

Transformações na Arquitetura de Álvaro Siza na década de 1990: uma entrevista* com Jorge Figueira (JF)

Entrevistador

Raul Penteado Neto (RP)**

RP: Eu gostaria de começar falando um pouco sobre o texto que o Jorge Figueira escreveu, [inserido] no Livro [da editora Monade] sobre a Fundação Nadir Afonso, "*Popular Problems*". Vários autores teorizaram a respeito da obra do Arq. Siza até meados dos anos 1990: Gregotti, Portas, Alves Costa, Fernandez, Frampton, Dal Co, Leoni, entre outros. [Neste texto], o Jorge Figueira faz uma síntese bastante direta e objetiva dessa trajetória teorizada, com uma espécie de compilação de todos esses escritos. Escreve, ainda sobre a "criação de uma nova cor", ou de uma "nova disciplina", na obra do Arq. Siza, nesse novo século XXI. Gostaria que o Jorge comentasse e, se possível, pormenorizasse, talvez dando alguns exemplos, a esse respeito. O que o Prof. Jorge Figueira quer dizer com isso?

* Entrevista realizada no Escritório dos Arquitetos Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez, na cidade do Porto, em outubro de 2017, no contexto da pesquisa e elaboração da dissertação de mestrado realizada junto ao Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP, com período de estudos na FAUP, entre 2016 e 2018, defendida em março de 2019.

** Raul Penteado Neto é Arquiteto e Urbanista, doutorando pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP e pesquisador do grupo n.ELAC, professor convidado do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade São Francisco (FAU-USF), ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-5614-2193>>.

JF: Bom, esse é um texto pelo qual eu tenho algum apreço. Algumas vezes as coisas correm melhor, outras vezes pior. Eu senti-me com bastante liberdade em escrever, primeiro porque era para um livro especial, para uma monografia sobre uma obra, não era para um jornal, nem era para um fim acadêmico. Havia ali um espaço de escrita que nem sempre é fácil de encontrar. Não teria que ser demasiado direto, como ao escrever para o jornal, nem demasiado acadêmico como ao escrever para um *journal*. Escrever para uma editora simpática, sobre uma obra extraordinária. Ao mesmo tempo que eu senti esta grande liberdade, senti uma enorme dificuldade: "o que é que eu vou escrever sobre o Siza?" (risos). Que já não tenha sido escrito, que já não tenha sido escrito de várias formas, que faça algum sentido, que crie alguma beleza, que possa ajudar a compreender o edifício. Portanto, era, ao mesmo tempo, um sentido de liberdade e uma dificuldade de entrar na obra, de voltar a dizer aquelas coisas que quase obrigatoriamente se tem que dizer... Conforme o Siza reitera muitos temas da sua própria obra, é muito difícil que o crítico não reitere os temas da sua própria crítica.

RP: Uma “arqueologia autônoma”, nos próprios ensaios...

JF: Exatamente. Eu pensei: é difícil escrever sobre o Siza, está aqui um problema. Então, eu vou criar outro problema, que é escrever sobre o Leonard Cohen. Às vezes temos um problema pessoal grave, vamos supor, e uma das formas de o resolver, embora não seja resolúvel, é ter um outro problema. Portanto, a partir do momento que se tem outro problema, mais ou menos grave (menos grave, de preferência), nosso espaço mental fica repartido. Portanto, não temos que só pensar em azul, temos que pensar em amarelo, em verde. E esse foi o ponto: “Como é que eu posso colocar aqui a dificuldade de escrever sobre o Siza? Qual a dificuldade de escrever sobre o Leonard Cohen?” Digamos que foi um truque literário, mas que se saiu interessante porque, na verdade, são personagens da mesma geração, tidos ambos como melancólicos, mas ambos muito argutos, com uma inteligência brutal. Depois, com uma capacidade artística e um talento... Raul, aquilo que é preciso ver no Siza é o que comumente se chama talento. Ele tem um talento. O talento não serve para tudo, mas ele tem um talento inacreditável para desenhar, para falar também, ele escreve muito bem, é um talento que jorra. Bom, isso também acontece com o Leonard Cohen. E depois também são muito ortodoxos e ecumênicos ao mesmo tempo, ou seja, são pessoas assertivas e com ideias muito claras, mas os dois gostam de tocar no sagrado, e no profano, na vida mais realista, na vida mais imaginada, mais sonhada. E ambos são apocalípticos: “*Give me back the Berlin wall*”. Como se, a certa altura, a União Soviética pudesse ser um futuro melhor que aquele que se está a viver. E o Siza também tem isso.

RP: Uma nostalgia.

JF: Não é propriamente um otimista, nem um social-democrata, tem uma visão muito dura, muito crítica da realidade.

RP: Um pouco de desgosto com o que acontece, como o que Picasso sentia também?

