

ARQUITETURA E SÍTIO: TRÊS MUSEUS DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE ÁLVARO SIZA

ARCHITECTURE AND SITE: THREE CONTEMPORARY ART MUSEUMS OF ÁLVARO SIZA

NÓBREGA, LÍVIA MORAIS

Arquiteta e Urbanista, Mestre em Desenvolvimento Urbano, Professora Assistente do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), livia.nobrega@ufpe.br

MOREIRA, FERNANDO DINIZ

Arquiteto e Urbanista, Ph.D em Arquitetura, University of Pennsylvania Professor Associado do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Conselheiro Federal Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil (CAU/BR), fernando.diniz.moreira@gmail.com

RESUMO

Este artigo explora a relação entre sítio e arquitetura, analisando três edifícios de museus de arte contemporânea, a partir das reflexões do crítico e teórico norte-americano David Leatherbarrow (2000, 2004). Os edifícios são projetos do arquiteto português Álvaro Siza: o Centro Galego de Arte Contemporânea (Santiago de Compostela, Espanha, 1988-93), o Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves (Porto, Portugal, 1991-99) e a sede da Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, Brasil, 2000-08). Distintos em localização e semelhantes em tipologia, os edifícios são entendidos por meio de cinco estratégias projetuais de relacionamento com o sítio.

PALAVRAS-CHAVE: Álvaro Siza; arquitetura; museus de arte contemporânea; sítio.

ABSTRACT

This paper explores the relationship of site and architecture, analyzing three contemporary art museums buildings taking into consideration the reflections of north American architectural critic and theorist David Leatherbarrow (2000, 2004). The buildings, designed by the Portuguese architect Álvaro Siza, are the Galician Centre of Contemporary Art (Santiago de Compostela, Spain, 1988-93), the Museum of Contemporary Art of the Serralves Foundation (Porto, Portugal, 1991-99) and the headquarters of the Iberê Camargo Foundation (Porto Alegre, Brazil, 2000-08). Distinct in location and similar in type, those buildings are understood from five design strategies (MONEO, 2008) that relates them to their sites.

KEY-WORDS: Álvaro Siza; architecture; contemporary art museums; site.

1 INTRODUÇÃO

A noção de que a arquitetura moderna era um artefato supostamente universal e reproduzível, fez emergir críticas, entre 1950 e 1980, que reaproximaram-na do homem, da paisagem, do seu contexto e região, através da Fenomenologia (NORBERG-SCHULZ, 1979), do Contextualismo (ROGERS, 1954; ROSSI, 1966); e do Regionalismo Crítico (FRAMPTON, 1983; TZONIS, LEFAIVRE, 1990). Nos dias atuais, tem-se uma ênfase nas ferramentas digitais e tecnologias industriais, bem como a atuação dos *starchitects* nas mais diversas regiões do globo, que por vezes geram soluções distantes do sítio e da práxis humana. Além disso, a cultura da especialização também contribui para uma falta de diálogo entre as disciplinas da arquitetura, paisagismo e urbanismo (LEATHERBARROW, 2004). Se a simples retomada

de uma atitude regionalista ou tipológica parece não ser mais frutífera, faz-se necessário então buscar novas formas de entender e promover o diálogo da arquitetura com o seu sítio.

Para tal, este artigo busca compreender como arquitetos contemporâneos, nomeadamente o português Álvaro Siza, lançaram um olhar renovado para o sítio, tomando-o como partido do projeto. Desdobramento de uma pesquisa de mestrado (NÓBREGA, 2012), este artigo se detém nas estratégias projetuais (Moneo, 2008), mecanismos, procedimentos, paradigmas e motivos formais, identificados em três de seus projetos: o Centro Galego de Arte Contemporânea, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves e a sede da Fundação Iberê Camargo, todos estes museus de

arte contemporânea. Embasado pelas reflexões de Leatherbarrow (2000, 2004) e apoiado nos textos, croquis, desenhos e em entrevistas fornecidas pelo próprio arquiteto, este trabalho busca apontar novos mecanismos de relação entre sítio e arquitetura por meio de reflexões sobre cinco estratégias projetuais.

2 ARQUITETURA, SÍTIO E NARRATIVA

As técnicas atuais de construção e a pré-fabricação impõem um grande desafio aos arquitetos: como fazer uma arquitetura original e adaptada ao lugar, se quase todos os elementos que irão compô-la já existem antes do projeto? Os estudos do crítico e teórico de arquitetura norte-americano David Leatherbarrow versam sobre projeto, técnicas construtivas e relação com o sítio, pois conceber a arquitetura como um kit de peças “muda a relação entre edifício e o potencial do seu sítio, permitindo a montagem e construção em qualquer lugar, em grande medida independentemente de suas condições locais ambientais e climáticas” (LEATHERBARROW, MOSTAFAVI, 1993).

O autor se debruça sobre obras de épocas e contextos distintos, desmistificando a ideia de que a arquitetura moderna era insensível ao sítio, e levanta reflexões que permitem dar continuidade a este debate, tomando o conceito de *topografia* como base para esta abordagem, agenciamento das condições do lugar, de potencial representativo, funcional e prático (LEATHERBARROW, 2004, p. 01). A topografia é o elo entre paisagismo, arquitetura e urbanismo, ao fornecer substrato criativo para a arquitetura. Apesar de Leatherbarrow não analisar obras de Siza, acreditamos que este entendimento é fundamental para uma compreensão renovada da sua obra.

Deste modo, foram identificadas nos textos do autor cinco estratégias projetuais de relação com o sítio: 1. apreensão do sítio e liberdade projetual; 2. construção como cultivo; 3. terraplanagem como estruturação; 4. sítio e materialidade; 5. fragmentação e frontalidade. Estas estratégias norteiam a análise dos três edifícios, museus de arte contemporânea que tem em comum o desafio de abrigar exposições complexas e plurais em termos de formatos e conteúdos.

O **Centro Galego de Arte Contemporânea** (CGAC, 1988-1993, Santiago de Compostela, Espanha) está situado em um terreno triangular pertencente ao

Convento de Santo Domingo de Bonaval, edificação do século XIII localizada em uma área de transição entre cidade antiga e a moderna, logo após a muralha. Prisma de planta triangular, o museu se desenvolve em três pisos. No semienterrado, encontram-se salas de exposição, espaços para oficinas e casas de máquinas. O piso acima, elevado em relação ao nível da rua, abriga a maior parte das salas de exposição, vestíbulo, sala de conferências, café e apoio. No segundo piso, encontram-se mais salas de exposição, biblioteca, administração e salas de reunião. A cobertura é um terraço ao ar livre que também permite receber exposições e eventos.

