurso de aproximação que se relaciona com a abertura do espaço a percorrer e a escala da paisagem envolvente.

Para aceder à casa há um estreito caminho que começa junto à piscina e passa entre edifício e a massa rochosa. Esse percurso não é directo, é uma sequência que permite ir conhecendo progressivamente o edifício. Uma primeira janela permite ver o interior da sala de estar, evidenciando a continuidade deste espaço com a piscina exterior. Mais à frente, um

200 Siza expressa esta opinião na entrevista realizou no âmbito desta dissertação (ver anexos).

Fig 90. Percurso de acesso

Fig 91. Volume da casa que interrompe o caminho

volume saliente interrompe o caminho, no qual uma segunda janela mostra novamente a zona social - o espaço interno é revelado, mas não tem acesso directo. Esse volume estabelece um diálogo com a massa rochosa adjacente, mas serve sobretudo para segmentar o percurso, criando uma segunda antecâmara a céu aberto antes da porta de entrada. No interior, um hall faz a distribuição para a zona social, áreas de serviço e andar superior, onde se encontram os quartos. Seguindo para a sala de estar o visitante passa pelo espaço interno que foi revelado anteriormente pelas duas grandes janelas.

Toda esta sequência permite a Siza filtrar a transição do exterior para o interior, criando uma sequência de espaços que vão sendo progressivamente mais íntimos até se chegar ao interior da habitação.

Este percurso de acesso à casa, com a sua configuração linear, marcada por elementos que vão segmentando o espaço, assemelha-se ao percurso de entrada do Museu de Arte Contemporânea de Serralves (Porto, 1991-1999), onde o volume saliente da casa é substituído pela bilheteira do museu.

A preocupação com a intimidade reflecte-se também na composição das aberturas. Siza procura tratar os espaços de transição como um filtro entre o mundo doméstico e o exterior[201]. No seguinte excerto expõe este tema:

> *"Na travessia entre dentro e fora é sempre necessária uma mediação, uma transição. Temos uma tradição riquíssima, de origem árabe que, sobretudo no Sul de Portugal, torna visíveis os espaços de transição, em que a luz muda até se perder a intimidade do interior. Mas esta profundidade, esta espessura, está a perder-se rapidamente, quer pela necessidade*

201 É curioso apontar que foi em Famalicão que Siza começou a prestar atenção a esta travessia entre os dois ambientes. Quando era criança passou algum tempo doente nesta cidade em reclusão numa casa onde apenas tinha acesso ao quarto e à varanda. A convivência neste espaço introduziu-lhe a preocupação de filtrar esta transição, algo que sem dúvida se reflecte nesta casa.

"Durante a infância, estive doente durante um longo período de tempo. E tive que fazer um prolongado repouso exactamente em Vila Nova de Famalicão. Vivi numa casa antiga, que dispunha de uma grande varanda aberta sobre a cidade, que naquela época era maravilhosa, recolhida e plena de harmonia(...) Ao fim do primeiro mês da minha estadia naquela casa, não podendo deslocar-me para além da varanda, comecei a odiar a paisagem, que a partir daí se tornou obsessiva. Senti assim sempre e cada vez mais a necessidade de uma ligação entre o interior e o exterior não imediata e total, como o fora nas origens, nas ambições e na prática da arquitectura do movimento moderno. O desejo de continuidade absoluta encontra, ou deveria encontrar, nas razões do conforto e do controlo do isolamento térmico, motivos para um redimensionamento."

Álvaro Siza cit. in Alessandra Cianchetta e Enrico Molteni, 2004 (p.41).

Fig 92. Espaço entre a janela da sala de estar e a parede da fachada

de construir para um grande número de pessoas (reduzindo assim as áreas), quer pela paixão pelos novos materiais (o vidro ou os painéis de isolamento térmico). E contudo, esta transição, que em substância constitui uma câmara de descompressão, permite evitar a passagem imediata e desagradável de um ambiente interior, eventualmente com ar condicionado, para os rigores do exterior. Portanto estes espaços, varandas ou pórticos, têm exactamente a função que tem um pátio noutros projectos confrontados com um tecido urbano mais ou menos consolidado. Estas transparências podem encontrar-se, em molde verdadeiramente extraordinário, nos projecto do veneziano Andrea Palladio, nos quais, no interior da construção de um universo, todas as salas comunicam por meio de aberturas disposta ao longo de um mesmo eixo que tem depois o seu prolongamento no tratamento do jardim ou dos campos, perdendo-se na distância. Daqui resulta, portanto, a necessidade destas pausas, que de certo modo desmaterializam a casa e criam uma sensação de continuidade e de passagem suave entre a dimensão interior e a complexidade exterior." [202]

Na Casa Vieira de Castro estes espaços de mediação encontram-se sobretudo no alçado voltado para a paisagem, aquele que necessita maior desta filtragem devido à sua exposição solar. Nas aberturas das salas de jantar e estar, que são contíguas, é onde este tratamento é mais óbvio. Na sala de estar Siza faz uma grande *fenêtre en longueur,* voltada para a paisagem, que é protegida em frente por uma parede. Entre a janela e essa parede surge um espaço intermédio que não é verdadeiramente interior nem exterior porque, apesar de estar aberto aos elementos, a transparência dos vidros oferece uma relação mais próxima com a sala do que com o jardim. Como consequência, a partir da sala de estar não se tem uma visão imediata da paisagem. Este é espaço que melhor caracteriza a mediação que Siza procura.

No piso superior este tipo de meios é usado nas duas varandas que servem os quartos. Estas varandas não são balcões directamente expostos ao exterior, balançados fora do alçado. Pelo contrário, são espaços que, apesar de exteriores, estão inseridos dentro da massa compacta do edifício. Estão protegidos por uma guarda que é na verdade a continuação da parede externa, que por sua vez protege também a parte mais alta do pé direito da varanda. Desta forma, a varanda é um espaço exterior apenas por ter uma abertura sem

202 Álvaro Siza cit. in Alessandra Cianchetta e Enrico Molteni, 2004 (p.46).

Fig 93. Sala de estar

Fig 94. Sala de estar e a lareira em posição central

vidro. Novamente, com este tipo de efeitos, Siza cria um espaço ambíguo nesta dualidade entre mundo interior e ambiente externo.

Consequentemente, pode-se dizer que, neste caso, Siza revela alguma hesitação[203] em fazer abertura de grandes vãos. Quando as faz, acaba por as proteger, por as filtrar - prefere revelar a paisagem pontualmente sem a expor demasiado. E quando faz janelas normais, aberturas directas num alçado, tendem a ser de menor dimensão.

O interior da casa segue uma dinâmica de organização relativamente tradicional, sendo usados dois pisos para separar os espaços sociais dos mais privados. O piso térreo está subdividido em duas partes, as áreas principais (sala de estar e jantar) e as áreas de serviço (garagem, lavandaria, casas de banho, quarto de empregada e arrumos). A cozinha serve como o ponto de "contacto" entre os dois espaços. Na zona de contacto entre a sala de estar e de jantar a dinâmica espacial é enriquecida pela presença da lareira e da ligação com o piso superior, através de uma *mezzanine.* A forma maciça da lareira, sobreposta com elegante mármore branco é um elemento arquitectónico em si mesmo, servindo para separar o hall de pé-direito duplo e a sala de jantar, e o hall e a sala de estar - caso contrário os espaços iriam fluir livremente uns entre os outros. No andar de cima a organização é bastante simples: há quatro quartos, cada um voltado para a paisagem e abertos sobre uma varanda ou terraço.

Na organização do piso térreo nota-se que Siza parte de um esquema em cruz ortogonal, com a lareira no ponto central - claramente visível em planta. Esta estrutura parece ser reminescente das influências wrightianas de Siza no início da sua carreira (ver como exemplo as Piscinas de Leça da Palmeira).

Construtivamente a casa usa sistemas construtivos semelhantes às outras obras de Siza deste período - por exemplo, Escola de Setúbal, Casa Avelino Duarte, FAUP, entre outras. As parede exteriores são feitas em betão, cobertas no interior por tijolo e no exterior por um sistema de isolação *Dryvit.* As janelas e portas incluem parapeitos e soleiras em mármore, sendo as mesmas feitas em madeira ou ferro. No interior encontram-se pavimentos em carvalho, detalhes de portas e de outras peças também em carvalho ou em madeira escura

203 Esta é uma hesitação justificada, como está exposto na citação de Siza.

Fig 95. *Mezzanine* que liga a sala de jantar ao piso dos quartos

Fig 96. Cozinha

africana, paredes rebocadas de branco e mármore de Lioz nas divisões da zona poente da casa. No exterior encontra-se uma piscina que cobre uma área de 60 m², acompanhada de uma sauna, hidromassagem, casas de banho e casa das máquinas, que estão inseridas no grande muro de contenção do terreno. Os acabamentos destas áreas estão em concordância com aqueles usados no interior da casa. As paredes de contenção do terreno pré-existentes, originalmente construídas para albergar o sanatório, foram recuperadas na fase dos trabalhos paisagísticos e ajudam a caracterizar o espaço exterior, sobretudo pelos bancos inseridos no muro que permitem observar a paisagem. Aqui o pavimento é em calçada, circundam as várias áreas da casa, sendo acompanhado por elementos em granito e peças em aço *Corten* junto à cozinha, que servem de estrutura para as videiras que criam a uma zona de estar exterior sombreada.

Esta obra consegue lidar com a grande escala do terreno onde se encontra, sem parecer desproporcionada. A dimensão correcta da construção, acompanhada de vários artifícios que associam o espaço doméstico ao exterior - percursos, piscinas, zonas de lazer exterior - conseguem fazer com que o projecto de uma simples habitação unifamiliar consiga controlar toda a propriedade.

Apesar de partir de uma forma abstracta, a arquitectura desta casa, como noutras obras de Siza reconhece a tradição. A dignidade essencial do edifício deriva da proporção, composição e volumetria das suas partes, e da forma como é claramente visível na encosta, com uma vista desafogada sobre a cidade, lembrando a tradicional quinta.

Outro aspecto marcante é o sucesso de Siza em conseguir criar filtros que acentuam a intimidade do espaço doméstico numa casa tão exposta. Esse processo não ocorre simplesmente na membrana que separa o interior do exterior, pois começa desde logo nas sequências de aproximação ao edifício, que lidam com proporções entre objecto, paisagem e Homem, e com subtilezas de revelar de um modo faseado o espaço doméstico, não o expondo drasticamente. É uma obra que revela claramente o momento de maturidade de Siza da década de 1980.

IV. CRUZAMENTO DE DADOS

Fig 97. Casa Diener - volumetria vista da estrada

Fig 98. Casa Diener - alçado lateral e ilhas de Brissago

4.1 Comparação dos casos de estudo

As duas casas aqui estudadas são representativas de uma fase em que Siza e Snozzi atingem um momento de maturidade e reconhecimento internacional nas suas carreiras. Esta escolha partiu do objectivo de relacionar duas obras que lidassem com mesmo tipo de problemas de modo a comparar as soluções adoptadas pelos dois arquitectos.

Como ponto de partida há o programa - a casa. A diferença de escala entre duas construções é significativa, pois a Casa Diener é uma residência de férias, enquanto a Casa Vieira de Castro se trata de uma habitação para uma família. No entanto, ambos os projectos lidam com problemáticas semelhantes: implantação numa encosta de pendente elevada, abertura sobre a paisagem, questões de acesso (que não lidam com a rua convencional) e a integração com o local envolvido por vegetação.

Para estruturar a comparação entre os dois edifícios é aqui proposta uma separação em sete temas: volumetria, topografia, paisagem, percursos, relação interior/exterior, espacialidade e materialidade.

Volumetria

O ponto de partida da volumetria é semelhante nos dois casos - tratam-se de dois volumes paralelepipédicos. Porém a forma como são tratados é totalmente diferente.

A Casa Diener tem como base um paralelepípedo inserido ao alto no terreno. A sua estruturação segue um esquema ortogonal, havendo apenas alguma variação dada pelos muros de contenção curvos na parte nascente do terreno. Apesar da solidez da construção, que parece surgir directamente do terreno, o edifício não deixa de ser elegante. Toda a composição fica mais leve e delicada no alçado virado para o lago, efeito dado pelas duas longas colunas que suportam o último piso. Para criar as aberturas, Snozzi desenha vazios na massa compacta, realçando-se a zona de estar, que surge como a maior "escavação" em todo o volume. Em alternativa, Snozzi usa a *fenêtre en longueur* nas duas aberturas do quarto principal.

O betão liso, executado com grande precisão, acentua a imagem de um bloco maciço.

Fig 99. Casa Vieira de Castro - Pala de protecção da entrada

Fig 100. Casa Vieira de Castro - Terraço do piso superior (por cima da garagem)

Este material permite a Snozzi dar uma continuidade entre todas as superfícies do edifício. Em entrevista, Snozzi explica a sua preferência por este material, estabelecendo também, uma ligação com a herança local do Ticino:

> *"(...) o betão é, como vemos nas construções antigas desta zona, que são todas em pedra, nas paredes e nas coberturas, obtendo assim uma unidade total, o único material que nos pode dar essa ideia de unidade e totalidade."* [204]

A Casa Vieira de Castro obedece a uma linguagem bastante distinta. Siza cria uma composição com ângulos e saliências - algo que Snozzi evita quase sempre na sua arquitectura. Este é um jogo formal que se destaca junto às aberturas, com palas ou paredes de protecção de ângulos enviesados a proteger as janelas. A forma base também sofre torções e enviesamentos no alçado virado para a paisagem e no contacto com o terreno. As janelas de Siza são mais convencionais que as de Snozzi, aparecendo como rectângulos nos alçados.

Um aspecto interessante é a dualidade formal que a casa tem que, ao ser feita por adição de vários planos, consegue dar ao mesmo tempo a percepção de ser uma massa sólida. Desta forma resulta uma composição muito mais escultórica que a Casa Diener, que obedece ao rigor intelectual de Snozzi. A composição formal da Casa Vieira de Castro revela a artisticidade da arquitectura de Siza.

Pode-se portanto distinguir que Siza trabalha com uma adição planar, enriquecida por vários apontamentos escultóricos angulares que ligam as diferentes partes entre si e à envolvente, enquanto que Snozzi parte de uma forma rígida que é "escavada" para criar as aberturas.

Topografia

O ponto de partida em relação à topografia é semelhante nos dois casos. Ambas as casas estão inseridas em pontos elevados das encostas, voltadas para uma paisagem aberta. Na Casa Diener essa paisagem é sobretudo natural, propícia a uma situação contemplativa - algo adequado a uma casa de férias. Já na Casa Vieira de Castro existe uma combinação

204 Excerto da entrevista realizada a Luigi Snozzi no âmbito desta dissertação (ver anexos).

entre paisagem natural e urbana, tendo-se uma leitura mais abrangente do território.

Contudo, Siza e Snozzi lidam de uma forma distinta com o terreno. Snozzi insere a casa no terreno, criando a impressão que a casa nasce da topografia e faz parte dela, apesar da pureza do volume. Siza lida com o terreno como ele está, sem fazer grandes transformações. Pousa a casa na plataforma topográfica, mas sem deixar de trabalhar diferentes apontamentos que ligam a casa ao chão.

Siza cria um volume paralelo às cotas de nível, mostrando o seu lado maior para a paisagem, enquanto Snozzi insere o seu volume no terreno perpendicularmente ao sentido da pendente, elevando a casa em altura. Apesar dos esquemas adoptados serem diferentes, ambos os arquitectos lidam com a topografia existente de um modo bastante directo, procurando manter a configuração do terreno o mais próxima da original.

Esta questão do tratamento topográfico e inserção do edifício com o terreno é uma dos aspectos de maior proximidade na obra dos dois arquitectos. No caso de Snozzi esse tratamento é notório, sobretudo pela maioria das suas obras lidar com terrenos de elevada pendente, dos quais o arquitecto suíço tira proveito para trabalhar a continuidade entre o interior e exterior dos seus edifícios com muros de contenção e patamares. Siza segue o mesmo princípio, mas dá uma maior atenção a apontamentos construtivos que ajudam os edifícios a "dissolverem-se" no contacto com o solo. Exemplo disso são alguns dos seus projectos construídos em terrenos planos, nos quais consegue surpreendentemente realizar este efeito, entre os quais se pode destacar a casa estudada neste capítulo, ou a Casa Luís Figueiredo (Gondomar, 1984-1994).

Paisagem

A questão da observação da paisagem tem diferenças nos dois casos. Snozzi estabelece a relação da casa com as duas ilhas de Brissago como o elemento estruturante de todo o projecto, pensando nas distintas vistas que consegue fazer no interior. Na Casa Vieira de Castro, Siza introduz uma complexidade diferente a este tema. A paisagem, pela sua vastidão, não tem nenhum ponto de focagem particular. Está apenas presente. Siza não se preocupa

tanto com a questão dos enquadramentos internos, talvez porque numa casa que é utilizada todos os dias esse seria um elemento rapidamente ignorado pela banalidade da sua presença. Em vez disso, Siza usa as aberturas desta casa como um ensaio para as suas preocupações de como filtrar a transição entre o interior e o exterior. No entanto, ambos arquitectos colocam todas as divisões principais das casas voltadas para a paisagem.

Porém, no caso de Snozzi, esta relação com o território é mais directa, pois toda a estruturação base da casa é fundamentada com a inserção com a envolvente, em que a vista e o contacto com a topografia são os pontos essenciais. Já no caso de Siza existe uma maior subtileza. O arquitecto português dá maior ênfase à aproximação da casa por parte do visitante/utilizador como o factor decisivo da escolha da implantação da casa e a sua transição progressiva até ao interior, preocupando-se também com a leitura frontal que a casa tem, visto não ter uma fachada convencional a apresentar-se em primeiro plano.

Percursos

A questão dos acessos é outro tema importante nas duas casas. Ambas têm dois percursos de acesso, um principal e outro secundário. Tanto Snozzi como Siza dão nos percursos de acesso às casas uma enorme atenção à relação entre indivíduo e construção, e à sua ligação à envolvente.

Na Casa Diener os dois acessos têm temas diferentes. O principal, que percorre o caminho público lateral à propriedade e conduz até à entrada no piso intermédio, lida com a questão da percepção da paisagem. Snozzi quer invocar no visitante a consciência da paisagem que está a visitar. Após este estreito acesso, entra-se na propriedade. O contraste entre o percurso fechado, e abertura da paisagem que se tem neste ponto é importante para a percepção da casa. Snozzi quer dar uma consciência do grande território onde a casa está localizada - todos os elementos do Ticino estão presentes: montanhas, lago, terrenos inclinados, muros de explorações agrícolas e as palmeiras. O acesso secundário lida sobretudo com a relação entre o indivíduo e o edifício. O objectivo primário é dar um acesso desde estacionamento até à zona social. Mas, este é um percurso faseado, que percorre os patamares do lote, revelando todos os elementos exteriores da casa. É uma percepção lenta,

com um percurso ascendente que se vai aproximando progressivamente do edifício.

Na Casa Vieira de Castro também há dois acessos, principal e secundário. Porém, o segundo acesso não tem um importância significativa, pois é um acesso automóvel a ser usado esporadicamente. O acesso principal, que atravessa toda a propriedade, junta, de certa forma, a abordagem dos dois percursos da Casa Diener: a percepção da paisagem e uma aproximação faseada com o edifício. É a relação com a envolvente e a integração com o terreno que se destaca. A entrada da propriedade, à semelhança do caminho público da Casa Diener, é um acesso fechado pela vegetação, mostrando claramente as diferenças de nível do terreno. Quando se chega à plataforma plana há uma abertura da paisagem sobre toda a cidade de Vila Nova de Famalicão - um momento comparável ao ponto de entrada na propriedade da casa de Snozzi, que revela o lago e as montanhas. De seguida, surge um acesso pavimentado à casa, passando primeiro pela piscina, seguindo-se os dois momentos em que é revelado o interior da casa, pela janela da sala e do volume que quebra o acesso. Segue-se a pequena antecâmara a céu aberto da casa que envolve a porta de entrada. Esta sequência de aproximação é comparável ao acesso pelos patamares da Casa Diener. É verdade que um acesso é linear, plano e faseado, enquanto que o outro é segmentado em diferentes níveis, mas os dois arquitectos revelam intenções semelhantes de usar os percursos para dar uma percepção faseada da casa e de revelar o terreno e a paisagem em seu entorno.

Relação interior/exterior

Apesar dos objectivos base da relação com o exterior serem diferentes nas duas casas, como foi apontado no ponto dedicado à paisagem, surgem elementos comuns nos dois edifícios. Em ambas as salas de estar, existe um efeito de contenção/transição entre o interior e o exterior que cria um espaço ambíguo. Na Casa Vieira de Castro, esse elemento de transição está junto à *fenêtre en longueur* da sala de estar, como já foi referido em detalhe anteriormente. Esse espaço é delimitado pelo vidro da janela e o prolongamento da parede do alçado. Na Casa Diener também há um efeito semelhante, apesar de ser muito mais ténue. Com o avançar do piso superior, Snozzi usa duas colunas a suportar o volume que ficaria suspenso. Com o prolongar do tecto do interior da sala para o exterior, Snozzi procura

Fig 101. Relação interior/exterior na Casa Diener

Fig 102. Relação interior/exterior na Casa Vieira de Castro

anular a presença da janela, composta por delicados caixilhos. Mas desta forma, apesar de eliminar duas paredes da sala, substituindo-as pelo vidro, existe uma protecção do espaço interno, como se houvesse uma grande pala a proteger a janela, filtrando a exposição criada por estas grandes aberturas. Este efeito é uma consequência interessante na Casa Diener, pois o objectivo procurado por Snozzi é de anular ao máximo a fronteira entre interior e exterior.

Desta forma, a Casa Diener tem um espaço exterior coberto a separar o interior protegido. Um ponto de transição que filtra o contacto directo com os elementos. É importante notar que a localização da casa é um ponto importante, pois aqui está-se a comparar duas realidades climáticas distintas: Suíça e Portugal. Naturalmente que um país do centro da Europa, de topografia alpina, não vai exigir o mesmo tipo de artifícios construtivos que um país mediterrânico.

As restantes aberturas na Casa Diener são janelas relativamente simples, que Snozzi usa como pontos de enquadramento da paisagem. Assim, revela apontamentos do exterior, não exportando-os totalmente. Prefere revelar uma amostra da realidade, para convidar a pessoa a aproximar-se e a ver a paisagem. No seguinte excerto, o arquitecto descreve esta situação:

> *"(...)quando eu faço uma janela o que é que eu procuro fazer? Por exemplo, no exterior da casa há um bosque. E a janela que eu fiz no quarto em frente ao bosque dá para ver apenas parte dos troncos das árvores. Então mostro apenas um pouco do exterior, porque isso convida as pessoas a irem até à janela e ver tudo. A outra janela ao fundo do quarto, voltada para o lago, corta a paisagem. Vê-se o limite do lago e o início das montanhas. Eu dou uma pequena amostra da realidade exterior para convidar a pessoa a aproximar-se e a ver mais. Eu não queria que a pessoa absorve-se tudo de uma só vês. De modo que eu sou contra a grande vista panorâmica em geral, que eu não gosto."* [205]

Esta atitude contra a vista panorâmica é também perceptível na obra de Siza. Raramente se encontra um grande envidraçado num edifício seu. E a Casa Vieira de Castro

205 Excerto da entrevista realizada a Luigi Snozzi no âmbito desta dissertação (ver anexos).

é bastante exemplar disso. A única grande janela panorâmica da casa está tapada, cerca de um metro em frente, com uma parede que corta quase toda a vista e protege a janela do Sol. Todos os espaços principais são filtrados pelos mesmo sistema - o espaço de protecção das duas salas e as varandas bastante fechadas dos quartos, no piso superior. As restantes janelas, servem naturalmente para iluminar e ventilar as restantes divisões, mas também se destaca as limitadas aberturas do alçado Noroeste, no acesso da sala e dos quartos, que mostram apontamentos do terreno próximo, à semelhança de Snozzi na Casa Diener.

Espacialidade

A organização interna é bastante simples nos dois casos - as duas casas hierarquizam os seus espaços com uma separação programática em diferentes pisos. A riqueza espacial é mais predominantes nos espaços socais, restando uma estruturação simples para os quartos.

Como é frequente na arquitectura de Snozzi, a qualidade espacial da sua obra vem da interacção com o exterior. Na Casa Diener, a sala "expande-se" para o exterior, disfarçando as reduzidas dimensões da divisão. É também cruzada pelos dois percursos, dando-lhe permeabilidade de movimentos, sendo também salientada com a ligação ao piso superior pela *mezzanine.* Para além do interior, o jardim é o outro local onde se observa uma maior complexidade espacial. A sua estratificação oferece vários enquadramentos visuais da casa que assume a posição central. Sente-se também uma continuidade com o interior que dá a noção de um grande espaço unificado, acentuado pelo percurso que parte desde a sala, até à pérgola no patamar da piscina.

A Casa Vieira de Castro é notoriamente mais elaborada que o projecto de Snozzi. A maior dimensão dos espaços sociais permitem a Siza diferentes variantes, que alternam desde peças centrais escultóricas, que centralizam o espaço, como é o caso da lareira na sala de estar, até zonas de pé direito duplo (*mezzanines*), que dão continuidade entre os dois níveis da casa.

Siza dá uma maior flexibilidade ao espaço interno, com as maiores dimensões dos acessos aos espaços centrais - como o corredor que liga o *hall* de entrada da casa à sala - e

variedade de pontos de acesso aos diferentes espaços - como, por exemplo, na sala que tem várias aberturas directas para o jardim. Snozzi limita mais esse tipo de acessos, criando opções mais limitadas - por exemplo, o jardim só tem verdadeiramente uma porta de acesso (junto à cozinha), porque a porta principal liga apenas ao percurso público. No entanto, é compreensível que num projecto como o da Casa Diener, com um terreno em patamares e um programa reduzido, resulte uma solução mais simples do que num projecto de uma casa de família convencional em terreno plano.

Concluindo, observa-se que as duas casas dividem-se programaticamente em diferentes pisos, separando as zonas sociais das áreas privadas. Snozzi estratifica todo o edifício, valorizando o espaço interno com relações visuais da paisagem, ligando também visualmente a sala ao quarto principal. Siza explora, sobretudo, a ideia de um espaço centralizado à volta de um lareira na sala de estar, com um conjunto de ligações ligações directas com o jardim à sua volta, e com relações visuais ao piso superior através de duas *mezzanines.* Nas duas casas surgem espaços intersticiais, que filtram e protegem os grande envidraçados, criando um espaço que faz a intermediação entre interior e exterior.

Materialidade

Entre as duas casas é notória a distinção de materiais: Snozzi usa o seu material de eleição, o betão, enquanto que Siza recorre ao reboco branco purista que usou frequentemente neste período da sua obra[206]. No entanto, apesar da diferença, estes materiais permitem que os dois edifícios tenham uma continuidade plástica entre os diferentes planos do volume. Resultam massas coesas envolvidas por uma "pano" contínuo com a mesma cor e textura. Como tal, observa-se uma procura purista que tende para o minimalismo das formas exteriores nas duas casas (mais em Snozzi do que em Siza).

No interior, o cenário é diferente. Snozzi continua mesma simplificação rigorosa que no exterior. Ao contrário, Siza elabora a aplicação de materiais, acentuando também o detalhe - por exemplo, as janelas de Siza são muito mais complexas que os caixilhos simples de Snozzi.

206 Corresponde à 4ª fase da obra de Siza - Spoken into the Void, 1979-1985 (ver capítulo Escola do Porto a Álvaro Siza).

Essa elaboração é notória na aplicação em mármore da lareira, com desenho irregular, e nas subtis variações de aplicação em madeira. Contudo, é verdade que nos dois casos recorrem aos mesmo materiais de base, paredes rebocadas a branco no interior e pavimentos em madeira (na Casa Diener apenas no último piso).

Siza explora muito mais o detalhe construtivo, acentuando alinhamentos de materiais e formas - apontamentos que ligam as diferentes partes do edifício. Snozzi anula ao máximo o detalhe. Porém, destaca-se o purismo dos edifícios, na sua forma global. São duas formas abstractas que estão perfeitamente enquadradas com a envolvente.

Conclusões

As duas casas têm pontos de contacto entre si, apesar de, à primeira vista não ser totalmente óbvia a proximidade entre elas. É importante salientar que existem vários elementos comuns que servem para comparar as duas casas. Muitos deles são esquemas construtivos comuns, como *mezzanines,* ou esquemas de organização espacial definidos em função da paisagem. No entanto, não deixa de haver um sentido de identidade bastante próximo entre as duas casas. A preocupação com inserção no terreno é o primeiro ponto comum entre os dois arquitectos. Existe um enorme respeito pelo *genius loci,* tal como pelas heranças locais. A topografia quase não é alterada e os elementos pré-existentes são recuperados e integrados no projecto. Mesmo a aparência exterior dos edifícios é definida em contornos semelhantes, partindo de uma massa sólida que é transformada em cheios e vazios, conforme as necessidade internas.

A abordagem de Snozzi produz um edifício muito claro e objectivo, que obedece fundamentalmente a dois pontos: paisagem e inserção com o terreno. Porém, a simplicidade desta abordagem não implica falta de riqueza espacial. Para uma casa tão pequena e simples é impressionante encontrar tamanha dinâmica espacial e riqueza dos diferentes espaços - exemplo disso é a sala de estar, que não é apenas o espaço de convívio de uma pequena residência de férias, mas é um local que controla, nos seus enquadramentos, uma imensa

paisagem natural. É quase uma "máquina de ver", como a Petite Maison (Vevey, 1922-1924) de Corbusier, que coloca a envolvente como elemento central do projecto - a mesa exterior e a abertura no muro da casa, do grande mestre do século XX, é substituída pela sala de Snozzi.

Outro aspecto fascinante deste projecto é a sua capacidade de englobar todas as preocupações da arquitectura de Snozzi em si: importância do lugar, integração topográfica, observação da paisagem, preservação da identidade local e uma simplicidade projectual muito objectiva. De facto, todas as casas de Snozzi, sobretudo as de vale, preservam estes elementos, tendo vindo a ser apuradas desde a Casa Kalmann.

No caso de Siza, destaca-se alguma complexidade, quando comparado com Snozzi. Essa complexidade é consequência da densidade que os projectos de Siza transmitem, fruto das imensas influências que o arquitecto português tem absorvido durante vários anos. Porém, essa complexidade é exposta de uma forma clara, que só se compreende quando se visita o edifício. Essa será talvez a questão mais marcante na arquitectura de Siza, sem dúvida notória neste projecto, em que a aparente complexidade do edifício, analisada em fotografias e plantas, desvanece totalmente quando está em contacto directo com a obra. Aí parece que o lugar liga todos os elementos, traduzindo a solução adoptada por Siza num edifício de leitura clara.

4.2 Contextualização das obras

Após a descrição detalhada das casas interessa compreender o contexto das obras, cruzando a informação com o enquadramento teórico exposto na primeira parte desta dissertação. Tendo em conta que o tema central é o Regionalismo Crítico, interessa confirmar se os dois casos de estudo se encontram dentro dos conceitos desta corrente de pensamento. Para tal, será pertinente verificar se os dois projectos cumprem os parâmetros definidos nos sete pontos do Regionalismo Crítico de Kenneth Frampton[207].

207 A ordem de análise aqui seguida é a mesma que está exposta no capítulo *Sete pontos sobre o Regionalismo Crítico.*

O primeiro ponto define que o "*Regionalismo Crítico tem que ser compreendido como uma prática marginal, uma que, enquanto é crítica da modernização, mesmo assim recusa abandonar os aspectos emancipatórios e progressistas do legado arquitectónico moderno*"[208]. Mas, como já foi referido anteriormente, apesar de ser um reacção contra a procura de universalidade/uniformidade e a abordagem de *tabula rasa* do Movimento Moderno, o Regionalismo Crítico não se coloca numa posição de oposição total a ele - é quase como uma evolução da *avant-garde.*

O trabalho de Siza e Snozzi está certamente enquadrado dentro deste conceito, sobretudo no caso do arquitecto suíço, cujo o trabalho é uma clara evolução da *Neues Bauen.* Snozzi continua a explorar as formas do Movimento Moderno, que claramente não foram esgotadas na primeira metade do século XX. Os dois casos de estudo, que pertencem a uma evolução contínua do trabalho dos dois autores, estão dentro destes parâmetros. Isto é sobretudo evidente nas formas puras da Casa Diener, que podem ser vistas como uma desenvolvimento dos primeiros abstractionismos do Movimento Moderno - desde, por exemplo, as composições de Walter Gropius no edifício da Escola Bauhaus (Weimar, 1925-1926) ou as explorações em betão de Corbusier.

No segundo ponto, Frampton refere que o Regionalismo Crítico *"em vez de enfatizar o edifício como um objecto autónomo, coloca em foco o território"*[209]. Este comentário não poderia ser mais apropriado para descrever a arquitectura de Snozzi, algo que se reflecte directamente no projecto da Casa Diener, que tem como ponto de partida toda a simbologia do local para a estruturação do projecto, focando a atenção dos espaços internos da casa para as ilhas de Brissago. Siza não dá um ênfase tão directo à paisagem como Snozzi, mas a ligação está também presente, apesar de um modo mais subtil. Porém, a Casa Vieira de Castro adquire grande parte da sua riqueza no modo como interage com o terreno e com a grande escala do território circundante, sendo esse o ponto de partida do projecto. Snozzi é mais directo neste ponto. Siza cria um projecto que é informado por uma cuidada leitura do território, dando ênfase ao mesmo de uma forma mais tangencial, porém o lugar define a essência do projecto.