JF: Sim, sim. Bom, isso é um ponto, para falar sobre ele. O outro ponto tem a ver com o disco do Leonard Cohen, “*Popular Problems*”, que é uma ironia, mas é uma ironia com algum sentido, porque, na verdade, aquilo que o Siza toca e o que o Cohen toca – o amor, a morte, a separação –, são todos problemas populares, problemas absolutamente comuns. Com o Siza é a mesma coisa. Ao Siza interessa, como ele próprio diz, o sítio, o programa, o espaço, as pessoas, tudo “problemas populares”. Mas a arquitetura dele distancia-se e está aqui um paradoxo muito bonito, porque tudo no discurso dele tende a ser muito pragmático, muito sobre o real. Ele não se põe a fazer metáforas conceituais, não inventa conceitos *hardcore* sobre a arquitetura. Ao contrário, a semântica dele, o discurso dele é muito prosaico, sobre o sítio, a construção, a estrutura, o programa, orçamento, o cliente, aquelas coisas. Mas depois, nós olhamos para a arquitetura e ela distancia-se de tudo. Quer dizer, como é que uma coisa que é feita com uma escrita prosaica, com uma escrita de prosa, até, tem depois um resultado poético? É como se alguém escrevesse um texto de prosa e depois ao ser lido se revelasse como um poesia. E esse paradoxo é muito bonito, porque quase impensado. Porque, repara, o Gaudí era um místico que fazia coisas extraordinárias, isso faz sentido. Ou então os arquitetos medíocres que dizem coisas extraordinárias e depois as coisas são absolutamente banais (risos). Também

acontece muito. No caso do Siza, ele faz questão – agora menos – mas no início, ele era completamente implacável, falava de construção como se nada estivesse a acontecer e fazia um discurso em prosa e pragmático e depois as obras tinham, de fato, essa metafísica. Quer dizer, ele fala do sítio, da cidade, do contexto, do território, da geografia, das pré-existências, e depois o edifício está lá e distingue-se do que está a volta dele. E depois, o que acontece, não só no Siza, obviamente, em muitos romancistas *seniors*, ou arquitetos “maiores” também, a certa altura, aquilo já não é bem uma arquitetura entre outras arquiteturas, ou um livro entre outros livros, é de fato uma linguagem própria, ganha esse sentido de ser uma “cor”. Já não é bem classificável, em conjunto. Ganha uma autonomia, ganha uma auto-referência, passa a ser uma coisa que se chama “obra do Siza”, ou “arquitetura do Siza”. Eu digo no texto, que numa certa altura, atravessando uma das salas do museu [Nadir Afonso], sentimos que estamos a passar numa das salas do Museu de Serralves. A certa altura é uma obra que já tem uma auto-replicação, tem o seu próprio eco, uma arquitetura de ecos de sua própria obra. Dificilmente se pode falar em influências, ou referências, pode-se fazer isso como um jogo, mas na verdade é uma arquitetura que já tem o seu discurso, que já tem a sua palavra, que já tem a sua autoria.



Figura 1: Jorge Figueira no Escritório de Alexandre Alves Costa e Sergio Fernandez, Porto, Portugal. Fonte: fotografia de autoria de Raul Penteadó Neto, outubro de 2017.

Com o talento dele, a persistência dele, a resiliência dele, ao longo de 57 anos a fazer diariamente obras pequenas, médias, falhadas, construídas... com um instinto muito aguerrido, muito assertivo, as vezes cruel, é natural que ele tenha construído a sua própria linguagem e que ela se encerre sobre si mesma, sem ser uma coisa arrogante. E quando se visita uma obra como o Iberê ou como o Nadir Afonso... O museu Nadir Afonso é especial nesse sentido, de completude, de qualquer coisa que está completa, que faz sentido em si mesmo.

RP: Essa linguagem dessas obras, principalmente as da virada do milênio, entre meados dos anos 1990 e começo dos anos 2000, teria relação, na sua opinião, com um resgate do papel da arquitetura como obra de arte?

JF: Eu acho que o Siza nunca esteve longe dessa hipótese. No final dos anos 1950, nos anos 1960, ele estava muito interessado em resgatar a arquitetura moderna para o mundo dos vivos, que aqui é sentida naturalmente de uma forma diferente do que acontece no Brasil. A inauguração de Brasília, que é um momento culminar de toda uma cultura é praticamente ignorada aqui em Portugal. As pessoas já estavam a olhar para outro lado já. Mesmo tendo viva uma paixão avassaladora pelo Oscar Niemeyer e, principalmente, pelo Lucio Costa – a paixão dos arquitetos portugueses sobre essa cultura está fora de questão – mas é verdade que quando acontece Brasília...

RP: Página virada...

