

Álvaro Siza

in/
disciplina

SERRAVES

Álvaro Siza

Nuno Grande e Carles Muro (eds.)

in/
disciplina

SERRAVES

6	Prefácio Philippe Vergne	84	Projetos 1954–2019 Quatro Habitações, Matosinhos Piscina de Marés, Leça da Palmeira Banco Pinto & Sotto Mayor, Oliveira de Azeméis Casa Carlos Beires, Póvoa de Varzim Casa António Carlos Siza, Santo Tirso Bairro da Bouça, Porto Bairro da Malagueira, Évora Kulturforum, Berlim Edifício Bonjour Tristesse, Berlim Casa Avelino Duarte, Ovar Casa Mário Bahia, Gondomar Banco Borges & Irmão, Vila do Conde Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto Duas Habitações, Haia Escola Superior de Educação, Setúbal Reconstrução do Chiado, Lisboa Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela Museu para dois Picassos, Madrid Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto Ampliação do Stedelijk Museum, Amsterdão Pavilhão de Portugal na Expo'98, Lisboa Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre Duas pontes sobre o Douro, Porto Mimesis Museum, Paju Book City China Design Museum, Hangzhou Museu Nadir Afonso, Chaves Igreja Anastasis, Saint-Jacques-de-la-Lande Capela do Monte, Lagos 611 West 56th Street, Nova Iorque
12	Sobre a in/disciplina Álvaro Siza		
14	Álvaro Siza: in/disciplina Nuno Grande / Carles Muro		
18	First we take Berlin, then we take Manhattan Nuno Grande		
30	Álvaro Siza: oito pontos [quase] ao acaso Carles Muro		
42	Siza e estilo Joana Couceiro		
62	Arquitetura sob influência Mark Lee		
68	Disciplinar e transformar Wilfried Wang		

Índice

206	Registos	254	Percursos
	António Menéres	256	Leituras
	Fernando Aroso	270	Viagens
	Jorge Gigante		
	Teresa Siza		
	Teófilo Rego	296	Testemunhos
	Laurent Beaudouin		Iñaki Ábalos
	Roberto Collovà		Stan Allen
	Giovanni Chiaramonte		Pier Vittorio Aureli
	Mimmo Jodice		Florian Idenburg
	Luís Ferreira Alves		Michael A. Manfredi / Marion Weiss
	Juan Rodríguez		Tom dePaor
	Rui Morais de Sousa		Smiljan Radic
	Duccio Malagamba		Camilo Restrepo
	José M. Rodrigues		Elías Torres
	Alessandra Chemollo		Emilio Tuñón
	Hisao Suzuki		Cino Zucchi
	Roland Halbe		
	Gabriele Basilico		
	Fernando Guerra	308	Lista de projetos 1954–2019
	Leonardo Finotti		
	André Cepeda		
	Nuno Cera	310	Biografias
	João Morgado		

Como ele soube articular as coisas, como ele, na presença das suas obras, nos impressiona e nos faz esquecer que pretende apenas convencer-nos! Nas suas construções há verdadeiramente algo de divino, à semelhança da força do grande poeta que, a partir da verdade e da mentira, constrói uma terceira coisa cuja realidade de empréstimo nos encanta.¹

Palladio, Michelangelo e Siza

Na presença das arquitecturas de Álvaro Siza experimentamos aquela mesma sensação que a Goethe provocavam as obras de Palladio, segundo testemunho registado pelo escritor alemão no seu diário de viagem a Itália (1786–95). Exacerbada, talvez, no Chiado.

Palladio e Siza não podiam ser arquitectos mais distintos e, no entanto, nesta obra, parecem, de algum modo, encontrar-se. Se o primeiro trabalha muito a partir de uma mesma ideia de projecto, repetindo-a vezes sem conta, tentando aperfeiçoá-la em cada nova oportunidade de desenho, o segundo, embora não reivindique para a sua arquitectura qualquer originalidade, não caminha numa só direcção e, talvez por isso, seja sempre tão desconcertante.

Entre a Casa de Chá da Boa Nova (1958–63), a Piscina de Marés (Leça da Palmeira, 1961–66), a Casa Alves Costa (Moledo do Minho, 1964–68) e a Casa Carlos Beires (Póvoa de Varzim, 1972–76) é difícil encontrar relações de continuidade, mas também não existem gestos claros de ruptura. O mesmo se poderá dizer, por exemplo, em relação a um grupo de obras posteriores, como o conjunto do bairro de São Victor (desenvolvido no Porto no âmbito do programa SAAL, 1974–77), o edifício Bonjour Tristesse (Berlim, 1980–84), a Casa Avelino Duarte (Ovar, 1980–84) ou a Casa Mário Bahia (por construir, 1983–93); ou obras mais ou menos contemporâneas à reconstrução do Chiado, como a Faculdade de Arquitectura

Joana Couceiro

Siza e estilo



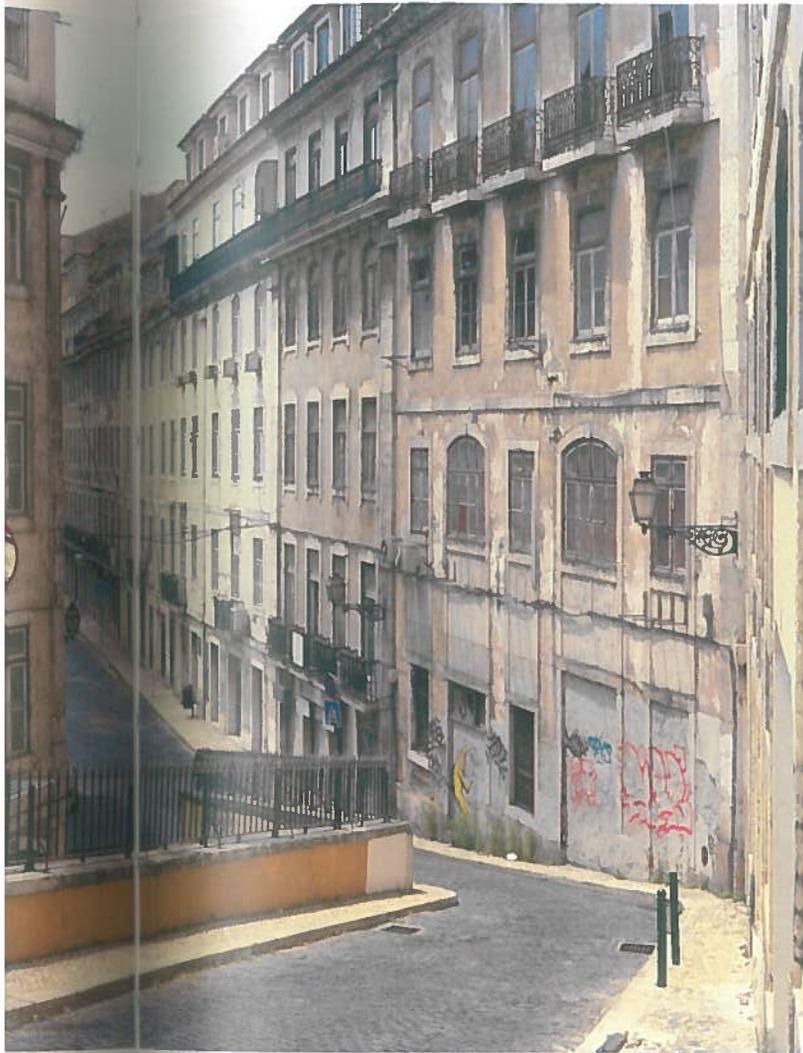
Cidade pombalina no encontro com a topografia acidentada. Vista da Calçada do Ferragial, Lisboa