O terceiro ponto é aquele que está mais distante das duas casas. Nele o teórico britânico

208 Kenneth Frampton, 1987.
209 Ibidem.

descreve que o *"Regionalismo Crítico favorece a realização de arquitectura como uma realidade tectónica em vez de uma redução do ambiente construtivo a uma série de incongruentes episódios cenográficos"*[210]. A Casa Diener é aquela que obedece a um princípio tectónico mais directo, exposto pelas suas paredes estruturais em betão. A forma massiça da casa é a sua própria estrutura, como uma simples caixa de betão. A Casa Vieira de Castro já não expõe a sua estrutura da mesma forma. Apesar de estar subentendido na sua forma um esquema construtivo semelhante ao projecto de Snozzi - de paredes portantes que formam um volume maciço - toda a estrutura de betão, alternada em certos pontos com paredes de tijolo, é escondida por um pano contínuo de reboco pintado de branco, que envolve as paredes interiores e exteriores.

No quarto ponto o Regionalismo Crítico aparece como *"regional no sentido em que evidencia factores específicos do local, indo desde a topografia (...) até ao jogo de variação da luz local através de toda a estrutura"*[211]. Esta preocupação reflecte-se sobretudo no modo como "*tende a tratar os vãos como delicadas zonas de transição com a capacidade de responder às condições específicas impostas pelo local, pelo clima e pela luz"*[212]. Aqui é óbvia a relação directa com Siza, que foca na Casa Vieira de Castro os pontos de transição entre interior e exterior como elementos de enorme importância no projecto. Snozzi não trata os vãos da mesma forma, pois o seu objectivo é anular ao máximo a fronteira entre o interior e o exterior. Porém a forma como evidencia os factores específicos do local é sobretudo através da inserção topográfica do terreno e pela manutenção da sua forma mais próxima do original.

O quinto ponto descreve que o *"Regionalismo Crítico dá tanto ênfase ao aspecto táctil como ao aspecto visual"*, salientando que o *"ambiente pode ser experienciado em outros termos para além do visual"*[213]. Aqui, factores como a preocupação táctil não parecem ser centrais a cada projecto. Porém, ambas as casas não deixam de ter as suas nuances nas transições de materiais, como por exemplo o "calor" dado pela madeira no interior (na Casa Diener apenas no quarto principal). O único ponto onde esta preocupação é directa na ideia de projecto é na preocupação que Siza demonstra na transição do interior e exterior, na qual uma pessoa é

210 Ibidem.
211 Ibidem.
212 Ibidem.
213 Ibidem.

protegida de uma transição climática abrupta.

No entanto, o carácter ambíguo da ideia defendida aqui por Frampton, pode ser adaptada a quase qualquer edifício, pois existe sempre um conjunto de sensações diferentes dada pelos diferentes materiais ou diferente circunstâncias reais de um projecto - seja a sensação de frio provocada por uma corrente de ar ou eco dentro de uma divisão.

O sexto ponto de Frampton é dedicado à "*paradoxal criação de uma 'cultura global' com bases regionais*"[214]. Em concreto é referente à re-interpretação de elementos tradicionais em construções contemporâneas ou mesmo à introdução de elementos "modernos" em edificações de carácter ou inspiração tradicional. Aqui encontram-se vários pontos de contacto em ambos os arquitectos, que sobretudo notório com Álvaro Siza, cuja a evolução da sua obra parte de uma re-interpretação do vernacular do Norte de Portugal.

Nos casos de estudo esta interacção da "cultura global" com herança regional manifesta-se de diferentes formas. Na Casa Diener o ponto central de permanência da cultura local é dada pela manutenção dos muros de contenção do terreno, oriundos da tradição local usados nas explorações vinícolas. Já a introdução da estética purista da construção neste contexto é um elemento de contraste com a tradição local - isto vai de encontro com ideia de Frampton, de que o Regionalismo Crítico também permite introdução de elementos de origem externa, *"sendo capaz de cultivar uma cultura focada sobre o local sem ser demasiado hermética"*[215]. Em outras casas de Snozzi deste período observa-se também uma re-interpretação das formas e tipologias locais, como na Casa Heschl (Agareno, 1983-1984) ou na Casa Walser (Loco, 1988) que são uma re-interpretação de tipologias locais do século XIX.

Na Casa Vieira de Castro a re-interpretação de elementos locais encontra-se tanto em esquemas espaciais e tal como em detalhes construtivos. Espacialmente destacam-se a filtragem dos espaços de transição que, segundo Siza, vem da *"tradição riquíssima, de origem árabe que, sobretudo no Sul de Portugal, torna visíveis os espaços de transição, em que a luz muda até se perder a intimidade do interior"*[216]; também é de salientar a importância da lareira como elemento

214 Ibidem.
215 Ibidem.
216 Álvaro Siza, 2006.

central organizador dos espaços sociais - uma herança da cultura construtiva local; ou então a posicionamento da casa na propriedade que lembra a tradicional quinta. Construtivamente a escolha de materiais é a mesma do vernacular da região indo desde a pavimentação e móveis em carvalho, ao uso de mármore de Lioz, às paredes rebocadas e pintadas de branco, até aos caixilhos em madeira e paredes e pavimentação exterior em granito.

No sétimo e último ponto, Frampton afirma que o *"Regionalismo Crítico tende a florescer naquelas culturas intersticiais que de um modo ou doutro são capazes de escapar ao impulso optimista da civilização universal"*[217]. Aqui, como foi referido na análise inicial deste ponto, verifica-se uma correspondência directa entre a afirmação de Frampton com o Ticino e o Norte de Portugal, que são dois locais perfeitos para a emergência de uma arquitectura regionalmente crítica.

Pode-se concluir que as duas casas se enquadram dentro do Regionalismo Crítico, por se encontrarem dentro dos parâmetros definidos por Frampton no seu livro *Modern Architecture: A Critical History*[218]. Porém as casas não deixam de ter as suas variações. Snozzi adapta a estética purista da *Neues Bauen* à geografia e à cultura construtiva do Ticino, numa abordagem intelectual que se traduz em certos princípios orientadores do projecto, como a manutenção da topografia dos pequenos vales onde constrói ou na relação directa com elementos da paisagem. Siza cria uma evolução da cultura construtiva local, que passa sobretudo pela re-interpretação de alguns elementos tradicionais, que é transformada e informada pela seu estudo da história (como por exemplo a integração de eixos barrocos) e de arquitectos ou movimentos artísticos internacionais (como o Cubismo, ou autores como Stirling ou Venturi).

Para além do enquadramento dado pelo Regionalismo Crítico de Frampton, que identifica esta arquitectura de ligação entre as tradições vernaculares e as influências modernas, nota-se também a forte importância que o lugar teve na elaboração de ambos os casos de estudo. Encontra-se uma sintonia com a definição geral de Gregotti da responsabilidade do arquitecto de criar uma "arquitectura de contexto", revelando a natureza por meio da

217 Kenneth Frampton, 1985.
218 Ibidem.

modificação, mediação e utilização da paisagem[219] - algo que é sobretudo notório na Casa Diener. A casa de Siza também é uma "arquitectura de contexto", contudo não transparece a ideia de uma revelação do lugar de uma forma tão directa. Siza está, de certa forma, mais próxima de Christian Norbert-Schulz, que defendia que a arquitectura deve satisfazer não só as exigências físicas do local, mas também as necessidades psicológicas do ser humano[220] - necessidade essas que Siza traduz na forte intimidade da sua arquitectura doméstica.

219 Kate Nesbit, 1996.

220 Christian Norbert-Schulz, 1981 (p. 5).

CONCLUSÃO

Conclusão

"Os arquitectos não inventam nada, eles transformam a realidade."

Álvaro Siza [221]

"Nada há a inventar, tudo é reinventado."

Luigi Snozzi [222]

A ligação entre Álvaro Siza e Luigi Snozzi passa além das proximidades na arquitectura para uma relação pessoal entre ambos. Da amizade surgiu a oportunidade de trabalharem juntos recentemente. Em 2012 Snozzi convidou Siza a colaborar num concurso para a realização de uma igreja na Sardenha[223] - publicada pela primeira vez nesta dissertação. O concurso exigia que o arquitecto trabalha-se com um artista, e Snozzi escolheu Siza. A participação do arquitecto português resumiu-se ao desenho de murais e de duas esculturas - a cruz do altar, semelhante aquela que desenhou em Marco de Canavezes (inspirada em Barragán) e a pia baptismal. É interessante saber que Siza foi o primeiro artista em que Snozzi pensou, mas é uma grande perda saber que esta obra não irá ser construída. Esta colaboração marca a ligação que os dois arquitectos têm, reconhecida pelos próprios, que são amigos de longa data. Conheceram-se pela primeira vez quando Snozzi foi ao Porto, com os seus alunos da EPFL, visitar as obras de Siza e de outros arquitectos. Aprofundaram a sua amizade quando Siza leccionou em Lausanne durante um semestre. Noutras vezes trabalharam próximos, quando Siza projectou o Casino Winkler (1986) na cidade de Salzburgo, cujo plano urbanístico estava a ser revisto por Snozzi, e onde o arquitecto suíço defendeu a construção do edifício, que infelizmente não saiu do papel. Snozzi também convidou Siza para arguir os projectos dos seus alunos nas conferências que tem organizado nos últimos anos em Monte Carasso. Existe uma concordância de ideias e admiração mútua. Algo que ajuda a fortalecer uma comparação entre estes dois arquitectos.

221 Siza cit. in Kenneth Frampton, 2000 (p.34).

222 Snozzi cit. in Peter Disch, 1994 (p.108).

223 Este projecto foi realizado por Luigi Snozzi e Mauro Mariani, contando com a colaboração de Álvaro Siza no desenho de algumas peças para a igreja. O projecto foi realizado em 2012, no âmbito de um concurso, para a cidade de Oblia na Sardenha (Itália). O material gráfico deste projecto está disponível nos anexos.

Porém, apesar da proximidade pessoal, estes dois arquitectos fazem uma arquitectura que, tendo uma linguagem e preocupações bastante distintas, valoriza sempre a integração dos edifícios com o local - algo que vários críticos têm vindo a destacar. Neste aspecto, Vittorio Gregotti encontra um paralelo entre Siza e Snozzi que parte de uma capacidade que ambos têm de conseguirem captar os *"os traços secretos do lugar, alinhando pequenas 'pistas' que são talvez melhor adequadas do que grandes características monumentais, pois revelam a verdadeira natureza do lugar"*[224]. Porém, Gregotti acrescenta que esta abordagem traduz-se em formas bastante diversas, porque o modo de fazer um projecto pertencer ao lugar é feito de uma forma diferente pelos dois arquitectos: os edifícios de Siza têm um sentido de pertença bastante natural, enquanto que Snozzi parte mais de um grande rigor intelectual[225].

Para Gregotti, a simplificação das intervenções, especificamente reconhecíveis nos projectos de Snozzi, são fruto de uma posição radical, conseguida através de várias estratégias, ultrapassando as complexidades para providenciar suficiente energia e segurança ao acto final. Assim, para o teórico italiano, a linguagem de Snozzi é lacónica e castigada, uma linguagem moderna sem ênfase. Peter Disch concorda com esta posição de Gregotti, identificando que este tipo de simplificação de inter-relações específicas é produto de uma posição radical[226]. O principal valor da arquitectura de Snozzi advém na sua relação com o lugar.

Pierre Alain Croset apoia igualmente a opinião de Gregotti. Mas, para Croset, esta atenção partilhada pelos *"secretos traços do lugar"* não se manifesta apenas na escolha da implantação. As opções linguísticas feitas pelos dois arquitectos revelam uma intenção de relacionar esses traços com toda a *materialidade* concreta já existente no local[227].

Croset ilustra esta ideia comparando dois projectos[228]. Na loja Constatini (Locarno, 1977-1979) de Snozzi, a utilização de uma linguagem crua e essencial, usada pela primeira vez na Casa Kalmann, providencia um enquadramento que faz com que os muros das

224 Vittorio Gregotti, 1984 (p.33).
225 Ibidem.
226 Peter Disch, 1994 (p.18).
227 Pierre Alain-Croset, 1994 (p.51).
228 Ibidem.

antigas ruínas sobressaiam. Da mesma forma, Siza, no seu projecto para S. Victor no Porto, completado em 1976, expressa um diálogo poético entre a linguagem abstracta do seu edifício e as ruínas, incorporando as antigas paredes na construção. Confrontados com estes frágeis elementos - uma paredes em ruínas, um antigo fragmento arquitectónico - os dois arquitectos demonstram uma significativa atitude de *pietas*[229], que pode ser vista na intencionalmente modesta imagem da sua arquitectura, permitindo que estes fragmentos sejam protagonistas na composição[230].

Contudo, é Jacques Gubler que toca num aspecto central desta relação. Para Gubler, citar Siza a propósito de Snozzi é feito num estado de afinidades electivas[231]. Ambos "pensam" com os pés e a ponta do lápis. Mesmo que a arquitectura divirja na plasticidade dos volumes, na técnica e na gama de materiais, os seus projectos expressam sobre a pendente dos terrenos o encontro entre a escultura e a geologia[232]. A forte presença final da escavação está a par com a construção de patamares, o contraste entre volumes amarrados ao terreno e ao mesmo tempo emergentes. Desta forma Gubler estabelece uma designação pertinente que classifica tanto Siza como Snozzi: ambos são *arquitectos-topógrafos.*

Os dois arquitectos resolvem a sua arquitectura focando atenção em dois elementos: o local e o aspecto intelectual do projecto - *cosa mentale.* Desenham uma arquitectura em que o único pressuposto é resolver um programa que responde às necessidades do Homem e do local, sem se deixarem conduzir por qualquer tentação de artifícios tecnológicos ou ideias de inovação que não partem de uma necessidade directa. Siza e Snozzi fazem uma arquitectura para o Homem que parte da terra. Tudo o resto é supérfluo.

---

229 *Pietas* era uma das virtudes da Antiga Roma, junto com *gravitas* e *dignitas*. *Pietas* é normalmente traduzida como dever ou devoção, e simultaneamente sugere um dever para com as divindades e com a família

230 Pierre Alain-Croset, 1994 (p.53).

231 Jacques Gubler, 1997.

232 Ibidem.

Bibliografia

ALOFSIN, Anthony. (2007). Constructive Regionalism. In Vincent B. Canziaro (Ed.), Architectural Regionalism - Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.

BARATA, Paulo Martins (1997). Piscinas da Quinta da Conceição. In L. Trigueiros (Ed.), Álvaro Siza 1954-1976. Lisboa: Blau.

CANIZARO, Vincent B. (2007). Architectural Regionalism | Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.

CARLONI, Tita (1983). 50 Anni di Architettura in Ticino: 1930-1980. Lugano: Quaderno della Rivista Tecnica della Svizzera Italiana.

CIANCHETTA, Alessandra, & MOLTENI, Enrico (2004). Álvaro Siza: private houses, 1954-2004. Milão: Skira.

COLQUHOUN, Alan (1991). Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays, 1980-1987. Massachusetts: MIT Press.

COOK, John W., & KLOTZ, Heinrich (1974). Entretien de Robert Venturi et Denise Scott Brown. In John W. Cook e Heinrich Klotz (Eds.) Questions aux architects. Liège: Pierre Mardaga.

COSTA, Alexandre Alves (1990). Notes pour une caractérisation de l'Architecture Portuguaise. In Pierre Mardaga (Ed.), Architecture à Porto. Liés: Opus Incertum.

CROSET, Pierre-Alain (1990). Architetture di Luigi Snozzi. Casabella, 567, 15-16.

CROSET, Pierre-Alain (1994a). Luigi Snozzi: Costruzioni e progetti - Buildings and projects 1958-1993. Lugano: ADV.

CROSET, Pierre-Alain (1994b). The Architecture and Town Planning of Luigi Snozzi. In Peter Disch (Ed.), Luigi Snozzi: The complete work Vol. 1 1958-1993. Lugano: ADV Publishing House.

DISCH, Peter (1994). Luigi Snozzi, an architect in search of a place 1958-2003 (Vol. I, II e III). Lugano: ADV Publishing House.

EMERY, Marc (1980). La tranquille révolution de Siza. Architecture d'Aujourd'hui, 211.

FIGUEIRA, Jorge (2002). Escola do Porto: Um Mapa Crítico. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC.

FIGUEIRA, Jorge (2011). Reescrever o Pós Moderno. Porto: Dafne Editora.

LECK, Brigitte (1992). Álvaro Siza. Basileia: Birkhäuser.

FRAMPTON, Kenneth (1984). L'opera di Luigi Snozzi 1957-1984. In Pierre Alain Croset (Ed.), Luigi Snozzi. Progetti e architetture. Milão: Electa.

FRAMPTON, Kenneth. (1987). Modern Architecture: A Critical History. Londres: Thames & Hudson.

FRAMPTON, Kenneth (2000). Álvaro Siza - Complete Works. Londres: Phaidon Press.

FRAMPTON, Kenneth (2006). Perspectivas para um regionalismo crítico. In Kate Nesbitt (Ed.), Uma Nova Agenda para a Arquitetura | Antologia Teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify.

FRAMPTON, Kenneth. (2007). Ten Points on an Architecture of Regionalism: A Provisional Polemic. In V. B. Canizaro (Ed.), Architectural Regionalism - Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.

GIEDION, Sigfried (1966). L'Eternal present. In Siegfried Giedion e Eléonore Bille-De Mot (Eds.), La Naissance de l'architecture, vol. II. Bruxelas: Editions de la Connaissance S.A.

GOODWIN, Philip L. (1943). Brazil Builds: Architecture New and Old, 1952-1942. Nova Iorque: Museum of Modern Art.

GREGOTTI, Vittorio (1966). Il Territorio dell'Architettura. Milão: Feltrinelli Editore.

GREGOTTI, Vittorio (1976). La Passion d'Álvaro Siza, Architecture d'Aujourd'hui, no 185.

GREGOTTI, Vittorio (1984). Sulle tracce dell'architetture. In Pierre Alain Croset (Ed.), Luigi Snozzi. Progetti e architetture. Milão: Electa.

GUBLER, Jacques (1997). Motion, émotions. Notes sur la marche à pied et l'architecture du sol. Matières, 1.

HEIDEGGER, Martin (1971). Poetry, Language, Thought. Nova Iorque: Harper Colophon Books.

LEFAIVRE, Liane & TZONIS, Alexander (1981). The Grid and the Pathway. Architecture in Greece, 5.

LEFAIVRE, Liane & TZONIS, Alexander (2006). Por que regionalismo crítico hoje? In K. Nesbitt, Uma Nova Agenda para a Arquitetura | Antologia Teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify

LICHTENSTEIN, Claude (1997). Luigi Snozzi. Berlin: Birkhäuser Verlag.

MARCHAND, Bruno. (2008). Complexités et dynamiques spatiales - Notes sur la dimension artistique de l'architecture des année 1970. Matières - L'Espace Architectural, 9.

MUMFORD, Lewis (1941). The South In Architecture - The Dancy Lectures Alabama College 1941. Budge Press.

NESBITT, Kate (2006). Uma Nova Agenda para a Arquitetura | Antologia Teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify.

NORBERG-SCHULZ, Christian (1980). Genius loci: Towards a phenomenology of architecture. Londres: Academy Editions.

PROUST, Marcel. (1913). Swann's Way: In Search of Lost Time (Vol. 1). Nova Iorque: Penguin Group.

RONNER, Heinz (1977). On the situation of Architecture in the Ticino. In Martin Steinmann e Thomas Boga (Eds.), Tendenzen: Neuere Architektur im Tessin. Basileia: Birkhäuser.

ROSSI, Aldo (1966). Architettura della Città. Macerata: Quodlibet.

ROUSSELOT, Christine & BEAUDOUIN, Laurent (1978). Etretien avec Álvaro Siza. Propos reccueillis le jeudi 8 septembre 1977 à Porto par Christine Rousselot et Laurent Beaudoin. Amc, 44.

Sindicato Nacional dos Arquitectos (1961). Arquitectura Popular em Portugal. Lisboa: Sindicato dos Arquitectos.

SIZA, Álvaro (2009a). 01 Textos, Álvaro Siza. Porto: Civilização Editora.

SIZA, Álvaro. (2009b). Imaginar a evidência. Lisboa: Edições 70.

STEINMANN, Martin & BOGA, Thomas (2010). Tendencies - Recent Architecture in Ticino. Basileia: Birkhauser.

TÁVORA, Fernando (1947). O Problema da Casa Portuguesa. Lisboa: Cadernos de Arquitectura.

TESTA, Peter (1987a). Tradition and Actuality in the Antonio Carlos Siza House. The Journal of Architectural Education, 40, 24-30.

Testa, Peter (1987b). Unity of the descontinuou. Three projects. Assemblage, 2, 46-95.

Outros trabalhos consultados:

BOHIGAS, Oriol. (1976). Once Arquitectos. Barcelona: La Gaya Ciencia.

BOTTERO, Maria (1990). Portogallo. Ovar 1981-85. Casa Duarte. Abitare, 286, 114-120.

Casa David Vieira de Castro, Vila Nova de Famalicão, Portugal. (2000). GA Houses, 64, 10-23.

Case con vista. Sopra Ascona/Houses with a view. Overlooking Ascona. (1991). Abitare, 293,114-123.

CASQUINAI, Stefano (1998b). Inquietudini terrestre. Abitare, 379, 84-91.

CERVER, Francisco Asensio. (1991). Luigi Snozzi: Bernasconi House, Diener House. In Francisco Asensio Cerver (Ed.), European Masters 3 - Housing Architecture. Barcelona: Atrium S.A.

COLLOVÀ, Roberto (1985). La casa a Ovar. Casabella, 514.

DURÁN, Fabiola López (1996). Un lugar, cuatro arquitectos: Botta, Galfetti, Snozzi,

Vacchini en el Ticino. Caracas: Fundacion Museo de Bellas Artes.

EGGENER, Keith L. (2007). Placing Resistance: A Critique of Critical Regionalism. In Vincent B. Canziaro (Ed.), Architectural Regionalism - Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.

Álvaro Siza. El Croquis vol. 13, no. 4. (1994). Madrid, Spain: El Croquis.

GREGOTTI, Vittorio, FRAMPTON, Kenneth, & WANG, Wilfried (1989). Álvaro Siza 1954-1988. Tóquio: A+U Extra Edition.

GREGOTTI, Vittorio, & ROTA, Italo. (1979). Álvaro Siza - Architetto, 1954-1979. Milão: Edizioni Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano e Idea Editions.

House, Vila Nova de Famalicão, Portugal. (1999). The Architectural Review, 1228, 54-57.

INGERSOLL, Richard (2007). Critical Regionalism in Houston: A Case for Menil Collection. In V. B. Canizaro (Ed.), Architectural Regionalism - Collected Writings on Place, Identity, Modernity and Tradition). Nova Iorque: Princeton Architectural Press.

JODIDIO, Philip (2006). Architecture in Switzerland. Taschen.

La ricerca recente di Luigi Snozzi, 1984-1990. (1990). Rivista Tecnica 3/90, 66-69.

La "Tendenza". (1977). Architecture D'Aujourd'hui, 190.

Maison Vieira de Castro (1991). Architecture d'Aujoird'hui, 278, 126-131.

RODRIGUES, Jacinto (1992). Álvaro Siza: Obra e Método. Porto: Livraria Civilização Editora.

SANTOS, José Paulo dos (1993). Alvaro Siza: Obras y Proyectos 1954-1992. Barcelona: Gustavo Gili.

SIZA, Álvaro (1986). Professione Poetica. Milão: Electa.

SIZA, Álvaro. (1997). Architecture writings. Milão: Skira.

STEINMANN, Martin, REICHLIN, B., & DAL CO, F. (1977). Dibattito sulla "Tendenza" nel Ticino. Rivista Tecnica della Svizzera Italiana, 846.

TRIGUEIROS, Luiz. (1995). Alvaro Siza: 1986-1995. Lisboa: Editorial Blau Lda.

Vieira de Castro House. (1999). A+U Architecture and Urbanismo, 345,136-147.

Vieira de Castro House, Vila Nova de Famalicão, Portugal. (1999). A+U special issue, 4.

WANG, Wilfried. (1988). Alvaro Siza: Figures and Configurations, Buildings and projects, 1986-1988. Nova Iorque: Rizzoli.

Fontes de Imagens

Figuras 1-12, 18, 20-32, 34-36, 39 a 43, 45-47, 55-59, 65, 67-68, 71 e 83: www.google.com

Figuras 13-17, 19 e 48-54: Peter Disch, 1994 (ver bibliografia)

Figuras 33, 37, 38, 44, 58, 60-64, 66 e 69: Kenneth Frampton, 2000 (ver bibliografia)

Figuras 93-99: El Croques vol.13, 1994 (ver bibliografia)

As restantes imagens são da autoria de João Nunes, com a excepção das fotografias da Casa Vieira de Castro que são da autoria de Francisco Mendes.

ANEXOS

Entrevista Luigi Snozzi (Locarno, 20 de Fevereiro 2013)

João Nunes: Gostaria de começar a entrevista a falar da Casa Diener e sobre algumas particularidades do programa e da encomenda. Qual foi o programa que lhe deram? Você ajudou a escolher o terreno?

Luigi Snozzi: O Diener pediu-m para fazer uma casa para ele e para a mulher. A ideia era que eu fizesse a casa no Ticino. Ele deu-me a tarefa de procurar o terreno e de fazer a casa. Havia duas condições: ele queria que eu procura-se o terreno, no Ticino, tanto fazia onde - na montanha, no lago, onde eu quisesse - eu não tinha limite de preço - podia custar um milhão, dois milhões, era igual - eu deveria fazer o projecto, enviar o projecto para a Câmara e comprar o terreno. E quando tudo estivesse terminado ele via o projecto. Ele deu-me a assinatura para fazer tudo isto.

Deram-me um pequeno programa, muito banal - uma sala, um quarto para as visitas e um quarto para ele e, eventualmente, uma piscina. Esse era o programa. E também queria uma casa em betão aparente, essa era outra condição, que por mim estava bem. Então, este era um programa que eu digo que é o mais terrível que eu recebi em toda a minha vida, porque com esta liberdade não é possível criar. A liberdade é a pior prisão para um arquitecto. Decidir tudo é impossível.

Então, a primeira reacção que tive foi de fazer um esquisso (eu procurei um terreno) como eu poderia superar este problema. Então decidi fazer uma casa para mim, mas eu tinha uma dificuldade: é que eu nunca faria uma casa para mim. Nunca. Mas vim-me forçado a fazer de mim mesmo o cliente. Então, se ia fazer uma casa para mim eu ia procurar o terreno que ninguém quisesse. Um terreno difícil, sem grande vista - um terreno que ninguém quisesse seria o meu terreno. Eu adoro isso. Porque num terreno terrível podemos fazer um paraíso, a arquitectura pode fazer isso.

Então eu fiz um esquisso, dessa casa para o Diener, e numa noite enquanto desenhava eu tive um sonho do Diener a vir ao Ticino da Suíça alemã. Ele passa os Alpes e quando chega ao Ticino para ele é como se chegasse ao Mediterrâneo, ela está na Grécia, com o Sol e etc. (risos) Mas, eu não podia fazer um projecto neste lugar. Então sem lhe mostrar este

projecto, eu tinha que o mudar, e sem falar com ele eu decidi mudar eu próprio o projecto antes de lhe o mostrar, e encontrei este novo terreno. Bem, não é um grande terreno, mas é um terreno que tem uma vista extraordinária sobre todo o lago, as ilhas, maravilhoso - é o contrário do que eu procurei. E tem todos os elementos da história do cantão do Ticino: os terraços com vinhas e os seus muros, as palmeiras (que chegaram ao Ticino no começo de 1900)...

JN: De facto é estranho haver tantas palmeiras aqui.

LS: Sim, mas foram importadas em 1900, antes não havia nada. Quando chega o turismo chegam as palmeiras. Então, tinha as palmeiras, um pequeno percurso de água com uma cascata - tinha tudo! É uma espécie de densificação de todas coisas do Ticino. E a grande vista, para Itália e assim - uma vista extraordinária. E à frente, no lago há duas ilhas, que me interessaram muito. E foi por isso que escolhi esse terreno - era o contrário do outro. Aquilo que me interessava era o diálogo com as ilhas. E fiz o possível para enquadrar essa ilhas.

(neste momento Snozzi começa a desenhar um esquema da casa e a sua relação com as ilhas)

São duas pequenas ilhas, eu estava aqui sobre a colina, mais ao menos a uma altura de 300 metros, e a distância para as ilhas é de 1/1,5 kilómetros. Eu queria que estas duas ilhas - eu fiz uma casa com dois pilares à frente - eu queria que quando entrássemos na casa as ilhas ficassem enquadradas ao milímetro com os pilares. Então eu fiz tudo para conseguir isso. Eu cheguei mesmo a fazer uma maquete com madeira, à escala 1:1 no terreno, para encontrar a posição certa dos pilares. No fim, o que é que encontramos? Quando eu fiz a casa, nós entramos pelo lado e encontramos as ilhas milimétricamente enquadradas com os pilares na janela, mas quando avançamos para a sala, em direcção às ilhas, as ilhas mudam de enquadramento e ficam mais "pequenas". É uma casa que consegue a mover as ilhas à medida que nós nos mexemos no interior. Quando eu acabei a casa e fui ver, isto funcionava, mas eu saí para o jardim. E quando eu saio para o jardim as duas ilhas "vêm" comigo, mexem-se também. Então eu penso que sou um cretino: "Então eu fiz um estudo com um

matemático para precisar esta posição e se eu tivesse feito a casa aqui ao lado ia dar ao mesmo!".

JN: Moviam-se como a lua.

LS: É como a lua. É uma questão de somente de essência. Se as duas ilhas tivessem mais para a frente isto funcionava e com esta distância eu não me podia mexer. Então eu apercebi-me deste problema lá. Era uma coisa que me interessava, porque nós descobrimos todos os dias coisas novas.

(Snozzi começa a desenhar a envolvente da casa)

E por exemplo, em planta, nós vemos que todas as casas estão colocadas desta maneira (paralelas às cotas do terreno, com o lado maior voltado para o lago) e todos procuram a vista sobre o lago. Eu não. Eu coloco desta maneira (perpendicular às linhas das cotas) a presença deste pequeno vale (onde está colocada a casa).

JN: Mas esse esquema de implantação também é similar a outras casas suas, como a Bianchetti ou a Kalman.

LS: Sobretudo sobre a Kalman.

JN: Porquê essa implantação?

LS: O problema é que há este pequeno vale que hoje, mesmo hoje aqui em Locarno, as pessoas canalizam a água e nivelam o terreno, construíndo sobre esse local. Destroem a geografia destes pequenos vales. É por isso que esta posição evidencia esta geografia. Acontece aqui e acontece na Casa Kalman, é o mesmo problema.

JN: Porque trabalha, nesta casa, em altura e não em extensão horizontal?

LS: Eu tinha um terreno pequeno e para dar espaço decente para uma família não podemos trabalhar sempre sobre um piso. Também fiz casas apenas com um piso, não é que eu recuse de fazer isso. Mas nestas condições é praticamente impossível de fazer apenas um piso, sobretudo com as pendentes inclinadíssimas que tem aqui.

JN: Mas você também aproveitou os diferentes socalcos do terreno para fazer corresponder cada um a um piso da casa, com a topografia já existente?

LS: Exactamente.

JN: Outra coisa importante, também, são os percursos. A casa tem dois percurso de entrada.

(Snozzi desenha os percursos de acesso)

LS: Bem, nós subimos e entramos pelo lado, em cima, pela questão das ilhas. Mas há outra entrada aqui em baixo, mas é para as pessoas quando estacionam, com uma pequena escada que leva ao outro percurso.

JN: E qual é a importância desses percursos e a aproximação da casa? É pensado como uma "promenade architectural"?

LS: A ideia é de fazer um percurso que ao percorre-lo nos possamos ir apercebendo do grande panorama, antes de entrar na casa.

JN: Você fala dessa importância da relação com o exterior. E sobre isso há um pormenor, que é uma análise pessoal, que me apercebi que você faz uma continuidade dos mesmos materiais, no tecto e no pavimento, do exterior para o interior. Issto observa-se junto à entrada para a sala, do lado do jardim. O objectivo é para dar maior importância a essa relação interior/exterior?

LS: Sim, é um pesquisa de trazer o exterior para o interior, de ter essa relação.

JN: E de que maneira essa preocupação com o exterior e com a vista se reflecte no interior, no espaço doméstico?

LS: Todo o espaço vem dessa relação com o exterior, de uma maneira ou de outra. Mas, por exemplo, nas aberturas que eu fiz - quando eu faço uma janela o que é que eu procuro fazer?

