

No lugar: o desenho de Siza para Porto Alegre¹

Site-specific: Siza's design for Porto Alegre

Cláudia Costa Cabral

cabralfendt@terra.com.br

UFRGS. Faculdade de Arquitetura

Rua Sarmento Leite, 320, 90040-060, Porto Alegre, RS, Brasil

Resumo

A ideia de indissociabilidade entre obra e lugar, expressa em certas manifestações artísticas, pode ser assinalada como conceito comum aos territórios sempre próximos da arte e da arquitetura. Entretanto, não se trata de um conceito compartilhado pela arte e arquitetura em geral, mas sim por determinadas propostas artísticas e determinadas propostas arquitetônicas em particular, que fazem dessa noção parte importante de sua pesquisa plástica e de suas ações sobre o mundo. O artigo procura colocar essa questão junto à obra de Álvaro Siza em Porto Alegre, o Museu Iberê Camargo, reivindicando o reconhecimento do lugar na obra de Siza como pautado essencialmente não pelos critérios de um discurso culturalista, mas nos termos de uma ação poética sobre o espaço.

Palavras-chave: Álvaro Siza, lugar, arte *site-specific*.

Abstract

The idea of an inextricable relationship between work and its site, manifested in certain artistic manifestations, can be considered as a common concept to the always-close fields of art and architecture. Nevertheless, it can not be characterized as a shared concept by art and architectural in general, but by specific artistic and architectonic statements, which make that notion an important part of their plastic research and action over reality. This paper approaches this question through the work of Álvaro Siza in Porto Alegre, the recently built Iberê Camargo Museum. It aims to recognize the notion of place in Siza's work as sustained not so much by the criteria of the cultural narratives, but in terms of a poetical action over space.

Key words: Álvaro Siza, place, site-specific art.

Um balé quase imperceptível, mas ininterrupto, tem lugar na superfície terrestre, e aqueles que falham em seguir os movimentos do coro ou dos solistas não podem tomar parte: allegro, andante, adágio (Siza, 1998, p. 7).



Figura 1. Álvaro Siza, Museu Iberê Camargo, Porto Alegre, 2008.
Figure 1. Álvaro Siza, Iberê Camargo Museum, Porto Alegre, 2008.
Fonte: Google Earth (2009).

¹ Este artigo é parte de pesquisa realizada com o apoio do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), Brasil.

O arquiteto francês Dominique Perrault afirmou, em entrevista recente ao jornal espanhol *El País*, que não lhe interessava a arquitetura, mas a construção da paisagem (Martínez García, 2006). A frase é retórica, mas indica um deslocamento, por meio do qual se redefinem os focos privilegiados da atividade projetual, avançando da produção de objetos situados no espaço à perspectiva mais ampla da reconfiguração do lugar. Paralelos entre arte e arquitetura são cabíveis no contexto desse deslocamento. A ideia da arquitetura descrita como fabricação da paisagem ajusta-se perfeitamente a algumas das primeiras obras de Álvaro Siza, como a *Casa de Chá da Boa Nova* e as *Piscinas das Marés* em *Leça da Palmeira* (1958-1963; 1966), ao norte da cidade do Porto, em Portugal. Isso se dá não apenas pelo uso reiterativo de materiais autóctones, mas pelo vínculo indissociável que se cria entre a obra e o sítio, uma vez que a obra arquitetônica, tal como concebida e construída, contribui ela mesma para borrar as fronteiras entre o que é intervenção artificial e o que é preexistência natural, ou o terreno em estado bruto. Uma estruturação espacial composta por terraços horizontais e pelos planos verticais de concreto, que delimitam os tanques de água, vai estirando-se sobre o terreno natural, e, ao mesmo tempo em que se respeitam as formações rochosas naturais, a arquitetura está também recriando aquela topografia e aquela linha costeira. Essas obras, quase inaugurais na biografia arquitetônica de Siza, especialmente a *Piscinas das Marés*, insinuam-se como prefiguração da assertiva do artista americano Michael Heizer a propósito da arte ambiental do final dos anos 60: “a obra de arte não está colocada num lugar, a obra é o lugar” (Heizer, 1970, p. 178). Através deste enunciado, Heizer (1970) estava descrevendo também um deslocamento, celebrado no campo da arte, que correspondia a uma série de iniciativas artísticas, posteriormente agrupadas pelos rótulos *Earthwork* ou *Land Art*, as quais tinham em comum o fato de que podiam ser caracterizados essencialmente como intervenções na paisagem. Mas, é importante dizer que o aspecto fundamental aqui não é o fato de que estas obras estivessem construídas ao ar livre, mas sim que estivessem pensadas como ações particulares sobre lugares específicos (Raquejo, 1998).