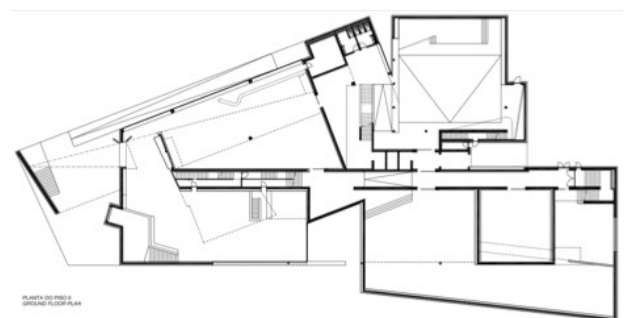
Quando se constrói a poucos metros de um edifício classificado como monumento nacional, como é o caso do convento de Santo Domingo de Bonaval, existe o receio de estragar tudo: por esta razão, foi-me pedido que “escondesse” o museu. Argumentei que um centro cultural é um edifício tão forte na vida da cidade que não pode ser um anexo de convento, ele próprio transformado agora em galeria de exposições. (SIZA, 1992, p. 71)

Figura 1 – CGAC.



Foto: Livia Nóbrega.

Figura 2 – Planta baixa do piso 0 do CGAC.



Fonte: Casa da Arquitectura.

O **Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves** (MAC Serralves, 1991-1999, Porto, Portugal) está situado num parque de 18 hectares na cidade do Porto, que contém uma casa da década de 1930 com características Art Déco, jardins, passeios

e áreas de cultivo abertos ao público. O edifício está implantado próximo à esquina das duas ruas que delimitam a propriedade, devido à facilidade de acesso, ausência de árvores e distanciamento da casa existente. O museu se desenvolve em quatro pisos, com programa distribuído em uma estrutura em U, acessada por uma longa marquise pontuada pelos volumes da loja, próxima a rua, e do auditório, no percurso que antecede a entrada. Átrios fazem a distribuição entre usos abertos ao público (café, restaurante e livraria) e salas de exposição.

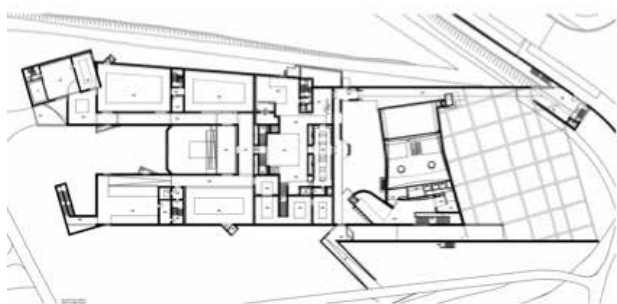
Um dos problemas principais consistia em limitar o impacto do edifício neste significativo conjunto, um jardim precioso. O terreno disponível, era uma ampliação recente da propriedade. As dimensões eram compatíveis com o programa, e a sua colocação, a uma cota inferior relativamente ao jardim principal, garantia que o novo edifício não fosse visível da casa. A única ligação possível entre o núcleo original e o museu é confiada assim aos percursos e à memória. (SIZA, 1998, p. 77)

Figura 3 - MAC da Fundação de Serralves.



Fonte: Casa da Arquitectura.

Figura 4 - Planta baixa piso 3 (acesso) do MAC Serralves.



Fonte: Casa da Arquitectura:

A **Fundação Iberê Camargo** (2000-2008, Porto Alegre, Brasil), foi encomendada com o propósito de abrigar adequadamente o vasto acervo de pinturas, tapeçarias, cerâmicas e gravuras do pintor Iberê Camargo, hoje conservadas num edifício emblemático que colocou a cidade na rota dos museus de arte contemporânea do Brasil. O terreno, cedido pela Prefeitura, é delimitado pela

Avenida Padre Cacique, que margeia o Rio Guaíba, e pela escarpa resultante da antiga pedreira. Suas dimensões e geometria, estreito e pequeno para o programa, deram enquadramento ao projeto. O edifício se desenvolve em dois corpos, um vertical - que abriga salas de exposições temporárias, dispostas ao longo de um átrio que perpassa os quatro pisos e ligadas entre si por rampas e passarelas em balanço; e outro horizontal - com dois pisos, um deles enterrado, que abriga café, oficinas e escritórios, comunicando-se pelo subsolo com o volume vertical. O estacionamento está situado no subsolo, abaixo da avenida.

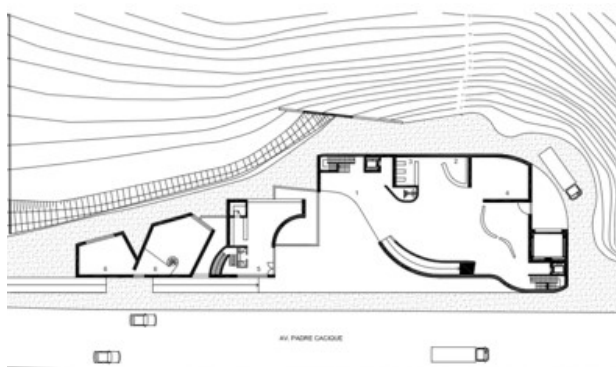
Era muito difícil, mas por outro lado de uma grande beleza. A situação era muito boa porque era ao longo de uma estrada, bem servido, fora, mas não muito do centro, com vista sob o centro da cidade, e sobretudo com aquela toalha d'água imensa, portanto um terreno extraordinário (SIZA, 2011).

Figura 5 - Sede da FIC.



Foto: Fernando Diniz Moreira.

Figura 6 - Planta baixa do piso 0 (nível de acesso) da FIC.



Fonte: Casa da Arquitectura.

3 ESTRATÉGIAS PROJETOIS DE RELAÇÃO ENTRE ARQUITETURA E SÍTIO

3.1 Aprecensão do sítio e liberdade projetual

A liberdade, no processo projetual, pode ser preservada quando as leis da natureza são seguidas? Assumindo-se que limitações ou regras de algum tipo são necessárias no processo projetual, por imporem limites à plena liberdade, que tipo de regras estas poderiam ser? Elas são internas a uma disciplina, métodos de projeto ou de produção, por exemplo, ou são externas ao projeto, regras que derivam na natureza dos materiais de construção, por exemplo, ou regras do sítio? (LEATHERBARROW, 2004, p. 86)

A partir do estudo da obra de três arquitetos que trabalharam em épocas e contextos distintos. Leatherbarrow (2000) ressalta diferentes formas de apreensão do sítio. Em Alberti, século XV, o autor destaca o modo como este realizou os levantamentos de Roma, desenhando com mais detalhes os marcos da cidade e deixando vazios entre eles. Em Le Corbusier, nos anos 1920 e 1930, a visão a partir do avião possibilitou uma nova apreensão do território, que evidenciava os contrastes entre construído e natural, urbano e rural. Em Sverre Fehn, na década de 1950, o autor destaca a ligação das cidades marroquinas com a paisagem, fazendo-o questionar se a arquitetura moderna poderia estabelecer relações similares. As formas como estes arquitetos, captaram a essência dos lugares permite estabelecer uma primeira aproximação com a obra de Siza.

A forma como estes arquitetos observaram o sítio mostra como é a falsa noção de que existe um conflito entre a liberdade projetual e as restrições impostas por um sítio. Neste sentido, tem-se o desenho de observação como mecanismo que permite incorporar dados do sítio no projeto. Estas linhas podem ser definidas com base em processos abstratos, como nos grids geométricos de Peter Eisenman, ou concretos, como a incorporação da natureza das casas de Richard Neutra.