(Snozzi começa a desenha o esquema da longa e fina janela que fez no quarto principal da Casa Diener)

Por exemplo, no exterior da casa há um bosque. E a janela que eu fiz no quarto em frente ao bosque dá para ver apenas parte dos troncos das árvores. Então mostro apenas um pouco do exterior, porque isso convida as pessoas a irem até à janela e ver tudo. A outra

janela ao fundo do quarto, voltada para o lago, corta a paisagem. Vê-se o limite do lago e o início das montanhas. Eu dou uma pequena amostra da realidade exterior para convidar a pessoa a aproximar-se e a ver mais. Eu não queria que a pessoa absorve-se tudo de uma só vês. De modo que eu sou contra a grande vista panorâmica em geral, que eu não gosto.

JN: Em relação ao processo da construção. Por exemplo, houve muitas mudanças na obra?

LS: Há sempre mudanças. É uma das dificuldades que temos, e com o Siza é a mesma coisa - em que por exemplo ele muda muito no canteiro de obra. E hoje em dia é mais difícil porque toda a gente pretende ter tudo acabado no início - são assim autoridades que querem um plano acabado.

Na Casa Diener houve apenas o problema da chaminé que chegou depois, por exemplo, mas no geral não houve muitas mudanças.

JN: Ainda sobre esta casa, Siza escreveu um belo texto sobre ela. Ele visitou-a consigo?

LS: Sim, visitou-a comigo.

JN: E qual foi a impressão que teve dessa visita?

LS: Ele é um entusiasta, gostou muito dessa casa. Ele descreveu o fenómeno do arco-irís que tocava nas ilhas mesmo em frente à casa, é extraordinária a descrição que ele fez.

JN: Continuando a falar de Siza, nesse mesmo texto ele fez uma distinção entre duas tipologias das suas casas: as casas de colina e as casas de vale. Para você a única diferença entre estas duas tipologias vem apenas do lugar? Ou há outras preocupações nestes espaços?

LS: Eu penso que o lugar é que desempenha sempre o papel fundamental. E há sempre o problema de como nós nos relacionamos com o lugar. Como princípio nós estamos sempre a agir contra a natureza e a geografia. Sempre contra, nunca com! Esse é o meu princípio. Para mim o exemplo mais formidável são as pirâmides, que num deserto com uma geografia doce introduzem os ângulos precisos, um novo material - tudo o contrário do deserto são as pirâmides. E as pirâmides tornaram-se a imagem, para todo o mundo, do deserto. Quando nós vemos as pirâmides pensamos no deserto e elas são tudo o contrário do deserto. Eu adoro

esse exemplo.

JN: Em relação à evolução das suas casas eu tenho uma curiosidade. As suas primeiras casas: a Stratman, Sargenti, Rotalinti e Lucchini são muito influenciadas por Frank Lloyd Wright. Mas depois você muda totalmente, mais na direcção da Neuen Bauen com Vacchini, por exemplo na Casa Snider. De onde vem essa primeira fase e depois a mudança?

LS: No começo, eu trabalhei com uma arquitecto aqui de Locarno, Peppo Brivio, um bom arquitecto. Ele era um wrightiano, total. Então com ele nós fazíamos Wright. E durante o primeiro ano é evidente que eu continuei nesse percurso. E depois eu saí do seu escritório - e eu saí porque fiz uma aposta com ele. Porque ele era um especialista a fazer casas com pisos alternados.

(Snozzi começa a desenhar esquemas em planta)

Fazendo com pisos alternados. Ele começou com o triângulo, também neste esquema alternado. Após alguns anos eu cheguei ao pé dele disse que ia fazer este esquema com círculos.

JN: Isso aí é o seu projecto da torre.

LS: Exacto. E ele disse que era impossível, tu não vais conseguir. Mas eu disse que se eu conseguisse que sairia do seu escritório e que lhe agradeceria por tudo o que ele me ensinou. E com esse projecto saí do escritório do Brivio.

JN: E em relação à sua colaboração com Vacchini?

LS: Ele tinha um modo de pensar totalmente diferente de mim. Nós éramos dois tipos completamente diferentes. Por exemplo, para o Vacchini não importava esta ideia de se relacionar com o lugar. Para ele não interessava a ideia de integrar a arquitectura com o lugar, porque para ele é a própria arquitectura que contém o lugar. Ele, por exemplo, utiliza os vidros espelhados - porque para ele o lugar não lhe interessa. Então nós éramos de posições totalmente distantes e esse era o grande valor da nossa relação.

JN: Creio que essa conjugação de dois modos de pensar se reflecte na Casa Snider que não tem uma integração tão forte com o terreno como a Casa Cavalli, mas establece uma

relação forte com o espaço urbano e a questão limite da aldeia.

LS: Exactamente, tem uma maior relação com a aldeia.

JN: É também neste momento que você conhece as teorias e trabalhos de Grassi, Gregotti e Rossi que são importantes para você.

LS: Para mim são muito importantes, sobretudo Rossi e Gregotti. É um momento fundamental, em geral para nós no Ticino.

JN: Creio que posso dizer, que após o seu trabalho com Vacchini você entre numa nova fase com a Casa Kalman. De onde vem essa mudança?

LS: Não faço ideia.

JN: Por exemplo nesta casa você falou sobre a importância de um engenheiro talentoso que trabalhou consigo que fez uma análise muito precisa do terreno.

LS: Sim, porque me pediram para fazer sondagens no terreno. Eu recusei e pensava: para quê as sondagens? E com ele, ao olhar as árvores e a vegetação que haviam lá, descreveu-me como o terreno era debaixo da superfície e enviou-me as plantas. Quando nós fizemos as escavações descobrimos que ele estava certo com uma precisão ao centímetro. E ele disse que se por azar se houvesse algum erro que não era grave, porque depois na escavação mudavam-se as coisas.

JN: Nesta casa foi a primeira vez que você utilizou a pérgola. Porque motivo você começou a utilizar este tipo de estruturas nas suas casas?

LS: É porque gosto de usar todo o terreno e não deixar o terreno sem vida. Gosto de ocupar o terreno do começo ao fim, e a pérgola serve para isso.

JN: Mas também usa essa pérgola para se referência à paisagem?

LS: Exacto.

JN: No seu percurso - na evolução das suas casas - você passou pela primeira fase, influenciada por Frank Lloyd Wright, depois trabalha com Vacchini e de seguida começa a fazer belas casas em betão. Estas mudanças também tiveram consequência no modo como pensava nos espaço doméstico ou foi sempre o mesmo?

LS: Eu não vejo grandes mudanças aí.

JN: E quais são as suas preocupações centrais numa casa, como tipologia arquitectónica?

LS: Não sei bem. Por exemplo, quando eu fiz a casa do presidente da câmara de Monte Carasso, uma pequena casa de quatro pisos. Ele queria uma casa apenas com um piso. Mas eu não lhe dei isso. Ele queria com um só piso porque estava velho e as escadas eram complicadas para ele. Eu fiz uma casa em quatro pisos porque eu queria relacionar a casa com o Lago Maggiore. Mas eu não a fiz como casa desse presidente, fiz como uma casa representativa de todos os presidentes de Monte Carasso - como a Casa Branca em Washington. Então eu queria dar a essa casa uma altura maior que as outras, com os quatro pisos, para poder ver o Lago Maggiore e ver todas as redondezas, de modo que o presidente "dominava".

JN: Isso é uma questão de representação cívica.

LS: Exacto.

JN: E no interior não tem essa preocupações?

LS: Não.

JN: Então a importância principal é sempre o lugar?

LS: A relação com o lugar, isso para mim é fundamental.

JN: Poderei então dizer que o interior é apenas um programa simples. Toda a riqueza da casa tem a ver com a envolvente.

LS: Sim. Mas há situações especiais. Por exemplo, a última casa que fiz em Monte Carasso, que tem apenas um piso.

(Snozzi começa a desenhar o esquema de implantação da casa)

Está rodeada de casas. Então eu fiz uma casa que ocupa todo o terreno, completamente. Então pode-se dizer que esta casa não tem relações com o exterior. E o único espaço aberto para fora é no meio. E no alçado para a rua tem uma visa para a estrada que vem em direcção à casa. Portanto aqui é o caso contrário, é a casa que não procura relações.

JN: Sim, é verdade, mas não deixa de estabelecer um contacto com o tecido urbano. Ocupa todo o terreno, densificando a malha urbana, num contraste com ideias de urbanismo que estabelecem que um edifício tem que se manter afastado em relação aos limites do lote.

LS: Sim, sim é verdade.

JN: Outro aspecto que me parece importante em duas obras suas, as casas Cavalli e Bianchetti, nas quais você continua os muros de contenção do terreno para o interior da casa. É como uma linha que define a essência do projecto, na sua integração total com a topografia. Por exemplo, há um desenho esquema que fez para a Casa Bianchetti onde esse conceito é muito evidente. Para si esse esquema define a essência da casa? O percurso, relação interior/exterior e a abertura sobre o jardim.

LS: Sim, define tudo isso.

JN: Em relação a elementos pré-existentes, como os muros de contenção do terreno, você decide mante-los. Isso vê-se também na Casa Diener ou na loja Constantinni. Porque motivo mantém esse elementos?

LS: É porque eu gosto de manter tudo, se for possível. Eu nunca sequer cortei uma pequena árvore. Eu procuro alterar o mínimo possível. No entanto, eu lembro-me de ter sido conhecido como o arquitecto contra as árvores. E essa opinião apareceu quando eu comecei a ensinar em Zurique. Numa apresentação em frente de 800 alunos cada professor apresentou o seu programa, para eles escolherem o professor que queriam. E eu não sabia o que fazer, era a primeira vez que ensinava, e em lugar de dizer o que queria fazer coloquei-lhes uma questão à qual me tinham que dar logo uma resposta escrita. A questão era: vocês fazem uma caminhada e encontram uma coisa que nunca viram - a mais bela árvore do mundo, enorme, extraordinária, formidável! - qual é a vossa primeira reacção em frente a esta aparição? Uns falavam das preocupações com a natureza, os mais científicos diziam que a árvore nos dava o oxigénio e essas coisas. E eu, quando li as respostas disse: "Escutem, vocês entraram por esta porta e agora podem sair e voltar para casa porque vocês nunca serão arquitectos!". Porque a primeira ideia que vem à cabeça de um arquitecto quando se vê em frente de tal aparição é de cortar a árvore. (risos) E daí veio a ideia generalizada que

o Snozzi queria cortar todas as árvores do mundo. Mas eu nunca cortei uma árvore. Tenho um respeito enorme! Antes de cortar uma árvore eu penso mil vezes.

JN: Outra questão que tenho tem a ver com betão. Pierre Alain Croset disse você utiliza o betão como a pedra da era moderna. De onde vem esta preferência pelo betão?

LS: Por diversas razões. Uma delas é porque o betão é considerado como a origem de todos os males da cidade contemporânea. O betão é culpado de tudo. Então a minha posição é de reacção contra essa mentalidade contra o betão. E em segundo, é que eu gosto do betão por diversas razões: o betão consegue - como vemos nas construções antigas nas casas desta zona, que são todas em pedra, nas paredes e nas coberturas, obtendo assim uma unidade total - e o único material que pode nos dar essa ideia de unidade e totalidade é o betão. Terceiro, o betão é um material dos dias de hoje, barato, e toda a gente o utiliza para tudo mas tapam-no e eu gosto de mostra-lo. E também gosto porque é um dos materiais mais sensíveis que eu conheço. Fazer betão é incrível. Ele tem uma sensibilidade à matéria e para faze-lo é muito difícil, é preciso uma grande atenção quando construímos em betão. É preciso escolher os dias certos, que não podem ter muito sol... São preciso uma séries condições para conseguir fazer um betão preciso e bem.

JN: Nesta parte construtiva é muito evidente o modo como você constrói com grande precisão. Mas os seus detalhes construtivos, o desenho deles, não parecem ser muito importantes para si. Essa atenção ao detalhe parece recair mais sobre o tratamento e a cofragem do betão. Porque motivo nunca se interessou muito pela questão do desenho dos detalhes construtivos?

LS: Sim, não é importante para mim. É verdade que se cultiva esse interesse pelos detalhes. Mas isso é uma reacção minha contra a maneira de construir hoje em dia. Hoje em dia tudo é sobre o detalhe. Quando vamos ver uma casa não vamos ver o espaço, vamos ver o detalhe. Dizem "esta soleira é extraordinária!" e também há algumas coisas que eu gosto. Então eu procuro voltar à solução minimal. Por exemplo na Casa Snider todas as janelas foram feitas com este perfil simples, que já não existe hoje em dia.

(Snozzi desenha o detalhe dos caixilhos usados na Casa Snider)

O “T”, o “Z” e o “L” - com esses perfis fizemos todas as janelas. Por exemplo, as janelas de vidro fixo foram feitas assim, com um contacto com uma peça de 4 mm mais vidro e já está. Hoje em dia para fazerem um caixilho dão uma data de voltas complexas, com isolamentos, para fazer este outro detalhe simples. É verdade que na minha janela simples à uma passagem de temperatura, mas é apenas sobre 4 mm. Neste outro caso (caixilho mais complexo, contemporâneo) têm uma superfície maior e então têm que dar estas voltas todas. É uma estupidez! Então na Casa Snider usámos detalhes simples, mas hoje em dia já não se pode fazer nada disto.

JN: Esses detalhes simples são quase como os das janelas fixas do Corbusier em La Tourette.

LS: Exactamente.

JN: Por último eu gostaria de falar consigo da sua relação com Siza. Quando conheceu-o?

LS: O Siza eu já conheço à muitos anos. Eu lembro-me de uma vez quando eu era professor em Lausanne fizemos trabalhos com os estudante sobre o local de onde ele vem, Matosinhos. E lá eu conheci-o. E o Siza também ensinou em Lausanne, foi lá que nos conhecemos melhor.

À cerca de 4 ou 5 meses atrás nós fizemos um trabalho juntos. Foi um projecto de uma igreja para a Sardenha. O problema é que nós fomos desqualificados na primeira ronda desse concurso, que tinha 9 projectos. Eu fiz o projecto da igreja e ele fez todas as instalações que as igrejas precisam - batistério, estatuária, cerâmica, etc.

JN: Porque motivo fez esse projecto com ele?

LS: O cliente que fez o concurso pediu aos arquitectos para fazerem uma colaboração com um artista e escolhi o Siza.

JN: E escolheu um excelente artista... A relação que tem com ele é importante para si?

LS: Sim, muito importante, mas é muito pontual. Já fui umas quatro ou cinco vezes ao Porto e ele também já veio aqui ver os meus trabalhos. Também o convidei para o meu curso

em Monte Carasso, para fazer as críticas aos estudantes e conferências.

JN: E qual é a sua opinião do trabalho dele?

LS: É um dos arquitectos mais extraordinários. É um arquitecto muito difícil de compreender, porque é um arquitecto que não tem teoria nem nada. Ele recusa toda a teoria. É uma pessoa que se liga ao seu lápis, um pessoa do esquisso. Esquissa, esquissa,... Começa a casa de uma maneira e acaba-a de outra forma. Então não é fácil de compreender. Apenas com o pensar do tempo que uma pessoa começa a penetrar no seu pensamento. É um poeta. Eu gosto muito dele.

JN: Gostaria de lhe perguntar mais umas coisas, um pouco gerais, talvez. No período em que fez a Casa Diener em que se centravam as suas preocupações arquitectónicas? Era sempre a relação com o lugar ou a investigação sobre o betão?

LS: Para mim o principal é sempre o problema da ligação com a cidade. É o fundamental. Para a mim a pesquisa que hoje devemos ter é a relação com a cidade. Porque eu penso que em todas as épocas conseguiram deram uma resposta sobre a cidade. Desde a Idade Média até agora conseguiram-se construir cidades que correspondem às necessidade do momento, da sociedade do momento. Paris, mesmo com as intervenções de Haussmann, respondeu às estruturas da sociedade desse momento. A única época que não conseguiu construir a cidade para o seu momento é a época da democracia - não foi capaz de dar uma ideia da própria cidade. Qual é a cidade da democracia? Não existe uma resposta. E isso é para mim é o vazio que num momento ou noutro será preciso de responder. Como? Isso eu não sei. Para mim esse é o tema fundamental de hoje sobre a cidade.

JN: Vejo que atrás de si tem o desenho da sua proposta para unir as cidades da Holanda com um enorme círculos. Talvez essa seja a sua resposta para a cidade contemporanea?

LS: Pois, este é o projecto para a Holanda, da metrópole da Holanda.

JN: Você pensa que este é o tipo de resposta para a nossa sociedade?

LS: Eu penso que esta não é má como resposta. É uma das respostas possíveis, uma tentativa.

Quando eu faço um projecto eu coloco a mim mesmo apenas uma questão e isso foi o que eu também fiz neste projecto: será possível de projectar uma metrópole na qual o Homem se pode orientar como na cidade histórica? Esse é o meu tema. Quando fomos apresentar este projecto lá, ele foi mal recebido pelos holandeses. Disseram que eu era um fascista, nazista até! Chamaram-me de tudo! Diziam que não se queriam submeter a um tipo que vinha de longe e que vinha propor uma ideia ditactorial e etc. Uma coisa incrível!

(Snozzi começa a desenhar o esquema desta proposta urbanística)

Então eu queria uma metrópole actual onde o homem se pudesse orientar. E com este projecto, com o comboio que viaja a 300 km/h, em 20 minutos dava a volta à Holanda. Então eu tinha um viaduto, e no meio o coração verde da Holanda - ele existe, depois de 1920 os socialistas que fizeram isso. E as cidades são todas à volta do círculo. A primeira que decisão que tomei foi - as as cidades crescem e avançam umas sobre as outras, e cada cidade holandesa é diferente da outra - então tinha que se impedir que as cidades se sobrepusessem.

(Neste momento a entrevista é interrompida por um colaborador de Snozzi que trás os desenhos da igreja que ele fez com Siza. Snozzi explica os espaços da igreja auxiliado pelas plantas e alçados. Tendo em conta que esta parte da conversa não tem particular relevo para o tema em estudo não foi transcrita. Para além do mais, a transcrição desta parte seria de difícil compreensão, devido à conversa estar centrada sobre os desenhos a ser discutidos.)

Entrevista a Álvaro Siza (Porto, 10 de Fevereiro 2013)

João Nunes: Qual foi o programa inicial pedido pelo cliente?

Álvaro Siza: Era uma casa para a família. Ele (David Vieira de Castro) vivia muito bem. Tinha aquela fábrica de bolachas em Famalicão. Há umas bolachinhas que se chamam as "Vieirinhas", que eram da fábrica dele. Depois resolveu vender a fábrica, acho que foi o irmão que ficou com a fábrica. E formaram uns negócios que em má altura... Porque entretanto veio a crise e tal. Tinha o fabrico de tintas e mais não sei bem o quê... E claro aquilo foi ao charco e a casa foi-se. Ele agora tem ido a Angola a ver se arranja algum outro.

JN: Sobre a casa...

AS: Era uma família - casal e dois filhos, creio que eram dois. Algumas coisas já não me lembrarei, mas creio que eram dois filhos.

JN: Sim, a casa tem um quarto de visitas, dois quartos para os filhos...

AS: É, quarto de casal e mais suponho que três quartos, tinha um de hóspedes. Ele tinha comprado aquele terreno - grande, que era no cimo da colina, um terreno magnífico com a aquele vista sobre o vale que já não é tão bonita, mas que foi, que eu me lembro. E portanto era um programa normal, convencional. Mas queria uma boa sala e tal. E havia uma casa pequenina (do caseiro junto à entrada), que quem arranjou foi, principalmente, a minha sobrinha, Luísa Penha que trabalhava aqui e foi ela que acompanhou a obra. E também uma garagem - tudo isso aproveitou-se e serviu logo para pôr alguém, tinha um empregado. O terreno tinha dois acessos: um por uma rua que sobe com alguma pendente, que tinha algumas casas, e portanto como por aí era o acesso quase directo mais próximo da casa já existente ele (o cliente) quis o acesso por aí ou eu aconselhei, não estou bem certo. Portanto, o que eu gostei no terreno foi que ele tinha um parte de nível, longa.

JN: Essa parte plana correspondia ao embasamento feito para um sanatório planeado para aquele terreno, não é verdade?

AS: Não chegou a haver o sanatório. Houve um projecto para um sanatório e de resto há umas escadas em granito que descem para o terreno em baixo que já lá estavam e aquela casita.

JN: Mas do sanatório só foi construída aquela plataforma que faz o embasamento, certo? As fundações não chegaram a ser construídas?

AS: Não. O que estava construído era muro, que separa com o terreno debaixo, uma escada com um poçozinho, a casa antiga e a garagem, não tinha mais nada. E inclusivamente de princípio foi difícil aprovar porque na câmara não queriam que se construí-se naquela colina. Bem, eu suponho que a razão principal era ser um projecto meu, mas depois ele (o cliente) tinha influência lá e conseguiu construir, conseguiu aprovar o projecto. Aquele terrapleno e o muro deve ter sido feito na altura em que queriam fazer o sanatório, mas de resto não fizeram mais nada. O que eu gostei foi aquela casa à entrada que quando se chega há um desnível e depois há o terreno longo e estreito e que tem um muro que já estava construído, que separa do terreno em baixo, e depois à direita tem umas rochas e uma mina. Ele posteriormente, já com a casa construída ou semi-construída, comprou aquele terreno que vai até à estrada em baixo.

JN: Então o terreno inicial era apenas a zona da plataforma superior?

AS: A plataforma e uma parte da colina para cima, mas ele depois comprou o debaixo.

JN: Essa parte do terreno é a que tem o segundo acesso?

AS: Bem, do outro lado há outro acesso, a uma cota até mais baixa do que a do terrapleno. Essa foi uma das razões pela qual se fez o primeiro acesso que era de nível, o que dava acesso directo à plataforma. Mais tarde, já com a casa construída ele quis fazer o acesso do outro lado para ter um parque de estacionamento - portanto fez-se ali também uns muros de suporte, umas ramadas e um portão, porque quando tinha convidados queria ter um parque de estacionamento lá em baixo. Ele usava a garagem antiga e inicialmente quando tinha convidados os carros ficavam na rampa do primeiro acesso ou na plataforma junto à entrada, daí a necessidade desse parque de estacionamento abrigado do sol com as ramadas e outra garagem também.

JN: O cliente pediu-lhe sugestão para a escolha do terreno?

AS: Não, ele já tinha comprado. Só comprou posteriormente aquela parte em baixo, mas por própria iniciativa, mas eu achei muito bem até porque depois permitiu, usando as

escadas antigas fazer por baixo, no muro, uma sauna.

JN: Esse espaço de balneário foi incorporado no muro de contenção? Eu não consegui encontrar os desenhos dessa parte.

AS: Pois, é que aquilo foi posterior, mas deve haver um levantamento com tudo completo. Mas não, ele não condicionou. Eu é que gostei de ter aquele terraço em frente, para ficar a casa lá no fundo. E como é relativamente estreito eu deixei o maior espaço para a paisagem para onde se voltaram as salas e os quartos e fiz um acesso muito estreito ao átrio que passa junto a uma coisa muito bonita que é a mina, que se manteve como estava. E portanto a implantação ele não condicionou.

JN: Então a ideia foi ter o terreno aberto para a paisagem, fazendo a implantação da casa mais afastada da entrada para o visitante ter uma percepção da a obra mais lenta?

AS: Lá no fundo. E, está a ver, aquela é uma casa, pelo menos para quem chega, sem fachada, porque é estreita. De maneira que achei que lhe dava uma boa presença ter esse grande espaço à frente e depois essa dimensão em largura pequena condicionou porque as salas e os quartos, por razões de orientação deveriam ficar para o vale e também de paisagem. Portanto um terreno livre, como prolongamento da zona social, da sala e tal, deveria ficar também para esse lado, de maneira que esse acesso estreito é também em função da própria dimensão do terreno e de querer deixar em frente da casa o terraço. Além disso ele queria uma piscina e portanto também achei que a piscina era boa uma introdução ao passar por ela e etc.

JN: Um dos aspectos que me parecem mais interessantes neste projecto é levar o visitante a ver quase toda a casa antes de entrar nela. E também me parece importante aquele ponto de transição junto à mina em que parte do volume da casa, com uma janela, dialoga com o terreno criando ali um ponto de tensão fazendo um pequeno átrio exterior a preparar a entrada. Porque era para si tão importante o visitante fazer um percurso tão longo, tão filtrado e ver tanto da casa antes de entrar?

AS: É um preparação. Ou seja, numa casa isolada como aquela, que é por natureza e condição uma casa isolada, não tem o apoio em termos de introdução nem de um jardim

formal, porque não havia espaço nem condições topográficas e eu acho que uma casa necessita sempre de uma preparação para a entrada. E ainda por uma questão de escala porque a entrada estreita e o átrio, que não é bem um átrio, é uma expansão do espaço que estreita e depois dá uma dimensão boa ao espaço da sala e dá logo acesso para o andar de cima. Portanto é uma questão de ritmo e de sensação do espaço e da escala particular no percurso, que é um percurso evidente - ninguém se engana para entrar naquela casa - e é engraçado porque uma das razões porque não se engana é por ser estreita aquela passagem. Compreende-se perfeitamente que o resto é a casa, é o prolongamento da casa. Não há engano. Isso é depois acompanhado pela forma como os caminhos estão postos na jardim. Que tornam muito evidente o percurso. (Álvaro Siza começa a desenhar) A casa estreita e faz aqui isto, mas depois até tem um terraço que depois até se prolonga já para uma cota mais acima, mas isto é estreito e tem ainda a meio essa saliência. Depois tem aqui a piscina e aqui percebe-se que é um espaço que tem a ver com o interior da casa. Da maneira como estão os pavimentos, que já não me lembro em pormenor como é. Depois há aqui algures aquela escada. Depois faz-se o acesso por cima, pelo outro lado, com o parque de estacionamento aqui numa cota mais baixa. Portanto isto tem depois aqui uma garagem que comunica com este átrio, se bem me lembro. De maneira que há uma série de factores que conduzem a implantação.

JN: Quer dizer que de alguma maneira o projecto já estava muito condicionado pelo terreno?

AS: Bem, haveria outras soluções - havia mil soluções - eu gostei de ter aquela enorme ante-câmara ao ar livre que é esse espaço em frente e que depois articula este caminho com o caminho antigo que vai para a casa antiga. Quem vai para a garagem liga em imediato. E quando fiz isto aqui, o parque de estacionamento com portão, o pavimento da maneira como estão as cotas e o problema da topografia, leva imediatamente a uma nova garagem e depois um acesso ao mesmo espaço de átrio.

JN: Houve uma entrevista em que você disse: *"Creio (...) poder afirmar que esta casa conserva simultaneamente um suficiente distância dos limites do lote e uma ligação muito forte ao terreno. Parece-me que o carácter especial do projecto reside neste aspecto."* O que é que foi importante para si nesta ligação

entre a casa e o terreno?

AS: Isso é uma das coisas mais importantes na arquitectura, sobretudo na arquitectura de edifícios isolados na paisagem, portanto não urbana, não como rua e fachada, etc. Porque a forma como um edifício pousa num terreno sempre foi tema fundamental da arquitectura através da história - a questão dos basamentos, a própria protecção física, a maneira de se confrontar com a topografia quando é um terreno acidentado ou a maneira como pousa quando é um terreno plano e a preparação que se faz para não ser um objecto - uma casa não deve ser um objecto, em princípio. Mesmo na arquitectura completamente isolada não fala o contexto arquitectónico mas sim o contexto físico, paisagem, etc. Sempre foi um tema importante. E é a preparação para não deixar ser um objecto, isto é, fazer parte dum território, claramente isso é fulcral nesse território. Veja por exemplo o Corbusier quando faz a Villa Savoye, que é um edifício completamente isolado num terreno plano e ainda por cima em cima de pilotis. Mas o importante na abordagem que faz o Corbusier é que ele mete aqui (ver desenho) uma pequena casa que marca logo o portão, que era a casa do chauffeur ou coisa assim, e depois establece um caminho que faz um curva que depois se completa com a parede curva. Portanto ele com uns toquezinhos de mestre consegue fazer um todo daquele território, apesar da autonomia do volume da casa, no fundo tudo isso é pautado e controlado.

JN: É interessante falar deste exemplo, porque da mesma maneira na Casa Vieira de Castro, em que trabalha sobre uma superfície plana, esse contacto com o terreno é feito de detalhes e nuances, da pedra junto ao embasamento e dos pavimentos. Não teve interesse em trabalhar mais num jogo com as cotas do terreno?

AS: Não, o terreno era plano. O terreno já estava assim, estava aquele muro, aquela terraplanagem contra a colina que deve ter sido preparado para o tal sanatório e depois tem aquelas escadinhas para baixo. Portanto o terreno que ele depois comprou deveria ter feito da propriedade inicial, mas depois apercebeu-se do interesse de ter à frente aquele espaço até à estrada, até para não lhe aparecer em frente um casa.

JN: Há outro aspecto da casa que me parece interessante que tem a ver com a escala.

Primeiro esta é um casa muito maior do que aquelas que tinha construído anteriormente, mas também me parece - e posso estar errado - que ela procura ter um carácter mais representativo e ser algo mais do que um simples espaço doméstico, não só na dimensão ou na forma como se afirma na território, mas também na linguagem que é mais próxima de obras como Serralves, FAUP ou Escola de Setúbal.

AS: Bem, em termos de habitação foi o primeiro trabalho que eu tive com espaço à volta, porque a maioria das casas são lotes pequenos. Em função de encontrar a escala de vida para um edifício, naquele caso para aquela habitação, nesse espaço com que se confronta. Um terreno tão grande e livre, em baixo e em cima, e naquela posição a meio da encosta que se vê de muito longe, o problema da escala ali não se devia só ao interior, não se devia só à habitação ou à escala de interior, mas também tinha que articular com uma escala de paisagem e foi muito importante para definir esta casa essa visão que há de muito longe. Em que é uma situação quase como de um santuário no Minho, lá no cimo, embora com um programa diferente, mas há uma escala na casa que tem a ver com isso, não é por um problema de monumentalidade mas sim com a escala justa, julgo eu, para aquele espaço e para aquele percurso.

JN: Outra hipótese que considerei foi de o cliente querer uma casa grande.

AS: Ele não queria uma casa grande, aliás a casa não é grande, tem quatro quartos. Ele o que queria era espaço. Ele tinha pintura, porque tinha um irmão que tinha uma galeria de arte, e queria a possibilidade de ter paredes para pôr quadros, embora não fosse uma colecção brilhante de pintura, mas ela na altura entusiasmou-se muito com a casa e quando chegou à altura de pôr os quadros pediu-me para eu ir lá indicar os sítios, coisa que eu fiz e escolhi aquilo que me parecia ter mais qualidade, tinha também coisas boas - tinha um tapete do Pomar - e tinha alguma pintura boa e outra menos boa que concordou em não pôr. Para não ter muita coisa na parede por uma questão de respiro da casa. E quis mobiliário também, o que é sempre um pau de dois bicos. Como uma casa em que esse programa se vê mais como hábito muito corrente de fazer uma casa e de se chamar um decorador para decorar, e é muito difícil que a casa acabe por ter autenticidade, que é um problema contemporâneo, porque há indubitavelmente, falando em termos gerais, um desfasamento

de cultura, de formação, etc. - é um dos problemas da arquitectura de hoje. Se vir uma casa do século XIX não há decoradores, a casa respira ou respirou pelo menos autenticidade e com a arquitectura contemporânea ou com a arquitectura moderna, com a evolução que teve, não sei se a rapidez da evolução, há uma dificuldade na adaptação. De maneira que um cliente que pede para mobilar a casa e cuidar, por exemplo os quadros nas paredes, é sempre um problema, porque a gente não consegue a dimensão da autenticidade porque não vive na casa. As casas antigas correspondem a periodos a que culturalmente havia uma estabilidade.

Ainda ontem estava a ver com o Souto de Moura uma publicação em dois livros em que um eram casas de artistas e o outro eram casas de escritores. E nos dois casos, artistas e escritores famosíssimos, todos eles viviam em maravilhosas casas antigas. A começar pelo Picasso. Nunca o Picasso viveu numa casa moderna. Portanto há uma espécie de estabilidade que o tempo consolidou que apesar da necessidade irreprimível de mudar tudo e de mudar a linguagem também, ainda não passou o tempo suficiente para atingir essa estabilidade. Quando uma pessoa me pede para mobilar a casa, por um lado fico satisfeito porque muitas vezes acontece o contrário e a casa é praticamente destruída sem tocar em nada, porque a maneira como é usada realmente não tem uma coincidência. Claro que quanto mais pode haver contacto entre o autor e o utente mais possível é encontrar-se, mesmo que não exista à partida essa identificação. Mas quando o cliente diz "faça tudo" é um problema.

JN: Então qual é para si o exemplo do ponto ideal? Seria talvez a Maison Carré do Alvar Aalto, em Paris?

