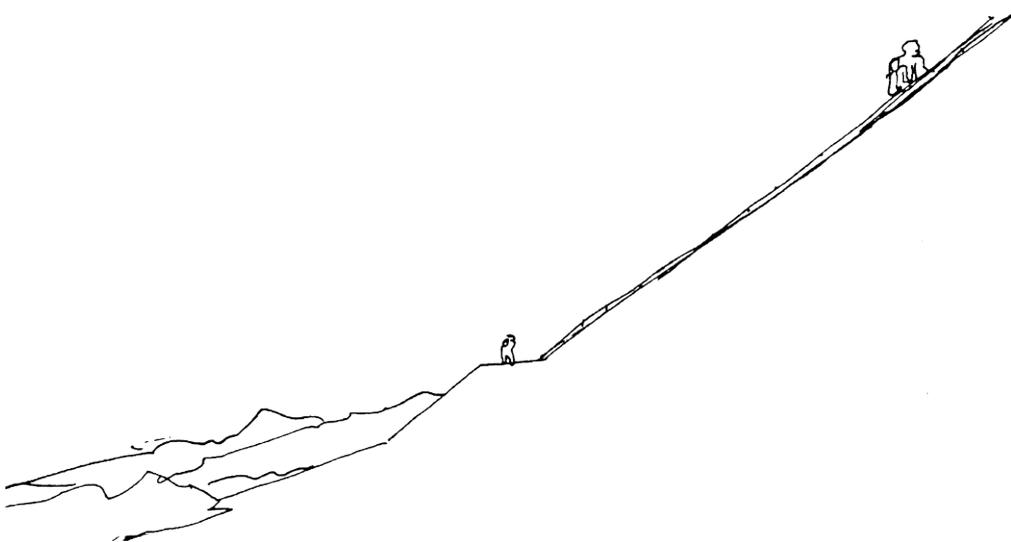


UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

Juan Pablo Rosenberg

A construção do território

Abstração e natureza nas obras de
Luis Barragán, Álvaro Siza e Tadao Ando



São Paulo
2016

Imagem da capa:
Álvaro Siza. Piscina em Leça da Palmeira.
Intervenção sobre croquis do arquiteto.

Juan Pablo Rosenberg

A construção do território

Abstração e natureza nas obras de
Luis Barragán, Álvaro Siza e Tadao Ando

Dissertação apresentada à Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de
São Paulo para a obtenção do título de Mestre
em Arquitetura e Urbanismo.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Julio Valentino Bruna
Área de Concentração: Projeto de Arquitetura

Exemplar revisado e alterado em relação à versão original, sob responsabilidade do autor
e anuência do orientador. O original se encontra disponível na sede do programa.

São Paulo, 30 de julho de 2016.

São Paulo

2016

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL DO AUTOR: pablo@ar-arquitetos.com.br

R813c Rosenberg, Juan Pablo
A construção do território. Abstração e natureza nas obras de Luis Barragán, Álvaro Siza e Tadao Ando / Juan Pablo Rosenberg. – São Paulo, 2016.
217 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Projeto de Arquitetura) – FAUUSP.
Orientador: Paulo Julio Valentino Bruna

1.Projeto de arquitetura 2.Território 3.Fundamentos do projeto arquitetônico 4.Poética arquitetônica 5.Regionalismo 6.Barragán, Luis, 1902-1988 7.Siza, Álvaro, 1933- 8.Ando, Tadao, 1941- I.Título

CDU 72.011.22

Para Marina, Leon e Eva.

Agradecimentos

Ao meu orientador Prof. Dr. Paulo Bruna, por manter sempre claro o Norte, mostrando-me onde por os pés.

A Daniele Pisani, por despertar a curiosidade pela reconstrução do imaginário do arquiteto como fonte de investigação de projeto.

A Rodrigo, Amélia e Benjamin da Costa Lima, pela generosidade e entusiasmo com que nos conduziram pelas obras de Siza no Porto;

A Marcos e Marlene Acayaba pela valiosa companhia no retorno às obras de Barragán. À Marlene especialmente, pelas detidas conversas ao longo de todo o processo.

A Guilherme Wisnik e Ruth Verde Zein pela correção de rumo no exame de qualificação.

Ao Arquivo Municipal da Câmara de Matosinhos e à Fundação de Arquitetura Tapatía Luis Barragán pelo material cedido e pelas informações prestadas.

Aos amigos e colegas que contribuíram direta ou indiretamente ao longo da pesquisa: à Marta Bogéa pela interlocução inicial sobre 'muros', a Miquel Adrià, editor da Arquine, por mostrar algumas 'chaves' de Barragán; à Maíra Acayaba, Pedro Kok e Leonardo Finotti pelas belas fotos cedidas; à Marina Colonelli e à minha irmã Barbara, pela ajuda na reta final.

Aos meus pais, Ana e Hugo, pelo apoio irrestrito, sempre, e quando se fez mais necessário.

Aos pequenos Leon e Eva, pela amorosa paciência em sua espera pelo pai.

A Marina Acayaba, a quem palavras não bastam para agradecer a parceria incondicional. Obrigado pelo suporte, conversas, carinho, leituras, enfim. Companheira nas viagens e na grande viagem da vida; referência fundamental e fonte permanente de inspiração.

E finalmente, a Luis Barragán, Álvaro Siza e Tadao Ando, por sua fé na arquitetura.

Resumo

Este estudo propõe uma leitura sobre a poética arquitetônica nas obras de Luis Barragán, Alvaro Siza e Tadao Ando, a partir do elo que estabelecem no binômio *construção-natureza*.

Tomando de suas produções projetos emblemáticos dessa relação, encontramos “lugares arquitetônicos puros” (HUET, 1979) que restituem o caráter ontológico da disciplina ao evocarem, nessa fronteira última da arquitetura, questões primordiais da existência humana. No diálogo que propõem entre localidade e síntese moderna, essas “construções do lugar” nos revelam, mais do que posturas críticas, inquietudes – ou obsessões – de seus criadores, as quais se concretizam na experiência fenomenológica das obras, por meio da “desmaterialização” da própria arquitetura.

Barragán, em Los Clubes (1964-1968) – Cuadra San Cristóbal e a Fuente de los Amantes –, impõe agudos contrastes à paisagem para então dissolvê-los, numa “realidade fantástica” que consuma a improvável comunhão entre fé católica e desejo erótico; na Piscina de Leça da Palmeira Siza narra o retorno do Homem à Natureza, num “discurso da técnica” que desfaz, no caminho entre a cidade e a praia, o muro de concreto em areia e pedra; no Templo da Água, Tadao Ando estabelece um percurso do profano ao sagrado – da razão ocidental à espiritualidade oriental –, pela transmutação simbólica da forma geométrica, regida por vazios radicalmente disponíveis (*Ma*).

Cada capítulo circunscreve individualmente um arquiteto e sua obra por meio de três aproximações sequenciais: inicia com as impressões da visita à obra; passa a pela genealogia da imaginação e formação da linguagem; e fecha o ciclo retornando ao projeto, analisado a partir dos desenhos e dos dados coletados ao longo da pesquisa. Pretendemos, assim, criar uma ponte entre o desígnio projetivo e a expressão obra, para identificar, nesse trajeto, os recursos poético-arquitetônicos utilizados. Na conclusão, são gerados cruzamentos horizontais entre as diferentes manifestações desses recursos nas obras – percurso, muro, água, luz etc. – como tentativa de contribuir para o léxico poético da disciplina.

Palavras-chave:

1. Fundamentos do projeto 2. Poética arquitetônica 3. Território 4. Regionalismo
5. Barragán, Luis (1902-1988) 6. Siza, Álvaro (1933) 7. Ando, Tadao (1941)

Abstract

This study proposes a reading of architectural poetics on the works of Luis Barragán, Alvaro Siza and Tadao Ando, departing from the link that each of them establish on the binomial construction-nature.

Considering among their productions the emblematic projects of such a relationship, we can find *pure architectonic places* (HUET, 1979) that restore the ontological character of the discipline, evoking, through this last frontier of architecture, universal issues of the human existence. In the dialogue they propose between place and modern synthesis, those “site constructions” thus reveal rather than critic positions, but basic and primordial disquietudes – or obsessions – from their creators. Those disquietudes become concrete in the phenomenological experience of the place, in the very same “dematerialization” of architecture.

Barragán, in Los Clubes (1964-1968) – Cuadra San Cristóbal and Fuente de los Amantes –, imposes sharp contrasts to the landscape to then dissolve them in a “fantastic reality” that consummates the unlikely match between catholic faith and erotic desire; in Leça da Palmeira Swimming Pool, Siza tells, by a “technical speech”, the return of Man towards Nature, in a liturgic procedure that undoes, between the city and the beach, the concrete wall into sand and stone; on the Water Temple, Tadao Ando establishes a path from the profane towards the sacred – from the occidental reasoning to the oriental spirituality –, through the symbolic transmutation of the form along radically available spaces (*Ma*).

Each chapter individually circumscribes one architect and his work through three sequential proxies: it begins with the impressions obtained in site visits; then goes through a genealogy of the imagination and the formation of the language; and closes the circle returning to the project, approached through the drawings and data collected during the research. The goal then, is to create a bridge between the project intentions and the expression of the work, to identify, along this path, the poetic architectural resources that were used. In the conclusion, horizontal crossings are created between different expressions of those resources on the constructions – pathway, wall, water, light etc. – as a way to try to contribute to the poetic lexicon of the discipline.

Key words:

1. Project Fundamentals
2. Architectonical poetics
3. Territory
4. Regionalism
5. Barragán, Luis (1902-1988)
6. Siza, Álvaro (1933)
7. Ando, Tadao (1941)



Sumário

| | |
|---|---------|
| Introdução | pg. 14 |
| 1. Luis Barragán: território fantástico | pg. 25 |
| Los Clubes (Cuadra San Cristobal e Fuente de Los Amantes) | |
| 1.1. Introdução | pg. 29 |
| 1.2. Primeira aproximação: visita à obra | pg. 32 |
| 1.3. Genealogia da imaginação | pg. 39 |
| 1.4. Segunda aproximação: análise do projeto | pg. 59 |
| 2. Álvaro Siza: construção da natureza | pg. 77 |
| Piscina Oceânica em Leça da Palmeira | |
| 2.1. Introdução | pg. 81 |
| 2.2. Primeira aproximação: visita à obra | pg. 85 |
| 2.3. Genealogia da imaginação | pg. 90 |
| 2.4. Segunda aproximação: análise do projeto | pg. 111 |
| 3. Tadao Ando: território intervalar (<i>Ma</i>) | pg. 129 |
| Templo da Água | |
| 3.1. Introdução | pg. 133 |
| 3.2. Primeira aproximação: visita à obra | pg. 137 |
| 3.3. Genealogia da imaginação | pg. 141 |
| 3.4. Segunda aproximação: análise do projeto | pg. 155 |
| Conclusão | pg. 171 |
| Bibliografia | pg. 185 |
| Anexos | pg. 193 |

Apresentação

“Qualquer um sabe onde pôr os pés, e é suposto que um arquitecto ponha os pés em sítios diferentes dos de toda a gente”

Álvaro Siza Vieira

O presente trabalho nasce da necessidade de organizar um conhecimento acumulado de forma fragmentada ao longo dos quinze anos de prática profissional em que os projetos de Luis Barragán, Álvaro Siza e Tadao Ando têm convivido sobre minha mesa de trabalho como fontes de consulta à procura de um plano, uma transição, um detalhe... uma luz capaz de inspirar ou de resolver contingências cotidianas da prática de projeto.

A pesquisa encontra sua origem em 2001, quando morei no México e tive a oportunidade de testemunhar a força dos espaços de Luis Barragán. Em 2008, ao percorrer as obras de Tadao Ando no Japão, suas atmosferas reavivaram imediatamente aquelas sensações experimentadas sete anos antes.

Em 2012, tornou-se imprescindível um olhar mais atento sobre as soluções projetuais geradoras da potência poética dessas arquiteturas. A investigação consistiu numa grande viagem pelo mundo de cada um dos três arquitetos aqui reunidos, pela formação de suas linguagens e pelo conjunto de suas produções, seus escritos e pela crítica; o que resultou na seleção de uma obra de cada a ser analisada. Os projetos aqui reunidos, emblemáticos de suas posturas projetuais, são aqueles que melhor representam a relação que cada arquiteto estabelece no binômio construção-natureza, eixo central da pesquisa. O muro - artefato primordial do engenho humano - e a natureza, desconstruída em seus elementos essenciais - Terra, Céu, água e luz - são o léxico comum de suas narrativas poéticas; as quais nos revelam verdadeiras obsessões pessoais resolvidas nas fronteiras dessa relação.

O trabalho configura, a partir desse encontro, uma tentativa de estabelecer o elo entre o imaginário do arquiteto, suas decisões e a obra realizada, no intuito de dar uma contribuição para o ferramental poético na prática de projeto.

O primeiro que convém saber é que a heterodoxia não é fácil. Serviço divino a poucos cometido, paga-o a moeda que os deuses amam: a amargura e a solidão. Obedientes a um único mandamento, o de não recusar para as trevas aquilo que se vê na luz, essa exigência dá ao rosto dos heterodoxos uma aparência inequívoca de dureza.

Eduardo Lourenço

Introdução

“Fechou a mão com força e agarrou bem a loucura dentro da mão, descobrindo no seu trabalho as verdades simples ou uma verdade única.”

Almada Negreiros

1. O texto foi originalmente publicado em 1983 na revista “*Perspecta: the architectural journal n.20*” e posteriormente incorporado, em 1985, à terceira edição do livro “História Crítica da arquitetura moderna”. A partir do ensaio, que complementa seu “*Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*” (1983), Frampton deu amplitude e notoriedade ao termo cunhado por Alexandre Tzonis e Liane Lefaivre em 1981 no texto “*The grid and the pathway*”, o qual se restringiu ao caso específico da arquitetura grega.

2. A noção de ‘construir o lugar’, que será retomada no capítulo dedicado a Siza, atribuída por Frampton a Mario Botta, foi proposta por Gregotti em “O Território da Arquitetura” (1967).

As obras de Luis Barragán, Álvaro Siza e Tadao Ando foram pela primeira vez justapostas no início dos anos 1980 pelo Regionalismo Crítico de K. Frampton, no ensaio “*Prospects for a Critical Regionalism*”¹. Em seu recorte “crítico”, Frampton parte do paradoxo colocado por Paul Ricoeur – “Como ser moderno e retornar às raízes?” – para reunir “manifestações localmente moduladas na cultura mundial”, as quais, em oposição ao uso “sentimental ou irônico” do vernáculo, procuram valorizar a identidade da região “ao deturpar elementos autóctones com o uso de paradigmas originários de fontes alienígenas [modernas]”. Segundo Frampton, “essas manifestações têm como preceito mais valioso a ‘criação do lugar’², [apresentando-se como] fatos tectônicos’ [...] capazes de reagir às condições específicas impostas pela localidade, [...] com ênfase no território – e na topografia –, [com a] consciência de que o ambiente pode ser vivenciado em outros termos, não somente através da visão, mas sensível à percepções complementares [...] com níveis variáveis de iluminação e sensações ambientais [...] – sensações que induzem o modo de andar” (FRAMPTON, 2006, p.504-518).

Para Frampton “essas manifestações podem ser descritas como ‘interstícios de liberdade’, [que] dependem, por definição, de uma associação entre a consciência política de uma sociedade e a profissão do arquiteto”, cuja principal força motivadora se encontra “no forte desejo de realizar efetivamente uma identidade [e] num sentimento ‘anti-centrista’, isto é, uma aspiração por algum tipo de independência cultural, econômica e política”.

Em 2001, no entanto, passados quase vinte anos da publicação do ensaio, o próprio autor reconheceria que

“abordar Barragán como um arquiteto ‘crítico’ parece hoje (sic) algo contraditório, visto que é difícil imaginar alguém menos afeito à ideologia do que ele”. (FRAMPTON, 2001, 16p.). Para além das controvérsias geradas pelo termo³, as quais têm perdido relevância com os novos paradigmas da contemporaneidade, tal reposicionamento colabora para reunir as produções desses arquitetos segundo outros pontos de vista menos “operativos”, e mais sensíveis a aspectos enraizados na subjetividade dos arquitetos⁴.

Sem negar aspectos identificados por Frampton – a matriz dialética entre modernidade e localidade, suas materializações como *factos tectónicos* atentos ao território e à experiência tátil e fenomenológica, e sobretudo a ideia de *construção do lugar* –, as obras desses *arquitetos liberais* podem ser entendidas para além de “enclaves” culturais contra a massificação⁵; mas como manifestações poéticas oriundas de pulsões vitais no complexo ideário pessoal de seus criadores, inevitavelmente enraizadas às idiosincrasias de suas localidades, e que encontram sua melhor expressão no poder simbólico da abstração moderna.

As trajetórias heterodoxas de Luis Barragán, Alvaro Siza Vieira e Tadao Ando, solitárias e coerentes, se desenvolvem alheias à grupos, movimentos, ideologias ou regras preestabelecidas. Firmemente arraigadas a tradições culturais ditas “periféricas”, encontram no sítio e na memória – individual e coletiva - seu ponto de partida, para então identificar em diferentes fontes da modernidade – do purismo Corbusiano ao Surrealismo (Barragán), do empirismo Aaltiano e à fragmentação (Siza) e ao minimalismo pós-modernos passando pelas atmosferas de Louis Kahn (Ando), o ferramental para manifestar necessidades de ordem existencial na “construção do lugar”. Em seus métodos experimentais, travam um diálogo direto com o *genius loci*⁶, encontrando neste embate de “gênios” - o do lugar e o do arquiteto -, na experiência do contato entre forma construída e território e no trânsito entre o físico e o simbólico, a manifestação poética “daquilo que o lugar deseja ser” (SIZA 2012).

3. Apesar do Regionalismo Crítico ser amplamente aceito como recorte da produção arquitetônica moderna, o conceito encontrou severa resistência teórica desde sua formulação, seja pela falta de rigor e simplificação na formação de seu espectro de análise (Alan Colquhoun), seja pela postura “operativa” (M Tafuri) que gerou diferentes desdobramentos na Europa, mas sobretudo nos Estados Unidos, sobre a inoperância da “criticalidade”. (ver: BAIRD 2004). Segundo Rem Koolhaas “o problema do discurso crítico reside na inabilidade em reconhecer que a motivação mais profunda da arquitetura não é crítica”. (KOOLHAAS apud BAIRD 2004). Peter Testa, em sua dissertação de Mestrado “*The Architecture of Alvaro Siza*” defendida junto ao MIT em 1984, identifica importantes inconsistências metodológicas no conceito que “neutralizam sua eficácia” inclusive ao caracterizar a obra de Siza como Regionalista. (TESTA, 1984, p.10-38).

4. Guilherme Wisnik, em “O Silêncio e a sombra” (WISNIK 2014), parte do regionalismo de Frampton para encontrar o elo entre os arquitetos no “silêncio eloquente” que reflete as idiosincrasias de cada um. Ao longo do texto Wisnik nos propõe um “percurso fenomenológico e processional” (WISNIK 2014, p.412) pela Casa-estúdio de Tacubaya de Barragán, apontando para seu conflito interior, debate o valor da natureza e da sombra na “arquitetura moderna fechada” Ando e a angústia solitária da “perda da materialidade” em Siza, à medida que este se torna um arquiteto internacional e se afasta da realidade do canteiro de obras.

5. Tema que tangencia a obra de Barragán e a “arquitetura de guerrilha” inicial de Ando, mas está totalmente alheia às formulações metodológicas de Siza, e que a esta altura se esvai nos novos paradigmas da contemporaneidade

6. Genius Loci segundo Christian Norberg Schulz: “O ‘espírito do lugar’ que os antigos reconheciam como ‘aquele outro’ que os homens precisam aceitar para serem capazes de habitar” (NORBERG-SCHULZ, 1984, p.449)

No intuito de desvendar a maneira como cada arquiteto “constrói o lugar”, encontramos em suas produções obras emblemáticas da relação que estabelecem entre construção e natureza, as quais, se não circunscrevem a complexidade de seus pensamentos, aportam elementos exemplares de suas linguagens poéticas. São elas: a Piscina da Praia de Leça da Palmeira (1961-66) de Siza, Los Clubes (1964-68) – Cuadra San Cristóbal e Fuente de los Amantes – de Barragán, e o Templo da Água de Tadao Ando (1989-91).

Essas obras materializam no território, como descobrimos ao longo da pesquisa, mais do que expressões culturais, respostas concretas às obsessões pessoais que mobilizam o fazer poético dos arquitetos. São lugares que revelam, em suas atmosferas, inquietações existenciais do homem-artista. Não é coincidência, portanto, que todas elas proponham uma relação direta entre constructo e natureza, configurando um retorno ao embate primordial do *homo faber* na constituição mítica do habitar essencial.

Ao restituir o caráter ontológico da disciplina, essas criações do “lugar mítico” manifestam-se, segundo Bernard Huet, como “lugares arquitetônicos puros”, presenças inexoráveis que tornam “difícil indicar qual parte do projeto ou do lugar haja determinado a história da paisagem” (HUET 1979).

Se as obras se materializam como “fatos tectônicos”, é justamente na possibilidade de desmaterialização desses “fatos”, de diferentes maneiras, que os arquitetos encontram as respostas às suas inquietações vitais. É talvez justamente aí, nos matizes entre a objetividade e a subjetividade, que residam os verdadeiros “interstícios de liberdade” apontados por Frampton nessas arquiteturas, manifestos nas fronteiras entre as virtudes do engenho humano e as virtudes da natureza, mobilizadas pelo mito e mediadas pelo poder da abstração.

Barragán, em Los Clubes (1964-1968) – Cuadra San Cristóbal e a Fuente de los Amantes –, impõe agudos contrastes à paisagem para então dissolvê-los numa “realidade fantástica” que consuma a improvável comunhão entre fé católica e desejo

erótico; na Piscina de Leça da Palmeira Siza narra, pelo discurso da técnica, o retorno do Homem à Natureza, no rito litúrgico do banhista que desmaterializa, entre a cidade e a praia, o muro de concreto em areia e pedra; no Templo da Água, Tadao Ando estabelece um percurso do profano e ao sagrado através da transmutação simbólica da forma geométrica, passando da razão ocidental à espiritualidade oriental por meio de “vazios radicalmente disponíveis” (Ma).

Objetivos

O primeiro objetivo da pesquisa consiste justamente propor um olhar sobre essas obras que extrapola a visão meramente regional, entendendo-as como expressões poéticas individuais oriundas da sensibilidade e reveladoras do imaginário do arquiteto-artista.

O segundo objetivo consiste em reconhecer, reunir e disponibilizar algumas contribuições das obras – e dos arquitetos – para o arcabouço teórico da disciplina, tanto na relação que estabelecem com o território, como dos recursos poético-projetuais que utilizam: as dimensões e a materialidade de seus muros, o uso das propriedades da água, a luz, o percurso, o tempo, etc. Qual o sentido do cor-de-rosa nos planos de Barragán? Porque o espelho d’água de Tadao Ando tem forma elíptica? Qual a “função” do vestiário no percurso da Piscina de Siza? Se os muros nessas obras sustentam apenas a si mesmos, porque a altura do plano de Siza é 1,95 metro, enquanto o de Ando atinge 4 metros e o de Barragán, 8 metros? O que o acabamento dos concreto de Siza e Ando nos mostram? Que segredos esses – e outros – elementos guardam?

Conforme avançava, a pesquisa - e as obras - foram revelando nuances sutis difíceis de captar num primeiro momento, seja na experiência *in situ*, na bibliografia ou nos desenhos do projeto. São obras que exigem inúmeras visadas, avanços e retornos, as quais, com o tempo, vão desvelando não só a si mesmas,

mas também a seus criadores, entendidas hoje como expressões de obsessões pessoais que se revelam na *construção do lugar*. Pretende-se, enfim, trazer à luz como o imaginário do arquiteto repercute nas decisões de projeto, que por sua vez resultam na experiência fenomenológica da obra, a qual, por fim, revela a obsessão do arquiteto; nesse processo cíclico que tende a ao infinito como um Ouroboros, quanto mais se olha para as obras e para o imaginário dos arquitetos, novas revelações aparecem, chegando ao ponto de não ser mais possível diferenciar decisões intencionais, daquelas inconscientes, daquilo que é pura interpretação do visitante. O que por si mostra a riqueza contida em obras aparentemente simples do ponto de vista formal e construtivo.

O terceiro objetivo consiste em dar uma pequena contribuição para ampliar o conhecimento sobre o imaginário e a formação da linguagem dos arquitetos, sobretudo de Barragán, que apesar de sua instigante complexidade, permanece ainda hoje pouco conhecido no Brasil, para além do Regionalismo Crítico de Frampton e das fotos nos “livros-de-centro-de-mesa”.

Metodologia

Se o projeto constitui um desígnio do arquiteto, a obra construída pode ser entendida como a materialização de seu universo imagético. Segundo K. Frampton:

Ao estudarmos a contribuição de um artista, nem sua vida nem tampouco suas palavras podem ser dispensadas, não apenas em relação à formação de sua linguagem, mas sobretudo como sustento dos valores incorporados à sua obra. (FRAMPTON 2001, 16p.).

Para podermos compreender esses valores “incorporados” à obra, sobretudo aqueles que se referem ao campo poético, não bastam desenhos, é essencial testemunhar o caráter do espaço, somente compreensível pela experiência fenomenológica. Como declarou Rafael Moneo:

Fazem já anos que me propus suspender o julgamento sobre qualquer obra de arquitetura que não tenha visitado. Isso porque, à margem de estar acostumado à leitura de plantas e da ajuda que supõem as imagens fotográficas dos edifícios, me ocorreu, em algumas ocasiões, ter que trocar de opinião a respeito de uma obra após a visita da mesma. Isto põe em manifesto, uma vez mais, que o julgamento sobre a arquitetura exige seu conhecimento, seu direto impacto sensorial sobre nós para poder apreciá-la. (MONEO, 2010, p.25)

O método investigativo da pesquisa, portanto, é composto por três frentes complementares que procuram circunscrever a tríade: imaginário (obsessão) - projeto - experiência da obra, as quais se refletem na estrutura dos capítulos:

Assim, partimos das visitas às obras, realizadas de forma esparsa ao longo dos anos, durante as quais foram realizados os registros fotográficos que compõem a maior parte da documentação iconográfica sobre os projetos aqui analisados. Essas viagens configuraram verdadeiras peregrinações pelas obras de cada arquiteto, o que se mostrou fundamental para compreender a coerência do conjunto de suas produções. No total foram visitadas onze obras de Barragán, na cidade do México e arredores, quatorze obras de Alvaro Siza no Porto, região do Minho e Galícia, e doze obras de Tadao Ando em Tóquio e região de Kansai (Osaka, Kyoto e arredores)⁷. A partir delas, foram selecionados os projetos aqui analisados, entendidos não só como representativos das linguagens dos arquitetos mas, sobretudo, das obsessões que motivam o encontro entre o constructo e a natureza.

7. De Siza foram também visitadas a instalação no *Giardino delle Vergini al'Arsenale* para a Bienal de Arquitetura de Veneza em 2012 e a Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre; de Ando, a reforma da Punta della Dogana para a Coleção François Pinault, em Veneza.

A segunda frente consistiu na pesquisa bibliográfica em que se buscou levantar o universo que circunscreve as produções dos arquitetos e as obras especificamente, por meio de escritos, entrevistas e análises críticas. Procurou-se abordar suas memórias, influências, formação de suas linguagens e o contexto histórico, seus imaginários e convicções, métodos de projeto - quando disponíveis - e análises críticas.

Finalmente, selecionadas as obras a serem analisadas a partir das impressões *in situ*, retornamos aos desenhos e à bibliografia para analisar e compreender as decisões projetuais e os recursos arquitetônicos que promovem a potência poética testemunhada nesses *lugares arquitetônicos*. Os projetos - plantas cortes e elevações mais representativas foram redesenhados pelo autor em Cad, como forma de estabelecer uma relação mais íntima com as decisões projetuais.

É necessário, por fim, apontar as dificuldades enfrentadas ao longo do processo. Inicialmente, havia a intenção de alcançar fontes primárias por meio de pesquisas nos arquivos originais, o que se mostrou muitas inviável e, ao final de contas, prescindível para o objetivo do trabalho. Como exemplo, a *Barragán Foundation*, sediada em Basel e detentora dos direitos de todo o arquivo profissional de Barragán, encontra-se fechada para pesquisadores há quase dois anos, por motivo da produção de um Catálogo *Raisonée* sobre a obra do arquiteto, previsto inicialmente para 2016 e, mais recentemente, para 2017⁸. O arquivo de Alvaro Siza foi integralmente repassado pelo escritório no final de 2014 ao *Canadian Centre for Architecture*, encontrando-se ainda⁹ em processo de catalogação, e portanto, inacessível.

8. A Fundación Tapatía - Casa Estudio Luis Barragán mantém em Guadalajara somente seus arquivos pessoais (fotografias, cartas e objetos)

9. Última consulta realizada em dezembro/15.

Estrutura do trabalho

O trabalho está dividido em três capítulos, cada um dedicado a um arquiteto e à análise da obra selecionada. Olharemos para os arquitetos individualmente, buscando identificar suas contribuições individuais à disciplina para então relacionar suas características como conjunto, num esforço de construção de conhecimento para os fundamentos da linguagem da disciplina.

Cada capítulo está organizado em quatro partes:

1. INTRODUÇÃO: contextualização do pensamento e da obra do arquiteto, identificação da obsessão que mobiliza a relação entre construção e natureza, bem como a inserção do projeto analisado no espectro de sua produção; 2. PRIMEIRA

APROXIMAÇÃO: relato em primeira pessoa das impressões da visita realizada à obra; 3. GENEALOGIA DA IMAGINAÇÃO: reconstrução do imaginário do arquiteto e do percurso de formação de sua linguagem, encontrando as principais influências que desaguam em sua postura projetual; 4. SEGUNDA APROXIMAÇÃO: retorno à obra, munidos de desenhos e do conhecimento construído ao longo da pesquisa, para analisar decisões de projeto e os recursos poético-arquitetônicos mais relevantes que compõem a espacialidade e a atmosfera da obra. Serão analisados: situação, partido arquitetônico e implantação, o percurso, os muros, a luz, a presença da água e a noção de temporalidade gerada pela arquitetura. Estes aspectos permitirão gerar cruzamentos na conclusão.

CONCLUSÃO: Nas Conclusões Gerais, são justapostos os sentidos da “construção do lugar” nas obras dos arquitetos, bem como os contextos e formações de suas linguagens. Nas Conclusões Específicas, traçamos relações horizontais entre os diferentes aspectos analisados nas obras, no intuito de comparar diferenças e semelhanças entre recursos arquitetônicos comuns utilizados e assim trazer uma contribuição para o arcabouço sintático da disciplina.

Referências

Algumas leituras se tornaram referências significativas durante o processo, e acabaram por contribuir de alguma forma para a organização do presente trabalho. A primeira delas é a dissertação de mestrado de Luciano Margotto Soares, “Alvaro Siza. Três estudos de caso” (SOARES, 2002), a qual realiza uma análise sistemática de três obras do arquiteto pelo método de aproximações sucessivas. Além de constituir uma referência bibliográfica indispensável sobre Siza, sobretudo o primeiro capítulo dedicado à Casa de Chá Boa Nova¹⁰, a dissertação de Soares constituiu também uma referência formal. No trabalho, o corpo do texto, em coluna, é acompanhado lateralmente por desenhos que sustentam visualmente a análise das obras.

10. A Casa de Chá é obra fundamental para compreender a evolução da linguagem de Siza na Piscina de Leça. A dissertação de Margotto é um dos raros trabalhos dedicados à análise detida dessa obra.

11. O texto do livro é de Christian Gänshirt

Apesar do presente estudo propor uma ótica diversa, menos exaustiva e mais atenta ao discurso poético, sua forma mostrou-se muito eficiente para dar clareza à leitura, tendo sido aqui incorporada. Os textos, portanto, se desenvolvem aqui também amparados lateralmente por imagens.

A segunda referência é o livro “Piscina na Praia de Leça da Palmeira”, editado por Luiz Trigueiros¹¹ (TRIGUEIROS, 2004), que se inicia com o relato de uma visita à obra, para depois aprofundar a história detalhada das cinco fases de projeto que ocuparam a prancheta de Siza por quatorze anos. Sua proposta de uma *primeira impressão* relatada em primeira pessoa foi adotada na estrutura dos capítulos, intuito de trazer um olhar subjetivo sobre as obras, para então desenvolver a aproximação teórica e, então, retornar à análise dos projetos.

A terceira referência, menos direta, é o livro “A Boa Vida” de Iñaki Abalos (ABALOS, 2012), que dedica cada um de seus sete capítulos à *visitas guiadas* a moradas do século XX, analisadas como materializações de correntes do pensamento contemporâneo. Da obra, interessa-nos sobretudo o primeiro capítulo - “A casa de Zaratustra”, que trata das casas pátio de Mies Van Der Rohe - e seu processo de descoberta, através das decisões arquitetônicas, da subjetividade do arquiteto. Nessa sua casa hipotética, os muros de mármore articulam as necessidades de um cliente reservado e bem-posto, o *flaneur*, que revela ser o próprio Mies. Guardadas as particularidades, esse *dandy* é também o habitante solitário dos espaços encantados de Barragán. Assim como Mies, Barragán projeta “para si mesmo”, como nos conta em seu texto sobre a Cuadra San Cristobal: “[...] Depois de meditar sobre o assunto, os Egerström aceitaram minha sugestão e me deram plena liberdade para desenhar sua casa: poderia fazer o mais adequado em minha opinião, como se a casa fosse para mim.”

Tratam-se essas leituras, enfim, de referências não literais, mas que servem de amparo a construção do percurso que pretendemos aqui conduzir.

Ausências

A abordagem da poética estabelecida na relação entre construção e natureza, realizada a partir da subjetividade do arquiteto, encontra nas obras de Barragán, Siza e Ando um pequeno recorte. Essa fronteira primordial entre o engenho humano e o território, que remete às origens da própria arquitetura e do habitar, é um tema presente na produção e no discurso de um amplo universo de arquitetos, merecendo em cada caso, uma análise detida entre as inquietações que mobilizam esse encontro e a espacialidade resultante.

No entanto, dois nomes configuram importantes ausências, tendo sido preteridos pela necessidade de impor limites à pesquisa. O primeiro é Peter Zumthor, cuja “obsessão” reside na “presença” não discursiva da arquitetura como parte indissociável da paisagem e no rigoroso trato do trabalho artesanal, levado ao limite do exequível. Zumthor formou parte da presente investigação até o exame de qualificação, quando foi eliminado, acatando a sugestão da Banca Examinadora de delimitar o trabalho em apenas três arquitetos. A obra do suíço selecionada era a Terma de Vals, a qual, apesar da rica ligação que propõe entre o constructo e o território - o edifício-caverna na montanha -, era a única que não tinha o muro como elemento de força da arquitetura e tampouco configura uma “arquitetura da paisagem”, como aquelas aqui reunidas.

Outro arquiteto que seria muito bem vindo é Paulo Mendes da Rocha para quem “as virtudes do engenho humano são, no fundo, as virtudes da natureza”. Entre os vários projetos, em diversas escalas, em que a “construção do território” é tema chave – do projeto da baía de Montevideu ao pavilhão de Osaka – o projeto do MuBE chama especialmente a atenção, pela forma como se implanta no tecido urbano estabelecendo um nova geografia construída.



A Cuadra San Cristóbal é um caso muito particular.

Eu promovi o loteamento de Los Clubes, junto a Las Arboledas, e vendi um terreno à família Egerström. Eles são meus amigos e temos em comum o gosto pela equitação.

Durante um passeio juntos me pediram para desenhar sua casa. Pensavam numa 'granja sueca', que fizesse recordar seu país. Eu respondi que faria uma granja sueca com muito prazer, mas que não pensava ser o mais indicado para o lugar.

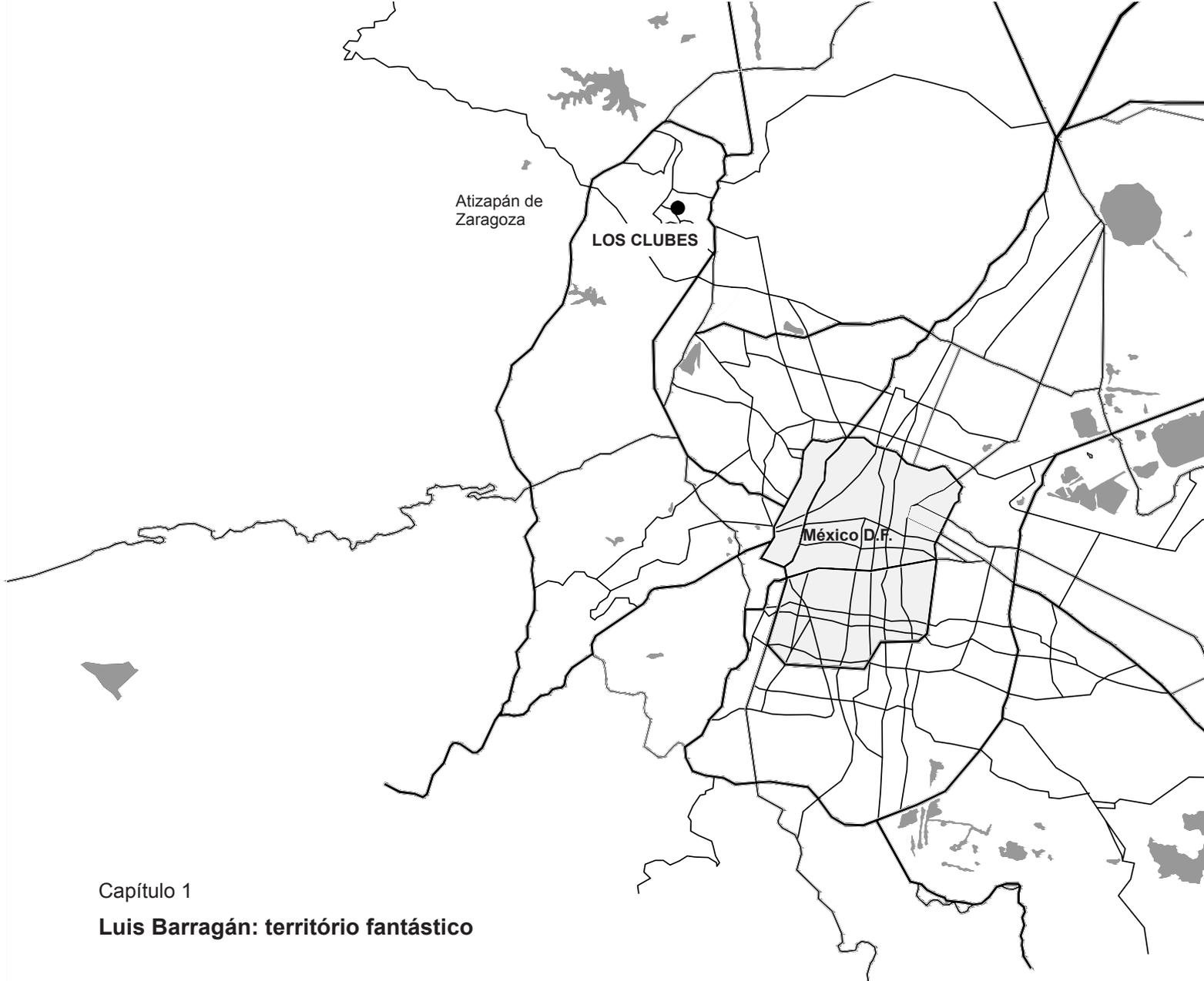
Que pensassem em seus familiares e amigos quando viessem da Suécia visitá-los. O que gostariam mais: encontrar uma granja sueca - as quais certamente há muito melhores na Suécia - ou uma casa mexicana, com todos os elementos que caracterizam o lugar onde se encontra? Depois de meditar sobre o assunto, os Egerström aceitaram minha sugestão e me deram plena liberdade para desenhar sua casa: poderia fazer o mais adequado em minha opinião, como se a casa fosse para mim.

Creio que o resultado não é ruim. É arquitetura mexicana contemporânea.

Não é 'colonial mexicano', pois penso tratar-se isso de um 'estilo' falso. A arquitetura deve expressar a sua época, o momento em que foi construída. Não se deve reproduzir indiscriminadamente o passado, mas assimilá-lo e interpretá-lo.

Para as cores usadas nos muros dos pátios e da fonte, foram realizadas muitas maquetes. Consultei o 'Chucho' Reyes que viu os desenhos e as maquetes. Visitou a obra constantemente para fazer provas de cor. Trabalhou-se muito nisso e estou satisfeito com o resultado.

Luis Barragán, San Cristóbal.



Capítulo 1

Luis Barragán: território fantástico

Los Cubes - Cuadra San Cristóbal e Fuente de los Amantes

México D.F, México

Colaborador:

Andrés Casillas

Ano (projeto/construção):

1964/1968

Área construída:

2600m²

Localização:

Calle Manantial Oriente, 20, Atizapan de Zaragoza, Ciudad López Mateos (D.F.), Mexico.



1.1. Introdução

Também há fontes em alguns lugares que têm a virtude de dar boa voz para cantar àqueles que se criam bebendo de suas águas.

Vitruvio

A obra de Luis Barragán (1902-1988) se manteve restrita a um pequeno círculo de admiradores até 1976, quando Emilio Ambasz organizou uma exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) que resultou no primeiro livro-catálogo dedicado à sua produção¹. A publicação, ao reunir sete projetos de sua fase madura – autodenominada “emocional” – mostrou tardiamente, ao mundo e ao próprio México, imagens contundentes de uma arquitetura moderna de forte sotaque local, carregada, no entanto, de atmosferas absolutamente peculiares: paisagens dramáticas de escarpados rochedos vulcânicos atravessados por brancas alamedas geométricas onde patos se banham tranquilamente em chafarizes; uma sala – sua sala – em que a luz filtrada penetra lateralmente através do grande pano de vidro cruciforme que enquadra o jardim, sugerindo na penumbra a silhueta de uma Virgem com Menino barroca a homenagear um “Quadrado” de Albers que pende sobre a mesa; freiras em clausura orando sob uma lisérgica atmosfera monocromática dourada; e, finalmente, cenas oníricas de cavalos sobrepostos a longos planos cor-de-rosa que cortam a paisagem natural, duplicados em espelhos d’água alimentados por aquedutos congelados na fotografia.

1. A exposição foi sugerida em 1967 pelo casal Anni e Josef Albers ao então diretor do Departamento de Arquitetura e Design do MoMA, Arthur Drexler, que oito anos mais tarde incumbiu Ambasz de organizá-la. Nos anexos, reproduzimos a correspondência em que Anni faz a sugestão a Barragán. (MARTINEZ, 2000, p. 154).

As obras que fizeram parte da exposição e da publicação são: El Pedregal (1950), A Casa-Estudio de Tacubaya (1947), a Capela das Capuchinas (1955), as Torres Satélite (1957), Las Arboledas (1961), a Fuente de los Amantes – denominada simplesmente Los Clubes (1964) – e a Cuadra San Cristóbal (1968) (AMBASZ, 1976).



Fotos do Catálogo da exposição. Acima: Casa-estúdio. Abaixo: El Pedregal (esq.), Capela de Tlalpan (centro), Cuadra San Cristóbal (dir.)



2. Os exemplos mais emblemáticos desse modernismo certamente encontram-se na Cidade Universitária (1950-1956) – nomeadamente na Biblioteca Central de Juan O’Gorman e Juan Martines Velasco - e no complexo habitacional Tlatelolco (1960-1964) de Mario Pani, uma espécie de *Ville Radieuse* com 101 edifícios construída ao norte da cidade do México (SMITH, 1967, p. 20-184). Como curiosidade, Miquel Adrià - editor da revista *Arquine* - conta que Mario Pani, ao enviar as fotos do conjunto construído em Tlatelolco à revista *L’Architecture d’Aujourd’hui*, recebeu como resposta uma negativa, dada a monumentalidade da obra, dizendo que não interessava publicar fotos de maquetes inspiradas no trabalho de Le Corbusier. (ADRIÀ, em conferência proferida na Universidade de Navarra, abril de 2015). Em 1967, Clive Bamford Smith publicara em Nova York o livro *Builders in The Sun: Five Mexican Architects*, em que põe lado a lado os trabalhos de Pani, O’Gorman, Barragán, Felix Candela e Matias Goeritz, expandindo pela primeira vez a referencia do Moderno mexicano.



Mario Pani: Tlatelolco (1960-64)



O’Gorman Velasco. Biblioteca Central UNAM (1950-56)

3. Apesar de Barragán ter nascido em 1902, contemporâneo portanto à chamada “segunda geração” moderna, sua obra expressiva se desenvolve tardiamente, entre os anos de 1950 e 60. Sobre o conceito de “gerações” ver comentário na Conclusão do presente trabalho.

4. Ver o texto de Octavio Paz sobre Barragán, “Los usos de la tradición”, nos Anexos da monografia.

A cada página, os textos de Ambasz enfatizam o efeito emocional e austeridade dramática dos espaços, a sensualidade dos materiais e a força mítica das atmosferas surrealistas, – “*the Chirico-like settings*” – “em que a ausência se torna iminente presença” (AMBASZ, 1976, p. 107), advertindo ainda que as mesmas não podem ser compreendidas a partir dos desenhos dos projetos.

Para se ter ideia da repercussão da exposição e da publicação, naquele mesmo ano Barragán vence o Prêmio Nacional das Artes do México e passa a ser *fellow member* do American Institute of Architects, tornando-se, quatro anos mais tarde, o segundo arquiteto a receber o prêmio Pritzker, depois do norteamericano Philip Johnson.

Até então, a “modernidade mexicana” via-se representada pelo funcionalismo reproduzido a partir dos anos 1930 em fachadas envidraçadas e pelo resgate pós-revolucionário (1910-20) nacionalista de elementos pré-hispânicos aplicados em murais sobre volumes puros, ambos associados sobretudo a encomendas oficiais e do capital privado². No entanto, o cabal reconhecimento da obra de Barragán, sucedido por sua inclusão no Regionalismo Crítico de K. Frampton no início dos anos 80 – o qual acentua uma motivação autobiográfica anunciada por Ambasz –, consolidou sua linguagem heterodoxa como um dos paradigmas estéticos da arquitetura moderna tardia³, hoje incorporada ao estado da arte da produção arquitetônica do século passado. Assim como seu conterrâneo tapatío Juan Rulfo na literatura, Barragán deu uma dimensão mágica ao regionalismo mexicano, reconciliando-o com a tradição popular em contraposição à “arte comprometida” indigenista – numa nova expressão “moderna, sem ser modernista” (PAZ, 1980)⁴.

O notório sentido autobiográfico na obra de Barragán a que Ambasz e Frampton se referem remonta às suas memórias do *pueblo* de Mazamitla, na fronteira entre os estados de Jalisco e Michoacán, onde ficava a fazenda da família em que passou os verões da infância e adolescência. Ali desenvolveu uma profunda amizade com os cavalos e testemunhou as virtudes

do engenho humano perante a natureza, no “aqueduto que atravessava a cidade toda, chegando aos pátios onde havia grandes fontes de pedra para armazenar a água” e nas “coberturas em telha de imensas águas que protegem os viajantes das pesadas chuvas” (AMBASZ, 1976, p. 9). Imagens remotas que Barragán reaviva na pureza sintética da abstração moderna sobretudo em seus projetos dedicados à vida equestre, e que encontram seu epílogo poético no conjunto de Los Clubes, sua penúltima realização.

Nesse loteamento, projetado e incorporado pelo arquiteto ao norte da Cidade do México entre os anos 1964 e 1968, estão localizadas duas de suas obras mais emblemáticas: a Cuadra San Cristóbal (1966-68) – Residência Egerström e Cavalariça – e a Fuente de los Amantes (1964), uma praça pública com fonte que serve de bebedouro aos cavalos⁵. Nelas, Barragán recria o assentamento idílico em meio à natureza, à qual se impõe inequivocamente na força da geometria, pela escala e por contraste cromático.

Se a matriz afetiva da infância empresta a essência imagética à paisagem onírica de Barragán, o conjunto representa, por outro lado, a expressão madura de seu jardim “embrujado” – refúgio lírico murado em que o arquiteto guardou os mistérios, as dores e as delícias de um profundo conflito espiritual estabelecido por uma fervorosa fé católica perturbada pelo amor impossível e por desejos inconfessos.

A paixão é loucura, é ambiente de ebriedade. Todas as minhas loucuras – as que não me atrevo a realizar em vigília – as desvelo nos mistérios dos meus jardins⁶.
(BARRAGAN, 1945a, p. 31).

Se o mistério do jardim guarda o sentido autobiográfico menos notório de sua obra – seu conflito espiritual –, é em sua abstração definitiva, em Los Clubes, pondo em comunhão síntese moderna, memória e natureza, ao lado de seu cavalo, que o arquiteto finalmente cria a “realidade fantástica” capaz de levar ao limite para então dissolver os contrastes de sua equação existencial.

5. A Cuadra foi considerada por Ambasz como a mais complexa obra de Barragán, onde “recria o *pueblo* de sua infância no jogo mágico de volumes, cores, sombras e reflexões” (AMBASZ, 1976, p. 91). Enrique X. de Anda Alanis reconhece na Fuente de los Amantes o “testamento artístico” do arquiteto (ALANIS, 2006, p. 162).

