

Capítulo 4

UMA OUTRA ABORDAGEM DO "LUGAR":
REM KOOLHAAS E A CASA DA MÚSICA

Para inserir o arquiteto holandês Rem Koolhaas neste momento final da pesquisa, é necessário fazer algumas ressalvas e esclarecer sua importância para a conclusão do trabalho.

A arquitetura de Rem Koolhaas (consagrada por grande parte dos críticos e estudiosos da disciplina) compatibiliza prática projetual e uma intensa investigação teórica em torno da arquitetura contemporânea – situação esta constatada na grande quantidade de projetos publicados e nos seus influentes ensaios acerca da urbanidade contemporânea. Logo, teoria, investigação e prática projetual articulam-se constituindo uma proeminente abordagem sobre a espacialidade contemporânea, e, portanto, nesse sentido, o estudo sobre a Casa da Música compreende aspectos de extrema relevância para esse trabalho.

Não obstante o questionamento da disciplina proposto pelos projetos de Rem Koolhaas aponta um aspecto particularmente importante para contrapor o conteúdo apresentado no primeiro capítulo da dissertação (e conseqüentemente avançar com novas interpretações) – isto é, a insuficiência prática do arquiteto em lidar com a complexidade contemporânea por meio de uma atitude de “resistência” (resistência às forças dominantes, sejam elas políticas, econômicas ou culturais). Para Koolhaas parece ser mais eficiente projetar articulando as “dissonâncias” da cidade a partir do que realmente ela é, e não a partir do que ela deveria ser, pois sua arquitetura procura considerar a complexidade da realidade urbana contemporânea sem se opor a ela.

Nesse sentido, pode-se afirmar desde já que a Casa da Música corresponde indiretamente a uma desestruturação da idéia de “lugar” como espaço específico, pois abrange um interesse mais amplo em tentar articular com a complexidade da espacialidade contemporânea em vez de buscar uma identidade cultural através da intervenção arquitetônica. Conseqüentemente, seria impróprio empregar o conceito de “lugar” para abordar a obra de Koolhaas; não que não haja uma relação com o contexto, mas ela acontece de maneira diferenciada, procurando uma conexão mais ampla, que abarque a dimensão da cidade como um todo. Por isso se torna mais conveniente utilizar o termo espacialidade contemporânea, uma vez que este abrange com mais amplitude a diversidade dos fenômenos urbanos contemporâneos.

A análise proposta permite também investigar os mecanismos de concepção projetual de Koolhaas, que geram nitidamente soluções não convencionais de articulação com os espaços da cidade. Um processo projetual baseado em experimentações que buscam ativar aspectos da arquitetura capazes de construir uma interlocução com a dinâmica e a imprevisibilidade das transformações da cidade – aproximando a prática arquitetônica da realidade das metrópoles. Portanto,

a Casa da Música é reflexo do reconhecimento da condição urbana atual, e representa a busca por novos mecanismos de abordagem da espacialidade contemporânea. Com tudo isso, é evidente a importância do estudo desse projeto para concluir essa dissertação, visto que estas especulações podem dar novos parâmetros de entendimento da transformação do “lugar”.

Inevitavelmente o estudo reflete um contraponto à arquitetura de Siza – e também uma inflexão do pensamento arquitetônico baseado na busca pelo “espírito do lugar” –, mas que deve ser entendido como um complemento aos debates propostos nessa pesquisa, pois apresenta uma outra interpretação da urbanidade contemporânea, que diverge do conceito de “lugar” mas permite ampliar a discussão sobre a relação da arquitetura e o espaço da cidade. Koolhaas trabalha a partir da ausência do “lugar” operando as novas realidades espaciais de uma determinada situação de projeto.

Logo, o “radicalismo” urbano com que Koolhaas propõe a Casa da Música provoca, de certa maneira, um confronto à postura projetual que caracteriza a obra de Siza; no entanto, é importante enfatizar que a aproximação desses dois arquitetos está fundamentada no fato de que ambos enfrentam os mesmos problemas (os complexos fenômenos da realidade urbana), ainda que de maneira diversificada. Portanto, esse conteúdo final é essencial para formatar uma outra possibilidade de entendimento da relação entre arquitetura e espacialidade contemporânea, e conseqüentemente um aprofundamento (ou uma outra constatação) da transformação do “lugar”.

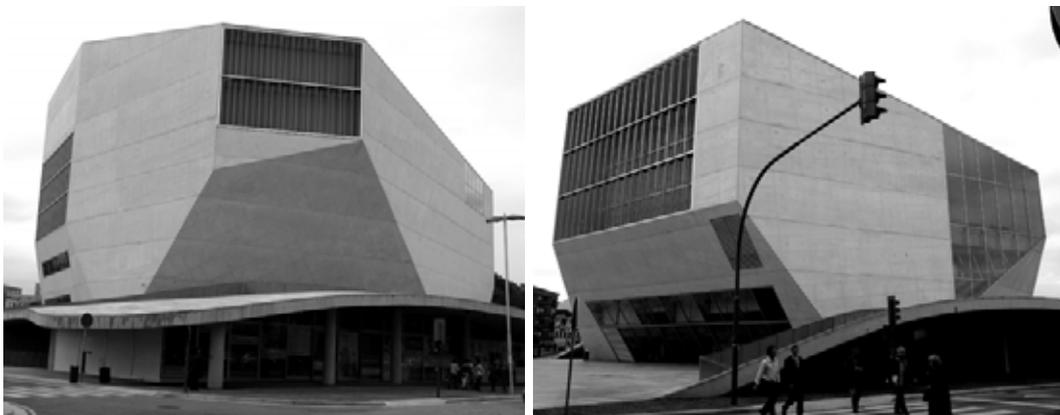


Vista de casas do entorno a partir do interior da Casa da Música (abertura localizada no primeiro pavimento na área de entrada).

Casa da Música

(Porto - Portugal / 1999-2005)

Em 1999 foi lançado o concurso de arquitetura para a concepção da Casa da Música, contemplando parte do projeto cultural Porto 2001 – Capital Cultural da Europa. Participaram da concorrência os arquitetos Toyo Ito, Peter Zumthor, Norman Foster, Rafael Moneo, Rafael Viñoly, Dominique Perrault e Rem Koolhaas, sendo que apenas os três últimos citados chegaram ao final da competição. Primeiramente o projeto havia sido encomendado ao arquiteto Álvaro Siza Vieira, que não aceitou a tarefa alegando a insuficiência do prazo. Por fim, constatou-se a realidade das afirmações de Álvaro Siza, pois a construção do projeto selecionado – desenvolvido pelo escritório de Rem Koolhaas, OMA¹ – estendeu-se além do prazo exigido e custou 100 milhões de euros, ultrapassando muito o orçamento inicialmente previsto.



Vistas da Casa da Música.

A Casa da Música, construída na cidade do Porto, em Portugal, e inaugurada em 2005, está implantada em um terreno localizado na Rotunda da Boavista, em frente ao monumento da Guerra Peninsular – área que fica situada entre o centro histórico e uma parte nova da cidade. O edifício tem como principal função a apresentação de espetáculos musicais e, portanto, não é restrito à música erudita. Foi concebido com espaços múltiplos e atualizado às novas tendências musicais, destinados à diversidade de estilos, podendo ir da música experimental à erudita, da eletrônica à regional, além dos espaços destinados a atividades educativas, encontros e debates.

¹ Rem Koolhaas é o principal sócio do escritório holandês OMA - Office for Metropolitan Architecture.

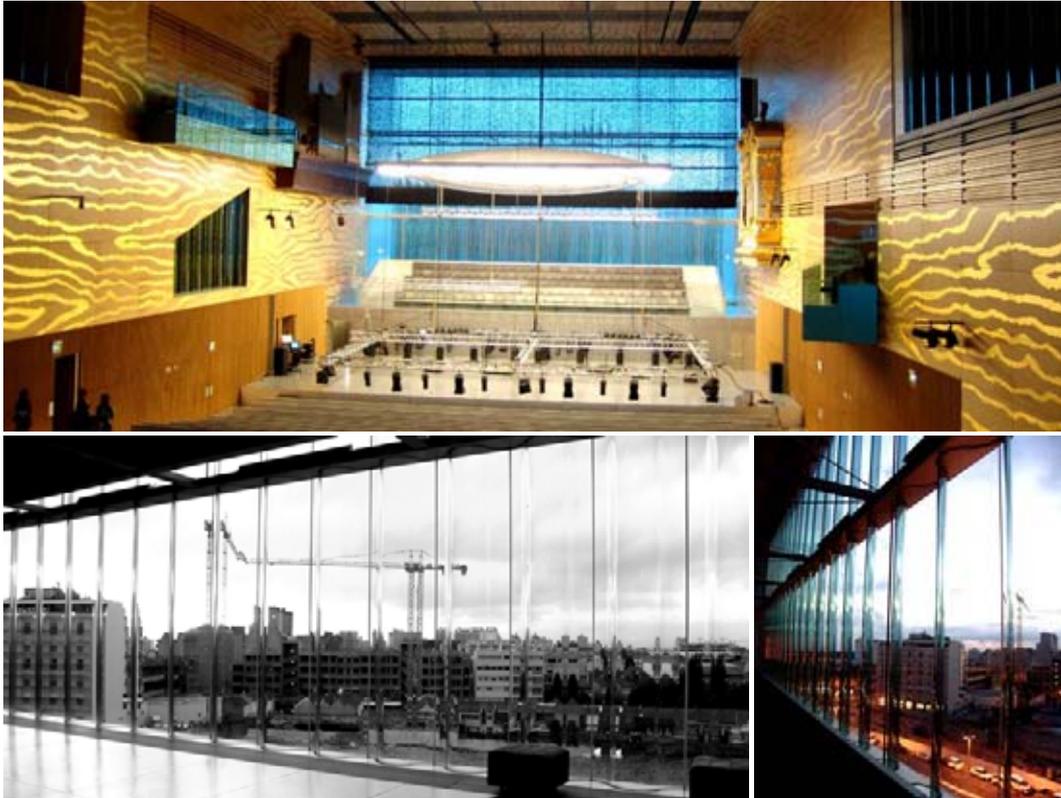


Vistas aéreas da Rotunda da Boavista junto a Casa da Música, e ao lado, vista da elevação frontal e posterior do edifício.

A concepção inicial do edifício partiu de um projeto não concluído feito para uma habitação unifamiliar conhecida por Y2K. A casa atendia três peculiares condicionantes impostas pelo cliente que, curiosamente, não apreciava a vida familiar. Isto é, deveria conter muitos ambientes conformando espaços onde as pessoas pudessem ter uma vida independente e, ao mesmo tempo, contemplar uma construção simples, sem tecnologia, pois havia o medo do “bug” do milênio. Resultou-se então um volume na forma de uma “caixa de sapato facetada” com vias individuais para cada familiar constituindo assim túneis com a finalidade de conectá-los a um espaço comum.

Um bloco monolítico que sofre subtrações para criar espaços, os quais definem ao centro um grande vazio, onde estava situada a área de encontro da família, e ao redor a distribuição do resto do programa.

Todavia, esse projeto foi abandonado como habitação e incorporado como parte inicial da concepção da Casa da Música, já que para Rem Koolhaas essa era a forma ideal de um auditório. Ampliando o projeto, utilizou-se a idéia do vazio central da residência para abrigar a sala principal e, ao redor dele, distribuir o programa com bares, *foyer* e áreas de apoio.



Vista da sala principal da Casa da Música e vistas da cidade a partir do foyer localizado em uma das extremidades do auditório.

Em numerosas tentativas de definição da sua forma, os críticos atribuíram diversas expressões à Casa da Música: diamante bruto, estrutura monolítica, cristal lapidado, pedra talhada, meteorito geométrico, poliedro branco, “monstro de betão” etc. Com 40 metros de altura, a construção estabelece claramente um contraste em relação à escala do entorno onde os edifícios mais altos possuem cerca de 21 metros (equivalente a 13 andares). Apesar do edifício estar locado no centro do terreno, alinhado aos eixos morfológicos da rotunda, a complexidade e excentricidade de sua forma produzem uma dinâmica visual que estabelece outras relações de proporção, extrapolando o alinhamento axial. A construção está apoiada em uma base revestida de mármore *travertino* com tom alaranjado, que – de maneira orgânica – se curva nas extremidades criando acessos de veículos e espaços

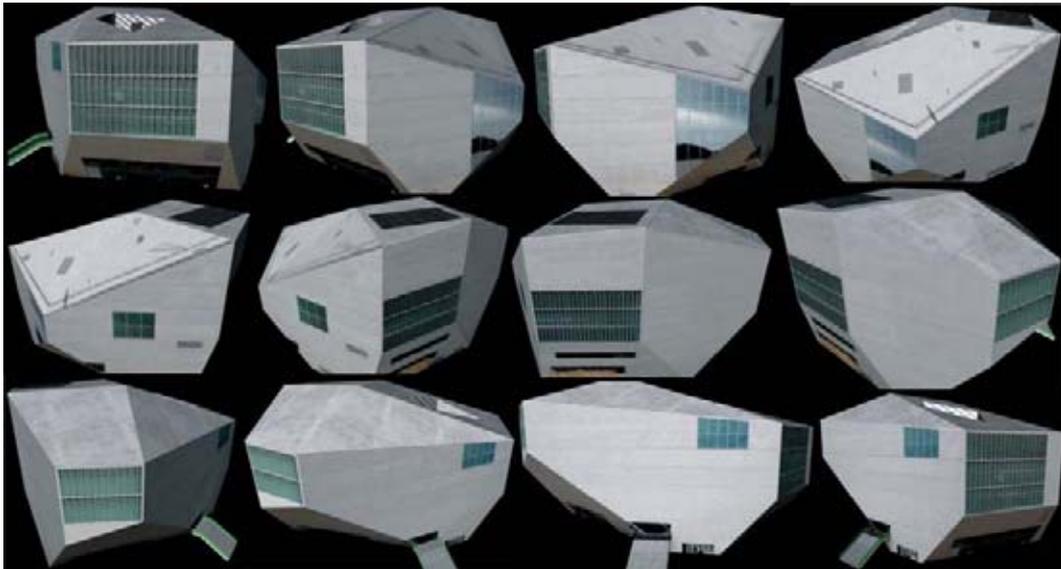
de apoio. Do ponto de vista conceitual este abaulamento do piso parece remeter a uma manipulação topográfica que busca “acomodar” o edifício e equalizá-lo na sua relação de escala com o entorno.