JF: A página já está virada. Nos anos 1960, Siza quer experimentar, quer resgatar a arquitetura moderna, envolvendo várias coordenadas, mais os italianos ou os brutalistas ingleses, ele quer resgatar a arquitetura moderna como qualquer coisa que pode pertencer à cultura local, à cultura portuguesa, à cultura dos sítios. Esse é um exercício que ele adota, ele o supõe como a própria sobrevivência da arquitetura. Se a arquitetura não tivesse se dobrado aos sítios e à alguns temas tradicionais, usando o telhado, usando a madeira, talvez tivesse perdido o tempo e o espaço. Depois, os anos 1970 são muito marcados pelo fenómeno revolucionário, até ao 25 de abril, mas principalmente depois de 25 de abril, e portanto a possibilidade – hoje também muito replicada, embora bastante defasada da atual situação – da arquitetura poder ser um mecanismo de solução das carências brutais no campo social. Nesse contexto, Siza abandona os regionalismos, os telhados, as amenidades geográficas para endurecer, para dizer: “Não, vamos então à luta com a arquitetura” e a arquitetura torna-se “racionalista” nesse sentido e menos permeável. A ideia de seguir a “terceira via” que o Távora tinha proposto deixa de fazer sentido, não há compromisso possível, o que há é a arquitetura na sua estrutura poética. Daí a relação com o racionalismo dos anos 1920/1930 europeu, mas também eventualmente com aquilo que o Rossi está a fazer nessa altura, o “neo-racionalismo”. Há, portanto, aqui um *ballet*. Não é claro se pesa mais o Oud e o Taut dos anos 1920 ou também um pouco as experiências da *tendenza* que o Rossi está a propor em Milão. Tudo isso muda muito nos anos 1980. São os anos do pós-modernismo, na Europa pela porta italiana da Bienal de Veneza. O Brasil é um caso à parte, a América Latina é um caso à parte. Mas há uma certa vontade de acolher a arquitetura como sendo uma experiência que não tem que ser de vida ou morte. A certa altura a arquitetura está de joelhos porque se percebe que não vai resolver os problemas sociais, os problemas do mundo. No Rossi, com o Teatro del Mondo ou na viragem do Stirling, em Stuttgart, há a ideia de que talvez

seja o momento da arquitetura poder aliviar esse fardo de ter que resolver tudo. Talvez possa pertencer à cidade, criar pequenos monumentos na cidade; as vezes ela pode chamar as pessoas para programas culturais; talvez ela possa ser um pouco menos “luta armada” e assumir algum prazer da vida também. Na minha tese, cito o Tafuri a citar o Roland Barthes, que diz que se passou “das linguagens de batalha para as linguagens de prazer”. “As linguagens de prazer” no Siza nunca serão demasiado efusivas mas no edifício da Faculdade de Arquitetura [da Universidade do Porto/FAUP], como escreve o Rafael Moneo, já se fazem sentir.

RP: Pois é.

JF: Um certo sentido lúdico que é: “Eu domino esse ofício, sei fazer direito e torto, cúbico e cilíndrico. Sei fazer todas as formas”. Este é o edifício da Faculdade de Arquitetura e o Siza de forma muito contida e sem *show-off* adota um certo sentido lúdico que o começa a aproximar, finalmente a chegar à tua pergunta, da ideia de “obra de arte”. Ou seja, Raul, não esqueças que nomeadamente no contexto europeu, muito no contexto português, ou na obra do arquiteto português Pancho Guedes, de quem eu falo muitas vezes, ele tinha já nos anos 1950 ou 60 um desenho, um pôster, um manifesto a dizer que “reclamava aos arquitetos a liberdade de artistas”. E, portanto, isso vai até Lourenço Marques [atualmente] Maputo, mas é o clima, a certa altura dos anos 1960/1970, em que os arquitetos ou são “sociais” ou são “cientistas” ou são urbanistas, sociólogos, que tem que perceber a complexidade técnica do mundo e atuar com diagramas. Esse peso tecnocrático, com a melhor das intenções, mas muito sufocante, para quem se senta com um lápis e com uma folha – que era como os arquitetos se sentavam antes (risos) –, a ideia tecnocrática ou sócio-política de tudo abarcar e de tudo compreender começa a ser uma coisa muito pesada, muito dura. Para várias gerações em várias geografias em Portugal – de formas diferentes em Lisboa e no Porto – essa ideia de que, num momento o Gonçalo Byrne fala disso, não se deve ter vergonha de que a arquitetura seja uma arte. E, portanto, eu acho que isso aí, Raul, abre-se nos anos 1980, entra nos anos 1990... O muro tinha caído em 1989; é um momento da entrada de Portugal na Europa [União Europeia]. Portugal estava num limbo, porque, desde 1974, tinha perdido o império e não estava exatamente na Europa, estava em sítio nenhum. Em 1986 entra na Comunidade Europeia e há uma certa alegria nisso, que depois, na Expo 98, é plasmada na pala [laje] que o Siza faz no Pavilhão de Portugal. O Pavilhão de Portugal é engraçado porque ao mesmo tempo é severo, tem aquela estrutura modular, mas tem a pala que é o sorriso de Mona Lisa do Siza na arquitetura. E fica como um ícone. Toda a gente sabe que a pala é do Siza.

RP: Isso é muito engraçado porque no Brasil, a obra do Siza que ficou guardada na memória de todos que estudavam em São Paulo, nos anos 1990, foi o Pavilhão de Portugal.

JF: Porque ela entra no imaginário.

RP: Entrou no imaginário como uma reinterpretação da obra do Oscar...

JF: O arrojo estrutural...



Figura 2: Pavilhão para a Expo 1998, Lisboa, Portugal. Fonte: fotografia de autoria de Raul Penteadó Neto, julho de 2016.

RP: E tem o arrojo estrutural que a liga um pouco com os interesses da arquitetura paulista...