AS: Sem dúvida, exactamente a casa do Alvar Aalto. Ora bem, o dono era um galerista e tinha muito boa relação com o Alvar Aalto e o Aalto era um mestre em conseguir a identificação, não há dúvida nisso. A estabilidade da arquitectura do Alvar Aalto é muito inovadora mas com raízes profundíssimas! Isto passa-se já à muitos anos atrás. Eu lembro-me por exemplo, ele projectou uma casa para um italiano, que eu vi muito bem publicada quando havia um publicação italiana que era da Vigi (?), da qual saíam quatro números por ano, no tempo do Olivetti, grande mecenas, e essa casa vem muito bem publicada. E o Alvar Aalto tinha uma grande relação com o dono, acho que era um médico, e foi para lá e viveu na casa deles durante algum tempo. E há outros casos muito interessantes que com a

aceleração dos dias de hoje é impossível essa identificação. O Neutra, quando acabava uma casa, ia passar um fim de semana ou uns dias para a casa com os seus colaboradores para ver o que realmente estava bem e o que não estava bem com a experiência de viver. Não há nada que substitua isso. Portanto a procura da autenticidade que não pode ser o reflexo de idiossincrasias. Por exemplo, o Frank Lloyd Wright projecta num período embora polémico, e até com grandes polémicas com alguns clientes, mas uma coisa que se sente nas casas de Frank Lloyd Wright é ainda essa identificação. Há histórias muito curiosas. O Mies van der Rohe vivia numa casa antiga e com móveis antigos, há assim coisas que fazem pensar muito no problema do tempo. A arquitectura que nós fazemos tem realmente muito pouco tempo, correspondendo a grandes mudanças, uma aceleração enorme ao zig-zag no tempo.

Mas isto a propósito de quê?

JN: Da questão da autenticidade e de Alvar Aalto.

AS: Há muita gente de vanguarda que vive em casas antigas e que tem mobiliário antigo, essa coisa das antiguidades, esta presença do interesse pelos antiquários e do antigo, tudo isso são sintomas de uma espécie de imaturidade ainda nos percursos da arquitectura. Malgrados grandes mestres.

Por exemplo, eu fiz uma casa na Coreia e o cliente, muito bom cliente, é um grande coleccionador de arte. E fiz a casa de férias dele. Ele e a mulher acompanharam muito a casa, e quando chegou ao mobiliário - para esse cliente também fiz uns laboratórios na Coreia, o primeiro trabalho que fiz, e ele quis que eu mobila-se o que não era mobiliário de escritório, mas o que o que era cantina, zonas de estar, etc. Ele quis que fizesse mobiliário, mas na casa dele não. Eu que não sabia que ele tinha uma grande colecção de arte, ele falava muito na necessidade de paredes para pôr a colecção, eu fiquei preocupado porque a casa está impecavelmente bem construída, impressionante, com um encarregado fantástico, um construtor impecável, provavelmente a casa mais bem construída que eu tenho. E depois vi que era a mulher que ia conduzir, e eu tinha aquele preconceito de "isto vai ser um desastre, vão encher as paredes de quadros". E fizeram aquilo impecavelmente, a casa por dentro está fantástica. Eu a única coisa que fiz foi o mobiliário fixo, evidentemente, e um tapete. Ele

encomendou a um famoso artista/artesão americano uma mesa, que deve ter custado uma fortuna - é um tipo que faz o mobiliário com as próprias mãos - e única coisa que me pediu foi um tapete desenhado para pôr debaixo daquela mesa. Eu fui visitar a casa quando estava acabada e fiquei encantado, realmente estava impecável. Muito boa pintura, mas pouca, são coisas grandes mas muito bem colocadas. Mas o normal não é isso.

Aqui em Portugal a casa que tenho, na qual estive lá no outro dia e está muito bem, é a do Alves Costa. Na qual desenhei parte do mobiliário, mas pouca coisa porque é uma casa de férias. Mas era um cliente com quem havia identificação, já o pai, e agora à pouco tempo foi recuperada e foi ele (arq. Alexandre Alves Costa) quem recuperou a casa e muitíssimo bem. E portanto é uma casa com a qual eu já não tenho nada a ver, mas visito e digo "aqui sim, isto é uma casa". Mas na maioria é difícil isso. Tenho uma também muito bem mobilada, muito bem nos interiores, que é a de Palma de Maiorca, e também aí tenho mobiliário fixo, praticamente só tenho o mobiliário fixo. Depois o resto foi feito por um designer de Barcelona, muito bom, e que tem realmente peças muito boas dos anos 1930, daqueles grandes arquitectos do tempo em que os arquitectos todos faziam móveis, são peças muito bonitas, e está muito bem mobilada. Há pontos de coincidência, mas não é a norma.

JN: Falando um pouco sobre Famalicão, quando você escreveu sobre esta casa falou do tempo que passou em Famalicão quando era criança e estava doente em que só podia estar no quarto e na varanda.

AS: Sim, estava doente e fui para lá para convalescer. Era no tempo em que todos os miúdos tinham a pneumo-infecção, mas esse nome desapareceu, era pulmonar. E que era muito perigoso porque havia muita tuberculose. Quando eu era pequenino ainda havia os sanatórios a funcionar. De maneira que não havia remédios, antibióticos, e o descanso era repouso e ares. E Famalicão nessa altura era ar puríssimo, se fosse hoje morria de tuberculose. Mas era uma coisa asfixiante porque não havia autorização para sair. Houve uma altura em que o médico não me permitia nem ler nem ouvir rádio (risos). Era uma coisa inacreditável.

JN: Passou muito tempo lá?

AS: Meses.

JN: E foi nesta altura que lhe começou a incomodar estes momentos de transição interior/exterior de um modo muito abrupto, muito directo, e que havia uma necessidade de filtrar.

AS: Não me lembro de que texto é, mas alguma vez terei escrito essa experiência da doença. Eu, ao fim de um mês ou de dois meses já me consentiam sair de casa, mas para a varanda - aquelas casas de brasileiro de varanda grande sobre o vale de Famalicão, lindíssimo. Mas aquela obrigatoriedade ou única permissão de me sentar na varanda, ao fim de quinze dias eu odiava aquela paisagem, porque era obsessiva, e isso tem uma certa influência na minha relutância, muitas vezes, em ter grandes envidraçados, por isso e por causa também de uma coisa muito importante que é o doseamento da luz numa casa que tem a ver o estado de espírito, com as funções, com os usos que se fazem numa casa, de dormir e até fazer desporto. Portanto a luz também é um elemento muito importante na atmosfera de uma casa e as suas variações. E essa transição, essa obrigatoriedade obsessiva, essa doença e essa vida deve ter tido influência nessa minha preocupação de controle da luz e da comunicação com o exterior.

Mas olhe que os arquitectos que fazem tudo envidraçado - e hoje em dia é muito comum, não é só pelas razões da luz, do ganho da luz ao máximo, mas também é porque eu julgo que um pano de "verre" normal é a mais económica forma de rodear, de arranjar um invólucro. Mas também... olhe eu mostro-lhe aqui (Álvaro Siza mostra uma fotografia de Mies van der Rohe que tem na parede do escritório) - é o Mies van der Rohe em casa, uma casa antiga, e ele está a escolher um livro e está com uma lanterna, porque ele na sua casa tinha a luz muito controlada. Também é verdade que ele morreu praticamente cego, com glaucoma. Esse facto das casas dos escritores e dos artistas, com janelas com proteção, cortinas ou o que seja... E eu estou-lhe a dizer-lhe esta coisa mas por acaso fiz esta toda envidraçada (agora Álvaro Siza mostra outra fotografia do seu recente projecto para um edifício de escritórios da Novartis) Era uma imposição do programa, mas aqui também gostei de fazer o pano de "verre" porque tive todas as possibilidades de o fazer bem em todos os sentidos. Possibilidades económicas, de aceitação e neste caso até de obrigação. Porque pude fazer o vidro duplo, dupla fachada ventilada, cortinas de manobra elétrica especiais em que

metade desce e metade sobe - para permitir variação de luz que é quando em determinadas circunstâncias há protecção subindo a debaixo num sentimento de protecção, de abismo, e quando é preciso mais luz a de cima abre e é a luz que vem de cima e penetra. Um pano de "verre" é uma coisa óptima, sobretudo em certas condições, mas quando há possibilidades de o fazer bem. O que não é normal. Normalmente é um sistema qualquer pré-fabricado, há muito bons sistemas com vidro duplo e tal, mas dificilmente capaz de ser um invólucro eficaz e que não condense, etc.

JN: Você fala deste caso, mas é na Suíça. No entanto em Portugal temos alguma tradição de espaços filtrados com pátios ou arcadas, espaços de transição entre o interior e o exterior, sobretudo para o Sul, com a herança árabe. Pensando na Casa Vieira de Castro também trabalha muito estes pontos de transição, por exemplo no modo como filtra a fachada voltada para o vale.

AS: Sim, junto à cozinha, aquela parte exterior. Também ali é importante por questões de protecção solar.

JN: E a preocupação aqui foi simplesmente pelas questões do clima ou também houve aqui alguma importância de preservar alguma herança cultural?

AS: Era uma questão climática, sobretudo a protecção solar, era também o problema do doseamento da luz e a relação entre o interior e o exterior em ser um todo, ligado aos próprios percursos, aos usos do espaço, etc.

É um dos dramas da arquitectura de hoje é que se entende, numa tentativa quase consumada dum estabelecimento dos estatutos de cada profissional em que se dizia que os arquitectos fazem o edifício, o exterior, os interiorizas o interior, os paisagistas o espaço exterior. Isso escrito em documento para ser aprovado.

JN: Até o Souto de Moura dizia que era como se uma janela não tivesse dois lados.

AS: Como se não houvesse uma relação que tem a ver o exterior e que tem a ve com o interior. Há um exemplo evidente neste sentido que é a arquitectura do Loos, sobretudo a arquitectura doméstica. Em que a primeira vez que olhei para um alçado do Loos, muito novinho, não gostei nada. Aquelas janelas postas ao calhar. Muito mais tarde visitei e de

repente o Loos passou a ser uma referência no meu espírito, permanente. Porque aquelas janelas aparentemente muito irregular é quase como um magnetismo, fazem realmente um todo. Não podem estar mais para a direita ou mais para a esquerda... Porque a princípio parecia-me gratuito e depois quando vi: "gratuito! Mas isto tem um ordem!...". E sobre esta coisa coisa do irregular, uma ordem incrível. Como se fosse uma composição clássica mas com aquelas irregularidades. Porque de onde vem essa autenticidade? Vem de uma enorme correspondência entre o espaço interior e o seu reflexo no exterior e vice-versa. Está tudo certo porque foi tudo muito condicionado. Aquela liberdade no fundo é o resultado de um extremo condicionamento nesse sentido da integridade. E hoje à muito essa ideia - a imagem. Depois lá dentro é outra coisa.

JN: É curioso falar do Loos porque lhe queria perguntar sobre a Casa Avelino Duarte, em Ovar. Houve um comentário do arquitecto Jorge Figueira no qual disse que é a partir desta obra que estabiliza as suas preocupações em termo de linguagem arquitectónica.

AS: Eu espero não ter estabelecido a minha linguagem. A linguagem deve estar estabelecida por morte do autor. (risos) Enquanto isso a linguagem varia pelo próprio autor e pelos promotores e por tudo isso. A linguagem não se fixa. Há uma continuidade...

Há uma referência grande, aliás foi feita pouco depois de ter visitado as casas do Loos, e aí há uma influência directa e evidente. Só me lembro de duas obras em que se nota uma influência directa. Que é a Boa Nova, uma das primeiras obras, e a Avelino Duarte. Essa casa tinha uma dificuldade grande. É que nem por topografia, nem por contexto, por vizinhança, por nada, nem mesmo por memória havia facilidade em pegar na ponta da meada que é fazer um projecto. Há uma necessidade de uma afirmação de linguagem, autónoma mesmo. Nem a relação com os clientes, embora fosse muito boa, fosse rica no sentido de condução da evolução do projecto. Portanto há uma influência grande. Aquilo era uma longa avenida onde não havia nada, num terreno absolutamente plano, a não ser meia dúzia de casas horríveis. E a casa estava completamente isolada. Depois construíram uma ao lado, mas estava completamente isolada no lote pequeno. De modo que aí o uso do que aprendemos. Como é que nós aprendemos?

JN: A "copiar"?

AS: Sim, acaba por não ser copiar por uma razão, porque a formação de uma arquitecto corresponde a ver muito, não a ver um ou dois. No meu tempo, no início do curso havia uma fixação em que era praticamente só o Corbusier. A Escola teve depois uma rápida evolução com a entrada do Ramos e da equipa que escolheu. E como havia uma obstrução a uma desejada modernidade, a grande referência, e como havia muito pouca informação - isto era tudo muito fechado. Hoje já não é assim, depois a gente começa a ver mais este, mais aquele, mais edifícios históricos aqui e acolá, na América e não sei onde, etc. A nossa mente passa a ser uma espécie de armazém de aprendizagens sucessivas que depois ficam no sub-consciente e que aparecem até involuntariamente. E depois alguém descobre que aquilo é influência de fulano e tal. E o arquitecto pode nem ter pensado no fulano. A mim acontece-me isso e depois digo "é verdade, nunca tinha pensado nisso". Mas realmente na Boa Nova, primeira obra praticamente, há um influência nítida, não exclusiva também para perceber que era o tempo do Inquérito, e há uma influência nítida do Alvar Aalto. E nessa casa há uma influência nítida do Loos.

JN: Na questão das obras deste período a sua obra parece mostrar alguma preferência por métodos construtivos e também pela escolha da cor em alguns edifícios, o branco...

AS: Bem isso do branco acho que é um equívoco. Eu tenho casas vermelhas, verdes, ocres... Por exemplo, a casa de Ovar era para ser ocre. Porque eu tinha um bom trolha e fez-se um reboco com saibro, usando um saibro que é ocre/amarelo que é de ali perto. E quando se rebocou ficou aos meus olhos lindíssima. E era um ocre muito especial e muito natural. Portanto eu disse: "não pintamos a casa, fica assim". Mas o cliente queria branco. E depois como houve uma fissura no reboco, e grave... Aconteceu outra coisa que acontece às vezes que é quando o cliente tem um amigo engenheiro, naquele caso era um irmão, e disse que tem que ser feito por ele. E houve simplesmente uma cedência nas fundações - no fundo a casa estava mal calculada. E havia umas fissuras. E eu chamei o engenheiro com quem eu normalmente trabalho e ele esteve a ver o que era preciso fazer para consolidar aquilo. Eu queria deixa-la assim, mas o cliente aproveitou a fissura e disse "está a ver, temos que pintar agora". Eu disse que "não temos, olhe que isto vai ao lugar". Mas ele queria o branco e ficou

branca.

Noutros casos é por uma razão evidente. Por razões impositivas é claro que construir um conjunto grande em Évora - Évora é toda branca e é por defesa climática. E ali também se tratava de uma obra feita por muito pouco dinheiro, com orçamento muito baixo. Portanto um dos elementos de adaptação ao clima é usar o branco. Depois as casas feitas na Holanda não são brancas, ou em Berlim, ou em Lisboa. Quer dizer Lisboa não é branca. O Porto também não é branco.

Muitas vezes dizem "o fulano faz sempre arquitectura branca". E até há pressão, muitas vezes, do cliente que quer branco. Viu uma branca e gostou e quer branca. Depois também há razões económicas. Eu fiz sobretudo habitação social e casas de gente não rica. Aconteceu assim, e também o uso do reboco... Por exemplo, eu não queria a Faculdade de Arquitectura rebocada. Queria-a revestida com pedra, mas não havia dinheiro para isso.

JN: Como em Santiago de Compostela?

AS: Em Salamanca é granito. E aí também é interessante, porque Santiago é uma cidade branca. Nas fotografias vê-se. Mas também houve como em Portugal esta coisa de pôr a pedra à vista, tendo ela sido preparada para ela estar à vista ou não. E depois há aqueles aparentes rústicos mal feitos. São casas que eram rebocadas e depois o quando se tira... O que era em granito formalmente em Santiago eram os monumentos: as igrejas, os palácios, etc. O resto era branco. E eu quando fiz o museu de Santiago o revestimento em mármore branco, mas depois houve uma reacção terrível. Tinha que ser em granito de Santiago. Porque está a ver, hoje numa cidade o problema do material já não tem a ver com a economia ou os transportes. O museu tem dentro mármore branco grego, por uma razão muito simples, porque era mais barato do que comprado em Espanha ou em Portugal nessa altura. E por outro lado a cidade e os transportes são muito mais abertos. Se é mais barato... Eu tenho aqui, não sei que obra é, em que o granito é egípcio, porque foi assim na altura. Os orçamentos são quase sempre apertadíssimos. O empreiteiro viu onde era mais barato e saiu egípcio (creio que o objectivo aqui era dizer grego), que é muito parecido com este, já barato, espanhol que é o moleanos, creio que é assim que se chama. Que é um mármore não muito

bom, mas enfim, para pavimentos e lambris serve.

JN: Nesta parte sobre a construção em relação à Casa Vieira de Castro.

AS: Na Vieira de Castro, se eu bem me lembro, a estrutura nas paredes é em betão e depois já nem me lembro. Creio que é parede dupla.

JN: Os desenhos que vi tinham tijolo no interior e por fora o isolamento em Dryvit.

AS: Na Vieira de Castro não sei se é assim. Na Faculdade de Arquitectura é que é assim e é muito eficaz, mas eu não gosto. Agora já há muito melhor. Primeiro, nos acabamentos o melhor que se conseguia era um areado relativamente fino, mas eram uns areados terríveis. Depois chateava-me muito bater e ouvir oco. E em relação ao choque, na Faculdade de Arquitectura, ainda consegui dinheiro para fazer um basamento em pedra e aí quem bate não sente um material frágil. Mas depois há os graffitis... Agora já há muito melhores, mas numa obra que estou a fazer agora tenho este (neste momento Álvaro Siza levanta-se e mostra umas amostras que tem no escritório destes sistemas de isolamento) que tive que escolher por ser o mais barato, que acaba por resistir muito menos ao choque. Mas isso é uma daquelas coisas terríveis que estão a acontecer, que é geral hoje em Portugal. Para os empreiteiros quase não há trabalho. A concorrência é brutal. As ordens de cima para as câmaras é para escolherem nos concursos o mais barato. E os empreiteiros estão a dar preços 30 a 40% abaixo do custo real, que a gente calcula. E depois a meio o dinheiro acabou. Depois começa um jogo em que muitos casos o empreiteiros abandonam a obra, ou vai à falência. Noutros casos pedem para trocar materiais, como foi este. Coisa que não se pode fazer. Mas agora é um pedido fatal, como no Cargaleiro ou no Nadir Afonso, em Chaves, em que a câmara paga, é obra financiada, mas eles gastam até 40% e depois não têm dinheiro. E eu actualmente digo às câmaras, porque eu trabalhava principalmente para câmaras, "eu mudo de material, mas a câmara escreve para eu mudar o material". Porque se não ainda posso ser acusado de corrupção, de favorecimento ao empreiteiro. Mas isto em Portugal actualmente é geral.

JN: E a questão construtiva na Casa Vieira de Castro?

AS: Agora ali só consultando, que eu não me lembro. Mas eu tenho ideia que aquilo

tem parede dupla, mas eu não estou certo, pode ser também Dryvit.

(falta aqui uma parte da conversa, quando Siza saiu do gabinete para procurar informação sobre a casa)

Mas eu tinha ideia que era betão armado, na estrutura. E ao fim de anos e anos está impecável. Tudo o que faço, ou uma parte do que faço misto, com tijolo e betão, fissura. Porque quando se mistura os materiais a execução tem que ser um primor. Um arquitecto não está todos os dias dias na obra e volta costas e já não são feitas as coisas como deveriam ser. E as fiscalizações que hoje não estão a nosso cargo são muitas vezes pior que deficientes e por isso é perigoso usar esses projectos construtivos.

Agora, por exemplo se é uma casa como eu estou a fazer aqui (Siza mostra uma planta esquemática de um projecto que para uma habitação unifamiliar que estava a projectar na altura da entrevista), uma casa de um piso faço com tijolo que tem em simultaneamente qualidade de isolamentos térmico, atingindo lá os níveis que são exigidos, e estrutural - tijolo de vinte e nove muito seccionado. E faço vãos não muito grandes para não ter que usar o betão, porque depois não cruzo materais. Se não é muito bem feito e muito cuidado, e o próprio reboco devidamente armado dá erro.

Bom, depois temos que projectar tendo na mente que vai ser mal executado. Infelizmente é mesmo assim. Uma das razões é que não nos é conferida a fiscalização da obra. Um arquitecto hoje não tem autoridade para fazer e tomar decisões obra, se é obra pública, porque há equipas de fiscalização às quais chamam pomposamente de Gestão de Obra. Que se são boas bem vinda são, mas muitas vezes não são nada boas, pelo contrário. E há uma coisa interessantíssima - há muitas coisas que não percebo, que não consegue a Ordem dos Arquitectos... Há uma coisa gritante: nós somos obrigados a assinar um termo de responsabilidade por tudo - as engenharias, a construção, por tudo. Qualquer azar que há numa obra, incluindo um acidente de trabalho, o arquitecto é responsável. E no entanto nós não temos legitimidade e não é aceite para fiscalizar a obra. E acontece o arquitecto dizer "isto não está bem, não pode ser assim" e a fiscalização com o dono de obra atrás dizer que não há tempo e que tem que ficar assim. Mas está lá a nossa assinatura. São coisa

absolutamente incríveis.

Assim como em muitos países o que se chama a Direcção de Obra - nós continuamos a ter a direcção de obra, mas é uma abstracção - mas há países em que a assistência à construção é paga à parte. Por exemplo, em Espanha ou em Itália a direcção obra é um extra ao projeto e muito bem pago. Em Espanha o arquitecto, mesmo por obrigação, tem que pôr um fiscal permanente. E há outro fiscal permanente do dono da obra, e têm que se entender. E tudo isso é pago. Aqui você sabe quanto a gente recebe do bolo de um pagamento de um projecto? 10% é para a assistência de obra, que é nada. E em muitos contractos não aceitam pagamento de viagens, como era nas instruções das obras públicas, que acabaram! Porque agora não há tabelas de honorários. E nos concursos as indicações são as mesmas - um projectista que apresentar o mais barato é o que ganha. E como a concorrência é grande, porque há muitos arquitectos e pouca obra, há gente que aceita trabalhar por nada. Não sei como depois conseguem o dinheiro, porque aceitam por coisas que não permitem fazer o projecto, que não são suficientes. É por isso que anda muito arquitecto a imigrar. As condições de trabalho em Portugal, para além da falta de trabalho, são uma aberração completa. Estas coisas são muito chatas, mas são realidade.

JN: Outra coisa que eu gostaria de falar consigo é sobre o tema da casa. O que é que significa para si a casa enquanto exercício arquitectónico?

AS: Bom, antes de mais é o programa mais largamente presente na cidade. A cidade são casas, habitação, individuais ou em altura - são as casas. É a célula principal e simultaneamente o tecido da habitação é a emergência dos equipamentos, dos edifícios públicos, etc. É um programa em que há muita repetição natural. Como tudo anda dentro de tendências, como agora, à a ideia de fazer de cada casa uma coisa completamente diferente, quase um monumento. O que pode acontecer às vezes, mas é preciso que haja a reunião de momentos históricos e de personalidades que leve a isso. A Villa Savoye é um monumento. É um encontro de grande identificação entre o arquitecto e o dono de obra num momento muito especial da construção da cidade nova para um Homem novo. E a autenticidade da Villa Savoye vem daí - momento histórico e um encontro. Também não deixa de ser interessante, que eu saiba, que o dono de obra nunca viveu na casa.

O tecido da habitação e também dos locais de trabalho faz também o tecido da cidade. E depois há os edifícios públicos.

JN: E a questão do espaço doméstico? O que é que para si é mais relevante?

AS: Bem, varia. Não há uma bíblia do que é uma habitação, varia muito. E depende muito das presenças na realização. Mas há coisas comuns. Por exemplo a necessidade de intimidade. Quer dizer uma casa tem aspecto a que tem corresponder da intimidade, da família e até do indivíduo. E também tem um espaço social. De maneira que há essa ambivalência intima e aberta ao mesmo tempo. Tem também essa qualidade essa questão de identificação entre as diferentes personalidades e entre o utente e um projectista que presta um serviço.

JN: Também é um exercício que permite, por vezes, fazer experiências que não se conseguem noutros projectos.

AS: Claro. É um programa menos pesado e sobretudo na história da arquitectura moderna é um programa de trabalho laboratorial, muito do que tem sido a construção da arquitectura moderna vem do campo experimental que na habitação encontra terreno mais propício por muitas razões, não é só pela dimensão, é por muitas outras razões.

JN: Outra coisa que lhe queria perguntar era sobre o modo como faz a abordagem ao projecto. O que é que para si é importante ao começar um projecto? É uma ideia? É um desenho que começa tudo? É o lugar que lhe diz de alguma maneira como o projecto deverá ser?

AS: É tudo isso, és as pessoas que vão viver o projecto e é o programa. O programa é muito importante, a funcionalidade, a resposta. Porque a arquitectura é um serviço antes de mais, é uma resposta. E a chamada função, esse palavrão tem uma importância, à partida, fundamental. Simplesmente a procura da funcionalidade tem uma componente de libertação do condicionamento que constitui a funcionalidade. Não é só responder automaticamente ao que é pedido num edifício, num determinado momento, mas sim um abertura que com raízes na funcionalidade directa se liberta dela o que permite que, quando compreendido isso, um convento - já disse isso mil vezes, mas é uma realidade - que é desenhado através de

séculos e amadurecido para uma comunidade com um vida muito especial, que não é a vida de todo o cidadão, sem ser um paradoxo responde a todos os programas que possa imaginar. Foi feito como resposta a uma comunidade que tem uma vida cheia de rituais e responde perfeitamente a isso, respondendo sempre e amadurecendo assim. E no entanto responde a todas as outras funcionalidade: conventos, quartéis, prisões, museu, câmaras, bibliotecas - tudo o que a gente possa imaginar - e como habitação. Esse é o conceito que me interessa da ideia de função. E eu sou um funcionalista, neste entendimento do funcionalismo.

JN: Mas toda essa questão da função e do habitar tem que ser traduzida numa forma. De onde vem a forma?

AS: É traduzido em muitas formas. Bem, vem das coisas que mencionou, todas elas e ainda mais algumas. Vem da função, da finalidade imediata, vem dos utentes e do contacto que possa haver com os utentes, vem do contexto, vem do momento históricos, vem da topografia - vem de mil coisas - vem da formação do arquitecto das especificidade da formação do arquitecto, vem da equipa - que então hoje é numerosa e que participa no projecto, de coordenação e entendimento dessa equipa - dos regulamentos, dos planos,...

JN: Então é quase uma questão de densidade que vai condicionando a forma.

AS: É uma questão de coordenação e muitas vezes de conjunção de opostos. Um projecto é uma coisa em que as contradições são permanentes. É quase como uma corrida de longo curso contra as contradições que são parte, que são material de projecto.

JN: Creio que de algum modo já respondeu, mas a questão do lugar, para si, neste contexto tem algum destaque? E falo nisto também pensando, no período dos anos oitenta, nos textos do Gregotti ou do Rossi sobre a questão do local.

AS: Tem um espaço muito importante. Ainda que aí também muito variável. A resposta ao contexto não é uma coisa separável do resto, porque também tem a ver com o que é o programa, com o ser publico ou ser privado, com a evolução contínua e com evolução imposta a partir de planos, regulamentos, etc. Portanto só pode funcionar bem, e tem que funcionar sem dúvida, em balanço com todos os outros aspectos dos quais mencionamos alguns. De repente, pensando neste momento, é muito mais do que isso.

JN: Em relação à evolução das suas casas Enrico Molteni escreveu um livro no qual analisa-as e faz uma abordagem muito interessante. Numa primeira fase as suas casas são de um carácter um pouco mais introvertido, fazendo uma separação entre a vida doméstica e a realidade exterior, e numa segunda fase, na década de 1980, há um ponto de mudança em que você trabalha com formas mais compactas. E você escreveu também um pouco sobre este ponto de transição, em que fala da importância da Casa Manuel Magalhães. De onde veio esta necessidade mudança?

AS: Isso vem da capacidade ou possibilidade de aprendizagem que um projectista tem. Evidentemente que quem viu desde o Polo Norte até ao Polo Sul pode encontrar respostas mais integras do que quem andou entre Setúbal e Valença. Portanto tem a ver com esse aumento de densidade de conhecimento e de experiência. Como dizia à pouco, que permanece e reaparece conscientemente ou inconscientemente. Muita coisa vem daí. Mas a sua pergunta era?

JN: Tinha a ver com a mudança nas suas casas.

AS: Essa classificação, que está muito bem feita e ele analisa com muita clareza, mas não vem propriamente de um percurso pessoal, objectivo. Vem muito do aspecto das circunstâncias, que pesam muito na arquitectura. É evidente quando se faz um conjunto de mil e duzentas casas no Alentejo, aos pés de Évora, com muito pouco dinheiro, o pátio aparece tanto por influência de tipologias, da cidade de Évora em que há zonas inteiras que têm casas de pátio, como também pela própria limitação do orçamento, ou espaço de transição que funciona como uma espécie de micro-clima na relação ambiente interior. Portanto há muitas razões como grande densidade em um ou dois pisos, que era um dos condicionamentos do projeto, e necessidade também de respiro - são lotes pequeníssimos, em Évora acho que é 8x12 se não me engano. Porque aquilo vem como alternativa ao plano anterior que era com blocos de sete pisos, que foi parado logo a seguir ao 25 de Abril, com a obrigação do plano de não fazer mais de dois pisos para manter a presença da cidade antiga. Mas com a obrigatoriedade de construir o mesmo número de fogos. Aí há muitas coisas, e não é só o aspecto da tipologia como ponto de partida, mas há uma conjugação de muita coisa. Depois as próprias dimensões do lote onde se vai trabalhar também condicionam,

se é um lote pequeno não pode ter pátio. Isso em relação com os regulamentos existentes, portanto está tudo ligado. Projectar é pôr em relação uma quantidade de obrigações ou de condicionamentos enorme.

Por falar em casa pátio, eu lembro-me de uma história antiga. Uma das primeiras casas que fiz, que é na Maia, tem uma forma assim (ver desenho), é um lote de dimensão pequena, mas é espaçoso para uma casa individual. E aqui havia um árvore muito bonita que entretanto morreu. E faz aqui um pátio e com um jardim aqui que defende do ruído da estrada. E passados uns anos pediram-me para fazer uma casa num lote pequeníssimo e a pessoa que a queria fazer gostava muito desta, de modo que queria ter um pátio. Mas era impossível, neste lote não há possibilidade pelas dimensões, com as limitações dos afastamentos em relação aos limites - não se podia fazer uma casa assim, mas o tipo queria, queria,... E eu fiz aquela casa que tem uma espécie de buraco no volume.

JN: Essa é a Casa Beires?

AS: Sim, Casa Beires. E ele ficou muito satisfeito porque tinha o pátio. Portanto aquela casa nasce daquela obsessão do cliente em condições totalmente diferentes.

JN: Há outra casa que me parece um pouco curiosa no seu percurso, que não chegou a ser construída, que foi uma casa que projectou em Azeitão, na década de 1970. Ela destaca-se entre as suas outras casas pela dimensão e pelo desenho em planta, que é completamente diferente das outras, com os esquema de axialidades e simetrias. Quer dizer, não sei se estarei correcto em afirmar que é completamente diferente...

AS: É, por uma razão muito simples. Juntaram-se quatro famílias, de pessoas amigas, em que cada família tinha um ou dois filhos, para fazer um espécie de habitação, um condomínio sem aqueles aspectos negativos e inaceitáveis dos condomínios. Eram quatro pessoas que se juntaram, também provavelmente por razões económicas, num terreno muito bonito em Azeitão. E portanto fiz uns apartamentos para cada casal, com a sua autonomia, numa espécie de hotel quase e depois tem zonas comuns, porque eles queriam esse programa um pouco utópico - a cozinha era comum, os serviços eram comuns, a parte do recreio das crianças era comum, etc. É uma casa muito articulada, com pátios e tal. Aí era mesmo um

programa à partida feito pelos donos de obra, esse grupo, e que eu achei interessante. Depois veio o 25 de Abril, em que veio quase tudo bom, mas teve essa coisa má em que a casa não se fez, porque o empréstimo que eles estavam a negociar depois não foi possível e desistiram. Se calhar para bem deles, porque não sei se aquilo acabaria... Os anos passam, as grandes amizades passam, etc. Como exercício foi muito interessante.

JN: Estaria enganado se dissesse que essa casas tem algumas influências de Rossi?

AS: Não me lembro também, mas admito que sim. Deve ter porque realmente eu conheci o Rossi, até o conheci pessoalmente, mas a obra dele, que começou por ser muito mal recebida aqui - até havia quem dissesse que era fascista pela expressão da arquitectura. Mas é natural que tenha influências, essas e muitas outras que eu nem sei.

Nesse aspecto há um coisa interessante que me lembrei. Eu fiz uma Escola em Setúbal e fiz aquele pátio (Siza começa a desenhar) com uns programas especiais atracados e aqui há uma árvore. E uma vez pediram-me, não sei onde, para apresentar esse projecto. E no fim da apresentação houve um assistente, que era o Vítor Figueiredo, e disse que se via a grande influência do Cabo Espichel, com pátio e tal, onde aqui é a igreja e aqui a entrada de uma forma especial. Nunca durante o projecto pensei sequer no Cabo de Espichel, no entanto eu conhecia-o. E é perto! Nunca pensei nem por nada no Cabo de Espichel, mas quando ele disse isso, é verdade.