Vistas da base curva onde a casa da Música está implantada.

A volumetria irregular da construção corresponde a uma maneira de projetar em parte aleatória e, em parte, não. Um processo projetual que consiste em um método de contextualização que articula o consciente e o inconsciente do arquiteto – por isso o aleatório. O que não significa falta de controle total da criação arquitetônica, pois é possível constatar um domínio muito grande dos espaços construídos. Essa aleatoriedade não corresponde ao todo do processo projetual – o agenciamento da concepção arquitetônica por completo envolve decisões casuais e não casuais. Portanto, a ordenação e configuração do edifício se dão através de um conjunto de informações e processos que dentre eles inclui o aleatório como mecanismo de liberação do inconsciente. Uma busca por aspectos latentes, que propiciam a criação de espaços inusitados, variações formais e experimentações. De acordo com Rem Koolhaas:

*Eu diria, até, que organizamos uma dialética entre o “planejado” e o “não planejado”, o “aleatório”. Isto não é bem aceito pelos arquitetos, que se esforçam consideravelmente para controlar a totalidade do edifício, e curvar-se perante um idealismo formal. Num projeto de 1989, para uma enorme biblioteca em Paris (...), já desejava experimentar situações em que o “vazio” fosse mais importante que o “cheio”, o espaço ocupado ou construído. Eu diria que, no caso do Porto, o que temos é uma das primeiras demonstrações de “ausência” de uma sala de concertos, mais do que propriamente, uma “presença”.*²



Montagem elaborada a partir da maquete eletrônica da Casa da Música. Todas as elevações.

Dentro das várias possibilidades interpretativas que o edifício permite, pode-se dizer que, partindo da descontinuidade da construção em relação à cidade, e avançando em direção ao interior e à parte central da Casa da Música, é possível constatar uma transição de elementos, formas e espaços. Isto é, a grande caixa retangular que constitui a sala principal funciona como uma peça geométrica regular que ordena a construção articulando os espaços irregulares e descontínuos que estão distribuídos ao redor do auditório – entre a casca externa de concreto e o grande volume retangular interno (o vazio). Esses espaços também estabelecem relações visuais internas e externas, portanto permitem a entrada da luz natural que penetra o edifício por meio de aberturas estratégicas. Conforme Rem Koolhaas:

O edifício é “moderno”, no sentido de que não pretendi conceber-lhe todos os espaços. Explico: (...) elaboramos um método que permite produzir

² KOOLHAAS, Rem. Entrevista - A instabilidade do mundo me inspira. **Viver Cidades** (Entrevista concedida a Frédéric Edelmann e publicada no jornal *Le Monde*, edição de 5 de agosto de 2005, sob o título “ L’instabilité du monde m’inspire”. Tradução: Letícia Ligneul Cotrim. Revisão Técnica: Mauro Almada). Disponível em: <<http://www.vivercidades.org.br>>. Acessado em: 25 nov. 2005.

espaços diferentes a partir de elementos bastante geométricos e clássicos como, por exemplo, a sala central. Em seguida, desenvolvemos blocos que, através das estruturas que os apóiam, criam, por sua vez, outros espaços, os que escapam ao nosso controle.³

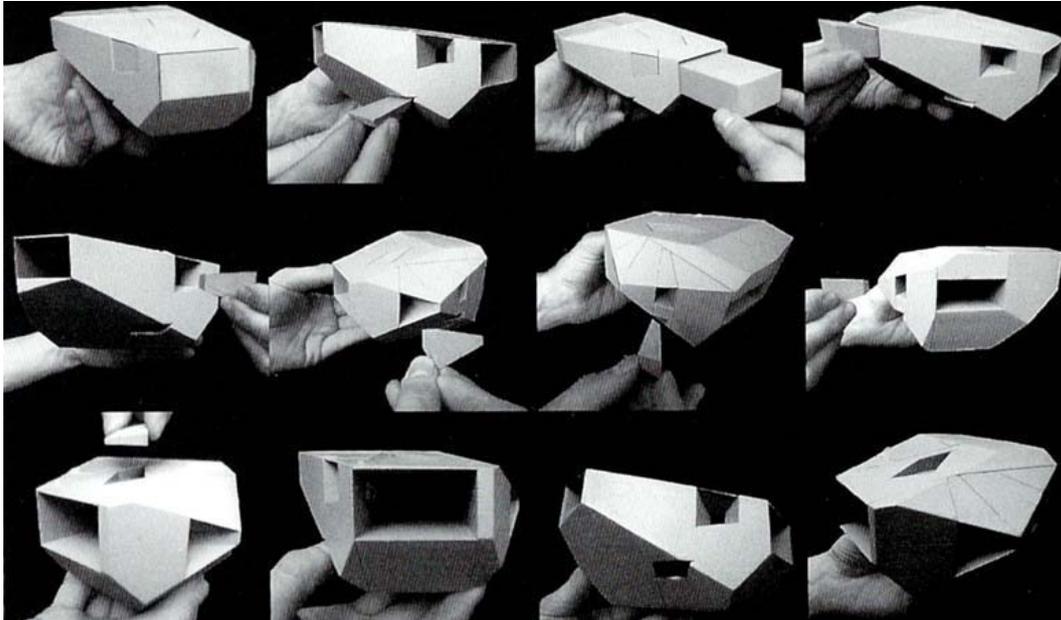


Vista da sala educacional, da escada principal de acesso aos pavimentos e do entorno a partir da área de bilheteria no 1º piso.

Do auditório principal tem-se uma outra apreensão do espaço. Neste caso – regular e podendo ser, ou não, iluminado pela luz natural – faz-se uma leitura do vazio que está localizado no centro do volume fractal e configura evidentemente uma subtração geométrica regular. A partir daí, constata-se de maneira clara que o todo

³ KOOLHAAS, Hem. Entrevista - A instabilidade do mundo me inspira. **Viver Cidades** (Entrevista concedida a Frédéric Edelmann e publicada no jornal *Le Monde*, edição de 5 de agosto de 2005, sob o título " L'instabilité du monde m' inspire". Tradução: Letícia Ligneul Cotrim. Revisão Técnica: Mauro Almada). Disponível em: <<http://www.vivercidades.org.br>>. Acessado em: 25 nov. 2005.

da construção é constituído de partes distintas – subtrações irregulares –, porém articuladas pelo vazio da sala principal. Ou seja, a irregularidade externa das paredes repercute diretamente na transição dos espaços até o auditório, sendo que essa transição espacial compõe ligações visuais entre a cidade e a Casa da Música. Ao mesmo tempo em que há uma descontinuidade e uma fragmentação entre construção e entorno, há também uma continuidade visual entre cidade e edifício.



“Vazios geométricos”

Análise do programa⁴

(ver plantas no final do estudo de caso)

O programa de necessidades do edifício está distribuído em nove pisos e três subsolos, constituído por dois auditórios, *foyer*, um espaço cibernúsica, dois restaurantes, três bares, salas educativas, oito salas de ensaio, camarins, sala vip, área comercial, áreas de apoio e estacionamento.

O subsolo, disposto ao redor da base do edifício, é composto por três pisos de garagem além de salas de ensaio.

No pavimento térreo estão situados os camarins, restaurante dos músicos, entrada de serviço e escritórios.

⁴ A análise desse projeto está baseada no estudo de entrevistas, artigos e memorial descritivo, conforme segue especificado nas referências bibliográficas, além da análise de imagens, vídeos, maquetes, modelo 3D e visita *in loco*.



Vistas do corredor de entrada e restaurante dos músicos.

O acesso principal do público ocorre no primeiro pavimento por meio de uma escada, configurando um espaço central onde está localizada a bilheteria. Na parte oeste desse mesmo piso encontra-se uma área de escritórios administrativos, e na parte leste estão distribuídas as salas de ensaio e de solistas, as quais possuem um “pano de vidro” voltado para a Rotunda da Boavista.



Vista da escada de acesso destinada ao público, bilheteria, entrada principal e escada de acesso ao auditório principal.

Uma série de degraus e patamares com áreas de estar se desenvolvem na parte sul do primeiro pavimento avançando até a porção oeste do quarto piso – essa escadaria é o principal acesso entre a entrada do público e o auditório maior. É possível observar nesse percurso os elementos estruturais que conectam a “casca externa” do edifício a outros volumes internos. Há também uma escada na porção norte que dá acesso ao terceiro pavimento e possui um *foyer* em seu patamar.



Vistas da escada de acesso ao auditório principal e foyer com bar no patamar da escada.

No terceiro pavimento, na parte oeste do edifício, está localizado um bar com janela horizontal que dá vistas para a parte de trás do terreno. Essa área coincide com os fundos do auditório.

Já na porção leste há um *foyer* com vista para a Rotunda da Boavista e para a sala principal – uma área que funciona como espaço transitório de luz natural. As paredes compostas por vidro curvo foram especialmente desenvolvidas para um melhor desempenho acústico da sala.



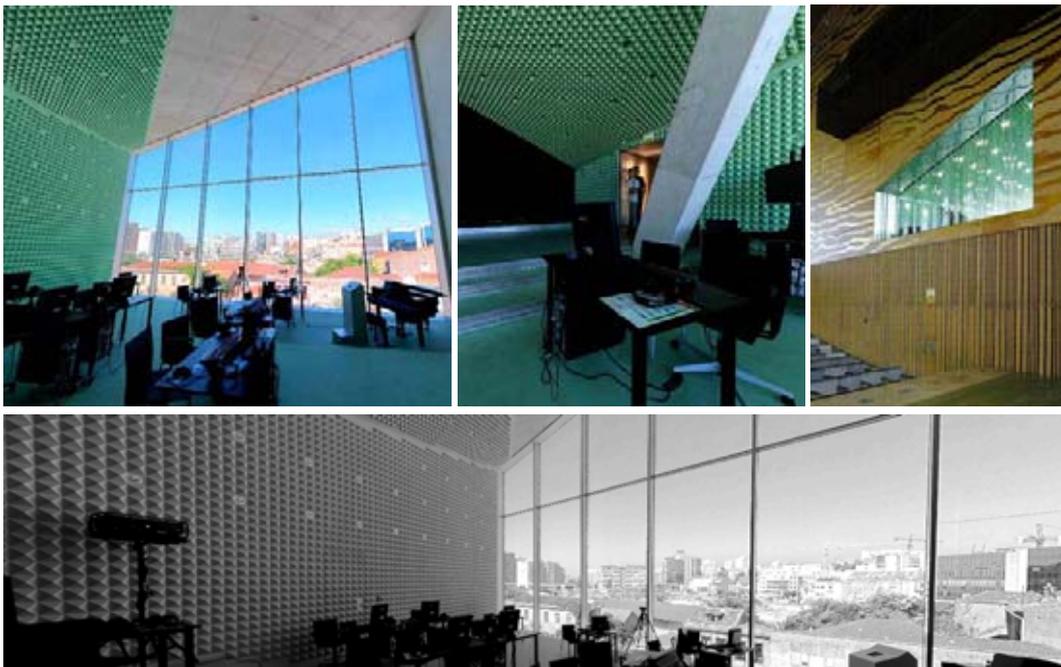
Bar (oeste) e foyer (leste) com vista para a Rotunda da Boa Vista.

No quarto pavimento está situado o acesso da maior sala da Casa da Música. O volume, localizado na porção central do edifício, corresponde ao formato de uma caixa retangular “solta da construção” também em função do desempenho acústico. A sala possui em suas paredes laterais aberturas envidraçadas que permitem visualizar outras áreas do edifício. Nessas paredes estão fixados dois órgãos de tubo. Nas extremidades (leste e oeste) o fechamento é composto por “pele de vidro” ondulado que possibilita olhar para a cidade enxergando-a de maneira distorcida. Essas aberturas possuem cortinas triplas, o que torna possível a regulagem da intensidade de transparência e luz no interior da sala.



Vistas da sala principal.

Na porção norte do mesmo pavimento estão localizadas duas áreas com usos distintos: o espaço Cibernúsica e um bar-foyer. O espaço Cibernúsica é uma sala alternativa destinada às novas tecnologias, investigações, inovações e experimentações musicais. A sala possui parte das paredes revestidas por material acústico verde e parte em concreto aparente, sendo que suas extremidades são compostas por vidro. A “pele de vidro” que dá para o auditório é do tipo ondulada e permite estar fechada por cortinas, porém a que está voltada para cidade é plana e é mantida sempre aberta.



Vistas do espaço Cibernúsica e sala principal com janela de vidro fixo voltada para esse espaço.

O bar-foyer é revestido por um mosaico de azulejos verdes, azuis e brancos. Esse ambiente também possui vidros nas extremidades, que dão vistas de um lado para o auditório principal e do outro para cidade, conforme o espaço Cibernúsica.



Vistas do bar-foyer e sala principal com janela de vidro fixo voltada para esse espaço.

Há também um *foyer* na parte oeste desse pavimento, similar ao *foyer* da parte leste do terceiro pavimento, ou seja, suas laterais possibilitam olhar a cidade e a sala principal, no entanto, ambas fechadas com vidro curvo.



Vistas do foyer (oeste).

Um segundo auditório está localizado no quinto piso na parte sul da edificação. Essa sala possui flexibilidade e versatilidade funcional – suas cadeiras são móveis e não há palco fixo. As paredes laterais são revestidas de placas na cor vermelha e as extremidades são compostas por “pele de vidro”, sendo que um lado está voltado para a cidade (vidro ondulado) e o outro está voltado para um *foyer* (vidro liso).



Vistas do auditório menor.

O *foyer* é uma área situada entre essa sala flexível e a sala principal. Através de suas laterais envidraçadas é possível olhar para os dois auditórios e, portanto, Pode-se perceber um contraste na cor dos revestimentos – entre vermelho e amarelo – ao mesmo tempo em que há luz natural entrando nas duas salas. Há também um bar e *foyer* na parte oeste, com vista para a cidade e para a sala principal, além de uma área destinada a serviços educacionais.