JF: Sim, e não é coincidência, porque nas escolhas do Siza nunca há coincidências... que seja também por essa altura, Raul, que nos anos 1990 se começa nomeadamente aqui [em Portugal], mas em muitos outros sítios, outra vez a falar em arquitetura brasileira. Quando era aluno no Porto, em 1987, fiz um trabalho sobre o Oscar Niemeyer. Mas eu posso garantir-te quando fiz esse pequeno trabalho sobre o Oscar Niemeyer, era como estar a falar sobre alguém da Lua (risos), alguém que estava perdido...

RP: no tempo!

JF: ...no tempo! Os anos 1980 são muito cruéis com a arquitetura moderna brasileira. Nos anos 1990, nomeadamente a partir do “regresso” do Paulo Mendes da Rocha, a arquitetura moderna brasileira entra outra vez. O Oscar Niemeyer vira a página da arquitetura moderna e o Paulo Mendes da Rocha não faz exatamente isso, mas cria uma elegância nova para a arquitetura moderna.

RP: Noutro dia eu fui à Fundação Marques da Silva, onde eu encontrei uns slides curiosos, contendo uma viagem que o Arq. Távora fez ao Rio de Janeiro, com fotos dele visitando o Museu de Niterói do Oscar, outras várias obras do Oscar e do Afonso Reidy, em 1990, em meados de 1990. O Museu de Niterói [de Niemeyer] teve algum impacto aqui ou não?

JF: Não.

RP: Trouxe de volta o Niemeyer à discussão?

JF: Não. O Niemeyer fica muito no imaginário português, muito ligado de fato às obras extraordinárias que faz em Pampulha, no Ibirapuera. Esse momento, digamos, absolutamente fenomenal de arquitetura de pura invenção, de pura *artisticidade*. Eu acho que aí toca num nervo, num sentido que os portugueses nunca ambicionaram, ou nunca tiveram a “lata”. Porque os portugueses sabem que há, obviamente, uma diferença entre o Rio de Janeiro e o Porto. Ou entre Belo Horizonte e as cidades portuguesas. Portanto nunca houve arquitetos a tentar a ser o Oscar Niemeyer. Sempre se pensou no Oscar Niemeyer como uma coisa de uma integridade muito grande, não propriamente “aplicável”. Veja, agora, Niterói já é anos 1990, nesse momento a história estava fechada para esse lado. E quem a reabre é São Paulo e é muito Paulo Mendes da Rocha. E aí ele toca num nervo que. Passados 20 anos, de 1997, eu acho que a arquitetura portuguesa é muito marcada pelo Paulo Mendes da Rocha mais do que terá sido por outro arquiteto brasileiro. É mais praticável do que as curvas e o caráter efusivo da arquitetura do Oscar Niemeyer.

RP: Noutro dia estava conversando com um colega meu, um amigo arquiteto, e ele comentou sobre a visita que fez aqui, em Portugal: “Em Portugal se encontra a melhor arquitetura brasileira, hoje”.

JF: Não acho exagerado isso. Faz algum sentido, pois os arquitetos portugueses sempre tiveram uma aspiração à arquitetura moderna, no sentido racional, bem construída, com uma estrutura clara, limpa, precisa. Sempre foi um desejo dos arquitetos portugueses, recalcado, porque nos anos 1950 não havia as condições – e era esse o momento certo para se fazer isso (risos). Ficou sempre um “aquém”, qualquer coisa que ficou por resolver. Os arquitetos portugueses ainda hoje estão a tentar, e eu digo isso ao Souto de Moura, ainda hoje estão a fazer aquilo que não conseguiram fazer nos anos 1950 (risos), o que é uma coisa espantosa.

RP: Jorge, falando agora dos anos 1990, então, já que...

JF: Ele [Siza] assume a ideia da *artisticidade*, de uma forma que não é a do artista, mas entra dentro da ideia do “objeto de arte”.

RP: Esses anos 1990 então, como temos conversado, talvez tenham sido os mais intensos do gabinete do arq. Siza. Em 1991, ele está no início de Serralves, em 1992, ele recebe o Pritzker e apresenta o Museu para 2 Picassos em Madri (que não foi construído), [recebe a encomenda] para a Faculdade de Ciências da Informação de Santiago de Compostela, para o Plano Urbano, Teatro e Habitações para Montreuil, na França. Em 1995, começa o Pavilhão

da Expo, que fica pronto em 1998. Nesse mesmo ano, tem talvez a primeira grande exposição até então das suas esculturas em Madri e, neste âmbito, é selecionado para projetar a Fundação Iberê Camargo no Brasil, terra de seu pai, de seu avô, de alguns de seus ancestrais. O Jorge Figueira considera o projeto da FIC como mais uma “ínfima aceleração”, como o próprio Jorge fala muito bem [no livro *Periferia Perfeita*, de sua autoria] no sentido de uma obra que busca integrar definitivamente arte, arquitetura e a escultura? É um ponto de viragem? Ou esse ponto de viragem já começa antes, na sua percepção?