Também ha outra coisa engraçada, é que há um sobreiro, lindo, mesmo no centro junto à entrada. E também há muita gente que põe em destaque como eu fiz em volta do sobreiro e a importância que tem na composição. A verdadeira história é assim: isto era um campo de sobreiros e para fazer a escola foi necessário o Ministério do Ambiente pedir autorização para tirar *x* sobreiros - era muito denso. De maneira que estabeleceu-se uma área e disse "daqui tiram-se os sobreiros". Foi autorizado e cortaram os sobreiros - hoje era impossível isto. É impossível salvo em circunstâncias muito especiais e muito pouco recomendáveis. Bem, eu fui visitar a obra no início, visitar o terreno onde já tinha ido várias vezes, mas quando desenhei o projecto os sobreiros não existiam. E vou à obra, tinham começado a derrubar os sobreiros, onde chego e os trabalhadores preparavam-se para derrubar este, já estavam

os outros todos em baixo, menos este. E quando eu cheguei já estavam com os aparelhos na mão e eu fui a correr a dizer "Ai! Não mexam aí! Esse sobreiro aí fica fantástico." E pronto, se chego 5 minutos mais tarde já não havia sobreiro.

JN: E tinha-se perdido uma peça interessante.

AS: Fundamental, no resultado agora acha-se fundamental. Foi um feliz acaso.

JN: Curiosamente no dia em visitei essa obra também fui ao Cabo de Espichel.

AS: Pois olhe, nem me passou pela cabeça. Mas são coisas eu ficam no sub-consciente, a gente tem cá muita coisa que já viveu de muitos anos.

Há outra história engraçada que quando eu fiz aquele edifício em Berlim, que tem um cunhal muito especial, em Kreuzberg, uma das características gerais é o ritmo das janelas (Siza desenha a fachada deste edifício) e muito uniforme, arquitectura do século XVIII de um modo geral muito unitário, mas nos gavetos há sempre uma espécie de explosão e foi por isso que eu tratei este cunhal como é. E em frente há outro completamente diferente, mas também como corolário de uma sequência muito uniforme. Com o edifício feito, já quase concluído, fui lá a fazer uma visita com o arquitecto que trabalhava comigo lá. E de repente vejo uma grua, muito perto deste edifício, e a sair lá de uma massa de construções e uma coisa assim (Siza aponta para o remate no topo do cunhal do seu edifício), exactamente assim, e disse: "Olha, há ali um gajo que está a copiar-me!", e ele desatou-se a rir. Porque aquilo não era uma construção, mas era uma demolição. Está a ver, nunca me passou pela cabeça, mas seguramente que eu passei por ali, porque era realmente muito perto. E aquilo deve ter ficado cá sem eu tomar consciência disso, mas entrou cá.

JN: E você a dizer que o estavam a copiar!

AS: Eu achava que me estavam a copiar e o gajo desatou-se a rir. Ora, eu não posso jurar que isto seja assim, mas quase de certeza que eu tinha visto aquele edifício, porque era no caminho para o outro.

JN: Noutro tema eu gostava de falar consigo da sua relação com o arquitecto Snozzi. Quando conheceu o Snozzi?

AS: Eu julgo que o conheci quando eu estive em Lausanne, que eu estive aí meio ano no Politécnico. Embora ele na altura não estivesse a ensinar lá, mas pelo menos estive com ele aí. Agora tenho uma ideia que o conheci antes... Ele não disse quando nos conhecemos?

JN: Ele também não sabia bem a data. Falou apenas de Lausanne. E já conhecia a obra dele antes disso?

AS: Das revistas, não tinha visitado. Evidentemente quando estive lá na Suíça vi, fui lá a Monte Carasso com ele. E depois ele pediu-me para escrever a introdução a uma monografia grande que publicaram dele. E eu não consigo escrever sobre a arquitectura sem a ver, não consigo! Não sei bem porquê. E fui ao Ticino e concentrei a coisa nas casas, que ele tinha ali muitas casas lindíssimas num ambiente fantástico. E depois escrevi lá o artigo. E visitei essas casas, porque eram de pessoas amigas dele e eu pude ver por dentro e por fora. E depois tive outros contactos em seminários, em pontos assim internacionais. Mas muito quando ele era o urbanista responsável por Salzburgo. Ele organizou quando esteve em Salzburgo uma série de concursos para intervenções na cidade, e ele convidou-me para eu fazer um desses concursos - era por convite. Ganhei esse concurso, que era o Casino Winkler. E o dono do casino estava encantado. Portanto comecei a fazer o projecto de execução. Entretanto há eleições, e Salzburgo é uma terra muito conservadora - a base de Salzburgo é o chocolate Mozart, que há por toda a parte - e levantou-se um coro de protestos contra o projecto e o presidente da câmara também queria muito que se fizesse o projecto. E na campanha eleitoral foi atacadíssimo por aí, porque realmente era um edifício muito visível na cidade, numa parte alta e ele defendeu - e foi a pior coisa que podia ter feito porque perdeu as eleições e eu perdi o projecto. Mas foi uma campanha tremenda, nem sei se tenho isso, houve um jornal que publicou uma caricatura que era eu lá no cimo do monte e o presidente a deitar-se abaixo do precipício.

JN: E onde é que o Snozzi aparecia no meio desse cenário?

AS: O Snozzi era presidente do júri. E o Snozzi a seguir também foi afastado.

JN: Voltou a fazer mais alguma colaboração com ele?

AS: Ultimamente ele pediu-me para eu fazer umas peças para uma igreja, que ele

estava a fazer com um italiano. Eu aceitei. Simplesmente logo a seguir parti o braço e o braço direito. Telefonei-lhe e disse que não conseguia desenhar e que tinha que arranjar outro tipo. Eu tinha deixado o projecto para o fim, porque era antes de um período que eu tinha tempo para isso. Fiz uns estudos e assim para depois a partir do dia tal ia fazer essa coisa. Eu disse-lhe que ele tinha que arranjar outro, mas ele telefonou-me uns dias depois a dizer "não consigo arranjar, falta tão pouco tempo, vê lá o que consegues fazer". E eu fiz o que pude com a mão esquerda. Lá fiz os desenhos e como era para apresentar nos cortes e nas plantas muito reduzido lá passou.

Fiz a cruz, com aquele triângulo que representa a cabeça (Siza aponta para uma imagem da cruz que tem na parede, que desenhou para a igreja de Snozzi) e tinha uma aplicação de prata. Tenho uma maquete com as aplicações em prata.

JN: Queria também falar consigo do texto que escreveu sobre as casas de Snozzi, no qual você diz que "A casa Diener é a casa perfeita; pertence aos clássicos da arquitectura doméstica contemporânea". Porque escreveu isto?

AS: Porque acho... Aliás, eles eram amigos. A mulher do Diener não queria que fosse o Diener a fazer, é a história que ele me contou, então entregou ao Snozzi. Aí lá está, houve uma identificação entre o dono de obra e o arquitecto. E realmente é uma casa magnífica. Aliás, todas aquelas na encosta do lago. Eu via-as todas. Ele pôs-me lá um motorista com um carro e então corri aquilo tudo.

JN: E o que achou das casas?

AS: São todas fantásticas. E depois noutro dia é que fui ver com ele essa vilazinha, quando estava no Politécnico (Lausanne)... Quando fui ver as casas ele não quis vir, quis-me deixar sozinho. São muito bonitas.

É um grande lutador, um sonhador-lutador. Quando eu estava em Lausanne começou uma batalha, ele não era professor lá mas participou activamente nessa batalha. Porque a escola era no centro - era fantástica, não bem no centro mas mais para cima, no início daquela rua que vai ter ao lago. E decidiram fazer uma nova escola fora. Ele lutou contra aquilo tanto quanto pode e perdeu a batalha.

JN: Ainda chegou a participar no projecto do novo campus do Politécnico.

AS: Não, eu não participei. Eu estive no júri.

JN: Eu referia-me ao Snozzi.

AS: Sim, mas ele fez uma grande luta. E eu dava toda a razão, porque o ambiente na escola de Lausanne era fantástico. Era no centro. Porque havia muitos estudantes de Itália, da Pérsia, do Egipto, etc. Era um meio muito vivo, não era suíço. Vivíssimo. As minhas relações lá eram com um arquitecto que tinha como assistente, o Jean Gerard, um muito bom arquitecto que trabalhou aqui muitos anos. Depois ele montou atelier lá na ponta do lago.

Lá no lago à a casa do Loos, a Karma, e a casa do Corbusier que é uma maravilha. Também há aí uma história... A arquitectura dá para histórias fantásticas. Eu, quando estava em Lausanne queria muito ver a Karma, e aquilo na altura era de um armador grego que não deixava lá entrar e tinhas umas actividades misteriosas e tal. Mas a escola tentou tudo, meteu cunhas, mas zero. E não vi. Vi anos mais tarde. E logo a seguir o José Paulo dos Santos, que trabalhou aqui comigo à muitos anos, foi à Suíça e quis ir à Karma. Bateu à porta e veio o jardineiro, não havia mais ninguém na casa que normalmente estava deserta. E ele disse que queria visitar a casa, ao que lhe respondeu o jardineiro que "Nem pensar, é proibido". Ele começou "Está a ver eu venho do Porto de propósito", e o jardineiro "Do Porto? Entre!"

JN: Era português?

AS: Não era. O que tinha acontecido é que foi a seguir ao Porto ter ganho a Copa da Europa e logo a seguir a Copa do Mundo, e o tipo devia ser um fanático de futebol e então ele visitou toda à vontade.

Por uma razão que eu não aprovo nada, porque o Porto... (risos)

JN: Por fim queria apenas perguntar apenas qual é a sua opinião do Snozzi e da sua arquitectura?

AS: É muito bom arquitecto. Humanamente também é uma pessoa extraordinária. E é um batalhador, um tipo com uma energia incrível. Fuma... Mais do que eu. Eu fumo muito

nas entrevistas, mas estou a tentar reduzir um bocadinho. Mas ele continua. E anda de carro a 200 à hora e já fui multado tantas vezes na Suíça que foi chamado ao chefe da polícia que lhe disse "O senhor já foi multado 30 vezes, ou lá o que é, isto realmente é demais. Eu agora vou-lhe tirar a carta. Isto é um escândalo!". Ele esteve comigo depois disso e contou-me. E eu "Então agora como te arranjas?", e ele "Ah! Eu continuo a guiar". Está a ver... Houve uma altura em que ele dava aulas em Lausanne e ia todos os dias do Ticino. Devia dormir uma noite... Ia de manhã cedíssimo e ia para Lausanne.

JN: Isso é uma viagem de comboio de mais de 4 horas!

AS: É longíssimo! Mas com auto-estradas fantásticas.

Lembrei-me agora de uma história muito engraçada do Botta. Uma vez eu vinha da Vitra, em Basileia, e tinha uma paragem... Havia um avião fantástico pequenino que fazia de Genebra para Lugano que passava baixo por cima dos Alpes e depois ia para Veneza. E eu tinha 2 ou 3 horas de espera. Então peguei um taxi, porque nunca tinha estado em Lugano e decidi ir lá a baixo ver. Na viagem de carro ia a ver os edifícios e o motorista perguntou-me: "O senhor o que é que faz? É que eu vejo-o a olhar para tudo", e eu "Sabe é que eu sou arquitecto e estou a aproveitar para ver" e o taxista "E conhece o Mario Botta?". E ele ficou encantado por eu o conhecer. Depois lá andei e encontrei lá uma livraria fantástica, que eu descobri por acaso, com livros de arquitectura e de arte, antigos. E entrei e pus-me a folhear as edições primeiras de Frank Lloyd Wright. E o antiquário veio ter comigo e perguntou se eu me interessava por arte e arquitectura. E eu "Claro que me interesso, eu sou arquitecto", e ele "É arquitecto?! Conhece o Mario Botta? Então tem que deixar aqui um desenho, porque eu tenho desenhos de todos os arquitectos, daqui e estrangeiros que conhecem o Mario Botta". Traz-me um calhamaço de excelente papel e eu a dizer que não podia porque tinha um avião dentro de pouco tempo, mas ele insistiu. Lá fiz não sei o quê. E de facto tinha desenhos de todos, do Snozzi, do Botta, do Galfetti, todos. Lá ficou o desenho e chamei o taxi e vou para o aeroporto. E entro no aeroporto e quem encontro? O Mario Botta! E eu disse-lhe "Ó pá, tu és omnipresente!". São histórias fantásticas...

Álvaro Siza: Impressões de uma viagem ao Ticino, visitando as casas de Luigi Snozzi[1]

1) Na melhor arquitectura do Ticino as novas tecnologias não prescindem da convivência com uma preciosa prática artesanal; nem o projecto com uma longa elaboração, prolongada ao tempo de construção. Mantém-se em aberto a esperança de uma menos implacável divisão de trabalho - e menos esterilizante para a Arquitectura.

O que de imediato impressiona nas obras de Snozzi é a racionalidade, a transparente inteligência, o eficaz sistema ordenador; e apesar disso, a sobrevivência da frescura, até à naturalidade, a uma espontaneidade segunda.

Essas características atravessam as diferentes escalas de projectos, numa calculada medida de afirmação ou de contenção. Tem sido contudo difícil concretizar aqueles projectos com vocação de polo urbano, aqueles que por natureza emergem do tecido (seria um triste ironia que os celebrados arquitectos do Ticino tivessem de procurar, em terra alheia - como já vem acontecendo - a possibilidade de materializar a sua proposta de transformação da cidade).

2) Visito as casas do Snozzi no Ticino.

Casas de encosta, volumes isolados que controlam um território limitado, quase invisíveis da estrada; jóias distantes, pormenores de uma paisagem maravilhosa.

Ou as casas de vale, parte de um tecido pouco denso, do qual reforçam a precária consistência.

Estes dois tipos de intervenção correspondem afinal, no que à casa respeita, aos dois tipos de que fundamentalmente depende a construção da paisagem do Ticino.

a) Nos vales estende-se o tecido legível mas ténue dos espaços da comunidade, sobre terreno plano, envolvido pela montanha - fechada a paisagem. Snozzi procura aí, meticulosamente, cada traço no solo e cada apetite de mudança: fiadas de vinha, muros,

1 Álvaro Siza (2009) *01 Textos*. Porto: Civilização Editora.

fundações de antigos conventos, hábitos antigos e em transformação. Ajusta o que constrói a alicerces duplamente firmes: material e historicamente.

As casas erguem-se sobre o construído, destacam-se, sem prejuízo de uma estreita relação. A sua aparente arrogância não agride; lançam olhares de interpretação; pé ante pé procuram onde aterrar. Os símbolos sofrem uma torção e o betão preside - garante a continuidade e a demarcação das superfícies acrescentadas, a nitidez dos volumes.

b) Nas casa de encosta - casas em sítio belíssimos, debruçadas sobre o lago, como é suposto acontecer no Ticino, as soluções de Snozzi adoptam como princípios fundamentais a apreensão da totalidade do lote e, em geral, a sua ocupação por dois volumes de diferente escala e de relação visual mutuante, em permanente tensão, como corpos magneticamente atraídos.

Retenho, em rápida visita, que essa elástica ligação é representada pela toalha de água de uma piscina estreita e longa; como se os dois corpos nos extremos tentassem, em vão, distanciar-se.

Um deles fixa-se na terra, é de uma solidez essencial. Mergulha no solo e ergue-se bem acima do solo.

O outro parece apoiado num tapete voador, é feito de pórticos, molduras de paisagem, espaços eu celebram a Natureza: balneários, terraços à espera de um jantar, em dia de poente longo. Os bordos da piscina que os separa, ou une, sempre prestes a esfumar-se, linhas horizontais sobrepostas à paisagem, numa visão frontal da encosta - muros de suporte dos estreitos terraços que a topografia permite. Há algumas diagonais, o zig-zag contínuo que prolonga os percursos das vias secundárias, ou das auto-estradas - muitas vezes pautadas, como compete à sua escala, por longas colunatas que atravessam a paisagem, defendendo a pista de neve, saltando depressões. Uma espécie de *stoa* alpina para automóveis.

3) A casa Diener é a casa perfeita; pertence aos clássicos da arquitectura doméstica contemporânea.

Assenta no que era o último lote disponível no local. É impossível não subir esta encosta em zig-zag e sem esforço, entrar, dobrar esquinas, sucessivamente ter por horizonte

opostas paisagens, debruçar-se sobre o aberto do piso. A casa Diener nasce de um raro momento de consonância entre o dono de obra e projectista, o qual permitiu a optimização de toda a pesquisa anterior.

Nas paredes alguns quadros magníficos e a vitalidade de Le Corbusier. O soalho escuro e brilhante reflecte a estrutura elementar da cama, Eileen Gray, China, anos 30 do desenho inovador. Encontra-se como sempre a tensão entre dois núcleos, mas aqui a casa sofre uma torção. Abandona a habitual submissão às curvas de nível e lança-se em direcção ao lago.

Em frente há um ilha. Choveu. Num dos extremos da ilha existe uma casa. Dessa casa, subitamente, desprende-se um arco-íris. Perde-se no céu cor de chumbo. Reaparece, contra o verde da outra margem. Abraça a paisagem como se fosse a moldura de um quadro, ou a aura sobre o desenho ideal.

Texto de Siza sobre a Casa Vieira de Castro[2]

A casa Vieira de Castro, em Vila Nova de Famalicão, é o prolongamento de propostas e pesquisas que efectuei anteriormente, que aqui se confrontam com um contexto novo. Pela primeira vez ocupo-me do projecto de uma casa que dispõe de muito espaço ao ar livre. Naturalmente que está muito distante do tecido urbano, como o demonstram a considerável dimensão do lote e as características topográficas do terreno. A posição é soberba: a casa domina o vale longo de todo o perfil da paisagem. As características do lote, constituído por uma colina coberta por um pinhal, convidam à busca de um intimidade distinta da procurada nas casas precedentes: aqui, muito simplesmente, são a distância e o afastamento os instrumentos essenciais. Esta solução determina uma relação da casa com o espaço exterior decisivamente mais livre, mais aberta e prolongada. Além disso, a possibilidade de intervir também no jardim permiti-me estender o projecto até à paisagem. Um sistema de muros de apoio torna praticável aquele terreno tão acidentado, definindo uma plataforma, à cota da casa, onde se encontra igualmente a piscina. Contratualmente é possível, e necessário, definir diferentes polos de actividade, ao longo de todo o jardim, que no fim deverão resultar

2 Álvaro Siza (2006) *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70.

interligados. Creio por isso poder afirmar que esta casa conserva simultaneamente um suficiente distância dos limites do lote e uma ligação muito forte ao terreno. Parece-me que o carácter especial do projecto reside neste aspecto.

O projecto de uma casa unifamiliar, estudado num escritório de uma certa dimensão, exige um esforço notável, visto que deveres analisados em profundidade os hábitos, as necessidades e as aspirações da família que irá habitar. É necessária uma análise particularmente cuidada para que a resposta projectual seja muito detalhada, no respeito do programa, das funções e do aspecto estético. Todavia o projecto de uma casa unifamiliar continua a ser profícuo, pois constitui um

momento ideal para a experimentação. Na realidade, exactamente pela reduzida complexidade do sistema de construção, não se verifica um controlo rigoroso e sufocante e por isso é a ainda possível, no decorrer da obra, realizar modificações. Estas podem ser solicitadas pelo proprietário, que pode pedir variações ao programa, aumentando assim a dificuldade do projecto. Num país como Portugal, onde existe um artesanato vivo mas em grande transformação, para não dizer em vias de extinção, é ainda possível realizar protótipos em sériem têm origem no mobiliário projectado para uma determinada casa. Também por esta razão continuo a projectar casas unifamiliares, não obstante o prejuízo económico que daí resulta.

Esta casa é essencialmente construída para um casal, portanto não é muito grande. Existem alguns espaços amplos, embora os quartos não tenham uma dimensão considerável. No fundo, só provisoriamente será ocupada pelos filhos, que uma vez adultos, sairão de casa. No segundo nível localizam-se então um quarto de casal, dois quartos individuais e um quarto para os hóspedes. Este último apresenta uma certa autonomia, com uma casa de banho própria, uma varanda e o acesso à cobertura de uma parte da casa, para um contacto directo e privilegiado com o jardim.

A construção da casa tem uma longa história, que tem início em 1984 e ainda continua. Um período de tempo tão prolongado comporta certamente vantagens, mas ao mesmo tempo transforma a obra num pesadelo. O proprietário, desde o início, quis participar na

gestão do estaleiro e na escolha das empresas. Como quase sempre sucede, construir com várias empresas comporta numerosos problemas pela dificuldade de coordenação entre elas, e os trabalhos prolongam-se, por vezes, extraordinariamente. Com frequência verificam-se longas pausas, quando termina uma fase, devidas à espera da decisão da entrega da seguinte. Creio que não obstante os inevitáveis transtornos, o proprietário se tenha divertido muito ao construir a própria casa. De resto, é normal que as pessoas vivam intensamente esta aventura, assim como é frequente que sejam influenciadas pelas opiniões de amigos e familiares. Em consequência, as discussões não terminam com a entrega do projecto, mas prosseguem até no estaleiro. A própria continuidade do diálogo torna este tipo de projectos mais participado e mais humano relativamente às obras institucionais, em que domina uma gestão burocrática. O processo resulta por isso extremamente rico e pouco abstracto, e portanto particularmente interessante. Ao longo de todo o percurso do estaleiro há crises e êxitos: a visita de uma pessoa que não aprecia a construção pode desencorajar o proprietário, enquanto que a de um grupo de estudantes pode entusiasmá-lo.

A construção da própria casa é sonho e realidade, e esta realidade é difícil de concretizar, não é um processo pacífico. Ao longo de tempo, noto todavia que uma relação privilegiada entre o cliente e o arquitecto já não é a mais comum, vai-se perdendo; o próprio significado da família, na nossa sociedade, está provavelmente a atravessar uma profunda evolução. Quando esta relação,intensa e contínua, se verifica, resulta logo muito interessante e estimula-nos a pensar na necessidade de que, até na construção da habitação colectiva, existem condições para a participação, a fim de tornar possível a lenta tomada de posse por parte de quem aí for viver. Parece-me importante que inclusive na construção da habitação social se crie uma dimensão de participação e de propriedade, que possa dar ensejo a uma apropriação colectiva e não só individual.

Durante a infância, estive doente durante um longo período de tempo. E tive que fazer um prolongado repouso exactamente em Vila Nova de Famalicão. Vivi numa casa antiga, que dispunha de uma grande varanda aberta sobre a cidade, que naquela época era maravilhosa, recolhida e plena de harmonia, pois não se tinha ainda verificado aquela fragmentação e pulverização que hoje é visível. Recordo um equilíbrio perfeito entre construção e natureza.

Ao fim do primeiro mês da minha estadia naquela casa, não podendo deslocar-me para além da varanda, comecei a odiar a paisagem, que a partir daí se tornou obsessiva. Senti assim sempre e cada vez mais a necessidade de uma ligação entre o interior e o exterior não imediata e total, como o fora nas origens, nas ambições e na prática da arquitectura do movimento moderno. O desejo de continuidade absoluta encontra, ou deveria encontrar, nas razões do conforto e do controlo do isolamento térmico, motivos para um redimensionamento.

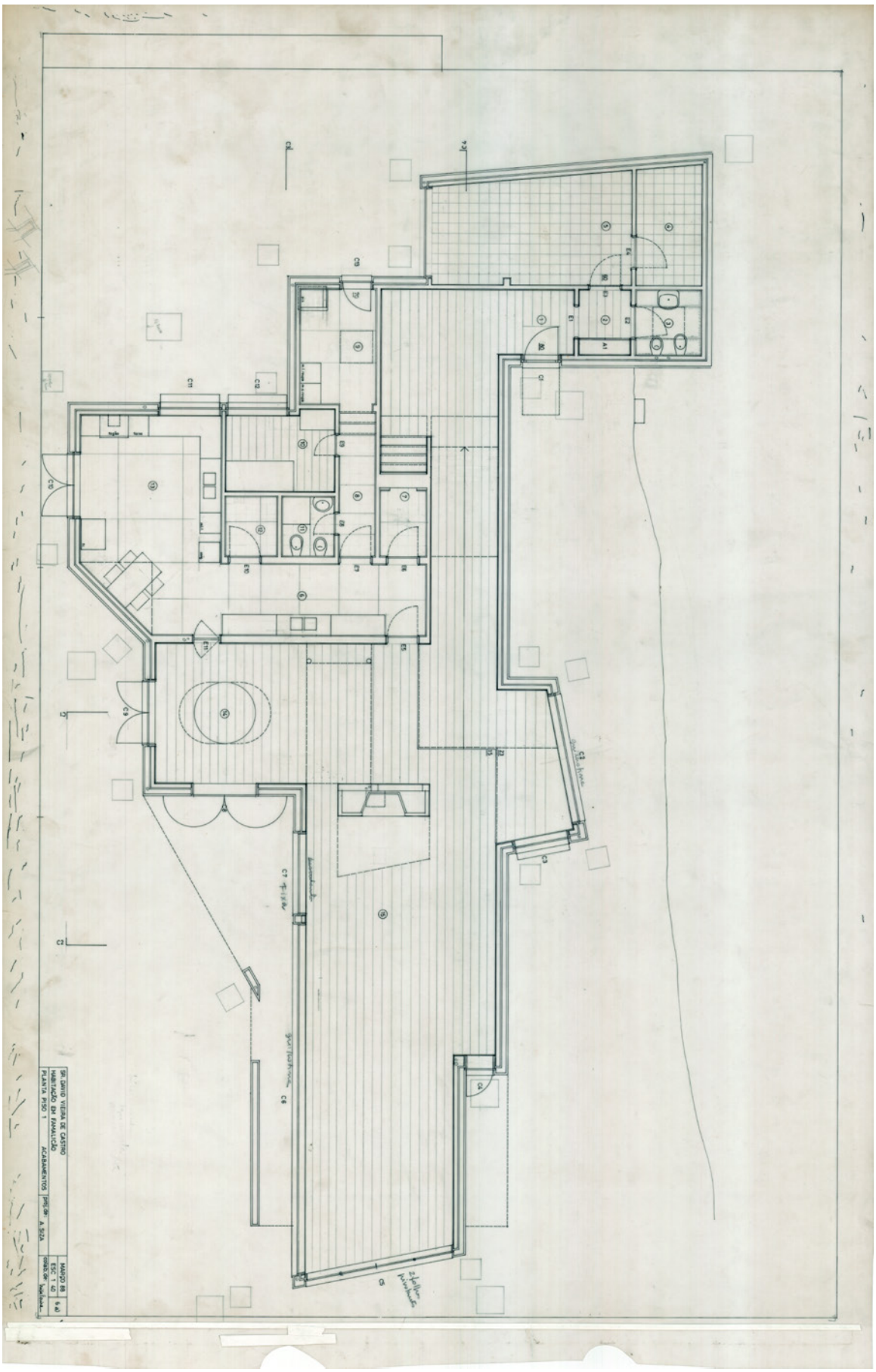
Na travessia dentre dentro e fora é sempre necessária uma mediação, um transição. Temos uma tradição riquíssima, de origem árabe que, sobretudo no Sul de Portugal, torna visíveis os espaços de transição, em que a luz muda até se perder a intimidade do interior. Mas esta profundidade, esta espessura, está a perder-se rapidamente, quer pela necessidade de construir para um grande número de pessoas (reduzindo assim as áreas), quer pela paixão pelos novos materiais (o vidro ou os painéis de isolamento térmico). E contudo, esta transição, que em substância constitui uma câmara de descompressão, permite evitar a passagem imediata e desagradável de um ambiente interior, eventualmente com ar condicionado, para os rigores do exterior. Portanto estes espaços, varandas ou pórticos, têm exactamente a função que tem um pátio noutros projectos confrontados com um tecido urbano mais ou menos consolidado. Estas transparências podem encontrar-se, em molde verdadeiramente extraordinário, nos projecto do veneziano Andrea Palladio, nos quais, no interior da construção de um universo, todas as salas comunicam por meio de aberturas disposta ao longo de um mesmo eixo que tem depois o seu prolongamento no tratamento do jardim ou dos campos, perdendo-se na distância. Daqui resulta, portanto, a necessidade destas pausas, que de certo modo desmaterializam a casa e criam uma sensação de continuidade e de passagem suave entre a dimensão interior e a complexidade exterior.

Mas a parte mais delicada do projecto está agora a ser realizada por meio da domesticação daquela topografia. Todo aquele sistema de muros, rampas e escadas do jardim deve desenvolver-se conservando sempre uma continuidade com o núcleo da casa, que se manifestará não só na correlação de espaços, mas também no uso dos materiais e no próprio tratamento dos pormenores da construção.

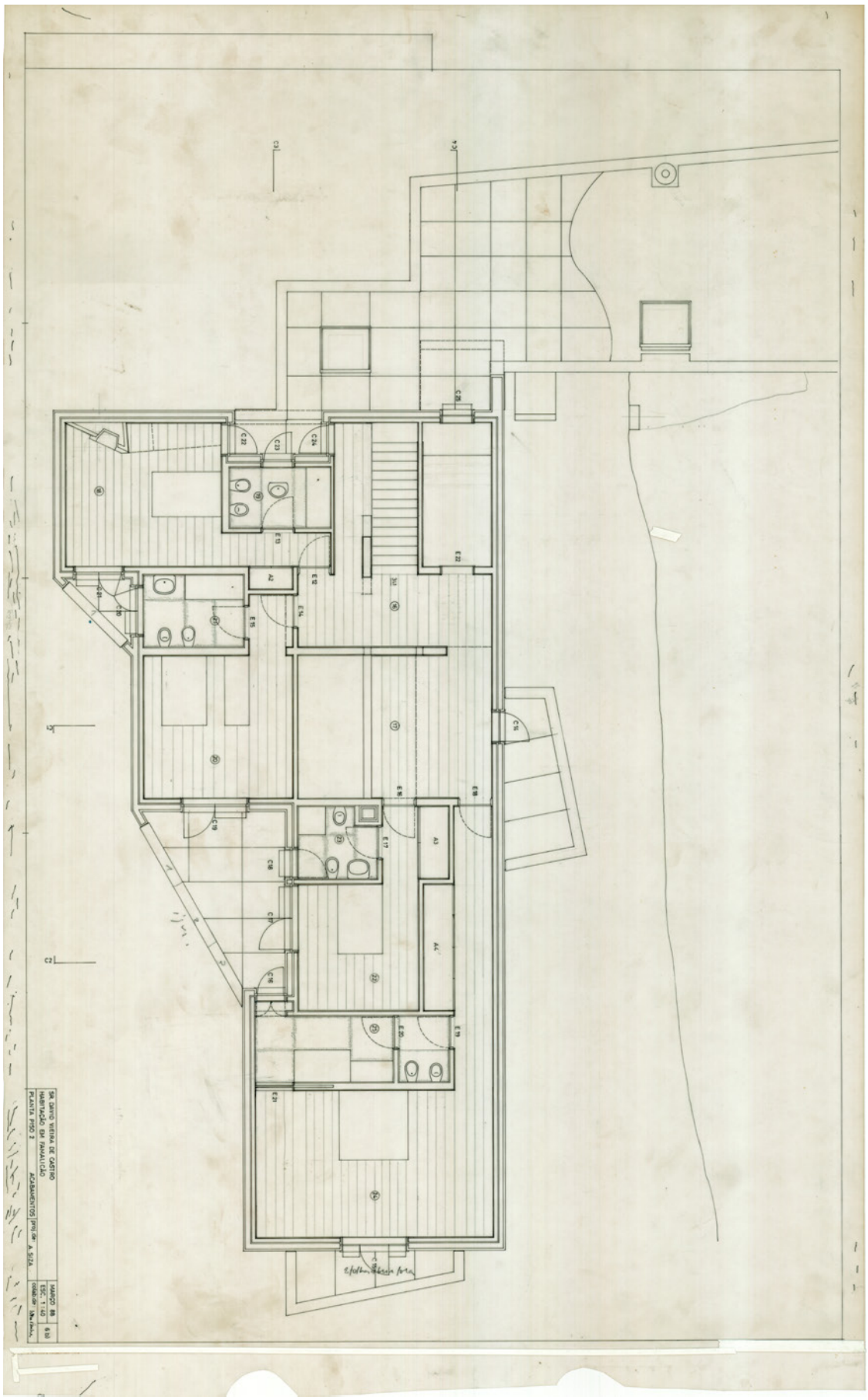
Este projecto, em suma, procura recuperar aquela sabedoria intuitiva, hoje perdida,

que sempre regulamentou o estudo das dimensões, das proporções e das relações dos espaços.