Quando comecei o projecto, a primeira ideia do empreiteiro foi afastar o museu, e construí-lo no interior do jardim, para evitar a proximidade com o convento. A cidade de Santiago toma especialmente cuidado dos seus monumentos, porque toda a cidade é um monumento. Contudo, ao estudar o terreno fiquei convencido de que devia reaproximar o museu da rua, para o separar claramente do jardim. (SIZA, 1994, apud BEAUDOUIN, MACHABERT, 2009, p. 139)

No CGAC, as características do sítio foram centrais para o projeto, como a localização num sítio histórico patrimônio mundial pela UNESCO, a proximidade de edificações relevantes e a existência de um amplo jardim com ruínas seculares na propriedade. Além disso, tem-se a tarefa de combinar estes fatores com

a construção de um museu de acervo variado e de espaços flexíveis para o recebimento de exposições de arte contemporânea com um programa edificado de quase 7 mil metros quadrados.

O projecto do museu encontra no desenho dos espaços verdes o seu epílogo. Graças a uma planta do século XVIII ficou clara desde logo a lógica de articulação e da própria organização do convento. Com muito trabalho e canseiras, foram descobertos o sistema de irrigação e a nascente, situada em local mais elevado, no bosque. Os antigos canais de granito foram trazidos à luz, juntamente com as fontes semidestruídas e as fundações de muros. (SIZA, 1998, p. 75)

Nesse processo de apreensão do sítio os jardins do convento tiveram um papel fundamental. As ideias iniciais previam a construção do museu afastado da rua e do convento, para proteger a edificação histórica de uma arquitetura que agredisse com a sua presença. Por meio do desenho, Siza toma consciência do sítio, dos jardins, de ruínas descobertas em escavações, de edificações preexistentes, da configuração topográfica do terreno e da relevância do edifício para a cidade, o que embasou sua decisão pela aproximação do museu do convento e da rua.

Figuras 7, 8 e 9– Convento, edificações e jardins existentes.



Fotos: Livia Nóbrega.

Figura 10 – Croqui do arquiteto.



Fonte: Casa da Arquitectura.

Uma característica que permeia o MAC de Serralves é a observação do sítio como partido, registrada em textos e desenhos que materializam seus elementos proeminentes e suas linhas de força. As preexistências, reveladas por meio deste processo, como os jardins, a casa existente, a vegetação do parque e os caminhos já consolidados, enquadram a aparente liberdade projetual inicial, cujo desafio era conciliar o extenso programa com a predominância da horizontalidade.

Um dos problemas principais consistia em limitar o impacto do edifício num jardim precioso, dos anos trinta, extensão de uma importante casa *déco*. O terreno proposto, o único disponível, era uma ampliação recente da propriedade. As dimensões eram compatíveis com o programa, e a sua colocação, a uma cota inferior relativamente ao jardim principal, garantia que o novo edifício não fosse visível da casa. A única ligação possível entre o núcleo original e o museu é confiada assim aos percursos e à memória (SIZA, 1998, p. 77).

Ao observar os croquis, nota-se a evolução de uma estrutura clássica e simétrica, que aos poucos vai se fragmentando e adequando ao sítio, mantendo a localização e a distribuição em duas alas com um átrio central, em sucessivas tentativas de aproximação na qual “uma das minhas pistas para definir a forma consistiu em posicionar-me em ângulos de visão muito diferentes, em todas as direcções” (SIZA, 1998, apud BEAUDOUIN, MACHABERT, 2009, p. 209). Conforme a evolução da proposta, aumenta o grau de informações nos desenhos e a inclusão das linhas de força do terreno e da vegetação circundante. O ato de se posicionar em ângulos distintos tem efeito também na definição dos espaços externos.

Figura 11 – Propriedade e jardins.



Fotos: Lívia Nóbrega.

Figura 12 – Propriedade e jardins.



Fotos: Lívia Nóbrega.

Figura 13 – Croqui.



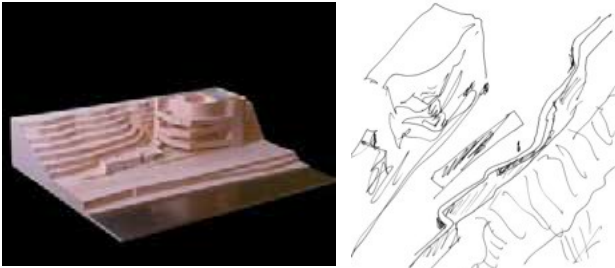
Fonte: Casa da Arquitectura.

Na sede para a **FIC**, o processo de apreensão do sítio, ao contrário do que ocorre em muitos de seus projetos, tem início à distância, em Portugal. As primeiras vieram de fotografias e vídeos que mostravam o declive do terreno e da presença do rio. O estacionamento, devido à ampla dimensão, foi o ponto de partida para as primeiras soluções. Descartada a possibilidade de alojá-lo abaixo do museu, por razões técnicas, cogitou-se colocá-lo no cume do terreno, tendo em mente a Casa Mário Baía (Gondomar, 1983, não executada), mas o alto custo do terreno nesta região tornou impossível a solução (SIZA, 2005, apud BEAUDOUIN, MACHABERT, 2009). Por fim, alojou-se o estacionamento abaixo da avenida.

Ao longo da minha pesquisa, uma das orientações do projecto consistiu em criar uma fachada simétrica à linha que se desenha por trás do edifício: retomar na frente, a linha do cume. Para além do grande volume, concebi diversos pequenos corpos de edifício, ligados em cave, que abrigam ateliers para o ensino e um outro destinado à gravura (SIZA, 2005, apud BEAUDOUIN, MACHABERT, 2009, p. 245).

Após a primeira visita, “para aprofundar mais as coisas e conhecer uma quantidade de detalhes que não vemos a não ser no lugar” (SIZA, 2005, apud BEAUDOUIN, MACHABERT, 2009, p. 254) são reconhecidas as restrições do sítio, como a pouca profundidade de terreno plano e a encosta acidentada, absorvidas pelo projeto, como pode-se perceber na reverberação das linhas topográficas pelo volume principal.

Figuras 14 e 15 – Maquete física e croqui da FIC.



Fonte: Casa da Arquitectura.

3.2 Construção como cultivo

Negando o mito de que arquitetura moderna entendia o terreno como tábula rasa, Leatherbarrow (2004) usa o termo cultivo para mostrar que a construção pode cuidar, desenvolver e aperfeiçoar aspectos do sítio. Como exemplo, destaca o trabalho de Richard Neutra e do paisagista Garrett Eckbo como um método de “descoberta ou detecção do que está escondido em um lugar e a revelação dos seus ‘tesouros’” (LEATHERBARROW, 2004, p. 65).