do Porto (1979–97), o Centro Galego de Arte Contemporânea (Santiago de Compostela, 1988–93) ou o Museu de Serralves (Porto, 1991–99); e ainda o Pavilhão de Portugal na Expo'98 (Lisboa, 1995–98), a Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, 1998–2006), o Pavilhão para a Serpentine Gallery (Londres, 2005) e a instalação nos Giardini da Bienal de Veneza (2012).

Esta breve escolha elenca cronologicamente um conjunto exemplar de obras de Siza cuja sequência é indecifrável, sendo sempre difícil arriscar o trabalho seguinte, a próxima manifestação. Como explicava Nuno Portas em 1986, “Siza nunca deu aos seus o conforto de uma linguagem estabilizada, o descanso de uma continuidade previsível, nem sequer nos anos [19]60 da maturação quanto mais nos [19]80 da quase-diáspora!”². Hoje, ainda.

Apesar de Siza continuamente defender uma certa banalidade, em contraponto à ideia de originalidade que considera “um processo inculto e primário”³; ainda que, repetidamente, afirme, escreva e reescreva que “repetir nunca é repetir”⁴, o conjunto da sua obra revela não um arquitecto focado na repetição (como Palladio com as suas *villas* no Véneto, ou as igrejas em Veneza), mas antes um arquitecto a trabalhar com liberdade e talento, características que associamos muito mais a génios como Michelangelo, por exemplo. A arquitectura destes dois autores contemporâneos decorre de (e reflecte) diferentes entendimentos do fenómeno arquitectónico.

Se em Palladio a tradição explica, em parte, os resultados convincentes e impressionantes (como sentia Goethe na presença das suas obras), em Michelangelo a explicação complica-se. A obra deste último encerra uma certa dimensão inexplicável e é neste ponto que, separados por cinco séculos de distância, Siza e Michelangelo se encontram. Como diz José Miguel Rodrigues, “tal como Michelangelo, Siza trabalha no interior da tradição clássica (...) mas, por



- 1 Johann Wolfgang Goethe sobre Andrea Palladio, in *Viagem a Itália 1786–1788* (1816–17), trad. João Barrento, Lisboa: Bertrand, 2016, pp. 79, 80.
- 2 Nuno Portas, Prefácio a *Páginas Brancas I*, Porto: AEFAUP, 1986, p. 7.
- 3 Álvaro Siza, *Imaginar a evidência*, Lisboa: Edições 70, 1998, p. 145.
- 4 *Ibid.*, p. 15.

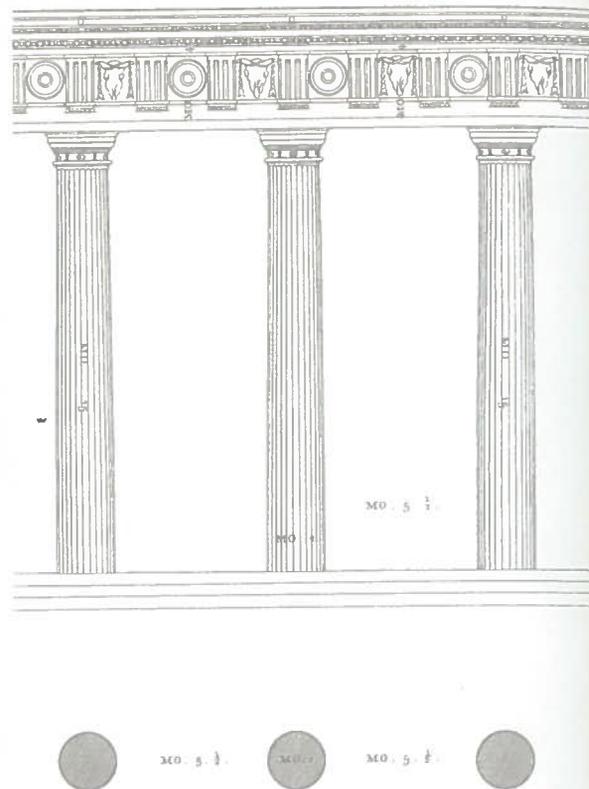
outro lado, também como em Michelangelo, em algumas das suas obras a genialidade do talento explica a qualidade dos resultados obtidos”⁵, sendo, quanto a nós, difícil aprender a partir dessas mesmas obras e um erro tê-las como modelo para outras arquiteturas. Qualquer tentativa de superação de qualquer obra de Siza é uma opção perigosa, um salto sem rede em que o mais certo é mesmo terminar mal; resulta, na melhor das hipóteses, em arquiteturas à maneira de Siza; ou, ainda, em “simples imitação” das arquiteturas de Siza, sem a convicção e a elevação que sentimos na presença da sua obra. É mais prudente e operativo aprender e trabalhar a partir de modelos da tradição; o grande talento (o génio) tem a particularidade de chegar a soluções inventivas e originais de enorme qualidade e adequação que, reproduzidas por outros, se revelam, quase sempre, problemáticas⁶.

A genialidade é um domínio especialmente controverso. Há quem explique o génio a partir de razões genéticas (e, portanto, este seria uma herança biológica); há quem o explique como um fenómeno de aprendizagem em situações favoráveis⁷ (e, neste caso, seria um processo de assimilação); e há, também, quem não o explique (partindo do princípio e aceitando que há razões do domínio do inexplicável). Finalmente, há, ainda, quem simplesmente não acredite na existência de génios.

Embora esta discussão não nos interesse aqui particularmente⁸, a verdade é que temos a intuição de que Michelangelo e Siza partilham esta característica rara, tão rara que foram necessários quinhentos anos para que este fenómeno se repetisse e temos a sorte (ou o azar, depende da perspectiva) de sermos contemporâneos dele.