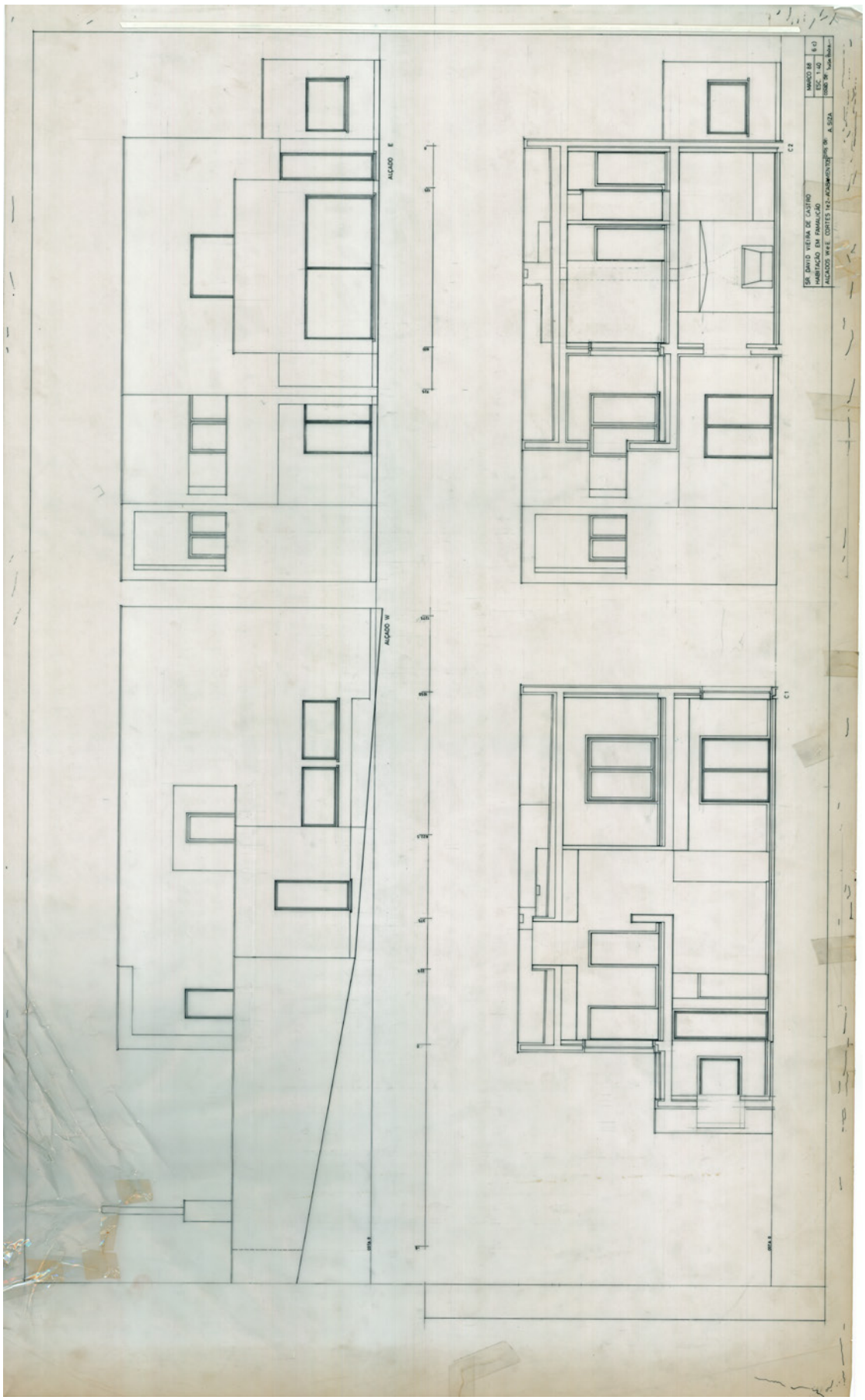
O material utilizado no exterior é fundamentalmente o granito, que permite mil tratamentos e acabamentos, e é muito generoso nas possibilidades de aplicação. Haverá também continuidade com o tratamento de vegetação, mas aqui, naturalmente, com a colaboração de um paisagista.



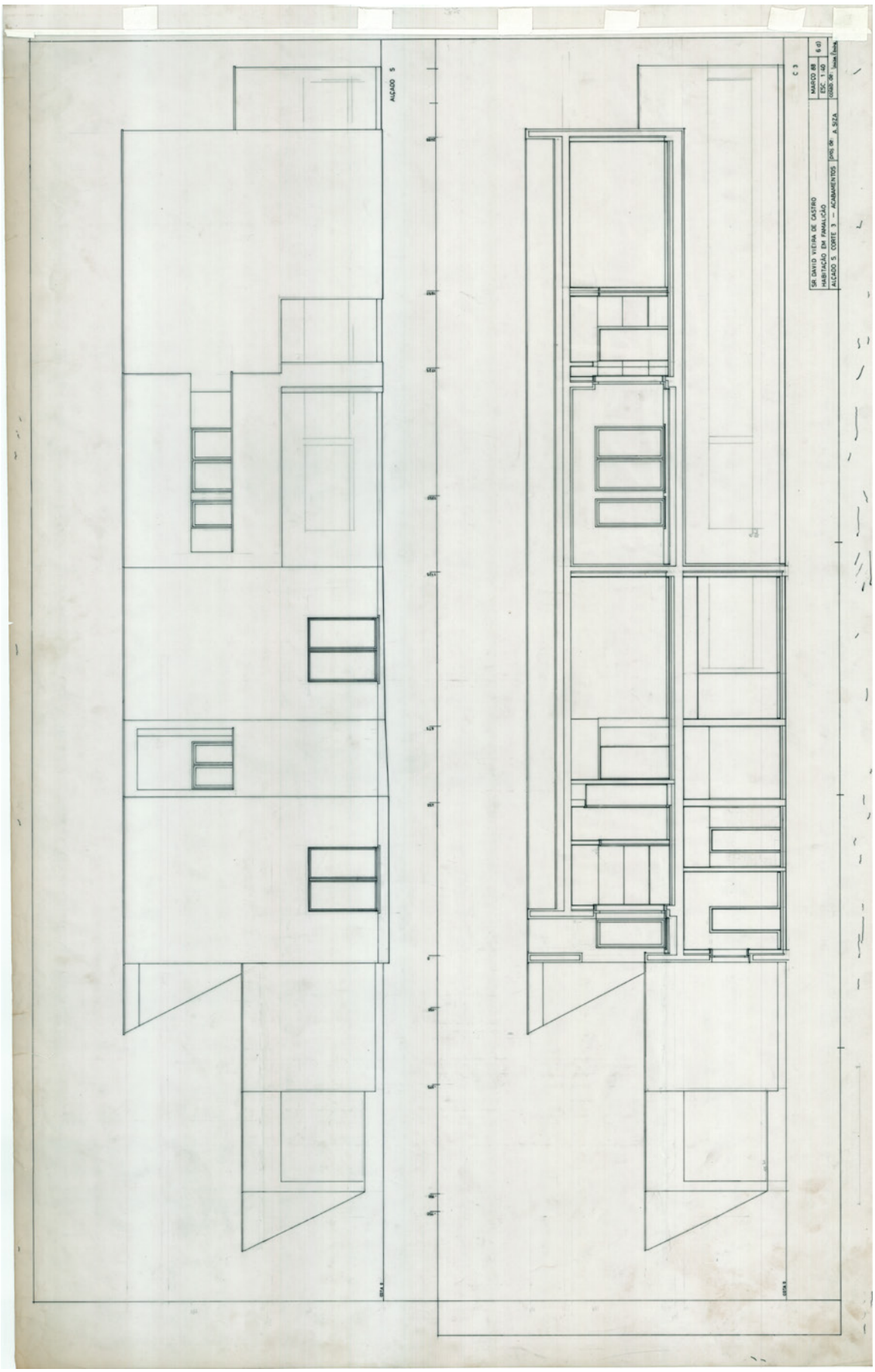
Piso Térreo da Casa Vieira de Catro - Imagens do arquivo de Álvaro Siza



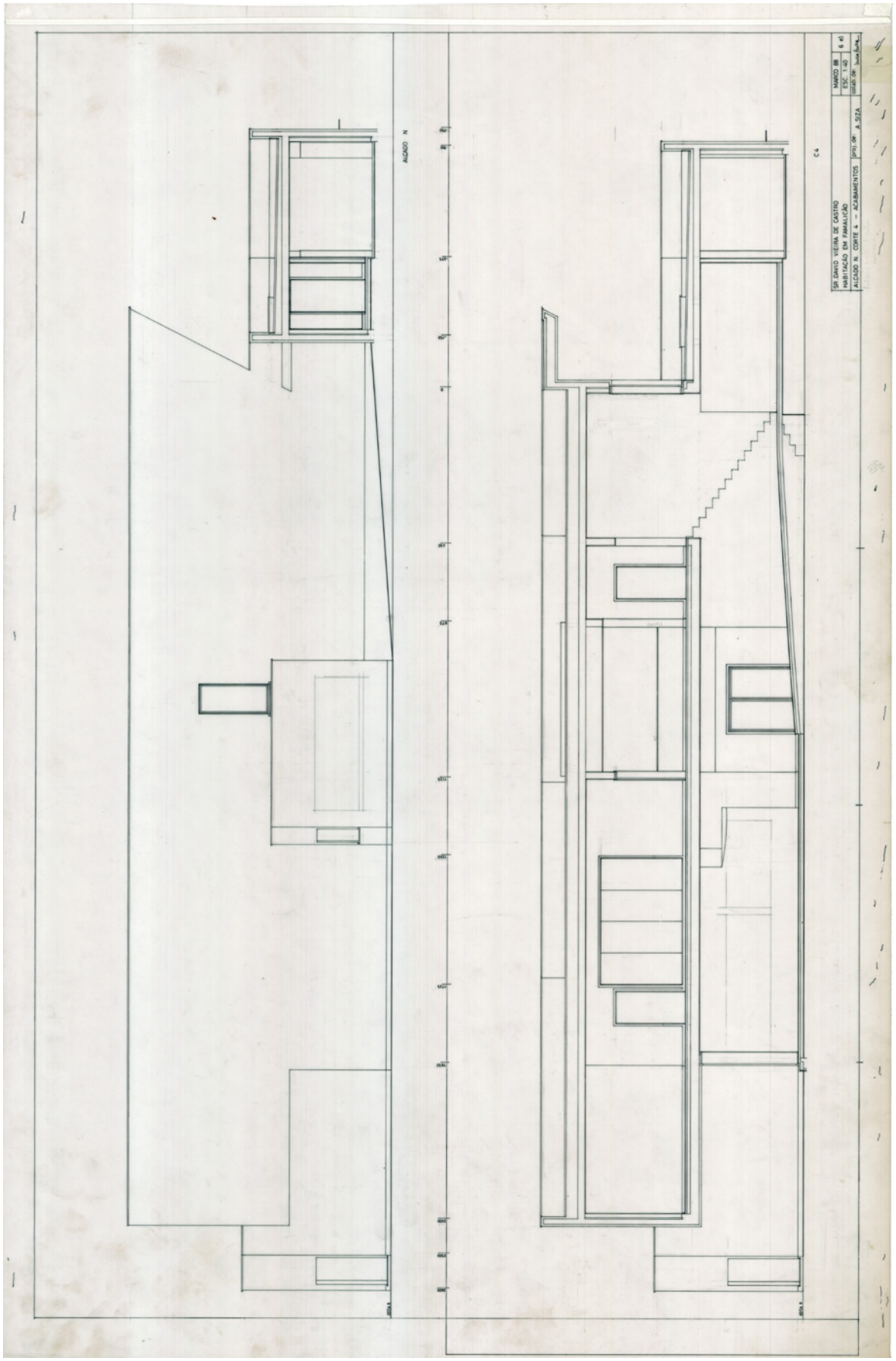
Piso Superior da Casa Vieira de Catro - Imagens do arquivo de Álvaro Siza



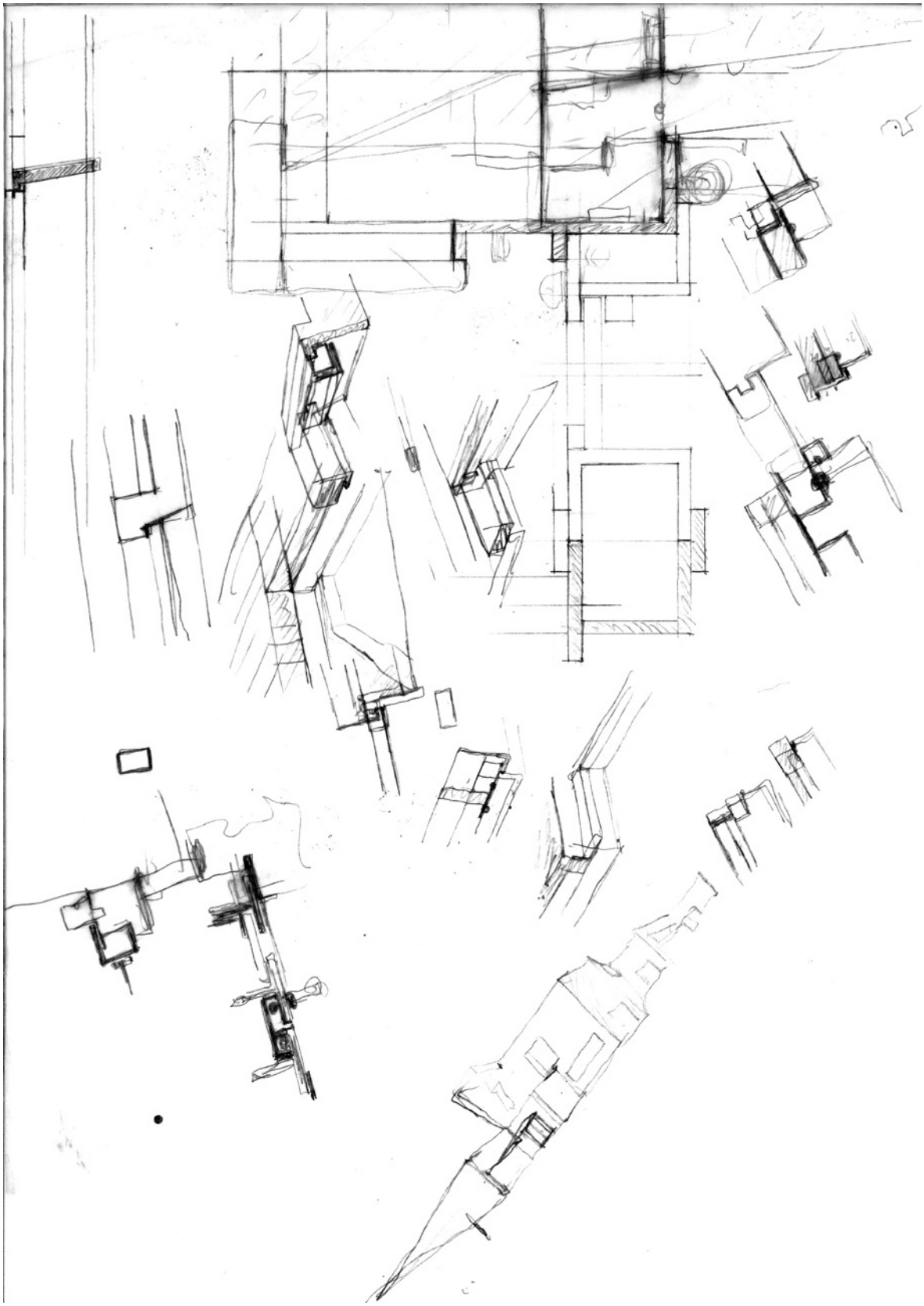
Alçados da Casa Vieira de Catro - Imagens do arquivo de Álvaro Siza



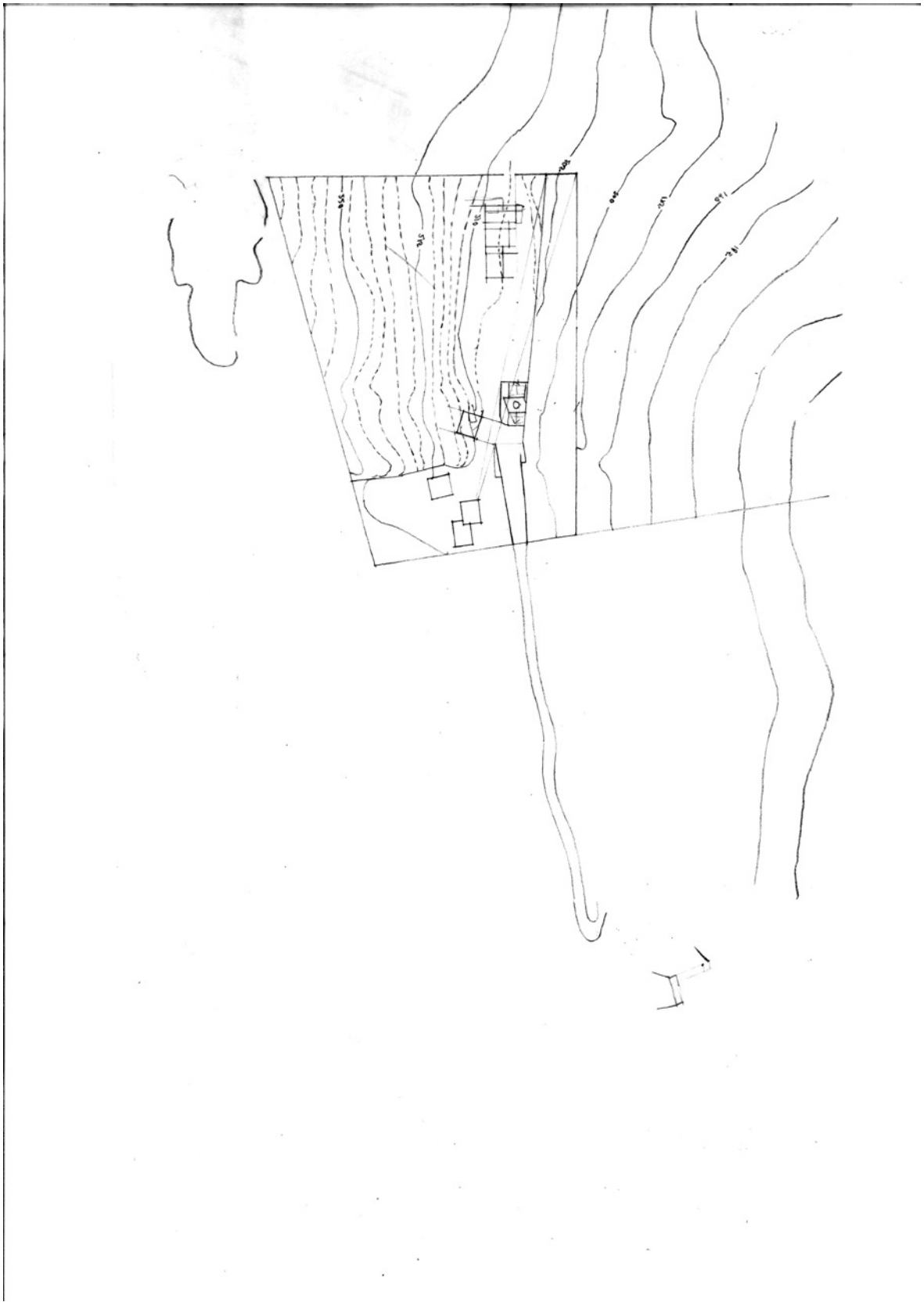
Alçados da Casa Vieira de Catro - Imagens do arquivo de Álvaro Siza



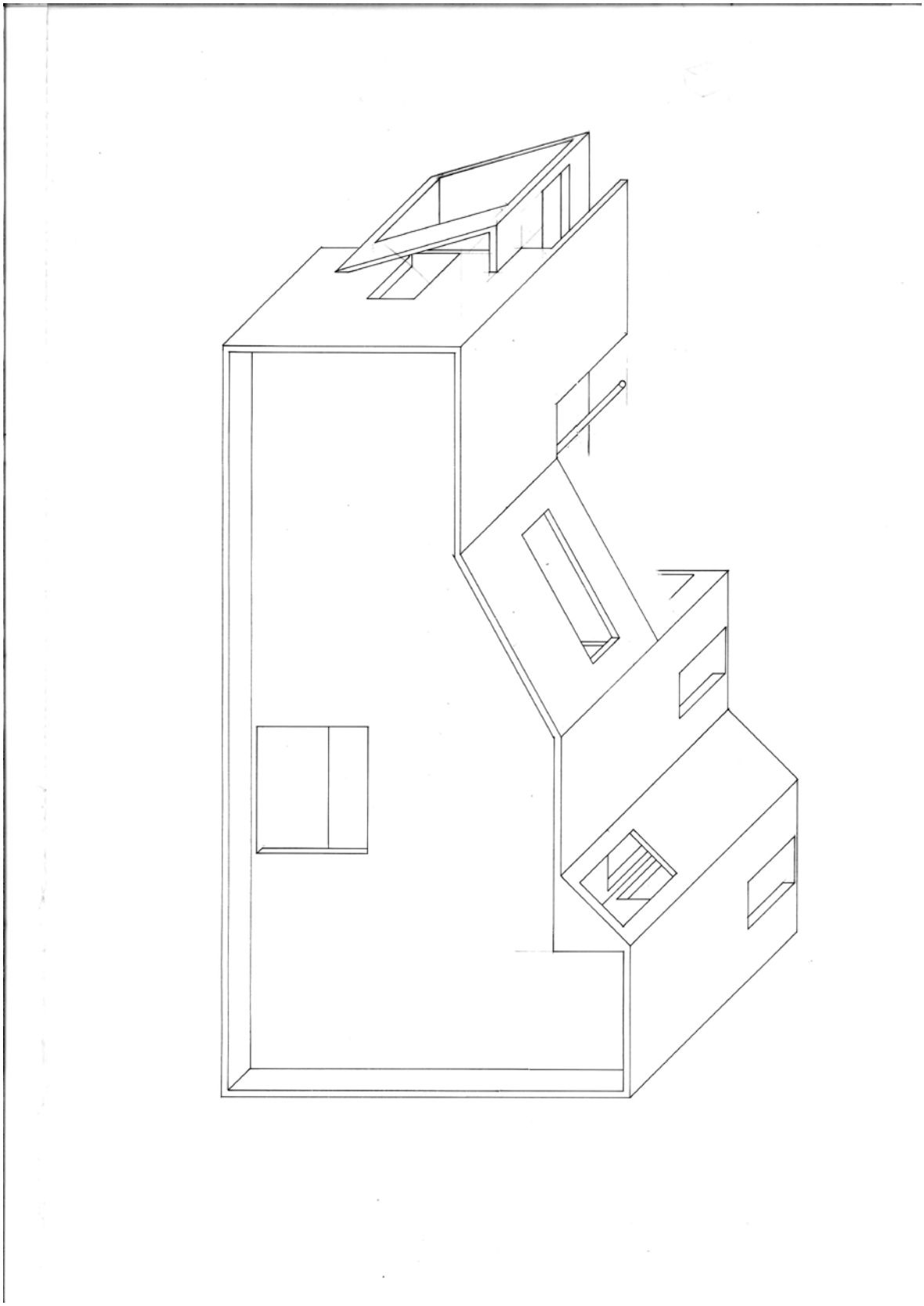
Alçados da Casa Vieira de Catro - Imagens do arquivo de Álvaro Siza



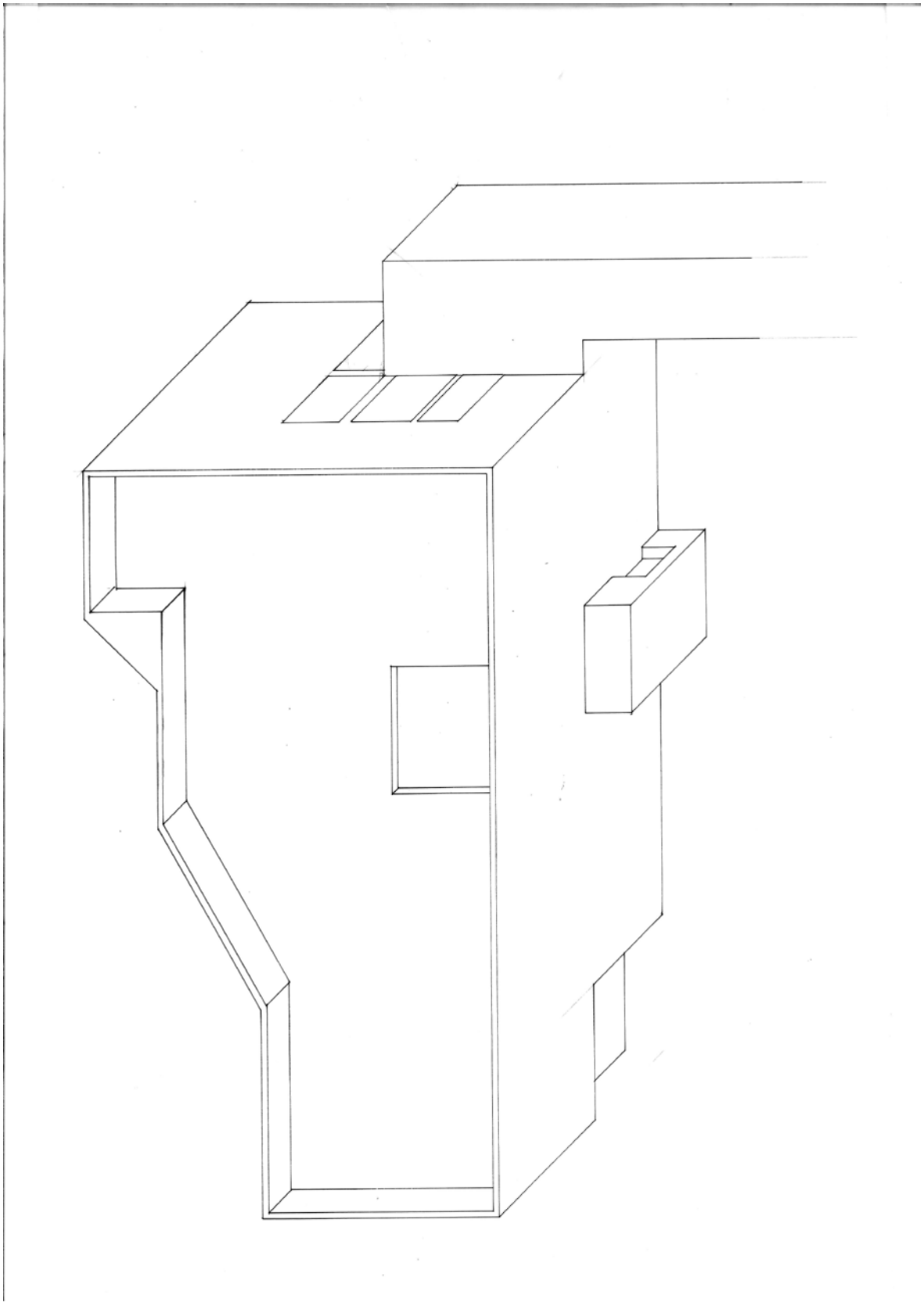
Desenhos do processo da Casa Vieira de Catro - Imagens do arquivo de Álvaro Siza



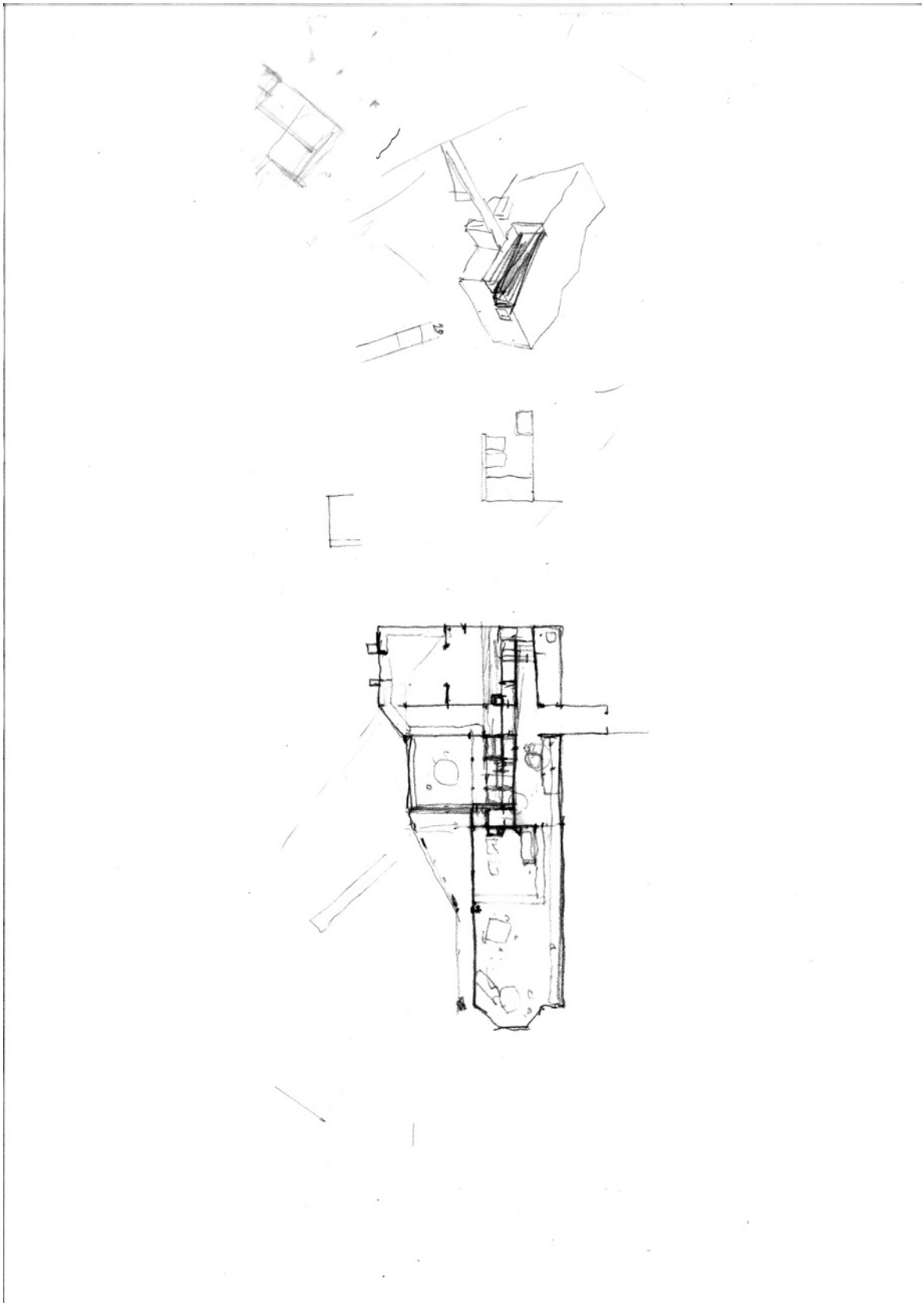
Desenhos do processo da Casa Vieira de Catro - Imagens do arquivo de Álvaro Siza



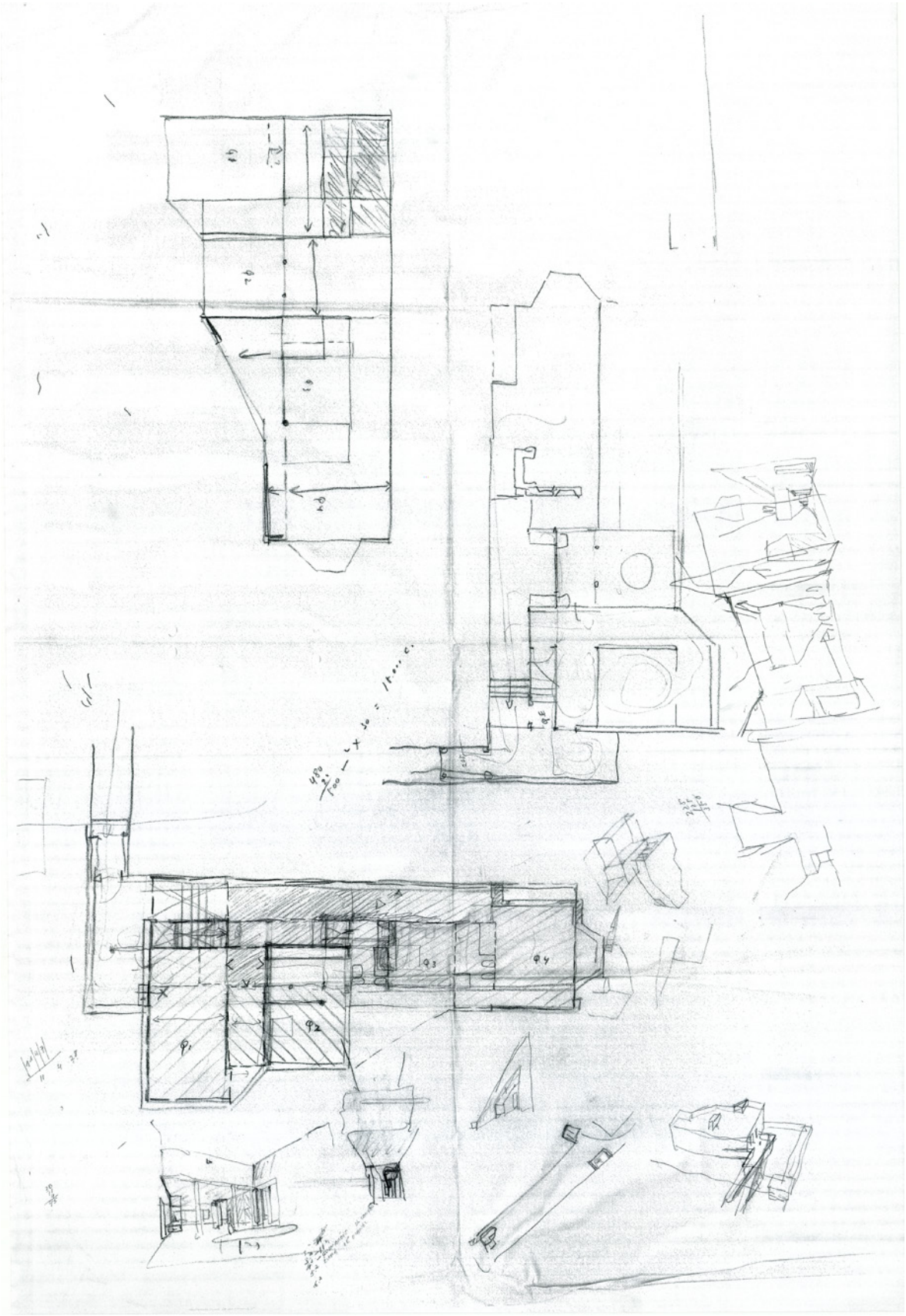
Desenhos do processo da Casa Vieira de Catro - Imagens do arquivo de Álvaro Siza