Vista do foyer localizado entre os dois auditórios, bar-foyer e sala educacional.

No sexto pavimento, localizada na parte sul do edifício, há uma sala *vip* com paredes revestidas por réplicas de azulejos azuis e brancos tipicamente portugueses, além de paredes de vidro com vistas para a Rotunda da Boavista e o interior da sala principal.



Vistas da sala vip.

No oitavo e último pavimento fica situado um restaurante e um terraço voltado para a Rotunda da Boavista, revestido em azulejos pretos e brancos formando um xadrez.

Nesse mesmo piso há também um “terraço” coberto com aberturas de vidro, que está localizado em cima do auditório menor e o acesso ocorre por meio da sala *vip*.



Vistas do terraço externo e terraço coberto.

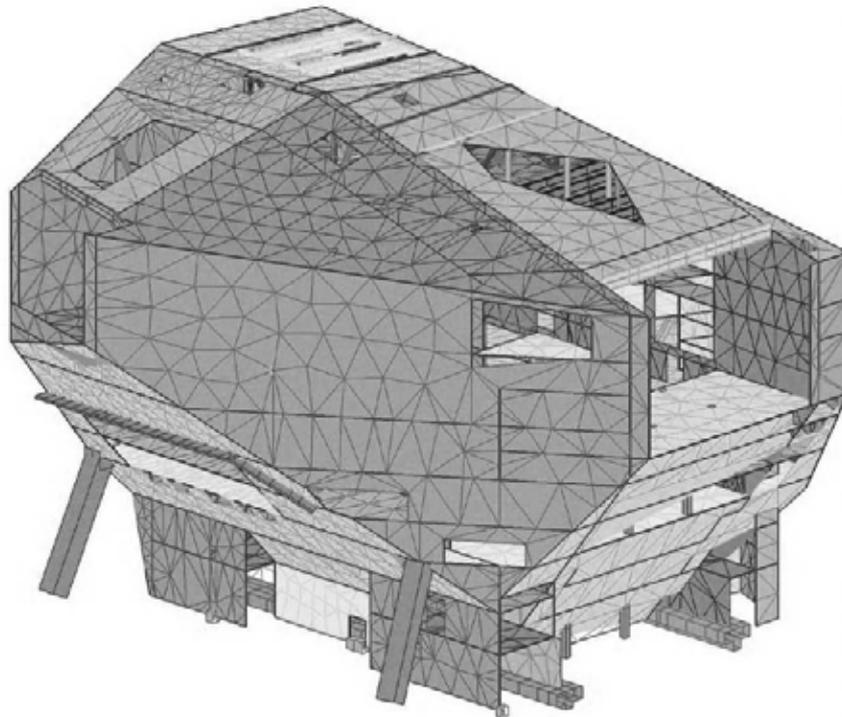
É importante ressaltar que a engenharia estabeleceu desde o começo uma forte relação de desenvolvimento junto à arquitetura. Logo, em algumas áreas do interior da edificação, é visualmente evidente as transições de cargas dos elementos estruturais junto às paredes, formando um conjunto como um todo.



Vistas do teto com elementos estruturais.

Isto é, o sistema estrutural está integrado à arquitetura. A “casca” – em concreto branco aparente – é parte da estrutura e desse modo é aproveitada para transferir “cargas” até a fundação. Devido a essa complexidade geométrica da forma, foram utilizados modelos eletrônicos tridimensionais para o desenvolvimento do projeto.

Mesmo assim, o edifício apresentou uma série de dificuldades técnicas adicionais. Por exemplo: a passagem das instalações mecânicas, o controle acústico das aberturas e a execução do concreto branco.



Maquete eletrônica do sistema estrutural.

A relação do edifício com a cidade

A Casa da Música gerou manifestações de críticos de diversas áreas, com reflexões e opiniões divergentes. Por um lado alguns insistem em afirmar que o edifício é fruto de uma política cultural interessada na criação de um atrativo turístico por meio de um ícone publicitário. Um edifício que introduz o Porto no disputado circuito de cidades que investem nas arquiteturas de grande orçamento, trabalhando dentro dos parâmetros do *marketing* urbano para atingir um sucesso a curto prazo dentro do mercado europeu. Todavia, o que se pode concluir por agora é que a construção de um equipamento cultural desse porte adquire valores simbólicos que são inevitáveis.

Por outro lado, trata-se de uma abordagem do edifício como “estrutura” que não articula com o contexto e rompe com o tecido urbano da Rotunda da Boavista. Uma reflexão formulada na maior parte das vezes por arquitetos que defendem o controle total da criação e organização dos espaços, e da racionalização do processo projetual, descartando a possibilidade de concepção através de mecanismos intuitivos e ou “aleatórios”. Portanto, esta crítica estabelece um questionamento

voltado aos processos de projeto que buscam outros mecanismos de entendimento da espacialidade contemporânea com intuito de explorar aspectos latentes, novas possibilidades de criação do espaço e articulação com a cidade.



Vista da Casa da Música e edificação do entorno.

A Casa da Música corresponde a uma estratégia de projeto adotada pelo OMA para questionar as dimensões de “tempo e espaço” na cidade contemporânea, colocando em questão as relações de escala para além da idéia de um lugar específico. A experiência de “tempo e espaço” passa pelas correlações entre as transformações e fortalecimento do valor da imagem e de sua propagação no cenário urbano atual. Nesse sentido, a Casa da Música compartilha de uma representatividade imagética que não é estritamente local, não pertence à fração do entorno, e sim a uma dimensão muito maior – a dimensão da cidade, do país, e até do continente. Logo, a “especificidade do lugar” é algo muito mais abrangente e corresponde a uma dimensão muito maior que a do contexto envoltório, determina uma nova espacialidade. Conforme Koolhaas, *não se trata de onde a construção está, mas os lugares com que ela se relaciona é que lhe definem a importância.*⁵

Olhando a Casa da Música de outras regiões da cidade, conclui-se que apesar da sua escala avantajada e o contraste com o entorno, é possível fazer diferentes leituras da sua articulação com o contexto. A volumetria do edifício não se sujeita à relação com o lote; ela estabelece conexões mais amplas, que vão além do entorno imediato. A inserção do edifício na dimensão da escala da cidade compõe uma geometria que parece integrar a fragmentação empírica da paisagem. Um volume monolítico e facetado que produz um equilíbrio volúvel, e possibilita uma

⁵ KOOLHAAS, Rem. Para além do delírio (1993). In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para arquitetura:** antologia teórica 1965-1995. São Paulo: CosacNaify, 2006, p. 366

interpretação inconstante da forma – como um “objeto metamórfico” que sugere um ângulo diferente a cada visada.



Vistas da Casa da Música a partir do entorno.

Portanto, a forma não define frente nem fundos para o edifício, e como decorrência, suas elevações inclinadas articulam diversas composições com o contexto. Conseqüentemente, as aberturas de vidro estão voltadas para todos os lados da cidade, como se essa volumetria facetada fosse um reflexo das informações que partem de áreas distintas da urbe e não só da rotunda; parafraseando Alejandro Zaera, *não mais formas ideais, nem tampouco seus fragmentos, sim suas deformações*⁶.

Quanto ao entorno próximo, a intervenção da Casa da Música valoriza a paisagem da praça gerando novas possibilidades de contemplação da cidade a partir do edifício, ou ainda, numa ótica inversa, revela o seu acontecimento musical para o “público externo” (o transeunte da rua). Isto é, olhar a cidade ao som da música ou captá-la “visualmente” vivenciando a cidade. Nesse sentido, a Casa da Música parece materializar a diversidade da música contemporânea. Não se trata de negar o entorno, porém, a descontinuidade que o edifício impõe permite criar um contexto

⁶ ZAERA, Alejandro. Notas para um levantamento topográfico. **El Croquis**. Madri, n.53, p. 7, 1992 (Carlos Felipe Albuquerque, tradução livre)

novo, nesse caso, conforme Koolhaas, trabalhar na ordem do *excepcional como uma consequência do sistema atual*.⁷



Casa da Música vista a partir do entorno.

Criar uma tensão entre o preexistente e a realidade contemporânea, entre o novo e antigo, exprime de maneira positiva o encontro entre dois modelos diferentes de cidade, e isso se torna inevitável na condição urbana atual. Logo, pode-se afirmar que não há uma oposição forçada entre essa tensão já que ela é consequência da dinâmica dessa condição. Segundo Rem Koolhaas o edifício é isolado só na aparência. *À primeira vista parece independente, mas se virmos bem, depende completamente do contexto*.⁸ Isto é, cores, revestimentos, aberturas, implantação e outros aspectos refletem um esforço que compatibiliza aspectos contextuais locais através de uma análise crítica da realidade.

Uma descontinuidade com o entorno que gera uma “instabilidade ordenada” do projeto, refletindo uma inspiração pela instabilidade do mundo, e não pelas ideologias ou o plano universalizante das utopias. O contexto é fundamental para a existência do edifício, mas numa relação diferenciada, pois é nas tensões e contradições da cidade que a Casa da Música opera um “equilíbrio”. Uma equivalência de forças opostas que articula aspectos antagônicos, como autonomia e integração, distanciamento e aproximação, isolamento e conexão, separação e ligação etc.

⁷ KOOLHAAS, Rem. Entrevista - A instabilidade do mundo me inspira. **Viver Cidades** (Entrevista concedida a Frédéric Edelmann e publicada no jornal *Le Monde*, edição de 5 de agosto de 2005, sob o título “ L’instabilité du monde m’inspire”). Tradução: Leticia Ligneul Cotrim. Revisão Técnica: Mauro Almada). Disponível em: <<http://www.vivercidades.org.br>>. Acessado em: 25 nov. 2005.

⁸ KOOLHAAS, Rem. Entrevista. **Jornal de Notícias**. Porto, 05 abr. 2005

As diversas aberturas de vidro espalhadas pela construção estabelecem “duas relações” distintas entre a cidade e o interior das salas. Uma metamorfose temporal. Durante o dia a luz natural penetra o edifício e a Casa da Música assimila de maneira tênue as vistas do entorno. Ao anoitecer essas aberturas revelam gradualmente a luz e o conteúdo das salas para a cidade, desvendando o acontecimento interno. Ou seja, a cidade faz parte do seu interior como o seu interior faz parte da cidade (ressaltando a relação visual existente entre a rotunda e a sala maior, que hierarquicamente afirma uma diferença de escala em relação ao resto da construção).



Vista da sala vip a partir da rua e vista da cidade a partir do bar-foyer.

Ao contrário da sobriedade do concreto branco e do vidro predominante na parte externa do edifício, os revestimentos dos espaços internos são caracterizados por uma grande diversidade de materiais, texturas e cores, com diferentes tratamentos quanto à intensidade de luz. São azulejos coloridos, vidros ondulados, espumas acústicas, acolchoados e painéis variados, inclusive folhados a ouro. Uma sobreposição de imagens fragmentadas coletadas no contexto que se materializa no interior da construção. Uma colagem imagética que sugere a diversidade cultural das pessoas que freqüentam o edifício, e reflete a multiplicidade de estilos musicais que podem ser manifestados nas salas. Neste sentido, as circulações internas são espaços de transição que transportam o visitante para essas “atmosferas”, promovendo o prazer do inesperado, a surpresa e uma outra experiência da cidade.



Montagem elaborada com os diversos tipos de revestimento interno da Casa da Música.

O OMA trabalha nos parâmetros de uma arquitetura não utópica, que questiona o conceito de cidade ideal e a domesticação do solo imposta pelo modernismo. Não há idealismo – o que deveria ser ou existir –, mas há muito mais um interesse pelo instável, pela transformação, pela mutabilidade urbana contemporânea. Prioriza-se a busca por novos mecanismos de articulação do projeto, como diagramas e estatísticas que resultam em formas alternativas de determinação do contexto. Uma abordagem do sítio fora dos métodos convencionais, estipulando processos experimentais que intentam um diálogo mais eficiente com as inconstâncias das cidades. Uma estratégia de projeto que não está baseada em conceitos preestabelecidos e não segue padronizações. É uma posição que assume o aleatório e outros instrumentos analíticos de projeto com objetivo de articular com a espacialidade contemporânea.

Portanto, a Casa da Musica é uma construção que sugere muitas perguntas, não é compreensível ou revelável de maneira imediata. Colocam em questionamento os modelos de organização arquitetônico tradicionais, que procuram estabelecer uma ordem na cidade através da relação direta com o contexto.

Para Koolhaas, na concepção do projeto o arquiteto perde sua identidade e assume o contexto, desprende-se de lógicas e tendências para não assumir uma expressão autoral. A desordem e a indeterminação servem como inspiração, no entanto, isso não significa que a arquitetura da Casa da Música é uma referência ao caos presente no cenário atual das cidades, porém, utiliza a indeterminação do ritmo das transformações da espacialidade contemporânea como mecanismo de produção arquitetônica. Uma indeterminação urbana que determina a solução da arquitetura. Conforme Alejandro Zaera:

Não creio que exista uma ordem global, mas ao mesmo tempo não compartilho a conclusão alcançada por um amplo espectro de pensadores contemporâneos – especialmente os japoneses -, que propõem que a arquitetura deve ser caótica por definição. A justificativa última desta postura foi a da analogia: se o que há é confusão, nós criamos confusão; se há falta de estrutura, nós ignoramos a estrutura; se impera a vulgaridade, nós criamos vulgaridade; se há caos, refletimos este caos... A mim me parece um erro. Contamos com um excitante potencial que nos permite supor que a arquitetura pode ser capaz de resistir a esta mimese. (...)