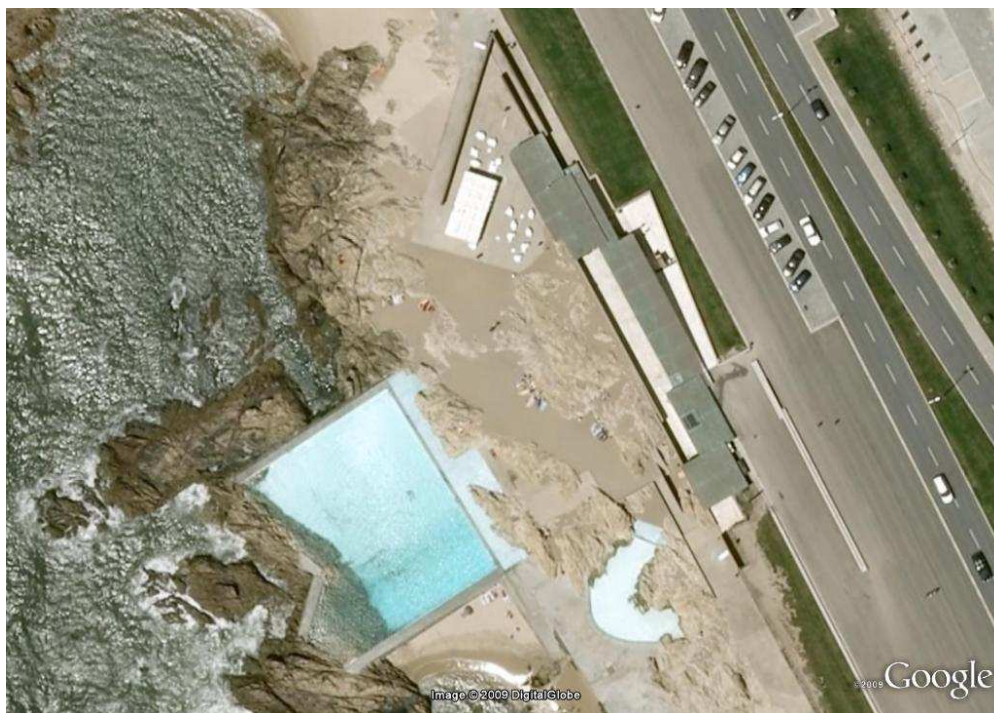


Figura 2. Álvaro Siza, *Piscina das Marés*, *Leça da Palmeira*, 1966.
Figure 2. Alvaro Siza, *Piscina das Marés*, *Leça da Palmeira*, 1966.
Fonte: Google Earth (2009).



Figura 3. Michael Heizer, *Complex City*, Garden Valley, Nevada, 1972-1976.
Figure 3. Michael Heizer, *Complex City*, Garden Valley, Nevada, 1972-1976.
Fonte: Kastner e Wallis (1998).

O museu que Siza constrói em Porto Alegre, entre o morro e o rio, para servir de casa à obra de Iberê Camargo, embora nunca deixe de ser edifício, na acepção mais corrente e completa do termo, é também transformação à escala da paisagem. O volume branco habilidosamente inscrito na estreita faixa de terreno que se estende entre a escarpa e a grande avenida de acesso à zona sul da cidade, margeando a massa de água, brilha à distância em uma orla até agora não muito bem configurada do ponto de vista arquitetônico, a cujo perfil a construção da nova sede da *Fundação Iberê Camargo* incorpora-se como elemento singularmente ativo.