A noção de construção enquanto algo cultivado a partir do sítio transforma o que a princípio poderia constituir um entrave em chave para a solução do problema, a partir intervenção humana e da manipulação do terreno. É importante reconhecer os limites entre arquitetura e natureza, como Neutra alertou ao afirmar que a criatividade da construção exige a implantação de elementos não presentes no território, e que um edifício deve se revelar como um artefato, algo construído e instalado no sítio, que termina por enriquecê-lo (NEUTRA apud LEATHERBARROW, 2004).

Na extremidade, deixei entrever a existência dos dois volumes retangulares, aparentemente autônomos, que articulei com o pórtico da fachada da igreja, para organizar uma espécie de pórtico de acesso ao jardim. Foi um espaço que teve necessidade de um controle perfeito da geometria. (SIZA, 1994, apud BEAUDOUIN, MACHABERT, 2009, p. 138)

No CGAC, o volume resulta do prolongamento de linhas dos muros e caminhos do jardim, da fachada do convento e seu pátio e dos limites do terreno. Destes

eixos, são definidos dois volumes alongados que se cruzam, cuja terceira face é encerrada pelo volume do auditório, e definem a entrada do edifício e o acesso aos jardins. Neste ponto de acesso, há semelhança de proporções da nova construção com o convento. Contudo, o caráter cego do volume distancia as duas obras, sem mimetizar-se com a fachada antiga. As linhas do entorno, convento e edificações vizinhas, são base para a definição do volume e uma rua interna é criada com proporções semelhantes a da rua existente. O espaço entre a nova edificação e o convento afunilam o recinto e marcam o acesso aos jardins, criando uma entrada tangencial para o pátio, comum nas quadras tradicionais espanholas, fragmentando o tecido do conjunto e reverberando a configuração da cidade tradicional.

Para além disso, eu aspirava, por opção pessoal, a uma organização em salas geometricamente regulares, quadradas ou rectangulares. Foi por isso que estabeleci duas sequencias de espaços rectangulares, dois braços separados por um espaço triangular que se transformou num pátio interior com pé direito duplo. (SIZA, 1994, apud BEAUDOUIN, MACHABERT, 2009, p. 138)

O cruzamento das duas barras define um átrio triangular com pé-direito duplo que faz a distribuição para os dois níveis de galerias e auditório. Assim como os percursos do jardim, descontínuos e fraturados, se articulam os espaços internos do museu. A partir deste átrio se tem acesso às salas de exposição, neutras devido à diversidade da arte contemporânea, mas nem por isso iguais. Todas deixam transparecer internamente sua localização, pela iluminação (artificial, natural ou mista), aberturas e elementos arquitetônicos (pontes, pilares e mezaninos), que por vezes são suporte para a arte.

Figura 16 – Maquete física.



Fonte: Casa da Arquitectura.

Figura 17 - Átrio de entrada.



Foto: Livia Nóbrega.

O MAC de Serralves desenvolve-se no eixo norte-sul, do ponto de acesso, na cota mais alta, a um antigo caminho e pátio preexistentes, em cota inferior, que levam ao bosque. O museu é um grande percurso, desenrolar sequencial de espaços ligado à configuração do terreno, à paisagem e às exigências do programa. Da rua vê-se o pátio de entrada com uma marquise de acesso do museu. A seguir, tem-se uma bifurcação demarcada pelo volume da loja que leva aos jardins (de entrada franca) e à bilheteria. O percurso é delimitado pelo piso em pedra, pelo muro que vem desde a rua, e por uma marquise que muda de altura e direção no trajeto. O longo percurso é atenuado por variações nas vistas, alturas, largura dos passeios e ângulos das formas, num abrir e fechar de visadas que vai conferindo interesse ao trajeto. Ao passar pelo auditório e bilheteria, tem-se um pequeno pátio pontuado por uma única árvore, que antecede a entrada ao museu. Todo o percurso é feito num suave declive da rua até a entrada.

A arquitetura do museu não pode ser senão clássica, provavelmente, distante ou cuidadosa em relação à Geografia e à História; a própria rampa de Lloyd Wright imobiliza-se subitamente. Assim é a arquitetura dos museus, idealmente sem paredes, nem portas, nem janelas, nem todas essas defesas por demais evidentes, pensadas e repetidas. (SIZA, 2005, apud MORAIS, p. 320)

Em Serralves, Siza opta por uma estrutura espacial clássica, com salas em sequência, com espaços que vão sofrendo torções para se adequar ao terreno. O museu desenvolve-se a partir de um átrio “que tem como referência o da casa déco” (SIZA, 1998, p. 81), que distribui os espaços de apoio e salas do museu. As salas se articulam em U, formando um pátio externo na porção mais baixa, aberto para uma alameda arborizada. Assim como no parque, o percurso pelas salas também é labiríntico.

Nos museus a luz faz-se doce, cuidadosa, impassível de preferência, e imutável, É preciso não ferir, é preciso não ferir os cuidados de Vermeer, não se deve competir com a violenta luz de Goya, ou a penumbra, não se pode desfazer a quente atmosfera de Ticiano, prestes a extinguir-se, ou a luz universal de Velásquez ou a dissecada de Picasso, tudo isso escapa ao tempo e ao lugar no vôo da Vitória de Samotrácia. (SIZA, 2005, apud MORAIS, 2009, p. 319)

O trabalho com a luz natural também é notável. As salas de exposição de Serralves são neutras e amplas, para flexibilizar o arranjo das exposições, e se distinguem por explorar distintas formas iluminação. Em alguns casos, as claraboias são visíveis e em outros ocultas em rasgos e mesas invertidas, combinando luz natural e artificial. A luz também entra pelas aberturas que enquadram a paisagem, fazendo das vistas mais uma obra a ser contemplada. Nas fachadas, as aberturas são sacadas e emolduradas, direcionando o olhar para o bosque como uma espécie de binóculos.

Figuras 18 e 19 e 20 – Pátio que antecede a entrada ao MAC de Serralves, sala de exposição e exemplo de abertura.



Fonte: Casa da Arquitectura.

Na FIC, o extenso programa e a pouca profundidade do terreno geraram dois volumes, vertical, que não ultrapassa a encosta, e horizontal, com três blocos ligados entre si. O bloco vertical reverbera as linhas topográficas no desenho das passarelas em balanço. A forma enroscada como um maciço rochoso atende as demandas programáticas, configurando a experiência espacial que se tem ao percorrê-lo. A pouca profundidade do terreno é trabalhada num ziguezague dos percursos, aumentando as distâncias e prolongando a transição entre pisos e a experiência do edifício. Tem-se uma sequência de três salas em L por piso voltadas para um átrio e um jogo de túneis – que são, de fato, rampas muito suaves – em balanço, formando um átrio externo que antecede a entrada ao edifício.

Os espaços de exposição e circulação são distintos. A sinalização gráfica convida o visitante a percorrer o edifício do último ao primeiro piso. O percurso é caracterizado por três momentos: espaços de exposição (salas homogêneas e ortogonais, com pé-direito duplo), espaços de circulação (rampas que contornam o átrio e permitem a visualização dos três pisos) e túneis isolados do restante dos espaços. Ao fazer este percurso descendente o visitante transita entre espaços amplos e claros, e espaços de menor escala e iluminação, com janelas pontuais e aberturas zenitais, diferenciando os momentos de experimentação da obra de arte e do edifício, como um abrir e fechar de olhos.