JF: Falaste de Serralves, da Expo’ 98, e eu acho que era importante também falar da Igreja do Marco (1990-1996). Eu estou a escrever sobre o Marco, para uma conferência que fizemos com o Siza e para um livro, onde também participou o Cardeal Ravazzi, do Vaticano. A Igreja do Marco toca num nervo e significa que o Siza passa a fazer parte do território, da geografia das cidades portuguesas, para lá do Porto e de Lisboa. Já não é Piscina de Leça, atrás das rochas, ou a Casa de Chá ali entre os rochedos. São programas comuns, nomeadamente uma igreja, neste caso, numa pequena cidade, e há uma certa normalidade nisso que é boa. O que eu acho que acontece, ainda à saída dos anos 1980, é um certo conservadorismo estrutural.

Figura 3: Igreja de Santa Maria, Marco de Canaveses, Portugal. Fonte: fotografia de autoria de Raul Penteadó Neto, julho de 2016.



A Igreja do Marco é uma igreja que corta com o consenso que existia nos anos 1950 de fazer igrejas-auditório, em que os crentes possam sentir a ligação com o padre e passa a ser uma igreja-salão, uma igreja em que o altar está ao fundo e claramente as pessoas que estão ali não estão ali relaxadas... E, portanto, há um certo arcaísmo, um certo também classicismo na Igreja do Marco. Também em Serralves. Serralves é um projeto altamente problemático, do meu ponto de vista, mas é também uma casa. Remete para a casa de Serralves, o edifício existente, alongado. Também é uma casa burguesa reconfigurada, mas conservadora, neste sentido como eu dizia,. Ali há quase um núcleo doméstico conservador que depois é ampliado porque tem que ser. Na Expo'98, o edifício é muito regrado e muito seco, com aqueles pátios interiores e depois tem esse gesto [faz o desenho da pala com a mão], que é quase como o Siza dizer: "Bom, eu estou numa exposição universal, isto é uma área de festas, vai andar toda a gente, de cerveja na mão, eu tenho que fazer qualquer coisa que apele a esse sentido popular (risos)". Depois o Chiado é importante, naturalmente. O Chiado é, inexplicavelmente, na época, um *remake* do traçado pombalino, das estruturas pombalinas...

Interrupção da entrevista, com a chegada de Ana Alves Costa.

JF: Acabando o raciocínio: eu acho que o Siza os anos 1990 tem essa componente que eu chamaria de um certo conservadorismo estrutural. Na Igreja do Marco é axial, regressa à igreja-salão. Na Casa de Serralves, é uma Casa burguesa, com pequenos episódios, com pequenas dissonâncias, mas no âmago, uma estrutura conservadora. No Chiado, volta ao Marquês de Pombal. Na Expo' 98, faz a pala como uma vênua. A partir dos anos 2000, a cultura arquitetônica transforma-se muito e esse sentido de nostalgia, de recomposição da cidade que existe nessas obras nos anos 1990, começa a desaparecer. A obra dele, nomeadamente, depois, de forma absolutamente incrível, no Iberê Camargo, está fora desse quadro de nostalgia clássica ou de conservadorismo estrutural talvez por influência brasileira e noutra sentido talvez até pela influência do seu amigo Frank Gehry. O Siza começa a partir as coisas, a fragmentar, sai dessa zona, para todos efeitos, algo historicista, ou conservadora.

RP: Talvez esse [projeto da Reconstrução do Chiado] seja o culminar...

JF: Sim, de uma ideia de recomposição da arquitetura a partir da história. E ele, nos anos 2000, seguramente, muito no Iberê, há uma espécie de recomeço: "Temos que partir a estrutura, outra vez, temos que voltar a uma ideia de fragmentação", que ele já tinha tido algures. As obras que faz nesse período já muito tomadas por essa inquietude e por essa desestruturação. Sempre esteve presente nele, mas nos anos 1980/90 tenta recuperar uma ordem, tenta recompor e depois, naturalmente percebe, se calhar a partir do 11 de setembro, que essa ordem não voltará a existir. Portanto, aquilo que ele tem desde o início que é o gosto pela assimetria, pela disrupção, dissonância, começa a ser não episódico, como acontece em Serralves, ou até no Marco de Canaveses, mas começa a tomar conta da obra toda. De repente, a obra toda é disruptiva e dissonante e os vestígios de uma ordem clássica deixam de fazer sentido, deixam de aparecer.

RP: Tens toda a razão. Eu gostaria de fazer agora uma pergunta que é um pouco provocativa. Eu vejo o Projeto do Museu para 2 Picassos como um exemplo