Siza, profissão poética e razão lógica

Perante uma total adesão à arquitetura de Siza, ou, roubando as palavras a Maria Filomena Molder, “um sentimento particular de afinidade, a veneração, que tem que ver, por um lado,



Andrea Palladio, Ordem Dórica Grega in *Quattro Libri*, 1570

Sistema trilitico da ordem dórica, segundo desenho de Andrea Palladio no primeiro dos seus *I quattro libri dell'architettura*, Veneza, 1570 (rep. in *The Four Books of Architecture*, Nova Iorque: Dover, 1965, p. 19)

- 5 José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura. Tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa: Dois exemplos*, Porto: Fundação Marques da Silva & Afrontamento, 2013, p. 37.
- 6 O dito de Oscar Wilde “O talento pede emprestado, o génio rouba” parece uma visão interessante. Podemos supor que o complemento directo daquela frase é a tradição. Pedir emprestado ou roubar à tradição são caminhos muito diferentes. Pedir emprestado e devolver (com outras leituras) permite a continuidade do ciclo. O génio parece fechar o ciclo. Depois dele, ou, a partir dele, (embora possível) é muito difícil continuar.
- 7 George Kubler, *A forma do tempo*, Lisboa: Nova Vega, 2004, pp. 19–21.
- 8 Maria Filomena Molder, “Sobre o génio: Motivos soltos”, in *Dia alegre, dia pensante, dias fatais*, Lisboa: Relógio D’Água, 2017, pp. 137–43.

com o amor da imortalidade (Platão é o mestre desta afinidade) e, por outro, com a necessidade de nos protegermos daquilo que é grande, mais elevado do que nós. Sem o sentimento de veneração, como nos ensina Goethe na *Viagem a Itália*, poderíamos sucumbir. Ora, nós temos de continuar”⁹. Nós temos de continuar (tal como Goethe perante a obra de Palladio, ou Maria Filomena Molder perante a obra de Goethe).

Não estando ao nosso alcance estudar o lado inexplicável da qualidade da obra de Siza (pela complexidade e sensibilidade do assunto ou, no limite, pela sua inexplicabilidade), procuraremos dar a ver a presença da tradição colectiva na sua arquitectura que, assim, nos permitiria explicá-la a partir de alguma razão lógica.

Não é fácil encontrar um exemplo claro na sua obra porque, ainda que Siza faça uso da tradição durante o processo de criação, logo se liberta dela transformando-a numa outra coisa que deixamos de reconhecer; e, como diria Fernando Pessoa de forma tão chã e tão verdadeira, “essa coisa é que é linda”¹⁰.

As formas de Siza constituem uma colecção riquíssima a que aderimos com magnetismo, sem precisarmos de qualquer construção teórica. É, antes de mais, uma adesão à sua poética; à poética que emana das formas da sua arquitectura, sempre surpreendente.

Há, no entanto, uma obra estranha no conjunto da obra de Álvaro Siza e que, pelas muitas razões que provocam essa estranheza, nos permite ensaiar algumas possibilidades sobre uma eventual teoria de projecto do autor (se é que existe): a reconstrução do Chiado após o incêndio de 25 de Agosto de 1988, projecto a que chamaremos Chiado de Siza, simplesmente.

O Chiado de Siza, se formos precisos, não é uma obra só sua e o próprio faz questão de referir sempre que, sendo essencialmente um Plano, não é uma obra de autor. No



Álvaro Siza, instalação para *Sensing Spaces: Architecture Reimagined*, Royal Academy of Arts, Londres, 2014

- 9 Maria Filomena Molder, *Símbolo, analogia e afinidade*, Lisboa: Vendaval, 2009, p. 66.
 10 Fernando Pessoa, *Poesias* (1942), Lisboa: Ática, 1995, p. 236.

entanto, essa precisão científica, tão procurada no domínio da investigação, nem sempre traduz a realidade quando o campo disciplinar é a arquitectura. É, talvez, precisamente o facto de a obra não ser totalmente sua que fará dela uma obra essencial e exemplar no conjunto do seu trabalho, acrescentando, ainda, a circunstância particularmente delicada da encomenda: uma ruína compulsiva, memória de um tempo breve (o do incêndio); mas também de um tempo outro, longo, ou seja, de hoje e de outros tempos.

No Chiado pós-catástrofe as ruínas são um paradoxo, são a memória de um tempo antigo, moderno e contemporâneo, simultaneamente. No Chiado de Siza as ruínas deixarão de o ser, mas o paradoxo não; ainda que Siza tenha um papel absolutamente decisivo e transformador, a memória daquele território manter-se-á exactamente a mesma.

“É tudo igual? Há gente desiludida, as montras são monótonas, diz-se, falta um toque de modernismo. Os que melhor vêem notam os caixilhos duplos e outras coisas, e mais ainda os que lá vivem. Quem melhor vive não nota nada. Nem é preciso.”¹¹ É Siza quem o diz, desvalorizando as críticas apontadas ao projecto, e no entanto pressentimos no desabafo um sentimento ambíguo entre o orgulho e a mágoa.

O Chiado, desiludindo os que esperavam ler na obra a manifestação explícita do seu talento, não deixa de surpreender por, ironicamente, se opor ao modo desassombrado com que o autor sempre projecta. Estranhamente, aqui as opções de Siza aparentam ser claras, facilmente explicáveis a partir de princípios de projecto que muitos resumem como *fachadismo* (no mau sentido da palavra), acusando o autor de ‘conservador’, nos vários sentidos que o termo encerra. Esqueceram-se, esses, de que a arquitectura de Siza nunca é demasiado óbvia¹².

O Chiado de Siza convoca, naturalmente, a Baixa de Pombal, encontrando-se numa das margens do plano da

11 Álvaro Siza, *Álvaro Siza: Textos 01*, ed. Carlos Campos Morais, Porto: Civilização, 2009, pp. 64–65.

12 Siza procura sempre “uma qualquer singularidade que, não traíndo a essência, liberte o desenho de razões demasiado óbvias”. Álvaro Siza, “Essencialmente”, in *Imaginar a evidência*, p. 145.

reconstrução pós-terramoto que, pelo seu carácter de transição para o Bairro Alto e pela dificuldade da sua topografia, terá ficado por terminar.

Siza encontra, por isso, além das pré-existências reais, um outro território de pré-existências que nunca chegaram a existir. A complexidade deste património (tão presente quanto ausente) exigia um entendimento global e de relações que a especialização da arquitectura dificultaria e na qual, sabemos, Siza não se revê. Pensar a reconstrução do Chiado a partir das várias “doutrinas” de intervenção no património parece-nos, por isso, um caminho pouco profícuo à compreensão das razões de fundo que levaram Siza àquele resultado.

A reconstrução do Chiado, à semelhança de qualquer outro projecto, deve ser entendida como um problema de criação que, para Siza, como o próprio resume, é um gesto normal da arquitectura. Siza não esconde o seu ímpeto, confessando o prazer que sente associado a essa liberdade criadora. “Ai que prazer não cumprir um dever”, diria Pessoa¹³.