Uma grande parte do discurso mais recente – todos esses ês – não foi senão uma tentativa por conseguir que o inevitável pareça atrativo. Eu tenho a

*sensação de que ir a contracorrente – lutar contra o inevitável – pode resultar convincente em algum momento, importante para a arquitetura.*⁹

Considerações finais do estudo de caso

No artigo de Rem Koolhaas intitulado *Para além do delírio* (1993)¹⁰, no qual se discute estratégias de projetos de grande escala para a cidade, está evidenciado duas posições distintas e antagônicas em relação aos arquitetos da sua geração. Conforme Koolhaas, uma parte acreditava na possibilidade de reconstrução ou *reabilitação da cidade como um território essencial de atividade* – ignorando o caráter plural e diverso da condição urbana contemporânea. *Mas o paradoxo dessa reabilitação é que parece que perdemos completamente o poder e a capacidade de agir sobre a cidade.*¹¹

No sentido oposto, e de forma mais “pessimista”, surgem as propostas que desconsideram a possibilidade de reconstrução da cidade, ou ainda, *de reconstruir qualquer forma reconhecível de cidade*. De acordo com o arquiteto, *um jogo retórico, no qual, em vez de uma série de eixos formais, não há mais que composição inspirada no inconsciente e numa estética essencialmente caótica.*¹²

Portanto, diante dessa antítese, que tem, *de um lado, uma espécie de ilusão de poder desligada de qualquer eficácia operativa, e, de outro lado, a despreocupação com toda reivindicação de eficácia operativa,*¹³ Rem Koolhaas confirma sua constatação trágica, quanto ao abandono da cidade pela incapacidade do arquiteto em responder de “alguma forma” a essa condição.

Paradoxalmente, e sem almejar “verdades absolutas”, Koolhaas aponta uma estratégia importante do seu escritório com relação ao enfrentamento das atuais questões urbanas, que é conveniente ressaltar como complemento de um olhar mais amplo sobre a arquitetura da Casa da Música. Isto é, descobrir novas técnicas de pesquisa e de interpretação do território, que possam integrar as fraquezas e incompetências da ação do arquiteto como possível forma de articulação da espacialidade contemporânea.

Portanto, uma das particularidades do processo projetual de Koolhaas é exatamente quanto à maneira de “olhar” para a cidade, operando a partir de suas contradições

⁹ ZAERA, Alejandro. Encontrando Libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas. **El Croquis**, Madri, n. 53, p. 24, 1992. (Carlos Felipe Albuquerque, tradução livre)

¹⁰ KOOLHAAS, Rem. Para além do delírio (1993). In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para arquitetura:** antologia teórica 1965-1995. São Paulo: CosacNaify, 2006, p. 362-367

¹¹ Idem, p. 363

¹² Idem

¹³ Idem

e desordens, buscando ali capacidade de trabalho e potencial criativo, mesmo que seja para conceber uma arquitetura potencializada no caos, mas nunca a favor de sua gênese ou sua intensificação. Logo, parece que uma das estratégias arquitetônicas do OMA é não definir padrões projetuais, “é não ter estratégia”. Não faz mais sentido seguir os “tratados”. Conforme Alejandro Zaera, *já não é suficiente estudar os projetos de Mies e Le Corbusier, ou de Bramante e Palladio para encontrar a verdade. E agora que já não existe um único mundo, uma única verdade, as revistas de arquitetura são um instrumento muito mais poderoso para a prática contemporânea que os tratados.*¹⁴ Nesse sentido a estratégia do OMA está fundamentada num sistema onde as práticas experimentais buscam novas oportunidades de reação à complexidade arquitetônica e às incertezas da cidade.

Um processo projetual que não está preocupado em responder um sistema de idéias e valores. De acordo com Alejandro Zaera, *a arquitetura do OMA é fundamentalmente performativa, no sentido que sua validação como construção não se produz em função da representação ou reprodução de um modelo, e sim na sua exatidão, adequação ou eficiência operativa.*¹⁵ Um sistema que busca escapar das falsas noções de realidade como forma de determinação do projeto.

Portanto, operativo no sentido do resultado ser consequência da articulação de um complexo sistema de contingências, trabalhando à margem de determinações formalistas ou experimentações de linguagem, e por isso, conforme Alejandro Zaera, *uma lógica mais operativa que lingüística*¹⁶. Logo, (...) *o trabalho do OMA parece apontar a um novo começo em que a base não é a experimentação lingüística ou textual, e sim a proposição de uma série de geografias ou topografias cujo sentido é fundamentalmente operativo, mais que significante.*¹⁷ Uma arquitetura que gera mais efeitos de transformação do que significados tipológicos, e assim sugere *uma ruptura definitiva entre arquitetura e linguagem.*¹⁸ O projeto não é mais que uma reação às transformações da cidade, nem menos que uma constatação da realidade.

Deste modo, Koolhaas opera a partir da incapacidade do arquiteto em reagir à complexidade da espacialidade contemporânea, estipulando uma ordem projetual baseada na imprevisibilidade das mudanças do contexto, descartando a possibilidade de (tentar) dominar ou conter os diversos conflitos referentes ao sítio.

¹⁴ ZAERA, Alejandro. Un mundo lleno de agujeros. **El Croquis**, Madri, n. 88-89, p. 311, 1998 (Carlos Felipe Albuquerque, tradução livre)

¹⁵ ZAERA, Alejandro. Notas para um levantamento topográfico. **El Croquis**. Madri, n.53, p. 19, 1992 (Carlos Felipe Albuquerque, tradução livre)

¹⁶ Idem, p. 20

¹⁷ Idem, p. 21

¹⁸ ZAERA, Alejandro. Notas para um levantamento topográfico. **El Croquis**. Madri, n.53, p. 22, 1992 (Carlos Felipe Albuquerque, tradução livre)

Isto é, preferencia-se um “agenciamento” da cidade por meio do plano das conseqüências das transformações de uma realidade.

A arquitetura do OMA não vincula necessariamente o projeto arquitetônico a uma ferramenta estruturadora e ou alavancadora de uma determinada “ordem urbana”. Isso porque desacredita-se na eficiência operativa de uma possível “construção harmônica” da cidade. Não há como determinar ou garantir uma ordem, e muito menos aceitar passivamente os idealismos utópicos que definiram os parâmetros da arquitetura moderna (que muitas vezes se estendem anacronicamente aos dias de hoje). De acordo com o teórico italiano Manfredo Tafuri (o mais importante crítico da modernidade arquitetônica) (...), *as forças políticas e econômicas atuais mostram que não estão interessadas em descobrir meios e modos para levar a cabo as tarefas indicadas pelas ideologias da arquitetura contidas no movimento moderno.*¹⁹

Não se concebe arquitetura a partir de uma idealização metafísica do sítio, tampouco delineando um estereótipo padrão aplicável aleatoriamente em qualquer contexto; pelo contrário, o projeto está fundamentado na mutabilidade da urbe, na realidade fluida, corrente e instável das cidades. Logo, a práxis projetual converte-se em exercício de questionamento crítico diante das esperanças românticas pregadas pela ideologia moderna, sendo que – conforme Tafuri – (...) *a principal tarefa da crítica da ideologia é desfazer os mitos impotentes e ineficazes que com tanta freqüência subsistem como ilusões que permitem a sobrevivência de “esperanças anacrônicas no projeto”.*²⁰

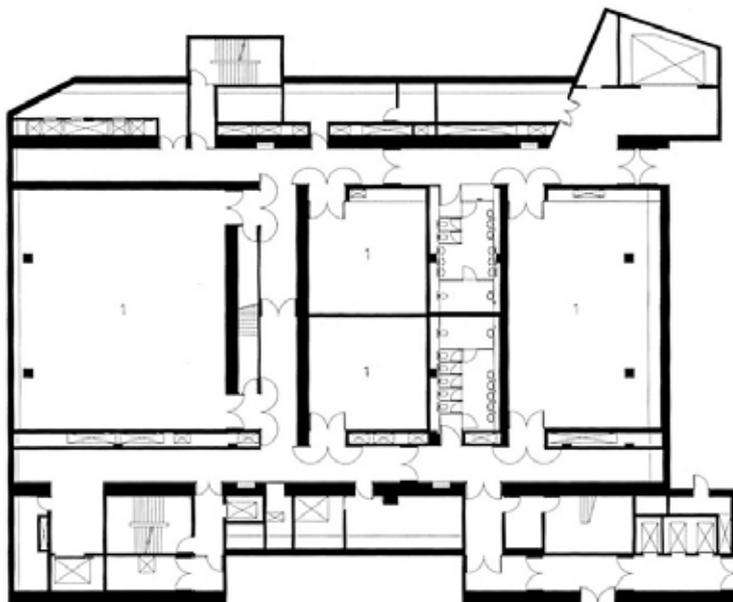


Casa da Música vista a partir de um cemitério do entorno.

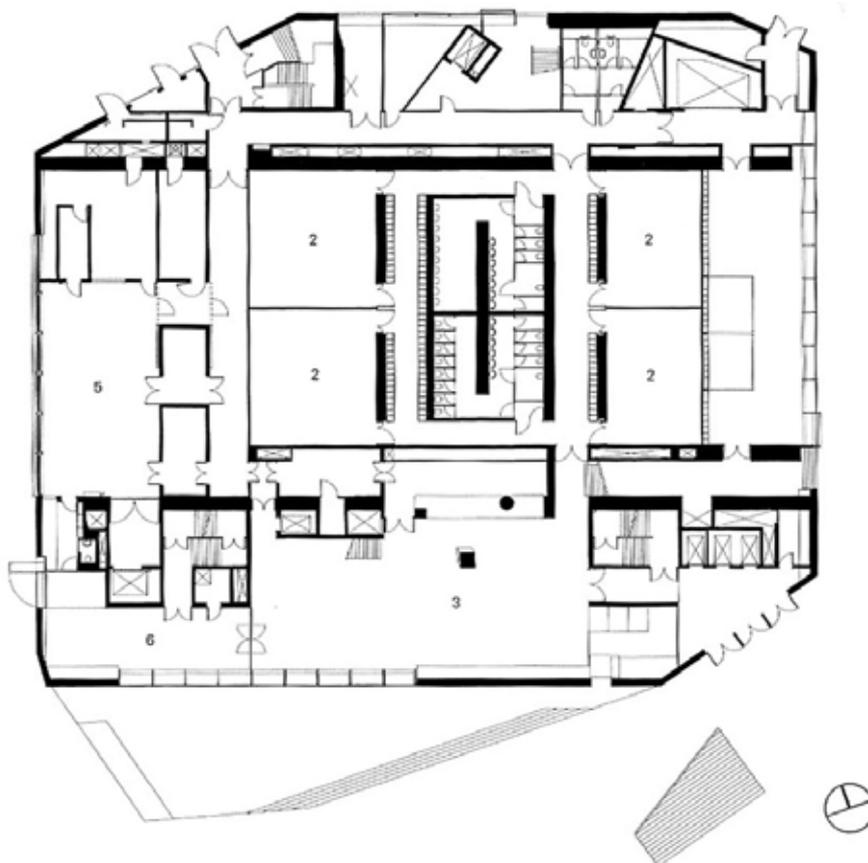
¹⁹ TAFURI, Manfredo. Problemas à guisa de conclusão (1980). In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para arquitetura**: antologia teórica 1965-1995. São Paulo: CosacNaify, 2006, p. 390

²⁰ Idem, p. 396

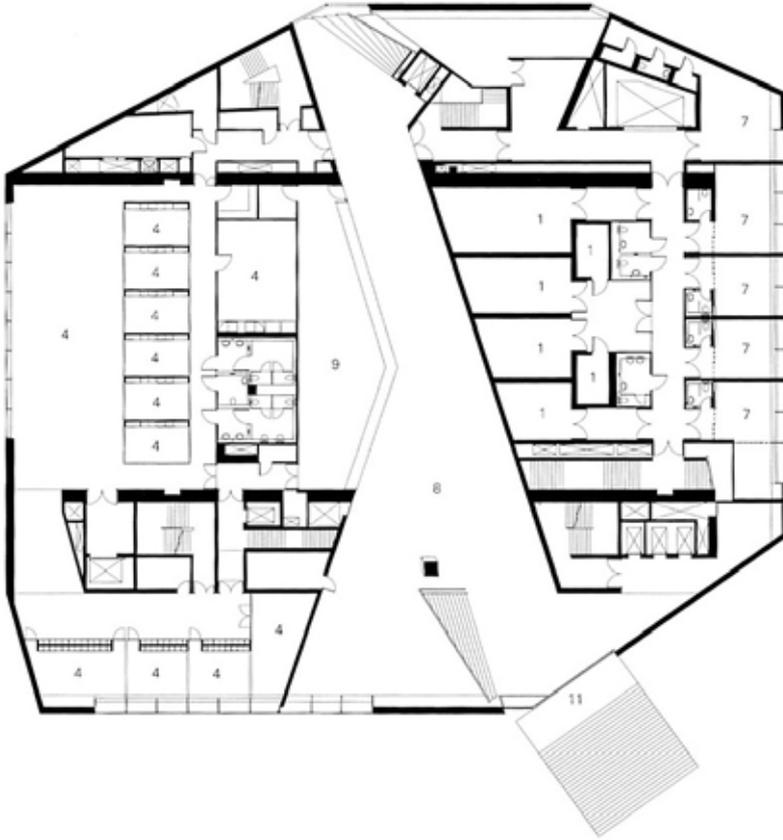
Plantas e cortes (sem escala)