Com os anos, Siza conseguiu desenhar, como poucos o fizeram, janelas lindas que, quase sempre, se abrem em direcção a contextos cenográficos originais. Posso afirmar que a naturalidade da obra de Siza se encontra no projecto da janela. (SOUTO MOURA apud NUFRIO, 2008, p. 57)

A relação hermética entre edifício e paisagem é devida ao rigoroso controle da iluminação, temperatura e umidade para conservação das obras de arte. Contudo, ao percorrê-lo, as aberturas enquadram a paisagem em pontos específicos. Esta distinção entre espaços de exposição e circulação permite maior liberdade na disposição das aberturas, localizadas nas circulações, rampas e passarelas. O Rio Guaíba e o *skyline* de Porto Alegre são trazidos para perto, sendo também obras de arte a serem contempladas.

Figuras 21, 22 e 23 - Salas de exposição vistas a partir do átrio e túneis rampados de circulação.



Fotos: Fernando Diniz Moreira.

3.3 Terraplenagem como estruturação

Leatherbarrow afirma que “a arquitetura pode ser entendida como uma ‘aflorescimento’ cultivada e construída a partir de um sítio” (2004, p. 17). Como exemplo da de um edifício cujo projeto teve início com o corte da terra e com os atos de escavar e estender, prolongar e continuar, ele cita o *Neurosciences Institute*, de Williams & Tsien (2004, p.23). A terraplenagem contribui para esta estruturação, ao permitir que o edifício reconheça particularidades do sítio num tempo em que materiais e tecnologias independem da sua situação:

Como o projeto de um edifício pode reconhecer as particularidades do sítio quando as práticas construtivas utilizam elementos e tecnologias que não obedecem a obrigações territoriais? Os materiais construtivos encontrados no entorno ainda desempenham algum papel na determinação da forma arquitetônica, sabendo-se que existem novas alternativas menos dispendiosas e mais vantajosas? (LEATHERBARROW, 2004, p. 21)

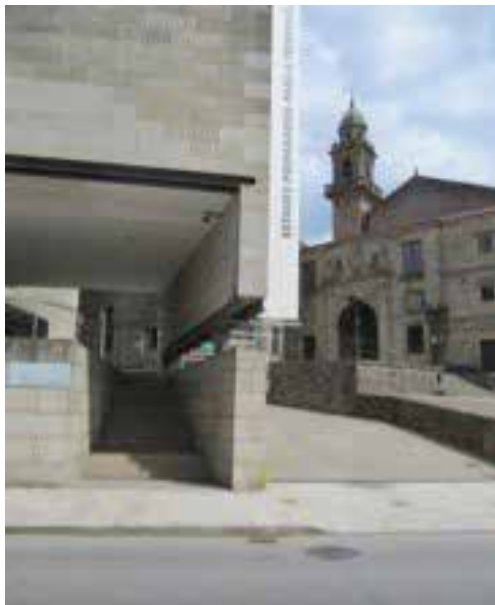
No CGAC podem ser observadas intervenções na topografia que ordenam o programa e jardins do convento. O jardim “articula-se por meio de subidas rápidas, com escadas, e de algumas rampas, que tem um desenvolvimento em ziguezague” (SIZA, 1998, p. 75), caráter mantido pelo projeto. A pesquisa sobre o arranjo do jardim e a descoberta de terraços permitiu considerá-lo. O plano do jardim parece irregular, mas o estudo da topografia explica o porquê desses ângulos e mostra que os terraços são um meio de regular os ângulos do próprio edifício (SIZA apud BEAUDOUIN, MACHABERT, 2009, p. 141).

A topografia foi evidenciada por muros e caminhos em pedra e restauro de estruturas existentes, que reforçam linhas arqueologicamente encontradas de um caminho d’água. No encontro do edifício com o jardim, um pequeno saque, que internamente abriga salas de exposições enterradas, faz a transição entre museu e jardim, absorvido pela topografia como um longo muro de contenção. O desnível do terreno é aproveitado com o encaixe de uma lâmina na diferença de cotas, onde são situadas salas de exposição e sanitários. A diferença de cotas entre a rua e o nível do acesso é vencida por uma longa rampa paralela à face leste do edifício que leva a um pequeno pátio coberto que antecede a entrada.

O acesso ao pátio de entrada também pode ser feito por uma escada, enclausurada entre muros de

pedra como as escadarias tradicionais da cidade. A parte posterior desta plataforma de entrada, que se volta para o convento, atinge a cota do interior do terreno. Ao observar a empena lateral que delimita esta plataforma pode-se observar a pendente original do terreno e o rasgo longitudinal que solta a empena do piso da plataforma, ressaltando o contraste entre aterro e topografia preexistente.

Figura 24 - Trabalho com a topografia do sítio.



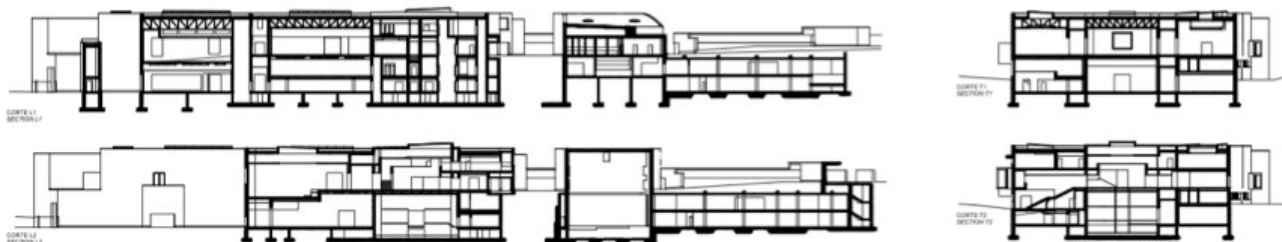
Fotos: Lívia Nóbrega.

Figura 25 - Trabalho com a topografia do sítio.



Fotos: Lívia Nóbrega.

Figuras 26 - Cortes longitudinais e transversais que mostram o encaixe dos espaços no terreno.



Fonte: Casa da Arquitectura.

No exterior, o MAC de Serralves repousa suave sobre o terreno, mantendo a horizontalidade do sítio. Para atingir esta expressão, o edifício encaixa parte do programa no terreno. Estes recursos são de difícil percepção devido à relação imbricada entre edifício e terreno. O edifício aparenta ter um pavimento no início do percurso. Contudo, nos cortes, nota-se o encaixe no terreno, atingindo quatro pisos.

O terreno declina do nível da rua ao interior, nos sentidos norte-sul e leste-oeste. O percurso tem início no terceiro piso do edifício. As salas de exposição distribuem-se em dois níveis de pé-direito duplo que geram quatro pavimentos de pé-direito simples. São feitos aterros e escavações, num jogo de adequação ao terreno. As partes enterradas concentram-se junto ao acesso (cota mais alta). A entrada é um aterro, onde um lanço de escadas liga o pátio a uma cota inferior, que dá acesso ao estacionamento. Os dois pisos de estacionamento estão encaixados na parte frontal do terreno, abaixo do grande pátio gramado que antecede a entrada ao edifício.