“É bom poder construir um telhado ou um terraço, usar pedra ou betão ou outros materiais, conforme convenha ou apeteça (...). É claro que este prazer é pouco compatível com grandes convicções”¹⁴, concluía Siza a propósito da ortodoxia da modernidade. Ao confrontar-se com um património evocador tão presente, terá Siza visto a sua liberdade criadora limitada? Que grandes convicções teriam estado no estirador daquele projecto? Ou, questão que esteve sempre presente (quanto a nós de forma equívoca) no debate que se seguiu ao incêndio: recuperar e reconstruir o *estilo pombalino* ou procurar construir uma nova arquitectura?

Goethe, estilo e estilo pombalino

A confusão instalada em torno do conceito de estilo perturba a compreensão de todo o fenómeno, mais ainda quando o exemplo em causa — o Chiado — está associado, precisamente,

13 Fernando Pessoa, *Poesias*, p. 244.

14 Álvaro Siza, “Farmácia Moderna”, in *Álvaro Siza: Textos 01*, p. 44. Este texto foi publicado originalmente em 1988 com o título “Post-modernismo e arquitectura”, *Revista crítica de ciências sociais*, 24 (1988), p. 176.

ao início de um novo *estilo* arquitectónico que passou a integrar os *a priori* estilísticos da história da arte em Portugal, nomeadamente a partir do momento em que José-Augusto França publica *O Pombalismo e o Romantismo*, “aniquilando” — palavras de Paulo Varela Gomes — “o Neoclassicismo em Portugal”¹⁵.

Falar de *estilo pombalino* implica aceitar a acepção plural dos *estilos* da História e, até, eventualmente históricos, numa visão ecléctica, que não é a nossa, mas que será, porventura, aquela que mais proliferou entre nós.

A questão é delicada e controversa. Uma boa parte do problema do estilo passa pelo modo como os historiadores procederam à organização do tempo (por períodos) e à classificação dos objectos ou temas (por analogias), criando a ilusão de que a História é um sistema cuja continuidade pode ser separada por cortes narrativos que permitem a sua arrumação. Estamos todos muito mais familiarizados com os *estilos* no plural porque este sentido da palavra (mais concreto e de fácil compreensão) facilita-nos a inventariação e o entendimento do mundo. Não deixa, no entanto, de ser uma compreensão limitada e limitadora que, desconfiamos, dificilmente poderá explicar o mundo de Siza e, naturalmente, esta obra. A sua chave de leitura talvez esteja mais perto de um conjunto de autores que partilham um entendimento outro que o termo ‘estilo’ convoca.

Referimo-nos à acepção que Henri Focillon, autor de *A vida das formas*¹⁶, dá à palavra ‘estilo’, precedida do artigo definido — “o estilo” —, acepção partilhada por Eugène Viollet-le-Duc, que no seu *Dictionnaire de l'architecture* adverte: “Existe o estilo; existem os estilos”¹⁷.

Mas a perspectiva de Focillon, de Viollet-le-Duc e de outros autores afins não pode ser integralmente absorvida sem o entendimento de um outro, cronologicamente anterior a ambos e que nos tem vindo a acompanhar desde o início:

- 15 Paulo Varela Gomes, “Expressões do neoclássico”, in Dalila Rodrigues (coord.), *Arte portuguesa: Da pré-história ao século XX*, vol. 14, Vila Nova de Gaia: Fubu, 2009, p. 34.
- 16 Henri Focillon, *A vida das formas* (1934) (seguido de *O Elogio da Mão*), trad. Alexandre Pinheiro Torres & Maria José Lagos Trindade, Porto: Sousa & Almeida, s.d.
- 17 Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, “L'Architecture et le style”, in *Extraits du dictionnaire de l'architecture française* (1964), introdução e selecção de Hubert Damisch, Paris: Hermann, 1978, p. 185.

Goethe, mais precisamente num dos seus ensaios sobre arte, “Simples imitação da natureza, ‘maneira’, estilo”¹⁸. Goethe não é um autor estranho à nossa disciplina. Apesar de não ser arquitecto, o que nos interessa é que pensa como um arquitecto (aliás, a sua dispersão por várias áreas faz dele “o eterno amador”¹⁹). Além de “Simples imitação da natureza, ‘maneira’, estilo”, os seus *Escritos de arte* incluem um ensaio “Sobre a architectura alemã” (1772) — que volta a ser visada noutro texto, com o mesmo título, em 1823 — e escritos como “Architectura”, de 1795, ou “O antigo e o moderno”, de 1818.

Abordando com enorme clareza a criação da obra de arte, “Simples imitação da natureza”, ‘maneira’, estilo” terá começado a ser esboçado durante a viagem de Goethe a Itália, altura em que se dá o encontro de Goethe com a obra de Palladio, coincidentemente (se é que há coincidências), no mesmo período histórico da reconstrução pombalina. Viríamos a saber (e é apenas um pequeno detalhe) que o Terramoto de Lisboa é um dos primeiros acontecimentos de que Goethe teria memória²⁰. “Simples imitação...” poderia ter sido escrito hoje a propósito do exercício de projecto em arquitectura, um ensaio que recuperámos para o nosso campo disciplinar, enquanto dispositivo teórico, por encontrarmos nele uma saída (ou uma entrada) no difícil assunto da criação.

Simples imitação, maneira ou estilo? é a pergunta que colocamos ao Chiado de Siza. A partir da definição desta tríade de conceitos, Goethe explica os caminhos possíveis na produção da obra de arte e, apesar de os descrever separadamente, discorre com precisão sobre as relações que mantêm entre si estes modos de *fazer* e sobre a facilidade com que cada um deles pode derivar no outro (num mesmo autor e, ainda, numa mesma obra).

Resgatando o discurso para a nossa disciplina, diríamos que a criação da obra arquitectónica poderá, igualmente, seguir estes três caminhos: o da simples imitação (neste caso,

- 18 Johann Wolfgang Goethe, “Breve antologia de textos de Goethe em torno da metamorfose”, in *A metamorfose das plantas*, trad. Maria Filomena Molder, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993, pp. 62–65.
- 19 Título do livro recentemente publicado por João Barrento a propósito da obra do autor, João Barrento, *Goethe: O eterno amador*, Lisboa: Bertrand, 2018.
- 20 Ver David Lowe e Simon Sharp, “The School of Seeing”, in *Goethe (t) Palladio*, Herndon VA: Lindisfarne Books, 2005, p. 54.

de outras arquitecturas, ou seja, de modelos); o da maneira (que advém de uma vontade de originalidade e de vincar uma autoria); e o do estilo (que traduziríamos por uma tentativa de integrar a tradição num processo dinâmico de permanente actualização: a *Modernidade permanente* de que nos falava Fernando Távora²¹).