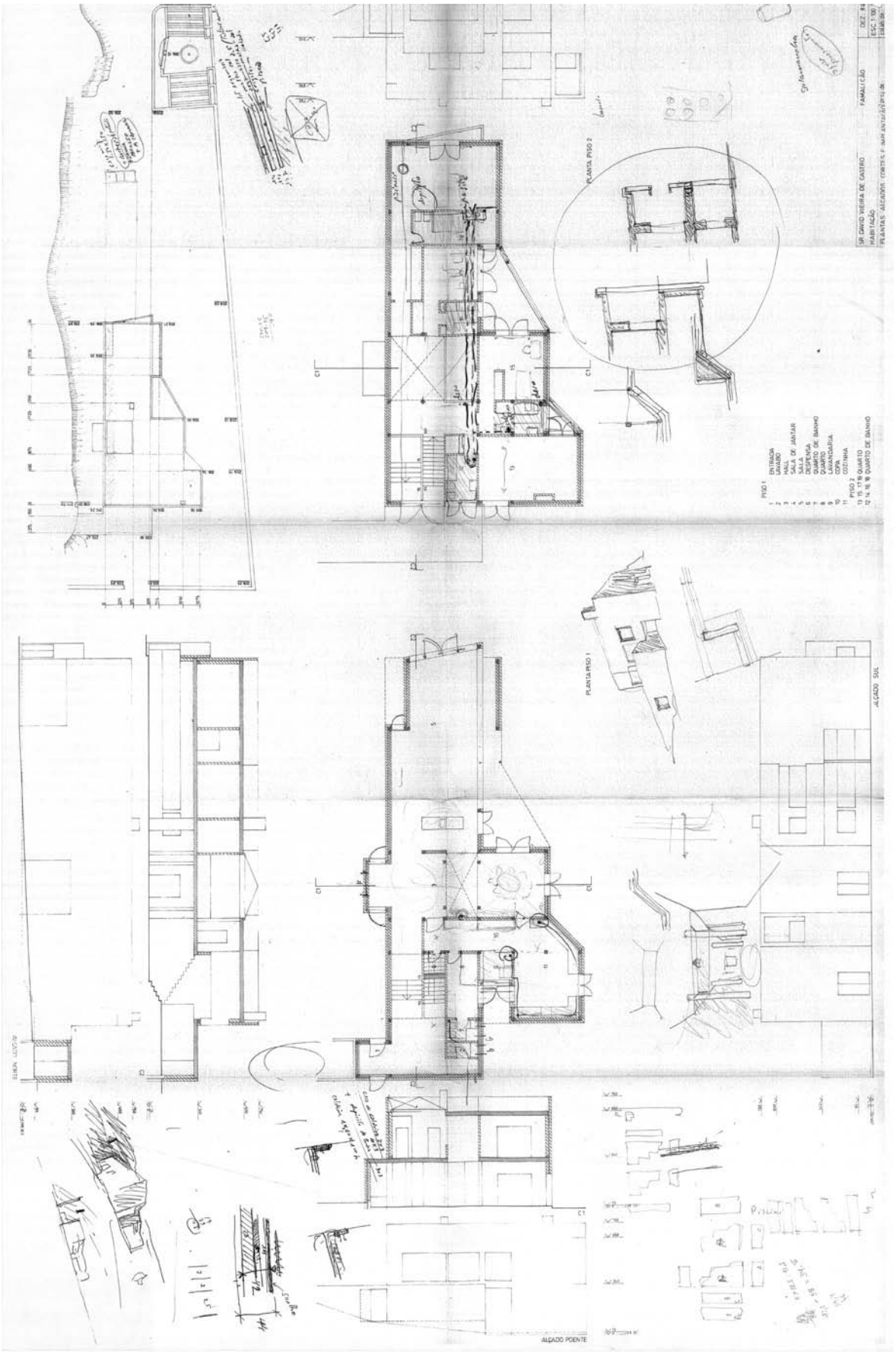
Desenhos do processo da Casa Vieira de Catro - Imagens do arquivo de Álvaro Siza



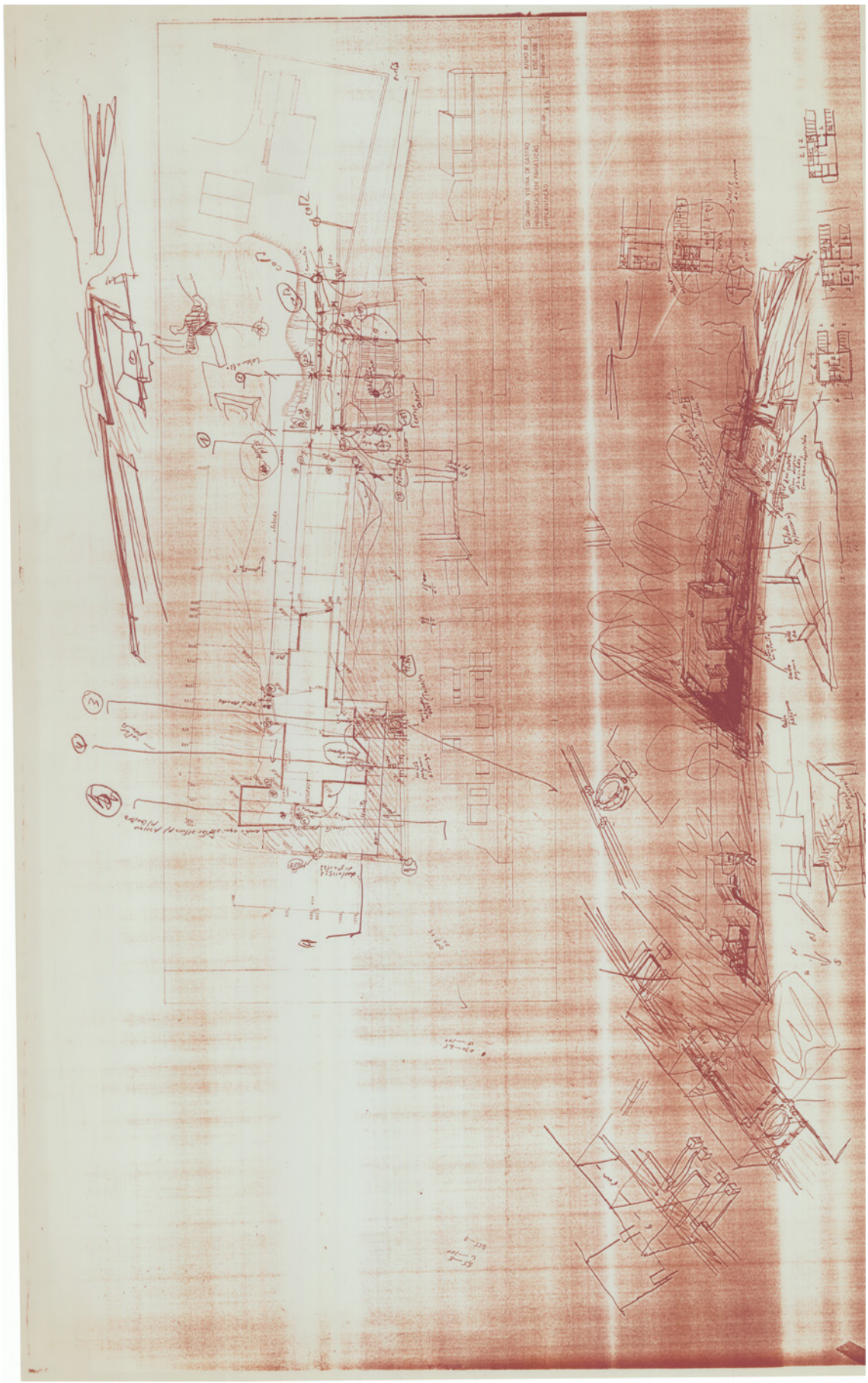
Desenhos do processo da Casa Vieira de Catro - Imagens do arquivo de Álvaro Siza



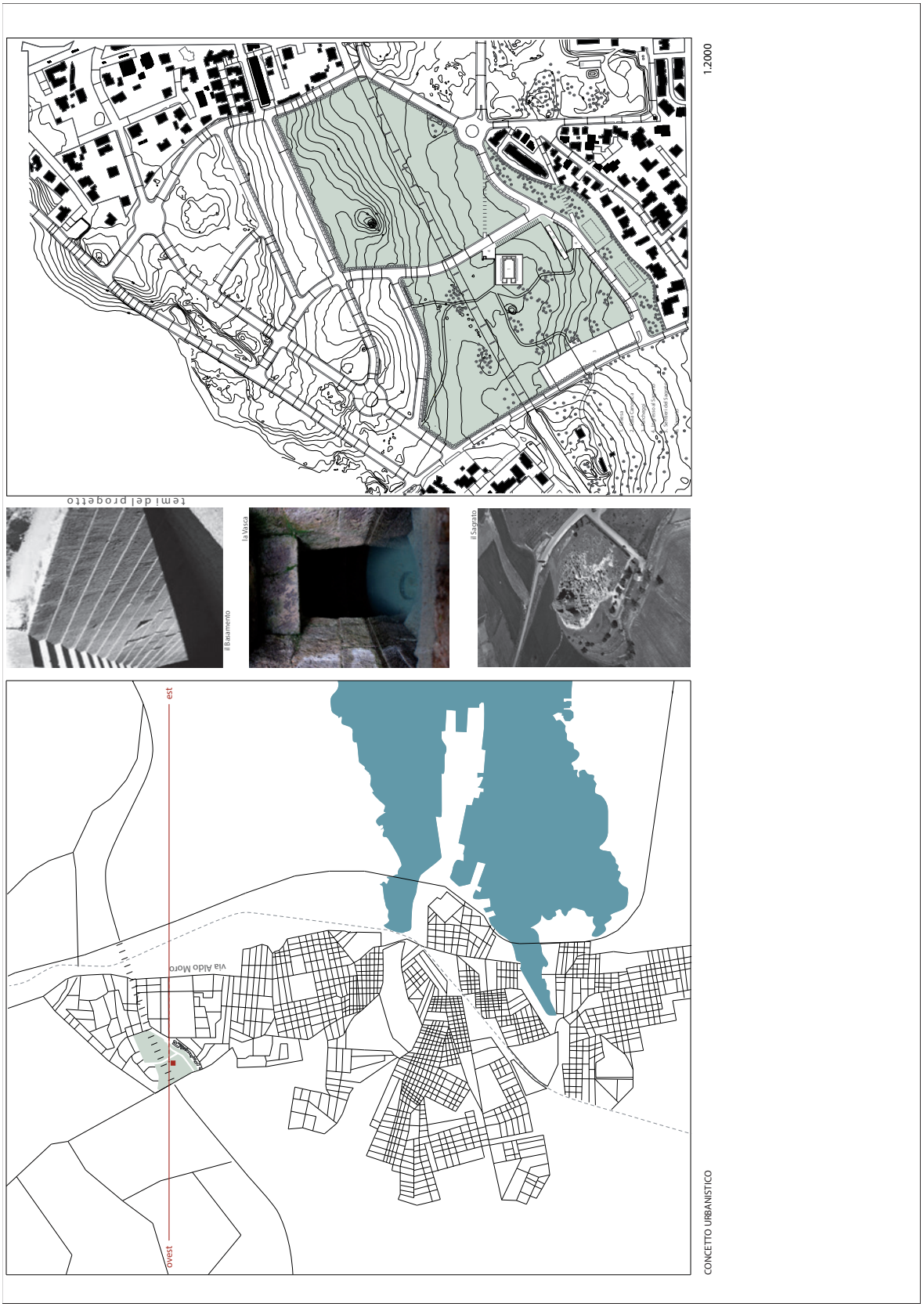
Desenhos do processo da Casa Vieira de Catro - Imagens do arquivo de Álvaro Siza



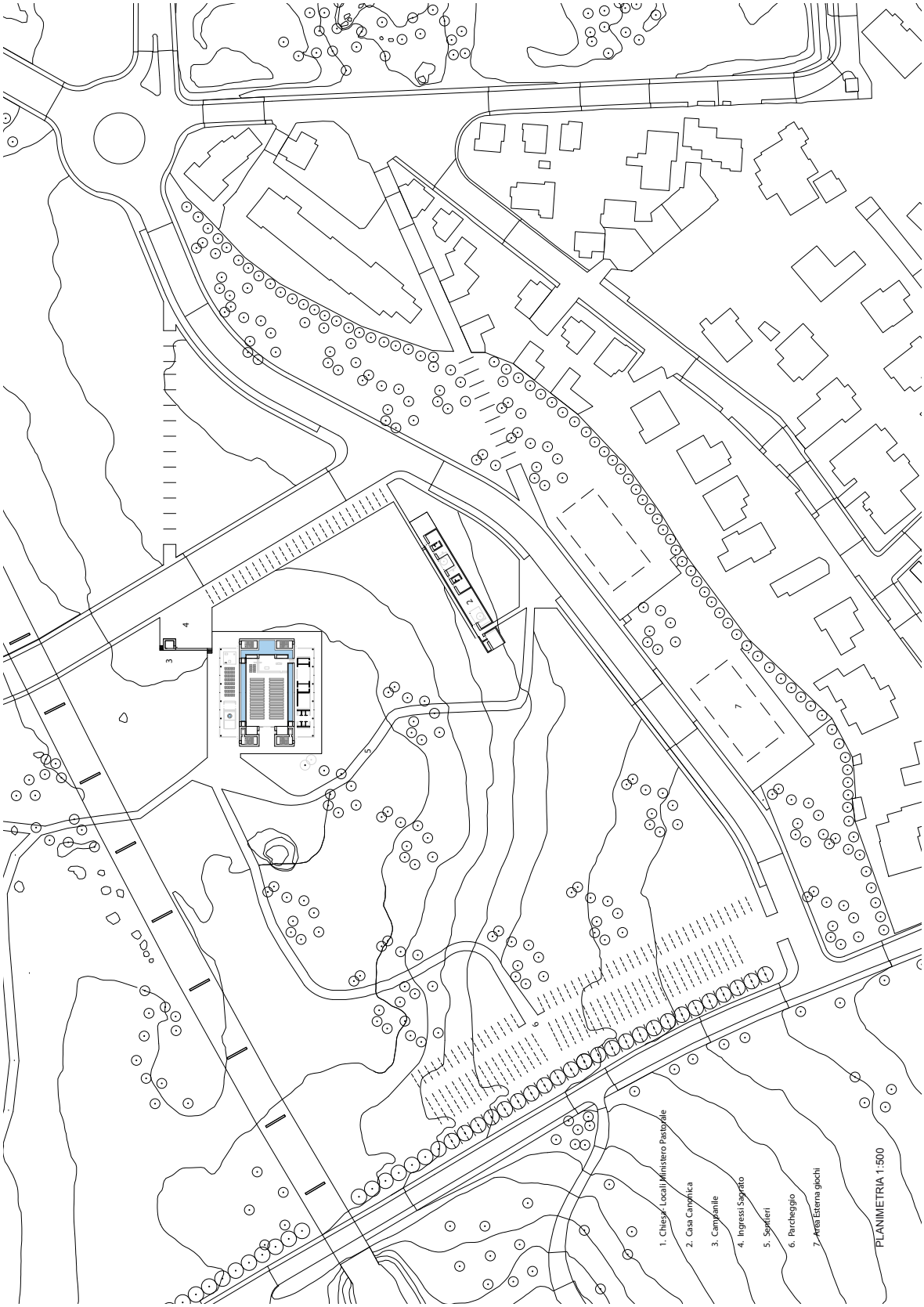
Desenhos do processo da Casa Vieira de Catro - Imagens do arquivo de Álvaro Siza



Desenhos do processo da Casa Vieira de Catro - Imagens do arquivo de Álvaro Siza

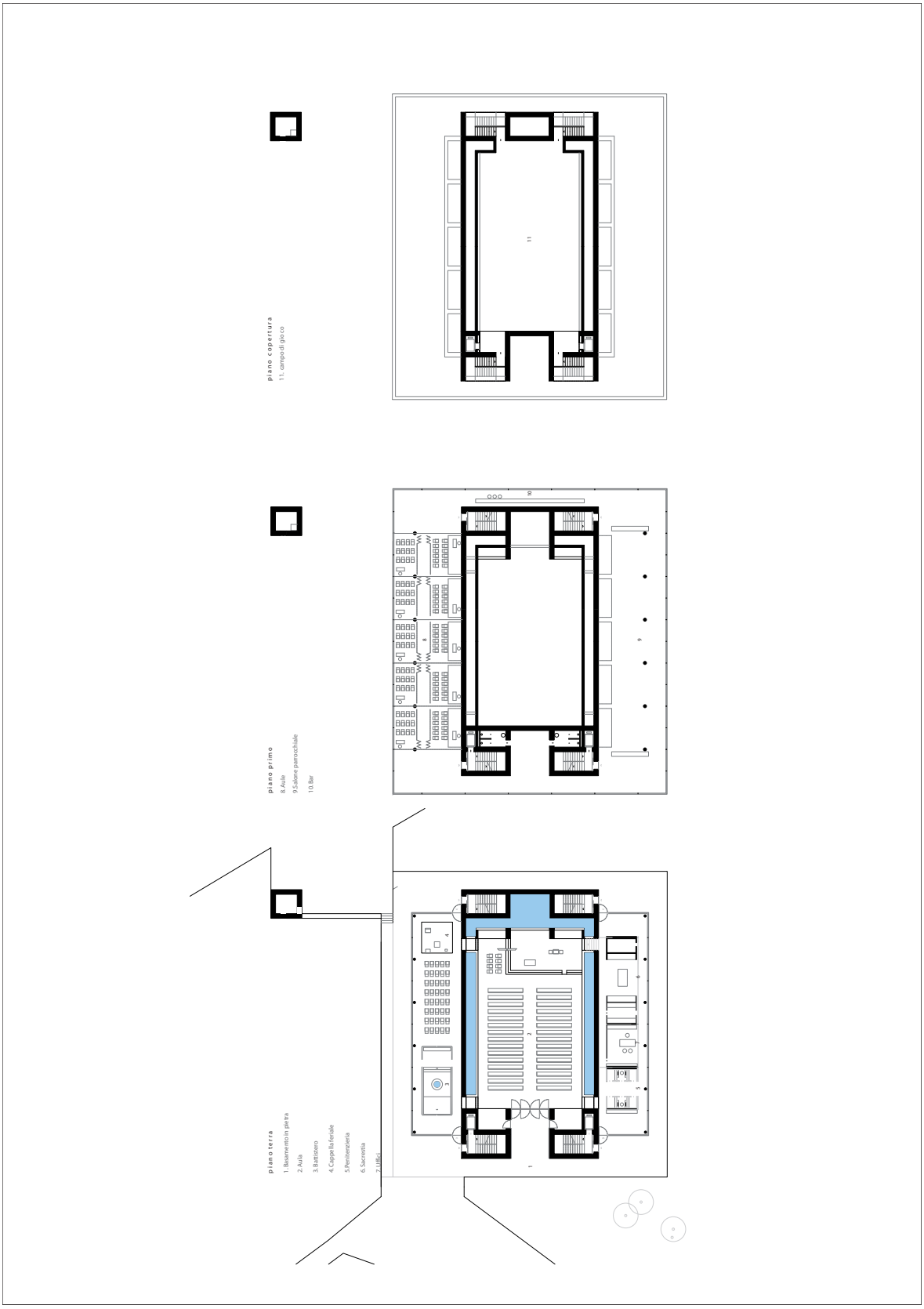


Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)

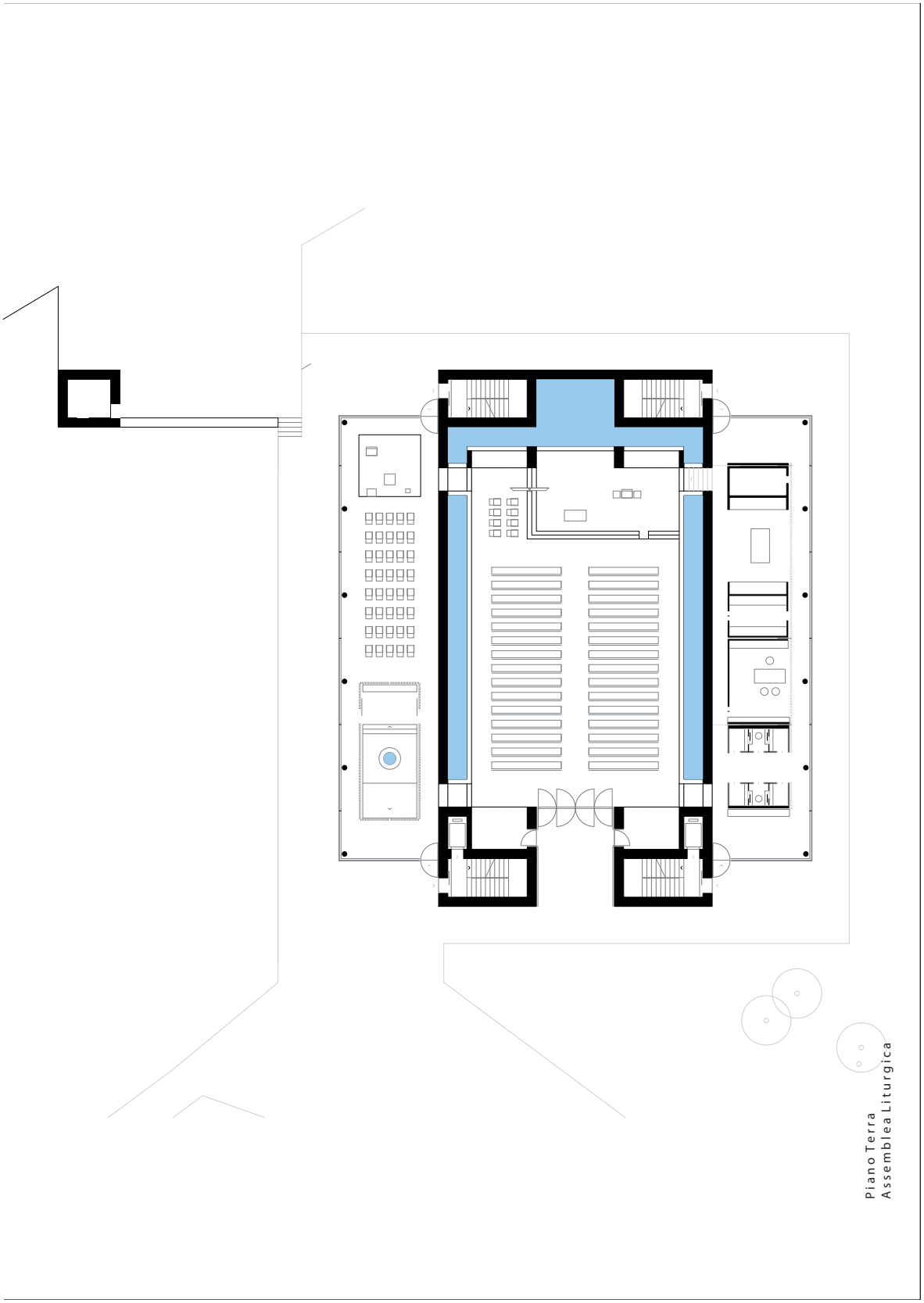


Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)

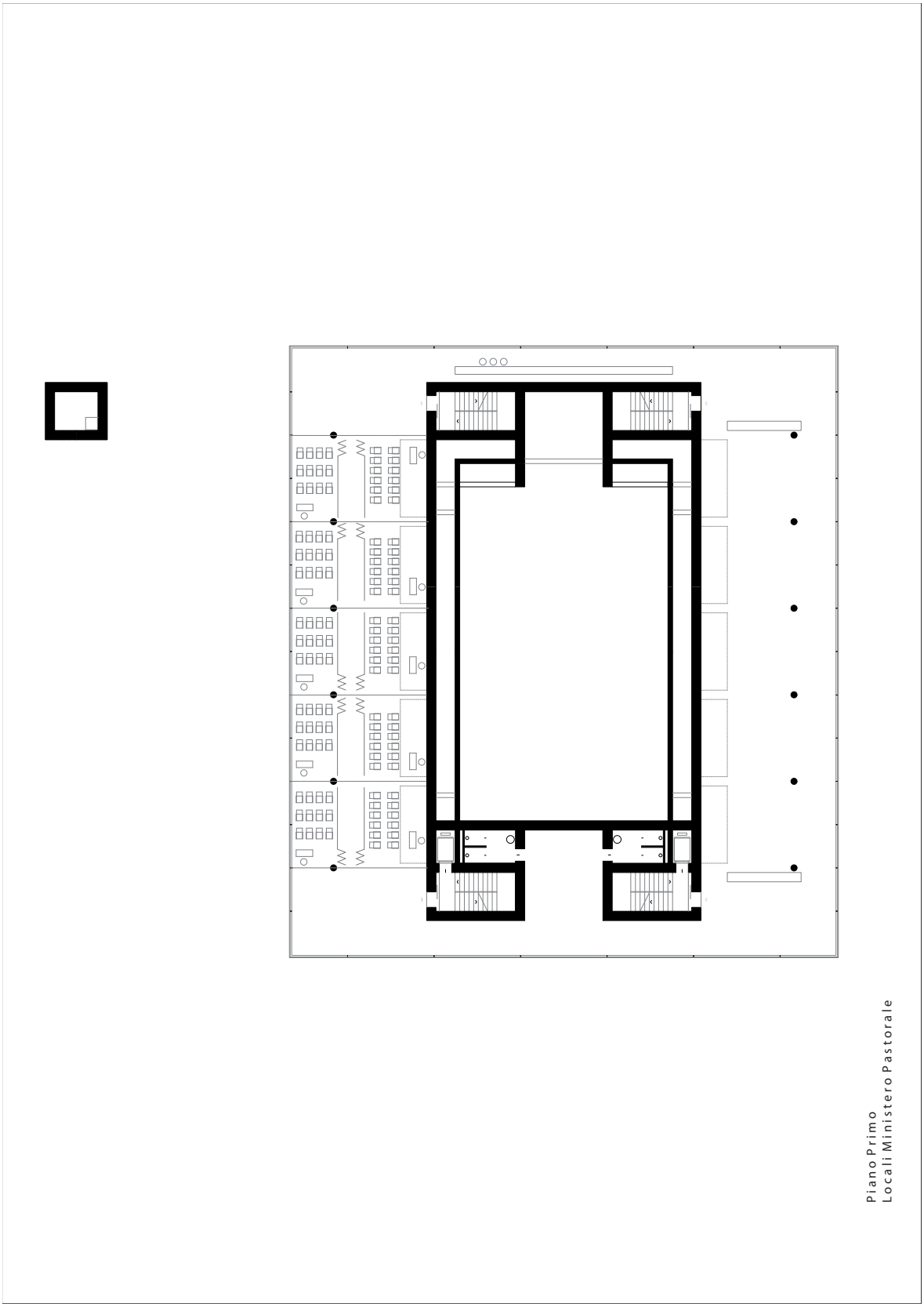
Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)



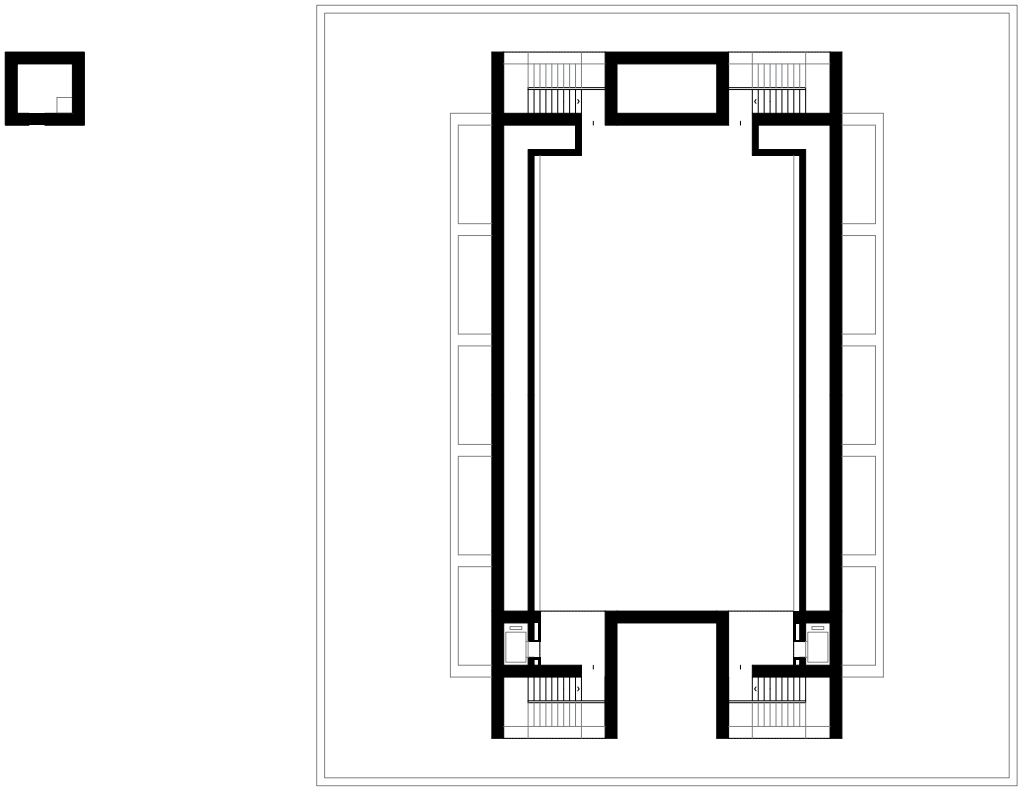
Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)



Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)

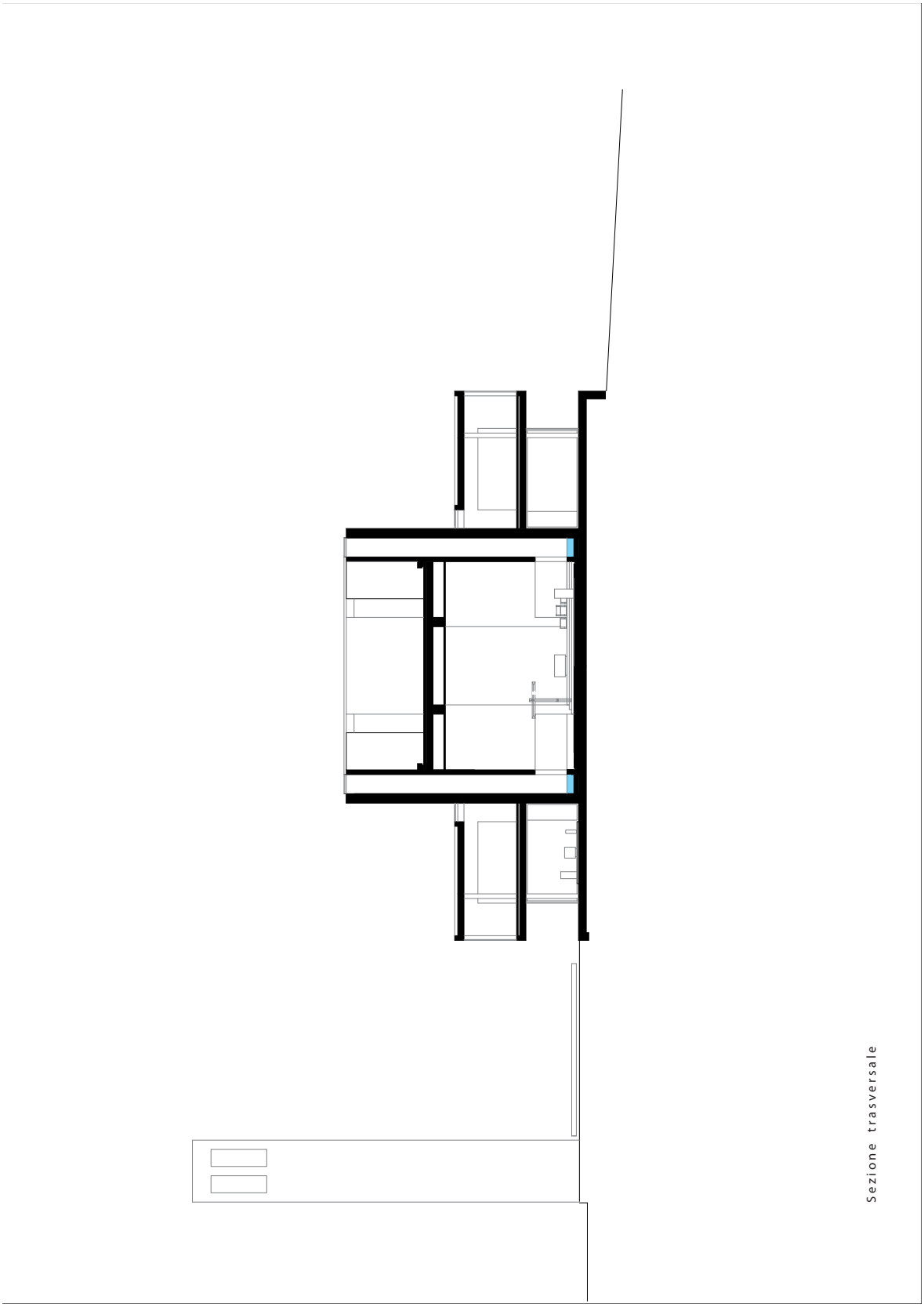


Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)