6. “Um jardim não é apenas um cenário. É o protagonista graças ao qual os outros dois personagens, os enamorados, podem realizar seu destino de não se reunirem jamais. Esse destino de torturas e delícias é a razão de ser do jardim, partícipe de todos os prazeres, testemunha de todas as infelicidades, única realidade concreta, sentido das esperas e das deambulações” (F. Bac apud ALFARO, 1996, p. 35).



Barragán: Jardim na Av. Las Fuentes (1940)



Barragán: Cuadra San Cristóbal (1966)

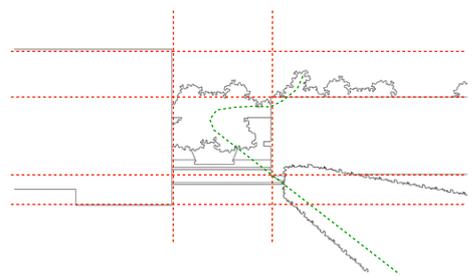
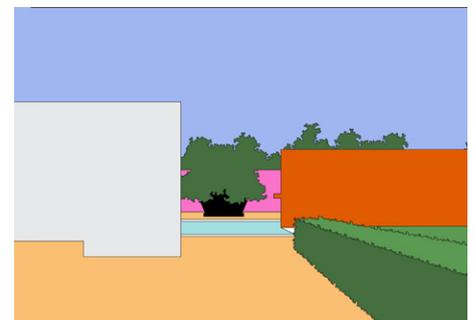
1.2. Primeira aproximação: visita à obra (Cuadra S.Cristobal)
Realizada em dezembro de 2015



Ao final da pacata rua, uma inflexão no longo muro branco forma o pequeno largo que indica a entrada. A propriedade se apresenta com discreta imponência sob a sombra de uma árvore: sobre o pavimento escuro de pedra, o elegante portão em pinho cor de mel recuado e protegido por uma laje baixa dá uma aparente espessura ao muro, no qual o letreiro forjado em ferro traz a confirmação: “Cuadra San Cristobal”. Ao abrir o portão, o sr. Jesus Pacheco, caseiro da família Egerström há 25 anos, nos recebe com um simpático bom-dia sucedido de um aviso convicto: “Prepara-te para conhecer um lugar mágico”. Entra-se.

I. Vemo-nos subitamente transportados para dentro de uma composição pictórica em que o intenso jogo cromático é regido por uma perspectiva central, cuja profundidade é lograda nas sucessivas frontalidades dos planos que conduzem a atenção ao centro da cena. O mais próximo, branco e à esquerda, e o seguinte, alaranjado e à direita, se interrompem emoldurando o verde de uma densa massa arbórea sobreposta ao rosa intenso de um terceiro e último plano, que passa ao fundo como uma espessa linha do horizonte. À direita, uma cerca viva geometricamente aparada que protege o gramado gera a única fuga da composição, apontando o percurso da natureza em meio à horizontalidade da paisagem construída. Ela conduz a vista ao verde amorfo entre-muros, que se eleva para fundir-se àquele que emerge além-muros, criando um descompasso topológico que gera ruído na lógica da perspectiva. O equilíbrio estático da cena ganha vida no canto da cascata que nasce à meia altura da geometria alaranjada para se desfazer no turquesa que corta a continuidade dourada do piso. Sob a luz cortante da manhã, a realidade parece embebida de uma atmosfera fantástica.

À esquerda, apartada da intensidade cromática pelo primeiro muro, a residência se apresenta em matizes de branco, no sábio jogo de supressões de um prisma bem assentado sob a luz. Na fachada frontal, uma delicada hachura vertical da cor do céu protege a janela em fita. Esse brise-soleil fixo de madeira a um só tempo resguarda o ambiente interno da insolação sul e promove a desejada privacidade aos moradores. Não há porta



visível. No entanto, uma profunda sombra diagonal que invade a pureza do sólido configura um alpendre sobre um generoso patamar ligeiramente elevado do solo, dando a reconhecer num canto junto ao muro o acesso principal, onde uma luminária pende indicando que o lugar está habitado.



A dureza abstrata dos planos é suavizada por sua textura rústica que, se à distância sugere um pontilhismo, de perto traz o conforto tátil que humaniza a geometria. O sr. Pacheco explica com certo orgulho que o tom alaranjado é obtido com um pigmento à base de óxido de ferro, enquanto o branco resulta de um preparo que leva amarelo e preto que amplia o espectro tonal da luz nele refletida – ao qual dá o nome de “cirilo”. Durante a explanação, a figura de um cavalo entra em cena ao longe, surgindo por detrás da geometria, dando a entender o propósito dos pesados muros. À medida que avançamos, a arquitetura começa a desvelar seus segredos.



II. Superando a residência, o branco descortina um novo plano rosa ortogonal aos anteriores, que determina o limite oeste da quadra. Uma dobra se desgarrá de sua longa geometria, avançando alguns metros em contra-ataque sobre a vigorosa vegetação envolvente, que nele se enreda na intenção de fagocitá-lo. Essa inflexão abre na longilínea defesa dois grandes pórticos que, se reforçam sua horizontalidade, confessam a improvável delgada espessura em que se sustenta. O plano em fuga desaparece ao longe em meio à vegetação sem tocar a frontalidade do muro de fundo. Seu encontro é intermediado por um portão largo e mais baixo que os dois, o qual faz perceber, por comparação, ser o plano de fundo na verdade muito mais alto do que se tinha imaginado à distância, quando visto desde a entrada. Se os alongados pórticos denunciaram a leveza do muro à esquerda, as aberturas neste, como num jogo de opostos, apresentam-se em dois profundos e esbeltos rasgos negros que partem à meia altura sobre o rosa, os quais conferem considerável espessura ao maciço, ao mesmo tempo que acentuam sua verticalidade, dando-lhe a aparência abstrata de uma imponente fortificação.



A escala é a de um sonho. O contraste entre as enormes geometrias cor-de-rosa e o verde envolvente é provocador.





III. O espelho d'água deve ser contornado pela esquerda, visto que o espesso muro alaranjado impede a passagem. Nesse deslocamento, o sólido nos mostra que na verdade tem interior líquido: a maciça geometria se revela em duas finas faces paralelas a conduzir a água trazida de longe, que rasga sua espessura para servir o banho aos cavalos. Enquanto faz sua confissão, o aqueduto desvela lentamente o grande telhado acinzentado que nasce junto ao muro de fundo encerrando o quadrilátero, sob cuja sombra um alpendre antecede as cocheiras onde os cavalos descansam. Terminado o giro, percebe-se o formato em L do tanque por detrás do muro-aqueduto, tornando clara sua função de anteparo a proteger dos olhos de quem entra a intimidade do banho dos animais.

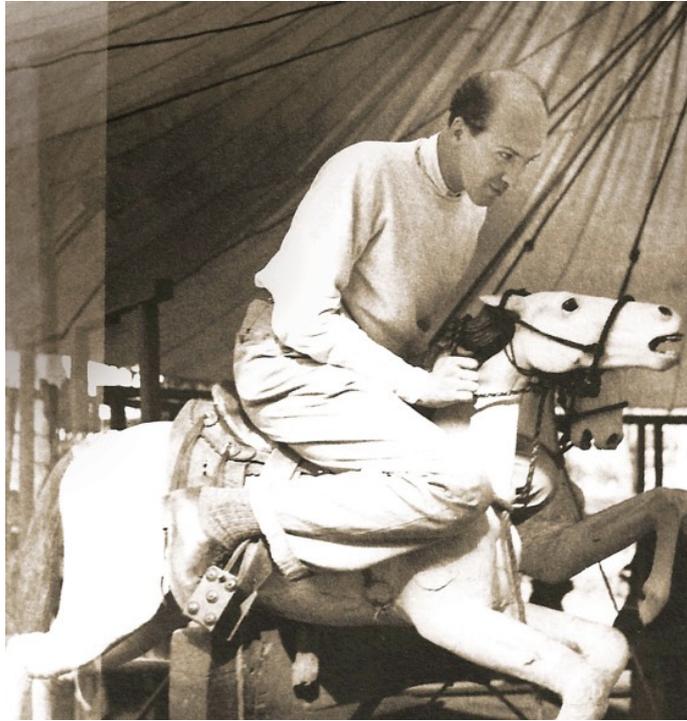
A discreta verticalidade, até aqui sugerida pelos muros revela, no mundo líquido de Barragán, uma nova dimensão: de sua cocheira à sombra, o cavalo “enxerga” o muro porticado duplicado no espelho d'água, apoiado agora sobre o céu num alicerce esvanecente que desmaterializa a agudez de sua geometria. O turquesa mescla cores contrastantes em novas tonalidades inquietas no movimento da água. É o canto da cascata que põe a dançar rosa, laranja, verde e azul, dissolvidos num balé de infinitas possibilidades, que consuma a impossível comunhão dos contrastes entre a forma pura construída e a natureza. Seu murmúrio ressoa o silêncio atemporal do lugar impecavelmente preservado, onde o homem e o cavalo habitam a atmosfera fantástica e solitária de uma Macondo esquecida num tempo cíclico ao longo de gerações.

Uma coruja de madeira pousada sobre a quina do alto muro junto à casa vigia permanentemente o conjunto: é Barragán que observa os encontros e desencontros dos amantes, na síntese abstrata de seu jardim *embruado*.



Antes de sairmos, o sr. Pacheco nos leva a conhecer um último segredo: um pequeno universo escondido em meio à natureza, onde o sr. Egerström se recolhia para meditar ao voltar de suas cavalgadas.





1.3. Genealogia da imaginação

Cierra los ojos y abrellos. No hay nadie ni siquiera tu mismo. Lo que no es piedra es luz.
Octavio Paz

Todos malgastamos nossos dias buscando o segredo da vida. Pois bem: o segredo da vida está na arte. Amai a arte em si mesma, e todas as coisas que necessites lhe serão acrescentadas⁷. A devoção à beleza e a criação das coisas belas é o testemunho que faz da vida um sacramento, e não uma especulação. Pela arte, e somente pela arte, podemos realizar nossa perfeição [...] proteger-nos de nós mesmos e dos sórdidos perigos da vida. Revelar a arte, ocultando o artista: tal é a finalidade da arte. O homem é menos ele mesmo quando fala de sua própria pessoa. Dê-lhe uma máscara, e lhes dirá a verdade. Todo retrato pintado é o retrato do próprio artista. Não é o retrato que revela ao pintor, mas este, sobre a tela, que revela a si mesmo [...] Sabe o que deveria ser um arquiteto? Um artista que logra afasatar a ansiedade e criar ilusões!” (BARRAGAN, 1955, p.42-43)

7. Barragán se apropria do Evangelho de Mateus: “Buscai primeiro o reino de Deus e sua justiça, e todas essas coisas lhe serão acrescentadas” Mateus 6:33.

É consensual, entre os “Barraganólogos”, a impossibilidade de separar o homem da obra do arquiteto. A aura mítica de seus espaços se estende à figura enigmática cuidadosamente cultivada por um dos últimos gentlemen⁸ da arquitetura. “Os meus ambientes são o mistério, a magia e o enigma. Sempre funcionei em torno ao enigma” (PONIAKOWSKA, 1976, p.105) Homem circunspecto, culto e católico fervoroso, Barragán encontrou na sensualidade da beleza a única redenção possível para resolver seu conflito existencial. Para ele, religião e beleza se encontram no que chama de “*espírito brujo*”:

8. “Perhaps we would do well to think of him as one of the last gentlemen-architects - that is to say, a figure who designed and realised bourgeois residences, in much the same way as one would maintain a hacienda or tend to needs of a horse” (FRAMPTON 2001, p.16)

Como compreender a arte e sua história sem a espiritualidade religiosa e seu silêncio mítico que nos leva até as raízes mesmas do fenômeno artístico? Sem o afã de Deus, nosso planeta seria um deserto de feiúra. (PRITZKER, 1980).

[...] O espírito religioso, ou 'brujo', tende a desaparecer entre nós para deixar campo livre à vulgaridade do espírito laico [...]. Num mundo laico, o que mais pode suprir a falta do espírito 'brujo' é a beleza e o bom gosto. (BARRAGAN, 1945a, p. 27)

A beleza é a forma mais alta do gênio, mais alta, na verdade, que o gênio, pois não necessita explicação [...] tem seu direito divino de soberania. O culto à beleza não tem nada de são. É demasiado esplêndido para ser são. Aquele em cuja vida representa a nota dominante, sempre parecerá ao mundo um visionário. [...] A beleza, como a sabedoria, ama ao adorador solitário [...] converte-se numa porção essencial de nossa vida e em um símbolo daquilo que desejamos, ou daquilo que, desejando, tememos que nos seja concedido. (BARRAGAN, 1955, p.41)

Se é entre religião e desejo que se estabelece o conflito existencial de Barragán, é no mistério do espírito *brujo*, entre a fé a beleza sublime, onde o temor e o júbilo convivem, que ele canaliza sua pulsão erótica. Para Barragán, o feitiço da beleza – a loucura – tem o poder de criar a ilusão capaz de redimir o artista, revelando-o ao mesmo tempo que o protege de si mesmo.

[...] A beleza é uma das grandes realidades do mundo, como o sol, a primavera, ou o reflexo na água escura (BARRAGAN, 1955, p.41 - grifo nosso) [...] A ideia mais bela possível está intimamente ligada à ideia de Interioridade – tempo vivido – e de ociosidade – espaço encantado –, ambos relacionados com a ideia de profundidade. (BARRAGAN, 1945b, p.29) [...] O mistério reside em ver parte de uma árvore por detrás de um muro. (ZANCO, 2001, p.211)

Vemos portanto, que, para Barragán, o mistério brujo da beleza revela o artista resgatando a “interioridade” do tempo vivido – as memórias puras da infância –, num “espaço encantado”, por meio da ideia de profundidade – perspectiva / contraste e o reflexo da água. Ferramentas que utiliza em sua arquitetura da paisagem.

O processo arquitetônico

“Apesar de ter tido bons amigos arquitetos, Barragán sempre preferiu compartilhar seus momentos de ócio com poetas, amantes da música e da dança e artistas plásticos” (LEAL, 1999, p. 67). Não espanta, portanto, que seu próprio método de trabalho, mais do que o de um arquiteto, fosse o mesmo de um pintor, dando prioridade ao simbólico sobre o funcional e à fantasia sobre a realidade.

Fazer arquitetura é como pintar um quadro [...] normalmente começo sem tocar o lápis, sem nenhum desenho. Me sento e trato de imaginar as coisas mais loucas possíveis. É um processo de loucura. Depois de imaginar essas ideias deixo que se assentem em minha mente por um par de dias, às vezes vários. Volto a elas e começo a desenhar pequenos croquis em perspectiva, frequentemente o faço num bloco de desenho sentado em uma cadeira. Não desenho em uma mesa ou estirador. (GARDUÑO, 1999, p.60)



Los Clubes. Fuente de los Amantes.
Croquis (1960)

A partir de seus croquis, Barragán pedia para um arquiteto de sua equipe desenhar uma planta básica e elevações, que logo eram convertidas em maquetes. Dos planos e volumes, definia somente os contornos, “deixando a massa branca” sobre a qual dispunha pedaços de cartolina em diferentes proporções: “branco e preto em absoluta oposição” (GARDUÑO, 1999, p. 61). Barragán se permitia, como os artistas, ir corrigindo o trabalho durante todo o processo, que se dava sobretudo no canteiro de obras a partir de desenhos simples, onde tomava decisões auxiliado por maquetes, mas sobretudo em provas em escala 1:1, deslocando planos, abrindo e fechando vãos, até encontrar a relação de perspectiva ideal que comunicasse a emoção desejada.



Barragán em seu estúdio

Uma vez iniciada a obra, faço engrossar muros, subi-los ou baixa-los, inclusive suprimi-los. Penso que se os pintores podem modificar a tela completamente, os arquitetos deveriam poder fazer isso com seu trabalho. A obra em si é um processo criativo (GARDUÑO 1999,p.61)

Segundo seu colega Juan Palomar, “se um muro não lhe parecia bem, mandava derrubar e reconstruir. Se ainda assim não estivesse convencido, mandava demolir novamente”. (PALOMAR, 2015).

Nesse demandante processo, a troca com os poucos clientes que atendia tornava-se sempre muito rica e, outras tantas vezes, desgastante – a obra da casa Prieto Lopes durou 5 anos. Barragán conta que, na obra da Cuadra San Cristóbal, houve em certo momento um impasse em relação a um “muro alto e muito belo”. Como Sra. Egerström, sueca, não aceitava seu método, mandou construir uma estrutura em praticáveis de madeira, que cobriu com tecido para simular o muro. Isto foi definitivo para convencer a cliente e a si mesmo, e então o muro foi construído. (GARDUÑO, 1999, p. 61).

Em entrevista a Enrique X. Alanis, o sr. Francisco Gilardi conta que, ao comentar que contrataria o arquiteto para fazer sua casa, lhe diziam “que a pior coisa que alguém pode fazer é encomendar uma casa a Luis Barragán. Em primeiro lugar, ele não te atenderia. Em segundo, se decidisse construí-la, te deixaria louco, porque muda tudo o tempo todo, é um homem terrivelmente inseguro.” (ALANIS, 1989, p. 204). Não se tratava de insegurança, mas da necessidade de atingir a perfeita expressão para transmitir a emoção desejada. Para Andrés Casillas, colaborador no projeto da Cuadra San Cristobal,

Trabalhar com Luis era uma grande dificuldade. Suas decisões finais sempre resultavam ilógicas, absurdas, impensáveis, irracionais... e maravilhosas! Barragán era um príncipe do Renascimento. Homem condenado ao prazer estético, qualquer coisa que fizesse estava voltada à sensualidade, à percepção da beleza [...] assimilou o essencial de suas influências, as fez carne e sangue, as digeriu, e depois as traduziu a um idioma totalmente novo. Converteu a arquitetura em poesia. (MILENIUM, 2014)

É, portanto, com essa liberdade autoconcedida que Barragán persegue e alcança o alto grau de comunicabilidade simbólica em sua linguagem poética, criando sofisticados efeitos

perceptuais por meio de técnicas simples utilizadas com absoluto rigor, nos pesados muros emboçados que encontrou na tradição local. A partir deles, busca captar nada menos do que a quintessência da existência, dialogando por meio da forma construída com estratos profundos da subjetividade no jogo de significantes que estabelece entre geometria e natureza – abstraída em água, luz ou no verde das árvores –, enfrentando o homem com seus próprios contrastes e com sua convicção da realidade, ao enfeitiçar suas emoções com a sensualidade misteriosa da beleza que logra materializar na arquitetura da paisagem. Para Barragán “um jardim bem logrado deve conter nada menos do que o universo inteiro”. (BARRAGÁN, 1980).

A cor aparecia com o espaço já construído:

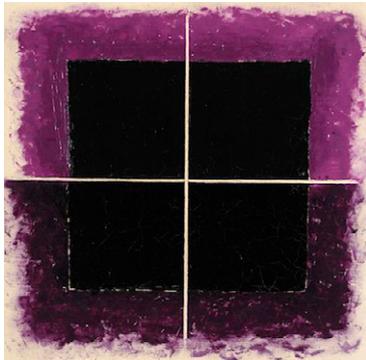
A cor é um complemento da arquitetura, serve para aumentar ou diminuir um espaço. Também é útil para gerar os contrastes necessários e para dar a magia de que um sítio precisa. Uma vez terminada a obra, visito o lugar em diferentes horas do dia e começo a “imaginar a cor”, partindo daquelas mais loucas e incríveis. Retorno à obra dos surrealistas, em particular às de De Chirico, Balthus, Magritte, Delveaux; e à de Chucho Reyes [...] nelas, de repente, identifico a cor que havia imaginado. (GARDUÑO, 1999, p. 60)

Dos artistas, Barragán emprestou não somente a cor e a liberdade, mas também a expressão pictórica de sua arquitetura – nas relações perspécticas de fugas e frontalidades –, as atmosferas fantásticas e a capacidade de criar ilusões: nos desenhos e contos de Ferdinand Bac, Barragán encontrou os mistérios do jardim onde os amantes vivem um amor impossível; do cubismo de J. Clemente Orozco, emprestou a desconstrução da luz incidente sobre o volume; ao pintor naïf Chucho Reyes Ferreira atribui o gosto pelas cores do vernáculo que passa a utilizar amplamente como elemento sensorial fundamental em sua arquitetura; finalmente, a partir do encontro com o escultor Mathias Goeritz, seu maior parceiro intelectual, parte definitivamente em busca de uma espacialidade “emocional”. É, porém, nas perspectivas

exageradas das cenas de De Chirico que sua solidão heterodoxa encontra a atmosfera mágica que sempre buscou, onde viu a possibilidade de materializar uma realidade própria capaz de solucionar seu conflito existencial. “Quando vi os seus quadros pensei: Isto é o que eu posso chegar a realizar também na arquitetura da paisagem.” (BARRAGÁN apud EGGENER, 2001, p.188). Segundo Enrique X. Alanis, no entanto,

Barragán transcende o surrealismo, pois enquanto os pintores representam o que viram ou o que desejam ver em sonhos, o arquiteto organiza um espaço para a vida feito da matéria do sonho mesmo. O que faz Barragán morrer um pouco a cada obra; não se pode fazer arte como ele fez, sem consumir uma parte substancial de si mesmo a cada expressão arquitetônica. (ALANIS, 1999, p. 120)

9. as primeiras correspondências com o casal Albers datam de 1967, por ocasião da proposta da exposição no MoMA. A carta de Barragán à J. Albers em que agradece o “Quadrado” é de março/1968, quando já não produzirá novos trabalhos além da Casa Gilardi. A carta consta nos Anexos.



J. Albers. White Cross, 1937



Casa-Estúdio Barragán.
Foto: Armando Salas Portugal

Na sala de sua casa-estúdio em Tacubaya, pende ainda hoje sobre a mesa uma “Homenagem ao Quadrado” de Josef Albers. Apesar do pintor alemão não ser uma influência em sua formação⁹, com ele compartilha a ambiguidade perceptual e simbólica própria da forma, utilizando a discrepância entre o fato físico e o efeito psíquico como um dos principais recursos emocionais em sua arquitetura. Torna-se então oportuno notar uma peculiaridade dessa relação, que corrobora com essa preferência do arquiteto pelo efeito à regra: na sala, Barragán posiciona o quadro deslocado em relação ao eixo da mesa, no sentido oposto à porta. Isso gera a impressão, na perspectiva de quem entra no ambiente, de um perfeito alinhamento entre os dois, como se vê na emblemática fotografia de Armando Salas Portugal, reproduzida por René Burri e por tantos quantos visitam sua casa-estúdio.



Detalhe do quadro deslocado em relação à mesa. Foto do Autor

As fases

Formalmente, a produção do arquiteto pode ser dividida em três etapas: fase tapatía (1926-1935), fase funcionalista (1936-1940) e fase emocional ou mítica (1940-1977).

A primeira delas corresponde aos dez anos iniciais de atividade ainda em Guadalajara, sua cidade natal, desde a volta de seu grand tour de formatura pela Europa, até sua mudança para a capital. Constituída por uma dezena de casas e reformas, inclusive a da casa de seus pais, apresenta inicialmente uma linguagem decantada entre a arquitetura tradicional local e elementos incorporados da arquitetura mediterrânea que conheceu no sul da Espanha, de forte influência moura. Utiliza também ornamentos da arquitetura norte-africana que visitava em livros. Seus espaços são caracterizados por paredes espessas, escadas externas, pelos alpendres, arcadas e pátios internos andaluzes, sombreados por pérgulas típicas da arquitetura vernacular mexicana. Surgem nos pátios as primeiras fontes ainda simples, com a função de coletores de água de chuva. Nesta fase tapatía, as cores restringem-se às faces internas de umbrais e aberturas, utilizadas para acentuar a espessura das paredes. Após conhecer a obra de Le Corbusier em sua segunda viagem à Europa, em 1931, Barragán abandona os adornos que caracterizavam suas primeiras obras e acentua a pureza dos volumes, num traço mais geométrico que passa a explorar o desenho das sombras sobre os planos.

A fase funcionalista ocupa os primeiros quatro anos de Barragán no Distrito Federal, desde sua mudança para a capital até decidir recusar demandas de clientes para se dedicar ao desenvolvimento de seus próprios jardins, em busca de seu ideal de beleza. Neste breve porém produtivo período de quatro anos, projeta casas e pequenos edifícios de caráter eminentemente comercial e especulativo, filiando-se à linguagem moderna em voga na capital, fortemente influenciada pelo estilo internacional. Testa então a fachada envidraçada, cujo uso massivo em seguida renegará em defesa do recolhimento de uma luz filtrada¹⁰. Em seu Edifício



Residência Gonzales Luna
Guadalajara, 1927



Residência Barragán
Guadalajara, 1931



Reforma de casa, Guadalajara, 1932

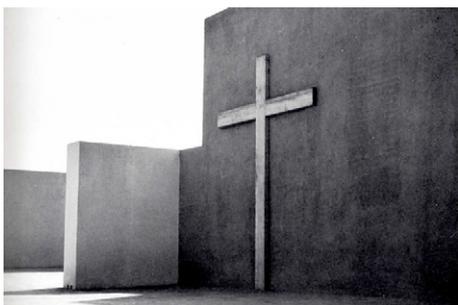
10. "Estou falando do funcionalismo. Se equivocaram os arquitetos do mundo inteiro na proporção do vidro, ou melhor, das janelas voltadas para o exterior. Um edifício é todo uma grande janela, as casas em que tudo é janela... isso é desagradável para se viver ou trabalhar [...] São os arquitetos que deveriam guiar os clientes para evitar esse erro de proporção, que já não permite penumbras acolhedoras no interior, que já não deixa paredes para pendurar um quadro e que converteu as casas em clubes" MARTINEZ 2004, p.84



À esquerda: Barragán, Edifício para Quatro Pintores, 1939
 Ao centro: Le Corbusier, Casa-Estudio Ozenfant, 1922
 À direita: O'Gorman, Casa-Estudio D. Rivera, 1931

Para Quatro Pintores, na praça Melchor Ocampo, o grande caixilho sobre o pé-direito duplo emprestado da casa-estúdio Ozenfant torna patente a influência indelével de Le Corbusier, depurada num estilo próprio ao longo dos anos. A elegância no uso dos meios níveis, evidenciados pelo ritmo das aberturas na fachada, torna patentes a sensibilidade e a autonomia da linguagem de Barragán, sobretudo

quando comparada à mesma fonte revisitada por seu contemporâneo Juan O'Gorman na Casa-Estúdio Diego Rivera, em que reproduz uma alegoria mal-ajambrada da casa-estúdio original.



Casa-Estudio Barragán (1947)



Casa Gilardi (1975-77)



Áreas de loteamentos

A fase emocional ou mítica é aquela em que apura sua linguagem, e que deu notoriedade à sua obra na exposição do MoMA. Tem início com seus Quatro Jardins em Tacubaya (1940-43), encontra sua síntese poética nas obras de Los Clubes (1964-68) e se encerra com a Casa Gilardi (1975-77), aos 75 anos, treze anos antes de sua morte em 1988. Neste último período, utilizando sua Casa-Estudio como laboratório, Barragán se dedica a *embruja* os lugares com os mistérios de sua “arquitetura emocional”. Se inicialmente suas atmosferas são austeras e introspectivas, nas quais parece prevalecer o “espírito brujo” religioso, com o passar dos anos e a partir da colaboração com artistas – nomeadamente o pintor Chucho Reyes e Mathias Goeritz –, sua expressão se torna mais abstrata, marcada pela intensa experimentação dos efeitos perceptuais da forma, da luz e das cores que marcam sua produção madura. É também um período de intensa atividade empreendedora, em que desenvolve diversos loteamentos em parceria com investidores, para os quais desenhava praças e equipamentos públicos e, eventualmente, as casas de seus clientes. É o caso de Los Clubes (1964-1968), seu penúltimo conjunto construído, do qual fazem parte a Cuadra San

Cristóbal (Residência Egerström) e a Fuente de los Amantes (praça pública).

Após um lapso de sete anos, em 1975, já debilitado fisicamente e retirado da atividade, aceita o encargo para projetar sua última obra finalizada, a casa Gilardi, motivado pelo pedido de Ambasz por algo novo para incluir na exposição do MoMA no ano seguinte¹¹.

Segundo J. M. Buendia,

os projetos a partir de 1979 não podem ser de Barragán¹². Sem discutir juízo de valor, simplesmente não correspondem aos princípios que formam seus ideais. Se aceitarmos o contrário, seria um epílogo demasiadamente mundano para uma vida dedicada a uma arquitetura do recolhimento. (BUENDIA, 2013, p. 14)

Com os anos, boa parte de sua obra, principalmente das fases iniciais, desapareceu ou encontra-se descaracterizada. É o caso, por exemplo, do emblemático loteamento El Pedregal em San Ángel (1945-52), realizado ao sul da cidade do México, abrindo caminhos em meio à lava vulcânica, onde resta atualmente apenas a Casa Prieto Lopes, recém-restaurada; e também dos edifícios de sua fase racionalista no Parque Melchor Ocampo, D.F., hoje abandonados em processo de deterioração. Entre as obras bem conservadas e visitáveis de sua fase “emocional”, além do conjunto em Los Clubes estão as Torres Satélites - que tiveram suas cores originais alteradas -, sua Casa-Estúdio (Fundação Barragán), as residências Gilardi e Galvez, o Convento em Tlalpan e a Fuente del Bebedero, no também hoje irreconhecível loteamento Las Arboledas.

11. A obra da Casa Gilardi, concluída em 1977, não ficou pronta a tempo de ser fotografada para a exposição, tendo sido incluído apenas um croqui no catálogo. (Ver AMBASZ, 1976, p. 123).

12. Em 1979 Barragán estabeleceu sociedade com o arquiteto Raúl Ferreira, sob o nome *Barragán + Ferreira Arquitectos Asociados*. A partir do Pritzker em 1980, produziu poucos projetos, sobretudo na Califórnia, entre os quais uma casa para Francis Ford Coppola em Napa Valley. (INGERSOLL 2001, p.221).

“Em seu testamento, Barragán legou a Ferreira os direitos autorais e seus arquivos profissionais. Quando Ferreira morreu, em 1992, sua esposa vendeu o acervo. O Instituto Nacional de Belas Artes tentou declará-lo patrimônio nacional, o que não ocorreu. Em 1995, o arquivo foi adquirido pelo galerista novaiorquino Max Protec, que o repassou à Rolf Fehlbaum e Federica Zanco, proprietários do Museu Vitra em Basel”. (Em: MILENIUM. Luis Barragán, patrimônio em peligro, 2014.) Zanco é a atual diretora da Barragán Foundation e organizadora do livro “Barragan: la revolucion callada.

13. Aqui apresentamos os episódios mais relevantes para a constituição da linguagem madura de Barragán. No entanto, há dois projetos não construídos que não serão abordados e merecem menção como fatos históricos: o projeto para a Plaza del Zócalo (1953) no centro do D.F. e o projeto urbanístico Lomas Verdes, um bairro para 100 mil habitantes financiado pelo Vaticano, realizado em colaboração com o arquiteto Juan Sordo Madaleno. Para uma biografia mais aprofundada, ver Zanco (2001), Noelle (2004). Para a uma cronologia completa das obras, ver Martínez (2004, p. 9-11).

14. Quando Barragán retornou à Guadalajara em 1926 após uma viagem de um ano e meio, a universidade havia deixado de conceder diplomas em arquitetura. Ver entrevista de Barragán a Alejandro R. Ugarte em 1962 em MARTINEZ, 2004, p. 72.

15. Seu amigo e estudioso J. M. Buendía nega veementemente qualquer influência desses movimentos na obra de Barragán, alegando que seus processos racionalizantes e apartados da natureza são diametralmente opostos à sensibilidade do arquiteto (Ver REVERTÉ & LABANDA, 2013, p. 24). Segundo Juan Palomar, Barragán falava pouco desse momento, menosprezando o conjunto da Exposição e enfatizando a descoberta dos livros de Ferdinand Bac. Afirma, porém, que o inevitável contato com as vanguardas, se não pode ser considerado uma influência explícita, certamente incutiu em Barragán a união entre as artes por meio da abstração (Ver PALOMAR, 2015). Louise Noelle (2004, p. 17), em *Busqueda y Creatividad*, dá como certa a influência das vanguardas em sua obra.

Formação da linguagem ¹³

As aparentes rupturas de estilo nas diferentes fases de sua obra, entendidas como conjunto, formam um percurso cumulativo depurado ao longo de cinquenta anos (1926-1977). Nesse percurso, regido pelo gosto refinado permeado por um espectro referencial de rara amplitude, as memórias de sua infância constituem uma raiz afetiva fundamental, alimentada pelas várias influências absorvidas em suas viagens, na literatura, no gosto pela dança e pela música, e sobretudo pelas profícuas trocas com artistas de seu tempo.

Luis Ramiro Barragán Morfin nasceu em 1902 em Guadalajara, estado de Jalisco, no seio de uma família católica abastada.

Formou-se engenheiro civil pela Escola Livre de Engenharia de Guadalajara em 1923. Um ano depois, termina os créditos complementares para receber o grau de arquiteto, porém, sem esperar o diploma que jamais receberia¹⁴, parte para seu *grand tour* pela Espanha, França, Itália e Grécia. Em sua passagem pela Andaluzia, descobre a arquitetura vernacular mediterrânea e o jardim muçulmano no Generalife em Granada, composto por um pátio retangular murado com uma longa fonte ao centro envolta por vegetação: “Ali desenvolvi o interesse pela arquitetura da paisagem” (MARTINEZ, 2000, p. 54)

[...] No Alhambra vi um espaço maravilhoso nos pórticos muito contrastados do pátio contra os muros cegos sob o som da água. Essa emoção eu jamais esqueci. Desde então minha vida há sido encontrar contrastes.
(PONIATOWSKA, 1976, p.115)

Em Paris, visita a Exposição de Artes Decorativas e Industriais Modernas de 1925, onde – apesar de jamais ter feito referência em seus escritos – certamente entrou em contato com a síntese abstrata dos movimentos de vanguarda, com o *Gesamtkunstwerk* de Gropius e com fusão expressiva do De Stijl, reunidos sob o pavilhão-manifesto Esprit Nouveau de Le Corbusier, com o *Raumstadt* de Frederick Kiesler no pavilhão austríaco e com o construtivismo russo no inovador pavilhão soviético de Konstantin Melnikov¹⁵. No entanto, são os

desenhos e os contos do paisagista e escritor francês Ferdinand Bac que encantam Barragán na exposição e fazem com que retorne ao México com uma dúzia de exemplares de seus dois livros, *Les jardins enchantés* e *Les Colombières*. para dar de presente aos seus colegas tapatíos.

Em 1931, viaja novamente à França com o objetivo de conhecer pessoalmente os jardins de Bac e as obras de Le Corbusier, sobre quem passara a se interessar. “Todos falam dele, e eu apenas li algumas coisas, mas já encomendei ao livreiro tudo o que tenha sido publicado. Tenho curiosidade de saber o que esse patricio anda fazendo em Paris. Gosto de seus quadros.” (BARRAGAN, 1931, 17p.).

O encontro com Ferdinand Bac, com quem Barragán viaja para a Costa Azul para percorrer dois de seus jardins e acaba estreitando relações, é decisivo. Segundo Antonio Alfaro,

Bac ofereceu a Barragán muito mais do que um modelo de jardim ou de arquitetura. Graças à sua obra, Luis Barragán pôde encontrar uma maneira de ligar a criação às pulsões da alma, um caminho para buscar no trabalho sobre a forma as respostas fundadoras. Ferdinand Bac – o literato, o arquiteto, o dandy e o ilustrador – foi muito mais do que uma influência. Luis Barragán não duvidou em conceder-lhe a posição de mestre. (ALFARO, 2008, p. 36)

Ainda segundo Alfaro, graças ao jardim islâmico e a Bac, Barragán pôde finalmente dar um nome que outorga autoridade e legitimidade a todas as coisas que havia aprendido em sua infância em Mazamitla e cujo trato cultivaria com assiduidade: os recintos vastos e recolhidos dos pátios encerrados por muros onde canta o silencioso murmúrio da água, os pesados muros, as texturas elementares.

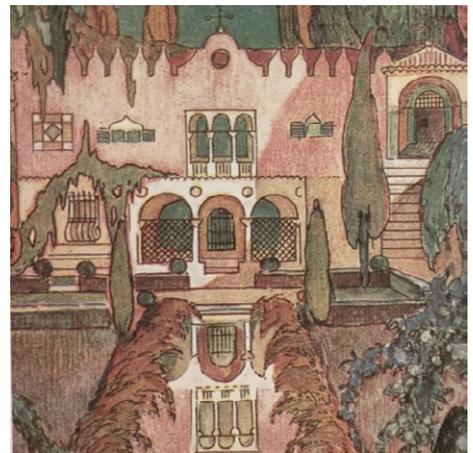
Luis Barragán denominou a todos esses elementos “mediterrâneo”. Graças a esse nome, vindo de Paris, puderam, ele e seus colegas, encontrar um caminho em meio à confusão que reinava no México àquela altura: o ocaso do afrancesamento, os desafios de uma nova



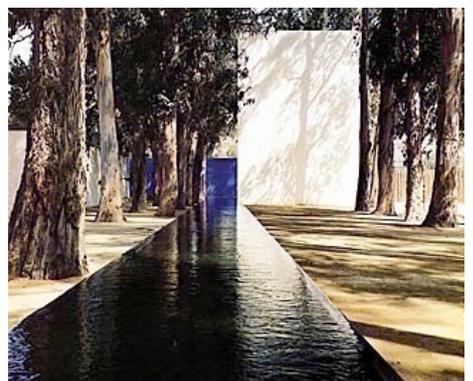
Atarjea (bebedouro para o gado) na Fazenda Corrales - família Barragán



Jardim do El Generalife, Granada



Ferdinand Bac
Ilustração do livro ‘Jardins Enchantés’



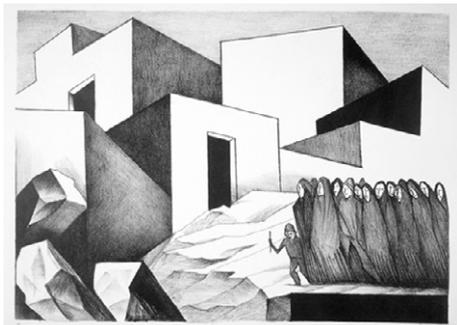
Fuelle del bebedero, Las Arboledas, 1959

arquitetura e as exigências de uma arte arraigada que respondesse às restrições de uma nova ideologia nacionalista. (ALFARO, 2008, p. 38)

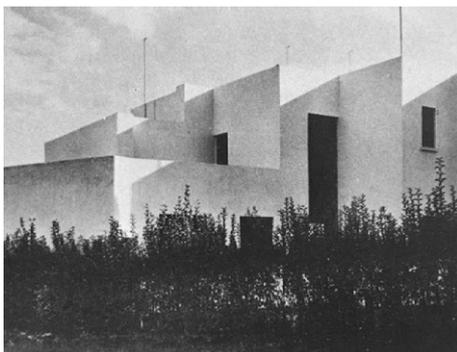
16. “A medula do moderno está na ciência. Ela nos desvela visões novas sobre a natureza. Ali devemos buscar ensinamentos (...) Quando conversei com Bac, entendi seu medo dos novos tempos e porque se refugiou no colo da beleza de ontem. Essa não há de ser a solução, Bac fez coisas muito belas, porém desprovidas de harmonia com o espírito de hoje. Para sempre guardarei essas conversas e os jardins do meu querido amigo Bac. Mas estou com vontade de falar diferente, já não me servem seus rebuscado métodos (...) o espírito de hoje chama à pureza, ao rigor, ao melhor uso da matéria. A beleza deve surgir da solidariedade da arte com esse novo espírito. Tenho agora a sensação de estar verdadeiramente vivo. (GARDUÑO, 1999, 18p.)



P. Picasso, The Reservoir, 1909 (detalhe)



J.C. Orozco, Pueblo Mexicano, 1930.



Barragán, Resid. Villaseñor (DF), 1940

Em seu retorno à Paris, consegue um breve encontro com Le Corbusier, que lhe sugere visitar a Villa Savoye em Poissy, recém concluída. Se seis anos antes, na exposição de 1925, as vanguardas não haviam sido seu foco de interesse, a pureza do volume branco sob a luz finalmente despertaria em Barragán o fascínio pelo poder de síntese da abstração moderna, reverberando imediatamente – e para sempre – em sua linguagem arquitetônica¹⁶. No mesmo ano, realiza uma viagem de dois meses a Nova York – onde publica suas primeiras obras –, ocasião em que reencontra o pintor e muralista José Clemente Orozco, a quem conhecera em Guadalajara e que mais tarde o introduziria ao círculo da vanguarda artística na capital mexicana. Em seu quadro Pueblo mexicano (1930), de clara influência cubista, Barragán encontra a transcendência que faltava ao jogo sábio e correto dos volumes sob a luz de Le Corbusier, agora submetido ao embrujamento de uma luz inverossímil, na lógica distorcida das sombras geradas pelo sol poente nas fachadas do casario que retrata. A litogravura se encontra ainda hoje pendurada na entrada da biblioteca de sua casa-estúdio em Tacubaya.

Quero que observem esta litografia de Orozco. Ele pintou as sombras no lugar da luz e a luz onde deveria haver sombra. Isto é algo que vai além do que nós podemos enxergar, é algo mágico. Por isso é ‘o pintor’ à descrevelo, porque ele pode ir além das limitações físicas para ensinar-nos aquilo que não podemos ver. Há uma grande lição de arquitetura que podemos aprender disso.

(CASTREJON 2002, 128p.)

Em 1936, em situação econômica desfavorável – a revolução Cristera tomara as terras da família –, muda-se para a Cidade do México, onde, por intermédio de Orozco, entra em contato com os muralistas – Diego Rivera (e Frida Kahlo), Siqueiros e Rufino Tamayo, entre outros –, os quais buscavam uma nova linguagem mexicana autêntica baseada na valorização da cultura pré-hispânica e na luta de classes, influenciada pelo

trotskismo e por uma forte filiação aos ideais do Partido Comunista. Convicto de sua origem aristocrática e da necessidade de uma expressão alinhada com seu tempo, certo de que o retorno figurativo ao indigenismo pré-Cortés não passava de uma nostalgia sem sentido, Barragán segue seu próprio caminho, reservando sua afinidade com o movimento artístico às rodas boêmias e ao grande interesse comum pelos ambientes surrealistas de De Chirico, o que o leva a assinar o Manifesto da Arte Revolucionária Mexicana lançado por Diego Rivera e André Breton em 1938. É nesse ambiente boêmio que reencontra Chucho Reyes Ferreira, pintor naíf que conhecera na infância ainda em Guadalajara, a quem atribui sua descoberta das cores vivas dos povoados mexicanos¹⁷ e que se tornaria ao longo dos anos seu grande parceiro e colorista de suas obras.

Essas influências, no entanto – à exceção de Le Corbusier –, permaneceriam latentes durante seus primeiros anos na capital, período em que Barragán se dedica a fazer dinheiro nas obras “comerciais” de sua fase funcionalista. Em 1940, enquanto arquitetos como Juan O’Gorman e Mario Pani eram solicitados por encomendas oficiais, do capital produtivo e da elite artística, Barragán, sem projeção profissional relevante, decide abandonar a figura do cliente para fomentar seu próprio trabalho. Finalmente, pode se dedicar em tempo integral a executar seus jardins embrujados, os quais se tornariam o embrião de sua “arquitetura emocional”.

Inicia-se então, um percurso de trinta e cinco anos dedicado à busca da beleza bruxa e da emoção espacial pura, em que paulatinamente passaria a materializar sua pulsão erótica nos lugares “mais loucos possíveis”, e que encontraria seu último suspiro na atmosfera delirante do corredor e da piscina coberta da Casa Gilardi (1975-1977).

Ainda em 1940, adquire uma quadra inteira no bairro Tacubaya, onde projeta sua própria residência – hoje Casa Ortega – e quatro jardins murados. Neste primeiro projeto “pessoal”, Barragán apresenta uma postura nova, ao subverter a relação de importância e de ocupação entre a casa e o jardim, princípio

17. “As cores que uso vêm dos povoados mexicanos. Os povoados de Veracruz (Tlacotalpan), Chiapas, Michoacan, Jalisco. Estão cheios de combinações insólitas e extremamente belas. Nossos construtores são artistas. Não seguem leis acadêmicas, mas usam seus sentidos para fazer combinações que muitas regras escolares proibiam e, no entanto, o resultado é geralmente harmônico e sobretudo pessoal e único. As cores expressam o estado de ânimo dos habitantes. Se observamos os portais cheios de cores e sombras, estão também cheios de emoções, são uma arquitetura dos sentidos e dos sentimentos, uma arquitetura emocional”.



Chucho Reyes. Caballito



Casa Gilardi (1975-77). Corredor de acesso à piscina coberta (ao fundo)

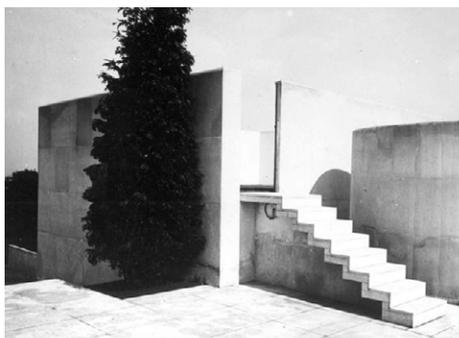


Residência Gonzales Luna
Guadalajara, 1927

A influência de Le Corbusier:

O tema da escada exterior é caro para Barragán desde suas primeiras obras, configurando um elemento arquitetônico marcante da *Escuela Tapatía*.

As imagens ao lado mostram sua evolução na obra de Barragán a partir da visita realizada ao Apartamento Beistegui em Champs Elisées em 1931. Nessa cobertura, Le Corbusier utiliza uma escada em cascata sem guarda-corpo que acessa um vão entre muros ortogonais. Barragán absorve essa imagem, desenvolvendo-a até culminar na emblemática escada de sua casa estúdio, executada em tábuas de madeira engastadas à parede. a passagem entre muros baixos torna-se elemento fundamental de continuidade e mistério na obra do arquiteto.



Le Corbusier, Apartamento Beistegui
Paris, 1931



Residência à rua Marcos Catellanos, 138
(Robles Leon) - Guadalajara, 1934



Casa Ortega (Primeira Casa-Estúdio Barragán)
Mexico DF, 1943



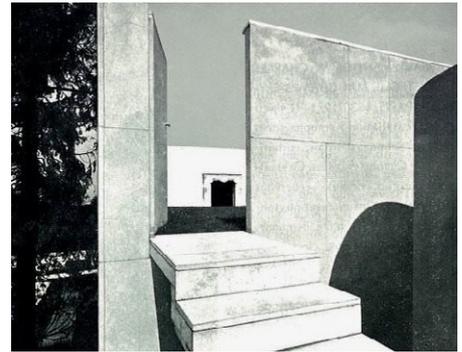
Casa-Estudio Luis Barragán
Mexico DF, 1947

que regerá a implantação da Cuadra San Cristóbal em Los Clubes. Não está mais interessado na nobreza da casona tapatía com pátio central; a residência agora torna-se elemento secundário, mero refúgio que ocupa uma pequena porção do terreno para dar protagonismo ao jardim contido entre muros, no qual os ensinamentos latentes de “seu mediterrâneo” ressurgem vigorosos. Barragán começa a experimentar, na arquitetura da paisagem, a espacialidade misteriosa obtida da fragmentação do espaço por planos geométricos, que escondem passagens e insinuam continuidades. Tanto no jardim quanto no terraço de cobertura da casa, mais uma vez retorna a imagem de Le Corbusier, na escada emprestada do apartamento Beistegui que encontra passagem entre muros ortogonais. Barragán vende três desses jardins – e a casa – à família Ortega, permanecendo apenas com uma pequena área onde construiria a sua casa-estúdio definitiva, em 1946.

Nela o arquiteto criaria, num ambiente monástico e reservado, seu retiro-laboratório onde experimentaria, durante vinte anos, as relações entre luz, cores e formas, a transição espacial e a relação contemplativa com a natureza. A casa passaria ao longo dos anos por reformas e adições sucessivas, bem como alterações de cor e de aberturas¹⁸, numa busca permanente por uma espacialidade íntima, frente a uma modernidade que se se tornava cada vez mais pública.

Em 1944, Barragán adquire em sociedade trezentos alqueires de “lava vulcânica” a sul da Cidade do México, em uma área virgem considerada mítica desde a fundação de Tenochitlán, chamada El Pedregal:

Extasiado pela beleza dessa antiga paisagem, me propus realizar alguns jardins que humanizassem, sem destruir, tão maravilhoso espetáculo. Passeando por gretas de lava, protegido por imponentes muralhas de rocha viva, de repente descobri – Oh surpresa encantadora! – pequenos e secretos vales verdes, rodeados por maravilhosas e fantásticas formações esculpidas na rocha derretida pelo poderoso sopro de vendavais pré-históricos [...] De alguma maneira, tive a sensação de que aquilo continha o que deve conter um jardim bem logrado: nada menos do que o universo inteiro. (BARRAGÁN, 1980).