Será possível, no Chiado de Siza, pensar numa arquitectura que aspira e alcança o estilo? Poderá o “estilo pombalino”, caracterizado por José-Augusto França, ter um enquadramento *outro* além das dimensões histórica, geográfica e estética habituais? A reconstrução de Lisboa não pertence a um homem só, nem se restringe a um período limitado e, por isso, parece-nos injusto apelidá-la de pombalina; o próprio José-Augusto França refere ser obra de três gerações diferentes. Pombal, Manuel da Maia, Eugénio dos Santos, Carlos Mardel e tantos outros que intervieram no contexto da Casa do Risco, souberam encontrar pontes de entendimento e de síntese na realização de uma grande obra, autoria de um colectivo a que gostamos de chamar o *arquitecto pombalino* e que terá, sem o saber, inaugurado um novo *estilo arquitectónico*.

Apesar de não aderirmos, à partida, à ideia de *estilo pombalino*, a verdade é que podemos encontrar *formas pombalinas*, inclusivamente fora do contexto urbano da reconstrução da capital, e, nesse sentido, falamos de um vocabulário formal concreto que terá sido utilizado para além da Baixa de Lisboa. No entanto, a formação militar do arquitecto pombalino, herdeiro de uma tradição construtiva muito ligada às aulas de fortificação, as questões de tempo e de orçamento, as dimensões técnica e política do projecto, entre outras condições, podem explicar a linguagem formal daquela obra.

Diríamos que, na acepção de Goethe, várias gerações terão recuperado a linha do estilo, isto é, da expressão formal que, por se querer comum e fora do tempo breve, se torna

21 Fernando Távora, “Arquitectura e urbanismo: A lição das constantes”, *Lusitana*, vol. 1, n.º 2 (Novembro 1952). in Fernando Távora, *Teoria geral da organização do espaço*, Porto: FAUP, 1993, pp. 3-19.

de todos (de ninguém, em particular) e ‘sem tempo’ (ou do tempo longo, tão longo que chegou pelo menos até nós, através de Siza).

Siza e Siza pombalino

Em que medida o Chiado de Siza é ou não pombalino? Ou antes, reformulando a pergunta: de que forma o Chiado de Siza é, e não é, pombalino? As contradições surgem logo, num primeiro momento, quando Siza opta pela reconstrução do Chiado, ao invés de *inventar uma nova arquitectura*²².

Se, por um lado, podemos dizer que, ao reconstruir a arquitectura pombalina, Siza está a ser pombalino, por outro, sendo pombalino na morfologia, deixa de o ser na estratégia e na opção projectual de fundo. Ou seja, se perante a tragédia do terramoto, o arquitecto pombalino dá uma resposta de ruptura perante a cidade pré-existente, propondo uma cidade nova sobre a antiga, Siza, ao contrário, depois do incêndio, propõe a reconstrução dessa mesma *cidade nova*, antiga aos nossos olhos.

O tempo longo que separa o arquitecto pombalino de Siza silencia a ruptura implicada na sua proposta. Se o arquitecto pombalino abre ruas e praças num tabuleiro, empenhado no desenho de um espaço público aberto e livre de condicionamentos, Siza, quase dois séculos e meio depois, continua a abrir ruas e pátios no interior dos quarteirões do Chiado permitindo passagens e ligações que o plano de Pombal não terá deixado resolvidas. Continua o projecto pombalino recuperando a sua vocação de atravessamento e acrescenta-lhe, ainda, o metro.

Siza reconstrói, à semelhança de um escultor, através da subtracção e isto não deixa de ser surpreendente. Embora esta ideia de continuidade espacial seja um dos grandes temas propostos no plano de pormenor, a construção (ou a não-construção) destes espaços e destas passagens implica

22 Ver entrevista de Álvaro Siza a Matilde Lobo, in *Estratégias de reconstrução urbana: A experiência do Chiado em discurso directo*, Dissertação de Mestrado, edição policopiada, Porto: FAUP, 2014.

um aparente vazio de forma que muitos entendem como um vazio de projecto e de intervenção.

Também do ponto de vista político e processual diríamos que o projecto do Chiado é pombalino. A figura do Marquês foi tendo vários rostos. Krus Abecasis foi talvez o mais decisivo, ao qual se seguiria Jorge Sampaio. A Casa do Risco é reinventada no Gabinete do Chiado e a figura do arquitecto pombalino (um colectivo que integrou a tradição) é encarnada por Siza e a sua equipa de colaboradores e engenheiros. Tudo isto, naturalmente, à justa distância.

Na reconstrução do Chiado, Siza recorre à pré-fabricação de elementos fora do estaleiro, como o arquitecto pombalino já havia feito na reconstrução de Lisboa; escolhe reinventar a estrutura pombalina em gaiola; escolhe fazer uma galeria técnica nas ruas Nova do Almada e do Carmo, à semelhança da experiência pós-terramoto; escolhe conciliar o carro e o peão repondo a circulação automóvel na Rua do Carmo, como Manuel da Maia pensou, ao seu tempo, em relação ao uso das carruagens; escolhe repor a habitação e criar um programa híbrido, tal como o arquitecto pombalino; escolhe conservar a esquadria de guilhotina, os delicados perfis de madeira e as imperfeições do vidro simples, desenhando uma segunda janela no interior; escolhe, ainda, repor a métrica dos vãos pombalinos nas montras entretanto rasgadas²³. Siza começa este projecto (talvez o único) a partir das lições da *simples imitação* ainda que muitas sejam as suas *invenções*²⁴. Mas ninguém nota. Nem é preciso.

Além das novas passagens e da abóbada do metro, rasga vãos inusitados para os pátios no interior dos quarteirões (por exemplo), provocando dissonâncias nos alçados que se aproximam daquilo a que podemos chamar a sua *maneira*. No entanto, mesmo essas denúncias pontuais de uma autoria individual encontram a sua razão nas fachadas de “sisudo desenho pombalino” (como, ironicamente, as descreveu²⁵)

23 A propósito da caixilharia, noutra circunstância, Siza explicava: “Em muitas intervenções que tenho visto recentemente, e algumas até de arquitectos com qualidade, tiram-se os quadradinhos e mete-se um vidro único. É terrível, porque as fachadas passam a velha desdentada. Acho que transformar o desenho se justifica em muitos casos, mas noutros casos é um aspecto menor que pode ser prejudicial”. Álvaro Siza entrevistado por Jorge Figueira, in *Reescrever o pós-moderno*, Porto: Dafne, 2011, p. 35.

24 *Invenção* no sentido de projecto e investigação a partir das acepções de Palladio e Fernando Gil, respectivamente.

25 Álvaro Siza, “Chiado: O que é, o que será...”, in *Álvaro Siza: Textos 01*, p. 63.

e no catálogo das suas variações, observável nas centenas de desenhos de alçados produzidos pela Casa do Risco e reunidos no *Cartulário Pombalino*.