representativo disso tudo que o Jorge falou, desse rompimento com o histórico, com o local, em certa forma, não com topografia e geomorfologia, mas com materialidade local, cornija local, todas essas questões que o Siza sempre esteve acostumado a se referir. O Siza participa de um concurso no final dos anos 1980 num sítio em Madri, no Parque D'Oeste, do qual sai vencedor, que ele chama de "Concurso para o Centro Cultural La Defensa" (1988-89), se não me falha a memória, em que ele faz uma solução, um equipamento público, em frente ao Parque D'oeste, em Madri, que é um grande campo aberto. Neste projeto ele se referencia muito na cornija madrilenha, ele fala sobre isso no memorial do projeto, usa os materiais locais, faz um projeto bastante relacionado com o entorno, com algumas obras que são importantes na região, respeita o gabarito, a altura das edificações existentes. Alguns anos depois, quando é chamado pela câmara da cidade, no âmbito das comemorações de "Madri cidade da Cultura", ele é chamado para fazer um projeto em que ele poderia escolher o programa e o local e ele escolhe fazer um museu na mesma região do concurso anterior em que cada ala receberia uma obra do Picasso, por não gostar da localização do quadro Guernica atualmente no Reina Sofia. Então ele coloca num dos braços o Guernica e no outro a escultura Mulher Grávida, num sentido simbólico oposto de guerra/morte versus nascimento/renascimento. E nesse projeto, que é no mesmo local do projeto em que ele faz o equipamento urbano anos antes, ele faz uma proposta completamente diferente, completamente desvinculada das alturas, dos materiais, faz um museu "escorrido", "espalhado", "extrudado", ensaia uma ligação tubular em concreto, totalmente fechada para a paisagem, apenas aberta para trás, faz um projeto em que parece antecipar algumas soluções que ele depois viria a consolidar na Fundação Iberê Camargo e no Teatro de Montreuil, em que ele também ensaia uma rampa de acesso quase totalmente fechada alguns anos antes da Fundação Iberê Camargo. O prédio também é todo fechado, mas tem esse desmembramento no sentido da grande praça que existe em Montreuil. E aqui [no Museu para 2 Picassos] parece que acontece a mesma coisa, como se fosse um extrudar de formas, uma explosão de formas no sentido da paisagem. O Jorge Figueira acha que nesses programas que são livres e abertos, quando o Siza se depara com paisagens idílicas com a presença de campos, lagos, rios, ou mares, ou uma "paisagem protagonista", o Siza trabalha nesse desmembramento? É possível talvez dizer que já existiria [neste projeto] algum tipo de antecipação de algumas características da obra dele na virada dos anos 2000?

JF: Seguramente. Eu acho que a obra dele não funciona por rupturas. É preciso ter isso em conta, um arquiteto como o Siza, que está a fazer dez projetos ou mais ao mesmo tempo, é um pouco difícil e até um pouco implausível dizer que, de uma obra para outra, haja esse rompimento. Agora, mais visto do alto, acho que sim, acho que é possível dizer, como a pouco afirmei, que há um certo conservadorismo estrutural nos anos 1990 que teria começado, talvez, com a Casa de Ovar, nos anos 1980: o valor da parede, do adensamento formal, que ele deixa de usar a partir dos anos 2000, a partir do momento em que também a própria lógica do pós-modernismo deixa de fazer sentido. Ou seja, a ideia "rossiana" de voltar à tipologia, voltar à cidade, de ser monumental... deixa de estar presente. Ele diz muitas vezes nessa altura: "Está tudo inventado". Nos anos 1980/90, há de fato, culturalmente, um consenso de que



Figura 4: Maquete do Museu para dois Picassos, Arquivo Álvaro Siza, Porto, Portugal. Fonte: fotografia de autoria de Raul Penteadado Neto, agosto de 2016.

está tudo inventado. E a obra do Rossi, e a teoria da “cidade análoga”, diz-nos: “A cidade está feita, as tipologias estão criadas e agora o arquiteto, para todo sempre, vai recompor o que existe.” Eu acho que o Siza, à sua maneira, crítica e não simplista, incorpora essa cultura: “está tudo inventado, fazemos as casas do Adolf Loos ou do Corbusier, ou voltamos ao pombalino, ou voltamos à igreja-salão, fazemos uma permanente recomposição poética daquilo que existe”. Há hoje mutações brutais. Já ninguém diz hoje que está tudo inventado. Não estava tudo inventado, de fato (risos). Eu acho que a arquitetura do Siza reage a isso... Porque, Raul, verdadeiramente, se em 1992, depois da queda do muro, da dissolução da União Soviética, tinha-se, de fato, a ideia de que se tinha chegado a um consenso generalizado, que depois o Fukuyama até chamou de “O Fim da história”; o fim da história é uma versão do “está tudo inventado”. Já não há para onde ir, já fomos para muitos lados. Convém ter consensos culturais, consensos políticos, alguns mais à esquerda, outros mais à direita, mas uma consensualidade. E eu acho que este projeto [apontando para os croquis do Museu para 2 Picassos] em Madri, que na altura foi muito comentado, representa um pouco um desconforto, um “não, de repente...”

RP: ...um foco maior numa *artisticidade*, um exercício de escultura?

JF: Numa *artisticidade*, num certo sentido delirante até, de que a arquitetura a certa altura pode superar o sítio. Isso não é arquitetura clássica, isso não é “tudo está inventado”. Há uma lógica de pequeno manifesto, de desassossego, que esse projeto lança, e que eu concordo contigo, que prevê ou que depois é reencontrado em sucessivos projetos. E eu acho que esse *zig-zag* do corredor é o Iberê de alguma forma, concordo absolutamente contigo, como também a ideia dos dois mundos, um mundo ortogonal e um mundo ondulado, torto. Ou seja, a ideia de que as geometrias, e isso é muito dual, é muito português, não é nada paulista, uma ideia de que os mundos podem conviver...

RP: Essa ideia de dualidade...

JF: A dualidade faz parte. Falamos português mas também falamos castelhano, se for necessário. E estamos numa espécie de ilha e, portanto, temos que olhar para o mar e temos que olhar para a terra e essa arquitetura tem esse sentido dicotômico, por vezes paradoxal. Até em planta, até em corte, até no uso da geometria, que é muito heterodoxo.