Na ala leste do edifício concentram-se espaços maiores, como salas de exposição com pé-direito duplo, em parte enterrado ou semienterrado, iluminados por janelas altas. A biblioteca, por exemplo, localizada no nível mais baixo, captura luz natural por uma abertura superior, onde se percebe o espaço escavado no terreno. Na ala oeste, cotas mais baixas, são feitas poucas modificações de terra e situadas, no nível superior, salas de exposição e, no nível inferior, espaços de uso interno do museu. Como o terreno é mais baixo nesta ala, as salas abrem direto para o exterior.

No edifício da FIC, os recursos de terraplenagem como modo de estruturar o edifício estão presentes na criação de um subsolo que une os blocos vertical e horizontal, que aparecem como independentes a partir do exterior. Neste subsolo estão situadas as áreas de reserva técnica, auditório e escritórios (abaixo do volume vertical); cafés, atelier de gravura e salas multiuso (abaixo do volume horizontal) e estacionamento (abaixo da avenida).

O principal ponto a ser observado sobre o manejo do terreno é o modo como abre pequenas clareiras no volume horizontal, na face voltada para o interior do lote, criando pátios para captura de iluminação e ventilação natural. Os espaços que não se voltam para estes pátios, possuem pé-direito duplo, com janelas altas, acima da cota da rua. Este manejo do terreno também se observa no percurso de acesso ao edifício. Para os que vem do estacionamento, a ligação entre o nível inferior e o nível da rua é feita por uma escada confinada que direciona o olhar para o edifício e abre a vista para a paisagem do Rio Guaíba. Uma suave rampa se transforma em plataforma e conduz o visitante do estacionamento ao pátio de entrada, unificando os dois volumes.

Figuras 27 – Corte longitudinal que mostra o encaixe dos espaços no terreno.



SOUSA

Fonte: Casa da Arquitectura.

3.4 Sítio e Materialidade

Em *On Weathering* (1993), Leatherbarrow e Mostafavi tratam da questão do envelhecimento dos materiais ao longo do tempo e as implicações filosóficas e éticas deste processo na arquitetura. Se marcas do tempo podem ser positivas para a aparência, elas poderiam ser previstas se esta escolha levasse em consideração as características do ambiente. Os autores mencionam neste livro Siza como um arquiteto que utilizou os materiais sabiamente, de acordo com as condições ofertadas.

No CGAC, a relação entre sítio e materialidade é marcada por aproximações e distanciamentos. Neste edifício, todos os seus revestimentos externos são em granito, típico da cidade galega. Contudo, seu tratamento serrado e seu emprego em extensas superfícies cegas e de geometria rígida, cria um contraste entre essas e o convento.

Isto ajudou a uniformizar a textura do edifício, que pretendia se misturar aos seus arredores. [...] O edifício era visto não como um objeto colocado no sítio, mas como algo que “crescia” a partir deste sítio. A ligação de um edifício com o seu lugar normalmente envolvia superar a distinção tradicional entre o plano da terra e o plano do edifício, resultando na ausência de um dado único e na aparente emergência do edifício a partir do lugar – “não sobre, mas com” a topografia. (LEATHERBARROW, MOSTAFAVI, 1993, p. 107)

A citação acima de Leatherbarrow e Mostafavi que de fato refere-se ao edifício da *John Deere & Co.*, de Eero Saarinen (1963), também pode ser utilizada para se referir ao CGAC. Os efeitos da pátina sobre a pedra registram a passagem do tempo no edifício. O contraste inicial, entre o caráter rugoso, rebuscado e escuro das fachadas do convento e as superfícies cegas, claras e polidas em granito do museu, reduz, conforme o edifício envelhece, sem diminuir sua autonomia e seu testemunho de um espírito de época. Apesar do uso da pedra aproximar o museu das construções tradicionais, o emprego sobre uma estrutura de concreto com os grandes vãos deixam evidentes a sua época. Na empena de entrada é aberto um rasgo estreito e comprido que marca a entrada do edifício, sustentado por uma longa viga e dois pequenos pilares metálicos, revelando a função estritamente epitelial da pedra e marcando o caráter temporal do edifício, que permite uma visão da cidade ao longe e confere leveza ao volume.

Como em outros projetos de Siza, no MAC de Serralves na relação entre sítio e materialidade aproxima e distancia o edifício da paisagem. As fachadas são superfícies brancas emmassadas, características de edificações tradicionais portuguesas, que revelam a pátina com mais evidência, exigindo uma manutenção sistemática. Em contrapartida, atento a esse metabolismo do sítio e dos materiais, toda a base do edifício, ponto de contato direto com o solo e com o público, é circundada com uma espécie de alto rodapé, com cerca de um metro e meio de altura, de modo a minimizar estes efeitos de desgaste, intempéries e envelhecimento. Em alguns pontos, como escadas, rampas e muros ao redor do edifício, a pedra é utilizada para conter o terreno e delimitar percursos que ligam o museu diretamente aos jardins, fazendo remeter aos tradicionais muros e jardins românticos da cidade.

Figura 28 – CGAC em 2011.



Foto: Lívia Nóbrega.

Figura 29 – Serralves. Percursos ao redor do museu.



Foto: Livia Nóbrega.

No caso da **FIC**, a relação entre sítio e materialidade se dá por meio do contraste entre o concreto branco e a cobertura verde da encosta. O emprego deste material reforça a presença do edifício na paisagem, bem como o caráter simbólico de seu aspecto maciço e pétreo, em memória a antiga função do terreno (uma antiga pedreira). Seu sistema monolítico de execução é todo em concreto branco armado. Assim como em Serralves, para além do concreto branco, tem-se uma plataforma em granito cinza que faz o embasamento do edifício no chão, também prevenindo das intempéries e desgastes.

Figuras 30 e 31 - Contraste edifício e paisagem e textura das formas de concreto.



Fotos: Fernando Diniz Moreira.

3.5 Fragmentação e frontalidade

Nos anos 1970 e 1980, arquitetos como Rossi, Graves e Venturi utilizaram a dimensão pictórica dos edifícios para rearticular motivos históricos do entorno. A prática de compor as fachadas, de enfatizar o aspecto frontal e pictórico dos edifícios ainda persiste, pois a fachada é tida como algo que identifica o edifício e determina sua imagem. Leatherbarrow (2000) critica a ênfase na composição das fachadas, sobretudo frontais, pois estas nunca são vistas de forma bidimensional, ou seja, quando nos aproximamos dos edifícios não os percebemos enquanto fachadas, mas como estruturas ou volumes que se fragmentam ou para atender a necessidades práticas ou se acomodar a restrições do sítio.