Aquela expressão que, não sem algum sentido de humor, Siza encontrou, mostra-nos uma certa empatia e afinidade com a arquitectura pombalina que, além de pombalina, é *si[z]uda*. Siza brinca com o seu próprio nome, talvez com o propósito de nos elucidar para uma resposta que, na origem, poderia ter sido, de facto, a sua. Encontrou no Chiado um espelho. Não era preciso copiar, bastava ser ele, Siza. Ele, um arquitecto capaz de compreender e absorver a tradição (pombalina) e as suas traições²⁶, transferindo-as e transferindo-se para o projecto.

Carlos Ramos, as escolas e as querelas

Se, por um lado, Siza resgata para o projecto correspondências antigas que a grelha pombalina não fora capaz de resolver, por outro, cumpre a hibridez que entretanto (no tempo entre) se instalou: “A diferença sobrepôs-se ao Plano sem o destruir. Nenhum pormenor é exactamente igual a outro, ao realizar-se. O rigor abre-se à circunstância e legitima um vasto catálogo de traições. Tudo identifica a Baixa — da Agência Havas à esquadria de guilhotina, nas ruas de serviço. É essa a lição essencial da Baixa Pombalina, sobreposta à sua decadência”²⁷. A lição estava lá, no lugar, mas nem todos a saberiam interpretar e traduzir com a mesma lucidez e idêntico conhecimento.

No vasto catálogo de traições, Siza identifica o edifício Havas, da autoria do arquitecto Carlos Ramos, seu professor no Porto. A referência a este exemplo não terá sido ingénua, mais ainda, sendo pública a responsabilidade deste pedagogo na formação de Siza e a admiração que o aluno tinha (tem) pelo mestre. Aquela obra de Carlos Ramos (a primeira) ocorre na sequência de outras intervenções pontuais na Baixa de

26 “Tradição deriva do verbo ‘tradere’, transmitir. A mesma origem tem a palavra ‘traição’; o sentido oposto dos dois termos depende do contexto moral no qual se insere.” Ernesto Nathan Rogers, nota ao texto “La responsabilità verso la tradizione” (1958), versão castelhana “La responsabilidad frente a la tradición”, in Rogers, *La experiencia de la arquitectura*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1965, p. 130. A ideia é tão adequada à posição de Siza (como veremos), que este ensaio poderia intitular-se *Siza, a partir da tradição e da sua traição*.

27 Álvaro Siza, “Apontamentos sobre a recuperação da Baixa Pombalina”, in *Álvaro Siza: Textos 01*, p. 8.

Lisboa (como o Banco Lisboa e Açores, de Ventura Terra, na mesma rua), intervenções que vieram estimular o debate sobre a intervenção no património pombalino num momento em que o seu valor não era reconhecido como hoje.

Quando, em 1922, são retirados os tapumes do edifício e a Agência Havas abre ao público, o confronto ideológico entre conservadores e progressistas (classificação demasiado simplista, mas que aqui assumimos) é explorado pelos jornais da época com artigos de opinião inflamados, extremados entre uma defesa cega e o ataque feroz daquela intervenção. Sessenta e cinco anos depois, as querelas continuarão as mesmas.

No período imediatamente após o incêndio, um debate entre Gonçalo Ribeiro Teles e Tomás Taveira²⁸ lançava a polémica, mostrando uma clivagem entre as possíveis soluções face à catástrofe. Enquanto Ribeiro Teles defendia para a Baixa o *amplo consenso*, Tomás Taveira sugeria o desenho de *estruturas espaciais* (à semelhança do Pompidou, no centro de Paris), argumentando como impossível a manutenção das fachadas e do esquema geral do conjunto.

O Chiado exercia um fascínio nas pessoas e a reacção ao incêndio despertou sentimentos tão díspares como a melancolia e o ímpeto de uma mudança radical, constituindo-se um daqueles momentos propícios à mediatização de um outro confronto ideológico num contexto muito particular. Referimo-nos à dicotomia entre Lisboa e Porto que José-Augusto França (o mesmo autor que se dedicou a estudar a cidade pombalina) tão bem explicou no capítulo “Siza e Taveira”, que integra o livro *O Modernismo*²⁹.

O incêndio ocorria no rescaldo do debate sobre o pós-modernismo que teve o seu auge num texto manifesto, resposta à exposição *Depois do modernismo*, que ocorreu em Lisboa, demarcando publicamente um conjunto de arquitectos representativos da Escola do Porto. Pouco tempo

28 “Frente-a-frente” na TSF, um polémico debate radiofónico entre Gonçalo Ribeiro Teles e Tomás Taveira, publicado no *Diário de Notícias*, 5 Setembro 1988, p. 14.

29 José-Augusto França, “Siza e Taveira”, in *História da Arte em Portugal: O modernismo*, Lisboa: Presença, 2004.

depois do incêndio, o arquitecto José Troufa Real, na ocasião director da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, colocava a escola à disposição da Câmara facilitando todos os seus arquivos valiosos para documentar a intervenção, revelando, ainda, que os professores e alunos, conhecedores daquela área, estariam disponíveis para uma “intervenção decisiva no sector do património”³⁰. A estas declarações, Troufa Real acrescentou existirem na escola “as tendências mais diversificadas, desde os arquitectos de formação historicista até aos representantes das vanguardas contemporâneas”³¹.

Se a *Şul* se anunciava a existência das “tendências mais diversificadas”, na escola a norte, Alexandre Alves Costa viria a alertar: “Chamam-nos ‘Escola do Porto’ e queremos impor um estilo. Já que temos uma Escola convinha que discutíssemos se queremos ter um estilo. E convinha que clarificássemos a malha de consensos particulares que, quer queiramos ou não, constituímos”³².

Pese embora o facto de a área sinistrada se localizar, precisamente, no coração de Lisboa e de aquela Faculdade de Arquitectura se ter colocado à disposição do então Presidente da Câmara, Krus Abecasis recorre a Álvaro Siza, convite que, por isso, não deixa de conter uma certa dose de ironia. Em contexto de catástrofe, Siza é chamado a intervir em Lisboa e, ironicamente ainda, a sua resposta acaba por ser acusada recorrentemente de *pastiche*³³ pombalino pós-moderno.

Tradição, traição e arrependimento

No dia 12 de Setembro de 1988 foi assumida publicamente a adjudicação directa do projecto de reconstrução a Álvaro Siza, “um arquitecto visitante de prática ‘estrangeira’ [escrevia José-Augusto França], chamado em consulta à cabeceira de um doente grave – e que lhe salvou, senão a vida, o corpo material”³⁴.