Le Corbusier. Apartamento Beistegui
Detalhe da escada externa entre muros



Cuatro Jardines (Casa Ortega), 1940
Jardins murados: mistério e continuidade

18. Para mais Ver o arquivo de Esther McCoy. Disponível em: <http://www.aaa.si.edu/collections/container/viewer/Barragan-House-1947-1948--492932>

Partindo dos “Requisitos para a organização de El Pedregal” escritos por Diego Rivera em 1935 (MARTINEZ, 2004, p. 24-26), Barragán se ocuparia por cinco anos em criar, em meio à lava, o desenho do loteamento, as praças, alamedas e chafarizes, realizando ali seu primeiro “aqueduto geométrico” construído em pedra.

Em 1949 recebe em sua casa, por indicação de seu colega tapatío I. Diaz Moralez, o pintor alemão Mathias Goeritz, recém-chegado ao México para lecionar na Faculdade de Arquitetura de Guadalajara. Goeritz lhe apresenta suas ideias acerca de uma “arquitetura emocional”, as quais são imediatamente incorporadas por Barragán, dando início a uma complexa simbiose intelectual. Ambos passam a procurar uma espacialidade puramente sensitiva baseada em relações geométricas, na verticalidade, no controle da luz e das cores. Em 1953, Goeritz realiza El Eco, Museu Manifesto da

Arquitetura Emocional¹⁹, cujo pátio é uma “evolução” do terraço da casa de Tacubaya (1947) de Barragán, configurado por dois planos horizontais em diferentes alturas mediados pela verticalidade de um prisma. A influência mútua foi de tal forma simbiótica que por vezes torna-se difícil precisar autorias. Em todo caso, o fato é que o manifesto de Goeritz e a carga poética das novas relações perceptuais que encontram entre geometria e cor, dão a Barragán um novo meio para realizar aquilo que ele sempre buscou: embrujar os lugares.

19. Ver o Manifesto da Arquitetura Emocional nos Anexos.



À esquerda:
Barragán, Casa-Estúdio (1947) - terraço
À direita:
Mathias Goeritz, Museu El Eco (1953)

Um ano antes do manifesto de Goeritz, em pleno momento de efervescência artística, Barragán partira para uma viagem ao norte da África que se refletiria em uma transformação radical de sua arquitetura. Até então, seu conflito espiritual encontrava asilo na austeridade reclusa de seus interiores monásticos e nos mistérios de seus jardins introspectivos. Se os jardins de Bac haviam sido, quando recém-formado, uma primeira libertação para a alma de Barragán, o encontro com a simplicidade vital do vernáculo marroquino é a variável faltante de sua equação, chave definitiva para extravasar a pulsão

erótica que mobiliza o artista: “A beleza da arquitetura islâmica - diz Barragán - reside no fato dos extremos se tocarem: o mistério da religião e a magia da sensualidade, quase do erotismo” (GARDUÑO, 1999, p. 61). A partir dessa possibilidade de toque, sua arquitetura ganha novos horizontes e seus espaços e paisagens passam a se tornar cada vez mais sintéticos e potentes; Barragán começa a explorar a escala como recurso emocional e tem início uma incursão definitiva e sofisticada no universo cromático. A introspecção dá lugar à extravasão de um novo mundo mágico, que passa a procurar esse ponto de contato nas frestas da arquitetura e também da realidade, na sensualidade *bruja* da beleza gerada por sensações perceptuais.

Em 1955 e 1959 conclui, respectivamente a Casa Galvez e a reforma e ampliação do Convento das irmãs Capuchinas em Tlalpan (D.F.). Nesses trabalhos, os efeitos cromáticos são o foco de sua investigação. Barragán transcende o pigmento das paredes e passa a pintar com os efeitos da cor filtrada ou refletida, alcançando um novo patamar na criação da atmosfera de seus espaços. Na capela do convento, um esbelto vitral piso-teto realizado por Goeritz em vidro amarelo-âmbar, voltado para oeste, configura a única fonte luminosa, escondida por uma parede na lateral do altar. Essa luz é absorvida pelas paredes ocres, pelo teto branco e pelo piso de madeira, criando diferentes matizes a depender da hora do dia e das estações. A luz do poente incide frontalmente num retábulo folhado a ouro na parede oposta o qual, a depender da época do ano, devolve um tom dourado que preenche completamente a atmosfera do ambiente. A cruz, paralela ao vitral e pintada no mesmo ocre dos muros, cria nuances e sombras mutantes em contrastes e evanescências. Uma irmã conta que, olhando em direção ao coro localizado ao fundo, longe da fonte luminosa, enxergam-se as paredes, em determinados momentos, azuis – cor inexistente no ambiente –, o que ela relaciona com a magia sacra do lugar. Na casa Galvez, os muros cor-de-rosa de um pequeno pátio exterior em L, colocado junto a um pano de vidro cruciforme, refletem a luz, tingindo o interior da sala com seu rosado.



Casa-Estúdio em Tacubaya
A luz refletida nas paredes do patamar de acesso ao terraço muda de tom com a porta que dá ao exterior aberta ou fechada.



Capela das Capuchinas
Tlalpan



Casa Galvez. Sala e pátio



20. Hoje, conservadas por uma fabricante de tintas, apresentam cores primárias: azul, vermelho, amarelo e branco.

Em 1957, Barragán é convidado a desenhar uma fonte-marco urbano na entrada da Ciudad Satélite a norte do D.F. Para o trabalho, convoca como colaboradores Chucho Reyes e Goeritz, que acabara de voltar de uma viagem a San Gimignano, na Itália. A proposta resultou num conjunto de sete torres de base triangular com 200 metros de altura, pintadas em diferentes tonalidades de ocre para contrastar com o azul do céu²⁰ – um marco que seria visível de toda a cidade. Por falta de orçamento, foram construídas apenas cinco, tendo a mais alta delas a altura reduzida para 52 metros. Esbeltas à distância, parecem se mover conforme a aproximação, entrelaçando-se até se tornarem enormes planos cromáticos desprovidos de espessura, quando vistas lateralmente.

21. Segundo Ambasz, a *trilogia equestre* é composta pela Avenida Processional (o Muro Rojo de las Arboledas), o Templo (a Fuente de los Amantes), e a Academia (Cuadra San Cristóbal. (AMBASZ 1976, 91p.)

Em 1958, tem início o que Ambasz chamou de “trilogia equestre” de Barragán²¹, quando sua arquitetura da paisagem atingirá a máxima expressão. Ele adquire em sociedade uma antiga fazenda na periferia a norte da Ciudad Satélite, onde projeta Las Arboledas (1958-61), seu primeiro loteamento dedicado aos amantes da equitação, vizinho a Los Clubes. Ali desenha três equipamentos públicos: A Fuente del Campanário, o Muro Rojo²² e a Fuente del Bebedero. Esta última foi a única que resistiu ao tempo. Situada sob a sombra dos pinheiros centenários que demarcavam a alameda triunfal de acesso à fazenda – denominada Paseo de los Gigantes –, trata-se de uma praça-fonte em que o arquiteto recria de forma abstrata uma atarjea, bebedouro de animais da fazenda de sua infância. A fonte consiste em um longo tanque preto apoiado sobre o solo, formando, com o espelho d’água, um prisma horizontal que termina num plano retangular vertical branco de fundo, inserido em meio às árvores. Enquanto a água escura duplica para baixo a imagem cristalina dos pinheiros, o plano branco redesenha os mesmos em sombras verticais, criando uma ambiguidade perceptiva movente entre as imagens.

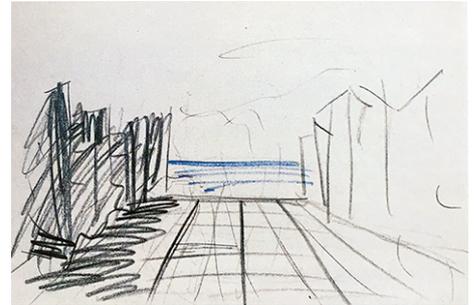
22. O Muro Rojo é um monumental plano vermelho de 100m de comprimento que se perde no horizonte em meio ao verde das árvores, o qual marcava o percurso equestre na entrada do loteamento. É quando o muro em grande escala aparece pela primeira vez como geometria autônoma em meio à paisagem. A Fuente del Campanário é seu primeiro aqueduto geométrico emboçado e pintado, que seria aprimorado nas obras de Los Clubes.



Fuente del bebedero, Las Arboledas, 1959

Em 1963, Barragán adquire a gleba vizinha, onde desenvolverá, entre 1964 e 1968, o loteamento de Los Clubes, analisado a seguir.

Em 1965, Louis Kahn entra em contato com Barragán para pedir-lhe uma assessoria²³: acabara de terminar a obra do Salk Institute em La Jolla (1965) e estava insatisfeito com a solução dada ao pátio central. Kahn havia conhecido o trabalho do mexicano em 1964, pela revista *Modern Gardens*, que publicara *El Pedregal* e *Las Arboledas*. Entusiasmado com suas fontes - Kahn deu a Barragán o título informal de “mestre das fontes” -, viaja ao México para conhecer pessoalmente seu trabalho e explicar-lhe a situação. No ano seguinte, Barragán viaja à Califórnia. Ao visitar a obra, o pátio estava coberto por árvores. Barragán sugere que elas sejam retiradas e que se deixe o mar como arremate de uma praça seca tratada como uma “quinta fachada”. No centro, sugere um estreito canal, que serve à drenagem do piso arrematado como uma “fonte”. “E assim foi feito, traçando os pavimentos como se se tratasse de uma fachada a mais. Não intervim no desenho das fontes, estas são de Kahn. E são muito boas!” (MARTINEZ 2004, p.76)



Barragán. Croquis para o Salk Institute



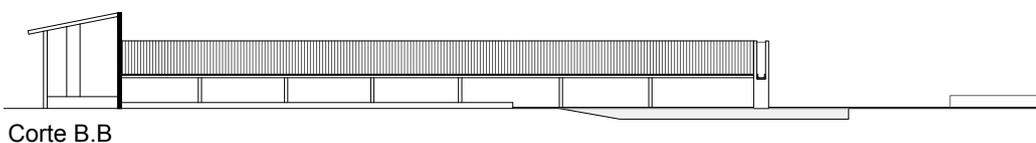
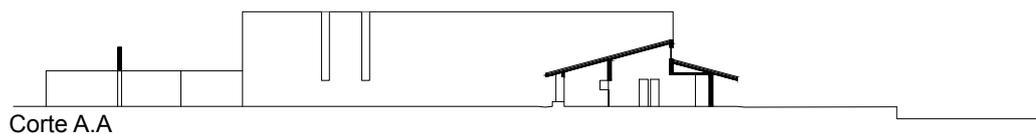
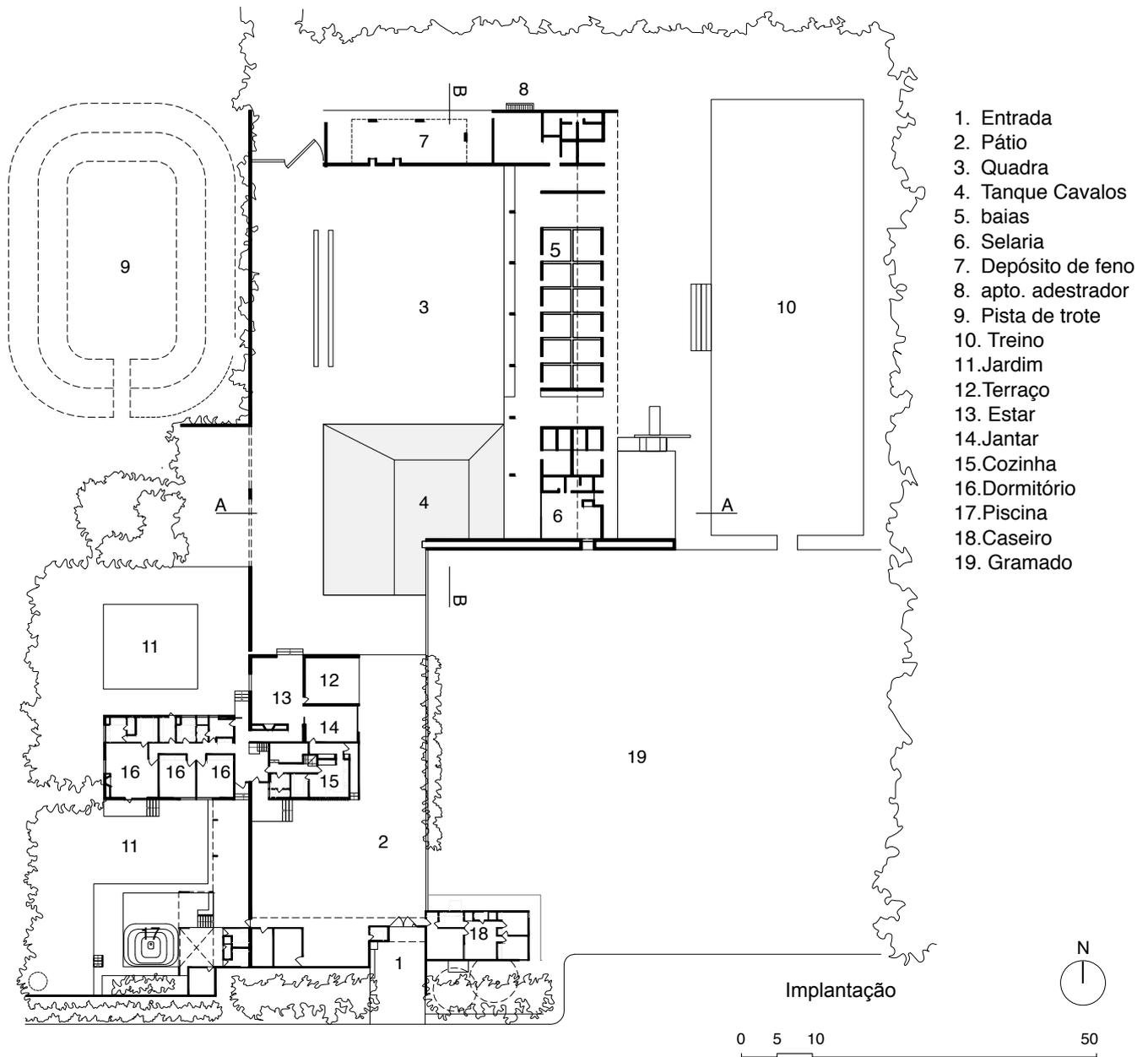
L. Kahn. Salk Institute (1959-1965)

23. Ver correspondências nos Anexos



1.4. Segunda aproximação: análise do projeto

Cuadra San Cristóbal



Na Cuadra San Cristóbal, Barragán cria a paisagem fantástica em que finalmente realiza, no encontro de tradição, geometria e natureza, a comunhão espiritual entre religião e erotismo que perseguiu obsessivamente durante toda a vida – cujo toque testemunhara no veráculo norte-africano. Nessa realidade mágica, o jardim murado mediterrâneo encontra a pureza corbusiana, embrujado pela geometria emocional de Goeritz, pelas cores de Chucho Reyes e pelo cubismo de Orozco.

Seu grande pátio murado contém a memória de Mazamitla, o pueblo de sua infância. Ali estão o imenso telhado que acolhia os viajantes, agora a dar sombra aos cavalos, o aqueduto que trazia a água de longe despejando-a nas fontes abertas sobre os pátios, as árvores e a praça de terra batida (AMBASZ, 1976, p. 91). O pátio é também o jardim encantado de Bac:

Um jardim [que] não é apenas um cenário. É o protagonista graças ao qual os outros dois personagens, os enamorados, podem realizar seu destino de não se reunirem jamais. Esse destino de torturas e delícias é a razão de ser do jardim, participe de todos os prazeres, testemunha de todas as infelicidades, única realidade concreta, sentido das esperas e das deambulações. (BAC apud ALFARO, 1996, p. 35).



O recinto quadrado descoberto evoca ainda “o átrio das igrejas abertas mexicanas do século XVIII que Barragán apreciou profundamente, cujas fachadas assumiam, vistas do átrio, a qualidade de milagroso escudo [os muros], detrás do qual os poderes divinos duelam” (AMBASZ, 1976, p. 107).



Por fim, sua atmosfera mágica contém o espaço metafísico das plazas de De Chirico. Uma paisagem onírica feita de contrastes e de perspectivas exageradas, habitada pela melancolia dialética da presença que se realiza pela ausência, numa disponibilidade teatral iminente para a ação que parece já ter ocorrido ou estar para acontecer (EGGENER, 2001, p. 188); e que alimenta o desejo erótico na sensação do irrealizável e que finalmente se concretiza na realidade que se liquefaz.

Situação

O loteamento Los Clubes está localizado em Colonia Atizapán de Zaragoza, Ciudad Lopes, município ao norte da Cidade do México, hoje incorporado à mancha urbana do Distrito Federal. Junto a Las Arboledas, parcelamento vizinho promovido pelo próprio arquiteto anos antes, a zona compunha no final dos anos 1960 um refúgio idílico para os amantes da equitação.

A Cuadra San Cristóbal situa-se ao final de uma pequena rua sem saída, e o acesso principal se dá pelo lado sul da propriedade. O terreno é plano e envolto por vegetação densa, não havendo além desta outras referências físicas próximas.

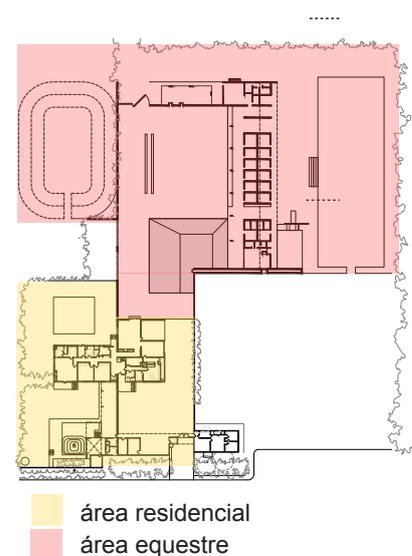
O projeto ocupa aproximadamente 7 mil metros quadrados de uma fração de cinco equitares que o arquiteto vendeu ao seu companheiro de cavalgadas Folk Egerström. Com o aval do cliente para “criar uma casa como se fosse para si”, Barragán propõe um conjunto destinado à convivência de dois habitantes igualmente relevantes: o homem e o cavalo²⁴.

Implantação e partido arquitetônico

O programa de necessidades está organizado em duas zonas independentes: a área residencial, com jardim privativo e piscina, ocupa o quadrante sudoeste do conjunto, na porção frontal do terreno junto à entrada; a metade posterior, a norte, é dedicada aos cavalos, organizada em torno de um pátio central de 30 x 50 metros, definido a sul pelo aqueduto/ piscina, a norte pelo depósito de feno e pela casa do adestrador no segundo pavimento, a leste pelo estábulo e área de treino e a oeste pelo longo muro, detrás do qual o projeto de Barragán indica uma pista de trote oblonga que não chegou a ser executada. O gramado situado no quadrante a sudeste, oposto à residência, constitui um local de encontro e ponto de partida para cavalgadas.

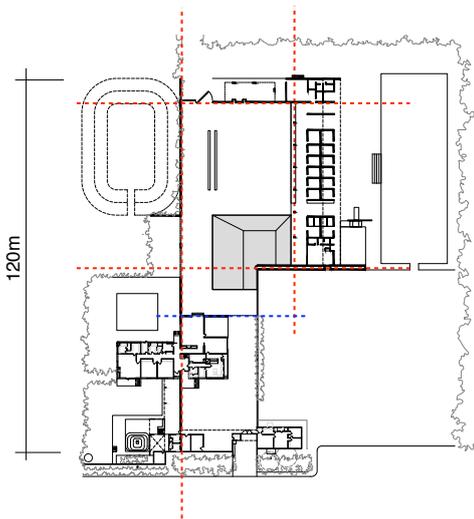
Para além da setorização funcional da implantação, que retoma a proporção entre casa e jardim da Residência Ortega – seu

24. Para saber mais a respeito da figura equestre em Barragán, ver INGERSOLL, 2001, p. 208-211.





primeiro jardim embrujado –, a organização dos elementos que compõem este *rancho* moderno obedece à narrativa da memória do pueblo da infância do arquiteto – “[...] o aqueduto atravessava a cidade chegando aos pátios, onde havia grandes fontes para armazenar a água. Os pátios abrigavam os estábulos [...]”. No entanto, a maneira como Barragán estabelece as relações entre esses elementos abstraídos em formas geométricas simples contrapostas ao verde da natureza, ajustadas no próprio sítio, está ligada sobretudo à lógica emocional da experiência espacial, aos efeitos das relações topológicas e das diferentes visadas em perspectiva que combinam fugas e frontalidades, enfim, aos mistérios que a *promenade architecturale* revela por trás – e por dentro – dos muros, mais do que à lógica regulada de decisões racionais de projeto. Nessa síntese de seu jardim encantado, o partido arquitetônico emocional estabelece as regras do jogo erótico entre a geometria construída e a natureza envolvente, nas ambiguidades geradas entre o fato físico e o efeito psíquico, reforçadas pelos contrastes cromáticos e pela escala surrealista que utiliza.



A partir da leitura do projeto, é possível identificar quatro eixos principais sobre os quais a implantação se organiza: o primeiro, norte-sul, define um longo muro de 120 metros de comprimento que atravessa todo o conjunto. Ele parte da divisa frontal, cruza a residência, segue como limite oeste do pátio, ampara o portão de serviço e parece se perder junto à vegetação ulterior ao assentamento. Ao cruzar a residência, branco, promove sua divisão em duas partes: de um lado a ala íntima, por trás deste e voltada para o pequeno jardim com piscina localizado no extremo sudoeste da propriedade, e de outro, a área social e cozinha, contidas no volume branco visível a partir da entrada principal. Já na quadra, destacado da casa por uma fresta, o muro segue cor-de-rosa por mais 70m, estabelecendo o limite oeste do pátio. A residência não será objeto de nossa análise, por se tratar de uma obra de menor interesse arquitetônico se comparada ao restante do conjunto e a outras casas projetadas pelo arquiteto.

Um segundo eixo paralelo ao primeiro define o alinhamento dos pilares que sustentam o telhado do estábulo, e portanto marca a linha de sombra no limite oposto do pátio, a leste. Os outros dois, transversais, determinam as posições do aqueduto que separa os dois setores da implantação e o muro de fundo, encerrando assim o vazio da quadra central.

Há ainda o que podemos considerar um terceiro eixo compositivo, de natureza topológica ou emocional, o qual, apesar de não ter relevância – ou sequer existir – do ponto de vista da hierarquia construtiva geral do conjunto, tem suma importância na leitura espacial, sobretudo por se apresentar logo à primeira vista: é aquele que define o limite a norte da casa, desenhando o plano solto branco de 6 metros de comprimento que gera a primeira das sucessivas frontalidades visíveis desde a entrada e cujo pequeno comprimento torna-se ilusoriamente longo ao ser justaposto ao longo muro laranja e por ter sua real dimensão ocultada pelo volume da residência que o antecede.

É interessante notar o uso diverso que Barragán faz da abstração geométrica entre os dois setores que estabelece. Na casa, o volume branco submetido aos jogos da luz aponta uma pureza corbusiana que calou fundo em Barragán. Porém, mais do que da Villa Savoye ou da Maison Planeix, sua expressão parece nascer do vernáculo mexicano recriado pelo cubismo de Orozco, com seu jogo de planos ortogonais buscando uma sombra errática que torne fantasia a realidade.

Já na cavalaria, o maciço branco dá lugar a grandes planos cromáticos: Barragán encerra o pátio com longos muros em cores intensas, rosa e alaranjado, com os quais impõe a escala e as perspectivas exageradas necessários sua realidade, e que se contrapõem à paisagem e à sensualidade sugerida pelo verde amorfo envolvente.



J.C. Orozco, Pueblo Mexicano, 1930.



Residência Egerström
Vista a partir do acesso

O percurso

“A ideia mais bela possível está intimamente ligada à ideia de profundidade.”

Barragán



Se o percurso não constitui em si um elemento estruturante do projeto, como no caso das obras que visitaremos nos próximos capítulos, é na curta promenade de penetração do conjunto, contornando o espelho d'água, que a arquitetura revela seus mistérios. Por meio de deslocamentos simples, Barragán propõe contínuas situações de encantamento, na rica semântica composta de uma sintaxe elementar – os muros geométricos e os elementos abstraídos da natureza –, em que evoca a transubstanciação para colocar o homem frente a frente com sua própria existência e percepção de realidade.

Em sua concepção pictórica da arquitetura, Barragán expressa a “profundidade da beleza” nos impressionantes contrastes entre geometria e natureza e nas diferentes relações perspéticas que propõe:

- na sequência de frontalidades que apresenta logo à entrada, em que insinua o mistério contido por detrás dos muros, como se fossem escudos;
- nas relações de escala e distância geradas no binômio frontalidade-fuga entre planos geradas de acordo ao ponto de vista, entre o muro de 70 metros de comprimento que se perde em meio ao verde – o muro tem 120m, dos quais 70 visíveis em plano livre autoportante – e o outro
- no desvelar do aqueduto e do telhado do estábulo ao contornar o espelho d'água;
- na perspectiva oblíqua formada entre os muros vistos desde o estábulo;
- no muro porticado duplicado no espelho d'água em que esvanesce.

Ou seja, os curtos percursos estão associados aos diferentes pontos de vista que revelam relações perceptuais diversas da arquitetura, numa promenade composta por avanços, giros e deslocamentos.

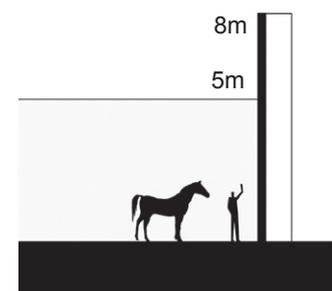
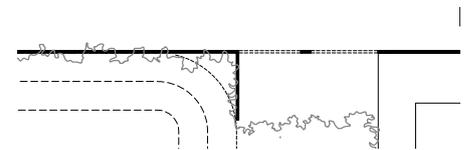
Os muros

“O mistério reside em ver parte de uma árvore por detrás de um muro”.
Barragán

Os rigorosos planos cor-de-rosa acabados em textura rústica, que alcançam 8 metros de altura e até 70 metros de comprimento, dão a escala onírica ao assentamento onde homem e cavalo convivem silenciosamente num ambiente doméstico, protegido da natureza e do caos da modernidade.

Com seus muros, Barragán não apenas gera as perspectivas e os enquadramentos do permanente jogo de sedução entre geometria e natureza, mas também estabelece truques perceptuais que revelam os mistérios de sua arquitetura. Vejamos três exemplos:

1º: Uma dobra no longo plano de 70 x 5 metros que estabelece o limite oeste do pátio abre dois grandes pórticos retangulares (9m x 3m) que acentuam sua horizontalidade e revelam, no prolongamento do piso de areia batida, a mata densa que circunda o árido assentamento – é o único momento que Barragán nos mostra o que existe além-muro. Ao passo que a inflexão no muro parece tentar conter a natureza que nele se entrelaça, os vãos que abre nos fazem ver, “casualmente”, a improvável delgada espessura que sustenta enorme geometria autoportante. O contraste cromático/ geométrico associa a dobra mais à mata do que ao próprio muro, distraíndo-nos de sua função de enrijecimento da forma – simples como uma folha de papel dobrada sobre a mesa. Somente ao recorrer à planta a evidência se revela, ao notarmos que a inflexão está posicionada na metade do comprimento do muro.

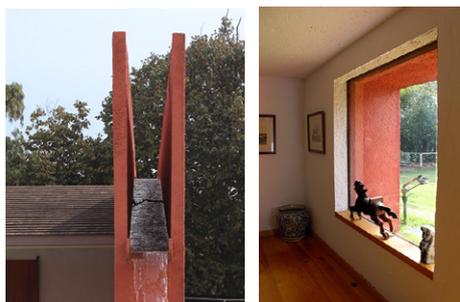




Vista do depósito mostra os contrafortes que dão a falsa espessura ao muro.



25. Ver, nos Anexos, o memorial de acabamentos enviado por Barragán à sra. Esther McCoy.



2º: No segundo muro de mesma cor, mais curto e mais alto (40 x 8m) que delimita a quadra a norte, as aberturas se apresentam como dois estreitos e profundos cortes verticais paralelos, que nascem à altura de um homem e se elevam seccionando o plano para reforçar sua verticalidade e espessura. Os vãos, cujos fundos são vedados em tábuas de madeira rústica escura que reforçam a profundidade, agora dão à geometria o aspecto de um enorme maciço cor-de-rosa. No entanto, visto por trás, a partir do depósito de feno que resguarda, vemos que a parede tem na verdade a espessura de um tijolo. Sua falsa profundidade se revela nas abas formadas pelos contrafortes em concreto que dão estabilidade ao grande plano. Essa impressão de espessura aparece desde as obras “mediterrâneas” em Guadalajara, na fachada da residência Gonzales Luna finalizada em 1929 e é também utilizada em sua casa estúdio, na janela da fachada que se projeta para fora do alinhamento, para dar ao vão na parede, visto de dentro, uma falsa sensação de espessura.

À meia altura desse muro nasce o telhado, apoiado numa sequência de pilares retangulares em concreto que contém o estábulo e a selaria. Sob as telhas cerâmicas planas ora escurecidas, lajes pré-fabricadas tipo painel em concreto leve (Siporex)²⁵ mostram um Barragán atento aos avanços tecnológicos da época. Ao entrarmos no estábulo e na selaria, a luz suave vinda de de um shed contínuo denuncia a presença da segunda água mais baixa estreita, voltada para trás.

3º: No muro alaranjado está o terceiro truque perceptual de Barragán. Aqui, “Barragán prova, como diziam os surrealistas, que o sólido tem coração líquido” (AMBASZ 1976, p. . O longo maciço de 1m de espessura, ao ser contornado, revela-se oco em duas finas abas que formam o aqueduto. Não satisfeito, Barragán reforça essa ambiguidade perceptual mais tarde, voltando a torná-lo maciço: se esse muro é aqueduto, é também a parede da selaria, onde Barragán abre uma profunda janela em sua espessura, que olha em direção ao gramado junto à entrada da propriedade.

Num rigor geométrico do arquiteto, a cumeeira do telhado determina a altura do aqueduto alaranjado que se projeta ortogonalmente, dando a impressão de que a água vem conduzida de longe, por detrás da casa, como o aqueduto de sua memória “que corria acima dos telhados e atravessava a cidade toda, chegando aos pátios onde havia grandes fontes de pedra para armazenar a água” (AMBASZ, 1976, p. 09).

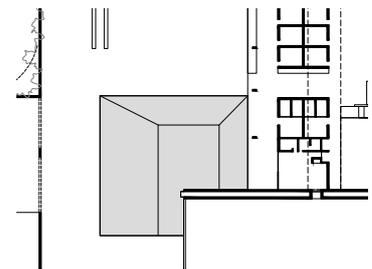
A fonte: aqueduto e espelho d’água

“A água traz luz às trevas”

Ferdinand Bac

O espelho d’água, destinado ao banho dos cavalos, ocupa o centro geométrico do projeto, composto por um tanque em L que envolve o aqueduto e se aprofunda lentamente, atingindo sua máxima profundidade por trás deste, junto à cocheira. O líquido sobre o fundo branco forma um degradê que vai do próprio branco ao turquesa intenso, obtido pela refração entre o azul do céu e o plano inclinado que submerge no líquido.

Além de reavivar o aqueduto da infância de Barragán, a água cumpre duas outras funções no embrujo do lugar. De um lado é espelho que duplica a paisagem – construção e natureza –, com a função de acentuar a verticalidade na horizontalidade predominante, desmaterializando a rígida geometria ao fundi-la à natureza no reflexo cambiante de sua superfície. É no espírito brujo do universo líquido, na beleza do reflexo da água, que Barragán dissolve os contrastes insolúveis no mundo real. De outro, o tanque, que serve ao banho dos cavalos, é chave da obsessão erótica que mobiliza o artista: segundo Barragán, “a profundidade do tanque foi calculada para que, ao passar o cavalo, a água alcançasse sua barriga” (GARDUÑO, 1999, p. 32). Essa decisão de projeto não apenas evita que o eventual cavaleiro sentado sobre a sela molhe as botas, mas, sobretudo, consoma a loucura que o devoto arquiteto “não se atreve a realizar em vigília”. O cavalo, símbolo da virilidade masculina, ao banhar-se sob o canto da cascata, submerge e comunga com a essência feminina da água. Ao sair, o ato da



O banho dos cavalos

26. “Fonte que serve para o banho dos cavalos, daí as paredes que a protegem” (BARRAGÁN apud INGERSOL, 2001, p. 208).

perpetuação da vida foi novamente consumado, expresso na mise en scène arquitetônica de Barragán (ALANIS, 1999, p. 172). O aqueduto em sua figura é a matriz que provê a água fecunda, mas também é o muro que reserva o banho do cavalo.²⁶

Cor e luz

27. Curiosamente, o romance Cem anos de solidão de García Márquez, lançado em 1967, é contemporâneo ao projeto da Cuadra (1966-68).

Nos seus interiores, Barragán faz uso do chiaroscuro zenital e da luz filtrada para gerar uma penumbra dramática em ambientes monásticos de introspecção, onde o homem medita em solidão. Na paisagem árida da Cuadra, a luz dura e cortante acentua os contrastes da atmosfera fantástica que remonta ao vilarejo perdido de Gabriel García Márquez²⁷ e às plazas de De Chirico. As cores loucas de seus muros, encontradas no surrealismo e no México profundo de Chucho Reyes, se impõem por complementaridade àquelas da natureza reforçando a autonomia e a estabilidade da forma geométrica.

Nesse ambiente, o domínio da relação entre luz e pigmento, decantado ao longo dos anos e alquimicamente refinado na Casa Galvez (1955) no Convento das Capuchinas (1959), dá a Barragán uma liberdade cromática que lhe permite pintar tendo o sol e a água como instrumentos.

Se no Convento e casa Galvez o arquiteto “pinta” os ambientes filtrando a cor ou refletindo a luminosidade que vem do exterior, nos projetos de Los Clubes Barragán dá um passo adiante. Aqui utiliza as propriedades da água para criar novas cores por refração e, a partir delas, encontrar tonalidades terciárias, por meio do reflexo e do movimento superficial da água do tanque provocado pela cascata proveniente do aqueduto. Na Cuadra San Cristóbal, o turquesa (secundário) obtido pela refração no líquido entre o azul do céu e o branco do tanque, reflete o verde das árvores e o rosa dos muros, mesclando-os na luz direta e sob a sombra do telhado em uma profusão de novos tons. Já na água escura da Fuente de Los Amantes, o efeito é ainda mais impressionante e belo – ou brujito: o pavimento do



Espelho d'água Cuadra San Cristobal

tanque é recoberto por seixos rolados marrom-escuro. A cor refratada não é a do céu, mas a do frondoso verde que envolve a fonte, o que gera, em vez do turquesa, uma superfície verde-musgo. Ela então reflete em seus infinitos pequenos ângulos o cor-de-rosa dos muros. O resultado é uma epifania cromática que ilumina os mais profundos recantos dos sentidos e das emoções.

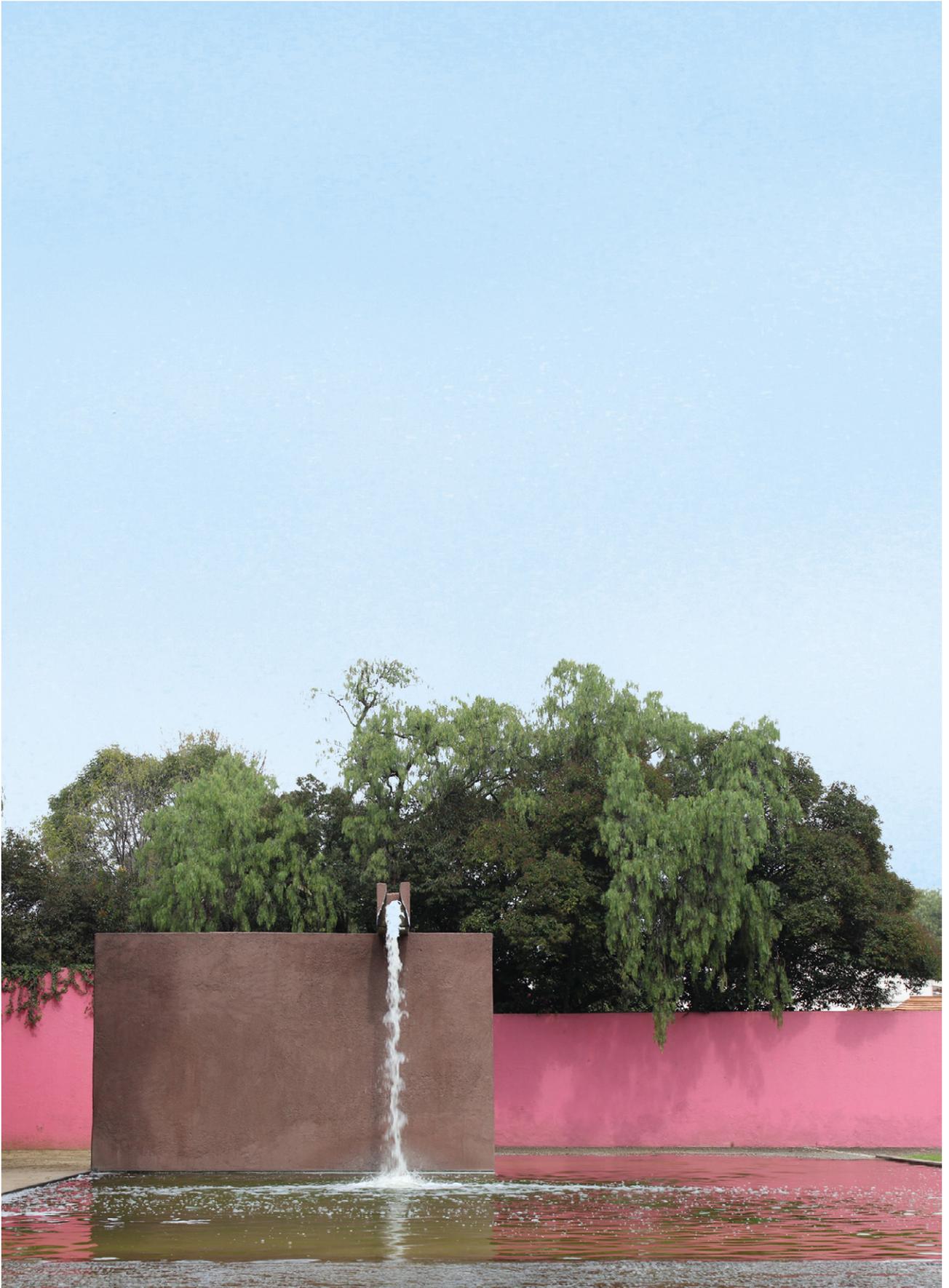
O tempo

A *estancia* da infância de Barragán, sintetizada em sua expressão mínima na pureza geométrica dos muros, submerge o ambiente da Cuadra numa silenciosa sensação de atemporalidade, resumida por Humberto Ricalde em Pensar, edificar, morar:

Barragán, através da inclusão de elementos arquitetônicos tradicionais decantados [pela abstração], cria uma ponte entre tempos culturais diversos e com isso subverte a ordem linear do tempo histórico, projetando em direção ao futuro [...]. Com isto, o tempo cultural da arquitetura tradicional entra em tensão dialética com o tempo pragmático da arquitetura moderna e estabelece uma resistência, a partir da tradição. É essa possibilidade de colocar o tempo em tensão no espaço arquitetônico a que nos faz perceber em sua obra uma continuidade fluida entre processos construtivos modernos e os materiais tradicionais, entre a cor da geometria e a luz da natureza, dando a sensação de atemporalidade que permitiu L. Kahn afirmar que “a arquitetura de Barragán poderia ter sido construída há cem anos ou dentro de cem anos”. (RICALDE, 2004, p. 41)



Espelho d'água Cuadra San Cristobal

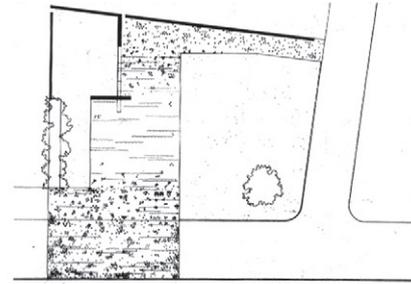


Fuente de los Amantes

Uma quadra antes do acesso à propriedade do sr. Egerström encontra-se a Fuente de los Amantes, um bebedouro público para cavalos. Ela é o elemento principal de uma praça de esquina com jardim gramado, concluída em 1964 como parte do paisagismo do loteamento equestre.

Se na Cuadra Emilio Ambasz enxerga a mais complexa criação de Barragán, em que este reconstrói num jogo mágico o universo onírico do pueblo de sua infância, Enrique Alanis vê na Fuente de los Amantes seu testamento artístico, o templo “onde as inquietudes vitais que o acompanharam durante uma vida dedicada à contemplação da própria vida se decantam numa abstração simbólica tão forte quanto a existência de seu gênio artístico”. (ALANIS, 1999, p. 162). De fato, a arquitetura aqui transcende as figuras afetivas da infância para revelar, aos que se atrevem a vasculhar seu universo, os símbolos que compõem a dualidade motriz de sua pulsão artística.

Como na Cuadra, dois planos ortogonais em rosa vivo, sobre os quais emerge a vegetação, fazem fundo ao conjunto implantado na praça aberta sobre a esquina. Os planos se encontram mas não se tocam, deixando uma fresta por onde a natureza penetra timidamente. Seccionando um dos muros nasce o aqueduto, desta vez marrom, composto por um retângulo cujo prolongamento aéreo se apoia num plano ortogonal cinco metros adiante, para então projetar-se mais por um metro em balanço sobre a superfície espelhada na qual despeja sua água. Se no aqueduto da quadra a incisão no muro representa a essência feminina, agora ele assume claramente uma forma fálica da qual jorra o líquido fonte da vida. Ao contornar a fonte, circundando o espelho d'água, acessa-se o recanto por detrás do aqueduto, onde este forma com o encontro dos muros, agora mais altos, um recinto a céu aberto. O piso, antes de pedra, torna-se simples areia batida ao passo que a sombra da vegetação cerrada torna a atmosfera mais fria e introspectiva. Deste ambiente recolhido e austero a perspectiva transmuta a forma do aqueduto na figura de uma cruz.



Ali estão, reunidos sob a mesma geometria do aqueduto de sua infância, revelados por pontos de vistas opostos, os dois mundos de Barragán. O embrujo que o arquiteto perseguiu por toda uma vida revela-se na fonte: loucura transformada em *locus*, entre geometria e natureza, sob o canto do silêncio.

Uma fonte nos traz paz, alegria e silenciosa sensualidade. Ela alcança a perfeição de sua razão de ser quando, pelo feitiço de seu embrujo, nos transporta, por assim dizer, para fora deste mundo. (PRITZKER, 1980).



AS CORES

CUADRA SAN CRISTÓBAL

muros



piso



vegetação



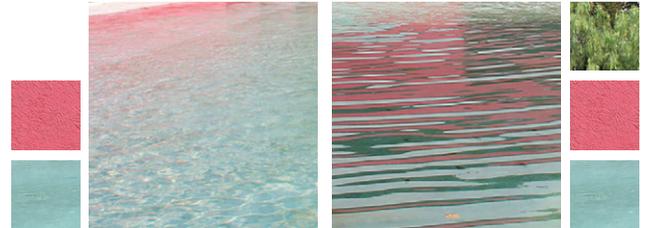
espelho d'água



contraste



dissolução



FUENTE DE LOS AMANTES

muros



vegetação



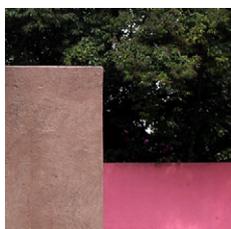
piso



espelho d'água



contraste



dissolução



Lista das obras visitadas em ordem cronológica:

- . Estudios para 4 pintores (1939)
 - . Edificio Lorenzo Garza (1939)
 - . Casa e jardim Ortega (1940-43)
 - . Casa Estudio Barragán (1946)
 - . Capilla de Tlalpan - Convento das Capuchinas (1955)
 - . Torres Satélites (1957)
 - . Plaza del Bebedero, Las Arboledas (1954-59)
 - . Fuente de los Amantes, Los Clubes (1964-66)
 - . Cuadra San Cristobal [Residência Egerstrom], (1966-68)
 - . Casa Gilardi (1976)
-



Todos os anos, nas marés vivas, o mar leva o que não é essencial.

Naquele sítio, um maciço rochoso interrompe as três linhas paralelas: encontro do mar e do céu, da praia e do mar, longo muro de suporte da via marginal.

Alguém pensou em proteger uma depressão desse maciço, utilizando-a como piscina das marés.

Mas o Atlântico não é o Mediterrâneo, nem é simples construir uma piscina onde poucas se fazem: tratamento da água, captação difícil, regulamentos exigentes, aprovação dependente de uma série de organismos. “O melhor é chamar um arquitecto.”

Nada mudou profundamente.

O edifício dos balneários está ancorado como um barco no muro da marginal.

Dali não sai.

Alguns muros em betão sustentam a cobertura em riga e cobre, e apoiam os percursos de acesso à piscina.

Esses percursos existiam (em terreno difícil, a gente sabe escolher o sítio onde pôr os pés), a piscina existia, os muros são paralelos ao muro de granito da avenida, do qual apenas se destacam. Aqui e além, pequenas intervenções consolidam as plataformas naturais.

Pouca coisa mudou. Nas primeiras marés o mar levou um bocado de muro, corrigindo o que não estava bem.

Durante sete anos ainda, como Jacob, o arquiteto estudou os remates, a norte e a sul, onde era difícil a entrega do que se fez ao que existia.

De tal sorte que daí resultou um plano da marginal, e o entregou e disso foi pago.

Mas tudo foi considerado inútil: provavelmente se compreenderá que o arquitecto apenas escolheu onde pôr os pés e aonde não ir, temeroso dos perigos e das rochas do mar.

E alguém disse: “Qualquer um sabe onde pôr os pés, e é suposto que um arquitecto ponha os pés em sítios diferentes dos de toda a gente”.

E logo o despediram.

Álvaro Siza. Piscina de Leça da Palmeira.



Capítulo 2

Álvaro Siza e a construção da natureza

Piscina Oceânica em Leça da Palmeira

Matosinhos, Portugal

Colaboradores:

Beatriz Madureira, António Madureira

Ano (projeto/construção):

1961 / 1966

Área construída:

2000m²

Localização:

Av. Da Liberdade, Leça da Palmeira, Matosinhos, Portugal



2.1. Introdução

Uma catedral gótica nada mais é que uma disposição engenhosa, com determinada geometria, das mesmas pedras que antes estavam distribuídas sobre o solo. As virtudes da técnica são, no fundo, as virtudes da natureza.

Paulo Mendes da Rocha

Na virada dos anos 1960, enquanto Barragán, já no ocaso de sua produção atingia a síntese poética de sua “arquitetura emocional”, do outro lado do Atlântico Álvaro Siza recebia, aos vinte e seis anos de idade, a incumbência de projetar uma “Piscina de marés” (1961-1966) na costa de Leça da Palmeira.

Naqueles anos, os arquitetos do Porto, alheios a grandes encomendas oficiais e do capital financeiro concentradas em Lisboa (PORTAS, 1990, p. 42), andavam em busca de uma verdadeira expressão para a “casa portuguesa”, mergulhados entre a raiz do vernáculo e as “tendências renovadoras – do neorrealismo italiano ao neoempirismo nórdico e às formulações das mais jovens gerações que contestaram a tradição dos CIAM” (COSTA, 1990, p. 12). Cativados pelos ideais do professor Fernando Távora¹, Siza e seus colegas viam-se empenhados em experimentar processos próprios não estabelecidos a priori, à procura da “verdade” não em um novo estilo, mas como resultado de uma nova atitude²: “O estilo não conta, conta sim a relação entre a obra e a vida” (TÁVORA apud COSTA, idem).

Num espectro mais amplo, a geração tardo-moderna formada no pós-guerra à qual Siza pertence, tendo incorporado a ideia de “identidade” reivindicada pela chamada “terceira-geração”, passa a colocar a questão da “continuidade” na arquitetura numa acepção mais ampla, substituindo definitivamente qualquer resquício romântico na visão sobre a localidade por uma reflexão crítica sobre a história e sobre o contexto. Trata-se de um momento de profunda revisão da modernidade, em que, junto ao crescimento das metrópoles, florescia o debate

1. “Tudo há que refazer, começando pelo princípio” escreveu Fernando Távora em 1947 em seu ensaio “O problema da casa portuguesa”. Representante do Porto nos CIAM, Távora defendia que a verdadeira identidade portuguesa surgiria de um profundo conhecimento do vernáculo utilizado como alicerce para a aplicação dos novos paradigmas da modernidade. Entre a estagnação do estilo “português suave” - como era conhecido o pitoresco oficial - e o funcionalismo, o sincretismo que o grupo de Távora defendia ficou conhecido como “Terceira via”: “uma arquitetura que concilia contemporaneidade e tradição, não pondo em cheque [sic] o segundo, privilegiando o primeiro”. (TRIGUEIROS apud CLEMENTINO, 2013, p. 19).