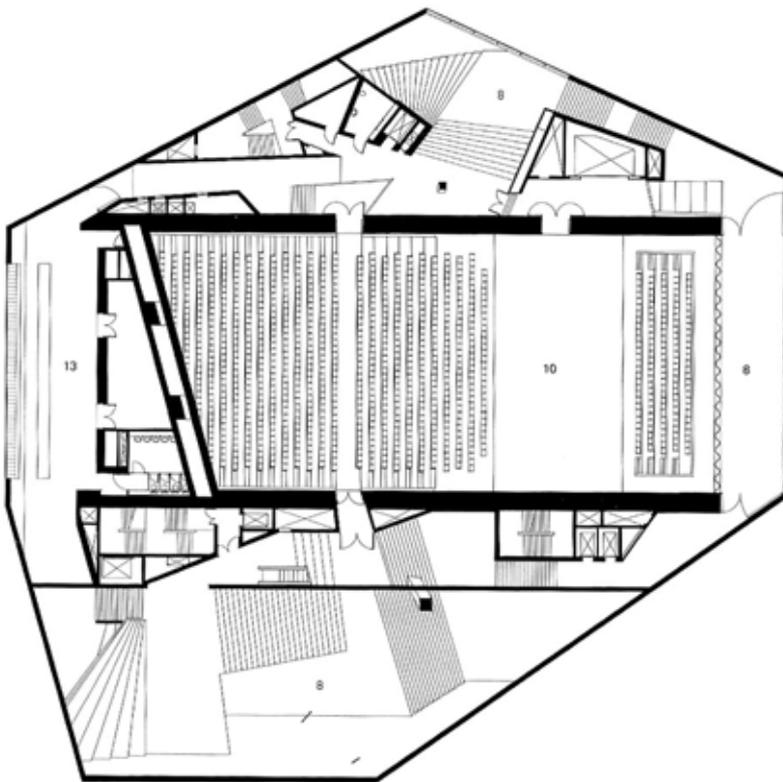
Planta nível -1,-2,-3



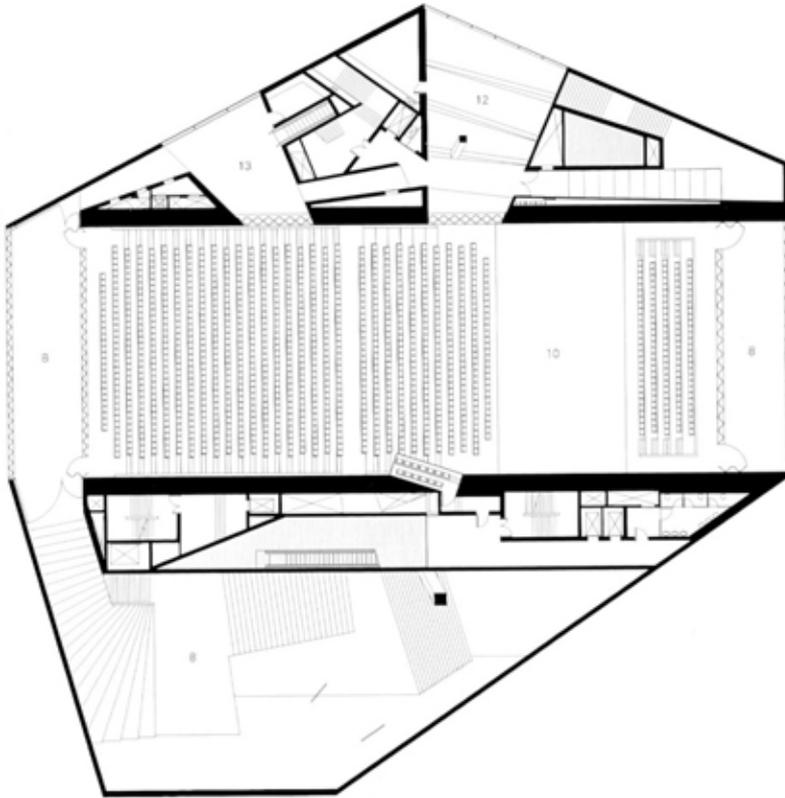
Planta nível 0



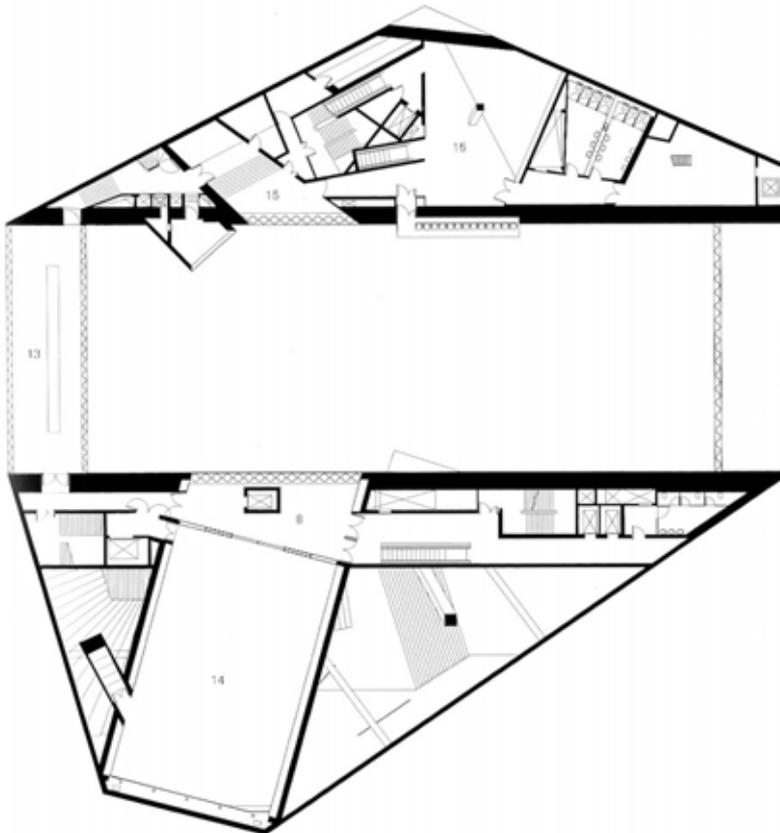
Planta nivel 1



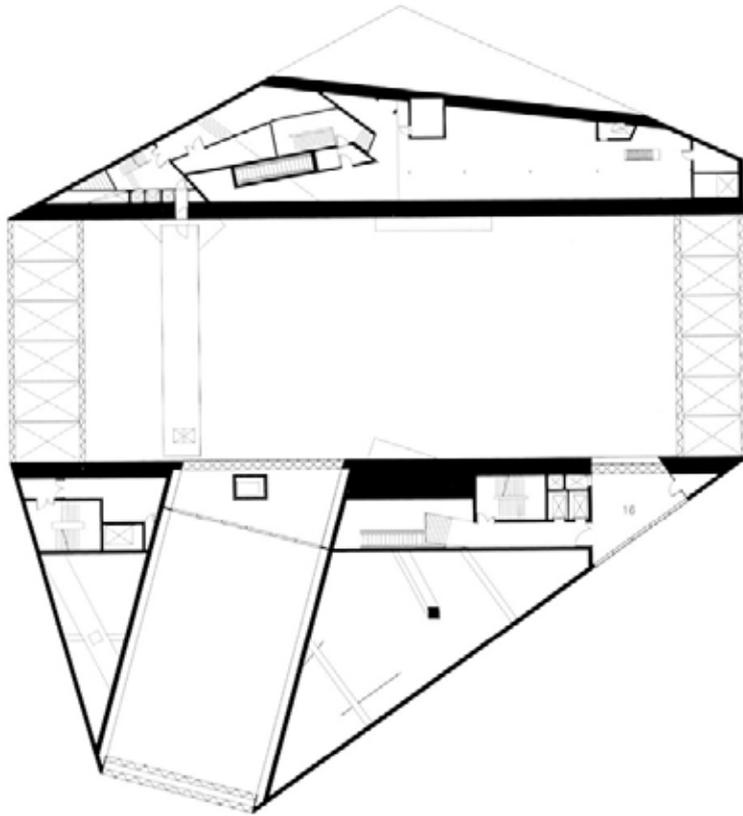
Planta nivel 3



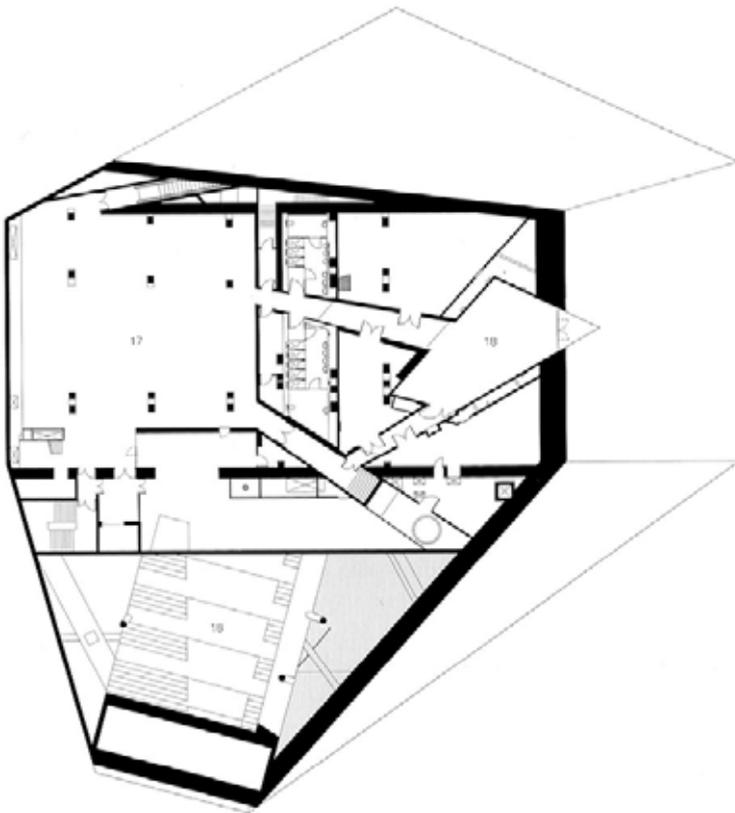
Planta nivel 4



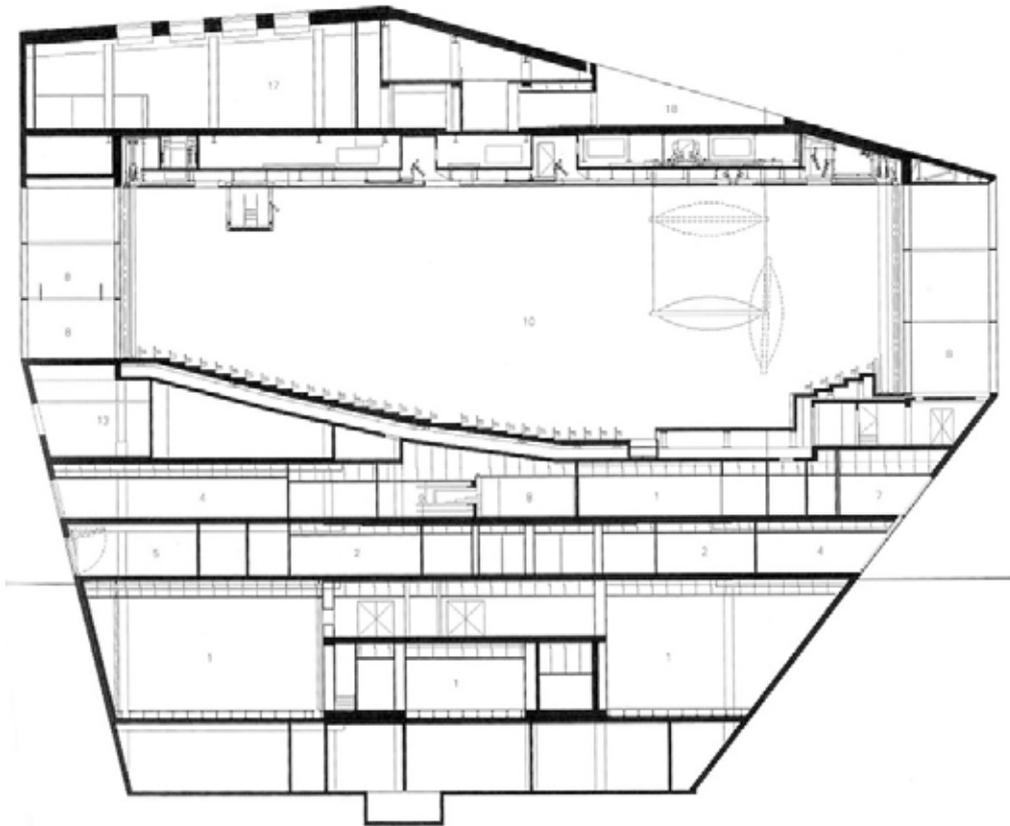
Planta nivel 5



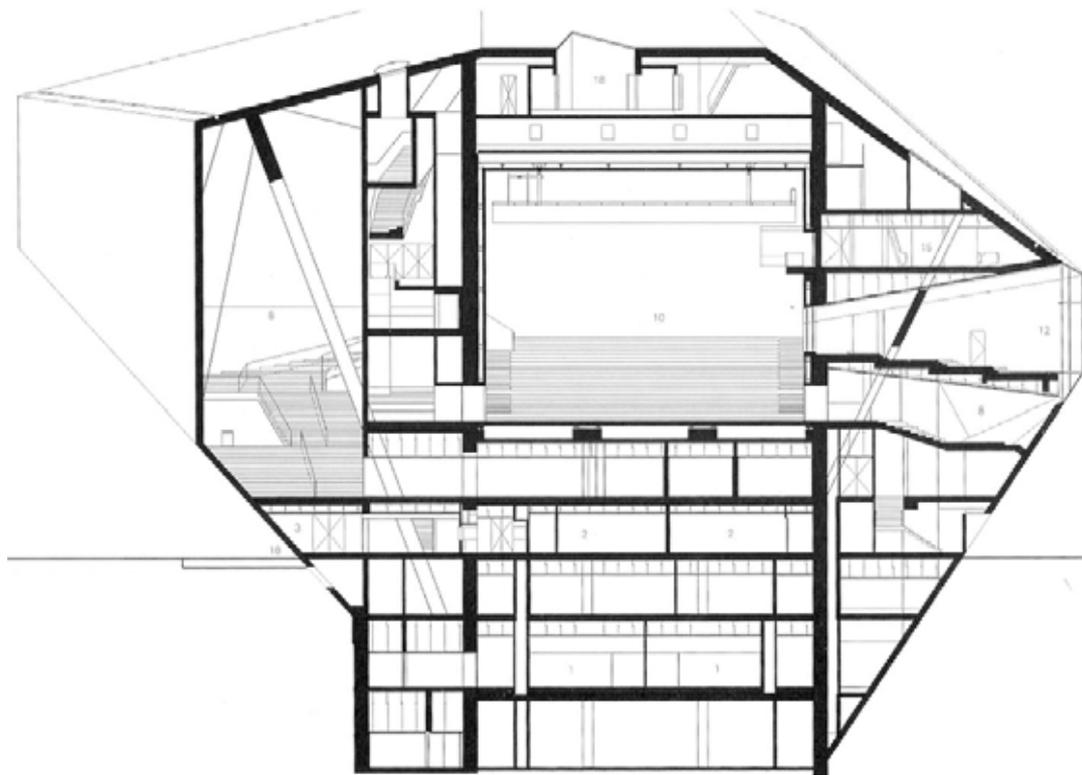
Planta nivel 6



Planta nivel 8



Corte leste-oeste



Corte norte-sul

Conclusão

As considerações finais pretendem estabelecer um panorama acerca do que se avançou ao longo da dissertação, ponderando sobre os objetivos apresentados na introdução do trabalho. No entanto, é necessário desde já ressaltar que não se esgotaram aqui os debates sobre a relação entre arquitetura e “lugar”, nem mesmo pode-se definir com rigor uma abordagem sobre a espacialidade contemporânea e suas transformações geradas pelas intervenções estudadas, pois, longe de serem conclusivas, essas discussões estão vulneráveis às transformações da história e do tempo.