É possível atribuir significado a arquitetura sem ser recorrer a uma mera exibição ou demonstração de imagens? O que envolveria o desenho de uma arquitetura não-cenográfica? Como podemos falar de tal arquitetura ou descrevê-la sem imediatamente transformá-la naquilo que queremos evitar, outro conjunto de objetos-para-serem-vistos ou, mais ambiciosamente, para serem lidos? (LEATHERBARROW, 2000, p. 77)

Leatherbarrow ressalta outras formas de conceber o projeto, favorecendo a experimentação e a noção do todo. Esta ênfase na dimensão pictórica fica evidente quando o autor compara o contraste entre a fachadas frontal x fundos. Enquanto a frontal prevê a contemplação, a fachada dos fundos confunde-se com as edificações vizinhas. O que poderia parecer negativo, é apenas a revelação do programa e das condicionantes. Neste sentido, destaca as diferenças entre duas casas de Adolf Loos. A fachada frontal da Casa Tzara (Paris, 1926) enfatiza o caráter pictórico, enquanto a dos fundos é fragmentada pela sobreposição e escalonamento dos terraços. Já na Casa Rufer (Viena, 1922), a noção de fragmentos permeou todas as fachadas. Portanto, pode-se afirmar que a substância externa de um edifício pode ser obtida não somente pela incorporação de motivos dos seus arredores, mas da topografia e da práxis humana. Estes exemplos trazem novas possibilidades de entendimento do edifício e evidenciam a sensibilidade com que arquitetos como Siza concebem o projeto.

Alteramos os muros, revelamos os terraços e um sistema de irrigação muito racional, com elementos em pedra, fontes, etc. Era preciso então prolongar a lógica do jardim e a sua interdependência com o convento, que determinou o volume do museu, como um molde, como um negativo rigoroso. A forma triangular do edifício provém do movimento em leque dos muros do jardim, que termina na rua sobre a qual dá a fachada do museu. (SIZA apud BEAUDOUIN, MACHABERT, 2009, p. 153)

No CGAC, a fragmentação e frontalidade pode ser entendida de formas distintas e opostas no modo como o conceito de fragmento é abordado. De um lado, nota-se a conexão entre as partes, museu, convento e jardins, conformando um conjunto coeso e único, onde “o estudo atento da relação preexistente entre as partes que constitui o *incipit* no projecto do próprio museu” (SIZA, 1998, p. 75). A partir da rua tem-se um volume único, monolítico, definido por um rasgo central, uma rampa que percorre toda a fachada da rua, uma extensa superfície cega e um vazio que marca a entrada do edifício.

Assim, foi preciso conciliar as particularidades do programa e as condicionantes da parcela. Há também um outro acidente na configuração do terreno, ao nível da curva da rua e da ruptura da pendente, que provocou uma torção do edifício. A outra razão para a quebra tem a ver com o comprimento do edifício, que parecia desmesurado em relação ao convento; era necessária uma fragmentação do volume. (SIZA, 1994, apud BEAUDOUIN, MACHABERT, 2009, p. 138)

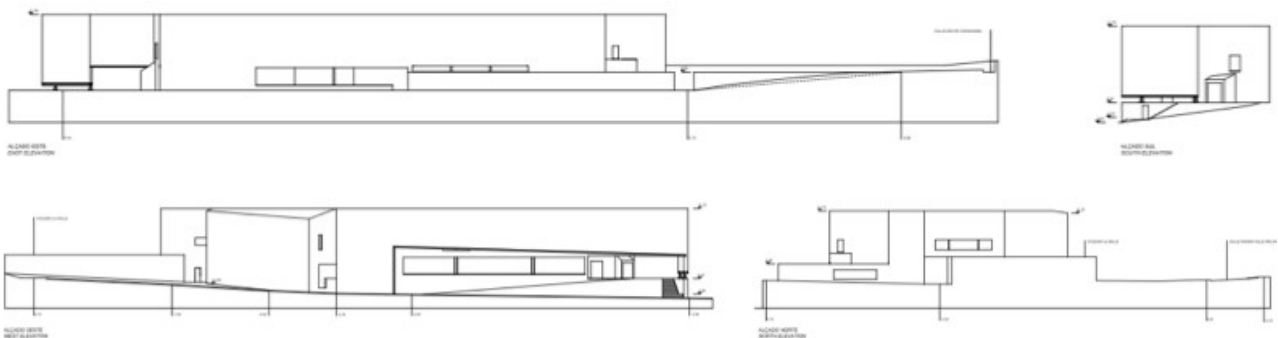
Contudo, ao percorrer os arredores nota-se que são feitas fraturas no volume devido às linhas do jardim, faces do convento e configuração do terreno. No encontro do museu com o convento, que é o encontro das alas, observa-se um deslocamento, onde a ala interna é recuada para criar uma pequena praça, um vazio para contemplação do

edifício histórico, criando um distanciamento físico e simbólico entre as construções. Entre a ala norte e sul, paralela à rua, e o volume do auditório, também é feita uma fragmentação, como uma fenda aberta entre duas rochas.

Esta articulação define, em planta, dois triângulos, que não podiam, obviamente aparecer como espaços residuais. Pelo contrário, reivindicavam um justo protagonismo, pois além do mais estavam colocados em pontos nevralgicos. O primeiro destes espaços intersticiais está colocado entre o auditório e o átrio e resulta exterior ao longo de toda a altura do edifício. Esta solução, alcançada muito lentamente é estritamente dependente do plano elaborado para os edifícios que se encontram do outro lado da rua. (SIZA, 1998, p. 73)

No interior do lote, vê-se a conexão das duas alas e o desencontro entre estas, reforçando a autonomia de cada bloco, paralelos e perpendiculares em relação aos muros do jardim e as faces do museu. A acomodação fraturada do edifício em concordância a morfologia do terreno e o respeito ao convento e às ruínas de seu jardim evidenciam o modo como este acomodase à topografia, aproveitando suas características naturais. A presença neutra do museu confere coerência ao sítio, numa relação imbricada do edifício com o contexto, sem contudo diminuir sua autonomia e sua importância para a cidade.

Figura 32 – Elevações do CGAC.



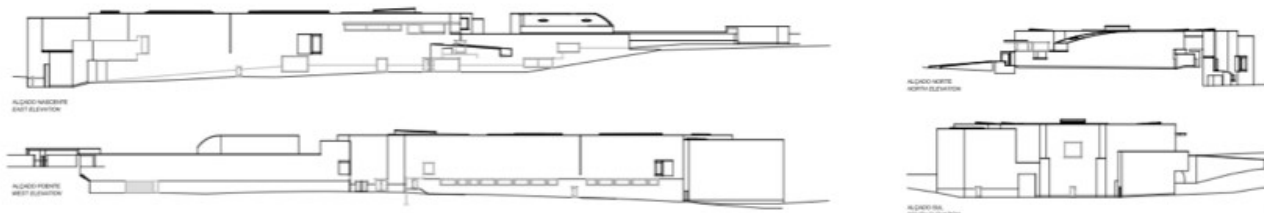
Fonte: Casa da Arquitectura.