O antropólogo João Leal sustenta a “invenção da saudade” como tema estruturante da identidade portuguesa e fonte de motivação de grupos de trabalho que iniciaram estudos etnográficos sistematizados durante a década de 50, entre os quais aquele dos arquitetos que culminou no Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal, do qual Fernando Távora e Siza fizeram parte. (GOMES, 2008).

2. Siza nega a existência de uma coesão formal que possa ser chamada de “Escola do Porto”: “Houve um surto de euforia acerca da ‘Escola do Porto’, utilizada também politicamente, que eu me sinto obrigado a combater porque é falsa, fruto de pura hipocrisia. Pode-se falar de influências pessoais, de aprendizagem mútua, mas não de uma escola, existem diversas pesquisas numa arquitetura que hoje é plural, com muitas afinidades; mas se se olha para a cidade, dizer ‘Escola do Porto’ significa dar uma péssima definição.” (SIZA apud ESPÓSITO, 2003, p. 7-9).

3. Em 1966, ano em que é concluída a obra da Piscina de Leça, são publicadas as primeiras edições de *Complexity and Contradiction in Architecture*, de Robert Venturi, *L'Architettura della Città*, de Aldo Rossi, e *Il Territorio dell'Architettura*, de Vittorio Gregotti.

4. O interesse de Siza pelo sítio e pela morfologia do território encontra uma rica fonte nas ideias dos “jovens italianos” publicadas na revista *Architettura* e nas revistas italianas que começavam a chegar ao Porto no final dos anos 50.

Interessam-lhe propostas de Luigi Snozzi e da Escola Ticinese e a abordagem fenomenológica dos Milaneses, alunos de Ernesto Nathan Rogers que depois integrariam a Escola de Veneza, sobretudo de V. Gregotti, com quem estabeleceu estreita amizade.

Em *O território da arquitetura*, Vittorio Gregotti apresenta uma inquietação análoga àquela de Siza que retomaremos aqui. Parte do pressuposto fenomenológico de que a arquitetura consiste na matéria ordenada no espaço com o objetivo de “habitar”, devendo o projeto ser visto como processo de organização da complexidade dos sistemas que compõe a arquitetura. Entre seus métodos formais, coloca a relação com o território - a consciência de fazer parte do todo para modificar parte do todo - como aspecto fundamental desse processo: “É possível pensar a paisagem como um contínuo, construído ou natural, e referir-nos a ela como uma base sobre a qual a intervenção se deposita. O resultado dependerá da agudeza e especificidade com que se estabeleça a tensão entre ambas” (GREGOTTI, 2010, p. 96). No entanto, apesar do grande interesse despertado, é necessário ressaltar que a atitude de Siza em relação ao lugar está mais associada ao processo orgânico de Aalto e de Wright do que à abordagem retórica desses grupos.

sobre a cultura de massa e sobre o ambiente urbano³. Os arquitetos avançavam sobre a dimensão humana da disciplina, passando a se debruçar sobre os próprios fundamentos do processo arquitetônico, em busca de novos paradigmas empíricos e intelectuais capazes de costurar novas relações entre arquitetura e a sociedade.

Enquanto a arquitetura via-se capaz de repensar o futuro do homem social, alguns estavam interessados em repensar a própria arquitetura. Siza, apartado de “grandes questões” pela própria condição periférica que a região do Minho ocupava, procurava na arquitetura uma resposta concreta – em todos os seus matizes – à realidade que o rodeava. Livre de preconceitos e avesso a regras pré-determinadas, começa a constituir seu método de trabalho “a partir de uma integração e síntese de meios expressivos e de conteúdo regida por uma lógica interna própria, [...] em busca do habitat ideal para cada lugar preciso em cada momento preciso – aquele que foi, penetrado por diferentes valores, o tema de toda a sua obra”. (COSTA, 1990, p. 12).

Continua a estar presente na minha memória a frustração dos primeiros anos de escola e de exercício da profissão, quando à análise hipoteticamente esgotada de um problema se seguia o encontro sem proteção de uma folha em branco. A partir daí tive sempre a preocupação de “analisar o lugar” e de fazer um desenho antes de calcular os metros quadrados a construir. (SIZA apud COSTA, 1990, p. 13)

Na formação de seu arcabouço experimental, a “análise do lugar” encontra no projeto da Piscina de Leça da Palmeira a resposta a uma precoce necessidade pessoal de investigar a fundo a fronteira entre a construção e o território como condição fundamental para a arquitetura⁴. “A relação entre natureza e construção é decisiva na arquitetura. Essa relação, fonte permanente de qualquer projeto, representa para mim como que uma obsessão.” (SIZA, 2012a, p. 21).

Se no projeto da Casa de Chá Boa Nova (1958/63), iniciado dois anos antes no mesmo ambiente dramático da costa litorânea, a força do rochedo se sobrepõe inevitavelmente à tabula rasa como matriz para o desenho do arquiteto, é na Piscina de Leça que o imbricamento entre preexistência geográfica e intervenção se aprofunda radicalmente, dando ao “sítio” sua condição definitiva: além de princípio, torna-se método⁵ de projeto. Isso significa que a paisagem deixa de ser objeto-estético sobre o qual trabalhar, para encontrar, na modificação de suas próprias características, um novo campo expressivo para a arquitetura. Nesse deslocamento, o projeto transcende a autonomia do edifício para estabelecer-se como mediador do ponto de congruência entre preexistência e intervenção, permitindo ao arquiteto avançar sobre a semântica do território e, conseqüentemente, sobre o sentido da localidade.

A Piscina de Leça é, portanto, obra seminal para a formação – e para a compreensão – da linguagem de Siza, experiência fundante em seu entendimento da preexistência como material operável no processo de criação. Mais do que isso: nesta obra, sua obsessão pela relação entre o constructo e o território converte-se em léxico poético da narrativa do lugar: é quando o engenho da técnica em estado bruto redesenha sutilmente a geografia para transformar radicalmente seu significado, transmutando-a, por meio da geometria, em uma “nova natureza”⁶, ou, como prefere Siza, numa “natureza construída”.

Essa estimulante experiência com a natureza e as pré-existências, permitiu-me sentir a indivisibilidade entre ambiente e organização do espaço. [...] Nesses primeiros trabalhos foi germinando uma sensação irreprimível de que a arquitetura que não termina em ponto algum, vai do objeto ao espaço e, por consequência, à relação dos espaços, até ao encontro com a natureza. (SIZA, 2012a, p. 31-33).

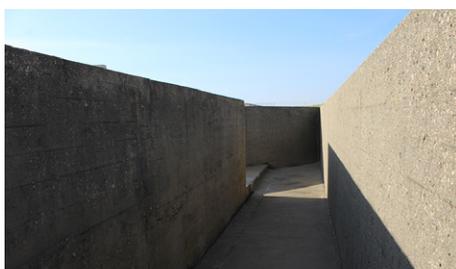
5. “Olhando suas primeiras obras se percebe algo que só pertence à Siza, algo que com o passar do tempo se tornará mais sutil [...]: o interesse pelo caráter específico do sítio que chega a ser matéria-prima e método do projeto.” (HUET, 1979, p. 176)

6. Fernando Távora chamou de segunda natureza a paisagem modificada pelo homem e portanto estabelecida como nova geografia, e portanto disponível como matriz para ulteriores intervenções. (SIZA, 2012c, p. 150) Vittorio Gregotti denomina “antropogeografia” o ambiente modificado pelo trabalho ou pela presença do homem. (GREGOTTI, 2010, p. 61, nota de rodapé)

2.2. Primeira aproximação: visita à obra

Realizada em março de 2015





Caminhando junto ao longo muro que sustenta a avenida marginal, um olhar menos atento não percebe a construção. A paisagem é abrangente e a claridade da primavera obriga a cerrar os olhos para enxergar no azul a longa linha do horizonte. À esquerda, o velho molhe do porto delimita a praia e estende a terra mar adentro, impondo o engenho humano na paisagem natural. À direita, avista-se ao longe o antigo farol. Abaixo, espessas ondas se desfazem contra o rochedo, levantando o odor salgado trazido pelo vento que ameniza o calor. Nesse violento encontro, sólidas geometrias costuram o desenho que faltava à natureza para domesticar em piscinas a força das marés. O conjunto se apresenta numa sequência longilínea de telhados baixos apoiados ao parapeito da avenida, a não mais de um metro do solo. Seu jogo de águas únicas de suave inclinação reforça a horizontalidade predominante, projetando o olhar para o oceano ao qual se funde em verde-cobre. O jardim gramado é interrompido pelo alargamento do passeio, onde, num canto junto ao muro, nasce a discreta rampa que afunda paralela à avenida.

Submerge-se lentamente. Os parapeitos ganham altura, convertendo-se em sólidas geometrias de concreto tosco que fazem desaparecer primeiro os telhados, depois o mar, finalmente o horizonte e a avenida. Como para compensar a perda da paisagem, a rampa se alarga à medida que desce, transformando em recinto murado o que era mera marcação. Não há mais cidade nem natureza, apenas o ruído surdo dos carros e das ondas fundidos no eco da memória. Resta o azul do céu desenhado pela geometria em que luz e sombra disputam território. Alcançando o pequeno largo irregular na cota inferior, apresentam-se dois caminhos possíveis: adiante, uma estreita passagem aponta, ainda entre muros baixos, um novo e distante ponto de fuga, onde um rasgo na sombra sugere uma saída. À esquerda, a parede torna-se lintel, revelando, no vão que vence, uma penumbra em que mal se distingue o caminho. Eis o rumo a seguir: entramos nos vestiários. É preciso uma pausa para que os olhos voltem a enxergar. O lugar é frio e escuro. Cabines de sólida madeira negra suspensas por vigas que esvanecem na escuridão do teto. É tudo muito simples, de uma austeridade medieval.





Despidos e descalços, somos lançados de forma brusca à luz. A claridade cega novamente, exigindo uma nova pausa. Ao recobrar a visão, a presença do mar nos é ainda caprichosamente negada pela frontalidade de um novo muro, pouco mais alto que a linha dos olhos, num betão bruto em que a ação do tempo e das intempéries revela o agregado de areia e pedra condensado pela geometria. Sua presença inescrutável nos resigna a cumprir o percurso ainda necessário até o encontro com as águas do oceano. “A distância imposta deverá ser vencida com tempo e solenidade.” (TRIGUEIROS, 2004, p. 54)

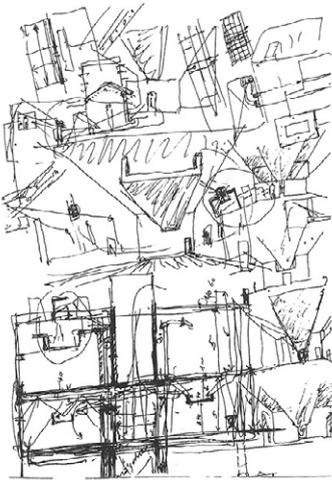
A certo ponto, o muro se interrompe como a indicar uma saída, sendo porém sucedido por outro, paralelo e com o dobro da altura, que sustenta uma última cobertura. Seu desenho remete à sofisticação da tradição japonesa, composto por uma sequência de vigas duplas em madeira que descem como garfos para abraçar o muro no qual se apoiam, promovendo entre seus vãos a iluminação e a ventilação do ambiente que protege - um sanitário. Vencida a sombra, o vento salgado que volta a soprar traz consigo finalmente a paisagem enquadrada pela geometria. Um passo adiante nos transporta para outro mundo, onde a construção se desfaz no reino da natureza. Areia, formações graníticas e mais adiante a água das piscinas fundida àquela do oceano. Uma ponte com guarda-corpo de um só lado vence uma depressão. Sua precisa geometria parece resistir às rochas que invadem. Já na praia, aqui e ali pequenas plataformas de concreto mimetizam-se na areia, apenas apontando o caminho a seguir. Alguns degraus entre as pedras, o lava-pés, e finalmente alcançamos o tanque d'água em meio ao rochedo, onde trechos de muro afloram para conter a água, como fundações de uma ruína tragada pela natureza.





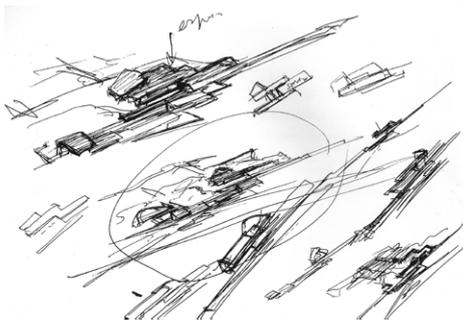
2.3. Genealogia da imaginação

7. O termo “cosa mentale”, utilizado por Siza no texto “Sobre a Casa Bahia”, é retomado por Peter Testa como título do prólogo de seu livro sobre o arquiteto. “Cosa mentale: A arquitetura de Alvaro Siza”. (TESTA 1998)



Croquis Centro Galego de Arte Contemporânea

8. Ver a ata do júri na outorga do prêmio Prizker, vencido pelo arquiteto em 1992. Disponível em: <<http://www.pritzkerprize.com/1992/jury>>. Acesso em: 20 nov. 2015.



Croquis Piscina de Leça da Palmeira

O processo arquitetônico: “Cosa mentale”⁷

A grande variedade do vocabulário arquitectónico utilizado ao longo do processo de concepção e construção da Piscina é algo perturbante. A complexidade do conjunto, que não é fácil de entender, nem no local, nem através dos muitos desenhos do processo, torna-se apenas compreensível se isolarmos cada uma das fases de desenvolvimento. (TRIGUEIROS, 2004, p. 10)

O percurso labiríntico que caracteriza o projeto é sintomático da complexidade que permeia toda a obra do arquiteto, a qual resulta do denso “processo mental” evidenciado por seus desenhos. Seu modus operandi – e seus espaços – percorrem a difícil lógica de seu pensamento, propondo relações espaciais sofisticadas, resolvidas em soluções que carregam a simplicidade de uma evidência.

A mente humana não funciona linearmente, mas de uma forma sincrética, em curvas ou zig-zags. E essa não linearidade de pensamento é o que permite a produção de informação que não existia a priori, a abertura a possíveis acidentes. (EL CROQUIS, p.11)

Para Siza, a arquitetura nasce não da invenção, mas de um ato contínuo de transformação da realidade concreta em busca das respostas necessárias às contingências que se apresentam⁸.

Não concebo a imaginação como origem da invenção, como morada da invenção absoluta. [...] É o trabalho das coisas de fora que misteriosamente fazem parte de nós (SIZA, 2012c, p. 139), *[...] uma espécie de exploração, que na maior parte do tempo é inconsciente, vaga, onde se encontram coisas escondidas que então aparecem... Um estado de abertura que não se deve forçar.* (SIZA, 2012c, p. 150)

Em seu processo avesso a regras preestabelecidas – “dizem-me que não tenho teoria de suporte nem método” –, Siza busca no sítio um lugar seguro onde pôr os pés – “e é suposto que um arquitecto ponha os pés em sítios diferentes dos de toda a gente” – para então partir “como uma espécie de barco ao sabor das ondas [em que] Posso ser visto só, passeando no convés como um fantasma. Não toco o leme, olhando apenas a estrela polar [...] estudando correntes e redemoinhos, procurando enseadas seguras antes de (ar)riscar. Não aponto um caminho claro. Os caminhos não são claros”. (SIZA, 2009, p. 28) . Sobre o processo de projeto, Siza faz sua reflexão:

Projectar: Há um princípio quase em nebulosa, raramente arbitrário (o sítio). Perpassa a história toda, local e estranha, a geografia, histórias de pessoas e experiências sucessivas, as coisas novas entrevistadas, música, literatura, os êxitos e os fracassos, impressões, cheiros e ruídos, encontros ocasionais [...] Uma grande viagem em espiral sem princípio nem fim, na qual se entra quase ao acaso, um comboio assaltado em movimento. É preciso parar e ser oportuno na paragem. Agora entra a razão, com seus limites e sua eficácia - correndo o risco de passar por irracional. (SIZA, 2009b, p. 317)

A espiral de Siza parece dar-se numa dupla helicoide, em que vida e obra se entrelaçam formando uma mesma narrativa poética, quase literária, que se apresenta, segundo Gregotti, como “uma verdadeira identidade morfológica da escrita” (GREGOTTI, 2012, p. 13).

Sempre para mim o exemplo, ao pensar Arquitectura, veio dos escritores, e deles os Poetas, artífices competentíssimos do registro e do sonho, habitantes da solidão. (SIZA, 2009c, p. 149)

Sua viagem solitária nasce bem ancorada ao sítio e à sua própria história, para ganhar força no sincretismo sedimentário de tudo que vê e ouve – “douta ignorância” – e então ser lapidada na incessante “busca de equilíbrio entre o que é da

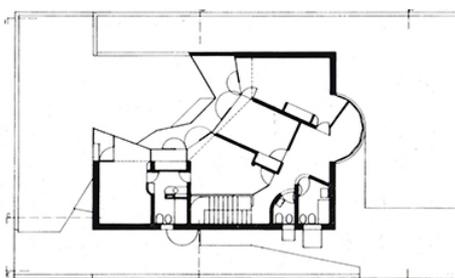
ordem da razão e o que é da ordem da pulsão”, não como entes opostos, mas complementares. É nesse processo cíclico de retomada e reinterpretação crítica que Siza estabelece seu método, numa “espécie de arqueologia autônoma, uma estratificação de experiências anteriores, de erros e suas correções, presentes de uma forma ou outra no modelo definitivo que constrói por acumulação e simplificação de invenções sucessivas, para converter-se finalmente em premissas para modelos ulteriores”. (GREGOTTI, 1972, p.186)

Nesse continuum, cada projeto “está obrigado a captar com o máximo rigor, por meio do desenho, o momento concreto de uma imagem fugaz com todos os seus matizes” (SIZA, 2009, p. 299), procurando redescobrir na realidade “a mágica estranheza e singularidade das coisas evidentes”. (SIZA, 2009a, p. 29)

Para Frampton, as implicações metodológicas de seu “programa investigativo” têm uma importância que vai além das circunstâncias e das experiências particulares de cada uma de suas obras, ao configurar uma “busca epistemológica” que, se não oferece respostas prontas, propõe as questões fundamentais da arquitetura do século XX (FRAMPTON, 1990, p. 10). Nesse “programa”, à referência primária a Le Corbusier, das primeiras casas em Matosinhos, somam-se a possibilidade de intervir na “realidade” como “fato concreto”, encontrada na postura dos jovens italianos, e o método empírico de Aalto e a relação orgânica entre forma e material de Wright – na Piscina especificamente. Encontra na desconstrução do ângulo e da fachada envidraçada da Casa Beires (1976) a ruptura que instaura uma crescente complexificação espacial em sua obra. Essa liberdade de trânsito e justaposição, ao mesmo tempo integradora e fragmentária, compõe uma coerência investigativa que permite a Gregotti identificar uma polêmica afinidade barroca com R. Venturi, que O. Bohigas justifica como “uma abordagem semântica maneirista na recomposição de outras linguagens”⁹ (FURTADO, 2015, p. 16). Seu processo cíclico e heterodoxo torna a impossibilidade de circunscrever a amplitude de sua produção um consenso entre os críticos, o



Casa Beires (1976) - Planta superior



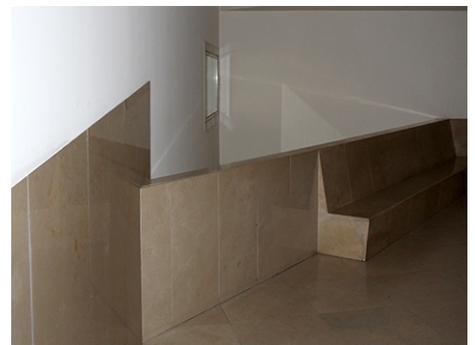
Casa Beires (1976) - Planta superior

9. A comparação passa pelo processo de fragmentação e assemblage que estrutura naquele momento a raiz do pensamento pós-moderno. Para saber mais sobre a relação entre Siza e Venturi, ver Furtado (2012).

que se reflete na diversidade de adjetivos encontrados na literatura sobre o arquiteto, muitas vezes contraditórios entres si: moderno, tradicionalista, situacionista, deconstrutivista, minimalista ou barroco. Se é verdade que a obra de Siza encontra qualificação em todos eles a um só tempo, por outro lado, como resume Alexandre Alves da Costa, “ressalta que nada está explicado porque, de facto, sua obra é a única verdade”. (COSTA, 1990, p. 12).

Resta a certeza de que a arquitetura de Siza parte das condicionantes específicas de cada situação para desenvolver sua narrativa poética numa promenade architecturale especialmente atenta à apreensão fenomenológica do corpo que se move e experimenta o espaço. A narrativa ambiental é construída com uma atenção excepcional às transições entre ambientes e à cuidada relação entre interior e exterior, à presença tátil dos poucos materiais que utiliza, e sobretudo zelosa da gráfica dos pormenores no seu encontro – que obedecem mais à lógica da semântica espacial do que à da matéria, como se quisessem sugerir um gesto possível para além das formas que lhe dão suporte.

Retornando ao projeto da Piscina, no entanto, vemos que Siza, num contraponto ao rebuscamento dos detalhes da Casa de Chá, renuncia a qualquer refinamento formal. Em resposta a um programa simples porém de complexa execução técnica – uma piscina oceânica entre os rochedos junto ao mar –, a obra encontra sua potência semântica exatamente na austeridade sintática da expressão crua da técnica, que manifesta o estritamente necessário à criação de uma nova narrativa do lugar. Trata-se de um minimalismo não formal, mas estoico, como uma resposta “justa” à preexistência geográfica, mas também à própria existência do homem e seus mitos. De um lado, configura uma reação pragmática das virtudes humanas frente às virtudes da natureza, uma obra de engenharia condizente com o muro que sustenta a cidade no qual se incrusta e com as adversidades marítimas no ambiente industrial do porto. De outro, refaz o caminho do homem de volta à natureza “evocando a estética da pobreza



FAUP (1986) - Detalhe

digna” (TRIGUEIROS, 2004, p. 91), em “um reflexo da dureza que compõe a humanidade silenciosa do povo português” (GREGOTTI, 1972 apud SIZA, 1990, p. 188).

O constructo, nu como o banhista e em pé de igualdade com a preexistência, é artifício a serviço do arquiteto na interpretação do *genius loci*, para potencializá-lo como um novo locus; artefato geométrico a ordenar o território para torná-lo habitável como uma segunda geografia – uma natureza construída.

No percurso transformado em ritual de passagem, a arquitetura persegue obsessivamente uma união primordial com o lugar, “numa espécie de efusão lírica, de concerto romântico orquestrado entre a localidade, o edifício e os materiais, de forma que não é fácil indicar qual parte do projeto ou do lugar haja determinado a história da paisagem” (HUET, 1979, p. 176).

Construção e Natureza

A natureza – criadora do homem –
e o homem – inventor da natureza.

Siza (2009, p. 300)

10. São vários os momentos em que Siza trata do tema. Por exemplo quando explica o pódio sobre o qual se eleva a igreja de Marcio de Canaveses: “[...] é por isso também a construção de um lugar em substituição de uma escarpa muito acentuada. A plataforma habitada devia portanto surgir como uma natureza construída” (SIZA, 2012a, p. 51). Sobre a Fundação Serralves, diz que o jardim – cuja visão desde o interior do edifício justifica a posição das aberturas – “se revela como uma máquina perfeita para a utilização da natureza” (SIZA, 2012a, p. 73).

Siza conta que sua obsessão pela relação entre construção e natureza¹⁰ surgiu ainda na infância, quando esteve doente e teve que fazer um prolongado repouso:

[...] Recordo um equilíbrio perfeito entre o construído e a natureza [...] porém não podendo me deslocar para além da varanda, comecei a odiar a paisagem, que a partir daí se tornou obsessiva. Senti assim, sempre e cada vez mais a necessidade dessa ligação. (SIZA, 2012a, p. 47).

De sua confessa obsessão, o arquiteto estabelece seu parâmetro disciplinar:

O objetivo da arquitetura – a função da arquitetura – consiste em tornar imperceptível a dificuldade de controlar a contraditória relação entre interior e exterior, entre proteção e abertura, entre luz e penumbra: ou ninguém se sentirá em casa. Desenvolver um projeto consiste em ultrapassar a perene oposição entre natureza e criação humana. Tudo deverá surgir inevitavelmente evidente. (SIZA, 2009e, p. 329)

Mas como Siza entabula a atração entre esses dois polos no processo de projeto? Em “Oito Pontos”, o arquiteto nos oferece seu ponto de partida:

Começo um projecto quando visito um sítio (programa e “condicionalismos” vagos como quase sempre acontece). Outras vezes começo pela ideia que tenho de um sítio. Não quer dizer que muito fique de um primeiro esquisso. Mas tudo começa. Um sítio vale pelo que é, e pelo que pode ou deseja ser – coisas talvez opostas mas nunca sem relação. Muito do que desenhei flutua no interior do do primeiro esquisso. Sem ordem. Tanto que pouco aparece do sítio que tudo invoca. Nenhum sítio é deserto. Posso sempre ser um de seus habitantes. A Ordem é a aproximação dos opostos. (SIZA, 2009a, p. 27)

O sentido de Ordem a que se refere é explicado em outro texto, “Sobre a Casa Bahia”, do qual destacamos um trecho:

[...] Um sistema de controle, um código seguro – universal – da organização do espaço e das formas foi sempre o objectivo “responsável” da arquitectura: As Ordens. [...] As Ordens são a ponte¹¹ entre o Homem e Natureza; estabelecem a relação necessária. Por elas se situa o Homem, para não ser corpo estranho à Natureza de que emerge. (SIZA, 2009f, p. 333)

Essa postura de Siza encontra ecoa as proposições feitas por seu contemporâneo e amigo Vittorio Gregotti em seu livro O Território da arquitetura, publicado no mesmo ano de conclusão da Piscina. Levando em conta o grande interesse de Siza à

11. Vale aqui retomar a descrição da ponte por Heidegger em “Construir, habitar, pensar” como elemento simbólico de ressignificação da natureza: “A ponte se estende lépida e forte sobre o rio. Ela não junta as margens que já existem, as margens é que surgem como margens somente porque a ponte cruza o rio. É a ponte propriamente dita que faz com que as margens fiquem uma defronte da outra. É pela ponte que um lado se opõe ao outro. A ponte junta a terra, como paisagem, em torno do rio”. (HEIDEGGER, 1954, p. 5)

12. Para C. Norberg Schulz, os modos geométricos são a síntese de estruturas topológicas básicas, que cumprem a função de representação do imago-mundi, último estágio da tríade (reconhecer, simbolizar, significar) pela qual o homem estabelece sua relação com a natureza: a arquitetura usa a geometria para tornar patente um sistema geral de grande abrangência, como ilação de ordem cósmica, cujo propósito existencial é fazer um sítio tornar-se um lugar. Isso significa revelar os significados presentes de modo latente no ambiente dado, concretizando o genius loci. É o ato de construir que faz com que as coisas surjam como são, dando às coisas sua face e aos homens, a visão de si mesmos, ao revelar significados antes ocultos. “O objetivo primordial da arquitetura é tornar o ‘mundo’ visível, e o mundo que ela torna presente consiste no que ela reúne” (NORBERG-SCHULZ, 1984, p.444).

época pela visão que os “jovens italianos” tinham do sítio como matriz para a arquitetura, torna-se possível estabelecer um paralelo entre eles. Pese a diferença fundamental entre o processo orgânico de Siza e a retórica fenomenológica estabelecida por Gregotti em seu “catálogo de aproximação formal”, vemos que ambos encontram na ordenação da geografia – sua modificação¹² – a ponte de contato entre o homem e a natureza.

No caso específico da Piscina de Leça, projeto em que Siza leva ao limite essa fronteira, vemos que o arquiteto não intervém deliberadamente sobre a paisagem, mas encontra na geometria a resposta justa para cada matriz identificada na preexistência. É o ponto de congruência entre a intervenção e a preexistência que lhe interessa, tópico da mais alta importância para Gregotti no processo de projeto, abordado no segundo capítulo de O Território da arquitetura: “A forma do território”. Colhemos então três trechos que resumem um método que nos ajudará a compreender o processo de Siza junto ao rochedo.

Diz Gregotti:

I. É a modificação que transforma o lugar em arquitetura e realiza o ato simbólico original de estabelecer contato com a terra. A modificação demonstra a consciência de fazer parte de um todo pré-existente, de mudar uma parte para transformar o todo [...] O projeto arquitetônico, portanto, tem a missão de chamar a atenção para a essência do contexto ambiental por meio da transformação da forma, [precedido da] possibilidade de leitura e de juízo sobre o existente e, portanto, como possibilidade de trabalho para quem queira levar aquele existente de um sentido a outro ou de um nível a outro; [...]

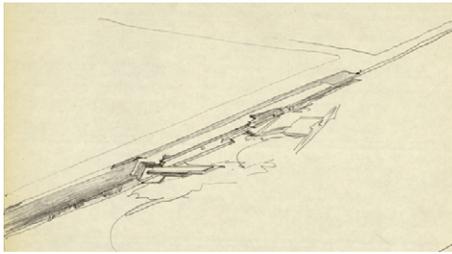
II. [...] Essa leitura deve fazer a distinção, em primeiro lugar, entre as paisagens cuja existência material é resultado de um processo operativo humano, das paisagens cuja existência estética resulta, não de um

processo produtivo, mas da outorga de sentido que converte em objeto-estético o que antes era simples coisa da natureza [...]

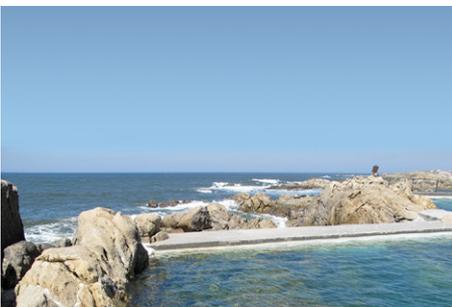
III. [...] Frente à presença preponderante da natureza era mais fácil ler a medida de eficiência do gesto do homem sobre a terra; a primeira forma de intervir sobre o ambiente coincidiu com a oportunidade de trabalhá-lo com um mínimo de modificações para encontrar um mínimo de resistência: vestígios sutis, mas que o caracterizam completamente porque afetam seus pontos mais importantes [...] O problema reside, portanto, na individualização desse ponto sensível, da operação precisa capaz de estabelecer grau de congruência entre o material geográfico e a organização introduzida pelos elementos de campo [...] segundo um sistema de máximo rendimento significativo com um mínimo de esforço operativo. (Gregotti, 2010)

Transponhamos então as ideias de Gregotti ao pensamento de Siza e aos procedimentos por ele adotados na Piscina de Leça. Vimos que para Siza o objetivo da arquitetura consiste em desfazer a oposição entre construção e natureza de forma inevitavelmente evidente. Para isso:

I. Toma consciência do sítio – “nenhum sítio é deserto, posso sempre ser um de seus habitantes” – por meio de esquissos, em que flutua “aquilo que o lugar é, pode ou deseja ser, nos quais antevê” a possibilidade de levar aquele existente de um sentido à outro. Diz Siza ao falar do projeto especificamente: “Pouca coisa mudou [...] os percursos existiam, a piscina existia [...] o projeto pretendia otimizar as condições criadas pela Natureza que já tinha iniciado ali o desenho de uma piscina”. E então surge a Ordem com a missão de chamar a atenção do contexto por meio da transformação da forma: “O objetivo consistia em delinear, naquela imagem orgânica, uma geometria: descobrir aquilo que estava disponível e pronto para receber geometricidade. Arquitetura é geometrizar”;



Piscina de Leça. Croquis



II. Partindo de uma primeira leitura da preexistência – “Três linhas paralelas: encontro do mar e do céu, da praia e do mar, longo muro de suporte da via marginal” –, Siza faz a distinção entre as duas paisagens descritas por Gregotti: “Aquela área se caracteriza pela presença de um limite. Um muro, suporte da zona urbana, delimita a praia, as rochas e o oceano, com toda aquela força que o Atlântico possui” ;

III. Assim, Siza pode individualizar o ponto sensível, a operação capaz de estabelecer o justo grau de congruência com cada uma das partes da matriz geográfica: junto ao muro de contenção da avenida, Siza enxerga “uma arquitetura de grandes linhas, de paredes compridas, que busca um encontro com a praia no lugar adequado [...] os muros são paralelos ao muro de granito da avenida, do qual apenas se destacam [...] como um barco ancorado ao muro da marginal. Dali não sai”. Já na areia, “aqui e além, pequenas intervenções consolidam as plataformas naturais”. Finalmente no rochedo, “era necessário tirar partido dos mesmos rochedos, completando a contenção da água somente com as paredes estritamente necessárias”.

E então conclui:

Nada mudou profundamente. Nas primeiras marés o mar levou um bocado de muro, corrigindo o que não estava bem [...] Nasceu assim uma ligação muito mais estreita entre aquilo que é natural e aquilo que é construído [...]

A solução surge hoje como óbvia e inevitável, embora, na realidade, ver primeiro seja intuição difícil.(SIZA, 2012a, p. 33)

Assim, Siza consolida sua obsessão ao trabalhar sobre a preexistência por meio das modificações estritamente necessárias para afetar os pontos mais importantes, segundo o sistema de máximo rendimento significativo com o mínimo esforço operativo proposto por Gregotti.

O arquiteto se ampara nas Ordens para propor sua solução como uma nova narrativa do lugar, em que “a estratégia de

interligação do construído com o existente está mais ligada à dissolução da arquitetura numa topografia complexa do que à ideia de um Gesamtkunstwerk” (TRIGUEIROS, 2004, p. 53).

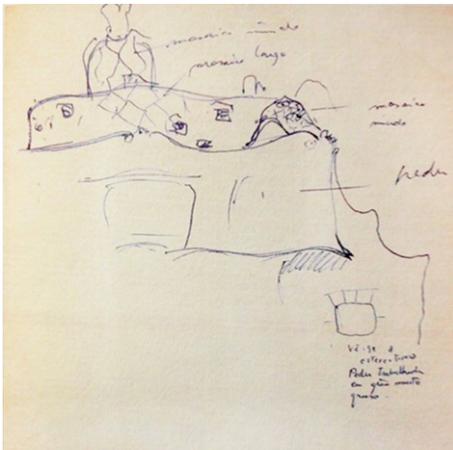
Ao recolocar a relação entre artifício e natureza em um nível primordial, sua complexa solução arquitetônica nos depara com a mágica estranheza e com a singularidade das coisas evidentes (SIZA, 2012c, p. 150).



Formação da linguagem

Siza tornou-se arquiteto em vez de escultor para não contrariar o pai (SIZA, 2012d, p. 155).

Em 1949, ingressa no curso de arquitetura na Escola de Belas Artes do Porto, àquela altura um espaço suficientemente amplo onde era possível a convivência entre as várias artes e artistas. Apesar do seu intuito inicial de se transferir mais tarde para Escultura, é através de um primeiro contato com a força plástica das obras de Antoni Gaudí que Siza se convence de que ambas as disciplinas apresentam mais semelhanças do que inicialmente supusera (FURTADO, 2015, p. 36).



Álvaro Siza: desenho de pormenor da cobertura da Casa Batlló.

Pouco me interessava a arquitetura, mas aquela parecia escultura, ou pintura, ou assim era. [...] Apercebi-me no dia seguinte, de que as estranhas esculturas eram feitas do que existe em toda parte: janelas, portas, rodapés, ferragens, lambrins, em cerâmica ou pedra, caleiras, goteiras; tudo bem funcional, adaptado às mãos, aos pés, aos cinco sentidos. Tive o primeiro pressentimento de que talvez a arquitectura me interessasse mais do que qualquer outra coisa; de que estava ao meu alcance; bastava pôr a dançar janelas, portas, rodapés, ferragens, lambrins em cerâmica ou pedra, caleiras, goteiras.(SIZA, 2009g, p. 32)



Museu Iberê Camargo, 2008.

Essa vocação artística pode ser reconhecida não somente em sua compulsão pelo desenho como instrumento mental, mas na relação entre a massa, o vazio e a expressão da luz que propõe, na coerência que estabelece entre forma e materialidade e no trabalho sobre a morfologia do território. Mas, sobretudo, a “artisticidade” de sua arquitetura se revela na força poética da espacialidade que propõe¹³.

13. Sobre a “natureza escultórica” da obra de Siza, ver entrevista concedida pelo arquiteto à Barbara Rangel (SIZA, 2010). Em: Cadernos d’Obra n.2. Fundação Iberê Camargo. Março 2010.

Após concluir o curso, em 1955, passa a colaborar no escritório de seu professor Fernando Távora até estabelecer, em 1958, seu próprio “gabinete”. Trata-se de um momento de grande transformação da arquitetura portuguesa. Em 1948, o Congresso Nacional de Arquitetura havia criado um ambiente

de contestação à monumentalidade fascista do nacionalismo oficial, amparando seus novos ideais, no entanto,

[...] em ilusões reformistas do movimento moderno que a parecem em condições políticas especiais eivadas de revolucionarismo. [...] O “International Style” que defendem e praticam através sobretudo dos modelos da obra de Le Corbusier, mediada pelos seus seguidores brasileiros, reduzido em breve a uma autêntica arquitetura da burocracia, torna clara a necessidade de uma mudança de caminho. (COSTA, 2004, p. 11)

Em 1961 era finalmente publicado em dois volumes o inquérito à “Arquitetura Popular em Portugal”¹⁴, realizado durante cinco anos num esforço unificado dos arquitetos de Lisboa e do Porto para sistematizar o léxico vernacular de norte a sul do país, como forma de construir uma identidade alternativa ao tradicionalismo então vigente. No final dos anos 50, chegavam ao Porto as primeiras revistas internacionais de arquitetura, principalmente as italianas Casabella, dirigida por Ernesto Nathan Rogers, e Metron, comandada por B. Zevi, trazendo os novos paradigmas de uma modernidade humanizada que se espalhava pelo mundo. Ao neoempirismo de Aalto encontrado em S. Giedeon – “nossa cartilha na faculdade” – e ao organicismo de Wright divulgado por Zevi, suas duas maiores influências iniciais, somavam-se o neorrealismo italiano e o protagonismo do território defendido pela scuola ticinese, bem como a verdade “crua” do novo brutalismo inglês e a “casa catalã” de Cordech que Távora trazia do último CIAM, junto com a nova estética moderna japonesa apresentada por K.Tange. Criava-se, enfim, um caldo de cultura que vinha ao encontro do anseio por uma linguagem genuína e integradora e que fez alçar voo o repertório vernacular que consolidava as origens, mas não bastava à necessidade de uma nova expressão. É a destreza de Siza no uso crítico dessas referências, submetida a uma exigência pessoal de individualidade e de ineditismo (COSTA, 2004, p 12), que marca a heterodoxia de sua produção.

14. A ideia de um Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal surgiu em 1947 por iniciativa dos arquitetos José Huertas Lobo e Francisco Keil do Amaral. Deu-se de fato entre os anos de 1955 e 1960, tendo sido publicado em 1961. O trabalho consistiu em dividir o país em seis regiões a serem “levantadas”, cada uma sob responsabilidade de um arquiteto. A região do Minho (Porto) ficou sob responsabilidade do professor Fernando Távora, tendo Siza colaborado no trabalho de campo e documentação. No total foram percorridos 50 mil quilômetros e realizadas mais de 10 mil fotografias. Para saber mais sobre o Inquérito, ver: Ordem dos Arquitectos, 2004.

Fernando Távora foi para Siza não apenas um mestre intelectual nos anos de formação, mas também aquele promoveu suas encomendas expressivas iniciais, hoje tidas como seus “primeiros trabalhos”. Ao receber a comissão para a Piscina das Marés, o jovem Siza se encontrava já a cargo de dois outros importantes projetos para a municipalidade outorgados por seu professor: a Casa de Chá Boa Nova (58-63) e a Piscina do Parque Quinta da Conceição (58-65). As três obras resultam de uma iniciativa de revitalização turística do entorno da área portuária, levada a cabo no final dos anos 1950 pela Câmara de Matosinhos, sua cidade natal. Em que pese a quase concomitância dos encargos e suas semelhanças – geográfica em relação ao primeiro, o rochedo litorâneo da avenida da Liberdade, e programática quanto ao segundo, as piscinas públicas –, a diversidade das soluções apresentadas em cada caso revelam em Siza uma precoce “postura crítica em relação à criação do lugar e [a] sensibilidade em relação à conformação do território como pré-condição para a arquitetura” (FRAMPTON, 1990, p. 10). Em conjunto, essas obras mostram um caminho coerente e a versátil habilidade do jovem arquiteto na experimentação das diferentes referências que absorvia vorazmente para a construção de uma linguagem autônoma. Em todo caso, como bem definiu Alexandre Alves da Costa, “explicando o contexto geral em que Álvaro Siza inicia sua atividade de arquitecto, ressalta que nada está explicado porque, de facto, sua obra é a única verdade” (COSTA, 1990, p. 12).

Sendo assim, lançaremos um olhar à cadência evolutiva contida nesses três projetos iniciais, no curto espaço de tempo que os separa, para encontrar um apuro contínuo na relação decisiva entre natureza e construção como sustentáculo do pensamento do arquiteto. É possível notar, em cada caso, um passo adiante, formal e poético, nesse imbricamento em sua arquitetura.

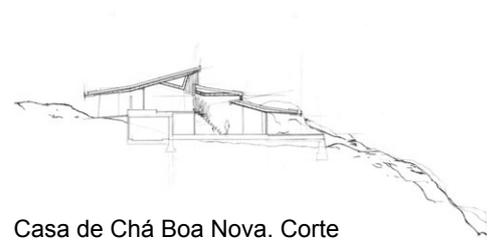
A Casa de Chá é fruto de um concurso vencido em 1956 pela equipe de colaboradores do escritório de Távora, tendo Siza ficado incumbido de seu posterior desenvolvimento¹⁵.

15. Fizeram parte da equipe com Siza: Alberto Neves, Antonio Meneres, Joaquim Sampaio e Luís Botelho Dias. Após vencer o concurso, Távora parte para uma viagem de estudo de um ano, não podendo manter-se como responsável pelo projeto (SIZA, 2012, p. 33).

Sobre a Casa de Chá, ver Trigueiros et al. (1999) e Soares (2002, cap. I).

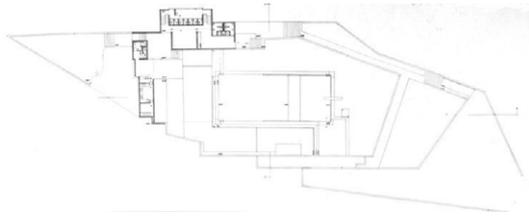
Situada ao final da avenida marginal, está implantada num promontório rochoso junto ao mar definido por Távora, vizinho a uma antiga capela e a um farol. “Um local difícilíssimo, mas realmente fantástico (SIZA, 2012a, p. 33) [...] cuja extraordinária beleza inculca temor no arquiteto que dava seus primeiros passos na atividade (SIZA, 2012a, p. 25). Por precaução, o jovem Siza integrou a construção à paisagem, amparando na linguagem vernacular o devido respeito ao forte simbolismo preexistente naquele lugar. O edifício, portanto, se implanta no contexto como uma construção baixa, caracterizada por um jogo de telhados de grandes águas quase escondido em meio ao rochedo, ancorado a este por meio de grossas paredes caiadas de branco, que ressoam a forte presença da pequena capela lindeira. “Parece uma decorrência da paisagem, afirma-se sem ser passiva e, ao mesmo tempo, reafirma a natureza” (SOARES, 2002, p. 22). Do interior, o restaurante se abre em meio às rochas como um confortável belvedere de onde se avistam a capela e o mar, cujos interiores requintados contrastam com a dramaticidade da paisagem natural. O acesso a partir da avenida foi definido por um percurso geométrico em meio a um areal, assim descrito por Paulo Varela Gomes:

A casa surge tanto no próprio terreno como no percurso mental que o observador segue para a compreender, enquanto algo que está para-lá-de [...] em que o eixo principal dá lugar à uma promenade architecturale composto como um calvário laico definido por uma sequência de escadas e patamares gera a aproximação necessária que revela a construção. (GOMES apud SOARES 2002, p.24)

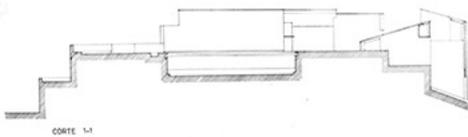


Casa de Chá Boa Nova. Corte





Piscina em Quinta da Conceição
Acima: implantação
Abaixo: corte transversal



O Parque da Quinta da Conceição, localizado na freguesia de Leça da Palmeira, ocupa a área de um antigo convento que remonta ao período manuelino. Távora, responsável por sua requalificação, incumbe Siza de projetar a Piscina no alto de uma colina em meio aos pinheiros centenários. Aqui, Siza minimiza a expressão figurativa do vernáculo para se concentrar na questão do território, encontrando no desenho do acesso à Casa de Chá a solução a ser retomada e desenvolvida. Os muros brancos agora abrem caminho para uma sucessão de escadas e patamares que transformam a arquitetura num exercício essencialmente topológico realizado na nova topografia estabelecida pelas Ordens geométricas. A obra se configura como um percurso ascendente e circundante que propõe uma sequência de visadas ora includentes, ora excludentes, ao tapar e revelar a paisagem de acordo com a orientação e a altura que as paredes atingem em relação ao piso. O caminho conduz o visitante a um platô elevado central, uma espécie de pódio ou plataforma que surge no alto do promontório como recinto-jardim onde a piscina ocupa o lugar de um antigo tanque de rega, protegida na paisagem bucólica das árvores centenárias circunstantes. O constructo definido no estirador do arquiteto passa a cumprir, portanto, um papel preponderante de modificação física do ambiente e, portanto, de “criação do sítio”. Segundo Gregotti:

Esse trabalho, certamente influenciado pela caligrafia Aaltiana, mostra ainda uma atenção à arquitetura popular portuguesa, mas só é inteiramente compreensível a partir do seu modo de implantar-se que estabelece, com o visitante que se aproxima por trás e por baixo, uma relação indecifrável feita de uma série de muros brancos que revelam gradualmente as sucessivas propostas na direção de penetração da construção. (GREGOTTI, 1972, p. 186)

Se a Casa de Chá representou para Siza um primeiro “exercício extremamente útil para o aperfeiçoamento da sensibilidade em afinar a intensidade da expressão num contexto tão rico, onde julgou prudente conciliar a autonomia

do edifício com o que preexistia” (SIZA, 2012, p. 27), a piscina do Parque de Quinta da Conceição constitui, em si, um ensaio essencialmente topográfico de arquitetura, no qual a operação construtiva recria a morfologia do território, impondo uma nova geografia por meio de sua geometrização. Aqui, no entanto, Siza ainda marca claramente a distância entre artifício e natureza, no percurso tratado como um sistema “fechado” pelos muros brancos que se impõe em meio ao verde das árvores.



No retorno ao ambiente dramático do rochedo litorâneo no projeto para a Piscina das Marés, segundo o próprio Siza, “nasce uma ligação muito mais estreita entre aquilo que é natural e aquilo que é construído. Graças à experiência anterior, aquilo que foi construído foi definido de maneira mais clara e autônoma” (SIZA, 2012a, p. 27). Nesse imbricamento definitivo entre a intervenção e a preexistência, o qual finalmente dá a Siza a autonomia que perseguia. Para Peter Testa,

a arquitetura passa a atuar como um universo intermediário, como uma costura entre mente e natureza. Siza intensifica a situação natural por meios físicos criados pelo homem, pelas linhas geométricas e abstratas da construção. Paisagem, arquitetura e meio ambiente trocam continuamente de lugar, sugerindo que as relações do homem com o espaço e a natureza incluem aspectos sensíveis e inteligíveis, articulando novos conceitos de corpo, eu e natureza, desafiando o dualismo entre corpo e matéria e a unidade do eu. (TESTA, 1998, p. 7)

Transcendendo as experiências anteriores, que ainda se encontravam em execução, Siza - emprestamos aqui os termos de Gregotti - parte em busca *do grau de congruência necessário entre o material geográfico e a organização introduzida*, com o objetivo de alcançar *o máximo rendimento significativo com um mínimo de esforço operativo*. Interessam ao arquiteto as intervenções estritamente necessárias para

otimizar as condições existentes, *capazes levar aquele existente de um sentido a outro.*

Os telhados já não necessitam mais figurar em relação ao contexto como nas grandes águas da Casa de Chá, podendo dissolver-se discretamente na paisagem para servir apenas como proteção às intempéries e ao necessário controle da luz na construção da atmosfera do lugar. Os muros não querem mais o reboco branco a cortar a paisagem mesma a denunciar a presença da intervenção. São, agora, apenas geometria despida, areia e pedra moldadas pela mão arquiteto, fundidos à areia e à pedra moldadas pela natureza, cada um à sua maneira. O constructo deixa de existir “em oposição” à preexistência, sedimentando-se como parte indissociável desta, com a mágica estranheza e singularidade das coisas evidentes. A arquitetura, livre da busca por uma autonomia formal de outrora, encontra num novo ponto de tensão entre intervenção e meio circunstante, transcendendo do objeto finito a uma posição de mediação entre opostos capaz modificar a semântica e o sentido ao lugar, por meio de sua materialização. Num diálogo direto com o *genius loci*, transforma o lugar daquilo que é naquilo que deseja ser, segundo o desígnio do homem, expandindo e intensificando seu significado pela alteração de suas propriedades físicas. A não ser por uma análise histórica, não há mais preexistência, somente a existência de um novo locus, constituído pela transformação da arquitetura. A paisagem deixa de ser objeto-estético, transformada em “segunda natureza” pela mão do arquiteto, que “anteviu a possibilidade de trabalho para levar aquele existente de um nível a outro” (GREGOTTI, 2010, p.64).