RP: Voltando um pouco para a Fundação Iberê Camargo, seria um “culminar” então, ou um momento em que ele...

JF: Sim, eu acho que sim.

RP: ... quais seriam as suas opiniões à respeito das referências universais e locais, na Fundação Iberê Camargo? Sem falar da origem topográfica do projeto, falando de referências na disciplina da arquitetura, arte, quais as vossas impressões? O Jorge acha que já existe ali um maior desprendimento local ou isso tudo ainda está muito misturado e existe uma grande ambivalência, que é uma característica natural da arquitetura do Siza?

JF: Sobre o Siza eu costumo citar o Oscar Wilde: “O talento pede emprestado, o gênio rouba.” E o Siza não pede emprestado. É difícil que aqueles braços que saem, no Iberê, não sejam uma referência, por mais distante que seja, às pontes do Sesc Pompéia da Lina Bo Bardi. Mas, a Lina Bo Bardi é uma figura cada vez mais incontornável. E não há nenhum português que eu conheça que tenha ido ao Sesc Pompéia e não tenha ficado apaixonado por aquela estrutura toda, a reabilitação dos galpões, o edifício novo. Acho difícil que o Iberê não se refira a tenha essa cumplicidade.

RP: Mesmo o Siza tendo dito [em entrevistas] que não estava pensando na Lina naquele momento [da criação do projeto]?

JF: Sim, mesmo o Siza tendo dito isso. Porque também ele pode não ter consciência, mas o pensamento existir. A estrutura é do Guggenheim [de Nova Iorque]. A ideia do elevador que vai até o topo e depois faz o percurso descendente mais ou menos giratório é de fato do Guggenheim de Nova Iorque. Talvez haja outras referências, mas eu acho que principalmente o Iberê é uma arquitetura onde a referência é praticamente irrelevante. É evidente que na Casa de Chá da Boa Nova há uma vênua ao Alvar Aalto, uma aprendizagem, respeito e uma tentativa de encontrar de fato

uma arquitetura orgânica. Existe isso noutros momentos, existe também uma relação ao Adolf Loos, que o Siza descobre muito precocemente, em 1970. O Aldo Rossi fala brilhantemente do Adolf Loos, já em 1959. Depois nos anos 1980, como diria o Venturi é um “aprender com” Loos. O Iberê já é um momento diferente, é um momento em que já não há nenhuma aprendizagem, já não há ninguém no espelho, a não ser ele próprio. E mesmo ele próprio já está diluído em muitas coisas. Não tenta fazer uma arquitetura brasileira, pois seria um bocado ridículo. É diferente do momento em que vai para Berlim, em 1980, ou vai para Haia em 1983 e ele é o arquiteto que vai, da periferia, do país pobre. E ele tem que encontrar suas referências. Repara numa coisa: o imigrante português aprende com facilidade e esforço a língua do país onde está. E, portanto, essa “plasticidade” dos portugueses, é a “plasticidade” que o Siza tem quando vai a Haia ou a Berlim: aprender Berlim e aprender Haia. Aprender como que se faz algum sentido. Porque uma coisa é certa: a gente do Porto, [e isso] é muito do Távora, não gosta de se pôr em “bicos dos pés”, ou seja, não gosta de ir de gravata vermelha a um enterro. Há um sentido de decoro.

RP: Adequação.

JF: De adequação, de apropriação, que é muito português. Ele vai à Berlim sem pretender mostrar que é o melhor arquiteto do mundo. Ele vai à Berlim mostrar que compreende Berlim, que estudou Berlim, e que faz uma obra que tem esse decoro, essa apropriação. Ora, quando chega ao Iberê Camargo, já não é o mesmo Siza, naturalmente.

Figura 5: Museu da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil. Fonte: fotografia de autoria de Raul Penteadó Neto, maio de 2008.



RP: Chega com um protagonismo.

JF: Chega com um protagonismo, chega como alguém que já fala a mesma língua, fala português e “fala” arquitetura moderna. O Brasil, obviamente, é para os portugueses, um marco da arquitetura moderna. Ele está em casa, desse ponto de vista. Então pode ser ele próprio, digamos assim. De uma forma até mais acelerada, porque o português do Brasil é mais acelerado, a arquitetura moderna do Brasil é mais acelerada, e ele demonstra essa empatia. No início, o edifício é muito criticado pela imprensa local, por ser um edifício fechado. Isso é tido como uma estranheza, mas é algo que o Siza muitas vezes persegue. Na Faculdade de Arquitetura, na torre mais alta, não há uma janela em que se possa ver o conjunto, do ponto mais alto. Mas é uma obra em que já não precisa de pedir emprestado – ou de roubar do Aalto, Loos ou Le Corbusier.

RP: Ou Chandigard...

JF: Já é a sua própria coisa. É relativamente comum, como dizia no início, que certos artistas, a certa altura, com o tempo e com a experiência ganhem um refinamento e uma maturidade que não se explica, pura e simplesmente.