Desde a etapa de projeto até a sua inauguração em Porto Alegre, em 2008, o Museu projetado pelo português Álvaro Siza para a *Fundação Iberê Camargo* tem sido objeto de inúmeros artigos publicados em revistas de arquitetura, os quais foram muito bem sucedidos em apresentar e analisar essa obra (Comas, 2006; Mahfuz, 2008; Wisnick, 2008). Recentemente, soma-se a esse conjunto de referências a publicação de um livro monográfico sobre a obra do Museu por parte da *Fundação Iberê Camargo*, com textos de Frampton, Segre, Figueira, Canal e Kiefer (Kiefer, 2008). Este artigo é, sim, mais um artigo sobre as obras do arquiteto Siza em Porto Alegre, e a justificativa para apresentá-lo não é a da novidade do assunto ou da lacuna a ser preenchida. Parto igualmente da premissa de que a documentação básica sobre o projeto – plantas, cortes, perspectivas, fotografias –, indispensável à compreensão de análises e observações da crítica especializada por parte de qualquer leitor, bem como a memória completa da iniciativa do projeto, encontram-se disponíveis no *site* da *Fundação Iberê Camargo*. Por essas razões não se empreende, neste artigo, um esforço para a descrição e análise global da obra, tarefa já atendida pela crítica de arquitetura.

Penso nesse artigo mais como o prolongamento de uma conversa já iniciada sobre a obra de Siza, à qual eu gostaria de agregar algumas palavras. Quero discutir um determinado entendimento do lugar que Siza professa nessa obra, problema que me parece tão vital para compreendê-la, quanto resistente a uma redução pura e simples às perspectivas prioritariamente culturalistas que costumam sustentar os discursos sobre o lugar em arquitetura. Se é inegável a presença do lugar na obra de Siza, tampouco pode-se

considerá-la como decorrência de uma reconsideração do lugar pautada por uma visão exclusivamente contextualista, ou por uma visão teoricamente atrelada às ideias de *genius loci*, como compreensão intuitiva do espírito do lugar ou referência a uma memória historicamente constituída do mesmo (Norberg-Schulz, 1991). Penso que o tema do lugar na obra de Siza insere-se muito mais como problema artístico, portanto aberto, do que como subscrição a um programa teórico preestabelecido de revalorização dos lugares em seus componentes historiográficos e memorialistas.

Que Siza entende a arquitetura como arte é uma posição confessa, e sua obra em Porto Alegre já foi descrita como grande escultura: um Henry Moore monumental para Carlos Eduardo Comas (2006), ou edifício que parece esculpido a partir de uma rocha gigantesca, para Edson Mahfuz (2008). A metáfora da escultura tem, nesse caso, implicações próprias. A ação de esculpir a partir da rocha, de retirar alguma coisa de um bloco de matéria para configurar um objeto é, de fato, distinta da ação de construir, que, em geral, corresponde a um determinado conjunto de elementos previamente formados. Assim, uma determinada vertente da escultura moderna – como, por exemplo, em certas peças de Anthony Caro – prefere a ação de construir sobre a ação de esculpir, existindo uma diferença. Esculpir é uma espécie de ação física sobre a matéria que tem um sentido subtrativo, que tem que ver com retirar, com desbastar, empurrar, moldar. A forma obtida decorre de certo prolongamento do gesto, da força imprimida, da incisão. No caso de Siza (2008), as rampas são de algum modo o espaço que parece gerado a partir dos movimentos de circulação humanos dentro do edifício. Certo dramatismo ao explorar a plasticidade natural do concreto, a poesia extraída da dinâmica interna das rampas que se dobram sobre a fachada em ângulos e sombras inesperados, a superfície branca que reflete generosamente a luz meridional são parte de um jogo formal e espacial que torna admissíveis as comparações. O jogo da arte não se dá exclusivamente no campo do necessário, mas também naquele outro, mais amplo, do possível.



Figura 4. Álvaro Siza, Museu Iberê Camargo, Porto Alegre, 2008.
Figure 4. Álvaro Siza, Iberê Camargo Museum, Porto Alegre, 2008.
Fonte: Foto da autora.