Desdobramentos

Essa nova perspectiva de “construção do lugar” a partir da manipulação do contexto geográfico, que encontra sua expressão máxima no experimento da Piscina, seria incorporada definitivamente ao repertório de Siza e retomada de forma recorrente como elemento fundamental em seus

projetos posteriores. Vemos, por exemplo, no Centro Galego de Arte Contemporânea (1993), em Santiago de Compostela, como o difícil contexto do tecido histórico e a forte presença do mosteiro tornam-se determinantes para a precisa inserção e a materialização do novo edifício. Ele se coloca em franco diálogo com a construção secular, amparado pelo belo percurso-jardim geométrico desenhado pelo arquiteto; este reconstrói, entre as ruínas, o caminho ascendente em direção ao antigo cemitério ao final do parque. A pátina adquirida pelo granito da fachada ao longo do tempo torna difícil, por momentos, distinguir o que é novo do que estava lá há séculos.



Centro Galego de Arte Contemporânea.
Vista do jardim

Já na implantação da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (1986), a nova geografia construída a partir da topografia original – uma “segunda natureza”, segundo seu mestre Fernando Távora – torna-se embasamento, espécie de ágora em torno da qual se acomodam os prismas irregulares que abrigam as salas de aula. “Como nas piscinas, a arquitetura parte de uma ‘cota zero’ na paisagem para tornar-se puro artifício” (TESTA apud SIZA, 1993, p. 13). Independente da escala e do programa, essa questão se recoloca para Siza a cada novo projeto a partir da especificidade do lugar: na leitura do tecido urbano recriado pela fachada curva do Banco Borges e Irmão (1986), no “pódio” que mais uma vez parte da cota zero para projetar a verticalidade da igreja em Marco de Canaveses (1997) ou na negociação em escala com as preexistências do sítio em Quinta da Malagueira (1977), onde propõe um diálogo histórico ao organizar a implantação por meio de aquedutos que evocam aqueles romanos ainda visíveis na cidade de Évora. Em qualquer um dos casos, a arquitetura ganha potência ao interferir diretamente no território a partir da especificidade do sítio, fazendo reverberar em vigoroso unísono a dualidade moderna entre edifício e paisagem.



Faculdade de Arquitetura da U. do Porto



Igreja S. Maria em Marco de Canaveses



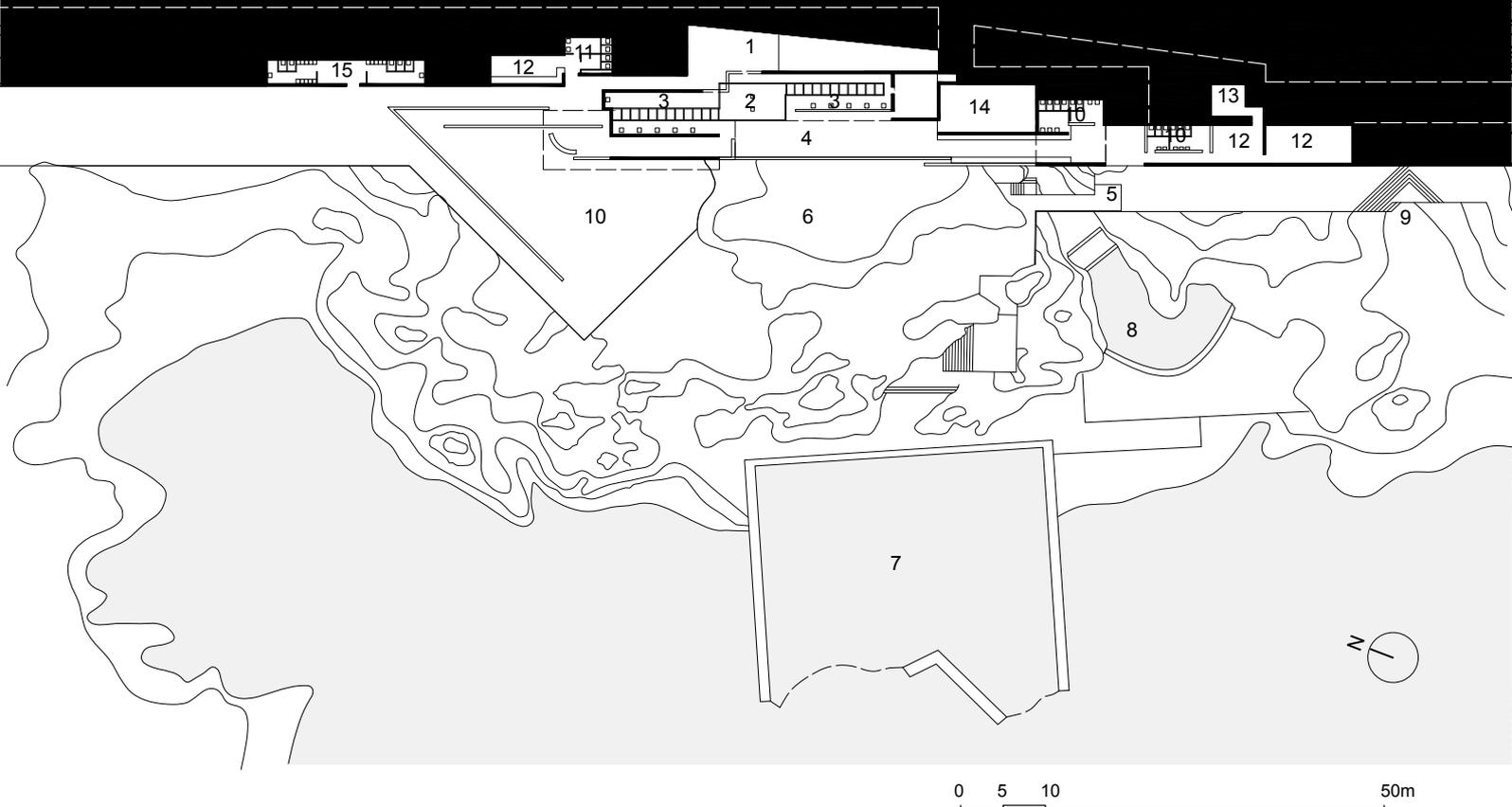
*'E hoje: redescobrir a mágica estranheza e a singularidade das coisas evidentes'
Álvaro Siza (Oito Pontos)*





2.4. Segunda aproximação: análise do projeto

1. Rampa de acesso
2. Rouparia / Vestiários
3. Vestiários
4. Circulação
5. Ponte
6. Praia
7. Tanque nadadores
8. Tanque crianças
9. Estar
10. Snack-bar
11. Sanitários
12. Arrecadação
13. Captação de água
14. Tratamento de água
15. Vestiário funcionários



Situação

O conjunto encontra-se implantado numa porção estreita de praia junto à avenida marginal de Leça da Palmeira (av. da Liberdade), imediatamente ao norte do acesso das embarcações ao porto e a aproximadamente um quilômetro e meio a sul do farol e da Casa de Chá Boa Nova. Como referências físicas na preexistência, a longa linha paralela ao horizonte do alto muro de contenção que sustenta a cidade, uma primeira porção consistente e razoavelmente plana de areia grossa e o rochedo escarpado, postado entre a areia e a linha d'água, a perturbar a horizontalidade predominante, embebido pela maré alta como um arquipélago de rochas a conter um mar interior que se logo se esvai. “A área se caracteriza, de fato, pela presença de um limite. Um muro, suporte da zona urbana, delimita a praia, as rochas e o oceano, com toda aquela força que o Atlântico possui.” (SIZA, 2012a, p. 25)

O programa básico de necessidades consistia na implantação dos tanques das piscinas propriamente ditos – uma para “nadadores” e outra para crianças –, e as áreas de suporte: vestiários, sanitários e salas técnicas, além do snack bar.

Gênese do projeto

O projeto foi originalmente encarregado pela municipalidade ao engenheiro Bernardo Ferrão, irmão de Fernando Távora.

A ideia inicial era conseguir uma piscina de marés, sendo a água renovada a cada maré alta, o que acabou não sendo posto em prática por razões higiênicas e topográficas. O tanque encontra-se ligeiramente elevado em relação ao nível do mar e, para cumprir o regulamento, a água tem que ser filtrada antes de utilizada. (TRIGUEIROS, 2004, p. 10)

O local foi determinado numa depressão em meio às rochas graníticas, onde o mar se encarregava de formar um pequeno lago nas marés altas. Ali, o engenheiro Ferrão desenhou uma piscina clássica, encerrada por quatro muros. Durante a obra, percebendo o inevitável impacto que o projeto causaria à paisagem, propõe à Câmara, por indicação de seu irmão, a contratação do jovem arquiteto para auxiliá-lo. Siza então manda demolir as paredes que não estavam bem, tirando partido do próprio rochedo para fazer a contenção. “Nasceu assim uma ligação muito mais estreita entre aquilo que é natural e aquilo que é construído.” (SIZA, 2012a, p. 27)

O projeto ocupou por quatorze anos a prancheta do arquiteto, sendo desenvolvido em diferentes fases¹⁶, e acabou por incluir um plano para toda a orla litorânea que foi executado parcialmente.

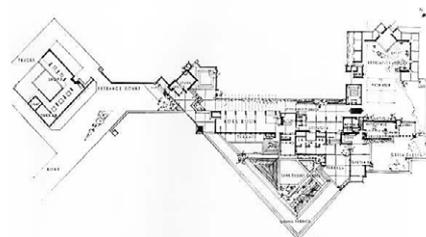
Referências

Minimizando a presença do vernáculo e de Alvar Aalto, Siza encontrará numa outra matriz orgânica moderna, especificamente em Taliesin West de Frank Lloyd Wright, seu suporte para o desenvolvimento do projeto.

Quando começava o projecto, comprei uma publicação sobre a obra de Wright, e alguns aspectos, como por exemplo a Desert House, exerceram uma positiva influência sobre o meu trabalho. Na piscina está presente o poder da sua essencialidade geométrica, lembro-me de Wright ter funcionado como uma espécie de libertação para mim. (LLANO, 1995, p. 32)

São vários os aspectos da obra que certamente interessaram Siza e podem ser vistos revisitados à sua maneira na Piscina: a horizontalidade da pesada construção baixa e alongada bem assentada na paisagem, o muro em concreto ciclópico¹⁷ que dá a inércia e a rudimentaridade necessárias para intervir no rochedo, o diálogo entre o estereotômico e o tectônico¹⁸ no encontro entre esse pesado muro e o telhado baixo que sobre

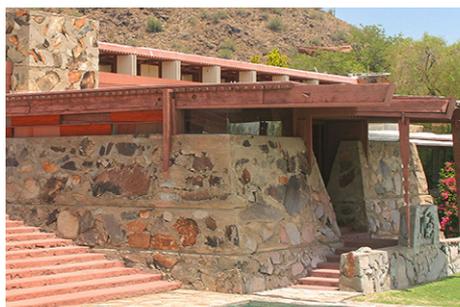
16. A primeira fase (1962) consistiu na construção dos tanque de nadadores e de crianças. Na segunda fase (não datada), foram incorporados os vestiários e sanitários. As terceira e quarta fases (1973) incluíram a ampliação das instalações, novos vestiários e o snack bar, corresponde ao que hoje está construído. Havia ainda a previsão para um restaurante a norte do conjunto, que não foi executado. Para mais detalhes sobre as fases de projeto, ver Trigueiros, 2004, p. 10-34.



Frank Lloyd Wright. Taliesin West
Planta

17. Apesar de Siza não utilizar o concreto ciclópico na piscina, o agregado graúdo exposto no concreto lhe confere uma expressão análoga de rudimentaridade, do material natural submetido ao trabalho do homem sob a condição de geometria.

18. Ver nota 25.



Frank Lloyd Wright: Taliesin West

19. “A determinação para cada construção de uma concepção do ponto de vista do espaço, da estrutura e da organização dos materiais, o que expresso com honestidade conduzirá a uma imagem arquitetônica inconfundível, a um habitat ideal para cada lugar preciso em cada momento preciso aproximou-o das formulações do recente movimento neobrutalista” (BANHAM apud COSTA, 1990, p. 13)



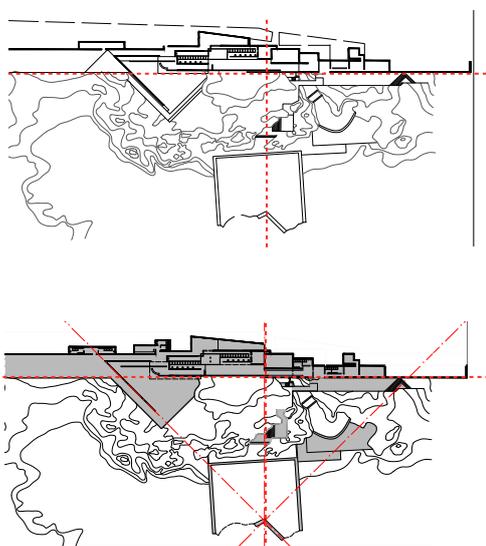
Aalto: refeitório da Univ. de Jyvaskyla

ele flutua em água única – mais especificamente o desenho da estrutura da cobertura e sua fixação lateral ao concreto –, o uso das escadas no acerto da topografia e, por fim, a referência mais conhecida e declarada do arquiteto, a presença determinante no desenho do ângulo rotacionado a 45° em relação ao eixo regulador, reproduzido por Siza no snack bar como arremate do conjunto. A honestidade do concreto tosco dos muros – utilizado por Siza unicamente nesta obra – parece também encontrar inspiração na fase “mediterrânea” de Le Corbusier ou no novo brutalismo inglês, que gerava na época grande interesse no ambiente da Escola do Porto, dada a aproximação de Távora ao Team X nos últimos CIAM¹⁹. Com algum esforço podemos encontrar ainda outras referências menos prováveis, como ao refeitório da Universidade de Jyvaskyla de Aalto, ou uma lembrança dos planos alongados de Mies van der Rohe enxergada por Montaner, ou ainda uma reinterpretação das curvas do plano livre de Le Corbusier, na forma da piscina para crianças, proposta por William Curtis.

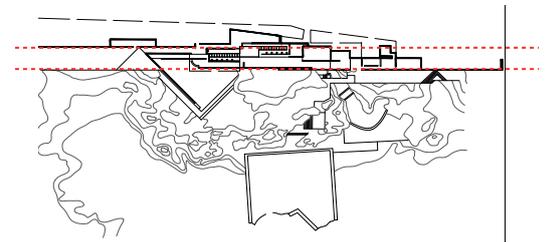
Acho que é possível identificar as referências de uma obra, mas a dificuldade será grande se a obra já é madura, porque então não existirá uma relação só, mas muitas. A articulação dessas influências é um ato de criação irreproduzível. (SIZA, 2012a, p. 37)

Implantação

A intervenção proposta por Siza, normalmente abordada na bibliografia como um conjunto uno, é na verdade constituída por dois “momentos construtivos” opostos e complementares, determinados por dois eixos reguladores principais, perpendiculares entre si. Em resposta à cuidadosa leitura da preexistência e ao espírito do lugar – aquilo que o lugar deseja ser –, cada trecho está vinculado a um elemento distinto na matriz geográfica em que o projeto se implanta e constitui um momento diferente no percurso contínuo que parte da avenida até alcançar a piscina em meio ao rochedo.



O primeiro trecho, norte-sul, define uma construção baixa e longilínea, ancorada como um barco no arrimo da marginal, do qual se desgarra numa sucessão de outros longos muros paralelos à avenida, fazendo ressoar sua sólida geometria em afastamento lento e contínuo da cidade, numa nova geografia que é ainda puro artifício. O percurso que cria conecta a avenida à praia para conduzir o homem da civilização de volta à Terra, num longo trajeto que prepara o banhista para o encontro com a natureza. O arquiteto dispunha de pouca distância, não mais que cinquenta metros, para acomodar o programa e vencer o desnível de cinco metros entre a cidade na cota superior e rochedo junto ao mar. A solução então aproveita uma pequena deflexão na longa contenção preexistente, “um antigo atalho para a praia”, para ali encravar a construção apoiada numa plataforma semienterrada, situada 2,20 metros abaixo da avenida. “Uma arquitetura de grandes linhas, de paredes compridas, que buscava um encontro com os rochedos no lugar adequado.” (SIZA, 2012a, p. 27). O desenho resultante não só reforça a horizontalidade predominante, preservando a vista da paisagem a partir da avenida, mas transforma o revés em oportunidade para resolver o programa numa sequência de “percursos em ziguezague, que produzem uma contraditória sensação de profundidade” (SIZA, 2012a, p. 27): uma promenade descendente e ritual, na qual o homem civilizado deixa a cidade para trás para ir de encontro à natureza no oceano cativo das piscinas. A construção se destaca não mais que doze metros da linha do arrimo até alcançar a areia, convertendo essa pequena distância num percurso de aproximadamente oitenta metros entre a avenida e a praia.



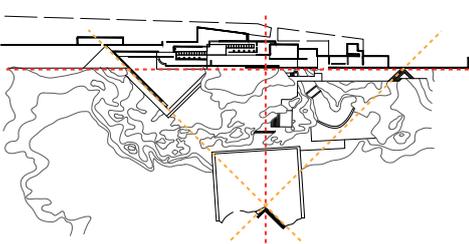
Já o segundo trecho do conjunto pertencente ao mundo da natureza. Abre-se transversalmente sobre a praia, no sentido leste-oeste, apontando a direção – e não o caminho – das piscinas junto ao rochedo e, mais adiante, o Atlântico e o horizonte. Aqui, o constructo se rarefaz em meio ao ambiente natural, reduzindo-se apenas ao essencial, num sistema difuso de escadas e plataformas horizontais colocadas onde se fez estritamente necessário à correção da topografia para abrir o



caminho ao banhista no acesso às piscinas – “aqui e além pequenas intervenções consolidam plataformas naturais”. Essas marcações geométricas sobre o território, feitas do próprio material – areia e pedra agregadas em concreto –, apenas modificam a percepção da paisagem, ao dotá-la de um relevo antes inexistente, reunidas sob a familiaridade da geometria. Junto ao rochedo, se ocupa de complementar as arestas que faltavam à natureza para conter o mar de forma definitiva, transformado-o em piscina.

Uma ponte estreita vence uma depressão na areia para conectar essas duas novas geografias, simbolizando sua união.

Torna-se então evidente a complementariedade dos dois momentos construtivos: no primeiro, junto à preexistência construída – o muro e a cidade –, o constructo se impõe à natureza, revelada apenas em fragmentos de céu recortados pela geometria dos muros nas longas galerias. No segundo, é o mundo natural predomina, modificado aqui e além pela intervenção do arquiteto. Como num jogo de opostos - e seus matizes -, Siza parece claramente concentrado em encontrar os graus de congruência entre o material geográfico e a organização introduzida pela geometria construída, buscando a individualização do ponto sensível em cada caso, a operação necessária para chamar a atenção da essência do contexto ambiental, segundo um sistema de máximo rendimento significativo.



Por fim, deve-se atentar à presença de dois eixos compositivos secundários porém não menos importantes, que servem como eixos de arremate para definir os limites da intervenção na paisagem. Colocados a 45° em relação ao ordenamento principal – “algo de Taliessin” –, inserem o conjunto num triângulo retângulo com a hipotenusa no muro da avenida e foco no eixo da piscina. O eixo a norte dá lugar à parede que encerra o snack bar. Sua orientação protege a área das mesas do vento que sopra de noroeste, ao mesmo tempo que dirige o olhar dos utentes para o velho molhe do Porto. Rebatido a sul, reflete-se na contenção preexistente para resolver uma escada



em ângulo, cujo desenho é o negativo da de Wright na casa do deserto. Essa escada configura uma pequena arquibancada em V de onde se aprecia a vista: a aresta definida pelo eixo propõe a mesma vista do molhe, enquanto a oposta mira para o centro da piscina. Num capricho do arquiteto – ou da natureza –, o ângulo reto formado pelo encontro dos eixos em meio ao rochedo desenha a parede que a este faltava para resolver a contenção de água na piscina.



avista o molhe
de frente

avista o centro
da piscina

O Corte

O corte nos mostra que o percurso está resolvido em três níveis principais:

O superior, na cota da cidade, a +7,50m. em relação ao nível do mar, onde Siza estabelece a “cota zero” do território, de onde nasce a rampa de acesso.

Um nível intermediário, 2,30m abaixo da avenida (cota +5,20), e que coincide com a primeira porção de areia, onde Siza apoia a plataforma em que resolve o programa servidor, como vestiários, áreas técnicas e o snack bar por meio dos longos muros que determinam o percurso na nova geografia construída. Neste mesmo nível, já na praia, nascem a ponte e as primeiras plataformas em meio à areia.



Por fim, o terceiro e último nível corresponde à cota do espelho d'água da piscina propriamente dita, definido pelo próprio rochedo a +2,70m em relação à cota média de maré do Atlântico Norte. A diferença de cota é vencida pelas escadas incrustadas no território entre as pedras e a areia.



A implantação do projeto responde habilmente à precisa leitura da preexistência: num primeiro momento, a arquitetura é puro artifício ancorado ao muro de contenção, dentro do qual inclusive Siza encaixa parte do programa. Depois, é correção da natureza estritamente onde é necessário pôr os pés, o suficiente para dotá-la de uma morfologia antes inexistente, tornando-a habitável e contendo suas ferozes águas em

piscinas oceânicas públicas. O sistema de longos muros resolve o revés da pequena distância e do desnível num percurso ritual que une os dois mundos, natural e construído, numa nova geografia. O encontro entre eles se dá em nível (cota +5,20), por meio de uma ponte, símbolo máximo da imposição da técnica sobre a natureza, de modo que a transição entre eles ocorre de forma fluida.

O Percurso



O percurso é o elemento-chave da solução de Álvaro Siza, como será também para Ando, no terceiro capítulo deste trabalho. A passegiata arquitetônica em ziguezague ao mesmo tempo que torna suave a transição de nível na estreita faixa de praia disponível, converte o programa da piscina pública junto ao mar num ritual litúrgico, caracterizado pela gradação do ponto de congruência entre artifício e natureza, pela materialidade – e pela desmaterialização – da construção e pela variação da luz. A contraditória sensação de profundidade provocada pela extensão do percurso propõe um caminho fenomenológico rumo à natureza que gera o tempo necessário para despertar a consciência da força poética que a arquitetura possui. Ao alcançar o ambiente da praia, a rotação de eixo estende a profundidade ao horizonte, tendendo ao infinito. A sequência proposta entre o confinamento das galerias com longas fugas, intercaladas pela pausa da penumbra, e a imensidão do ambiente natural, dá ao percurso uma dramaticidade de dimensão existencial.

20. Frampton subdivide o “lugar” em cinco elementos intimamente ligados entre si: 1. a avenida como elemento linear; 2. os vestiários de concreto (aqui Frampton comete uma imprecisão, pois na verdade o material predominante é a madeira); 3. as rochas que afloram do terreno; 4. as piscinas esculpidas; 5. as incessantes agitações do mar (FRAMPTON, 1990, p. 11).

O rito litúrgico do banhista está dividido em seis momentos distintos²⁰:

1. A “cota zero” da avenida: de onde se parte antes do limite enxergado por Siza na longa contenção que sustenta a cidade e de onde se tem a vista geral da paisagem, como objeto-estético;

2. A rampa que submerge entre muros em direção ao vestiário: início do percurso em que se deixa a cidade e a paisagem para

trás. Agora, o homem caminha só confinado entre muros, adentrando um novo território desconhecido que é pura construção rústica. A natureza torna-se abstração no jogo movente entre luz, sombra e o céu recortado pela geometria;

3. Os vestiários: a penumbra como rito de passagem, purgatório onde o homem civilizado se despe, retornando ao bom selvagem para entrar em comunhão com a natureza em igualdade de condições. A luz filtrada, o concreto umedecido e a madeira rústica escura de veios marcados – em pinho tratado à óleo queimado²¹ – criam a austeridade necessária à atmosfera;

4. O segundo percurso entre muros em direção à praia, no sentido oposto ao da rampa: nu e descalço, o homem tem a natureza ainda negada, devendo cumprir seu caminho com tempo e solenidade;

5. O percurso na praia: ponte, escadas, plataformas. A arquitetura se desmaterializa, transformada em intervenções pontuais que domesticam o território para torná-lo habitável. Essas geometrias assumem a função simbólica de impor a Ordem à natureza. Por elas se situa o Homem, para não ser corpo estranho à Natureza de que emerge. O homem agora é parte da paisagem – objeto-estético – que avistava da avenida;

6. A piscina: a comunhão definitiva com o oceano cativo em meio ao rochedo.

Provavelmente se compreenderá que o arquitecto apenas escolheu onde pôr os pés e aonde não ir, temeroso dos perigos e das rochas do mar.

E alguém disse: “Qualquer um sabe onde pôr os pés, e é suposto que um arquitecto ponha os pés em sítios diferentes dos de toda a gente”. (SIZA, 2009, p. 23)

21. Segundo os arquitetos Rodrigo da Costa Lima e Manuel Montenegro, as tábuas utilizadas foram reaproveitadas de antigas embarcações.

O Muro

Este artefato de alta resistência e baixa tecnologia é o sujeito da narrativa arquitetônica de Siza. É o elemento ordenador e orientador, referência sensível para o corpo e regente do olhar. Ao longo de sua produção, o arquiteto encontra no manuseio de suas características um campo de experimentação tão fértil quanto o sítio, normalmente associados numa relação de interdependência. É o recurso capaz de gerar a continuidade ou a ruptura necessárias em cada caso específico. Por vezes configura um plano que se desgarra sugerindo uma transição, outras vezes é envoltória na qual se abre um écran para enquadrar um elemento da paisagem. Quase sempre espesso e bem assentado, em consonância com a tradição²² – Siza diz-se um tradicionalista –, preferencialmente aparece branco ou em capoto cinza²³, podendo, conforme necessidade, receber revestimento em azulejos ou pedra, normalmente à altura do toque das mãos.

22. Como ressalta Guilherme Wisnik a partir do texto “Sobre materiais” do arquiteto, à medida que se torna um arquiteto internacional, Siza se ressentia com a perda dos vínculos fundamentais entre projeto e construção, entre forma e material. (WISNIK, 2014, p. 420).

23. Capoto é um sistema de revestimento de fachada muito utilizado por Siza, sobretudo nas obras de habitação social para o SAAL. É um sistema econômico de origem sueca que apresenta grande inércia térmica e baixa manutenção. É constituído por placas de poliestireno, envoltas por uma fibra que confere resistência mecânica, chapiscadas com cimento e cal.

24. A empena de acesso do CGAC é revestida em lâminas de pedra simulando o peso de uma parede portante sustentada por um lintel metálico esbelto que vence um grande vão. Frampton chama de “expressividade do fictício” a ilusão criada por Siza para desassociar a materialidade da expressão (FRAMPTON. Em: TRIGUEIROS, 1997, p. 7).



Centro Galego de Arte Contemporânea: a empena na entrada do museu.

No percurso da Piscina, o muro configura em si um discurso da técnica. Se sua materialização não alcança a sofisticação intelectual da empena de acesso do Centro Galego de Arte Contemporânea e sua “expressividade do fictício”²⁴, aqui, pelo contrário, expressa sua potência poética na verdade crua do artefato rudimentar em estado bruto.

Ao longo do percurso entre a cidade e o mar, o muro desenvolve, paulatinamente, uma narrativa ontológica de si mesmo. Junto à avenida surge baixo, à altura de um banco ou do parapeito, como marcação na paisagem que conduz à rampa. Na transição de nível, torna-se elemento de carga horizontal, fundido ao arrimo preexistente, servindo ao arquiteto para resolver o acesso e acomodar o programa adjacente à avenida na cota imediatamente inferior. Ato contínuo, destaca-se e torna-se lintel, entrando pelos vestiários e salas técnicas para suportar as cargas verticais das coberturas, primeiro de pesadas lajes em concreto que sustentam jardins e em seguida dos leves telhados em madeira e cobre. Livre dos telhados, evolui paralelo ao mar como simples vedo a suportar apenas seu peso próprio, convertido em densa geometria para

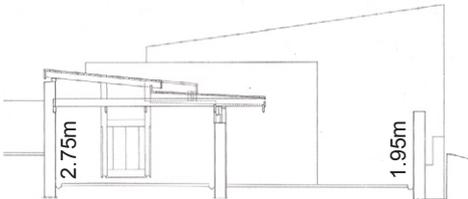
conduzir o percurso, proteger do vento, desenhar o céu e sobretudo negar caprichosamente a paisagem com sua provocativa altura de 1,95m, para finalmente abrir-se enquadrando a natureza. Torna-se então ponte, antes de desmaterializar-se na areia em pequenas plataformas que tornam dócil o inóspito território. Por fim, alcança seu derradeiro propósito e expressão junto ao oceano, contendo suas águas em piscinas públicas, fundido ao rochedo em comunhão com a natureza.

O muro é, portanto, elemento de caráter utilitário, que abre o percurso e estabelece o abrigo das funções; é instrumento topológico de medição e marcação do espaço, que organiza, por meio de frontalidades e fugas, novas relações de distância, antes inexistentes naquela paisagem; mas é, sobretudo, artefato poético: léxico da escrita arquitetônica, repertório sintático a serviço de uma nova semântica espacial imaginada e instaurada pelo arquiteto na construção do locus; é elemento de modificação física que regula a natureza como nova geografia, transformando a paisagem inóspita em local habitável. É areia e pedra reguladas pela geometria a dar novo sentido à areia e a pedra da paisagem. É mediador da narrativa que traz a Terra para perto do homem; nega a natureza ao banhista para dar-lhe potência antes desvelá-la: o muro “adia a presença e introduz a ausência que abre a obra – e o mundo – à subjetividade, à interpretação” (TESTA, ano da publicação, p.11); o muro revela o céu – e a si próprio – ao sabor de sua geometria, contém a luz e a penumbra, é a natureza submetida à virtude da técnica. É resistência, mas é também melancólica esperança. No percurso que conta sua própria história, conta também a história do homem em seu retorno à Terra: nasce sutil junto à cidade e cresce dominando a paisagem, para então envelhecer ao tempo na areia e morrer junto ao mar. O muro não é o homem, mas a natureza que o homem engendra.



Na Piscina de Leça da Palmeira, o muro é predominantemente baixo e alongado. No arrimo junto à avenida, tem 2,45 metros de altura, aflorando 30 centímetros na cota superior (altura de

um banco). Na entrada dos vestiários atinge 2,75 metros, ou a altura de um parapeito para a cidade. Junto à praia, na saída dos vestiários, chega a 30 metros de comprimento com apenas 1,95 metro de altura, ou pouco mais que a altura dos olhos, tornando-se obstáculo quase transponível, mas que nega a paisagem, evocando aquilo que Paulo Varela Gomes definiu como um “percurso mental que o observador segue para a compreender enquanto algo que está para-lá-de”. (GOMES apud SOARES 2002, p. 24). Finalmente atinge sua máxima altura, como num último suspiro, antes de abrir-se definitivamente para a praia.



Um comentário sobre os vestiários

Este ambiente é o elemento fulcral da narrativa de Siza. No rito do banhista, a arquitetura responde à exigência da liturgia de duas maneiras: primeiro, ocupa uma posição de centralidade geométrica na construção, tornando obrigatória sua travessia no caminho que conduz da cidade à praia.

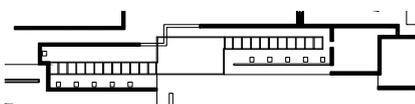
Em segundo lugar, do ponto de vista ambiental, ou poético, o vestiário impõe sua presença num gesto contraditório entre técnica construtiva e atmosfera resultante: ao entrarmos, a luz é subitamente transformada em pesada penumbra, ao passo que o peso da horizontalidade estereotômica dos muros, firmemente sedimentados sobre o terreno, dá lugar à leveza tectônica²⁵ da construção em madeira da cobertura e das divisórias flutuantes dos trocadores, que não tocam o solo diretamente, sugerindo uma discreta verticalidade. O pouco da claridade indireta que penetra no ambiente de pé-direito baixo, pelas frestas entre o telhado e o muro, é rapidamente absorvido pela madeira rústica e negra das baias individuais.

Colocadas em sequência linear, essas baias formam um conjunto uno que ocupa longitudinalmente o centro do recinto, criando dois corredores de acesso laterais junto aos muros, um de cada lado, tornando-se assim passagem obrigatória. São constituídas de um sistema linear de paramentos, paralelos e



Detalhe do sistema de fixação das divisórias dos trocadores

25. interessa a discussão que Frampton levanta sobre o tectônico e o estereotômico em seu livro *Studies in Tectonic Culture* e retomada por Campo Baeza em “O plano horizontal plano”: “[...] O estereotômico referido ao pesado, o gravitacional, o imóvel, o unitário, o contínuo. O tectônico referido à leveza, ao móvel, ao fragmentado, o descontínuo. Não imaginava Frampton a capacidade de gerar novas arquiteturas contida nessa ideia que recuperou de Godfried Semper” (BAEZA, 2013, p. 44).



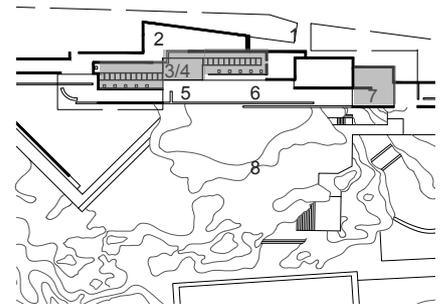
fixos, com portas de ambos os lados, tracionado às vigas do telhado, que por sua vez apenas se apoiam sobre os muros de concreto perimetrais. Tal solução, própria para o material, além de evitar o contato da madeira com a umidade do solo permite à exígua luz difundir-se pelo piso de forma gradual e contínua, garantindo o contraste mínimo necessário para que o banhista enxergue o caminho a seguir. O tempo necessário à operação à qual se destinam os trocadores converte a escuridão em uma meia-luz condizente tanto com a privacidade exigida pelo uso quanto com o aspecto desejável ao ambiente.



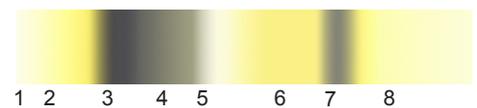
Detalhe da entrada de luz nos vestiários pelos vãos entre vigas da cobertura

A Luz

A modulação da luz natural cumpre um papel fundamental no trajeto proposto por Siza. É o elemento responsável por agregar dramaticidade à liturgia do banhista a caminho da natureza. Na avenida, a luz é intensa. Ao descermos a rampa, protegidos pelos muros, torna-se amena, convertendo-se em elemento gráfico movente nas sombras projetadas sobre os muros em diálogo com os recortes de céu. Ao entrar no vestiário, o choque luminoso faz da penumbra escuridão – mal se distingue a madeira escura do caminho. O tempo necessário para despir-se repõe o conforto à visão, - torna-se possível então perceber a estrutura de madeira das divisórias e da cobertura. Na saída do vestiário, a transição brusca é novamente cegante, agora pela claridade. Ao longo do caminho torna-se novamente confortável, propondo uma última área de sombra sob a alta cobertura para ganhar máxima intensidade ao atingirmos a praia. Todo o trecho de praia é de luz intensa, como na avenida. Essa sequência sensível é determinante na apreensão fenomenológica do espaço, bem como na percepção do tempo no trajeto entre a avenida e a praia.



A luz ao longo do percurso:



1. Avenida
2. Rampa de acesso
3. Entrada no vestiário (escuridão 'cega')
4. Troca de roupa (despir)
5. Saída do vestiário (claridade 'cega')
6. percurso entre muros
7. Última cobertura
8. Praia

O Tempo

O projeto da Piscina de Leça nos submete a duas noções de temporalidade. A primeira é linear e corresponde ao tempo ritual imposto no trajeto entre a cidade e a praia. O percurso criado por Siza entre os muros e as variações de luz desacelera o tempo da cidade, tornando-o lento e solene. É a sucessão temporal de acontecimentos, como em Tadao Ando, que dá a noção de linearidade.

O segundo tempo é aquele experimentado no ambiente da praia. A paisagem – a vista do molhe ao longe, os navios cargueiros imóveis no horizonte e a intermitência das ondas que explodem contra o rochedo – e o aspecto arcaico da construção – uma fortificação abandonada ou um temenos – parecem colocar o tempo em suspensão num ambiente naval. A obra de Siza é uma âncora agarrada ao muro e à praia a envelhecer com a paisagem, restos industriais junto ao porto ou rastros de uma fortificação abandonada que agora é geografia. Uma antropogeografia, ou uma segunda natureza. Essa é a evidência que Siza persegue e que só se pode encontrar na mágica estranheza e na simplicidade das coisas evidentes.

Lá continua a Piscina, a enfrentar o amargor do sal com a força do “Peine del Viento” de Chillida. Aprisionado num momento concreto do tempo cíclico da imaginação de Siza, à espera de um rei Sebastião que não chegará. Daí os sólidos muros em betão bruto, o material artesanal mais resistente que o homem é capaz de produzir em condições ambientais adversas, para servir à eterna esperança que vem do mar, e que se desfaz melancolicamente ao longo do tempo em areia e pedra.

Como um auto de fé da arquitetura.



Eduardo Chillida. El Peine del Viento. San Sebastian, Espanha. (1952)

Lista das obras visitadas em ordem cronológica:

- . Casa de Chá e Restaurante Boa Nova (1958-63)
 - . Piscina Quinta da Conceição (1958-65)
 - . Piscina das Marés, Leça da Palmeira (1961-66)
 - . Residência Luis Rocha Ribeiro (1960-69)
 - . Casas Sociais SAAL Bouça (1975-77)
 - . Casas Sociais SAAL São Vitor (1974-79)
 - . Centro Galego de Arte Contemporânea (1988-93)
 - . Pavilhão Carlos Ramos e FAUP (1986-96)
 - . Igreja de Santa Maria - Marco de Canaveses (1990-96)
 - . Estação de Metrô do Porto (1996)
 - . Fundação Serralves (1991-99)
 - . Biblioteca Municipal de Viana do Castelo (2004-08)
 - . Instalação no Giardino delle Vergini (Veneza) (2012)
 - . Edifício comercial / Escritório do arquiteto (1993-1997)
 - . Fundação Iberê Camargo (2008)
-



“ Quando, representando os fiéis adscritos ao Honpukuji, o senhor Satoshi Iue, da Sanyo Denki, me consultou sobre o projeto, logo me veio à mente a cena de um lago com sua superfície de nenúfares selvagens, que eu vira na Índia quando jovem.

No budismo, o nenúfar simboliza Buda ao atingir a iluminação espiritual. Sendo assim, em vez de uma construção com enorme telhado simbólico denotando autoridade, não seria possível, com esse lago de nenúfares, um santuário que representasse o abrigo tanto de Buda quanto do povo? Não seria possível exprimir o mundo espiritual do budismo por meio da experiência espacial de visitar o santuário, primeiro por meio de um percurso longo e, depois, submergindo sob o lago de nenúfares?

Ao levar a ideia do santuário aos monges e aos fiéis que o patrocinavam, fui recebido com uma forte reação contrária: ‘É um absurdo colocar água sobre um santuário tão importante! É inimaginável um templo sem telhado! ’.

O senhor Iue se viu em maus lençóis, posicionado entre os fiéis que patrocinavam a construção e o arquiteto. Após muita reflexão realizou-se uma consulta ao monge superior Daiki Tachibana, do Templo Daitoku, com quem mantinha boas relações de amizade e que na época contava com mais de noventa anos de idade. Ao ouvir sobre a construção, a resposta do monge superior foi inesperada: ‘É fantástico entrar no santuário por entre nenúfares, que simbolizam o ponto de partida do budismo. Executem sem falta essa construção’.

Essas palavras mudaram a situação, e o projeto de imediato começou a se movimentar.

Tadao Ando. Templo da Água.



Capítulo 3

Tadao Ando: território intervalar (*Ma*)

Templo da Água

Awaji, Japão

Ano (projeto/construção):

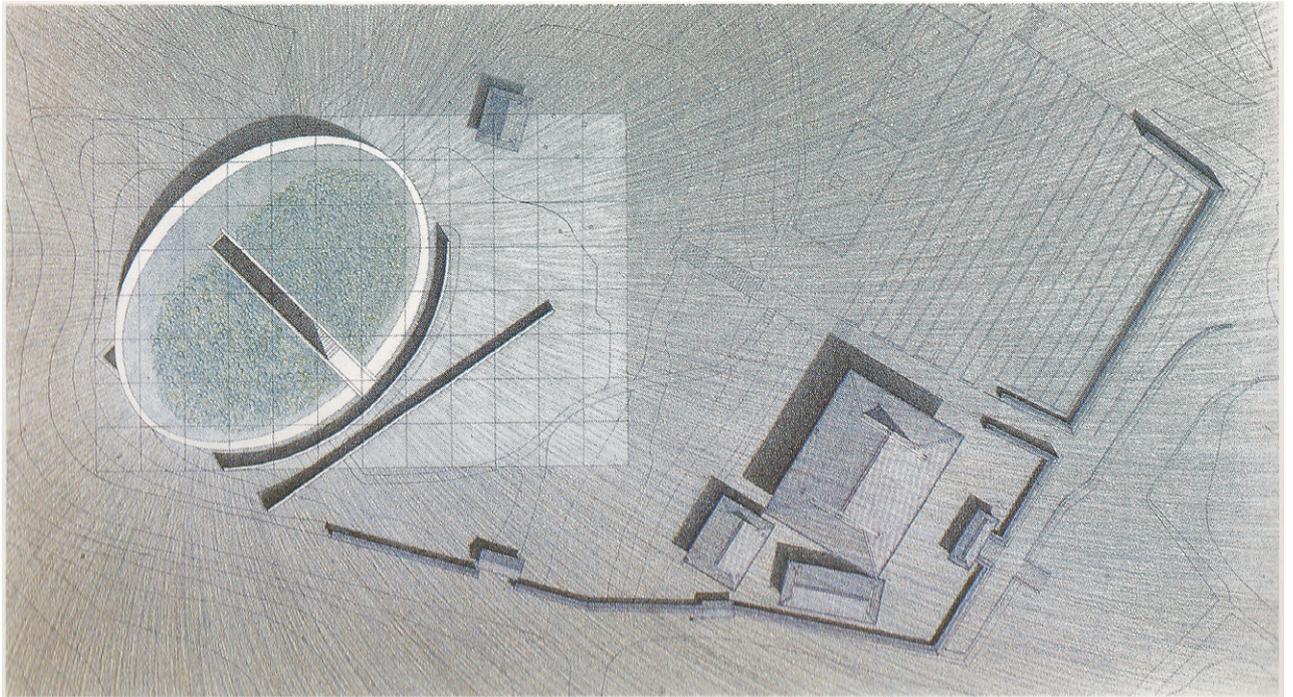
1989/91

Área construída:

860m²

Localização:

1310, Ura Higashiura-cho, Hyougo-ken,
Tsuna-gun, Awajishima, Hyogo, Japão.



3.1. Introdução

Nos capítulos anteriores, vimos como Barragán e Siza revelam obsessões pessoais no encontro entre construção e natureza, colocando em franco diálogo na paisagem abstração moderna e *genius loci*. Assim a arquitetura, mediadora desse encontro, parece concretizar tanto o desígnio do criador (arquiteto) como o da criatura – aquilo que o lugar deseja ser.

Sentido semelhante é observado na obra do arquiteto japonês Tadao Ando. Sua arquitetura, forjada no embate direto entre a tradição insular japonesa e a síntese moderna ocidental, também restabelece o aspecto ontológico da disciplina ao levar a um nível primordial a fronteira entre constructo e natureza.

Como Siza e Barragán, Ando utiliza com precisão o muro, recurso construtivo primário, contraposto à paisagem, abstraída em seus elementos elementares – a água e a luz, a terra e o céu –, para criar sua narrativa espacial. Assim como Siza, Ando parte de uma cuidadosa leitura do sítio para encontrar pontos de contato essenciais entre a ordem geométrica e o território, capazes de afetar profundamente a semântica e o significado do lugar. Como Barragán, Ando utiliza a transmutação da forma gerando e ambiguidades perceptuais, para realizar o trânsito do significante entre razão e espiritualidade na experiência da arquitetura. Ao modificar o caráter da estrutura ambiental, esses recursos arquitetônicos são capazes de ativar aspectos cognitivos e fenomenológicos que colocam o homem frente a frente com seu ethos e com a dualidade da existência.

Na cultura japonesa, o *genius loci* pode ser traduzido na presença das deidades (*kami*), espíritos vagantes que têm a propriedade de se materializar nas coisas. No xintoísmo, tradição cultural de origem pré-histórica e ainda viva, mitologia e espiritualidade estão intimamente ligadas à natureza, entendida como morada em que se manifestam essas entidades, com as quais o homem habita em plena harmonia. É

1. “Depois da Segunda Guerra, quando o Japão experimentou um rápido crescimento econômico, a hierarquia de valores da sociedade sofreu uma profunda mudança. O excesso populacional das zonas urbanas tornou impossível sustentar o aspecto mais singular da antiga arquitetura residencial japonesa: sua profunda vinculação com a natureza e sua abertura ao mundo natural. [Com minha arquitetura] procuro fazer a restauração da unidade entre a casa e a natureza, qualidade que se perdeu no processo de modernização”. (ANDO, 1982/84, p. 141)

Essa “perda e recuperação da natureza” é uma questão que concerne aos três arquitetos aqui estudados, apresentando grande ênfase na obra de Barragán: “Atualmente [...] o homem não se encontra com a Natureza, mesmo quando deixa a cidade para comungar com ela. Fechado em seu automóvel reluzente, com seu espírito selado [...] o homem é, dentro da Natureza, um corpo estranho [...] A natureza torna-se um refugio da Natureza, e o homem um refugio do homem” (MARTINEZ, 2004, p.44).

2. Tadao Ando, nascido em 1941, pertence à terceira geração. A primeira geração é aquela que “introduziu” elementos da linguagem moderna, como planta livre e pilotis, à arquitetura insular tradicional. Entre seus representantes mais importantes estão: Junzo Sakakura (1904) e Kunio Mayekawa (1905), que colaboraram diretamente com Le Corbusier no início dos anos 1930, e Kenzo Tange (1913), quem colocou, como veremos, a arquitetura moderna japonesa no circuito internacional. A segunda geração encontra sua representatividade no movimento metabolista liderado por Tange. Entre outros, podemos citar como principais nomes: Kiyonori Kikutake (1928), Fumihiko Maki (1928), Arata Isozaki (1931) e Kisho Kurokawa (1934).

3. Diferentemente de Siza e Barragán, a linguagem formal de Ando pouco se transformou ao longo de sua produção, apresentando, desde suas primeiras casas na metade dos anos 1970, um léxico poético estável que perdura até hoje.

justamente a “perda” dessa natureza e da espiritualidade, que acompanhou a forte assimilação ocidental a partir do pós-guerra com o desenvolvimento massivo do ambiente urbano – até então, a vida japonesa era essencialmente rural –, que Ando procura restituir por meio da potência simbólica da abstração ocidental¹, e que configura o tensionamento cultural que marca a sua poética arquitetônica.

Enquanto as primeiras gerações de arquitetos modernos japoneses² buscaram associar o *ethos* local à linguagem moderna, Ando sofisticou esse diálogo, colocando em choque direto em sua arquitetura a essência culta extraída dessas matrizes – espiritualidade e abstração –, deslocando, com isso, seu ponto de contato de uma relação cognitiva direta, para o significante da experiência fenomenológica, naquilo que chama “espaços sensitivos-fundamentais” (ANDO, 1984, p. 134). Seu método consiste no uso de formas puras dispostas segundo um sistema que denomina “teoria das partes” (ANDO, 1984, p. 139), por meio do qual efetua o controle dos elementos da natureza – luz, água, vento, enquadramentos da paisagem, etc. –, com o objetivo de criar espaços que evocam e potencializam a sensibilidade japonesa. Segundo o crítico Francesco Dal Co, as atmosferas de Ando resultantes desse processo, por momentos, “atingem o mais alto nível de um discurso arquitetônico que cruza a linha a partir da qual não existe nada além da vida em si, e todo o seu vazio” (DAL CO, 1997, p.7) – algo que só pode ser compreendido na experiência da obra.

Em sua extensa produção, marcada pela regularidade³ de uma linguagem própria e coerente, certamente encontramos alguns trabalhos que merecem maior atenção. Entre os projetos notáveis, podemos destacar a emblemática Casa Azuma (1976) bastião murado de sua arquitetura de guerrilha contra a cidade genérica, em que procura “preencher o interior com o máximo de exterior possível”, a austeridade silenciosa dos jogos de luz e visadas da Casa Koshino (1984), os conjuntos habitacionais Rokko I e II (1983/1993), em sua reconstrução de uma topografia habitável, além de museus, como o complexo Benesse Art Site (2006) e o museu Chichu (2004) em

Naoshima, além do Chikatsu-Asuka (1994) em Kyushu, entre outros.