A pesquisa apresentou uma notória preocupação com as discussões de aspectos recentes da história da arquitetura com o propósito de constituir uma leitura atualizada do cenário arquitetônico em que vivemos. Apesar das análises se limitarem à obra de dois arquitetos, foi possível estabelecer algumas reflexões mais amplas, pois, a partir do propósito da dissertação em investigar a transformação do “lugar” na arquitetura contemporânea, avançou-se sobre a relação da arquitetura com a cidade para além do entorno imediato.

Ao longo da dissertação estruturou-se uma série de discussões e reflexões que gradualmente constataram a transformação do “lugar” na arquitetura contemporânea. A apresentação do conceito e as discussões em torno desse tema expostos no primeiro capítulo permitiram o desenvolvimento de um debate mais amplo sobre a relação da arquitetura e o contexto da cidade. No segundo capítulo, por meio do estudo de algumas obras de Álvaro Siza, constatou-se que se torna anacrônico e insuficiente utilizar o “regionalismo” ou o “contextualismo” para abordar seus projetos; no entanto, a apresentação de tais movimentos arquitetônicos foi importante para atingir essas conclusões e avançar sobre outros aspectos importantes da teoria e a crítica da arquitetura contemporânea.

Na seqüência, o terceiro capítulo compreendeu a análise de duas obras mais recentes do arquiteto português, e ali se pode averiguar uma intensificação da complexidade na relação entre arquitetura e “lugar”, uma outra dimensão do tema que é consequência também de uma transformação do espaço da cidade nas circunstâncias dos anos 90, e por isso sugeriu-se a utilização do termo espacialidade contemporânea – considerando-o mais apropriado para abranger essas discussões. No quarto e último capítulo verificou-se através do estudo sobre o projeto de Rem Koolhaas uma outra noção da relação entre arquitetura e contexto.

Era inevitável que dentro dessas discussões surgissem pontos de inflexão e divergência, mas que formam contraposições importantes para um entendimento do cenário arquitetônico atual. Logo, as considerações sobre o “lugar” que balizam esta dissertação – e sobre a espacialidade contemporânea de maneira geral – refletem a complexidade da realidade que essas obras estão inseridas.

O conteúdo da dissertação recupera alguns aspectos históricos com a intenção de revê-los a partir de uma leitura atualizada da arquitetura, e nesse sentido, as reflexões desenvolvidas são conseqüências das análises dos projetos selecionados, isto é, elas surgem da investigação da prática arquitetônica, priorizando uma leitura espacial das obras junto aos seus respectivos contextos.

Convém ressaltar que não foi intenção dessa pesquisa constituir uma análise comparativa entre os projetos estudados de Álvaro Siza e Rem Koolhaas. A “aproximação” dos dois arquitetos – sugerida pela estrutura da dissertação – acontece no sentido de criar uma contraposição entre duas maneiras distintas de interpretar a cidade. Afinal, é evidente que Siza e Koolhaas possuem grandes diferenças quanto ao método de projeto e a maneira de pensar arquitetura, mas em algumas questões esses arquitetos confrontam o mesmo problema. Logo, o que os une nessa dissertação é a capacidade que a arquitetura de ambos tem em articular e discutir questões sobre a espacialidade contemporânea, mesmo que de maneira diferenciada (e muitas vezes até divergente).

Outra particularidade importante que instigou a seleção, e conseqüentemente a aproximação dessas arquiteturas, é a relação do autor do projeto com o contexto da obra, visto que o Museu Iberê Camargo está situado no Brasil, e a Casa da Música, em Portugal. Ou seja, ambos os projetos estão localizados em contextos culturais não habituais a esses arquitetos. Nesse sentido, os projetos selecionados refletem também aspectos importantes sobre a “internacionalização” da obra de Siza e de Koolhaas, uma vez que contribuem para o entendimento de uma relação e de um significado mais amplo do “lugar”, construindo indiretamente uma noção atualizada e de maior abrangência sobre o espaço da cidade - o que nessa dissertação veio chamar de espacialidade contemporânea.

Verifica-se que a investigação sobre a produção recente de Siza implica impreterivelmente entender o conceito de “lugar” como um conceito dinâmico, repensado a cada nova situação de projeto, de maneira que o estudo sobre a Casa da Música exige uma abordagem que transgrida a idéia de um espaço específico. No entanto, em ambos os casos estudados o contexto é recriado pela intervenção arquitetônica e a transformação do sítio é também a transformação de uma realidade e a caracterização de uma nova noção de relação entre arquitetura e “lugar”, ou ainda - numa ótica mais apropriada para essa conclusão - entre arquitetura e espacialidade contemporânea.

Não cabe nessa conclusão reduzir a complexidade dos fenômenos urbanos contemporâneos enfrentados pela arquitetura a um conjunto limitado de considerações, tampouco a uma série de definições que possam padronizar seu

significado, por isso priorizou-se ao longo da pesquisa análises elaboradas a partir de alguns projetos específicos, que pudessem colaborar para o entendimento desse tema. Não há mais modelos de cidade nem mesmo tipologias ideais – o estudo da arquitetura está indissociável da condição imposta pela espacialidade contemporânea.

Logo, Siza e Koolhaas enfrentam essa realidade de maneira muito distinta, no entanto, ambos abordam a arquitetura a partir de uma série de discussões e leituras da espacialidade contemporânea, seja ele o “lugar”, na obra de Siza, ou o contexto mais genérico da cidade, na obra de Koolhaas.

Não obstante, conclui-se que as investigações sobre Siza e Koolhaas fornecem contribuições para muitas outras discussões. Os projetos analisados instituem uma descontinuidade importante com os modelos estabelecidos pelo movimento moderno, e apontam para uma renovação e atualização do processo projetual baseado na diversidade da espacialidade contemporânea, superando qualquer tipo de determinação formal ou estilística.

De maneira geral, esta dissertação também estabelece uma abordagem reflexiva e crítica diante do comodismo do mercado, estimulando mais o julgamento do que se constrói no cenário urbano atual. Indiretamente essas discussões enfatizam a arquitetura como instrumento de reflexão do espaço da cidade, e não como disciplina autônoma ou então um “produto” acrítico escravo de valores preestabelecidos pela “ordem universalizante”.

Entrevista

Entrevista com Álvaro Siza Vieira

Porto, 02 de novembro de 2006

A última parte desse trabalho corresponde à entrevista com Álvaro Siza realizada em seu escritório durante o desenvolvimento da pesquisa. Mais do que um simples anexo, esse pronunciamento do arquiteto foi fonte importante de informações para algumas questões específicas discutidas na dissertação, além de compor um complemento e uma finalização do conteúdo desenvolvido ao longo do trabalho. Por esse motivo, a entrevista está apresentada na íntegra, conservando os pormenores da conversa com o arquiteto.

Carlos Felipe - Sabendo-se que é variável e que não existe uma ordem fixa de ações para todos os projetos, o senhor poderia eleger algumas práticas de reflexão sobre a cidade que são relevantes no desenvolvimento de uma proposta arquitetônica?

Álvaro Siza Vieira - *É evidente que quando se faz qualquer projeto na cidade, ou fora da cidade, no fundo há sempre um contexto – pode ser uma paisagem, mas há sempre um contexto. Há fatores em qualquer projeto, e isso influi na sua concepção. Há o programa que para mim é muito importante. Um edifício que não tenha programa não, se sabe o que se há de fazer. Embora os elementos da arquitetura sejam, de certo modo, uma libertação dos condicionamentos do programa – e quaisquer outros condicionamentos – ninguém os ultrapassa no sentido criativo se não os dominar bem.*

Depois há o contexto, pois nenhum edifício na cidade é um objeto isolado, mesmo que queira ser não é. Há, voluntariamente ou não, relacionamento com tudo que está em torno – condicionamentos da topografia. Também há o espírito da arquitetura em determinadas cidades, em determinada época – na sucessão de épocas que fazem a cidade. E tudo isso é que vai informando o projeto: aspectos de clima, aspectos econômicos, aspectos técnicos, a relação entre a forma e a estrutura e todos os problemas de conforto. A arquitetura é um trabalho interdisciplinar. Agora, tudo isso é que por um lado torna difícil a arquitetura, e por outro lado dá material para a sua definição. Sem isso seria um ato gratuito ou então seria uma escultura, ou coisa assim.

Os historiadores e os críticos, quando fazem seus balanços querendo influir ou clarificar a situação em determinada altura, fazem, por vezes, umas classificações – não sem autoridade nisso – que respondem a um determinado contexto. Portanto, não são absolutas, são momentos de interpretação. Por exemplo, quando Frampton lança a idéia do regionalismo crítico é preciso entender que funcionava em reação a

um estilo internacional, e, mais tarde, a um pós-modernismo bastante superficial de um modo geral – não o pós-modernismo, mas o uso que se fazia da idéia do pós-modernismo.

Portanto, quando Frampton fala de regionalismo crítico, está chamando a atenção para a especificidade de cada país, de cada cultura, e para o não apagar dessa especificidade – o problema da identidade. Nesse aspecto ele faz, por exemplo, a divulgação da arquitetura que era muito mal conhecida. Entre ela a portuguesa, mas também a grega e as dos países nórdicos. E por isso usa o termo do regionalismo crítico, que depois é interpretado a letra, e por esse motivo ele sofre muitas críticas. Mas é preciso entender essa fase de reflexão e divulgação do Frampton a partir desse contexto.

Como quando Adolf Loos diz que arquitetura não é uma arte – idéia que é muito explorada e muitas vezes está a funcionar em relação ao contexto de superdecorativismo. E por isso faz essa afirmação radical, mas que vista à distância, foi um momento de intervenção muito importante na Áustria e na Europa de então. Mas essa idéia não pode ser tomada à letra, porque se há arquitetura que tem valores de arte extraordinários é a arquitetura do Loos.

Carlos Felipe - O senhor poderia conceituar e definir o “lugar”? Lugar no sentido do suporte para a arquitetura...

Álvaro Siza Vieira - *Bem, é muito variável. Você pode ter que trabalhar num lugar como o deserto do Saara ou pode ter um lugar à disposição entre dois edifícios históricos. Portanto, essas duas situações estabelecem problemas muito diferentes no imediato, mas no fundo os problemas são os mesmos. Imaginemos o deserto – se suponhamos que se vai construir no deserto –, o que define este lugar? É a horizontalidade, é o espaço a perder de vista, a não delimitação material. Portanto, é a base sobre a qual se desenvolve a arquitetura. Por outro lado, trabalhar entre dois edifícios, tem a essência, o ritmo das aberturas, os materiais, a decoração (no caso de ser um edifício de diferente estilo histórico) e, portanto, isso condiciona a sua intervenção (se quiser manter um relacionamento com o entorno). Essa idéia de continuidade da arquitetura entendida como peça isolada, mas que sempre em continuidade com outras peças não está totalmente isolada. Embora haja começado – muito recentemente – teorias no sentido de que cada edifício deve ter uma autonomia absoluta e, como tal, desencadear novas relações dentro de uma idéia de cidade nova por um período novo, radicalmente novo.*

Mas para mim essas idéias são igualmente circunstanciais, porque também já houve uma época em que os arquitetos – acreditando na nova sociedade, no novo

homem, num corte com a história – defenderam o desaparecimento da história enquanto disciplina de algumas escolas de arquitetura. Passado alguns anos, foi retomada essa necessidade da história, essa exigência de história.

Portanto, passou muita coisa desde o manifesto do Corbusier de demolição de toda Paris, menos Notre Dame, Torre Eiffel e mais não sei o que. Foi um momento de afirmação dos caminhos da arquitetura em determinado contexto, mas é preciso entender que foi em determinado contexto. Penso mesmo que o Corbusier nunca tenha pensado em arrasar Paris seriamente.

Carlos Felipe - Como deve ser a relação da arquitetura com o “lugar” em situações onde o contexto é totalmente degradado, onde o caos é predominante?

Álvaro Siza Vieira - *Aí o que existe basicamente, o essencial, é um problema da ordem social. Portanto, as bolsas de miséria, a impossibilidade de acorrer de imediato à tremenda afluência às necessidades e a marginalidade, corresponde à dificuldade da cidade em reagir diretamente a uma pressão enorme (e quem diz a cidade diz os cidadãos). Portanto, aí de novo há um contexto. Mas não é certamente um contexto para receber essa idéia de continuidade, aí realmente tem que haver uma transformação grande. Transformação que tem como base a justiça social e a congregação de esforços para que não haja situações dessa espécie – que sabemos que nas sociedades de crescimento explosivo é quase impossível de acabar. Esse é um problema diferente que existe na África, na Ásia, na América do Sul e em bolsas da Europa também. Portanto, isso são situações muito especiais, em que a idéia de continuidade histórica sofre um abanão momentâneo muito forte.*

Carlos Felipe - De maneira geral, quais os mecanismos utilizados para estabelecer uma aproximação do sítio no início do projeto?