O edifício nunca é visível na sua totalidade. Quando se dá a volta, veem-se fragmentos, grandes panos de parede, mas nunca a totalidade do edifício, sendo a percepção interrompida pelas árvores. Apenas mais tarde tomei consciência de que, no momento do estudo, tinha desenhado uma quantidade de vistas aéreas: uma forma de controlar uma definição formal que não chegava senão por fragmentos e nunca por inteiro. Os desenhos do edifício visto de cima asseguravam a coesão, que não se percebe na realidade. Era necessário que tudo formasse um conjunto, evitando a dispersão, a fragmentação, apregoada por algumas pessoas. (SIZA, 1998, apud BEAUDOUIN, MACHABERT, p. 209)

No MAC de Serralves, o museu parte de uma estrutura clássica que vai sofrendo distorções em função do sítio. No seu exterior não se tem uma

leitura clara do todo. As aberturas não seguem uma ordem compositiva, mas sim são respostas diretas às questões colocadas pelo projeto. Os volumes também são fragmentados para se adequar ao terreno. Na cota mais baixa, o volume do museu, que não é totalmente absorvido pela diferença de cotas, revela-se com mais imponência. As quebras nas quinas diminuem a altura do edifício nestes pontos, atenuando a diferença de altura e diminuindo o impacto no terreno. Contudo, estas manipulações volumétricas não diminuem sua presença na paisagem, sendo difícil resumi-lo em um único croqui ou gesto arquitetônico.

Figura 33 – Elevações do MAC de Serralves.



Fonte: Casa da Arquitectura.

Se, à primeira vista, aparenta repousar horizontalmente sobre o terreno, um olhar atento permite ver que para alcançar tal expressão foram pensadas sucessivas transformações do projeto, utilizados complexos recursos para encaixar o programa, levados em conta os percursos dos jardins preexistentes e pensadas aberturas para enquadrar a paisagem, numa sucessão de fragmentos distintos que através da experimentação podem ser apreendidos em sua totalidade.

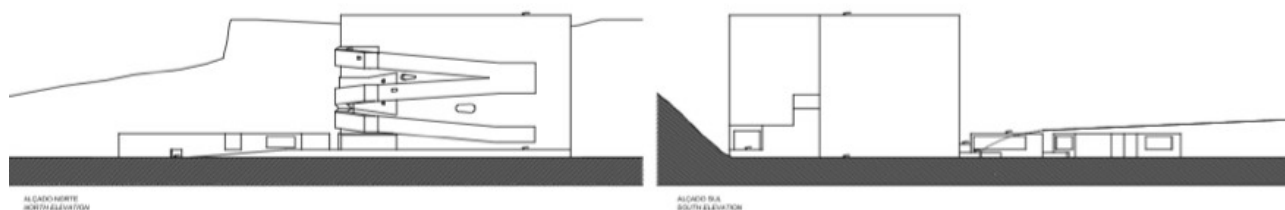
Por fim, na sede da **FIC**, a fragmentação pode ser entendida em escalas distintas. Um dos edifícios mais icônicos de Siza, sua imagem se revela de modo claro e frontal, sobretudo o volume principal. Contudo, ao observar a inserção do edifício no sítio, pode-se perceber esta imagem vem das linhas do terreno. Neste sentido, a fragmentação opera tanto na escala do conjunto, onde este é dividido em dois blocos distintos, quanto na escala dos blocos isoladamente. As fraturas do bloco vertical advêm da combinação entre configuração do terreno, dimensões do programa e intenção de prolongar a exploração da experiência espacial ao longo do edifício diante do

pouco espaço disponível. Já o volume horizontal, que a partir da rua aparenta ser único, é também fraturado em três pequenos blocos.

Antes de chegar a Porto Alegre, atravessamos de avião um espaço que parece não ter fim. Até o tempo parece esticar. Do alto, sentimos já que estamos em presença, no Brasil, de outras dimensões. Apercebemo-nos também disso pelo contacto com as pessoas, que são desinibidas. Explico essa ausência de complexos como um dos efeitos da escala, da geografia. (SIZA, 2005, apud BEAUDOUIN, MACHABERT, 2009, p.248)

A vastidão da paisagem e a sensação de prolongamento do espaço e do tempo, percebidos na vista de Porto Alegre através do avião, foram transpostos para o edifício. A inserção de parte do programa no subsolo permitiu que os espaços pudessem ser trabalhados de modo a incorporar estes valores, através da sensação de amplitude que se tem ao entrar no edifício, devido ao átrio que percorre os seus quatro pisos; da internalização da paisagem em pontos específicos do percurso e do alongamento do tempo e do espaço, devido ao prolongamento dos percursos ao redor das salas e dos pisos.

Figura 34 – Elevações da sede da FIC.



Fonte: Casa da Arquitectura.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O entendimento destes três museus a partir das estratégias projetuais que os aproximam do sítio, além de mostrar novas formas de concepção arquitetônica, faz também com que seja possível refletir sobre seus espaços e objetos edificados

resultantes. Neste sentido, foram identificadas semelhanças e diferenças entre os três exemplos, que podem abrir novas possibilidades para investigações futuras, em especial no que diz respeito à morfologia destes edifícios.

Pode-se afirmar que o CGAC e o MAC de Serralves possuem uma maior semelhança do ponto de vista morfológico, onde espaços de circulação e exposição são indissociáveis. Em contraste, o edifício da FIC apresenta uma configuração bastante distinta, no qual os espaços de

circulação são dissociados dos espaços de exposição. Estas duas configurações espaciais distintas despertam para o entendimento da relação entre espaço edificado e transmissão da mensagem curatorial exposta, ou, em outras palavras, da relação entre arquitetura e narrativa.

5 REFERÊNCIAS

- BEAUDOUIN, L.; MACHABERT, D. Álvaro Siza – *Uma questão de medida*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009.
- FLECK, Brigitte. *Álvaro Siza*. Basel: Birkhauser Verlag, 1992.
- FRAMPTON, K. (1983). Perspectivas para um regionalismo crítico. In: NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 503-519.
- LEATHERBARROW, D. *Topographical Stories: studies in landscape and architecture*. Pennsylvania: UOP Press, 2004.
- LEATHERBARROW, D. *Uncommon Ground: Architecture, Technology and Topography*. Cambridge: MIT Press, 2000.
- LEATHERBARROW, D. MOSTAFAVI, M. *On Weathering: The Life of Building in Time*. Cambridge: The MIT Press, 1993.
- MONEO, R. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- NÓBREGA, L. *Sensibilidades topográficas em Álvaro Siza*. 2012. 205 f. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.
- NORBERG-SCHULZ, C. *Genius Loci. Towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli, 1979.
- ROGERS, Ernesto N. La responsabilità verso la tradizione. In: *Esperienza dell'Architettura*. Milão: Skira, 1997. p. 267-279.
- ROSSI, A. (1966). *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SIZA, A.. *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- TRIGUEIROS, L. (Ed.). *Álvaro Siza: 1986-1995*. Lisboa: Blau, 1995.
- TZONIS, A.; LEFAIVRE, L. Por que regionalismo crítico hoje? In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia poética (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 520-532.

NOTA DO EDITOR (*) O conteúdo do artigo e as imagens nele publicadas são de responsabilidade do(s) autor(es).