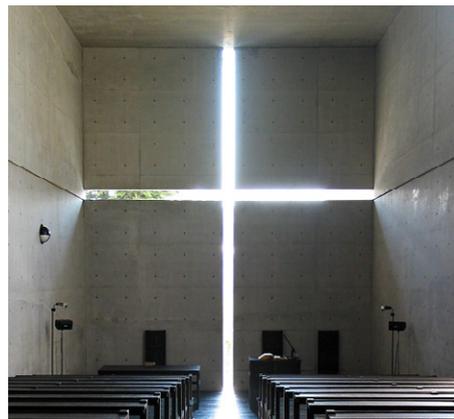
No entanto, é nos poucos projetos para fins religiosos que realizou num curto espaço de tempo, entre 1985 e 1991, onde Ando encontra sua poética arquitetônica mais consistente. Dada a intrínseca carga simbólica que o próprio programa religioso demanda, é nestes programas que Ando produz atmosferas transcendentais concretizadas como verdadeiros “espaços sensitivos-fundamentais”. Segundo a bibliografia disponível, Ando projetou quatro igrejas católicas: a Igreja do Monte Rokko, em Kobe (1986), a Igreja da Água, em Hokkaido (1988), a Igreja da Luz, em Ibaraki (1989), e uma pequena igreja em Tarumi, Kobe (1993) – além de um templo budista, o Templo da Água na ilha Awaji (1991), objeto do presente estudo.

Se, nas igrejas, o espaço atinge um alto grau de simbolismo e solenidade no encontro entre o concreto e a luz – e a paisagem circunstante, no caso da Igreja da Água –, é no Templo da Água que Ando, apesar de declarar-se agnóstico, concretiza, na fricção entre sua raiz cultural inata e a síntese exógena, uma paisagem silenciosa e eloquente capaz de conduzir o homem na transição do mundano ao sagrado. Num projeto concebido a partir de um obsessivo rigor geométrico, o arquiteto cria um percurso sensorial composto por sucessivos vazios transitórios (*Ma*), em que a forma construída, em plena interação com o entorno natural, evoca sucessivamente aspectos simbólicos essenciais dos mandalas que regem a espiritualidade budista. Com isto, por meio da arquitetura, Ando transcende a relação clássica edifício-paisagem, para realizar a transição entre mundos opostos – razão e espiritualidade – ao graduar a transformação do próprio território entre construção e natureza.

Ando parte dos preceitos culturais da tradição local para potencializar a experiência espiritual budista por meio da abstração ocidental, unindo homem e natureza numa relação de tempo-espaço determinada pelo poder simbólico da geometria construída em meio à paisagem.



Casa Azuma, Osaka (1976)



Igreja da Luz, Osaka (1989)



Igreja da Luz, Tomamu (1988)

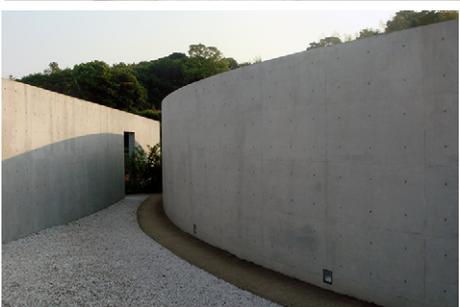
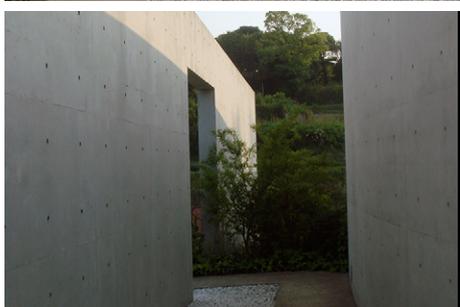
O desenho do templo propõe uma sucessão de lugares geométricos que encontra na transformação simbólica das formas puras, plenas de significado no budismo – o círculo, o quadrado e o triângulo –, o elo dessa transição. Partindo da geometria construída, Ando cria um trajeto composto por uma sequência de “vazios radicalmente disponíveis”, em que os elementos abstraídos da natureza por meio de técnicas tradicionais, promovem um afastamento contínuo do plano racional (profano) em direção ao estado búdico (sagrado). Esses vazios – ou intervalos de transição –, denominados *Ma* na cultura japonesa (OKANO, 2012), configuram uma união espaço-tempo que se manifesta de diferentes maneiras ao longo do percurso, fazendo a ponte que ativa a consciência da experiência fenomenológica a caminho do estado de iluminação.

3.2. Primeira aproximação: visita à obra

Realizada em abril de 2008



Noroeste da Ilha Awaji. Mar interior do Japão.



Partindo da avenida costeira, após dez minutos de caminhada em alicive por uma rua estreita e sinuosa de asfalto, avistam-se, na densa vegetação, dois fragmentos de muro inconfundíveis. Pouco abaixo, uma pequena senda abre caminho em meio ao verde. Tomando a trilha por não mais do que vinte metros, a massa arbórea descortina a clareira forrada por pedriscos brancos, onde emerge o longo plano a cortar o azul do céu.

O ruído dos passos sobre o pedrisco ecoa rompendo o silêncio do poente. À jusante, sob uma ampla vista da baía de Osaka, o telhado da antiga sala do templo repousa na encosta ao lado do pequeno cemitério dos monges. À montante, a geometria abstrata impõe maciça fronteira na qual se reconhece um umbral.

Ao cruzarmos a passagem, seu fundo cinzento revela uma segunda empena de mesma altura, desta vez convexa. O exíguo espaço entre os altos muros, assume uma proporção desconfortável, gerando uma sensação de confinamento a céu aberto, intensificada pela fria densidade de um concreto suave ao toque como a seda. Não há qualquer outra abertura. À esquerda, a vegetação impede a passagem. À direita, o vazio entre as paredes abre-se gradualmente indicando o caminho a seguir.

Se o primeiro plano se apresentou legível à primeira vista, o muro curvo se alonga no tempo do percurso, na expectativa do porvir. Conforme avançamos, a homogeneidade das superfícies anulam sua materialidade, restando somente a espacialidade definida pelas arestas das geometrias. Conforme o primeiro plano se afasta, leva consigo a tensão racional, transformada paulatinamente em consciência presente ao som ritmado dos passos que ressoam como um mantra. Não há mais paisagem, apenas mente e corpo em deslocamento solitário no vazio sob o céu. A certa altura, a sombra projetada sobre o solo se interrompe indicando final do percurso.

Finda a empena, um giro à esquerda desvela o grande espelho d'água elíptico elevado quase um metro do solo, em cuja superfície nenúfares em flor se mesclam ao reflexo das montanhas ao fundo. A vasta paisagem exterior da baía dá lugar agora à uma paisagem contida, interior. Contornado, o mesmo muro nos conduz, agora por sua face côncava tingida pelo sol poente, ao eixo menor da elipse. Esse deslocamento, parece transformar o espelho d'água gradualmente num grande círculo, seccionado ao meio por um estreito vazio que revela a escada rumo ao interior da terra.

Submergindo em meio ao plano d'água, a paisagem desaparece lentamente, tornando-se novo confinamento entre muros de concreto. A luz dá lugar à sombra e o calor, ao frio da primavera. No patamar inferior, a esguia empena põe frente-a-frente dois umbrais. Entra-se à esquerda, num pequeno espaço intersticial formado entre uma envoltória de planos ortogonais em concreto aparente e uma parede interna curva, revestida por régua vertical em madeira laqueada num vermelho imperial. Com mais um giro à esquerda, contornamos a parede da escada, caminhando na direção contrária à descida. O espaço supostamente quadrado se transforma novamente num percurso circular - estreito -, em que a luz proveniente do exterior se esvai gradualmente, dando lugar à penumbra e à escuridão. Pouco de vê. Conforme se avança, o concreto vai sendo lentamente tingido de vermelho até encontrar-mos a luz proveniente de um pátio inglês filtrada por uma retícula. Não há no entanto passagem. O caminho deve ser feito no sentido contrário. Penetra-se o espaço circular por uma abertura diametralmente oposta ao pátio de onde provém a iluminação natural, filtrada agora por uma sequência de planos reticulados. Internamente, o amplo salão vermelho tem planta quadrada, organizada por uma estrutura modular de pilares em madeira, em cujo centro, protegido pelas retículas, encontra-se o altar dourado onde reluz a figura de Buda.





3.3. Genealogia da imaginação

Fazer arquitetura é como fazer uma guerra. Com a diferença que, na arquitetura, não há vitória.

Tadao Ando

Pensando no *Ma*

Quero criar espaços com espírito delicado e artesanal. No entanto, estou disposto a penetrar esse espaço utilizando a violência. Pretendo impregnar de uma intensa originalidade a delicadeza que distinguiu o mundo oriental.

*É possível transladar a essência delicada da arquitetura japonesa para uma arquitetura infundida de grande intensidade? Ou – ao contrário – é possível introduzir delicadeza num espaço construído com vigor, sem que isso signifique debilitar sua intensidade? Essa é a conflitiva exigência com que me enfrento nos níveis mais básicos do exercício da profissão. [...] O conflito constitui a esperança de uma renovação da sensibilidade japonesa que a liberte do museu da tradição. Através dele, é possível transpor a aparente coexistência estável de modos orientais e ocidentais para um ponto em que suas respectivas sensibilidades espaciais colidam violentamente, no qual possa emergir um novo espaço pleno de potencial. Tratar a vigorosa plasticidade de um material moderno como o concreto com o mesmo cuidado que merece o papel, é imbuí-lo de uma intensidade que pode provocar e acolher o espírito humano. O vazio existente entre os elementos em oposição deve ser penetrado, vazio que corresponde ao conceito japonês *Ma*. O *Ma* não é jamais uma paz dourada, senão um lugar de violentos conflitos. É essa brutalidade do *Ma* que permite colocar à prova o espírito humano. (ANDO, 2000, p. 8)*

É neste embate cultural, cuja fronteira - ou vazio - identifica com o conceito tradicional japonês *Ma*, que Tadao Ando procura produzir “‘*protótipos espaciais*’, *lugares ligados não ao processo intelectual, mas às emoções enraizadas no ser, que evocam planos existenciais profundos, os quais apelam aos aspectos fundamentais da humanidade*”. (ANDO, 1984, p. 134). Esses “protótipos” se caracterizam por dois pontos: pelo uso restrito de materiais em estado bruto – sobretudo o concreto – e por uma articulação espacial que, por não seguir a lógica da função, não se apresenta de imediato ⁴. A ausência de uma articulação funcional clara, substituída pela articulação sensorial, procura “inspirar visões dentro do indivíduo em correspondência a seus espaços interiores”⁵. A esses “protótipos espaciais”, cuja ênfase em zonas indefinidas e espaços intersticiais submetidos ao controle da luz “desperta a emoção e a espiritualidade”, Tadao Ando denomina “espaço sensitivo-fundamental” (ANDO, 1984, p. 134). Uma vez estabelecida essa espacialidade sensitiva, o processo segue a fim de sublimar o sensível ao simbólico, “com o objetivo de criar lugares que exteriorizem os signos que sustentam a vida humana e incitem a reflexão sobre seu sentido”. (ANDO, 1984, p. 137).

4. “Pretendo apartar a arquitetura da função, depois de assegurar a estrita observância das bases funcionais. Dito de outra forma, quero observar até onde a arquitetura é capaz de seguir a função para, a partir daí, ver o quanto é possível apartar a arquitetura da função. A distância que as separa mede o alcance da arquitetura.” (ANDO apud FRAMPTON, 1984, p. 8)

5. Tadao Ando parece fazer uma referência direta aos espaços arquetípicos de Gastón Bachelard Ver: BACHELARD, G. A poética do espaço.

Para compreendermos de que forma Ando explora, no projeto do Templo, o tensionamento entre a tradição insular e a abstração moderna, faz-se necessário entendermos algumas diferenças fundamentais entre o pensamento ocidental e o oriental na forma de compreender o mundo, bem como a evolução no uso da linguagem moderna na cultura insular local.

Espaço e tempo x Espaço-tempo

A tradição cultural japonesa se baseia numa sensibilidade em relação à natureza diferente da ocidental. No Ocidente, a concepção de mundo se estabeleceu a partir da contraposição do sentido de Ordem ao Caos Original⁶. No Oriente, pelo contrário, Caos e Ordem convivem em plena comunhão (ZOLLA apud DAL CO, 1996, p.7). Em outras palavras, enquanto no Ocidente a cultura se desenvolveu a partir de uma visão antropocêntrica, de domínio do mundo natural por meio da razão, o *modus vivendi* oriental não tem a pretensão de opor a vida humana à natureza, portanto não se empenha em controlá-la, mas busca uma relação íntima e fluida a fim de unir-se a ela. Se o abrigo ocidental, em sua origem, tem por objetivo proteger o homem do mundo exterior rejeitando os perigos da natureza, a sensibilidade oriental engendrou uma cultura que diminui a ênfase na fronteira física entre o interior habitável e a paisagem circundante, tornando esse limiar essencialmente espiritual. A arquitetura tradicional japonesa, ao mesmo tempo que protege a habitação dos fenômenos da natureza, procura trazê-la para dentro numa relação de associação, e não de contraposição. Nela, não há uma demarcação rígida entre interior e exterior, mas uma permeabilidade recíproca, em que os espíritos *kami* podem fluir naturalmente.

Outra diferença importante entre as duas culturas se dá na compreensão do tempo e do espaço. “Enquanto no Ocidente a percepção do espaço é tridimensional, escultórica e direta, no Japão ela é bidimensional, pictórica e implícita” (ANDO apud PUERTA, 1995, p.101). Segundo o arquiteto Arata Isozaki, ao espaço tridimensional ocidental, quando se adiciona o tempo, resulta um mundo quadridimensional, enquanto a espacialidade japonesa é composta pela combinação de facetas bidimensionais introduzidas em escalas contínuas de tempo. “Se no Ocidente o tempo e o espaço são absolutos, homogêneos e finitos (sic), no Japão, tempo e espaço são moventes, em permanente estado de interdependência, emaranhados de maneira indissolúvel”. (ISOZAKI, 1978)

6. Os homens colaboram ativamente na defesa de uma ordem universal, a qual foi sempre ameaçada pelo Caos. Quando a ordem colapsa ele cria uma nova. A sua própria.” PAZ, 1994.p. 26)

São, portanto, duas maneiras diversas de perceber o mundo: No Ocidente, a compreensão de espaço e de tempo se constituiu de maneira apartada. A noção de espaço é euclidiana, formada pela relação das formas dispostas entre si, regida por ângulos e distâncias, em que a compreensão direta do todo se dá pela correspondência entre as partes. A perspectiva renascentista, sua representação mais consagrada, composta a partir de um ponto fixo – o ponto de vista do homem –, afirma uma compreensão ideológica antropocêntrica. Como afirma Okano em relação à perspectiva ela é “uma submissão da figura em coerência com o esquema geométrico, por meio do eixo de visão centralizado e único do observador, na qual o espaço vazio, que serve de mediação entre os corpos, é simplesmente desprezado na representação” (OKANO, 2012, p. 26). Na arquitetura, a dimensão temporal desse espaço antropocêntrico, explorada pelo deslocamento do observador na *promenade architecturale*, agrega uma relação cinética que sugere novos pontos de vista de um mesmo espaço.

No sentido oposto, a noção de espacialidade japonesa é necessariamente construída a partir da sucessão de relações diretas bidimensionais, acumuladas pela temporalidade. Essa relação indissociável “espaço-tempo” está contida no conceito japonês *Ma* (間). O uso do *Ma* para descrever tanto o espaço como o tempo se relaciona, portanto, com a compreensão do espaço como uma sucessão de disponibilidades na escala do tempo.

O *Ma* (間)

No ideário japonês, o *Ma* tem o sentido de um “vazio” de ligação que incorpora essa relação “espaço-tempo”. Se no Ocidente o vazio traz a ideia de vacuidade ou nulidade – desprezado pela perspectiva renascentista –, em oposição hierárquica à plenitude da forma, no pensamento budista o vazio é entendido como uma não-forma que coexiste com a forma, o que gera o sentido de impermanência das coisas.

Assim, a forma e a não-forma – o vazio – têm o mesmo peso na estrutura do pensamento e do espaço. Ao representar o espaço-tempo desse vazio, o *Ma* se coloca como um vazio não estático que ao mesmo tempo separa e une dois elementos numa zona de coexistência, devendo portanto ser compreendido como um intervalo radicalmente disponível. É nesse *Ma*, entre a razão ocidental e a sensibilidade oriental, que Ando situa a *conflitiva exigência*, [a obsessão] de sua arquitetura.

Para os japoneses, o *Ma*, mais que um conceito, é um *modus operandi* vivo em seu cotidiano, o qual se apresenta em todos os aspectos de sua cultura, de maneira que a construção do conhecimento a seu respeito se faz mais pela percepção do que pela razão, sem ser possível encontrar uma tradução direta ou explicação lógica para o termo. (OKANO, 2012, p. 40).

O ideograma *Ma* (間) é composto por 門 (porta) + 日 (sol) e, em sua origem, remonta à ideia de um espaço demarcado por quatro pilares, destinado à conexão com o divino, ou um caminho para a iluminação (OKANO, 2012, p.13). O *Ma* deve, portanto, ser entendido como uma disponibilidade de encontro ou uma passagem, que traz incutida em si a noção de impermanência ou de iminência, e que se manifesta tanto no sentido de temporalidade, quanto de espacialidade. Günter Nitschke - primeiro arquiteto estrangeiro a estudar o conceito - afirma que o espaço japonês não pode ser compreendido tridimensionalmente, mas somente pela lógica do *Ma*: “É melhor descrever o *Ma* como uma consciência do lugar, o *Ma* não está na composição dos elementos, é algo que toma lugar na imaginação do ser humano que o experiencia”. (NITSCHKE apud OKANO, 2012, p. 30). Nesse sentido, Richard Pilgrim descreve o intervalo *Ma* - um entre-espaço - como um paradigma cultural que permite “ver” as coisas. Augustin Berque diz que o sentido do *Ma* “funciona de maneira análoga à dualidade do símbolo: separa tudo atando. Disso surge a dificuldade em definir o *Ma*: ele é, sem ser, o que ele implica”.

Finalmente, Nitschke esclarece que o *Ma* não é um fenômeno da natureza, mas um conceito que pressupõe a ação humana, “um lugar modulado pelo homem por meio da distribuição de símbolos por ele construídos [...] A consciência do *Ma* (fazer o lugar) - que combina as dualidades objeto/espço, mundo objetivo/mundo subjetivo - era a base da arquitetura japonesa tradicional” (NITSCHKE apud OKANO, 2012, p. 30)

A linguagem moderna na arquitetura japonesa

A despeito da viagem a Toquio de Frank Lloyd Wright em 1905, que pouco aportou ao desenvolvimento da linguagem arquitetônica local, pode-se considerar que a “arquitetura moderna” foi de fato introduzida à tradição insular japonesa nos anos 1930 por Kunio Maekawa, em seu retorno à ilha, após colaborar por cinco anos em Paris com Le Corbusier. Maekawa fez uso do pilotis em madeira e da planta livre para construir sua própria casa (1942) em dois pavimentos no estilo tradicional doméstico (*sukiya*) - algo então inédito, visto que o estilo *sukiya* se desenvolve horizontalmente.

Se a Restauração Meiji (1868) abriu o sistema milenar feudal do Japão para o mundo, é no pós-guerra que o início de um ciclo de grande crescimento econômico e explosão demográfica das cidades mergulha o antigo modo de vida essencialmente rural até então vigente num rápido processo de modernização, impregnado de forte assimilação tecnológica e cultural. Nesse curso, o uso do concreto, introduzido no Japão após o grande Terremoto de Kantō (1923) para dar resistência às construções aos sismos e ao fogo, é definitivamente incorporado ao vocabulário arquitetônico, quando os arquitetos encontram na tecnologia e na síntese do *esprit nouveau* uma nova possibilidade expressiva para o ethos japonês.

Em 1951, o CIAM 8 em Hoddeston conta com a primeira participação de arquitetos japoneses. Na ocasião, Kenzo Tange, que havia colaborado com Maekawa no final dos anos 30, apresenta seu projeto vencedor do concurso para o

Hiroshima Peace Memorial (HOLT, 2014), revelando ao mundo uma nova expressão arquitetônica japonesa realizada a partir do cruzamento entre uma tradição estética profundamente enraizada e o novo léxico vindo do Ocidente. No projeto, Tange se apropria do vocabulário corbusiano, desenhando um pavilhão alongado em concreto aparente elevado sobre pilotis, de planta livre e fachada envidraçada protegida por *brise-soleil*, que no entanto reforça a horizontalidade predominante da arquitetura japonesa. No jardim em frente a este, no epicentro da explosão, o cenotáfio em homenagem às vítimas da bomba surge como uma parabolóide-hiperbólica construída numa espessa casca de concreto de clara expressão brutalista, que faz referência às urnas funerárias *Haniwa* da antiguidade japonesa⁷. Tadao Ando conta que o contato com essa obra, durante sua primeira viagem pelo Japão aos vinte anos de idade, lhe fez perceber pela primeira vez uma “estreita ligação entre a força do edifício e a história do lugar”. A visão de uma arquitetura que “ao mesmo tempo protege e inspira” lhe deu a dimensão do papel moral da disciplina e sua responsabilidade em “falar às forças da humanidade” (AUPING, 2003, p. 14).

Foi, porém, um outro projeto de Tange, o edifício para a sede da prefeitura de Kagawa, apresentado no último CIAM em Otterlo (1959), que colocou a arquitetura moderna japonesa definitivamente no circuito internacional, visto como uma “contribuição importantíssima para o desenvolvimento do regionalismo no pós-guerra e para a tentativa de redefinir a arquitetura moderna”⁸ (TZONIS, 1990, p.526). Nesse edifício, o arquiteto incorpora a tecnologia do concreto aparente para recriar o desenho de uma estrutura de pilares e vigas em balanço, típica das construções imperiais em madeira. Com essa fusão de elementos, e com o emprego da modulação moderna a partir da retomada do *tatame* como unidade espacial, Tange faz uma revisão crítica da “tradição como um catalisador da arquitetura, a qual deve desaparecer assim que o trabalho está concluído”. (AIA 2005; SUZUKI 2007)

Nos anos 50, a necessidade de reconstruir as cidades arrasadas pela guerra e o rápido adensamento dos centros



K. Tange, Hiroshima Peace Memorial



7. Para saber mais sobre o projeto, ver ISHIMARU, 2012.



Sede da Prefeitura de Kagawa, 1958



8. Tzonis e Lefavre, criadores do termo Regionalismo Crítico, apontam a apresentação desse projeto no CIAM de Tange como marco histórico, quando Tange diz: “Não posso aceitar o conceito de um regionalismo total. A tradição deve ser desenvolvida pelo questionamento de suas próprias deficiências” (TZONIS, 1990, p.526)

9. O que remete também à lógica da arquitetura doméstica tradicional, composta por estruturas modulares de pilares e vigas, fechadas por painéis removíveis, que permitiam o crescimento orgânico por adição de novos cômodos.

10. MAKI, F. "Investigations in collective form"

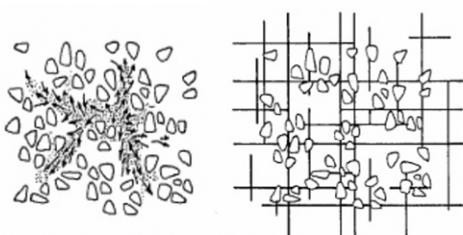
urbanos dão início a um processo especulativo sobre o papel dos arquitetos no futuro das metrópoles. Com a tecnologia do concreto aplicado em larga escala, um grupo de jovens arquitetos ligados a Tange, influenciados pela ideia dos "clusters urbanos" apresentados pelo TEAM X no CIAM 9 (1953) e pelas cidades utópicas do Archigram, começa a formular hipóteses capazes de absorver o exponencial crescimento demográfico por meio de megaestruturas urbanas baseadas no metabolismo biológico e no crescimento orgânico das estruturas da natureza⁹.

Descolando-se da utopia high-tech, Fumihiko Maki, colaborador de Tange e ativo membro do movimento, publica em 1964 um extenso estudo conceitual¹⁰ sobre a morfologia e dinâmica das estruturas urbanas, no qual desenvolve o papel fundamental dessa natureza heterogênea do tecido urbano para a "experiência unitária" do espaço. Em seu processo, é fundamental a influência de Jaap Bakema, na introdução do "desenho urbano" como ponte entre arquitetura e planejamento urbano, adicionando uma escala intermediária que permitiria pensar a cidade não de forma homogênea, mas como um organismo heterogêneo, composto por diferentes densidades ligadas entre si. Em um importante avanço em relação às "megaformas" futuristas iniciais, Maki reconhece que a tecnologia, mesmo implicando numa importante inovação, não deve ser vista de maneira utópica. Em qualquer escala, as decisões do arquiteto devem estar amparadas na assimilação tecnológica aplicada à forma não simplesmente a partir de uma estética inata, como nas obras de Tange, ou mas baseada em "princípios éticos" tradicionais. A forma portanto deve ser "uma síntese ética sob condição estética" (MAKI apud ABDOLMALEKI, 2011, p. 118). Em sua especulação sobre a composição orgânica do desenho urbano, Maki retoma conceitos endógenos da espacialidade tradicional japonesa para propor estratégias formais de mediação e ligação entre eventos heterogêneos sucessivos (MAKI, 1964, p. 29). Um dos elementos que agrega é o princípio do *oku*, ou a sobreposição de camadas sucessivas, que incorpora a ação de deslocar-se em direção ao fundo, num trajeto labiríntico rumo à penumbra,

Fumihiko Maki:
Esquemas de desenho urbano



Forma compositiva / Megaforma / forma em grupos



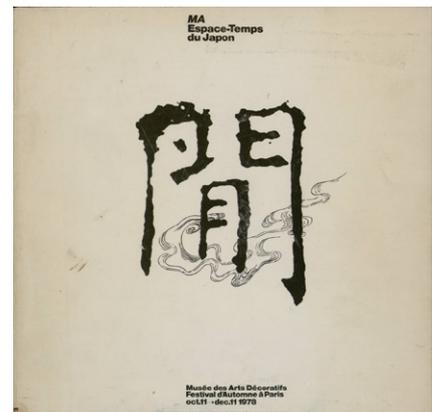
à esquerda: espaços Sequenciais
à direita: mediação por vazios

no qual a gradação da luz assume papel fundamental na semântica espacial. Outro princípio do ethos japonês integrado por Maki é o do uso do vazio como elemento de ligação, mediador do espaço construído. Esses intervalos físico-temporais entre dois acontecimentos resgatam para a arquitetura moderna o conceito *Ma*.

No outono de 1978, quando Tadao Ando trabalhava em seus primeiros projetos residenciais em Osaka, uma exposição organizada pelo arquiteto Arata Isozaki no Museu de Artes Decorativas em Paris apresenta ao Ocidente esse conceito milenar japonês até então desconhecido. Denominada *Ma: Espace-temps du Japon*, a exposição abordou sete formas de manifestação do conceito apresentado por diferentes expressões artísticas¹¹ e acabou resultando em seu reavivamento na própria produção cultural japonesa, inclusive na arquitetura de Tadao Ando, cujo pensamento se fundamenta na dualidade intrínseca ao *Ma*, traduzida como recurso arquitetônico fundamental¹².

Tadao Ando

A obra de Tadao Ando representa uma consistente evolução na síntese desse imbricamento entre tradição e modernidade. Se Tange e Maki buscavam uma expressão moderna japonesa baseada na complementariedade – técnico-estética ou ética –, em Ando esse encontro se dá fundamentalmente no enfrentamento dialético que recria a linguagem não por adição, mas por tensionamento¹³. O uso do concreto e da abstração geométrica ocidentais tem a função de interpretar elementos do espírito oriental, provocando a reflexão como forma de potencializá-lo. Ciente da impossibilidade de reproduzir as “formas do passado” por meio dos métodos modernos, Ando encontra na pureza da geometria um caminho para restaurar a unidade perdida entre o homem e a natureza (ANDO, 1982, p. 446). Esse caminho não se dá na simples manipulação da forma, mas a partir dela, na construção de uma nova espacialidade, que tem por objetivo a refundação do lugar. “A



11. Além da arquitetura exposição incorporou artes plásticas, dança (butô), teatro, moda, música e fotografia.

12. Ver “Pensando en el *Ma*”, Em: El Croquis 44/58, 2000, p.08.

13. Ando em entrevista a Toshio Okumura: “Há uns vinte anos, levantou-se a polêmica a cerca do uso da tradição; discutia-se se a arquitetura tradicional do meu país podia se adequar à linguagem moderna. No entanto, os arquitetos se ocuparam meramente de alguns elementos formais como telhados ou forros inclinados, além dos quais os edifícios se ‘estandardizam’ e são praticamente modernos. Eu, ao contrário, pretendo seguir a tradição servindo-me de uma sensibilidade emocional a respeito da vida e cultura japonesa. Em minhas obras não emprego nenhum elemento da arquitetura tradicional, não obstante meu propósito é evocar a sensação do espaço tradicional”. (FRAMPTON, 1984, p.130).

forma não é imaginação, mas aquilo que engendra a imaginação” (AUPING, 2003, p. 26).

Em última instância, a questão da arquitetura consiste para Ando, como para Siza, em compreender a localidade e responder à demanda do sítio. “A presença da arquitetura inevitavelmente cria uma nova paisagem, o que implica na necessidade de descobrir a arquitetura que o sítio está pedindo” (ANDO, 1991, p. 497). O objetivo do arquiteto reside na criação de um ambiente em que a lógica da natureza e a da abstração coexistem em eterno conflito, realizado a partir de um processo que consiste em “entrar em luta” com a natureza para então vislumbrar por meio da arquitetura um lugar distinto, no qual o dentro e o fora não são elementos separados, mas um lugar contínuo. Em outras palavras, a arquitetura deve ser vista não como algo fechado em si, mas como um domínio articulado em plena relação com o entorno, que deve fazer aflorar a lógica invisível da natureza por oposição à lógica da arquitetura.

Neste ponto entra a geometria. A forma geométrica pura, em sua autonomia, é síntese da razão humana, mas também contém signos associados à espiritualidade oriental. Colocada em contraposição à natureza, serve para dotá-la de novos significados por meio de sua fragmentação. O uso da forma construída tem a função de potencializar, nos vazios que dela resultam, a presença da natureza, ao contê-la, refleti-la, negá-la, ou enfatizá-la em enquadramentos. Serve também como elemento topológico que gera relações de escala e proximidade, ou determina, no vazio que delimita ou na superfície que cria, o caminho a ser seguido. Para Ando, a forma geométrica serve sobretudo à manipulação ou à abstração culta da natureza em seus elementos essenciais, o céu, a terra, a água, o vento, e principalmente a luz. É o domínio da luz a partir do uso da forma que dá o caráter anímico ao espaço, gerando gradações, sombras e contrastes, e distribuindo a densidade espacial. A arquitetura se realiza, enfim, como uma associação entre o tangível (construção/homem) e o intangível (fenômeno/ subjetividade) por meio da

abstração (razão). A natureza submetida ao controle da forma construída, não em partes, mas como um todo, subverte a máxima corbusiana: “a arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz”. A arquitetura de Ando se trata, em última instância, do jogo sábio da luz e da natureza, reunidas sob o controle da forma, que surge para regular a percepção e a significação do ambiente.

A arquitetura transforma a natureza e por meio da abstração modifica seu significado. Nessa abstração, homem e natureza se defrontam em permanente estado de tensão, o qual desperta a sensibilidade espiritual no homem. Quando a presença da arquitetura transforma um lugar, dando-lhe uma nova intensidade, é possível descobrir uma nova relação do homem com a natureza.
(ANDO, 2010 , p.42)

Nascido em 1941 em Osaka, Tadao Ando foi separado de seu irmão gêmeo logo após o parto, foi criado pela avó numa antiga casa de um bairro operário –casa estreita e comprida, “fria no inverno e quente no verão”, que tinha um pátio no meio por onde entrava, rebatida, a única luz dos cômodos. Durante a adolescência, desenvolveu sua sensibilidade para o trabalho manual frequentando oficinas de artesãos da vizinhança em que vivia, onde aprendeu o “caráter” dos materiais, sobretudo da madeira e do ferro.

Aos treze anos de idade, sua casa foi submetida a uma reforma de ampliação, na qual se envolveu ativamente ajudando os carpinteiros. “Ao abrir um buraco no teto, uma luz branca penetrou através da casa escura e úmida. Pela abertura podia-se ver em destaque o céu azul. Era um mundo totalmente diferente do que era nossa casa até o dia anterior. Meu coração infantil sentiu profunda emoção” (ANDO, 2010, p. 35).

Encontrando no boxe seu primeiro sustento, formou-se arquiteto por conta própria, atuando como desenhista em escritórios técnicos – nos quais não permanecia por conta de seu temperamento explosivo –, e por paixão, ao descobrir um

livro de Le Corbusier num numa velha livraria. “Decalquei tantas vezes as linhas de Le Corbusier que acabei por memorizar quase todas elas” (ANDO, 2010, p. 47). Sua visão empírica foi definitivamente afetada pelas viagens que realizou. Em 1963 fez uma longa peregrinação pelo Japão para conhecer as obras de Kenzo Tange, durante a qual teve a oportunidade de encontrar a verdade simples da arquitetura vernacular japonesa nas casas dos vilarejos e nas *Minka* - instalações rurais.



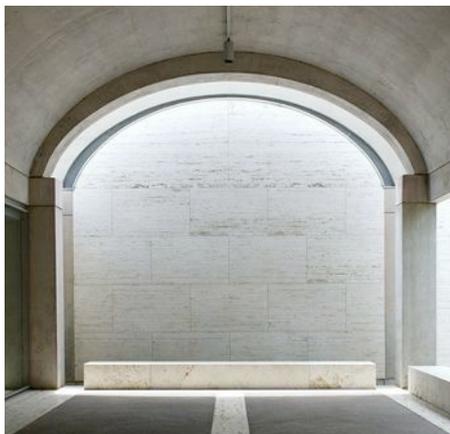
Panteão romano, 118-128 A.D.

Em 1965, quando as viagens ao exterior foram liberadas pelo governo japonês, partiu para a Europa pela Transiberiana, seguindo o mesmo trajeto que Kunio Maekawa fizera em 1928 até Paris. É conhecida sua perplexidade ao testemunhar a espacialidade ocidental no Panteão romano, a ordem geométrica pura – a cúpula esférica assentada sobre a base cilíndrica – submetida à luz proveniente do domo, sua sonoridade e proporção, que, segundo Ando, “transformam o espaço arquitetônico em verdadeiro manifesto” (AUPING, 2003,). Em La Tourette, descobriu a expressão solene da luz filtrada por planos austeros de concreto à vista. Em seus *canons de lumière* e nas aberturas de Ronchamp redescobriu a força poética daquela luz da casa de sua infância preenchendo o espaço interior.



Le Corbusier, La Tourette, 1960

No entanto, se Le Corbusier foi uma referência seminal para sua linguagem, é na obra de Louis Kahn que encontra a relação ideal entre a geometria pura e o rigor do material bruto, “uma arquitetura silenciosa, de violência latente, cuja potência se dá justamente por não realizar gestos pictóricos, mas a partir do peso da matéria e da austeridade da geometria abstrata por meio das formas essenciais, dispostos para gerar espaços a partir da incidência da luz” (SCULLY, 1991, p.12). Luz que alcança em sua obra, para Kenneth Frampton, “um grau poético ainda mais elevado do que na obra de Kahn, em plena interação com a passagem do tempo e a mudança das estações”. (FRAMPTON, 1989).



L. Kahn, Museu de arte Kimbell, 1972

Segundo o próprio Ando, sua arquitetura se constitui a partir de três elementos principais: o primeiro é a expressão autêntica

do próprio material – o concreto –, ou seja, a materialidade pura desprovida de elementos estranhos à sua natureza. O segundo é a forma geométrica, símbolo da razão humana que transcende a natureza e por meio da qual se dá presença à arquitetura. O terceiro elemento é a própria natureza, não aquela em estado virgem, mas a domesticada, submetida à ordem¹⁴ artificial da forma e sintetizada por meio da abstração (ANDO, 1990, p. 456).

No momento em que a natureza entra em contato com a arquitetura, ela deixa de ser integral. Sua manifestação é reduzida a seus elementos como luz, vento, água e céu, vistos como símbolos da natureza. A natureza, que até aquele ponto era vista de forma definida, converte-se, em ressonância com a geometria incorporada pela arquitetura, numa abstração de si mesma. (ANDO 1990, p.456)

No encontro entre geometria e natureza por meio da arquitetura, Ando constrói, como Siza e Barragán, um assentamento¹⁵ capaz de potencializar o encontro simbólico entre os mundos opostos que cercam a existência humana.

Ando começou a utilizar o concreto à vista já em suas primeiras “residências de guerrilha urbana”¹⁶, por se tratar de um material de baixa tecnologia e alta resistência, relativamente barato à época ao dispensar revestimento, realizado num processo artesanal do qual o arquiteto participava ativamente em canteiro junto com os construtores. Ao mesmo tempo, é um material de grande plasticidade, que lhe permitiu construir a forma da maneira mais primitiva para expressar o espaço.

O concreto é o material idôneo que gera superfícies criadas pela luz, [com a qual] os muros se tornam abstratos, se anulam e se aproximam dos confins do espaço. Perdem sua ‘realidade’, e a única existente passa a ser aquela do espaço que encerram. (ANDO, 1982, p. 446)

14. Como Siza, Tadao Ando encontra na geometria o sentido de ordem: “Sinto necessidade da ordem para dignificar a vida. A instauração de uma ordem implica limitações, mas também acredito que conserva e faz crescer coisas extraordinárias”

15. Christian Norberg-Schulz define o *assentamento* como os elementos do ambiente criados pelo homem e que constituem uma “paisagem cultural”. (NORBERG-SCHULZ

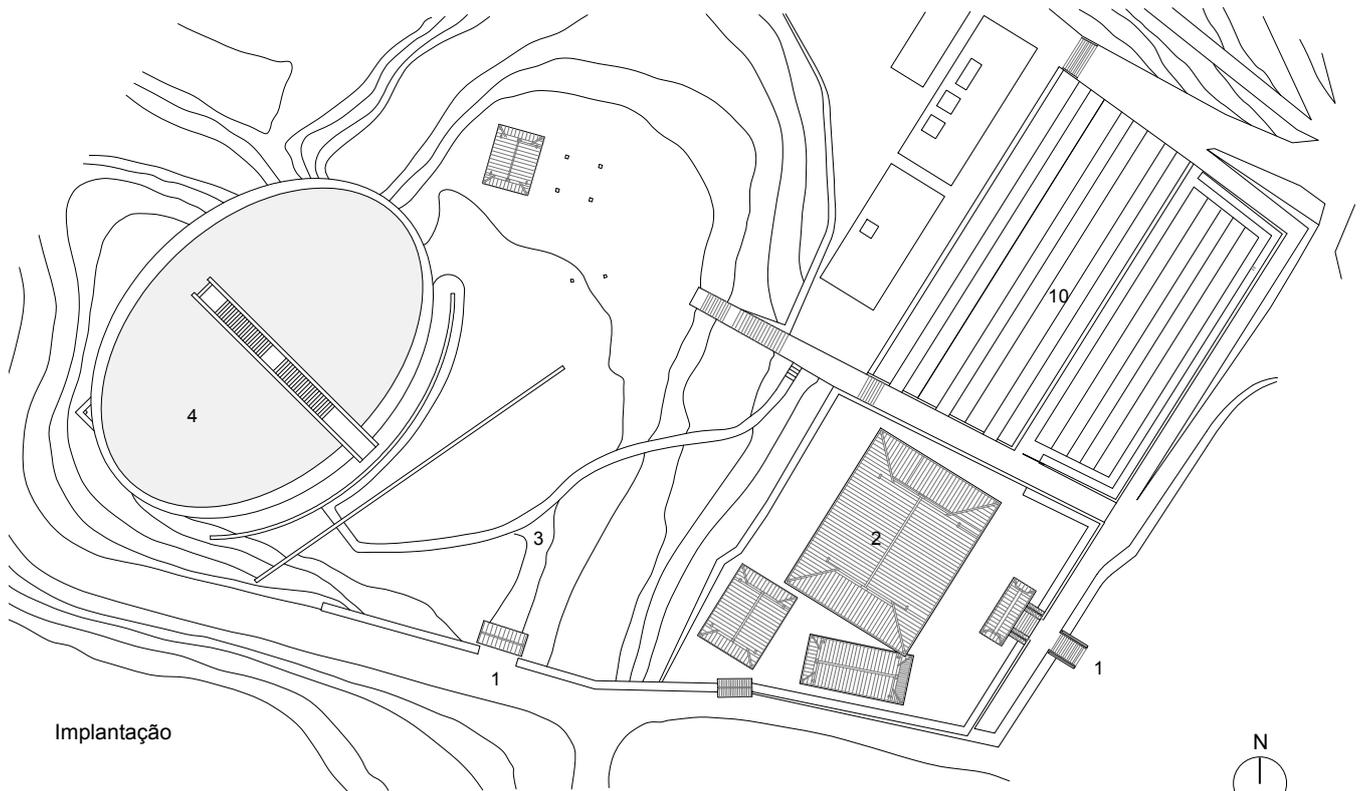
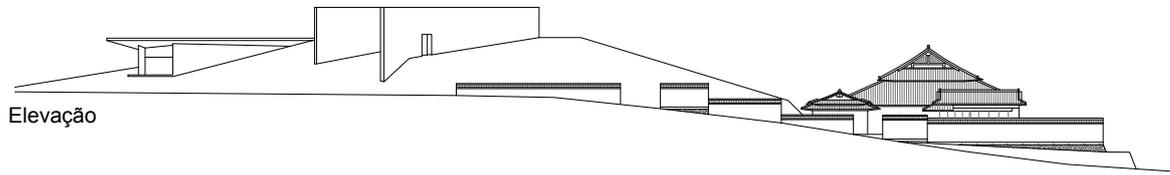
16. A expressão se refere a pequenas casas totalmente cercadas por muros para “resistir” ao ambiente urbano. São espaços introspectivos, apartados da metrópole, para promover a plenitude dos espaços internos. Ao estabelecer seu escritório em 1969 inspirado pelos ideais revolucionários e pela figura de Che Guevara, Ando o denominou Base de Atividades Guerrilheiras, inspirado pela forma organizacional horizontal e pela rígida disciplina. Ver: ANDO, 2010, p.71.

Fascinado pela incidência da luz na massa cinzenta, logo Ando interessou-se em apurar seu acabamento numa expressão própria, desenvolvendo sua técnica - as fôrmas, o espaçamento da armadura, a proporção do agregado, o slump - ao longo dos anos, em busca de um concreto capaz de reproduzir a suavidade da luz filtrada do *shoji* por meio da homogeneidade do acabamento. “A estética que se baseia na expressão do material em sua forma natural, bruta, consistiu num princípio básico do modernismo, ao mesmo tempo também representa a sensibilidade apurada da arquitetura japonesa.”

Se Kahn foi uma referência, a austeridade que se manifesta na incidência da luz sobre o cinza do concreto parece encontrar uma profunda raiz cultural endógena, que remonta a um importante patrimônio da cultura japonesa: a cerimônia do chá. A primeira casa de chá, construída por Sen no Rikyu (1522-91), fundador do ritual, consistia num pequeno espaço composto por quatro paredes revestidas com papel cinza, onde predominava uma atmosfera de penumbra. Segundo Ando, “o cinza cria uma estranha sensação de suspensão que elimina a ‘fiscalidade’ da matéria”.

3.4. Segunda aproximação: análise do projeto

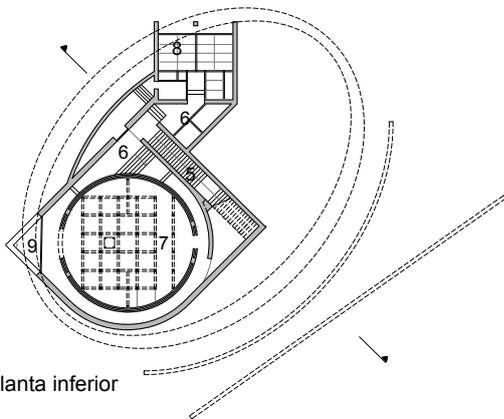
O Templo da Água



Implantação

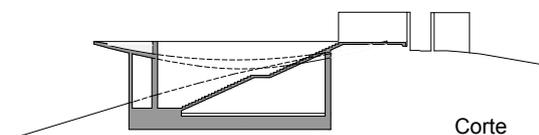


0 5 10 50



Planta inferior

1. Acesso
2. Templo Antigo
3. percurso
4. Espelho d'água
5. Escada
6. Circulação / Antecâmara
7. Sala de meditação
8. Monge / Reuniões
9. Pátio Inglês (iluminação)
10. Cemitério





Situação

A obra está localizada no distrito de Tsuna, antigo vilarejo de Hompuku-ji, ao norte da ilha de Awaji, localizada no mar interior do Japão. Ocupa um pequeno platô no alto de um pequena colina próxima à costa, de onde se avistam, a oeste, as montanhas, e a leste a bela paisagem da baía com a cidade de Osaka ao fundo. São estas as duas referências geográficas com as quais o projeto se relaciona.

O acesso à ilha se faz por barco, partindo de Osaka, ou por uma ponte que conecta à cidade de Kobe no continente.

Gênese do projeto

O projeto para o Templo da Água (1989-91) se destina à sala principal de um santuário budista da seita *Shingon Mikkyo*, o budismo esotérico japonês de orientação tântrica, originado na doutrina Maaiana (séc. I). A particularidade dessa seita consiste na crença de que a iluminação – ou o estado de consciência búdico – pode ocorrer de maneira súbita, a partir de um processo meditativo baseado em duas mandalas: uma denominada *kongo-kai*, que representa “o mundo da sabedoria em transparência diamantina”, e outra chamada *taizo-kai*, que remete ao “mundo da matriz”, ligado à experiência uterina (PUERTA, 1993, p. 113).

Partido arquitetônico

As relações com a natureza se expressam em minha arquitetura como uma “teoria das partes”. Concebo uma ordem arquitetônica baseada na geometria cujo eixo fundamental são as formas simples, círculo, quadrado ou triângulo. Dependendo de onde vai ser construída a obra, procuro estabelecer as forças latentes nas formas [...] cujas origens tem raiz na sensibilidade popular japonesa (ANDO, 1984, p. 139)



Vista aérea do conjunto

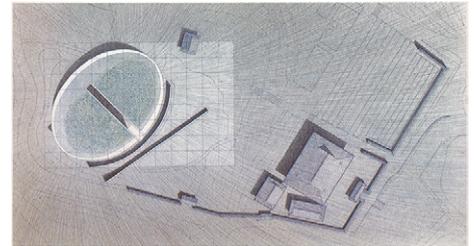
À primeira vista, a implantação pode parecer arbitrária, dando a falsa impressão de resultar de uma composição geométrica puramente formalista. Porém, numa leitura mais atenta, surgem as evidências da sofisticada solução desenvolvida por Ando para o programa apresentado.

O projeto é composto por quatro elementos principais: dois muros em sequência que marcam o acesso – um reto e um curvo –, um espelho d'água em forma elíptica coberto por flores de lótus, cortado em seu diâmetro menor por uma escada descendente, e um espaço interior, semienterrado e que tem como cobertura o espelho d'água – o templo propriamente dito –, no qual se localizam a sala de meditação e outra menor, reservada ao monge. A solução apresentada por Ando, que enfrentou severa resistência inicial da comunidade local pela novidade no trato de um tema tão sedimentado na tradição (ver texto no início deste capítulo), é emblemática da permanente dialética que perpassa a obra e o pensamento do arquiteto. - provavelmente nesta obra encontre seu ápice poético.

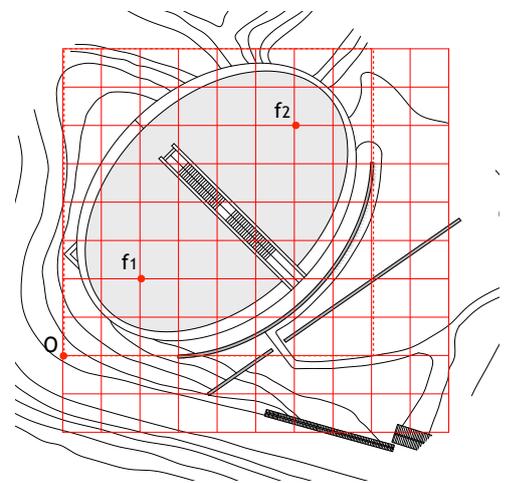
Aqui, Ando coloca em choque direto a espiritualidade milenar budista com a síntese moderna ocidental, promovendo a transição entre o mundo exterior racional – profano – e o interior – sagrado – por meio de transformações sucessivas da forma geométrica pura, elo simbólico entre os dois mundos. No percurso que cria desde a rua até o interior da sala de meditação, o projeto opera efeitos perceptuais da forma abstrata por meio de conceitos inatos do imaginário japonês relacionados à percepção do espaço-tempo, ordenados, ao longo de 150 metros, numa sucessão de vazios radicalmente disponíveis (*Ma*). São vazios que emergem exatamente no ponto de contato entre o constructo e a natureza, esta última abstraída em seus elementos essenciais, submetidos à experiência fenomenológica do homem.