- 30 “Faculdade de Arquitectura à disposição da Câmara, Anunciou Troufa Real”, in *Diário de Notícias*, 31 Agosto 1988, p. 15.
- 31 Ibid.
- 32 Alexandre Alves Costa, “Mostrar o ensino da arquitectura no Porto. Outubro 1991”, in *Páginas Brancas II*, Porto: AEFAUP, 1992, p. 12.
- 33 Em relação à ideia de *pastiche*, Álvaro Siza tem muito presente o seu perigo: “*Pastiche* é uma cópia fruste de uma coisa passada. Fruste porque não atinge a mesma qualidade. É preciso ver que as cabeças que pensam o que é novo não são exactamente iguais, aconteceu muita coisa no mundo. As cabeças são outras, mas também as mãos que executam. Tudo o que seja tentar uma cópia absolutamente fiel, para mim está condenado ao fracasso”. In “Álvaro Siza: O tempo é um grande arquitecto”, *P2 [Revista Público]*, 25 Agosto 2013, p. 17. Nesse sentido, e na acepção de Goethe, o conceito de *pastiche* ocuparia, ainda, um grau abaixo da ideia de simples imitação no caminho para o estilo.
- 34 José-Augusto França, “Siza e Taveira”, pp. 196–97.

O destino do Chiado podia ter sido outro.

Ninguém melhor do que um intérprete como Siza (o *intérprete ideal*³⁵, como escreveu Jorge Figueira) para traduzir uma realidade tão complexa ainda que, três décadas passadas, o fogo ainda não se encontre totalmente extinto. É um processo lento, que exige tempo.

O tempo (que, segundo o autor, é um grande arquitecto) tem vindo a burilar o Chiado (e, ainda, o Havas) que, com a patine dos dias, nos é devolvido de forma melhorada. Sobre aquele edifício, numa conferência sobre o Terreiro do Paço, proferida em 1935, Carlos Ramos confessava: “Há apenas meia dúzia de remendos, um dos quais posto por mim há precisamente treze anos: o edifício do Barros e Santos, actualmente Agência Havas. Houve — nessa altura, terminava eu o meu curso — quem dissesse mal e quem dissesse bem. Pus-me evidentemente ao lado dos que diziam bem. Como sempre, a discussão derivou. Hoje direi que aquele edifício, bom ou mau, está fora do seu lugar. Não é um edifício que convenha à Rua do Ouro. O que lá estava e que eu fiz demolir é que lhe faz falta. Se mo permitissem, seria eu o primeiro a repor as coisas no seu lugar”³⁶.

Se, no início da sua actividade profissional, Carlos Ramos opta, na Rua do Ouro, por se evidenciar, pouco depois mostrar-se-á arrependido, como vimos, da intervenção realizada na cidade pombalina. Mais tarde, numa palestra dedicada a todos os alunos da Escola de Belas-Artes de Lisboa, Carlos Ramos recorda os seus primeiros anos de profissão e o seu ímpeto pela originalidade: “Abraçei, por mero acaso, uma das mais lindas profissões do universo. (...) O entusiasmo que nela pus levou-me, por vezes, à pretensão de ser original. Penitencio-me hoje, perante V. Exas. dessa grave falta cometida”³⁷.

Embora não se recorde, é provável que Siza, inconscientemente, conhecesse este episódio. Já numa fase madura do

35 Jorge Figueira, “Álvaro Siza: O intérprete ideal”, *Público*, 25 Agosto 2013, pp. 12–19.

36 Carlos Ramos, “O Terreiro do Paço: Antecâmara de Lisboa” (1935), in Bárbara Coutinho, *Carlos Ramos (1897–1969): Obra, pensamento e acção, A procura do compromisso entre o modernismo e a tradição*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2001, vol. 2 (anexo documental).

37 Carlos Ramos, “Como chegar a ser arquitecto”, palestra dedicada a todos os alunos da Escola de Belas-Artes de Lisboa (1935), in Bárbara Coutinho, op. cit., vol. 2.

seu percurso (contrariamente ao projecto da agência Havas, que foi o primeiro trabalho do seu mestre), Siza vai propor uma intervenção que, como vimos, muitos acusam de conservadora e historicista. Siza, aparentemente, parece não se importar com a crítica, mas gostaríamos que este ensaio viesse repor alguma justiça.

O Chiado de Siza é herdeiro da tradição que vem de Palladio e, ainda, do génio de Michelangelo; da ruptura do projecto pombalino, mas também da sua integração e assimilação pela tradição (só possível por via da sua lógica construtiva, económica e formal); do arquitecto pombalino e de todos aqueles que traíram os seus princípios; do edifício Havas, só aparentemente moderno, e da modernidade de Carlos Ramos na manifestação do seu arrependimento.

Siza é estilo

O Chiado de Siza começa pela simples imitação, passa pelo que podemos chamar a maneira do autor, mas o resultado revela-se hoje, aos nossos olhos, como um exercício de estilo.

Ou seja, aspirar ao estilo não é incompatível com o génio (partindo do princípio de que o génio existe) e as passagens pelos diferentes estados (incluindo a maneira) fazem parte natural de qualquer percurso pessoal ou mesmo de qualquer processo de criação dentro de uma mesma obra. Mas, se a via da maneira, como descreve Wolfgang Lotz a propósito da arquitectura dita maneirista de Baldassarre Peruzzi, “não segue nem inaugura uma tradição”³⁸, o mesmo não se aplica ao talento (quando estamos na presença do génio).

A verdade é que Michelangelo inventou algumas soluções arquitectónicas inovadoras, como a Ordem Monumental (nos palácios do Capitólio, em Roma), e recuperou antigas soluções para novos contextos, como a Janela Termal (assumida pela primeira vez, num edifício sagrado, em Santa Maria dos Anjos, também em Roma) que, pela sua razão lógica, foram

38 Wolfgang Lotz, *Arquitectura na Itália 1500–1600*, São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 45.

sendo integradas noutras arquitecturas, e, assim, oferecidas à tradição.

Talvez possamos fazer aqui um paralelismo com as palas (de Siza). Siza terá sido, porventura, o autor que propõe e mais dissemina essa solução arquitectónica que, tal como a ordem monumental, ou a janela termal, pela sua justificação e pertinência, é assimilada na tradição colectiva. Para isso terá certamente contribuído a sua passagem pela casa da Quinta da Póvoa (a Casa Cor-de-rosa, como é conhecida, perto da casa de Agustina), um miradouro sobre o Douro onde viria a nascer o edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Siza, que interveio na recuperação da antiga casa erguida por ingleses, terá visto na sacada sem guarda, de uma janela falsa que compõe um dos alçados (no interior passa a chaminé da lareira, disposta na sala entre dois vãos verdadeiros, à maneira de Palladio), uma pala. Essa pala (ou essa falsa sacada) é reproduzida por ele para encimar uma das portas de entrada na casa (como se aí estivesse estado desde o início) e, depois, reinventada com enorme liberdade e expressão nos alçados das torres da escola. Essa mesma referência virá, ainda, dos edifícios pombalinos (a relação de Siza com o Chiado e com estas torres é mais ou menos contemporânea).