É mais ou menos nesse sentido que o trabalho de Siza em Porto Alegre me faz pensar em um conceito paralelo, que habita uma região comum à arte e arquitetura, mas que ao mesmo tempo resiste, em seus fundamentos, à condição de arbitrariedade que eventualmente ronda as concepções prioritariamente escultóricas na arquitetura. Penso na estratégia essencialmente paisagística de Siza como análoga ao *site-specific* na arte. Mais que obras criadas para existir em um determinado lugar, são obras cujo significado principal emerge de uma relação indissociável com o lugar, em termos materiais e compositivos, físicos e intelectuais. Assim como Richard Serra entende que o seu *Tilted Arc* não sobrevive fora da Federal Plaza, porque, segundo o autor, remover era o mesmo que destruir a obra, o museu de Siza pertence a uma categoria de arquitetura que se explica através de suas circunstâncias específicas de programa e sítio, e que, portanto, não é compreensível fora de um contexto particular de localização. Porém, se na tradição do *site-specific* na arte está a noção de indivisibilidade entre obra e lugar, isso se dá tendo em vista as características físicas desse lugar, sua realidade presente, suas dinâmicas contemporâneas e não necessariamente aquele sentido do lugar como identificação com o passado, ou com as histórias que esse mesmo lugar encerra. Assim como na proposição de Siza, trata-se aqui de uma reentrada da noção de lugar como material artístico, como ingrediente básico, mas esta como noção aberta a uma ideia de modernidade como transformação do existente.

Nem toda arquitetura é inseparável do lugar que ocupa. Isto não se refere apenas às exceções constituídas por arquiteturas transitórias, estruturas móveis, mas à ideia de que as proposições arquitetônicas estabelecem padrões de relação distintos com o espaço exterior. Uma condição prototípica e intercambiável, potencialmente generalizável, é o atributo claro de inumeráveis contribuições ao acervo disciplinar da arquitetura, das peças de engenharia da urbe romana à moderna *unité* corbusiana. Não se trata aqui, portanto, de reivindicar qualquer extremismo contextualista; é evidentemente possível fazer e refazer cidade, na acepção profunda do termo, a partir de elementos em grande parte permutáveis. Mas não é esse o caso da intervenção de Siza. É precisamente como arquitetura cuja proposição é indissociável do lugar, que nasce de um sistema de relações e liames que não existem por antecipação, mas que se constituem sobre circunstâncias presentes, que podemos considerá-la como desenho da paisagem. É também por esse viés que melhor se compreende a posição de Siza (1998) quando diz que o projeto de arquitetura não significa necessariamente a criação de alguma coisa nova, mas, antes, a transformação de algo que já existe, a realidade mesma.

O lugar é duro, porque entre o museu e a água se estende não uma rua, mas uma estrada; a velocidade é a do automóvel, não a do passo humano. Se no *Museu de Arte Contemporânea* que Siza construiu em Santiago de Compostela (1988-1993) o edifício servia como elemento unificador entre os sucessivos estratos históricos do lugar, em Porto Alegre o edifício existe como intermediação entre a cidade e a estrada; robusto contra a imensidão de água, estira-se, sobretudo, para confrontar a realidade que limita. Há certa graça viril nessa fachada muscular, que, ao mesmo tempo, une e separa o edifício do exterior, enquanto os subsolos avançam sob a avenida de mão única para acomodar o estacionamento (o automóvel, esse componente iniludível das cidades americanas), ou recolher o pedestre do outro lado da rua (ainda que devolvê-lo à cidade seja tarefa difícil, já que, de momento, o transporte público no sentido bairro-centro está distante).



Figura 5. Álvaro Siza, Museu Iberê Camargo, Porto Alegre, 2008.
Figure 5. Álvaro Siza, Iberê Camargo Museum, Porto Alegre, 2008.
Fonte: Foto da autora.



Figura 6. Álvaro Siza, Museu Iberê Camargo, Porto Alegre, 2008.
Figure 6. Álvaro Siza, Iberê Camargo Museum, Porto Alegre, 2008.
Fonte: Foto da autora.

Não são muitos os desenhos que reconhecem sem subterfúgio a velocidade do fluxo automobilístico, o movimento no substantivo. Embora a sede da *Fundação Iberê Camargo* compartilhe com o Centro Pompidou, por exemplo, a celebração arquitetônica do sistema de movimentos, definindo a circulação e o fluxo de pedestres como elemento compositivo especial, aqui não existe o *plateaux*. O tubo transparente que os arquitetos Piano e Rogers colaram à parede exterior do Pompidou é o rebatimento em fachada da praça que projetaram no chão, diante do museu. No *Museu de Arte Contemporânea de Barcelona*, Richard Meyer

dispõe a rampa por trás da fachada envidraçada, de onde domina interior e espaço público adjacente. Mas Siza não tem praça. Como Melnikov, no desenho de 1925 para um edifício garagem, Siza tem apenas a geometria dominante das rampas, usando as linhas de força do lugar para resistir a esse lugar.