Implantação

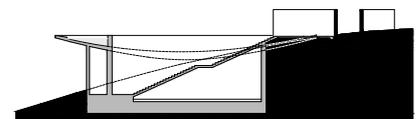
O desenho do Templo tem origem numa retícula quadrada com 4,5 metros de lado – largura de cinco tatames –, colocada sobre a crista do promontório localizado imediatamente acima do pequeno cemitério e da sala de reuniões construída em estilo budista tradicional. Essa grelha, orientada na direção norte-sul, tem origem a sudoeste, junto à rua que contorna o terreno. Apesar de não se materializar fisicamente no projeto, essa modulação rege a posição e a relação dos elementos construídos.



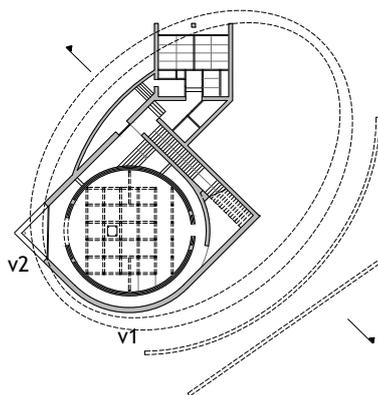
A geometria do tanque do espelho d'água corresponde a uma elipse de 30 metros por 40 metros, com seus eixos orientados a 45 graus em relação aos pontos cardeais – e portanto à retícula –, cujos focos (f_1 e f_2) partem de vértices internos desta para inscrever a figura dentro de um quadrado composto por oito módulos de lado. As arestas desse quadrado definem os pontos de origem do muro curvo, um arco dessa mesma elipse, cujo perímetro corresponde à medida do eixo maior, 40 metros, que é também o comprimento do muro reto. A menor distância entre esses três elementos corresponde a 1,80 metro, ou o comprimento de um tatame - que corresponde à altura de um homem.



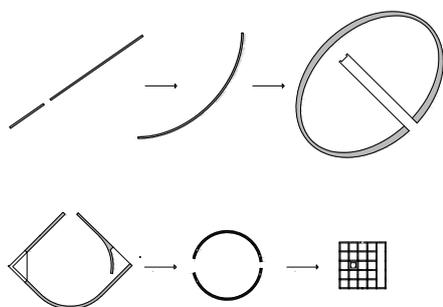
A escada que leva ao interior do templo no nível inferior, também com largura de 1,80 metro e comprimento entre patamares determinado por dois pontos internos da grelha, parte do vértice da elipse junto ao muro curvo, cobrindo quase toda a extensão de seu eixo menor, para cortar seu sentido maior em dois semicírculos iguais.



No nível inferior, semienterrado, a planta está dividida em duas partes, acessadas a partir do patamar inferior da escada. À esquerda, a sala maior - destinada à figura do Buda - é composta por um círculo com centro localizado num dos focos da elipse, e cujo diâmetro é definido pelo quadrado que circunscreve, com dois módulos de lado, portanto 9 metros ou o comprimento de cinco tatami. Esse conjunto, por sua vez, está inscrito num quadrado maior, com quatro módulos de lado



(18 metros ou dez tatami), com origem na escada descendente e que se torna oblongo no vértice (v1) oposto, para definir uma estreita circulação periférica híbrida que curiosamente transforma um espaço quadrado num percurso circular. O segundo vértice (v2) oposto à escada, voltado para oeste, é cortado diagonalmente, formando um triângulo cuja hipotenusa configura a única entrada de luz para todo o recinto. À direita da escada, um segundo triângulo regido pela grelha principal provoca a rotação do quadrado que se destina à sala privada do monge, cuja dimensão é limitada ao encontro com a projeção da elipse superior.



Quando colocada em sequência a partir do acesso, essa sucessão de lugares geométricos amarrada pela grelha – que tem como unidade o tatame –, nos mostra um interessante percurso evolutivo da forma – onde reside a solução de Ando: o primeiro muro, reto, se transforma em muro curvo (arco da elipse), e na sequência em elipse - a partir de uma única medida, 40 metros - que é comprimento do muro, perímetro do arco e depois eixo da elipse. Ao descermos a escada, transição entre o mundo exterior e o interior, o espaço assume primeiramente uma forma híbrida, um quadrado com um dos vértices oblongo e outro formando a figura de um triângulo. Essa forma híbrida contém um círculo, que por sua vez contém um quadrado.

No budismo, o círculo representa o cosmos – a infinitude ou o eterno recomeço –, o quadrado representa a terra – o abrigo uterino – e o triângulo, o homem (PUERTA 1995, p. 113), caminho da iluminação. São figuras, portanto, ligadas à espiritualidade e ao sagrado. Vale notar que a fonte luminosa desse espaço sagrado budista está voltada para oeste, portanto, para o Ocidente - onde Ando encontra sua “iluminação” para renovar a tradição.

Já a elipse introduzida por Ando, inexistente tanto na religião budista como na arquitetura tradicional japonesa; é uma derivação do círculo, uma construção abstrata que, diz Ando, “pertence exclusivamente ao pensamento liberal. É uma forma humanamente expressiva que representa o movimento, capaz

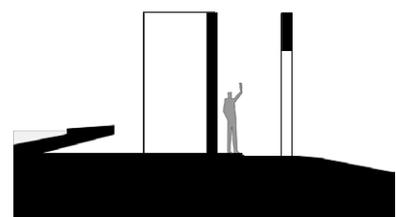
de motivar o pensamento e evocar a reflexão. Ela tem um caráter contemplativo, mas um funcionamento dinâmico”. (AUPING, 2003, p. 51). Seu uso, como veremos, parece ter o propósito de gerar o tensionamento necessário entre espiritualidade e razão que dá sentido ao caráter do lugar. O espelho d’água elíptico é a chave do percurso de Ando: posicionado a meio caminho entre o acesso no primeiro muro e a sala de meditação, estabelece o ponto de transição entre o exterior e o interior, devendo ter sua superfície atravessada na descida da escada que dá acesso ao nível inferior, semi-enterrado.

O percurso

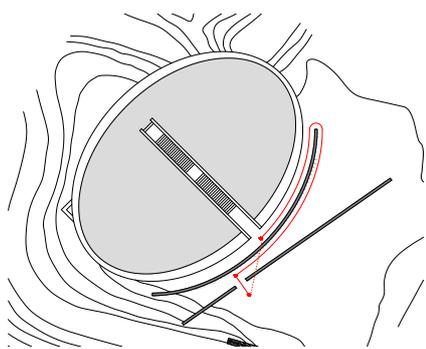
O caminho de acesso a um santuário tem grande importância na cultura japonesa. Tradicionalmente denominada *sandô*, essa peregrinação é vista como um caminho preparatório para o encontro com as deidades (OKANO, 2012, p. 88). No Templo da Água, Tadao Ando transforma esse trajeto num *oku* – deslocamento por camadas sucessivas em direção ao interior –, composto por uma sequência de vazios *Ma* que fazem a transição do mundo racional ao espiritual por meio da transmutação simbólica da forma.

- primeiro trecho

As empenas representam não só uma proteção física ao templo, mas barreiras a serem transpostas de diferentes maneiras pelo homem na transição entre o profano e o sagrado. A primeira empena, plana e mensurável, parece representar a finitude da consciência racional, mundana, a qual deve ser atravessada por um umbral - o primeiro vazio *Ma*. A parede seguinte, convexa, não podendo ser transposta, deve ser contornada, partindo do ponto mais estreito – um tatame ou o tamanho do homem – para abrir o caminho em direção ao templo. Sua dimensão portanto está associada ao tempo do



deslocamento. Essa relação espaço-tempo fica evidente na experiência fenomenológica: o trajeto se inicia com a sensação de confinamento, torna-se expectativa de identificar a totalidade do percurso, e se converte, no caminhar, em consciência presente, no vazio tornado pura espacialidade, formada entre a construção, a natureza, o corpo e a mente. Esse vazio de transição corresponde ao segundo *Ma*, o mais importante do projeto, tempo-espaço de preparação do *shintai* – corpo-mente – para o encontro com o divino. Retomando os diferentes sentidos que o *Ma* pode manifestar segundo Isozaki (1976), este percurso preparatório instaurado entre geometrias evoca duas manifestações bastante próximas: o *Michiyuki* (*michi* = caminho + *yuki* = ir), ou o *Ma* relacionado à percepção espacial japonesa, que pode ser traduzido como o “modo de vivenciar o caminho”, no sentido da compreensão do espaço pelo fluxo espaço-temporal perceptível pela experiência (OKANO, 2012, p.49); e o *Otsuroi* (*utsu* = vazio + *hi* = atividade), a manifestação mais importante do *Ma*, que remete à mudança de estado da alma por meio do deslocamento num espaço vazio (OKANO, 2012, p.55).



No caminho (*sandô*) desde o umbral até a escada que dá acesso ao interior do Templo, Tadao Ando nos faz percorrer as duas faces do muro curvo, transformando uma distância linear de pouco mais de 5 metros entre os pontos de partida e de chegada – separados pela espessura de 30 centímetros dos muros – num percurso de 50 metros. É importante frisar como as duas empenas, apesar de se corresponderem em comprimento - 40 metros -, dão noções distintas de tempo e distância por conta de suas geometrias e da maneira como são transpostas.

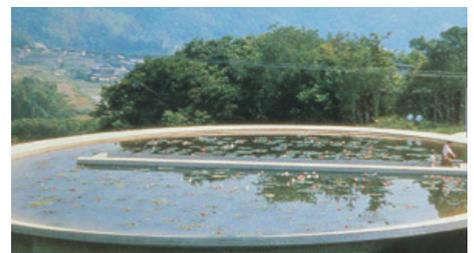
A ambiguidade do muro, sua ambivalência interna e externa, lhe atribui uma significação fundamental. Sirvo-me dele para delinear não somente uma espacialidade física, mas também psicológica na segregação entre interior e exterior”(ANDO, 1985, p. 128).

Um aspecto importante nesta frase de Ando, reside no fato do muro, neste caso, não segregar um interior *strictu sensu*: ambos os lados são exteriores. No entanto, num sentido mais amplo, o muro conota um “interior” à medida que protege, em sua concavidade, o templo do mundo profano exterior. Essa proteção se estabelece à medida que os muros, uma vez superados, ocultam a paisagem abrangente e dispersa da baía, voltando a visão à paisagem silenciosa das montanhas e da vegetação adjacente, colaborando no processo de interiorização espiritual. Ao negar a vista da baía, Ando empresta da tradição uma técnica denominada *Mie gakure*, que significa literalmente o “revelar na mente algo que está escondido”. O recurso pode ser explicado como a abstração de uma experiência que permite à mente vislumbrar a insinuação não visível.



A elipse

O deslocamento ao longo da face côncava da empena tranforma a figura da elipse num grande círculo de água, quando vista em perspectiva desde seu eixo menor, a partir do patamar superior da escada. Esse *trompe d'oeil* transmuta a geometria do homem – a elipse – em geometria sagrada – o círculo, na transição do mundo racional (profano) para o interno (espiritual) gerado pela percepção da forma.



A forma como o homem cria o círculo para formar seu próprio universo depende de sua mente. O elemento humano é a chave que tudo une. A forma não é imaginação, é aquilo que engendra a imaginação. (AUPING 2003, p.25-26).

A elipse tem dois focos e, diferentemente de um movimento retilíneo ou da regularidade do círculo, é a forma que sugere movimento. Trata-se de um movimento que tende a estabelecer um “cara a cara”, ao colocar o outro em um lado oposto ao nosso ponto de referência. É o desapego e a revolução do consciente e do

inconsciente. É o desgarramento da consciência entre o voo e o desejo de permanecer sempre imóvel. A elipse, lugar geométrico que pode ser classificado como reversível, não é mais do que um vagar cego: é o lugar geométrico da busca da verdade. (ANDO apud PUERTA, 1995, p. 118)

Aqui encontramos uma chave importante. O dualismo de sua elipse, segundo Masao Furuyama, é regido por uma força fluida gerada por dois pontos que se atraem e rejeitam mutuamente. Arquitetura e natureza, tradição e modernidade, razão e espiritualidade, consciente e inconsciente engajados numa eterna batalha em que não há vencedor. No entanto, o fascínio pelo “cara a cara” da forma, segundo Furuyama, poderia revelar nesse “lugar geométrico da busca da verdade” a dualidade existencial do arquiteto: o irmão gêmeo separado no nascimento, o eterno oponente seu passado de boxeador ou a permanente oposição entre a força violenta e a dócil gentileza que compõem o seu caráter. (FURUYAMA, 1996, p. 12).

Essa dualidade pode ser estendida a outros elementos do projeto: a paisagem duplicada pelo espelho d’água contido no “círculo-elíptico”, as duas faces do mesmo muro - convexa e côncava - que Ando nos fez percorrer, a ambiguidade entre a densidade do concreto e sua desmaterialização na luz. Enfim, a busca da verdade íntima revelada no choque entre razão e espiritualidade - entre modernidade e tradição - pela transmutação simbólica forma geométrica através vazios radicalmente disponíveis *Ma*.

A água

No reflexo da água, o azul do céu e o verde das montanhas fundem-se às folhas de lótus no cosmos simbólico representado pelo círculo, onde o vermelho dos nenúfares em flor representa o renascimento, a cada verão, de Amida Buda¹⁷. Céu e terra reunidos pela dualidade geométrica da arquitetura.

17. Amida é o Buda que rege a doutrina Maaiana, na qual a seita Shingon se baseia. É um dos Cinco Budas da Meditação. É o buda principal da família de Lótus, da direção Oeste, de cor vermelha, que purifica o carma do desejo.

Do ponto de vista simbólico, o “círculo” de reflexo cristalino coberto pelas flores de lótus evoca o primeiro mandala da seita Shingon, denominado *kongo-kai*, o qual representa o princípio da eterna ligação cósmica ou o “reino da sabedoria em transparência diamantina”, espaço metafísico em que habitam os Cinco Budas da Meditação.



Mandala Kongo-kai (detalhe)

Do ponto de vista mitológico, o espelho d’água constitui o terceiro *Ma* do percurso espiritual proposto pela arquitetura, denominado *Shinkyô*, que representa o espelho utilizado nos templos para chamar os espíritos *kami* que habitam a natureza.



A paisagem refletida pela água – recurso também explorado por Barragán – tem origem numa tradicional técnica paisagística japonesa de origem zen denominada *Shakkei*¹⁸, a qual pode ser traduzida como “capturar o vivo”, ou técnica da “paisagem emprestada”. Utilizada no desenho dos palácios e jardins imperiais de Nara e Kyoto, e posteriormente incorporada na arquitetura doméstica *Sukiya*, a técnica consiste em incorporar a paisagem como elemento compositivo de um jardim. Na cultura tradicional, o recurso tem o sentido de unir o mundo natural ao construído, estabelecendo uma relação fluida e cíclica entre o homem e a natureza cambiante ao longo do dia e das estações (JAANUS, 2001).

18. O termo *Shakkei* é mencionado no primeiro manual de paisagismo japonês *Sakuteiki* (sec. XI), como um dos princípios da jardinaria: “De acordo com a configuração da terra, e dependendo da forma como a água se apresenta na paisagem, deve-se projetar cada parte do jardim com bom gosto, utilizando recursos que permitam recordar à memória a presença da natureza”

Tadao Ando se apropria da força expressiva da técnica como recurso arquitetônico de sua poética espacial pelo tensionamento da relação entre natureza e construção, manipulando os elementos da paisagem a partir da abstração moderna. O espelhamento na água utilizado na obra, corresponde a um tipo de *shakkei* denominado *fushaku* – empréstimo “para baixo” –, presente na relação entre arquitetura e paisagem nos lagos dos jardins imperiais. O manual chinês *Yuanye* (1635) descreve ainda outros três tipos de *Shakkei*: *enshaku*, ou empréstimo de uma paisagem à distância, tradicionalmente representado na pintura japonesa, e que Ando utiliza na praça seca elevada em Benesse Art Site¹⁹; *rinshaku*, empréstimo adjacente, utilizado no tradicional jardim



Rokuon-ji, Kyoto, 1397/1955 (reconstrução)

19. No hotel-museu para Benesse Art Site, a praça se debruça sobre o mar e o horizonte, enquadrando um fragmento da paisagem distante entre dois muros. Esses muros, por sua vez, dão suporte à obra do artista Hiroshi Sugimoto, que reproduz a vasta paisagem (livre dos muros) repetidamente numa sequência de fotos em diferentes horas do dia.



Benesse Art-Site, Naoshima



Igreja da Água



Anexo do Hotel Benese Art Site



Mandala Taizo-kai (detalhe)

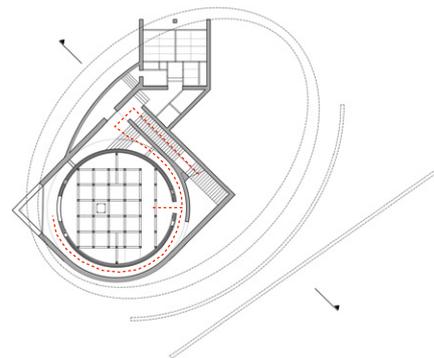
de pedras *Ryōan-ji* e presente na Igreja da Água; e *gyoushaku*, empréstimo para cima, ou zenital. Este último aparece, na obra de Ando, em percursos entre os muros, como no próprio acesso ao Templo da Água, ou em pátios fechados que emolduram o céu, a exemplo da praça central do Museu da Madeira em Hyogo (1993) e dos vazios que se abrem na montanha no Museu de Arte Chichu (2004). No anexo ao hotel de Benesse Art Site, em Naoshima, encontramos associados dois tipos de *Shakkei* – para cima e para baixo, pela sobreposição de uma abertura zenital ao espelho d’água ovoide confinado entre muros. A paisagem capturada pelo espelho d’água circular conclui o percurso preparatório (*sandô*) desvelado gradualmente numa sucessão de espaços-tempo *Ma*, gerados no encontro entre geometria e natureza.

- segundo trecho

No patamar superior da escada, se encerra o *sandô* – percurso de acesso – e tem início a segunda etapa do percurso, a entrada no templo propriamente dita. Se o espelho d’água reflete a infinitude do cosmos no círculo formado pela mente, a imagem da elipse cortada ao meio pela escada, formando dois semicírculos simétricos, tingida pelo vermelho dos nenúfares flutuantes, remete à imagem de um útero. Na mesma elipse portanto, o *kongo-kai*, ou reino da transparência diamantina, dá lugar ao *taizo-kai*, ou o “segredo do feto”, o qual conduz à iluminação – descoberta do sentido da vida – pelo retorno do homem ao reino primordial da experiência uterina: o templo enterrado sob o espelho d’água.

A escada que submerge na paisagem refletida na água representa a ligação entre os dois mundos - a entrada no ovo cósmico. Esse é o quarto espaço intervalar *Ma* criado pela arquitetura; ele se expressa na condição de *Hashi* (ponte), elemento de transição que traz em si uma noção contraditória de continuidade e descontinuidade (OKANO, 2012, p. 44), que ao mesmo tempo conecta e separa o exterior do interior.

No nível inferior, (cota -6,60 metros em relação ao espelho d'água), o espaço intersticial definido entre uma envoltória ortogonal e a parede interna curva transmuta o espaço supostamente quadrado num percurso circular em que a luz se esvai gradualmente, dando lugar à penumbra tingida de vermelho pela luz refletida. Este percurso evoca ao quinto *Ma*, agora manifesto como *Yami*: na mitologia, a escuridão, é morada temporária das deidades *Kami*.



O espaço central, circular e integralmente pintado de vermelho, ao ser penetrado, torna-se novamente quadrado, em cujo centro, protegido por uma sequência de planos reticulados em madeira²⁰, encontra-se o altar, onde a figura dourada de Buda aparece num pequeno espaço vazio determinado por quatro pilares, configurando um *Himorogi*, o *Ma* primordial. O *Himorogi* é o espaço sagrado de conexão com o divino e do ato de espera da chegada deste, que determina a característica de inseparabilidade entre espaço e tempo na compreensão do *Ma*.

20. “Esse quadriculado, uma releitura de memória da espacialidade antiga da religião budista *Shingon*, é chamado de *kekkaï*. Trata-se de um elemento bidimensional que separa fisicamente dois ambientes e que, simultaneamente, os une visualmente. (OKANO, 2012, 118p.)

Na sala principal, Ando resume a relação simbólica entre geometria e espiritualidade: o cosmos (círculo) contém a terra (quadrado), como um útero vermelho que abriga a representação de Buda, iluminada pelo homem (triângulo).

Considerações finais

No Templo, Ando atinge a síntese de seu espaço sensitivo – fundamental, na transição entre o mundano e o sagrado por meio do friccionamento concreto entre os mundos opostos que impulsionam sua arquitetura. Em seu percurso rumo à iluminação, enquanto a geometria pura se transmuta simbolicamente entre razão liberal e os mandalas budistas, a construção na paisagem cria uma sequência de espaços-tempo ou “vazios radicalmente disponíveis” (*Ma*) no encontro entre esses mundos, a partir dos elementos abstraídos da

natureza – água, luz, reflexo, enquadramento por meio do controle da forma.

Nessa síntese de seu “espaço sensitivo-fundamental”, geometria e natureza criam o elo entre o poder do símbolo e a experiência fenomenológica, promovendo o encontro metafísico entre razão e espiritualidade que coloca o homem frente a frente com sua própria existência, sua razão e seus mitos por intermédio da experiência.

Na transformação do território, onde o arquiteto procura unir suas duas metades. Numa guerra íntima em que não há vitória.

Lista de obra visitadas em ordem cronológica:

Edifício Times I Kyoto (1984)

Igreja da Luz, Osaka (1989)

Museu de Arte Contemporâneo de Naoshima Y Anexo (1988-1995)

Templo da Água (1990-1991)

Museu das Tumbas (data), Chikatsu Asuka (1989-1992)

Museu Suntory (1994)

Memorial de Awaji (1995)

Museu da Barragem Sayamaike(2001)

Museu Chichu, (2004)

Omotesando Hills (2005)

Punta della Dogana Veneza (2008- 2009)

21_21 Design Site (2007)

Conclusão

Conclusões Gerais

A construção do território poético

Para M. Heidegger, “o mundo só aflora quando posto em obra [...]. Construir não é o meio ou o caminho para o habitar, o construir é em si mesmo o habitar [...] As construções trazem a Terra, como paisagem habitada, para perto do homem e, ao mesmo tempo, situam a intimidade da vizinhança [o pertencimento] sob a vastidão do Céu” (HEIDEGGER, 1954). Segundo Christian Norberg Schulz, nesse processo primordial do habitar – o construir –, o homem cria sua imagem do mundo, o *imago-mundi*, na tríade “visualização, simbolização, reunião”: o homem visualiza a natureza, procurando entendê-la; em seguida a “simboliza”, libertando-a de sua situação imediata para torná-la um “objeto cultural”, para então “reunir” seu significado na construção do *imago-mundi*, dando sentido ao lugar que habita (SCHULZ 2010, p. 453).

Vemos então que o habitar, ao “por-em-obra o mundo”, assume um sentido diferente para cada arquiteto, segundo a “reunião” que estabelecem em seus *imago-mundi*:

Barragán recria o locus idílico do *pueblo* de sua infância num ambiente surrealista “embrujado” pela escala e pelas cores de longos muros, que “desvelam as loucuras que não se atreve a realizar em vigília”. Em seu território fantástico – síntese de sua arquitetura emocional –, logra finalmente resolver sua insolúvel equação espiritual, dissolvendo, no silencioso canto da água onde o cavalo se banha, o contraste entre o rosa vivo da geometria rigorosa e o verde da natureza indomável; Já na Fuente de los Amantes, seu “testamento artístico” (ALANIS, 2006, p.162) a geometria do aqueduto revela, de pontos de vista opostos, as duas faces do conflito espiritual do arquiteto.

Siza ressignifica a localidade no percurso entre a cidade e o mar, promovendo uma radical transformação semântica do território pela sutil modificação de seus elementos

essenciais. Num discurso da técnica pura, encontra os graus de congruência necessários entre preexistência e intervenção, para desmaterializar a construção no percurso entre a cidade e o rochedo;

Tadao Ando concretiza a fusão entre os mundos da razão ocidental e da sensibilidade oriental no caminho que cria – sandô – do profano e sagrado, por meio da transmutação da forma. Parte da geometria racional do plano de entrada, legível em sua finitude - onde se reconhece o umbral de entrada - e desconstrói o significado da geometria, por meio de sua sucessão de *Ma* (間) - 門 (porta) + 日 (sol) -, até torná-la pura espiritualidade.

Contexto e formação da linguagem

As trajetórias heterodoxas dos três arquitetos reunidos neste estudo, abarcam o arco temporal de quase um século¹. Alheias a compromissos ideológicos, movimentos ou métodos preestabelecidos, se desenvolvem como investigações solitárias, intimamente ligadas às tradições locais de culturas periféricas ao eixo geopolítico em que se desenvolveram os grandes debates da arquitetura. Se inevitavelmente, em maior ou menor grau, bebem na fonte corbusiana, cada arquiteto encontra suas influências em diferentes expressões modernas.

Barragán, nascido em 1902, enquadra-se cronologicamente na chamada segunda geração moderna², contemporâneo de A. Aalto e Carlos Ramos³, K. Maekawa e L. Kahn, com quem colaborou no projeto do Salk Institute. Testemunhou pessoalmente o manifesto das vanguardas em 1925 em Paris, e o *esprit nouveau* de Le Corbusier, em sua visita à Villa Savoye no ano em que a obra foi concluída (1931); assim como vivenciou o florescimento do surrealismo levado ao México por André Breton - a pureza corbusiana e o "teatro da vida" de De Chirico são duas de suas influências fundamentais. Los Clubes (1964-1968) é sua penúltima obra

1. A primeira casa de Barragán, Casa Robles Leon, é de 1927, enquanto Siza e Ando seguem em plena produção.

2. Apesar de sua produção relevante ter se iniciado tardiamente, no final dos anos 1940, o que faz Josep Maria Montaner incluí-lo na terceira geração, assim como a Louis Kahn. O critério de "gerações" proposto por Sigfried Giedion (GIEDION, 2004) como forma de organizar a evolução da linguagem moderna no século "foi amplamente aceito e utilizado por críticos como J. Joedicke, P. Drew, R. Banham, K. Frampton, W. Curtis e pelos próprios arquitetos, como o casal Smithson [...] No entanto o critério – que, utilizado de maneira exclusivista, comportaria uma visão darwiniana e mecanicista – sempre deve ser contraposto a uma análise espacial, social, produtiva, cultural e contextual" (MONTANER, 2011, p. 36).

3. Diretor da Faculdade de Arquitetura do Porto que promoveu a renovação curricular, contratando o professor Fernando Távora.

construída, síntese madura de uma linguagem desenvolvida ao longo de cinquenta anos.

Siza, nascido em 1933, pertence à geração tardo-moderna formada no pós-guerra, que J. M. Montaner chama de “quarta geração” moderna (MONTANER 2011, p.36). É contemporâneo de Ricardo Legorreta (discípulo de Barragán), Arata Isozaki (divulgador do *Ma*), dos metabolistas K. Kurokawa e K. Kikutake, dos neorrealistas italianos e daqueles que desenvolveriam as bases do pós-modernismo, entre os quais Aldo Rossi e Robert Venturi. A Piscina de Leça (1961-1966), contemporânea a Los Clubes, está entre suas primeiras obras, fundante portanto de sua linguagem.

Tadao Ando, nascido em 1943, pertence à terceira geração de arquitetos modernos japoneses. Inicia sua produção na virada dos anos 70, com a síntese moderna já assentada e em busca de novos paradigmas expressivos. Apresenta, portanto, desde suas primeiras obras, um léxico projetual mais definido. Se a genealogia de sua linguagem não apresenta a amplitude do repertório de Siza, e menos ainda de Barragán, sua espacialidade, não menos complexa, procura no contato direto entre construção e paisagem uma redução formal diretamente associada à percepção fenomenológica do espaço, num processo de decomposição e recomposição sintética que se filia ao minimalismo. Apesar de não ser sua primeira obra na escala do território, o Templo da Água (1991) é a primeira experiência em que sua arquitetura transcende o edifício⁴ para tornar-se uma arquitetura aberta sobre o sítio.

4. Até então, Tadao Ando produzira aquilo que chamava de “arquitetura moderna fechada”: “Aquilo a que me refiro quando uso os termos ‘arquitetura moderna fechada’ é uma recuperação da unidade entre a casa e a natureza, algo que as moradias japonesas perderam ao longo do processo de modernização” (AUPING 2003, p. 40).

Além do Regionalismo Crítico

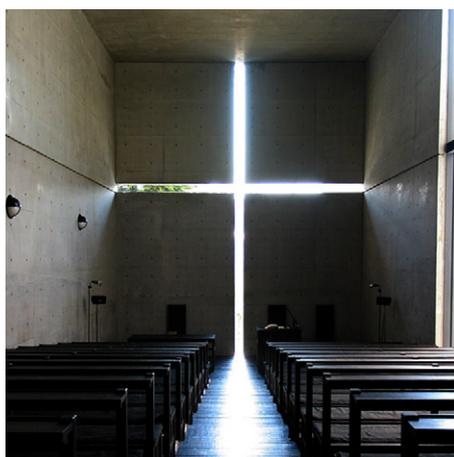
Transcendendo o elo apontado em seu Regionalismo Crítico, Frampton, no ensaio “A propos Barragán”, (FRAMPTON, 2001, p. 25) aponta o mexicano como uma grande influência para Ando⁵, o qual, por sua vez, parece refutar tal afirmação em entrevista à William Curtis: “Os edifícios de Barragán me parecem bastante pitorescos, apesar de às vezes contribuírem para realizar paisagens” (EL CROQUIS, 2000, p. 16). No entanto, corrobora com a tese de Frampton a afirmação do sr. Martin Luque, proprietário da Casa Gilardi, de que o arquiteto japonês financiou há uma década a completa restauração da residência, sendo ainda responsável por sua manutenção periódica⁶. Ademais, Ando assina, ao lado de Siza, o prefácio do livro Luis Barragán. *La Revolución Callada*, editado pela diretora da Barragán Foundation Federica Zanco. Álvaro Siza, por sua vez, em sua declarada admiração – o que não implica qualquer influência direta –, dedica a Barragán um texto em seu livro 01 - Textos, sua mais importante obra monográfica, editada pela Civilização Editora.

5. “Ando é certamente o arquiteto que mais extensivamente transpôs as ideias de Barragán não somente para outro material - nomeadamente o concreto armado aparente -, mas sobretudo para um contexto cultural diferente”.(FRAMPTON, 2001,p. 25)

6. A entrevista ao sr. Martin Luque, companheiro de Francisco Gilardi, foi concedida na própria residência em 17 de dezembro 2015.



Barragán, Casa-Estúdio
Janela do dormitório



Tadao Ando, Igreja da Luz

Conclusões específicas

Traçaremos, a seguir, relações horizontais entre as soluções poético-arquitetônicas encontradas nas obras, numa tentativa de, por comparação, contribuir para o léxico projetual e para o arcabouço sintático da disciplina.

Partido arquitetônico e implantação

Dada a grande diferença entre os programas de necessidade e as situações em que as obras se inserem⁷, não faz sentido promover uma comparação direta entre soluções de implantação. Em todo caso, vale ressaltar que, atendidas as necessidades funcionais, os partidos arquitetônicos apresentam-se mais como respostas aos gênios tanto do arquiteto como da localidade – ou, como disse Siza, àquilo que o lugar é, pode ou deseja ser – do que propriamente ao *utilitas* vitruviano.

7. Uma residência burguesa equestre na periferia de uma grande metrópole, uma piscina pública à beira do Atlântico e um templo budista no alto de uma colina numa ilha, respectivamente no México, em Portugal e no Japão

Horizontalidade x verticalidade

As três obras se integram à paisagem regidas por uma horizontalidade⁸ predominante instaurada pela proporção alongada de seus muros, a qual coloca o homem em contato direto com a Terra que habita. No caso de Barragán, a impressionante escala do pátio – 35 metros por 50 metros – implantado em terreno plano e as longas linhas de fuga – apesar da altura dos muros – reforçam o sentido horizontal da obra. Na Piscina, Siza instala uma plataforma na cota inferior à avenida que faz desaparecer seu percurso labiríntico na paisagem, utilizando a linha baixa dos telhados para reforçar a presença do horizonte. A rampa descendente de acesso reforça a natureza telúrica da obra. Por fim, no Templo da Água Ando cria, com o espelho d'água elíptico, um platô que se projeta sobre a topografia acidentada.

8. El plano horizontal pone en relación al hombre sobre la tierra con el cielo físico, por mor de la gravedad, de la que el cuerpo humano depende, pues el hombre tiene la máxima sensación de equilibrio sobre el plano absolutamente horizontal. Y siendo ese plano límite, separación de dos mundos, también es plano donde esos dos mundos se encuentran.” (BAEZA, *Principia Architectonica*, 2013, p.44).

9. Segundo S. Giedion, “a verticalidade é o signo mais evidente que aponta da terra ao céu: da existência terrena à morada dos deuses. A verticalidade simboliza a postura humana em contraste com a dos animais; com a verticalidade o homem passa a ser soberano sobre a terra” (GIEDION, apud PUERTA 1995, p.76).

A partir dessas horizontalidades, a verticalidade⁹ surge como contraponto que invoca a essência da quadratura do

habitar heideggeriano¹⁰ - o que parece reforçar a experiência existencial das obras. Ela se manifesta de três maneiras diferentes:

A primeira delas ocorre nos percursos de Siza e de Ando, especificamente no vazio que os muros delinham, enquadrando o céu.

A segunda, mais sutil, é vista em Barragán e Siza, e surge em aberturas ou frestas verticais entre-muros. Em los clubes, se revela nos encontros entre planos ortogonais, por onde a natureza circunstante penetra, e nas duas incisões que realiza no muro maior para reforçar sua altura de oito metros. Na piscina de Siza, essa fresta aparece no deslocamento entre planos paralelos, e tem a função de revelar um fragmento de praia no último trecho de seu percurso, o qual exige ao banhista o esforço de um giro de 180°.

A terceira verticalidade une Barragán e Ando – os dois que envolvem diretamente a questão da espiritualidade em suas obras – , nos espelhos d’água que duplicam os próprios muros, o verde da natureza circunstante e, sobretudo o Céu, trazendo-o para dentro da Terra.

O percurso

A valorização do percurso como estratégia projetual, lição herdada da *promenade architecturale* de Le Corbusier¹¹, mas também intrínseca à construção da espacialidade japonesa, é um tema determinante nas três obras analisadas. Mais do que um sentido de apreensão da “ordenação do edifício”, o deslocamento do corpo no espaço surge aqui como recurso de tensionamento da experiência arquitetônica. O trajeto estabelecido no vazio, entre o constructo e a natureza, desvela uma sucessão de acontecimentos, propondo a narrativa ambiental como solução de projeto.



10. “Salvando a terra, acolhendo o céu, aguardando os deuses, conduzindo os mortais, é assim que acontece propriamente um habitar. Acontece enquanto um resguardo de quatro faces da quadratura. Resguardar diz: abrigar a quadratura em seu vigor de essência. O que se toma para abrigar deve ser velado” (HEIDEGGER, 1954). É importante salientar esta última frase, “o que se toma para abrigar deve ser velado”. Não deve ser explícito, portanto, resguardando o mistério da quadratura. É exatamente o que vemos nas obras, a verticalidade desvelada em frestas e no reflexo da água.

11. “A arquitetura árabe nos dá um ensinamento precioso. Ela é apreciada no percurso a pé; é caminhando, se deslocando que se vê desenvolverem as ordenações da arquitetura. Trata-se de um princípio contrário à arquitetura barroca que é concebida sobre o papel, ao redor de um ponto teórico fixo. Eu prefiro o ensinamento da arquitetura árabe” (LE CORBUSIER, apud MACIEL 2002)



12. No caso de Ando, a “ponte” é a escada descendente, representada pelo Má denominado *hashi*.

13. Bruno Zevi (1948) enxerga na arquitetura “uma grande escultura escavada em cujo interior o homem penetra e caminha”.

Contemporaneamente às piscinas, essa aproximação se dá, no campo da arte, a partir dos *earthworks* americanos, em “não exatamente esculturas” que emprestam premissas arquitetônicas – segundo Rosalind Krauss em seu artigo “Sculpture in the expanded field”, de 1979.



A Piscina de Leça e o Templo da Água encontram neste ponto uma importante semelhança: ambos propõem o percurso em si, dividido em duas partes unidas por uma “ponte”¹², como elemento estruturante da semântica espacial. O primeiro trecho de ambos se dá num caminho em zigue-zague que contorna os muros, associado ao controle das visadas. O segundo trecho de Siza está na praia, enquanto o de Ando se dá dentro do templo. Em Siza, o percurso gera a “contraditória sensação de profundidade” que conduz da cidade à praia, ao longo da qual a arquitetura se desmaterializa na paisagem, enquanto em Ando ordena uma sucessão de tempo-espacos *Ma*, ou vazios radicalmente disponíveis, em que o tensionamento entre forma e vazio torna o porvir sempre presente. Em ambos os casos, o percurso está diretamente associado à temporalidade da experiência. Já em Barragán, o verbo da narrativa - surrealista - não é o deslocar-se, mas o encantar-se. Os curtos deslocamentos do observador servem, portanto, para revelar, por meio de novos pontos de vista, os mistérios contidos por trás – ou dentro – de seus muros.

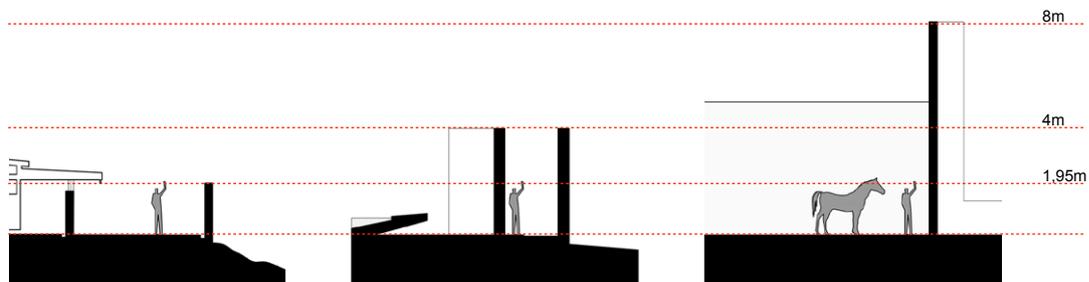
Sob um outro prisma, se para Siza a “experiência arquitetônica” tem origem numa concepção escultórica do espaço, em que a “forma do território” pode ser vista como uma grande escultura em que o homem se desloca¹³, para Ando e Barragán, por outro lado, o deslocamento está associado a sucessivas relações de bi-dimensionalidade próprias da pintura: Barragán, para além de sua paleta cromática surrealista, utiliza a perspectiva como instrumento perceptivo fundamental, tratada com rigor compositivo por meio dos longos planos que geram combinações de fugas e frontalidades nas diferentes visadas que propõe. Ando, parte da noção de espaço-tempo oriental – bi-dimensionalidades regidas pela escala de tempo – para propor em seu percurso uma sucessão vazios radicalmente disponíveis *Ma*, os quais vão gerando progressivamente a transição entre mundos. Assim como Barragán, Ando encontra, na perspectiva estática pictórica, o recurso do *trompe d’oeil* - ambiguidade entre o fato físico e o efeito psíquico - que

revela signos para além da objetividade do espaço construído.

O muro

Se nas três obras o muro aparece em proporção alongada, para reforçar, – como já foi dito – a horizontalidade predominante. No entanto, as características que assume em cada uma delas – escala e proporção, posição, materialidade – e as relações topológicas que propõe, são determinantes na sensação criada e, portanto, na significação da experiência espacial.

Na Cuadra, os muros chegam a 75 metros de comprimento e 8 metros de altura, impondo, pelo contraste de suas cores, a escala monumental que dá a atmosfera onírica ao assentamento que encerram. Na Piscina, pelo contrário, os muros são baixos: o longo plano no último trecho do percurso - entre os vestiários e a praia - tem 40 metros de comprimento e apenas 1,95 metro de altura, “quase permitindo” enxergar a paisagem que nega. Já no Templo, os muros tem 4 metros de altura e 40 de comprimento, um reto e um curvo, afastados 1,80 metro junto ao umbral de acesso - dando a sensação de confinamento à céu aberto -, distanciando-se a medida que se avança, o que gera o tensionamento por não se enxergar o final do trajeto.



Transmutação/ Desmaterialização:

É neste aspecto que acreditamos residir a força poética que consuma a solução arquitetônica das obras.

Na realidade fantástica de Barragán, o muro surge de início sólido e bem assentado, contrapondo-se à natureza num gritante contraste cromático que reforça sua autonomia em relação ao verde circunstante. Os planos criam o mistério, ocultando e desvelando visadas e signos. Se, o processo criativo de Barragán se inicia colocando “o branco e preto – massa e vazio – em absoluta oposição”, é no “silêncio da água que sua arquitetura canta”¹⁴. Vemos então, conforme avançamos, ser justamente nela que Barragán desmaterializa tanto a massa quanto a agudez da forma, fundindo construção e natureza na magia bruxa do líquido fonte da vida. No muro-aqueduto, “a visão alquímica dos surrealistas se prova verdadeira: a matéria sólida tem coração líquido” (AMBASZ, 1976, p.91).

14. “Os muros criam o silêncio. A partir desse silêncio começamos a fazer música com a água”. (MARTINEZ, ,2004 p. 124)



Na Piscina de Leça, o muro se “desfaz” ao longo do percurso entre a cidade e o rochedo: Ao passo que a geometria das paredes compridas se rarefaz na praia em marcações que apenas indicam o caminho, para ao final, completar as arestas que faltam à piscina, a materialidade do concreto bruto, ao se aproximar do mundo natural, exposto às intempéries, perde sua capa de recobrimento, revelando o agregado graúdo – areia e pedra... até fundir-se definitivamente ao rochedo.

Por fim, no percurso que propõe do profano ao sagrado, Ando transmuta a presença do muro reto em arco de elipse e depois em elipse, para que ela finalmente se torne, aos olhos do observador, o círculo sagrado que contém na água a completude da existência, onde Buda renasce em flores de lótus a cada primavera. O mesmo processo se repete no nível inferior, num espaço quadrado que se torna híbrido, circular, e novamente quadrado.

Cabe aqui um comentário comparativo a respeito da materialidade do concreto em Ando e Siza. Enquanto o betão tosco do português reforça a propriedade estereotômica do muro, evidenciando a técnica rudimentar ao expor a matéria que o constitui, Ando, no sentido oposto, procura na homogeneidade do concreto transcender a materialidade da forma, como um “material idôneo que gera superfícies criadas pela luz, [...] os muros se tornam abstratos, se anulam e se aproximam dos confins do espaço. Perdem sua ‘realidade’, e a única existente passa a ser aquela do espaço que encerram”. (ANDO, 1982, p. 446)



A água

Luis Barragán e Tadao Ando utilizam a água como recurso arquitetônico recorrente em suas obras, Siza, não. Isto fica claro, ao vermos que, apesar do projeto deste último ser aquele que tem a água redundante no programa - piscina oceânica -, paradoxalmente é o único que não encontra nas propriedades deste elemento um recurso arquitetônico.



Vimos que Barragán dissolve, no “mundo líquido”, agudez da geometria e natureza amorfa, bem como o contraste entre o rosa e o verde, criando novos tons inexistentes no mundo tangível. Ou seja, é onde resolve a comunhão entre religião e erotismo. Em Ando, o espelhamento está ligado à conexão divina, criando na elipse o ovo cósmico - no céu refletido por meio do *Ma* denominado Shinkyô - espelho utilizado para chamar as deidades -, através da técnica *shakkei*, paisagem emprestada. Se Barragán e Ando unem dois mundos no espelhamento da água, o plano d’água de Siza não apresenta propriedade reflexiva - para além do sol do poente - portanto não cria sensação de duplicidade. Sua função poética está mais associada ao uso - como um oceano cativo -, do que como um espelho d’água.



A luz

A luminosidade é um componente fundamental na criação da atmosfera das obras, sobretudo nos percursos do Templo e da Piscina. Na Cuadra, a luz dura contribui para criar uma atmosfera inebriante, mas não tem a força dramática que assume nos interiores de Barragán.

No percurso da piscina a luz é forte na avenida, passa pela escuridão do vestiário - acentuada pela madeira negra -, e volta a ganhar intensidade na praia. Neste trajeto, Siza nos impõe dois momentos de cegamento: ao entrar no vestiário (claro/escuro) e ao sair (escuro claro). No Templo, a luz inicia forte na praça seca de acesso, refletida no pedrisco branco, e torna-se amena no trecho entre-muros, rebatida pela homogeneidade do concreto dos altos planos, recobrando intensidade em frente ao espelho d'água. Conforme se desce a escada, leva à penumbra, tornando-se escura, para ressurgir vermelha e difusa. Em resumo, na Piscina a penumbra gera a transição entre dois mundos luminosos (cidade e praia). No templo, o percurso vai da claridade à escuridão (*oku*), num percurso rumo à interiorização - ou à iluminação.

O tempo

Finalmente, a temporalidade surge como último aspecto fundamental na construção da narrativa poética. Apesar das semelhanças nos percursos da Piscina e Templo - trajeto labiríntico entre muros de concreto que recortam o céu, com importante variação luminosa - a noção de temporalidade que propõem são completamente diferentes. A *promenade architecturale* de Siza, compõe um rito litúrgico no qual a distância, associada à atmosfera de "paupertas" do concreto rústico e da penumbra dos vestiários, impõe um tempo reflexivo de resignação e solenidade. Já o percurso litúrgico de Tadao Ando tem por objetivo um "caminho de iluminação" que se dá por tensionamento, colocando a temporalidade num permanente porvir, na sucessão de espaços-tempo

(Ma) que nos transportam do mundo exterior – profano – ao mundo interior – sagrado.

O ambiente da piscina, que Frampton descreve como um *temenos* e onde Trigueiros enxergou uma “antiga fortificação abandonada” (TRIGUEIROS, 2004), nos propõe um tempo em suspensão em que “não é fácil indicar qual parte do projeto ou do lugar haja determinado a história da paisagem” (HUET 1979).

Esta sensação de atemporalidade se aproxima daquela da Cuadra e da Fuente de Barragán, apesar das evidentes diferenças entre suas obras. Estas também evocam, em seu ambiente fantástico, um tempo não linear, mas cíclico que permitiu L. Kahn afirmar que “*a arquitetura de Barragán poderia ter sido construída há cem anos ou dentro de cem anos*”. (RICALDE 2004, 41p.)

Considerações finais

Quando os mortais protegem e cuidam das coisas em seu crescimento, cultivar e edificar significam, em sentido estrito, habitar.

M. Heidegger

O presente trabalho pretende ser uma pequena contribuição para a compreensão do rico universo que envolve as produções de Barragán, Siza e Ando. Além de configurar uma possibilidade de abordagem sobre as decisões projetuais que compõem suas poéticas arquitetônicas, que seja também mais uma oportunidade entre outras para mergulhar no vigoroso imaginário desses grandes artistas. No entanto, apesar do esforço empreendido em traduzir da melhor forma possível a experiência propiciada pela pesquisa, ao fim e ao cabo a única certeza que resta é, como diz Paulo Mendes da Rocha, a de que “os grandes saberes e os grandes sentimentos são, na verdade, indizíveis” (ROCHA, 2012, p. 54), ou, como coloca Alves da Costa a respeito de Siza, “nada está explicado porque, de facto, sua obra é a única verdade (COSTA, 1990, p. 12).

Bibliografia

Bibliografia Geral:

ABALOS, Iñaki. A boa-vida. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. Projeto e destino. São Paulo: Ática, 2001.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989.

_____. O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BAEZA. Alberto Campo. *Principia Architectonica*. Buenos Aires: Diseño, 2013.

CANIZARO, Vincent. *Architectural Regionalism: Collected writings on place, identity, modernity and tradition*. Nova York: Princeton Architectural Press, 2007.

COLQUHOUN, Alan. Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CURTIS, William J. R. *Modern Architecture since 1900*. Londres: Phaidon, 1996.

FAROLDI, Emilio; VETTORI, M. P. Diálogos de arquitetura. São Paulo: Siciliano, 1997.

FRAMPTON. Kenneth. História crítica da arquitetura moderna. São Paulo: Martins Fontes. 2000.

_____. *Studies in tectonic culture: The poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. Cambridge, MIT Press, 2001.

_____. 2006. Perspectivas para um Regionalismo Crítico. Em: NESBITT, 2006, p.504-519.

GIEDION, Sigfried. Espaço, tempo e arquitetura. O desenvolvimento de uma nova tradição. São Paulo, Martins Fontes, 2004.

GREGOTTI, Vittorio. O Território da arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 2010.