Siza observa com atenção e, quer naqueles alçados repetitivos, quer no alçado singular da Casa Cor-de-rosa, imagina a evidência: uma sacada que é uma pala. Num certo sentido, a pala pode ser considerada sucedânea do frontão clássico que, por sua vez, foi utilizado pelos antigos construtores sobre portas, janelas e pórticos para proteger os edifícios, por exemplo, da água das chuvas. Diríamos que Siza é, também aqui, um intérprete da História reinventando um tema antigo que, pelo seu carácter lógico, integrará tantas e tantas obras chegando até nós com um nível de abstracção que a sua arquitectura explora e dissemina. "Muitas soluções

surgem da experiência, da evolução e do aperfeiçoamento dos objectos, através da história”, diz-nos³⁹.

Nas torres da Faculdade de Arquitectura este tema é levado ao limite: há palas inclinadas, há palas horizontais e há palas verticais. E, embora seja uma herança da tradição, a verdade é que, nas mãos de Siza, a pala ganha vida própria, exacerbada, por exemplo, na pala do Pavilhão de Portugal. Chamou-lhe pala, mas a sua escala é de tal ordem que cobre uma praça. Ao mesmo tempo, a sua expressão formal aproxima-se mais da petrificação de um tecido pendente, aparentemente efêmero, entre dois volumes onde a ordem monumental de Michelangelo é convocada no pórtico virado ao rio.

Embora sendo o resultado de um trabalho contínuo da tradição, as palas são reconhecidas na obra de Siza como um traço da sua autoria não havendo seguidor que não as utilize nos seus edifícios. No complexo dos Terraços de Bragança (projecto na vizinhança próxima do Chiado, iniciado ainda durante a reconstrução e que bebe, por isso, dessa experiência), Siza propõe uma arquitectura que miscigena elementos formais que lembram a sua própria arquitectura com a tradição da cidade pombalina, as ruínas da Muralha Fernandina do séc. XIV (anteriores a Pombal) e, ainda, algumas ressonâncias do movimento moderno. Se, na Rua do Alecrim, as fachadas têm o tom do pombalino, a verdade é que o revestimento dos estratos superiores do alçado, em azulejo (um material tão presente nas ruas do Porto), imprime variações de luz, brilho e textura acrescentando-lhes uma vibração barroca. O azulejo, nas suas várias tonalidades de azul, espelha a temperatura dos dias (dos nossos dias) e o eco do mar. No interior do quarteirão, outro edifício eleva-se do solo (não pelas razões da cidade moderna mas antes para preservar as ruínas da cidade antiga) e, depois, à cota mais alta, na Rua António Cardoso, não faltam as palas (de Siza), à mistura com

39 Álvaro Siza, “Essencialmente”, in *Imaginar a evidência*, p. 137.

sacadas (também de Siza), a compor o alçado. A resposta a este projecto é, novamente, magistral, e, novamente, um exercício de estilo.

À semelhança da história do texto “Ornamento e crime”⁴⁰, que terá sido alvo de um lapso de leitura que conduziu à disseminação da ideia de que para Adolf Loos, o autor do ensaio, o ornamento seria um delito (o que em certa medida, mas só em certa medida, não deixa de ser verdade), não nos importáramos (salvaguardadas as diferenças) que este ensaio, com o título *Siza e estilo*, uma formulação análoga à de Loos, viesse a ser vítima de uma semelhante confusão. *Siza é estilo* não deixaria de ser, igualmente, uma hipótese válida — essa é, pelo menos, a nossa convicção. A analogia é bonita, ainda, porque esta ambiguidade histórica pode ser, segundo a nossa hipótese, observada na própria ideia de *estilo pombalino* (inaugurada por José-Augusto França), que, ironicamente, concorre para a acepção de estilo (no singular, como diriam Viollet-le-Duc e Focillon).

Siza, no Chiado ou nos Terraços de Bragança, é um arquitecto a trabalhar a partir da Grande Tradição⁴¹, ou seja, um arquitecto no final do século XX disponível para continuar a história que outros, antes dele, começaram. Ao cimo da Rua do Alecrim, na intersecção com a Rua Garrett, encontramos Pessoa (é uma estátua inanimada, mas recordamos que um dia ele deambulou por aqui). O que estaria a escrever agora? Descemos. Do outro lado, um pátio silencioso. Explodem as ogivas do Convento do Carmo. Em Notre Dame de Paris, as chamas lavram. O ciclo repete-se.

O Chiado é hoje o que, segundo Álvaro Siza, não mais podia ser: “comovente, fascinante máquina onde o passado é presente, onde tudo tem o encanto de um beco, pó doirado ao entardecer...”⁴².

Afinal, Siza, nem sempre terá razão. Já Carlos Ramos, esteja ele onde estiver, estará certamente orgulhoso do seu aluno.

60

O assunto tratado neste ensaio foi desenvolvido com maior profundidade em *Chiado e estilo: A importância da noção de estilo na construção do Chiado de Siza*, em particular nos capítulos “1.1 Ensaio sobre o estilo”, “2.2 A intervenção de Siza” e “3.1 Simples imitação, maneira ou estilo?”, Tese de doutoramento orientada por Jorge Figueira, Porto: FAUP (policopiado), 2018.

A autora escreve segundo a grafia anterior ao Acordo Ortográfico de 1990.

- 40 Fruto de uma conferência proferida por Adolf Loos em 1908 e cuja primeira edição escrita conhecida data de 1913. A este respeito ver “Ornamento y delito”, in Adolf Loos, *Escritos I 1897/1909*, Madrid: El Croquis, 1993, pp. 346–55. Versão portuguesa de Lino Marques: *Ornamento e crime*, Lisboa: Cotovia, 2006.
- 41 Dependendo do maior ou menor grau de afastamento em relação às leis universais, podemos falar da *Grande Tradição* e da *pequena tradição* respectivamente, na acepção de Fernando Távora: “Confunde-se a Grande Tradição, a tradição das constantes, com pequenas e passageiras tradições”. Fernando Távora, “Arquitectura e urbanismo: A lição das constantes”, p. 19. Nesta elaboração, Távora parece referir-se ao equívoco dos estilos.
- 42 Álvaro Siza, “Chiado: O que é, o que será...”, in *Álvaro Siza: Textos 01*, p. 65.



Cidade pombalina no encontro acidental com os
"Terraços de Bragança". Vista da Rua do Alecrim, Lisboa



Museu de Arte Contemporânea
de Serralves
Rua D. João de Castro, 210
4150-417 Porto
Portugal
Tel: + 351 22 615 65 00
E-mail: edicoes@serralves.pt
www.serralves.pt