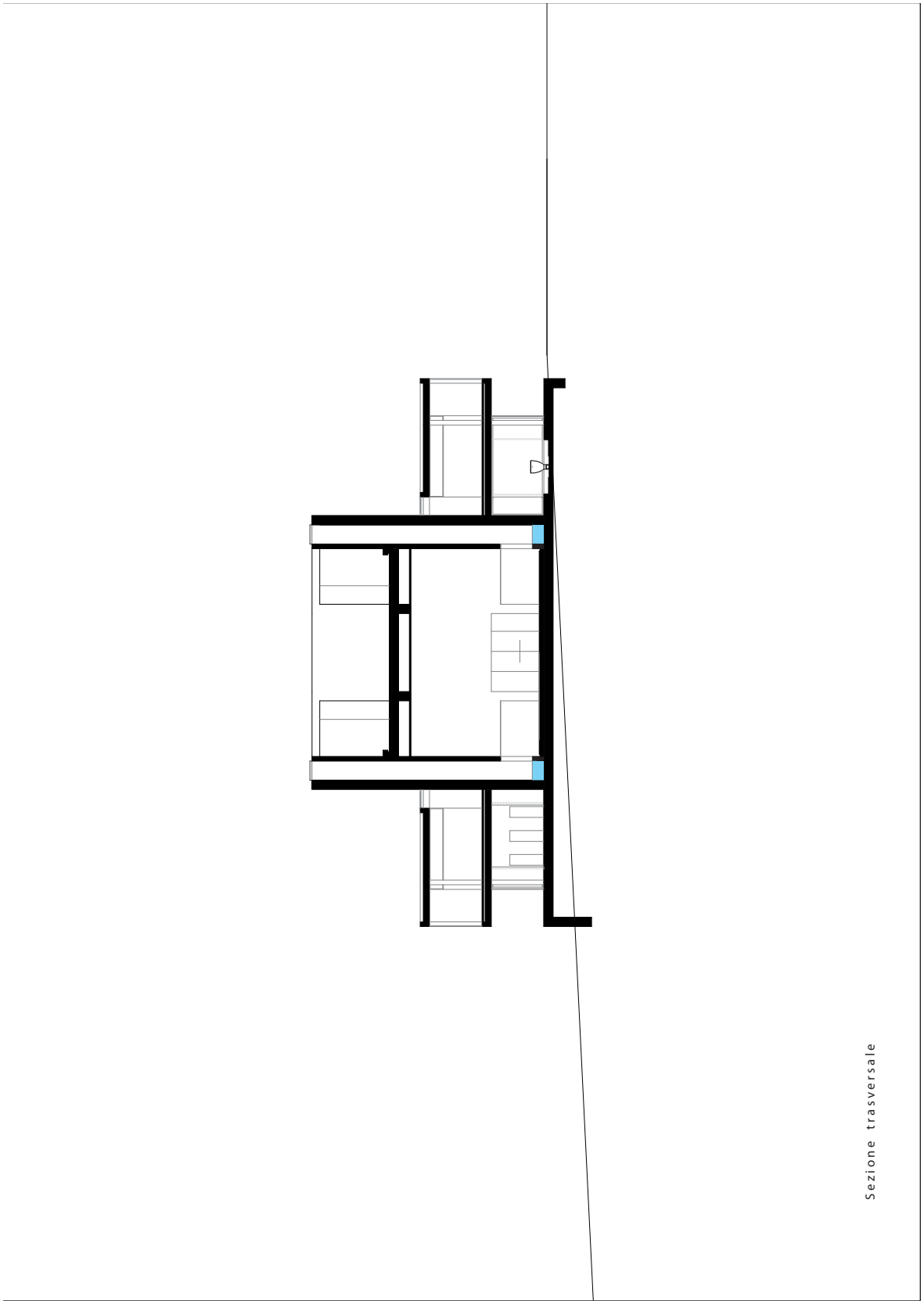


Piano Primo
Campo di Gioco

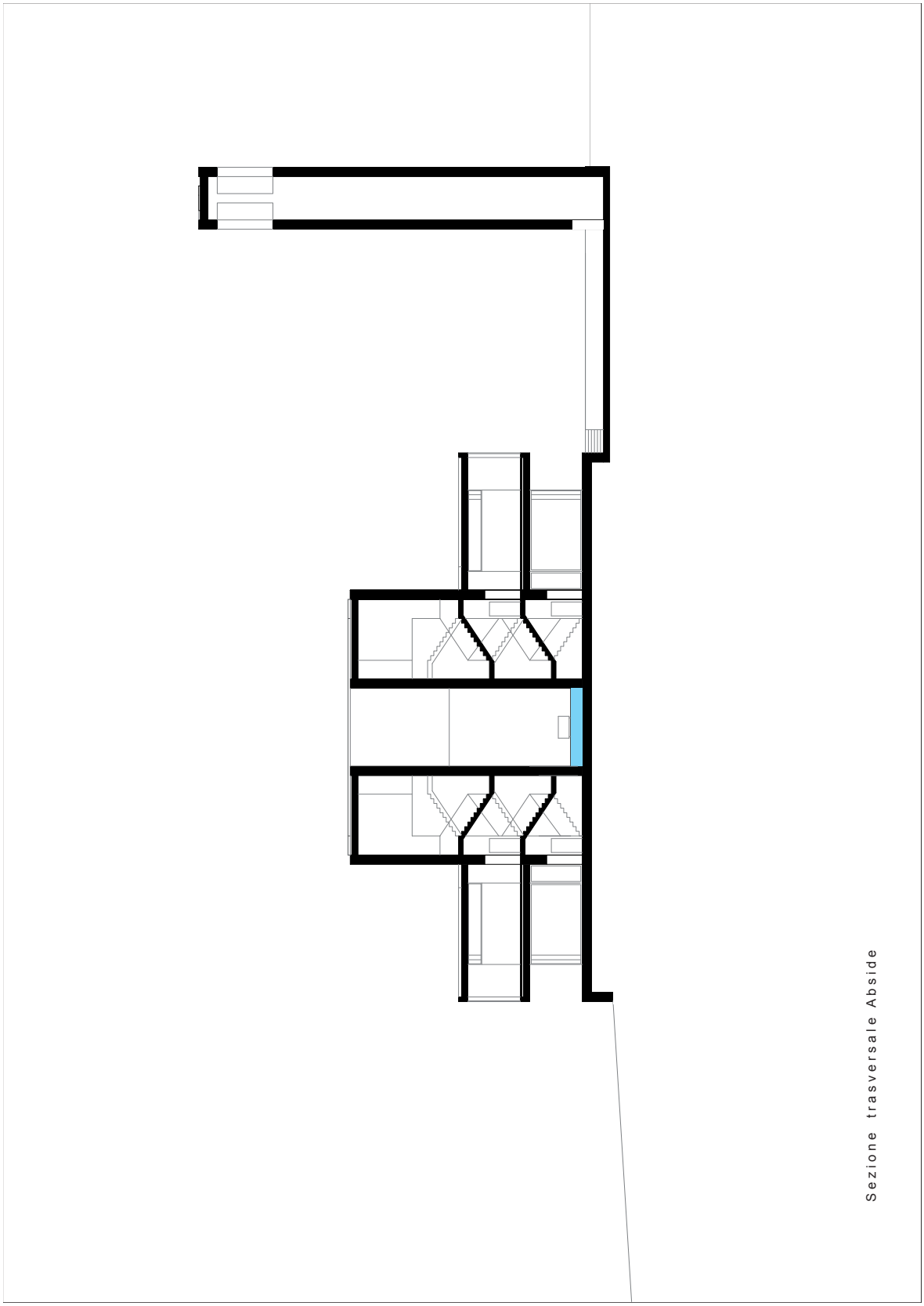
Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)



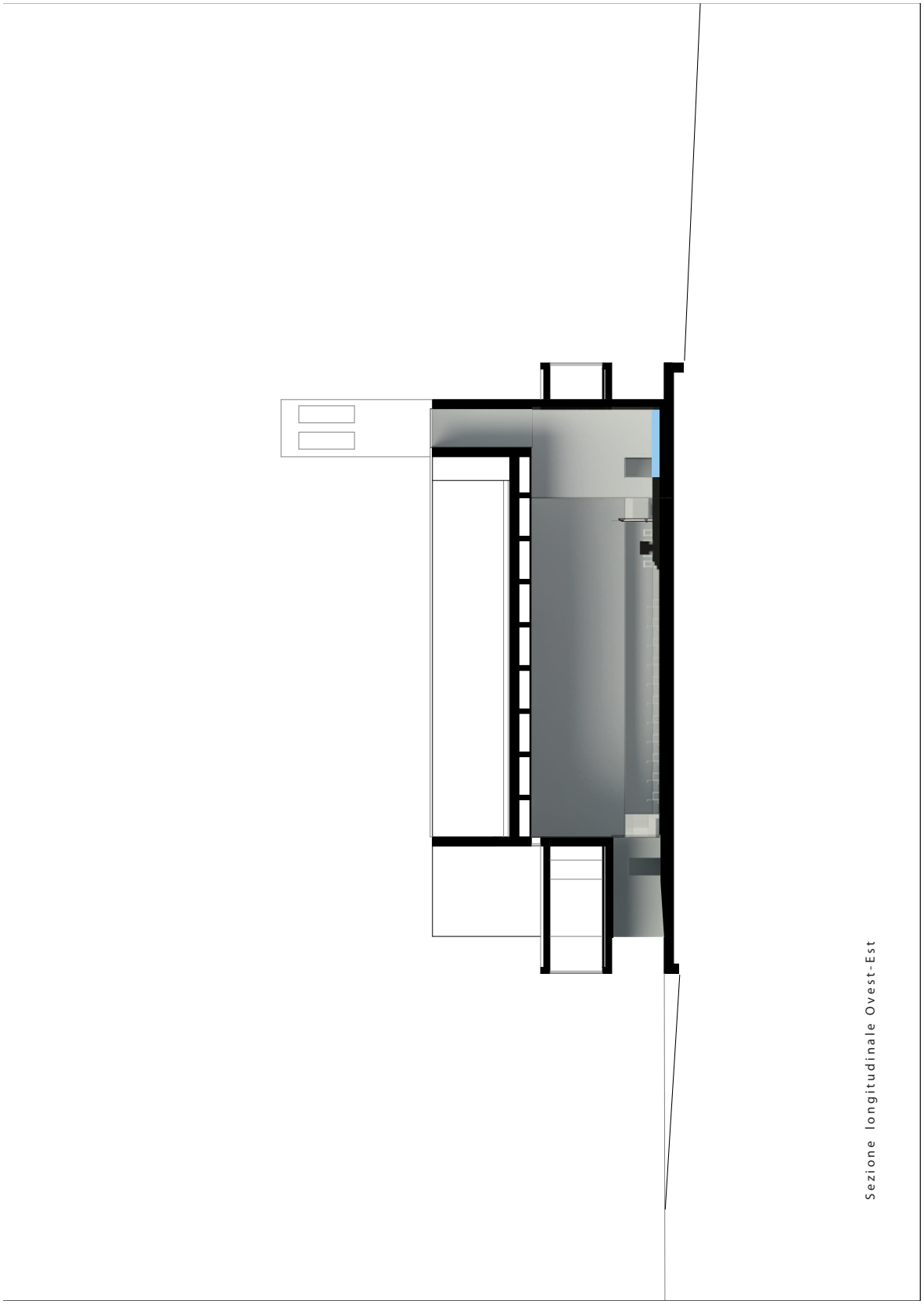
Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)



Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)



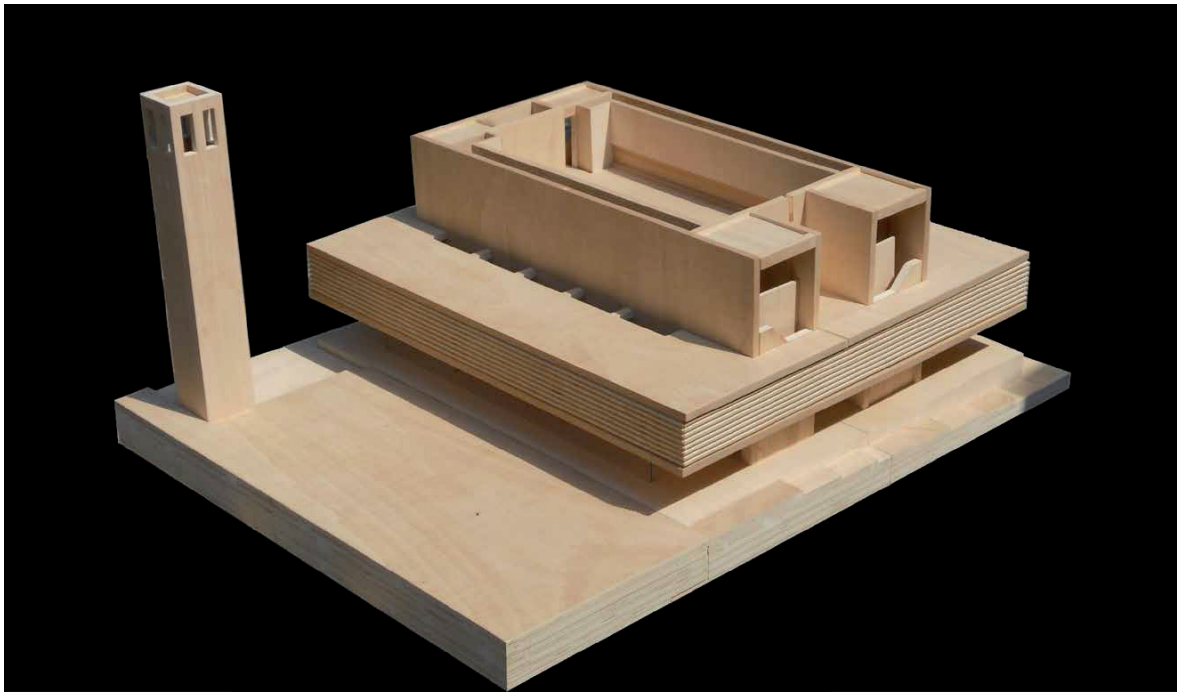
Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)



Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)

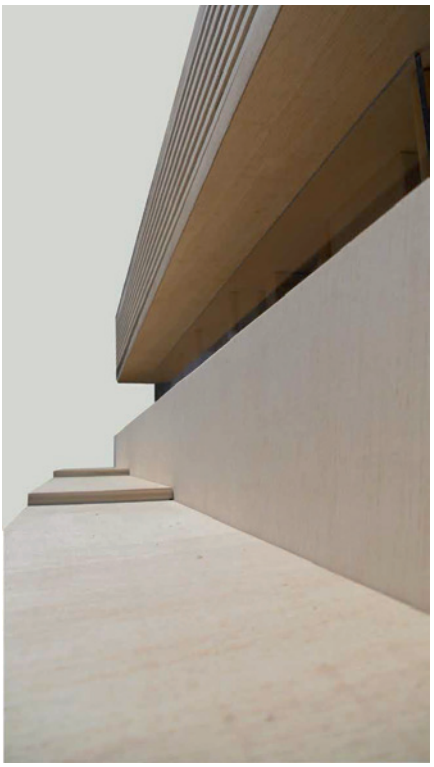
Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)

Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)



Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)

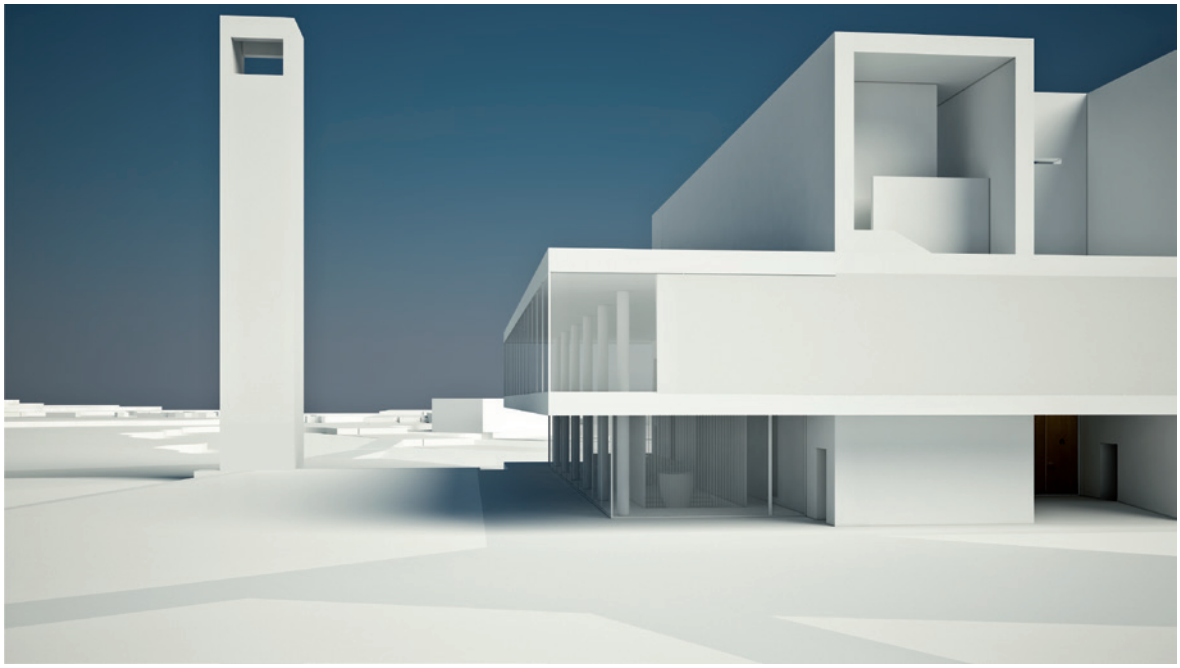
Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)



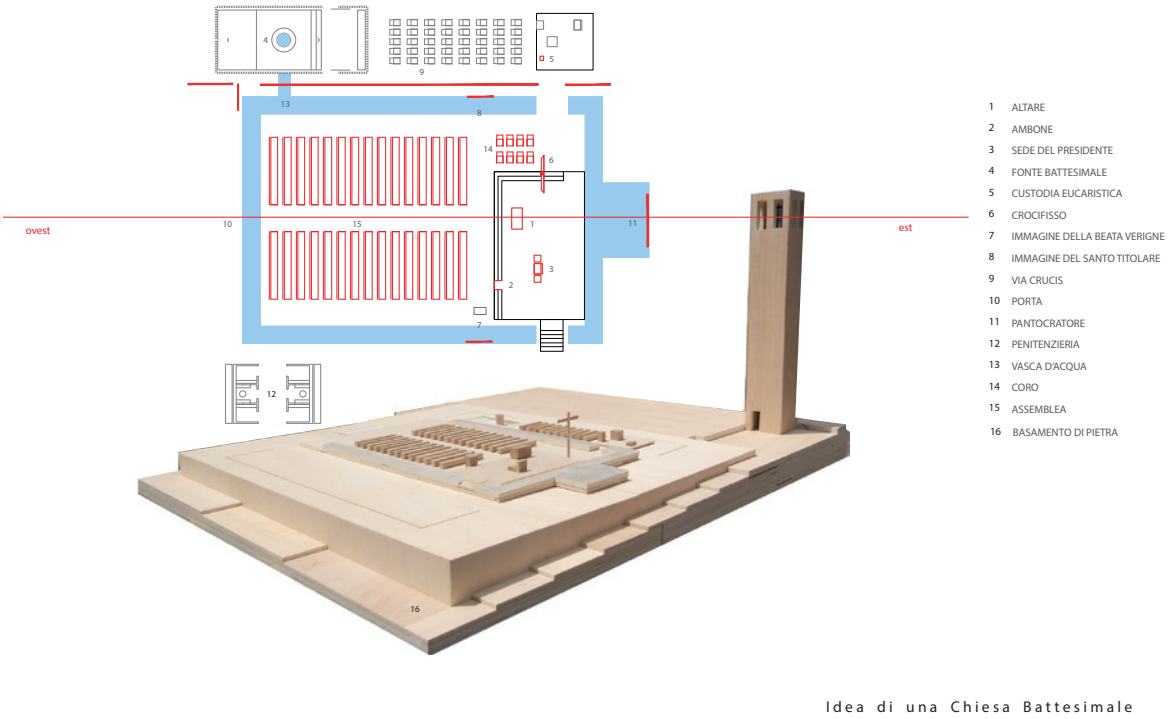
Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)

Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)

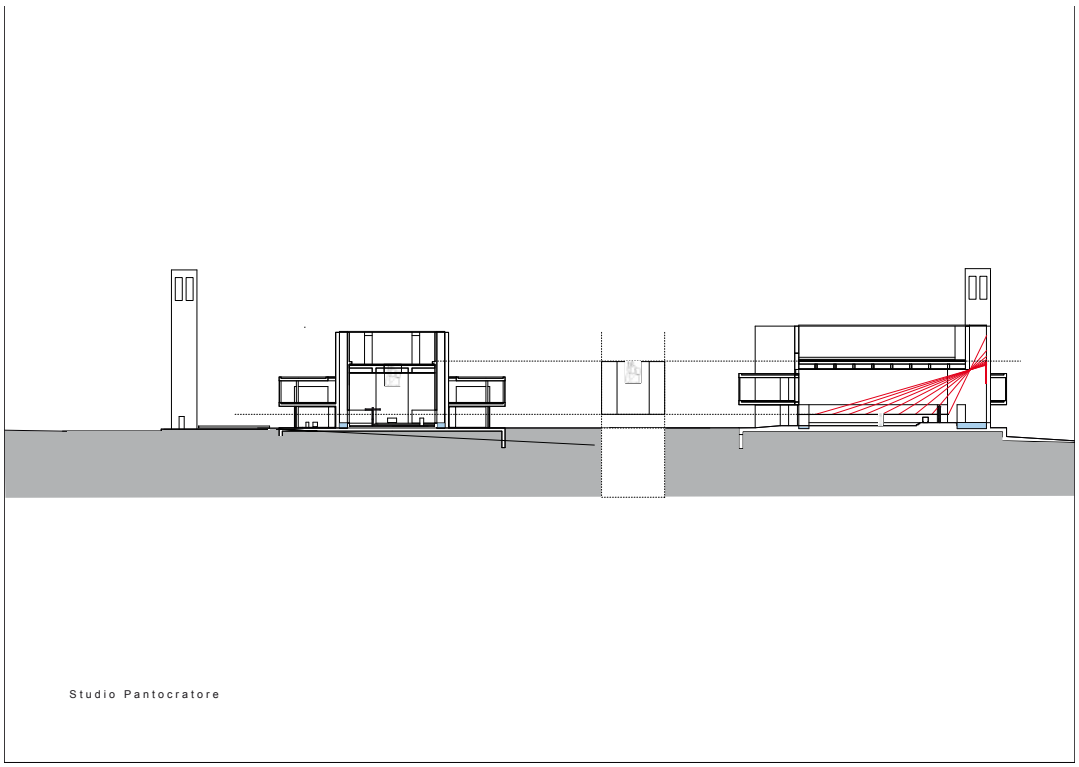
Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)



Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)



Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)



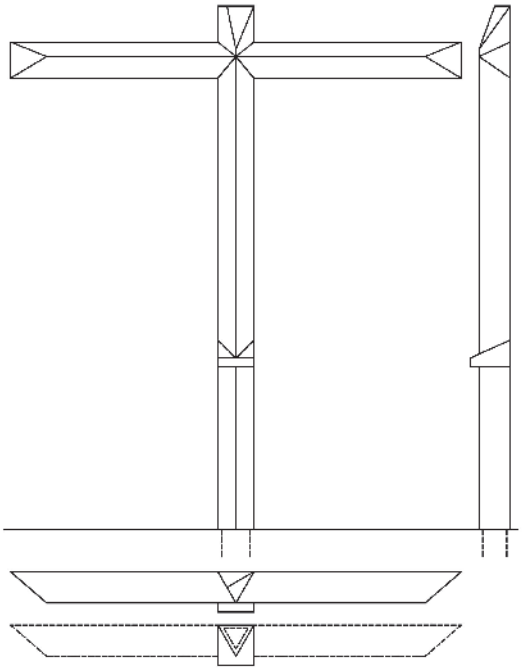
Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)

Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)

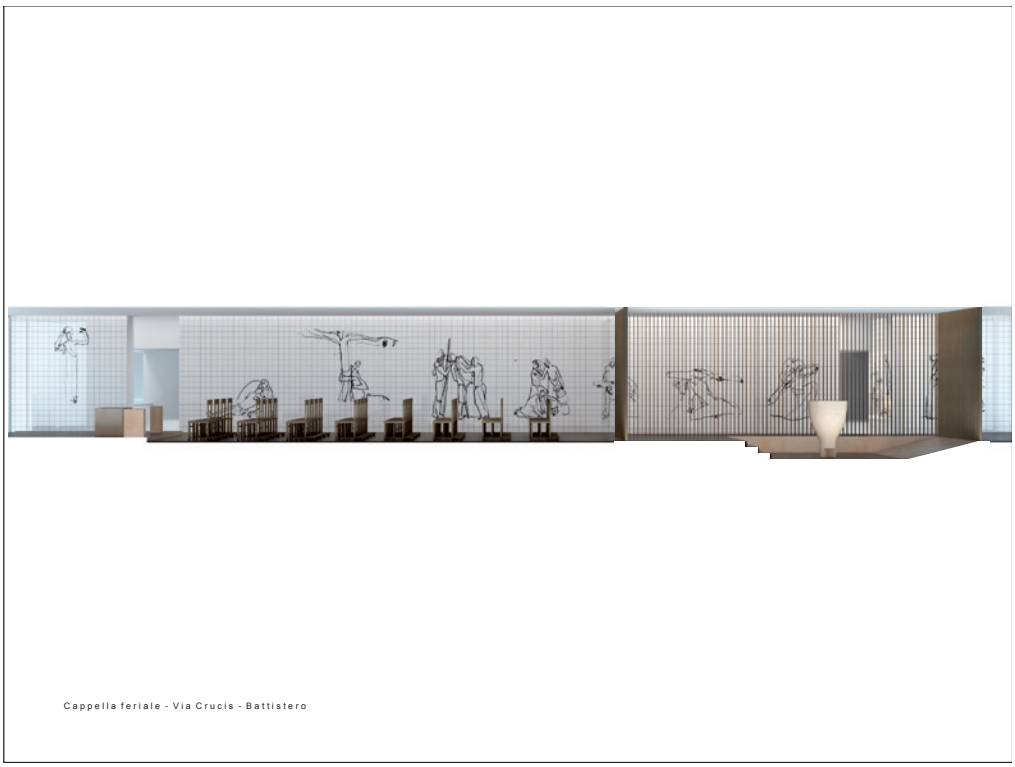
Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)

Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)

Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)



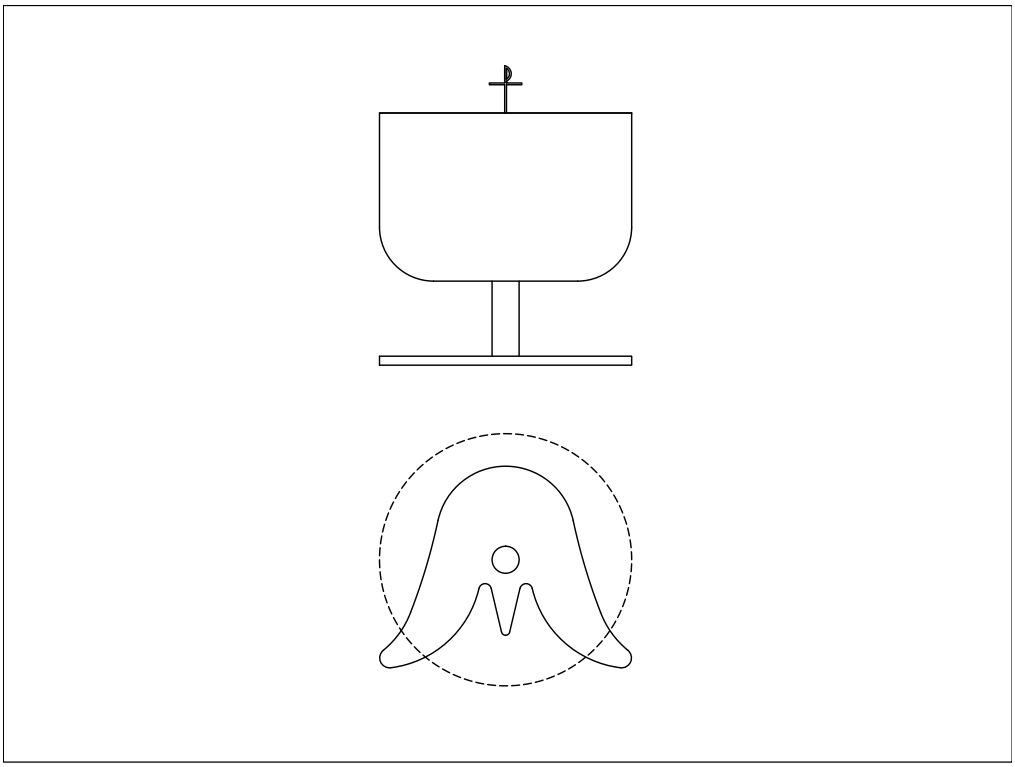
Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)



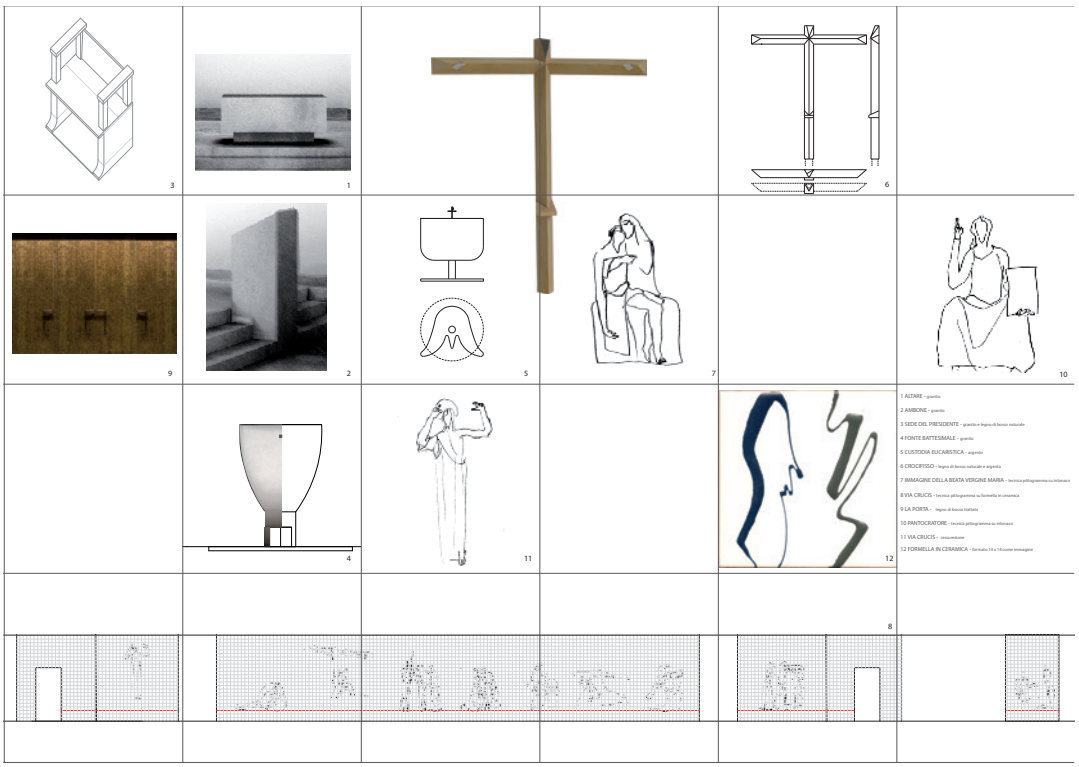
Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)

Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)

Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)



Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)



Projecto Igreja de Oblia (Snozzi, Mariani e Siza)