O edifício se organiza como um sistema de espaços que se arma em função de uma ideia de percurso, que inicia por um componente mecânico – a subida por elevador – e incorpora, alternadamente, o passeio pelas áreas de exposição, que se desenvolvem regulares, no plano, e a descida em diagonal pelas rampas. Esse movimento descendente acontece segundo duas possibilidades complementares, contrastantes entre si, mas que se atrelam à experiência do edifício como um todo. No edifício de Siza, circular não é apenas uma questão de unir o que está separado, mas uma sequência ordenada de eventos memoráveis. Aberta, a rampa é parte do grande átrio, na tradição do Guggenheim de Frank Lloyd Wright, controlando a totalidade do espaço e permitindo múltiplos e variados pontos de vista. Mas, no tramo seguinte, ela se converte em intervalo fechado, espaço contínuo definido por paredes cegas, estado de suspensão entre a condição interior e exterior, na qual impera a sensação de ruela estreita, da perda momentânea de referência que pertence ao labirinto, que apenas uma ou outra janela irá eventualmente aliviar.



*Figura 7. Álvaro Siza, Museu Iberê Camargo, Porto Alegre, 2008.
Figure 7. Álvaro Siza, Iberê Camargo Museum, Porto Alegre, 2008.
Fonte: Foto da autora.*

No domínio das relações difíceis entre regularidade e irregularidade, Siza adota um critério derivado do que Sigfried Giedion, historiador e crítico da arquitetura moderna, identificava como um acerto na arquitetura do passado: elevar por sobre as nossas cabeças a variedade espacial, para que tudo pudesse organizar-se com maior liberdade no plano do solo. Mas Siza aplica essa lição no plano vertical da fachada. Remete as variações formais ao limite entre edifício e exterior, internalizando os espaços regulares destinados às exposições, que se organizam com uma neutralidade muito maior, atendendo a requisitos de flexibilidade que não são contemplados, por exemplo, no Guggenheim nova-iorquino, mais icônico, porém funcionalmente menos eficaz.

É nessa costura única entre programa e sítio que o trabalho de Siza se aparta do gesto gratuito que prevalece em grande parte das aventuras formais contemporâneas. Sobra aqui o que nelas falta. Não se trata de contextualismo culturalista, ou determinismo geográfico, ou de uma aventura escultórica liberada de qualquer relação com a realidade do lugar e do programa. Entre edifício e contexto não há acordo prévio, a garantia da continuidade, mas o confronto negociado, onde Siza exhibe seus recursos. Como inventor de formas, sim; mas, principalmente, como construtor de lugares.

Referências

- COMAS, C.E. 2006. Il cielo brasiliano de Siza, *Domus*, **893**:44-53.
- GOOGLE EARTH. Disponível em: earth.google.com. Acesso em: 16/06/2009.
- HEIZER, M. 1970. Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson. In: J. FLAM (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley, The University of California Press, p. 177-198.
- KASTNER, J.; WALLIS, B. 1998. (eds.) *Land and Environmental Art*. Londres, Phaidon, 304 p.
- KIEFER, F. (org.). 2008. *Fundação Iberê Camargo: Álvaro Siza*. São Paulo, Cosac & Naify, 176 p.
- MAHFUZ, E.C. 2008. Fundação Iberê Camargo. *Arquitetura & Urbanismo*, **171**:48-49.
- MARTÍNEZ GARCÍA, A. 2006. Arquitectos que construyen paisajes. *Boletín AGEUCU*, **2**:7.
- NORGERG-SCHULZ, C. 1991. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York, Rizzoli, 216 p.
- RAQUEJO, T. 1998. *Land Art*. Madrid, Nerea, 119 p.
- SIZA, A. 1998. Preface. In: M. DUBOIS, *Álvaro Siza. Inside the City*. New York, Whitney Library of Design, p. 7-8.
- WISNICK, G. 2008. Projeto de Siza estabelece conversa profunda com expressionism do pintor. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. São Paulo, 29 maio.

Submetido em: 23/08/2009

Aceito em: 20/09/2009