Álvaro Siza Vieira - *Bem, você sabe que um projeto é um processo longo, em geral muito longo e muito complexo, com muitos após de diferentes tipos. Para mim o que é importante é apanhar – mesmo se não com grande rigor, com grande base – a ponta da meada do desenvolvimento do projeto. Às vezes pode ser quase nada, e inclusive pode ser errado, mas é o início de um processo. Para mim o que é fundamental é arrancar por um processo. Isto é, ninguém pode mentalmente absorver toda informação que intervém num projeto – absorvê-la toda, ordená-la toda, e depois no fim, pronto, lá está, sai o projeto. Não sai! O projeto é um processo de aproximações, a princípio muito incertas, incompletas, mas no seu próprio desenvolvimento e atividade crítica. E o bombardeamento de mais informação gradualmente vai obrigar-te a torcer essa tal ponta da meada, e então ir encontrando a peça que se encaixa ali.*

Eu pessoalmente começo, em geral, com informação muito incompleta ainda, mas há um início. A reação a determinadas coisas que me impressionam e essa primeira idéia lançada, é algo que está apto, ou tem que estar apto a receber sucessivos após de mais informação, sucessivas intervenções críticas próprias e alheias. Mas tem que se manter essa espécie de maleabilidade, de modo que, em cada momento exista a realidade arquitetura – mas muito frustra ainda, depois vai crescendo.

Carlos Felipe - Como se dá o processo de concepção de um projeto com mais de um autor, como no caso do Pavilhão Serpentine ¹ e o Pavilhão de Anyang ²? Como nasce a idéia?

Álvaro Siza Vieira - *Em primeiro lugar, em ambos os casos são pessoas com quem eu já trabalhei várias vezes. Como se sabe, ambos como meus colaboradores e, portanto, começou a haver uma empatia, uma possibilidade de entendimento. Depois seguiram o seu percurso e cada um ganhou a sua autonomia, o seu escritório e amadureceu a sua personalidade. Mas manteve-se sempre, de farta parte, a capacidade de trabalhar em conjunto, no sentido de criar outro patamar, e não de prevalecer o pensamento do autor.*

Por exemplo, o Serpentine, me lembro que me contaram que em Londres causou confusão, porque não parecia um projeto meu, e tampouco parecia um projeto de Souto Moura. Claro, quer dizer exatamente isso, senão não vale a pena trabalhar em conjunto. Se era pra fazer um projeto meu, não valia a pena estar o Souto Moura, se era pra fazer um projeto do Souto Moura, não valia a pena estar eu. Mas o que há de emocionante no trabalho de equipe e conjunto é exatamente essa capacidade de atingir outro patamar, que provavelmente isoladamente não se poderia atingir, ou pelo menos com estilos mais fortes.

Claro que nós também projetamos edifícios que comparados a um anterior não têm nada a ver, ou têm pouco a ver. Portanto há outra dinâmica, sobretudo sobre um tema um pouco diferente, e nesses dois casos eram temas muito diferentes do habitual no escritório, porque no Serpentine era um edifício temporário, para uso temporário naquele lugar. Mas como se sabe, eles vendem isso, e quando se vende nunca se sabe o que vai acontecer. Venderam não sei pra onde, não disseram. Mas esse problema é de menos, sobretudo por se tratar da Inglaterra – menos condicionamentos relativos ao clima, à qualidade de manutenção e tal.

Na Coréia também é assim, embora esse seja para funcionamento permanente, é num meio muito diferente. Portanto, há todo um estímulo de trabalhar em um

¹ O pavilhão Serpentine, localizado em Londres (2005), foi projetado por Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura.

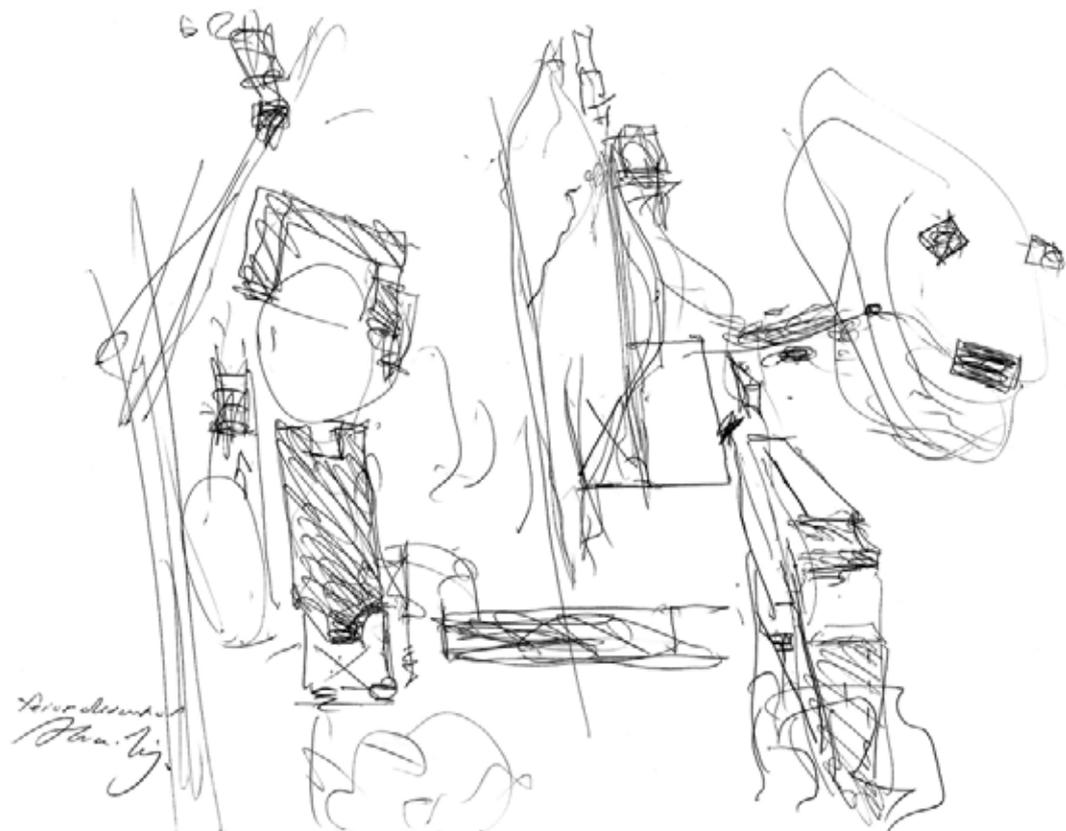
² O pavilhão de Anyang, na Coréia do Sul (2006), foi projetado por Álvaro Siza com colaboração do arquiteto português Carlos Castanheira e do sul-coreano Jun Sung Kim.

contexto, uma cultura diferente e com tantas raízes, a Coréia, a China, o Japão, enfim, toda essa riqueza da cultura oriental. E depois, é num jardim, portanto não tem condicionamentos muito próximos e diretos, como seria se o projeto fosse no meio da cidade, tanto é que eu fiz esse projeto sem lá ir.

Carlos Felipe - Quanto ao museu Iberê Camargo, o Senhor também fez o projeto sem ter ido lá, correto?

Álvaro Siza Vieira - *Quando fiz o projeto, que foi um concurso, realmente trabalhei sem ter ido. Mandaram vídeos e tal. Mas depois quando me entregaram o trabalho fui lá, e já lá fui no decorrer da obra umas quatro vezes, e gostaria de ir mais (...) A obra está sendo muito bem feita. Eu vou lá ver protótipos, esquadrias e tal (...)*

[Esta parte corresponde ao momento em que Álvaro Siza responde questões sobre o museu Iberê Camargo e a igreja de Santa Maria. No entanto, o assunto não está suficientemente claro a ponto de poder ser transcrito e apresentado nesse texto, pois suas falas são complementos e narrativas dos desenhos elaborados durante a entrevista e reproduzidos a seguir. Esboços das duas edificações que foram feitos ao mesmo tempo em que o arquiteto explicava um determinado aspecto do projeto, configurando uma desordem gráfica que é consequência das discussões que o entrevistador propunha ao fazer as perguntas. Apesar dessas informações não constarem aqui na forma de texto, elas aparecem indiretamente disseminadas ao longo da análise dos projetos no terceiro capítulo da dissertação].



Desenhos de Álvaro Siza feitos durante a entrevista ao explicar o projeto do museu Iberê Camargo e da igreja de Santa Maria.

Carlos Felipe - Parece existir um percurso arquitetônico rigorosamente pensado em ambos os projetos – visuais dirigidas, enquadramentos, experiências sensoriais etc. Como se dá isso no processo projetual?

[a pergunta é referente ao museu Iberê Camargo e a Igreja de Santa Maria]

Álvaro Siza Vieira - *Uma pessoa só está capaz de pormenorizar um projeto, quero dizer, de desenhar o projeto – as portas, isso e aquilo, pensar a iluminação, pensar o problema do ar condicionado, como incluir etc –, só está em termos disso quando domina completamente os espaços, e pra isso é preciso conhecer o edifício de cor e mentalmente. A pessoa quando está a ultimar o tratamento dos espaços, tem que ser capaz de mentalmente se imaginar a entrar no átrio, a seguir o corredor, entrar no quarto A, no quarto B, imaginar a altura do teto, aí é que está capaz de desenhar, passar ao computador. De maneira que, há programas que são muito mais estimulantes no sentido dessa pesquisa do que outros. E um museu exatamente é um desses, porque o museu é um edifício preparado essencialmente para se visitar, tanto é que há um percurso sempre – um percurso expositivo.*

Veja por exemplo no museu Iberê Camargo, há um rio que parece um mar, há uma curva adiante e aparece a cidade, e uma estrada marginal. Depois havia um buraco e uma grande encosta. Um terreno muito pequenino, muito difícil. Não se podia parar um carro enorme à frente porque é uma estrada de muito movimento e tem que se contornar. Há pouco espaço, o programa inclui os ateliês que são os espaços menores e, portanto, têm que estar nas partes mais estreitas. De modo que o museu fatalmente teria que surgir aqui [na parte mais larga do terreno]. Muitas vezes esses programas difíceis é que puxam mais a imaginação.

Carlos Felipe - O que o senhor acha sobre a polêmica em torno da obra do Rem Koolhaas no Porto, a Casa da Música?

Álvaro Siza Vieira - *A razão maior da polêmica foi por um lado política. Aderir à arquitetura mais política em uma democracia está sempre acontecendo, porque há sempre eleições e, portanto, polêmicas por partido, oposição – às vezes com razão e outras sem razão. Faz parte da democracia, uma parte não muito nobre, mas é uma condição democrática.*

Por outro lado e, sobretudo, a derrapagem nos custos e no atraso. Atraso inevitável e derrapagem inevitável, porque eu fui convidado a concorrer e disse não, porque o tempo pra fazer o projeto com o compromisso de estar pronto no fim de 2001 era pura e simplesmente impossível. Eu e muitos outros. O Moneo, o Jean Nouvel, houve muitos que disseram não, isso é impossível. Na altura fui um bocado ridicularizado, porque o ministro da cultura declarou que eu podia não ser mau

arquiteto, mas em termos de prazos e cálculos, não era a pessoa. Porque eu disse também que aquele programa não se fazia nem pelo dobro do preço. Ora, o programa custou, salvo o erro, oito vezes o dinheiro. É claro, por duas razões: primeiro porque não se podia fazer por aquele preço, segundo porque o projeto foi feito muito rapidamente, não houve tempo para organizar bem o projeto que é muito complexo. E como tal, houve sucessivos improvisos durante o curso da obra, que evidentemente custa muito dinheiro.

As razões maiores da polêmica foram outras razões, que tiveram a ver com algumas reações, que há sempre também quando se vai trabalhar no estrangeiro. Há em toda parte, inclusive no Brasil. E depois também houve as tendências da parte de críticos de arquitetura e também arquitetos, que partilham de uma oposição à proposta que surgiu, a Casa da Música.

Embora eu nisso seja muito menos radical. A opção do Koolhaas para aquele projeto, posso dizer que é o oposto provavelmente do que eu tomaria. O oposto não porque é muito diversa, mas porque joga nessa tal teoria, baseada na idéia de que cada edifício tenha que ser autônomo violentamente e produzir depois infinita transformação do entorno. E eu não faria isso, julgo eu. Não sei, eu não posso imaginar como é que iria evoluir meu pensamento, ainda mais um projeto tão complexo. Mas pensando na partida, o caminho não seria esse. Não quero dizer que não reconheço a qualidade do que foi feito dentro dessa outra atitude pela arquitetura na cidade. E acho a obra muito bem realizada, muito bem construída. Está a funcionar muito bem, está a cumprir uma função valiosa e, portanto, a minha impressão do projeto é positiva, francamente. Aliás, escrevi sobre isso.

Carlos Felipe - O senhor poderia citar alguns projetos atuais que tenham lhe chamado a atenção?

Álvaro Siza Vieira - *Há muitos. Quando penso nos projetos nem todos os conheço bem, nem todos posso visitar, mas vejo as revistas. No Brasil os projetos do Mendes da Rocha são muito bons, e continuo a apreciar vivamente os projetos do Niemeyer, a coragem com que lança programas e a desinibição diante do significado da paisagem. Por exemplo, no Rio de Janeiro e na Europa há muita coisa em construção que eu aprecio muito. Mas há países onde existe uma continuidade na arquitetura que alguns confundem com conservadorismo, que para mim não é. Por exemplo, a Inglaterra, os países nórdicos onde se constrói pouco, porque se mantém muito e, portanto não cresce muito, há planeamento bem ordenado. Depois há assuntos de vontade de afirmação, em geral pessoal, que eu não aprecio tanto. Em países que têm uma tradição histórica como a Holanda, a França, a Itália, quase não se pode fazer nada de bom, porque é o património, é tudo património, e na*

periferia se cuida pouco, mas também aparecem bons trabalhos, não muitos. E na Espanha há um número significativo de trabalhos com qualidade, embora também esteja surgindo um surto de o que vale é a imagem. Se a imagem for boa, vêm nas revistas, o promotor faz publicidade e etc. E depois a coisa real já não interessa tanto, mas ainda é importante esse valor.