RP: Para encerrar, apenas duas últimas perguntas. Gilles Lipovetsky, filósofo que escreve sobre a sociedade contemporânea, fala principalmente de: globalização, estetização do mundo, hipercultura e a busca da leveza no trabalho. Assim como ocorreu nos anos 1970, 1980 e 1990, a obra do Siza tem momentos em que traduz algum espírito do tempo, da sociedade. Isso também se reproduz nos anos 2000? O Siza também tem uma compreensão dessa sociedade complexa dos anos 2000? Está buscando uma resposta? De que forma isso transparece na obra dele, na sua opinião?

JF: Enfim, é uma opinião consensual que o mundo em que vivemos é de uma grande complexidade. Também se percebeu que as respostas dos anos 1950, 1960, 1970 e 1980 eram quase sempre, elas próprias, muito falhadas, algo pueris porque dogmáticas. Vivemos num momento sem respostas, ou com respostas insatisfatórias, e há alguma nostalgia sobre as respostas de há 20 ou 30 anos... Mas eram respostas que tentavam fazer sentido num mundo que era algo a preto e branco. Nesse sentido, o Siza formalizou uma arquitetura mais desconcertante, mais disruptiva, menos ansiosa no seu conservadorismo e na sua estrutura simétrica. A sua arquitectura nunca é narrativa, no sentido de dizer como o mundo está, como a a certa altura se dizia sobre o Gehry. O Gehry é interessante porque ele começa a fazer as coisas fragmentadas e fraturadas no momento do otimismo, ou seja, nos anos 1980 e 1990. No momento do Guggenheim de Bilbao havia a tal pacificação política e o arquiteto até se podia dar ao luxo, como no episódio dos *Simpsons*, de amarrotar uma folha e dizer que aquilo era a obra. Aá a impressão de que as coisas estão resolvidas, e que o arquiteto até pode ser alguém que cria problemas, que cria coisas que não se compreendem. A arquitetura do Siza nunca é narrativa. Nunca faz uma arquitetura que espelha o mundo, tal como ele é, mas reconheço que é inevitável dizer que a sua arquitetura nos últimos dez ou quinze anos, a partir do início do século, tem reflectido um pouco essa perplexidade, esse sentido de descontinuidade permanente. No sentido de tentar “esticar a corda”, sem olhar tanto para trás. Não é como Janus, que tem um rosto virado para trás e o outro para frente. Eu acho que ele, nos anos 1980/90, tinha o rosto essencialmente virado para trás e agora

tenta ter o rosto virado para frente, porque percebe que, na verdade, não estava tudo inventado. Agora, isso também vem acompanhado de um enorme ceticismo, de uma enorme divergência em relação aos modos do mundo contemporâneo. Eu acho que nos anos 1960, 1970, 1980, havia uma certa convergência entre aquilo que ele pensava e a arquitetura que ele fazia. Agora há talvez uma divergência entre uma arquitetura que continua a querer jogar e avançar e uma intimidade que já não está tanto em uníssono com sua arquitetura, o que eu acho que é da natureza humana, quando chega a uma certa sabedoria, quando já se experimentou praticamente tudo. Mas o que é interessante é ele continuar de uma forma muito resiliente a tentar desconstruir, tentar “esticar a corda” até onde é possível. Quanto mais difíceis as coisas são do ponto de vista pessoal e histórico, mais a arquitetura dele não desiste. E uma certa “desarrumação” destes últimos projetos mostra isso.

RP: Muito obrigado, Jorge, pela grande contribuição.

Agradecimentos

Raul Penteado Neto agradece a gentileza dos arquitetos Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez em ceder o seu escritório para a realização desta entrevista; agradece a gentileza do Prof. Dr. Jorge Figueira em dividir seu conhecimento e experiência acerca da obra do arq. Álvaro Siza; agradece o apoio financeiro da agência de fomento à Pesquisa CAPES/CNPq, sem o qual a realização da entrevista e dissertação não teriam sido possíveis.

Referências bibliográficas

- CASTANHEIRA, C., FERNANDES, J. (ed.) Álvaro Siza: Expor / On Display. Porto: Fundação de Serralves, 2005.
- CIANCHETTA, A. e MOLTENI, E. (org.) Álvaro Siza. Casas 1954-2004. Milão: Electa, 2004.
- CRUZ, V. Retratos de Siza. Porto: Campo das Letras, 2005.
- FRAMPTON, K. Álvaro Siza. *Complete works*. Milão: Electa, 2000.
- FUKUYAMA, F. O fim da história e o último homem. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- LLANO, P.; CASTANHEIRA, C. Álvaro Siza. Obras e Projectos. Matosinhos: Electa CGAC, 1996.
- RANGEL, B.(ed.). Cadernos D’Obra n°2: Fundação Iberê Camargo. Porto: FEUP, março/2010.
- ROWE, C. The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays. Cambridge: MIT Press, 1999.
- SIZA, A. Imaginar a Evidência / Álvaro Siza. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- _____. Textos 1: Álvaro Siza. Porto: Parceria A. M. Pereira, 2019.
- _____. Textos 2: Álvaro Siza. Porto: Parceria A. M. Pereira, 2018.

Recebido [Dez. 19, 2019]

Aprovado [Jan. 10, 2020]