HEIDEGGER, Martin. Ser e tempo. São Paulo: Vozes, 2006.

_____. 1954. Construir, Habitar, Pensar. Disponível em: http://www.proureb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf

_____. A origem da obra de arte. São Paulo. Almedina. 2010.

MARQUES, Gabriel G. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

MONTANER. Josep Maria. Depois do movimento moderno. Arquitetura da segunda metade do século XX. Trad. M. B. C. Mattos. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

NESBITT, Kate (org.) Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NORBERG-SCHULZ. O fenômeno do lugar. 1984. Em: NESBITT, 2006, p.444-459.

NOVAES, Adauto (org.). O silêncio e a prosa do mundo. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

ODGERS, Jo (org.). *Original matters in architecture*. Nova York: Routledge, 2006

- PALLASMAA, Juhani. *A imagem corporificada*. São Paulo, Bookman, 2013.
- _____. *Os olhos da pele. A arquitetura e os sentidos*. São Paulo: Bookman, 2011.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- PISANI, Daniele. Paulo Mendes da Rocha. *Obra completa*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.
- ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SKYES, A. Krista (org.). *O campo ampliado da arquitetura*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: CosacNaify, 2013.
- TANIZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- TAFURI, Manfredo. *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984
- VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou o arquiteto*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- VIDIELA, Alex Sanches. *Apontamentos de uma arquitetura sensível*. Lisboa: Bertrand, 2009
- VITRUVIO POLION, Marco. *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Imprenta Real, 1787.
- WISNIK, Guilherme. *O silêncio e a sombra*. Em: NOVAES, 2014, p. 409-423.
- ZEVI, Bruno. *Saber ver arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Bibliografia específica:

Luis Barragán:

- ALANIS, Enrique X. *Clásico del silencio*. Bogotá, Escala, 2006.
- _____, *Entrevista con el Sr. Francisco Gilardi*. 1989. Em: ALANIS, Enrique X. *Clásico del silencio*.
- _____,
- ALFARO, A. *Voces de tinta dormida. Itinerários espirituales de Luis Barragán*. Mexico D.F., Artes de Mexico, 2008.
- AMBASZ, Emilio. *The architecture of Luis Barragán*. Nova York: MoMA, 1976.
- ARTES DE MEXICO. *En el mundo de Luis Barragan*. Mexico: Artes de México, 1999.
- BARBARIN, Antonio R. *Luis Barragán frente al espejo: la otra mirada*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008.
- BARRAGAN, Luis. 1945a. *Precisiones sobre el Cabrío*. Em: MARTINEZ, 2004, p. 30-31.
- _____. 1945b. *Reflexiones sobre los pensamientos dados por el señor D. Eduardo Rendón a la revista Arquitectura, con motivo de la publicación de sus jardines*. Em: MARTINEZ, 2004, p. 27-29.

- _____. 1955. *Reflexiones sobre los temas: La belleza, el artista, la realidad y el arte, a partir de la literatura de Oscar Wilde*. Em: MARTINEZ, 2004, p. 41-49.
- BUCKLEY, C.; Rhee, P. (Org.). *Architects Journeys. Building, traveling, thinking*. Nova York: Columbia Press, 2011.
- EGGENER, Keith. *Luis Barragán's gardens of El Pedregal*. Nova York: Princeton, 2001.
- FRAMPTON, Kenneth. *A propos Barragán*. Em: ZANCO, 2001, p.14-27.
- GARDUÑO, Mario S. *Conversación de formas. Entrevista a Luis Barragán*. Em: En el Mundo de Luis Barragán. México, Artes de México, 1999, 58-61p.
- LABARTA, Carlos. *El viaje interior de Luis Barragán*. Em: BUCKLEY, 2011, p.104-134.
- MARTINEZ, Antonio R. *Luis Barragán: escritos y conversaciones*. Madrid, El Croquis, 2000.
- MOLINA Y VEDIA, Juan. *Luis Barragán, paraísos*. Madrid: Kliczkowski, 2001.
- ORENDAIN, Maria E. *En busca de Luis Barragán*. Mexico, Ediciones de la noche, 2004.
- NOELLE, Louise. *Búsqueda y creatividad*. México: UNAM, 2004.
- PAZ, Octavio. *Los usos de la tradición*. Em: En el mundo de Luis Barragán. México: Artes de México, 1999, p.17.
- PORTUGAL, Armando Salas. *Fotografías de la Arquitectura de Luís Barragán*. México DF, G. Gili, 1994.
- PONIATOWSKA, Elena. Luis Barragán. Entrevista. Em: MARTINEZ, 2004, p.105-123
- REVERTÉ, R.; LABANDA, J. (Org.). Luis Barragán (1902 - 1988). Mexico D.F., Editorial R.M., 2013
- RICALDE, Humberto. *Pensar, Edificar, Morar. Una Reflexión sobre Luis Barragan*. Em: *Revista de la Universidad de México* N° 7, 2004.
- SMITH, Clive Bamford. *Builders in the Sun*. Nova York: Architectural Book Publishing, 1967.
- SOLIS, Abril S. *Luis Barragán: la arquitectura del misterio : la interrelación interior-exterior de sus primeras obras en México*. Ciudad Juárez: UACJ, 2012.
- TOCA, Antonio. *Barragán: The complete works*. Nova York: Princeton, 2001
- _____. *Barragán Guide*. Mexico: Arquine / Barragán Foundation. 2011
- ZANCO, Federica. Luis Barragán: *The Quiet Revolution*. Lausanne, Skira, 2001.
- Álvaro Siza:**
- COSTA, Alexandre A., Álvaro Siza. Lisboa: Imprensa Nacional, 1990.
- CRUZ, Valdemar. *Álvaro Siza: conversaciones con*. Barcelona: G.Gilli, 2011.
- EL CROQUIS n° 68/69+95. Álvaro Siza: 1958-2000. Madrid: El Croquis, 2010.

- _____ nº 140. Álvaro Siza: 2001-2008. Madrid: El Croquis, 2008.
- ESPOSITO, A, *et al.* Eduardo Souto de Moura Milão: Electa, 2003.
- GREGOTTI, Vittorio. *Architettura recenti di Álvaro Siza*. 1972. Em: SIZA, 1990, p.186-188
- _____. O outro. Em: SIZA, 2012, p.11-14.
- FRAMPTON, Kenneth. Poesia y transformación: la arquitectura de Álvaro Siza. Em: SIZA, 1990, p. 10-24.
- HUET, Bernard. *Alvaro Siza, arquitecto 1954-1979*. 1979. Em: SIZA, 1990, p.176-181.
- LLANO, Pedro de.; CASTANHEIRA, Carlos. Álvaro Siza. Obras e projectos. Santiago de Compostela: CGAC, 1995.
- _____. Fragmentos de uma experiência. Em: LLANO, 1995, p.27-55.
- MONEO, Rafael. Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- _____. Siza fiel a Siza. Em: Revista Cadernos d'Obra. Porto: Cd'O, pg.25.
- ORDEM dos Arquitectos Portugueses. *Arquitectura Popular em Portugal*. Lisboa: OAP, 2004.
- RANGEL, Barbara (ed.). *Cadernos D'Obra nº02: Fundação Iberê Camargo*. Porto: FEUP, março/ 2010.
- TESTA, Peter. Álvaro Siza. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TRIGUEIROS (ed.). *Casa de Chá Boa Nova*. Lisboa: Editorial Blau, 1999.
- _____. (ed.). *Piscina na praia de Leça da Palmeira*. Lisboa: Editorial Blau, 2004.
- SIZA, Álvaro. *Álvaro Siza: Profissão Poética*. Barcelona: Gustavo Gili, 1990.
- _____. *Textos 01 – Álvaro Siza*. Porto: Civilização, 2009.
- _____. 2009a. Oito pontos. Em: SIZA, 2009. p. 27-29.
- _____. 2009b. Projectar. Em: SIZA, 2009. p. 317.
- _____. 2009c. O exemplo do escritor. Em: SIZA, 2009. p. 149.
- _____. 2009d. A maior parte dos meus projectos. Em: SIZA, 2009. p. 299-300.
- _____. 2009e. Um desenho feito em segundos. Em: SIZA, 2009. p. 329.
- _____. 2009f. Sobre a casa Bahia. Em: SIZA, 2009. p. 331-333.
- _____. 2009g. Barcelona. Em: SIZA, 2009. p. 331-333. p.29-33
- _____. Álvaro. *Imaginar a evidência*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- _____. 2012a. Repetir nunca é repetir. Em: SIZA, 2012, p.21-82
- _____. 2012b. Navegando através do híbrido das cidades. Em: SIZA, 2012, p.83-122

_____. 2012c. A propósito da evidência, da douta ignorância e da respiração em arquitetura. Em: SIZA 2012, p. 139-154

_____. 2012d. Nota autobiográfica. Em: SIZA, 2012, p.155-156

Tadao Ando:

ANDO, Tadao. Tadao Ando, arquiteto. São Paulo: BEI, 2010.

_____. 1977. *Una cuña en nuestras formas de vida*. In: FRAMPTON, 1984, p. 134-137.

_____. 1978. *The wall as territorial delineation*. Em: DAL CO 1996, p. 445

_____. 1982. *From self-Enclosed modern architecture towards universality*. Em: DAL CO 1996, p. 446-448.

_____. 1990. *Materials, geometry and nature*. Em: DAL CO 1996, p. 456.

_____. 1991. Por novos horizontes na arquitetura. Em: NESBITT, 2006, p. 493-498.

AUPING, Michael. Tadao Ando. Conversas com Michael Auping. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BROWNLEE, David; David De Long. *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture*. Nova York: Rizzoli, 1991.

DAL CO. Francesco. *Tadao Ando: complete works*. Londres: Phaidon, 1996.

_____. Tadao Ando: *Details 2*. Tóquio: ADA Editors. 1997.

_____. Katsura. Londres: Phaidon, 2007

EL CROQUIS nº 44/58. Tadao Ando: 1983-2000, Madrid: El croquis. 2000.

GAARCHITECT nº8. Tadao Ando:1972-1987. Sta. Monica: Hennessey, 1987.

FRAMPTON. K. Tadao Ando. Edifícios. Proyectos. Escritos. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

_____. Tadao Ando's Critical Modernism. 1984. Em: DAL CO 1996, p.488.

_____. Tadao Ando and the cult of shintai. 1989. Em: DAL CO 1996, p.490.

GREGOTTI, Vittorio. Tadao Ando. 1982. Em: DAL CO, 1996, p. 484.

ISOZAKI, Arata. *Ma: space-temps du Japon*. Paris: Musée des Arts Décoratifs, 1978.

JODIDIO, Philip. Tadao Ando. Colonia: Taschen, 1997.

ISHIMARU, Norioki. *Changes in planning zone of Hiroshima Peace Memorial Park proposed by Kenzo Tange and their significance*. 2012. Disponível em: <http://www.fau.usp.br/iphs/abstractsAndPapersFiles/Sessions/33/ISHIMARU.pdf>

MAKI, Fumihiko. *Investigations in Collective Form*. Washington: WUSA, 1964.

NITSCHKE, Günther. *From Shinto to Ando: Studies in architectural antropology in Japan*. Londres: Academy Editions, 1993.

OKANO, Michiko. [MA] *Entre-espço da arte e comunicação no Japão*. São Paulo: Annablume, 2012

PUERTA, Felix R. de la, *Lo Sagrado y lo profano en Tadao Ando*. Madrid: Letras Artes 1995.

SCULLY, Vincent. Introdução. Em: BROWNLEE, 1991, p.12-14

Teses e dissertações:

CASTRO. Cleusa de. *Collage: justaposição e fragmentação em arquitetura*. Tese de Doutorado. São Paulo: FAUUSP, 2009.

CLEMENTINO, Luisa L. Fernando Távora. De 'O problema da casa portuguesa' ao 'Da organização do espaço'. Dissertação de Mestrado. Coimbra: FCTUC, 2013.

FURTADO. Rita. *Complexidade e Contradição em Álvaro Siza*. Dissertação de Mestrado. Porto: FAUP, 2015.

SOARES, Luciano M. *A arquitetura de Álvaro Siza: três estudos de caso*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAUUSP, 2002.

TESTA, Peter. *The architecture of Alvaro Siza*. Dissertação de mestrado. Cambidge: MIT, 1984.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea*. São Paulo: Tese de doutorado. FAUUSP, 2012.

Artigos, Periódicos e sites:

ABDOLMALEKI, Parisa. *Ethical and Traditional Concerns in Contemporary Japanese Design*. *Canadian Center of Science and Education. Asian Culture and History Journal*. Vol. 3. Disponível em: <http://www.ccsenet.org/journal/index.php/ach/article/view/8918>. (08/06/2015)

BAIRD, George. "Criticality" and its discontents. Em: *Harvard Design Magazine* nº21. Cambridge, Harvard Press: 2004. (14/08/2015)

BARRAGAN Foundation. Disponível em: <http://www.barragan-foundation.org/> (11/02/2016)

ERKILIÇ, Mualla. *Legitimization of the regionalist idea in architecture through Mumford's early writings*. Artigo publicado em: "Journal of the faculty of architecture. Middle-east technical university. 1998. Disponível em: http://jfa.arch.metu.edu.tr/archive/0258-5316/1998/cilt18/sayi_1_2/5-23.pdf (08/02/2016)

GOMES. Francisco Portugal e. *Restauo e reabilitação na obra de Fernando Távora*. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.095/147> (15/01/2016)

HOLL, Steven. *Questões de percepção: Fenomenologia da arquitetura*. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/01-18907/questoes-de-percepcao-fenomenologia-da-arquitetura-steven-holl>. (17/07/2015)

HOLT, Michael. Sky House de Kikutake: onde o metabolismo e Le Corbusier se encontram. 2014. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/01-181544/sky-house-de-kikutake-onde-o-metabolismo-e-le-corbusier-se-encontram> (16/02/2016)

LEONIDIO. Otávio. Álvaro Siza Vieira: outro vazio. In: Vitruvius. *Arquitextos* 121.02. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.121/3439>. (16/01/2016)

MACIEL, Antonio C. Villa Savoye: arquitetura e manifesto. 2002. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.024/785>. (22/11/2015)

PALOMAR. J. *Quien era Luis Barragán? Conversación pública entre*. 2015. Disponível em: <http://blog.esarq.edu.mx/2015/10/27/quien-era-luis-barragan-conversacion-publica-entre-diego-petersen-y-juan-palomar-2/>. (20/01/2015)

PRITZKER 1980. Luis Barragán. *The Pritzker Architecture Prize* – Disponível em: <http://www.pritzkerprize.com/laureates/1980>. (20/01/2015)

PRITZKER 1992. Álvaro Siza. *The Pritzker Architecture Prize* – Disponível em: <http://www.pritzkerprize.com/laureates/1992>. (21/01/2015)

PRITZKER 1995. Tadao Ando. *The Pritzker Architecture Prize* – Disponível em: <http://www.pritzkerprize.com/laureates/1995>. 16/02/2016)

SUZUKI, Hiroyuki. (2007). Ministério de Relações Exteriores, Japão. Disponível em: www.uk.emb-japan.go.jp/en/creativejapan/architecture/index.html (05/11/2015).

ZÚQUETE. Ricardo J. Tempo e Recitação: parte um. Álvaro Siza e as “Piscinas das Marés”: a partir do título “Temps et récit” de Paul Ricoeur. In: *Arquiteturarevista*. Vol. 9, n. 2, p. 170-180, jul/dez 2013. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/arquitetura/article/view/arq.2013.92.10> (12/01/2016)

Créditos fotográficos:

Imagens realizadas pelo autor do trabalho, à exceção de:

Armando Salas Portugal: p.30 (1). Em: Zanco 2001

Anni and Josef Albers Foundation / Artists Rights Society New York: p.44 (1) - <http://www.albersfoundation.org>

Barragán Foundation: p.29; p.31(2); p.38; p.41; p.45; p.46 (2 e 4); p.49; p. 52; p.55 (2 e 3); p.56 (2); p.57 (1)

Fondazione Giorgio e Isa de Chirico: p.60 (1) - <http://www.fondazionedechirico.org>

Fondation Le Corbusier: p.52 (2); p.53 (1); p.152 (2) - <http://www.fondationlecorbusier.fr>

Fumihiko Maki: p.148

Gabinete Álvaro Siza: p.90; p.92; p.98 (1); 100 (1); 103 (1); 104 (1 e 2)

Greatbuildings.com: p.113 - http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbc-drawing.cgi/Taliesin_West.html/Taliesin_West_Plan.jpg

Leonardo Finotti: p. 56 (1)

Maira Acayaba: p.80

Museo de Arte Moderno / INBA: p.51 (1)

Salk Institute for Biological Studies and Design Museum: p.57 (2)

Thosten Hümpel: p.86 - Em: TRIGUEIROS 2004

Tadao Ando: p.132, p.135 (1 e 3)

Anexo 01 . Carta de Anni Albers a Luis Barragán. Março/1967

Anexo 02 . Carta de Luis Barragán a Joseph Albers. Março/1968

Anexo 03 . Carta de Luis Barragán a Louis Kahn. Fevereiro/1965.

Anexo 04 . Carta de Barragán a Lois Kahn. Outubro/1968

Anexo 05 . Mathias Goeritz: Manifesto da Arquitetura Emocional. 1953

Anexo 06 . Carta de Luis Barragán a Esther McCoy. Fevereiro/1971

Anexo 07. Octavio Paz: Los usos de la tradición.

Anexo 08 . Piscina de Leça: Memorial descritivo - 1ª Fase. Março.1960

Anexo 09 . Piscina de Leça: Memorial descritivo - 3ª Fase. Fevereiro.1966

Anexo 10 . Piscina de Leça. Fotos da Obra. s/ data.

Anexo 11 . Templo da Água. Projeto Executivo. Implantação

ANNI ALBERS A LUIS BARRAGÁN

Enviada desde New Haven, Conn. a México, DF. 29 de Marzo, 1967.

Original: Archivo particular Donald Albrecht. Nunca publicado.

Traducción del inglés al castellano: Antonio Riggen Mtz

Querido Luis Barragán,

Algunos días después de su visita y la de sus amigos, vi casualmente a Arthur en el Museo de Arte Moderno y hablé con él un momento. Después de decirme que no podía olvidar una cruz que yo una vez había tejido - La Luz I, (La Luz II es propiedad del Museo) -, hablamos de esa visita y le comenté que Joseph y yo hemos admirado desde hace mucho tiempo tu trabajo.

"Es una especie de Mies mexicano", le dije, de alguna manera, incorrectamente. Drexler sonrió y opinó que eso estaba bien, añadiendo: "Barragán es extraordinario".

Después, por la calle, repentinamente, se me ocurrió una idea: Drexler debería hacerte una exposición.

Cuando más tarde le comenté a Albers todo esto, me contestó lo mismo: "Si, él es extraordinario".

No conseguí hablar con Drexler hasta el día siguiente.

"¿Recuerdas esa palabra suya: *extraordinario*? ¿Qué te parecería hacer una exposición sobre Barragán?"

D: "Es una buena idea"

Y: "Este país necesita ver su trabajo; es tan bello, saludable e imaginativo"

D: "Sí, es una buena idea"

Y: "Barragán debería obtener un mayor reconocimiento, que sólo tú y el Museo le podéis proporcionar"

D: "Sí, pronto conseguiremos el espacio de exposición departamental adecuado y justo para hacerlo. Tenemos archivos muy completos sobre su trabajo, y los estu-

dlaremos..."

Y: "Quizá sólo sea cuestión de añadir muchas fotografías, dibujos, primeros proyectos... ¿Crees que sería una buena idea?"

D: "Sí, es una magnífica idea"

Deseo que todo esto le haga tan feliz como a mí.

Suya,

Anni A.

Y Albers le envía sus mejores deseos.

Como todo esto está ahora en una fase preliminar, no se lo he mencionado a nadie.

LUIS BARRAGÁN A JOSEPH ALBERS

Enviada desde México, DF a New Haven, Conn. 6 de Marzo. 1968.

Original: Archivo particular: Donald Albrecht. Nunca publicado.

Traducción del inglés al castellano: Antonio Riggen Mtz

Querido joseph,

Tengo, desde las últimas semanas, remordimientos por mi silencio hacia usted, pero no puede imaginar lo atareado que he estado todo este tiempo, yendo y viniendo de acá para allá, y, por si fuera poco, sin mi secretaria, que es quién me ayuda a traducir mis ideas a un inglés comprensible y acorde al agradecimiento que le tengo.

Su grabado en blanco es, creo, la más pura forma de comunicación gráfica; casi nada pero, al mismo tiempo, cuánto.

También recibí al mismo tiempo, a través de Inés, uno de sus "cuadrados", que me supuso también una sorpresa muy agradable, en completa armonía con mi gusto. Por ambos trabajos, por favor acepte mi más profundo agradecimiento.

Para usted, y para Anni, mis mejores deseos.

Luis Barragán

LUIS BARRAGÁN A LOUIS KAHN

Enviada desde México, DF a Philadelphia. 4 de Febrero. 1965.

Documento publicado en: Richard Saul Wurman. What will be has always been: the words of Louis I. Kahn. Accesspress, 1986.

Traducción del inglés al castellano: Antonio Riggen Mtz

Estimado Mr. Kahn,

Muchas gracias por su amable carta del 20 de Enero, y por el libro dedicado a su trabajo.

Debo confesarle que. cuando hablé por teléfono con usted, no sabía realmente con quién estaba hablando. Mi inglés es bastante pobre - como usted habrá notado - y no entendí su nombre. Ahora, cuando he visto su carta y su libro. debo decirle que conozco su trabajo desde hace años a través de publicaciones y lo admiro sinceramente. Incluso he recortado algunas reproducciones de revistas y he hablado muy a menudo, sobre usted y su trabajo, con un buen amigo mío, el escultor Mathias Goeritz.

En otras palabras: consideraría cualquier colaboración con usted un gran honor. Acepto ir a su país para encontrarme con usted. Lo haré con gran placer. Sólo le pido me confirme las fechas con anticipación, ya que estoy trabajando en un gran proyecto, cerca de la Ciudad de México, que me mantiene muy ocupado en esos momentos.

¡Muchas gracias por su interés y por su generosa opinión acerca de mi trabajo!

Sinceramente,

Luis Barragán

LUIS BARRAGÁN A LOUIS KAHN

Enviada desde México, DF a Philadelphia. 3 de Octubre. 1968.

Documento publicado en: Richard Saul Wurman. What will be has always been: the words of Louis I. Kahn. Accesspress, 1986.

Traducción del inglés al castellano: Antonio Riggen Mtz

Muy querido Lou:

No tengo excusa por tardar tanto en escribirte, a pesar de que en mi mente lo he hecho muy a menudo.

Leí con el mayor interés la publicación Students Via I, y sólo pude recordar, por nuestras conversaciones, tu gran capacidad para penetrar en la verdadera esencia de las cosas; después de tus palabras lo demás parece superficial.

El que le hayas dedicado tanto a mi trabajo no sólo me halaga sino que me anima y me inspira la confianza que uno necesita de vez en cuando para seguir adelante. Te lo agradezco profundamente.

Sinceramente tuyo,

Luis Barragán

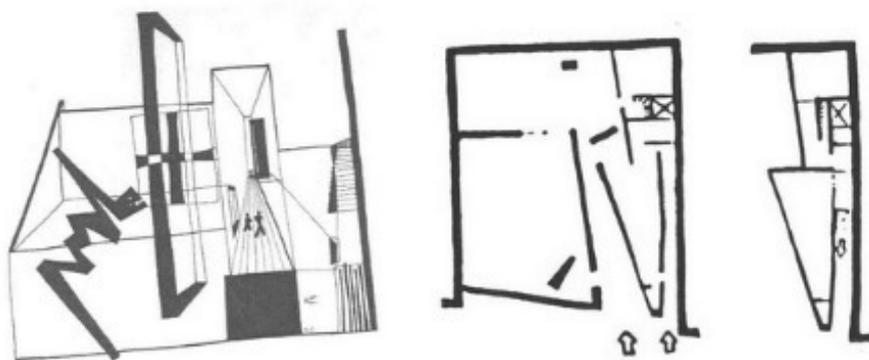
Manifesto da Arquitetura Emocional¹

Mathias Goeritz, Mexico DF, 1953.

O novo museu experimental EL ECO, na cidade do México, inicia suas atividades, ou melhor, suas experiências, com a obra arquitetônica de seu próprio edifício. Essa obra foi compreendida como exemplo de uma arquitetura cuja principal função é a emoção.

A arte em geral, e naturalmente também a arquitetura, é um reflexo do estado espiritual do homem em seu tempo. Mas existe a impressão de que o arquiteto moderno, individualizado e intelectual, está às vezes exagerando - quiçá por ter perdido um contato mais próximo com a comunidade -, ao querer destacar demais a parte racional da arquitetura. O resultado é que o homem do século XX se sinta sufocado por tanto 'funcionalismo', por tanta lógica e utilidade dentro da arquitetura moderna.

Busca uma saída, mas nem o esteticismo exterior compreendido como 'formalismo', nem o regionalismo orgânico, nem aquele *confusionismo* dogmático tem enfrentado a fundo o problema de que o homem - criador ou receptor - do nosso tempo, aspira algo mais do que uma casa bonita, agradável e adequada. Pede - ou terá que pedir um dia - da arquitetura e de seus métodos e materiais modernos, uma elevação espiritual; dita simplesmente: uma emoção como aquela brindada, em seu tempo, pela arquitetura da pirâmide, a do templo grego, a da catedral românica ou gótica - ou inclusive o palácio barroco -. Somente recebendo da arquitetura emoções verdadeiras, o homem pode voltar a considerá-la uma arte.



Croquis do Museu El Eco, Mathias Goeritz.

Em: KASSNER, L. Mathias Goeritz: una biografía. Mexico DF: INBA, 1990.

¹ O documento foi apresentado no ato de abertura do museu em 1953. Em: MARTINEZ, A. Luis Barragán: Escritos y conversaciones. Madrid: El Croquis, 2000. Tradução livre do Autor.

Deixando de lado a convicção de que o nosso tempo está longe de altas inquietudes espirituais, EL ECO não quer ser mais do que uma expressão destas, aspirando - não conscientemente, mas quase automaticamente - uma integração plástica para causar no homem moderno uma máxima emoção.

O terreno do EL ECO é pequeno, porém, à base de muro de 7 a 11 metros de altura, com um corredor longo que se estreita - ao tempo que eleva o piso e rebaixa o teto - ao final, tratou-se de causar a impressão de uma maior profundidade. As tábuas de madeira do deste corredor seguem a mesma tendência, estreitando-se cada vez mais, chegando a terminar quase num ponto. Nesse ponto final do corredor, visível desde a entrada principal, se pretende colocar uma escultura: um GRITO que deve ter seu ECO em um mural *grisaille* de aproximadamente cem metros quadrados, obtendo-se possivelmente pela sombra mesma da escultura que há de realizar-se no muro principal da grande sala.

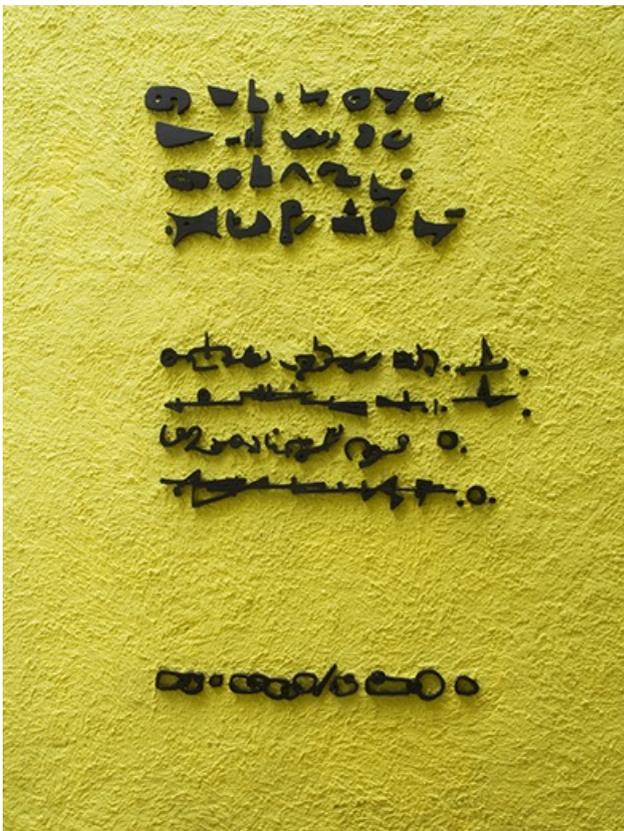
Sem dúvida - do ponto de vista funcional - perdeu-se espaço na construção de um pátio grande, porém este era necessário para culminar a emoção uma vez obtida desde a entrada. Deve servir, ademais, para exposições de esculturas ao ar-livre. Deve causar a impressão de uma pequena praça fechada e misteriosa, dominada por uma imensa cruz que forma a única janela-porta.

Se, no interior, um muro alto e negro - decolado das paredes e do teto - tem que dar a sensação real de uma nova altura exagerada, fora da 'medida humana', no pátio faltava um muro mais alto, compreendido como elemento escultórico, de cor amarela, que - como um raio de sol - entrara no conjunto, no qual não se encontram outras cores que o branco e o cinza.

Na experiência de EL ECO, a integração plástica não foi compreendida como um programa, mas num sentido absolutamente natural; não se trata de sobrepor quadrados ou esculturas ao edifício - como se costuma fazer com os cartazes do cinema ou com os tapetes pendurados nos balcões dos palácios -, mas de compreender o espaço arquitetônico como um elemento escultórico grande, sem cair no romantismo de Gaudì ou no neoclassicismo vazio alemão ou italiano. A escultura, como por exemplo a SERPENTE do pátio, tinha que tornar-se construção arquitetônica quase funcional (com aberturas para o *ballet*) - sem deixar de ser escultura -, ligando-se e dando um acento do movimento inquieto aos muros lisos.

Não há quase nenhum vínculo de 90 graus na planta do edifício. Inclusive alguns muros são delgados de um lado e mais espessos no oposto. Procurou-se a estranha e quase imperceptível assimetria que se encontra na construção de qualquer rosto, em qualquer árvore, em qualquer ser vivo. Não existem curvas amáveis, nem vértices agudos: a totalidade foi realizada no mesmo lugar, sem projeto preciso. Arquiteto, pedreiro e escultor eram uma mesma pessoa.

Repito que toda arquitetura é um experimento. Não quer ser mais do que isso. Um experimento com a finalidade de criar, novamente, dentro da arquitetura moderna, emoções psíquicas no homem, sem cair num decorativismo vazio e teatral. Quer ser a expressão de um livre-arbítrio da criação que, sem negar os valores do 'funcionalismo', procura submetê-los à uma concepção espiritual moderna.



Poema Plástico, Mathias Goeritz.
Foto do Autor



Corredor de acesso
Foto do Autor

LUIS BARRAGAN

a 17 de febrero de 1971.

Mrs. Esther M' Coy.
2434 Beverly Av.
Santa Mónica, Cal. 90405.
U.S.A.

Querida Esther:

De acuerdo con nuestra conversación telefónica, te informo cuáles fueron los materiales que se utilizaron en las siguientes obras:

LA CAPILLA Y RECONSTRUCCION DEL CONVENTO DE TLALPÁN:

MUROS:- De tabique de lodo cocido con refuerzos de concreto armado.

TECHO:- Una loza horizontal de concreto armado.

APLANADOS:- De cal y arena.

PINTURA:- En donde no hay color está pintado con el color blanco natural de la cal.

PISO DE LA CAPILLA:- Al igual que las bancas, en madera de pino de segunda clase.

RETABLO DORADO EN EL MURO DEL ALTAR:- Fue ejecutado como en la época colonial, con pequeñas hojas de oro bruñido sobre superficie de cedro preparado.

PUERTAS: De tablas de pino de segunda clase.

FUENTE DEL BEBEDERO (Las Arboledas):

MURO ORNAMENTAL:- de tabique con refuerzos de concreto armado.

APLANADOS:- Con cal y arena.

PINTURA:- Con cal blanca y un muro al fondo de color azul. El estanque alargado que contiene el agua es de cemento color negro.

PISO:- De piedra bola (canto rodado), con objeto de que puedan entrar y salir caballos dentro del agua de esta fuente sin resbalar.

Mrs. M'Coy

Ebro. 17/71.

- 2 -

FUENTE DE "LOS CLUBES" (conocida también como de "Arboledas")

MUROS:- De tabique y cemento.

APLANADO:- De cal y arena.

PINTURA:- Color rosa unos muros y otros de color rojizo de óxido de fierro.

PISO:- De piedra bola (canto rodado), para que los caballos entren y salgan de la fuente sin resbalarse.

FUENTE DE "EL CAMPANARIO" en "Las Arboledas":

MURO o BIEMBO LATERAL:- Formado con pilotes de madera de pino.

PISO:- De empedrado de piedra laja, para que puedan entrar y salir caballos dentro del agua.

ESTABLO y CASA DE LOS SEÑORES EGERSTROM.

MUROS:- Tabiques, columnas y traves de concreto armado.

TECHOS:- Los inclinados que cubren las caballerizas, están formados por Siporex (material ligero de patente sueca), y sobre este recho, la parte aparente formada con enladrillado de ladrillos de barro cocido.

APLANADOS:- De cal y arena.

PINTURA:- Los muros de color anaranjado y rosa, pintados con color - Poliform y los blancos con cal.

LA RESIDENCIA DE LOS SRES. EGERSTROM, tiene muros de igual material de los del establo.

Los techos son planos de loza de concreto y la pintura es toda de cal blanca.

En sobre aparte, estoy enviándote planos tanto del establo y ubicación de la residencia Egerstrom, como de la Capilla y convento reconstruido.

Estoy seguro indudablemente será necesario para su publicación, que un dibujante de la Revista realice unos croquis claros y fáciles de entender.

Con mis deseos de que fotos y demás documentación te sean útiles, te envío un saludo muy afectuos.

LB/lcr.

LOS USOS DE LA TRADICIÓN

Octavio Paz

El arte de Barragán es moderno pero no es modernista, es universal pero no es un reflejo de Nueva York o de Milán. Barragán ha construido casas e edificios que nos seducen por sus proporciones nobles y por su geometría serena; no menos hermosa - y más benéfica socialmente - es su "arquitectura exterior", como él llama a las calles, muros, plazas, fuentes y jardines que ha trazado. La función social de estos conjuntos no está reñida con su finalidad espiritual. Los hombres modernos vivimos aislados y necesitamos reconstruir nuestra comunidad, rehacer los lazos que nos unen a nuestros semejantes; al mismo tiempo, debemos recobrar el viejo arte de saber quedarnos solos, el arte del recogimiento. Las plazas y arboledas de Barragán responden a esta doble necesidad: son lugares de encuentro y son sitios de apartamiento.

Barragán dijo una vez que su arquitectura estaba inspirada por dos palabras: la palabra magia y la palabra sorpresa. Y agregó: "se trata de encontrar sorpresas al caminar por cualquier calle y al llegar a cualquier plaza". Las raíces de su arte son tradicionales y populares. Su modelo no es ni el palacio ni el rascacielos. Su arquitectura viene de los pueblos mexicanos, con sus calles limitadas por altos muros que desembocan en plazas con fuentes.

En la arquitectura popular mexicana se funde la tradición india precolombina con la tradición mediterránea. Las formas son cúbicas, los materiales son los que se encuentran en la localidad y los muros están pintados con vivos colores - rojos, ocre, azules - a diferencia de los pueblos mediterráneos y moriscos que son blancos.

El arte de Barragán es un ejemplo del uso inteligente de nuestra tradición popular. Algo semejante han hecho algunos poetas, novelistas y pintores contemporáneos. Nuestros políticos y educadores deberían inspirarse en ellos: nuestra incipiente democracia debe y puede alimentarse de las formas de convivencia y solidaridad vivas todavía en nuestro pueblo. Estas formas son un legado político y moral que debemos actualizar y adaptar a las condiciones de la vida moderna. Para ser modernos de verdad tenemos antes que reconciliarnos con nuestra tradición.

CÂMARA MUNICIPAL DE MATOSINHOS

PISCINA DA PRAIA DE LEÇA DA PALMEIRA - 1ª. FASE - ANTE-PROJECTO

- MEMÓRIA DESCRITIVA
- PEÇAS DESENHADAS (9 FOLHAS)



CÂMARA MUNICIPAL DE MATOSINHOS

PISCINA DA PRAIA DE LEÇA - 1ª.FASE

Memória descritiva e justificativa



Considerações gerais: localização

A construção de uma piscina de água salgada nas imediações da praia de Leça, para utilização dos respectivos banhistas, constitui aspiração antiga que a Câmara de Matosinhos entende ser altura de poder satisfazer.

Escolheu, para a sua localização, uma pequena enseada rochosa que se desenvolve na direcção aproximada Norte-Sul, paralelamente ao suporte da denominada "Meia-laranja", da "Avenida dos Centenários", que a limita por Nascente (ver o "Desenho 1" deste projecto e as fotografias do "Anexo" à "Memória").

A situação é ideal, não só pela beleza do sítio, como pela pouca distância a que fica da praia de Leça, acesso possível desta sem se subir à Avenida, através o pitoresco caminho da pedania a regularizar futuramente, ou da própria Avenida com que entesta indirectamente pela "Meia-laranja" e zona a ajardinar.

Por outro lado, as condições naturais permitem a inscrição da piscina com um mínimo de obra e, ainda, a criação, sem prejuizo do dispositivo local das massas rochosas e, ainda, a criação futura das zonas de solário, cabines e construções acessórias, no anfiteatro natural da rocha hoje recoberta pelo aterro da "Meia-laranja" e sob o mesmo aterro na parte que foi julgada de conservar, do lado Norte, para natural resguardo da piscina e solário, das nortadas estivais.

Em Novembro de 1959 a Câmara Municipal de Matosinhos dignou-se consultar a Firma "Ribeiro da Silva, Lda", empreiteiros de obras públicas, especializada em trabalhos marítimos, acerca da viabilidade do empreendimento e seu custo provável para uma primeira fase, consistindo essencialmente na criação da caixa da piscina, que funcionaria às marés, sem outras obras que não fossem o desmonte da rocha indispensável à sua inserção e a execução dos suportes limitando as entradas naturais das águas.

Assentou-se, desde logo, uma vez que as condições naturais o permitiam, prever a piscina com as dimensões em planta de 20 x 33,33 m. mas com o fundo acompanhando o leito rochoso existente, apenas regularizado em perfil longitudinal, por razões de economia.

Dentro deste programa, a referida Firma enviou à Câmara de Matosinhos, com carta de 11/12/959, uma descrição das obras que entendia indispensáveis e a respectiva estimativa, importando em esc. 200 000\$00 (ver os "Anexo I" e "Anexo II" a esta "Memória", esclarecendo-se no segundo a forma como foi elaborada a estimativa em causa).

Por officio n.º 3927, de 30/12/959, a Câmara comunicava a inscrição daquela verba no seu orçamento para 1960 e solicitava a apresentação do projecto definitivo da piscina e a indicação das condições em que a referida Firma empreiteira se poderia encarregar da execução da obra, por forma a poder a mesma ser utilizada na época balnear de 1960 (ver o "Anexo III" a esta "Memória").

No decorrer da elaboração do projecto, já em Fevereiro deste ano, entendeu a Câmara, e muito bem, que se tornava indispensável estudar o arranjo urbanístico local com o condicionamento posto pela piscina a executar, tendo para o efeito indicado o Sr. Architecto Siza Vieira que deveria, também, prestar a colaboração da sua especialidade neste projecto da 1.ª fase da piscina.

Da troca de impressões conjuntas com a Presidência da Câmara e a sua Repartição Técnica, o referido Architecto e o signatário, resultaram desde logo alterações fundamentais no esquema inicial da obra, tendo-se assentado que conviria dar ao fundo um traçado regular e prever o revestimento do mesmo e dos cortes a fazer nas rochas periféricas.

Também se optou, por razões estéticas, pelo emprego de betão ciclópico para a construção dos suportes limites inicialmente previstos de alvenaria, entendendo-se ser, ainda, indispensável a construção dum descarregador de limpeza na periferia e coarçamento dos mesmos e de um passeio marginal com 2 m. de largura do lado Nascente, enquanto não se assentasse no arranjo definitivo da zona do solário.

Os corcamentos dos suportes limites Norte e Sul, previstos apenas com 1 m. e que se pensou em alargar por serem manifestamente estreitos para a circulação periférica dos banhistas, - sobretudo no Sul, em que se situarão, futuramente, as pranchas de saltos, -, mantiveram-se, por proposta aceite daquele Sr. Architecto, que entende dever o alargamento e guarda ser executado em estrutura amovível a colocar apenas na época balnear, juntamente com as das referidas pranchas e as "passerelles" a estudar para ligação da piscina à praia de Leça.

Também se reconheceu a necessidade da execução de uma piscina para crianças nas imediações, em local a escolher, em cujo alteamento da soleira se aproveitaria parte da rocha desmontada.

Finalmente, assentou-se que era manifestamente inviável a utilização das marés naturais para o enchimento, esvaziamento e reabastecimento da piscina, pelo que a Câmara encarará, numa outra fase, a colocação da necessária adutora e grupos moto-bomba.

O projecto que se apresenta tem em consideração o novo programa que altera fundamentalmente o esquema inicialmente posto, conduzindo a uma solução sem dúvida mais perfeita mas custando exactamente o dobro.

Descrição geral da piscina; dimensionamento

Como se verifica no "Desenho 1" deste projecto, a disposição natural da rocha facilita, sem necessidade de grandes desmontes, a inclusão da piscina com 20 m. de largura o que permite considerar 10 pistas com a largura usual de 2 m.

O comprimento que mais se harmoniza com a referida disposição, é a medida clássica de 33,33 m.

O eixo maior da piscina desenvolve-se paralelamente ao suporte da "Meia-laranja", distando o seu bordo Nascente de 4 m. deste suporte, aproveitando-se desde já 2 m. desta faixa para a execução de um passeio marginal.

Os limites Norte e Sul da piscina são constituídos por suportes e cortinas com altura variável em função do perfil irregular da rocha existente (ver os perfis transversais P.1 e P.12 do projecto).

O limite Nascente é estabelecido por corte de rocha a toda a altura da piscina (ver o perfil longitudinal P.B), devidamen-

te revestido, o mesmo sucedendo no limite Poente aos 20 m. de largura, em que a rocha não atinge, porém, a cota da superfície livre (perfil longitudinal P.F.). Assim, a água da piscina espraia-se, desse lado, por sobre a penedia formando uma bacia natural de contornos irregulares e fundo variável, limitada pelos rochedos, apenas se prevendo a necessidade de um suporte a Poente (perfil longitudinal P.G) obturando uma garganta a cota inferior à da superfície livre da água na piscina.

O coroamento dos suportes situa-se à cota (+ 2,60) N.P., sejam 0,23 m. acima da cota (+ 2,37) que é a do M.P.M.A.V. e se tomou para a da superfície livre de água no interior da piscina.

No que toca a fundos adoptou-se a solução clássica, como mostra o "Desenho 2", que se adapta bem ao relevo natural, reservando-se para nadadores 21,21 m. do comprimento da piscina e os restantes 13,12 m. para a fossa de saltos.

Naquela zona a profundidade mínima, a Norte, é de 1,80 m. e a máxima, aos 21,21 m., de 2,50 m.

Na fossa de saltos o declive da soleira é transversal para possibilitar o esgoto pelo ponto mais baixo, situado no limite dos 20,00 m., sendo as alturas de água mínima, a Nascente, de 3,50 m. e máxima, a Poente, de 4,00 m.

As soleiras da bacia de natação e de saltos são ligadas por um declive a 1:3 com 3,03 m. de largura no eixo longitudinal da piscina.

Neste eixo, a profundidade da fossa de saltos ver a ser de 3,75 m. o que permite saltos com o máximo de 4 m. acima da água. Maior profundidade só se conseguiria com desmontes custosos no fundo da piscina, e complementares para a inclusão de descarga de fundo em vala, a cota inferior.

As futuras pranchas de saltos deverão situar-se voltadas a Norte, sobre o suporte Sul, como é de uso.

Toda a soleira da piscina, na zona dos 20,00 m. de largura é revestida, devendo sinalizar-se com dispositivos apropriados o limite Poente, em que começa a bacia natural irregular.

Ressalto de segurança; descarregador de limpeza; descarga de fundo

Nos paramentos do suporte Nascente em concordância com a fossa de saltos e do suporte Sul, em toda a extensão, foi pre-

visto um ressalto de segurança para os nadadores, colocado à profundidade de 1,30 m. (ver o "Desenho 8").

No coroamento e ao longo dos suportes Norte e Sul e cortina Nascente, projectou-se um descarregador de limpeza com a soleira à cota (+ 2,37), devidamente pormenorizado no mesmo desenho.

O canal do descarregador, as descargas, o colector geral das suas águas e os respectivos tubos de queda para o exterior, sitos nos suportes Norte e Sul nos pontos de maior altura, prevêm-se de fibrocimento por razões de economia, sendo certo que há conhecimento deste material ter, até agora, dado boas provas na adutora da piscina de água salgada da praia da Figueira da Foz.

A saída de fundo da piscina, pormenorizada no "Desenho 9", situa-se no ponto mais baixo da soleira, no suporte Sul, dando saída directamente para a praia por meio de um tubo de ferro fundido de ϕ 250 mm., munido de ralo, embebido naquele suporte, fechado interiormente por uma válvula especial à prova de areias e da acção das águas salinas, com comando à distância, sobre o coroamento do suporte. A válvula situa-se em nicho por forma a poder ser inspecionada e retirada se necessário.

Suportes e revestimentos

A regularização do fundo da piscina p.d., a do passeio marginal de Nascente (ambos com 0,30 m. de espessura média), as cortinas na base dos suportes Norte e Sul (com 0,50 m. de espessura média) e as cortinas limites de Nascente e Poente (com 0,50 m. de espessura média na bacia de natação e 0,60 na de saltos), prevêm-se a executar com betão simples, com a dosagem de 210 kg. de cimento e 90 kg. de pozolana por m³ de betão em obra, dado o seu contacto permanente com a água do mar. Esta dosagem é a que tem utilizado a A.P.D.L. em obras análogas.

O enchimento das reentrâncias de perfil no fundo da piscina e o corpo dos suportes Norte, Sul e Poente, dadas as respectivas secções, executar-se-ão com betão ciclópico constituído por pedra de dimensões não superiores a 0,30 m., aglomerada com betão do tipo indicado.

A estabilidade dos suportes foi verificada para a sua altura máxima e condições mais desfavoráveis da piscina cheia em baixa-mar, constando do gráfico que faz parte dos "ANEXOS" a esta "Memória". Não se encarou o acionamento dos suportes pelo choque das vagas, atendendo ao abrigo que os mesmos disfrutam pela sua orientação, disposição natural das rochas e por ser possível, no inverno, manter-se a piscina cheia.

Rebocos previram-se, apenas, nesta fase, no passeio marginal de Nascente, a toda a largura, e no coroamento dos suportes Norte e Sul, a executar com argamassa de cimento ao traço de 1:4, a aspero, para evitar escorregamentos.

Arquivo Histórico
Matosinhos

Porto, 15 de Março de 1960

Bernardo Senão

PISCINA DA PRAIA DE LEÇA DA PALMEIRA - 3ª. FASE - PROJECTO

Alargamento do recinto, incluindo arrecadações, sanitários, bar, esplanada, plataforma e muros de suporte a norte e a sul.

MEMÓRIA DESCRITIVA

Arquivo Histórico
Matosinhos

O projecto anexo refere-se aos elementos para a execução dos trabalhos necessários ao alargamento do recinto da Piscina da Praia de Leça da Palmeira.

Não se inclui nesta 3ª. fase, a construção do restaurante previsto para o extremo norte das instalações.

Mantêm-se, nestas obras complementares, os princípios inicialmente adoptados, no que respeita a integração na paisagem: conservação integral das condições do terreno, onde possível, e sobreposição de zonas construídas, onde necessário.

A construção dos muros de suporte, a norte e a sul dos vestiários, constitui o remate necessário dos edifícios, e, ao mesmo tempo que resolve os circuitos de acesso e ligação de zonas, completa o encastramento do conjunto das edificações no muro de suporte da alameda e o encontro de dois materiais aplicados em grandes superfícies: a alvenaria de granito e o betão descobrado.

Mantém-se ainda o critério adoptado até ao momento, no que respeita a materiais (betão descobrado, madeira de riga e cobre) e tipo de acabamento.

Demonstrado o acerto da implantação do bar, construído a título provisório, prevê-se agora a sua construção definitiva, acrescido da zona de influência convenientemente pavimentada (betonilha) e protegida dos ventos dominantes.

Incluem-se nesta empreitada os sanitários para calçados e arrecadações suficientes para o recinto (a norte e a sul).

Para além da definitiva integração na paisagem, resolução de acessos e respectivo contróle, serão particularmente beneficiadas as condições e possibilidades de utilização do recinto - descentralização, diferenciação de zonas, e adaptação às condições climáticas locais.

Porto, 21 de Fevereiro de 1966

Alvaro Lija Vieira

Benedito de Sousa



Fotos da obra da Piscina de Leça da Palmeira, sem data.
Fonte Câmara Municipal de Matosinhos