Bibliografia

- ALBUQUERQUE, Carlos Felipe. **Entrevista Álvaro Siza Vieira**. Porto, nov. 2006.
- APPOLINÁRIO, Fabio. **Dicionário de metodologia Científica**. São Paulo: Editora Atlas, 2004.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000
- _____. **Urbanismo em Fim de Linha**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- BARDA, Marisa. Contraponto Poético (entrevista Álvaro Siza). **AU** Arquitetura Urbanismo, São Paulo, n. 21, p. 58-67, dez/Jan de 1988/1989.
- BASTIAN, Winnie; ESTRADA, Maria Helena. Álvaro Siza e o Moderno Portugal. **Arc Design**, São Paulo, n. 31, p. 40 - 51, Jun./Ago. 2003.
- CANAL, Charo. Es triste la mania de classificar lo todo (entrevista Álvaro Siza). **El Mundo**. Madrid: 22 de Junho de 1999. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt>>. Acessado em: 12 fev 2005.
- Casa da Música. **Site oficial da Casa da Música**. Disponível em: <<http://www.casadamusica.com>>. Acessado em: 06 dez. 2005.
- CASTANHEIRA, Carlos; PORCU, Chiara. **As cidades de Álvaro Siza**. Lisboa: Editora Figueirinhas, 2001.
- CASTRO, Michelle Jean de. Bloco sólido é escavado para criar vazios isolados. **Projeto Design**, São Paulo, n. 308, p. 20-26, Out. 2005.
- CIANCHETTA, Alessandra; MOLTENI, Enrico. **Álvaro Siza. Casas 1954-2004**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. Casa e Cidade: Reflexão Gaúcha, Realizações Européias. **AU** Arquitetura Urbanismo, São Paulo, n. 33, p. 48-51, dezembro 1991.
- CONSIGLIER, Victor. Álvaro Siza e Tomás Taveira, dois arquitetos portugueses. **Projeto Design**, São Paulo, n. 98, p. 92-94, 1987.
- CRUZ, Valdemar. O mundo de Siza. **Expresso** (Lisboa, 16 Mai. 1998). Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt>>. Acessado em: 12 fev 2005.
- CURTIS, William J. R.; et all. **Colección Cuadernos de Arquitectura - Regionalismo**. México: Inmueble INBA editor, Vol. 10, 2003.

- DIAS, Ana Sousa. Las ciudades de los arquitectos (Álvaro Siza conversa con Joan Busquets). **Cultural** - Revista eletrônica espanhola (3 set. 2001) Disponível em: <http://cultural.abc.es/historico/semana-31/fijas/arte/arquitectura_index.asp>. Acessado em: 15 fev. 2005.
- **2G Dossier**. Portugal 2000-2005. Barcelona, 2006.
- **El Croquis**. Álvaro Siza. Madrid, n. 91, p. 48-97, 1998.
- **El Croquis**. Álvaro Siza 1995-1999. Madrid, n. 95, 1999.
- FIGUEROLA, Valentina. Geometria na Paisagem. **AU** Arquitetura Urbanismo, São Paulo, n. 109, p. 50-53, abr. 2003.
- _____. Singular Geometria. **AU** Arquitetura Urbanismo, São Paulo, n.138, p. 40-48 - Set. 2005.
- _____. Arquiteto da simplicidade (Entrevista). **AU** Arquitetura Urbanismo, São Paulo, n. 113, p. 60-62, Ago. 2003.
- FLECK, Brigitte; SIZA, Álvaro. **Álvaro Siza** (Architecture Collection). Routledge, 1995.
- FRAMPTON, Kenneth. **Álvaro Siza** - Complete Works. Londres: Phaidon, 2000.
- _____. In Praise of Siza. **Design Quaterly**, Summer, n. 155, p.2-5, 1992.
- _____. **Hacia um regionalismo crítico: Seis pontos para uma arquitetura de resistência**. Barcelona: Hal Foster Editor, 1985.
- _____. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **Nada numa mão, nada na outra**. Nova Iorque, 1997. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt>>. Acesso em: 12 fev. 2005.
- **GA document**. OMA - Casa da Música. Japão, n.84, p. 8-49, 2005.
- GLUSBERG, Jorge. Conversa com Álvaro Siza. **Projeto Design**, São Paulo, n. 124, p. 22-23, agosto de 1989.
- JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo**. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- JEFFREY, Kipnis. El último Koolhaas. **El croquis**, Madri, n. 79, p. 26-37, 1996.
- JODIDIO, Philip. **Álvaro Siza**. Itália: Taschen, 2003.

- KOOLHAAS, Rem. **Content**. Alemanha: Taschen, 2004.
- _____. Casa da Música. **OMA - Office for Metropolitan Architecture** (site oficial). Disponível em: <<http://www.oma.nl>>. Acessado em: 06 dez. 2005.
- _____. **Conversa com estudantes**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- _____. Entrevista. **Jornal de Notícias (05 abr. 2005)**. Disponível em: <<http://pedrasobrepedra.weblog.com.pt/arquivo/189339.html>>. Acessado em: 25 nov. 2005.
- _____. Entrevista - A instabilidade do mundo me inspira. **Viver Cidades** (Entrevista concedida a Frédéric Edelman e publicada no jornal *Le Monde*, edição de 5 de agosto de 2005, sob o título " L'instabilité du monde m'inspire". Tradução: Letícia Ligneul Cotrim. Revisão Técnica: Mauro Almada). Disponível em: <<http://www.vivercidades.org.br>>. Acessado em: 25 nov. 2005.
- _____. et.all. **Mutation**. Barcelona: Actar, 2000.
- _____.; MAU, Bruce. **S, M, L, XL - OMA**. Nova Iorque: The Monacelli Press, 1995.
- MADAÍL, Fernando. As contradições dos novos museus. **Diário de Notícias**. (Lisboa, 23 de Janeiro de 2001). Disponível em <<http://www.instituto-camoes.pt>>. Acessado em: 12 fev 2005.
- MONTANER, Josep Maria. **A modernidade superada** - Arquitetura, arte e pensamento do século XX. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2001.
- _____. **As formas do século XX**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, Barcelona, 2002.
- _____. **Arquitectura y Crítica**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1999.
- _____. **Depois do Movimento Moderno: Arquitectura na segunda metade do século XX**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2001.
- _____. **Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales**. Barcelona: Ediciones UPC, 2000.
- _____. **Museus para o século XXI**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2003.
- NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para arquitetura: antologia teórica 1965-1995**. São Paulo: CosacNaify, 2006.

- NOBRE, Ana Luiza. Entrevista Álvaro Siza. **AU** Arquitetura Urbanismo, São Paulo, n. 37, p. 86-87, ago. / set. 1991.
- **Ordem dos Arquitectos.** Habitar Portugal 2003/2005 (catálogo da exposição). Lisboa, 2006.
- RICCA, Agostinho. Casa da Música: os desconcertos. **Expresso** (Lisboa, 22 dez. 2001) Disponível em: <http://paginas.fe.up.pt/~carvalho/art_ricca01.html>. Acessado em: 25 nov. 2005.
- RICOEUR, Paul. Civilização universal e culturas nacionais (1964). In: **História e Verdade**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense, 1968.
- RODRIGUÊS, António Jacinto. "Esquissos de viagem" de Álvaro Siza. **Jornal de Notícias** (Suplemento Cultural), Porto, 21 jun 1988.
- _____. "Pós- modernismo de resistência". **O Diário**, Porto, 29 dez. 1989.
- _____. "Renovação urbana cautelosa" e o significado da intervenção da Álvaro Siza em Berlim. **Jornal de Notícias** (Suplemento Cultural), Porto, 01 mar. 1988.
- _____. Siza Vieira e a beleza que nos circunda - Faculdade de Arquitectura. **Jornal de Notícias** (Suplemento Cultural), Porto, 25 Ago. 1988
- _____. **Teoria da arquitetura** - O projecto como processo integral na arquitectura de Álvaro Siza. Porto: FAUP, 1996.
- _____. Teoria da metamorfose (ciência-arte) na arquitectura de Álvaro Siza. **Jornal de Notícias** (Suplemento Cultural), Porto, 01 nov. 1988.
- SANTOS, Cecília Rodrigues dos. Álvaro Siza no Chiado entre a cidade e seu mito. **Projeto Design**, São Paulo, n. 143, p. 30-37, 1991.
- _____. Álvaro Siza: uma arquitetura que pensa e faz pensar. **Projeto Design**, São Paulo, n. 146, p. 82-88, 1991.
- SAT, Cláudio. Uma tenda às margens do Tejo. **AU** Arquitetura Urbanismo, São Paulo, n. 81, p. 26-33, Dez./Jan. 1999.
- SIZA, Álvaro. **A Reconstrução do Chiado**. Lisboa: Livraria Figueirinhas, 2000.
- _____. Conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho (Porto, 20 jun. 2006). **Jornal Arquitectos (Morada)**. Lisboa, n. 224, p. 60-75, Jul./Set. 2006.

- _____. Entrevista concedida ao site da Fundação Iberê Camargo. **Vitruvius**. Disponível em: <www.vitruvius.com.br>. Acessado em: 10 fev. 2005.
- _____. **Imaginar a Evidência**. Lisboa: Edições 70, 1998.
- _____. Memorial Descritivo do Museu da Fundação Iberê Camargo. **Fundação Iberê Camargo**. Disponível em: <www.iberecamargo.uol.com.br>. Acessado em: 14 fev. 2005.
- _____. **Texto impresso no mural de apresentação da exposição sobre a Habitação da Bouça realizada na Ordem dos Arquitetos**. Porto: Ordem dos Arquitetos, nov. 2006.
- ____; et. all. **Álvaro Siza: Obras e Projectos**. Milão: Electa, 1995.
- SIZA, Álvaro; et. all. **Álvaro Siza, 1986-1995**. Lisboa: Blau, 1995.
- ____; MURO, Carles (org.). **Escrits**. Barcelona: Ediciones UPC, 1994.
- SOLA-MORALES, Ignasi de. **Diferencias - topografía de la arquitectura contemporânea**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2003.
- _____. **Territórios**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2003.
- TAFURI, Manfredo. **Projecto e Utopia**. Lisboa: Editorial Presença, 1985.
- TESTA, Peter. **Álvaro Siza**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TOSTÕES, Ana Cristina. **Os verdes anos na arquitetura portuguesa dos anos 50**. FAUP, Porto, 1997.
- TOUSSAINT, Michel. Tradição, modernidade e violência criativa: o mundo de Álvaro Siza. **Projeto Design**, São Paulo, n. 146, p. 89-93, 1991.
- TZONIS, Alexander; LEFAIVRE, Liane. **The grid and the pathway**. Architecture in Greece 15, p. 164 -178, 1981
- VIRILIO, Paul. La arquitectura improbable. **El croquis**, Madrid, n. 91, p. 4-15, 1998.
- WAISMAN, Marina. **La estructura histórica del entorno**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1977.
- WOLF, José. A evidência imaginada (entrevista Álvaro Siza). **AU** Arquitetura Urbanismo, São Paulo, n. 94, p. 38-39, fevereiro de 2001.
- ZAERA, Alejandro. Encontrando Libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas. **El Croquis**, Madri, n. 53, p. 21-34, 1992.
- _____. La reformulación del suelo. **Quadern**, Barcelona, n. 220, p. 34-43, 2004.

- _____. Notas para um levantamento topográfico. **El Croquis**. Madri, n.53, p. 6-23, 1992.
- _____. Un mundo lleno de agujeros. **El Croquis**, Madri, n. 88-89, p. 308-323, 1998.

Vídeos

- **Orden el caos: Álvaro Siza Vieira** (documentário da série “Elogio de la luz”). Direção: Juan M. Martín de Blas. Produção: Televisión Española, TVE, 2003. DVD.
- **Álvaro Siza: Obras e projectos**. Direção: Luis Ferreira Alves e Vítor Bilhete. Produção: Fantástico produção de design, 2003. DVD.
- **Obra aberta: Visitas guiadas**. Direção e produção: Ordem dos arquitetos, 2003. DVD.
- **Faculdade de Arquitetura do Porto** - La Sept Arte - Direction de l'architecture et du patrimoine - Les Film D'Ici – Avec la participation du Centre national de la cinematographie - França, 2000. DVD.

Capítulo 2

Pág. 33 a 52 - Todas as fotos foram feitas pelo autor

Capítulo 3

Fotografias

Pág. 57 - Foto da igreja feita pelo autor e fotos do museu disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/gneumann/>>. Acessado em: 20 mar. 2007

Igreja de Santa Maria

Fotografias

Pág. 58 a 72 - Todas as fotos foram feitas pelo autor

Desenhos de Siza

Pág. 60 e 61 - SIZA, Álvaro. **Imaginar a Evidência**. Lisboa: Edições 70, 1998, p. 52 e 48.

Plantas e cortes

Pág. 74 a 76 - **El Croquis**. Álvaro Siza. Madrid, n. 91, p. 48 e 58, 1998.

Museu Iberê Camargo

Fotografias (e imagens das obras do artista)

Pág. 77 a 89 - **Site da Fundação Iberê Camargo**. Disponível em: <www.iberecamargo.uol.com.br>. Acessado em: 14 fev. 2005.

Imagens da maquete

Pág. 81 a 89 - **El Croquis**. Álvaro Siza 1995-1999. Madrid, n. 95, 1999.

Plantas e cortes

Pág. 90 e 91 - FIGUEROLA, Valentina. Geometria na Paisagem. **AU** Arquitetura Urbanismo, São Paulo, n. 109, p. 50-53, abr. 2003.

O processo projetual de Álvaro Siza

Desenhos de Siza

Pág 104 - BASTIAN, Winnie; ESTRADA, Maria Helena. Álvaro Siza e o Moderno Portugal. **Arc Design**, São Paulo, n. 31, p. 50, Jun./Ago. 2003.

Pág 105 - FRAMPTON, Kenneth. **Álvaro Siza - Complete Works**. Londres: Phaidon, 2000, p.591

Capítulo 4

Casa da Música

Fotografias

Pág. 122, 123, 125, 126, 128, 137, 138, 139, 140 e 144 - Fotos feitas pelo autor

Pág. 124 - Imagem retirada do Google Earth.

Pág. 124, 129, 130, 131 e 132 - **GA document**. OMA Casa da Música. Japão, n.84, p. 8-49, 2005.

Pág. 127, 130, 132, 133, 134 e 135 - Imagens trabalhadas pelo autor a partir do conteúdo do site 360portugal. Disponível em: <http://www.360portugal.com/Distritos.QTVR/Porto.VR/Patrimonio/CasaDaMusica/> Acessado em: 06 dez. 2005

Maquete eletrônica

Pág. 136 - Disponível em: www.afaconsultores.pt. Acessado em: 06 dez. 2005

Plantas e cortes

Pág 145 a 149 - **GA document**. OMA Casa da Música. Japão, n.84, p. 8-49, 2005.