



EIXO TEMÁTICO:

- | | | |
|---|--|--|
| ☐ Ambiente e Sustentabilidade | ☒ Crítica, Documentação e Reflexão | ☐ Espaço Público e Cidadania |
| ☐ Habitação e Direito à Cidade | ☐ Infraestrutura e Mobilidade | ☐ Novos processos e novas tecnologias |
| ☐ Patrimônio, Cultura e Identidade | | |

Sensibilidades topográficas em Álvaro Siza: Estratégias projetuais da Igreja de Santa Maria em Marco de Canaveses

Topographical Sensibilities in Alvaro Siza: Design Strategies for The Santa Maria Church in Marco de Canaveses

Sensibilidades topográficas en Álvaro Siza: Estrategias proyectivas en la Iglesia de Santa Maria en Marco de Canaveses

NÓBREGA, Livia Morais (1);

MOREIRA, Fernando Diniz (2)

(1) Mestre, UFPE – FCHE-ESUDA, Recife, PE, Brasil; email: livianobrega@gmail.com

(2) Professor Doutor, UFPE e CAU-BR, Recife, PE, Brasil; email: fernando.diniz.moreira@gmail.com



Sensibilidades topográficas em Álvaro Siza: Estratégias projetuais da Igreja de Santa Maria em Marco de Canaveses

Topographical Sensibilities in Alvaro Siza: Design Strategies for The Santa Maria Church in Marco de Canaveses

Sensibilidades topográficas en Álvaro Siza: Estrategias proyectivas en la Iglesia de Santa Maria en Marco de Canaveses

RESUMO

Este artigo estuda estratégias projetuais que dão continuidade ao relacionamento entre arquitetura e sítio na contemporaneidade, baseado nas reflexões do crítico de arquitetura norte-americano David Leatherbarrow e toma como objeto de estudo o projeto da Igreja de Santa Maria (Marco de Canaveses, Portugal, 1990-1996), do arquiteto português Álvaro Siza.

PALAVRAS-CHAVE: Álvaro Siza, projeto, topografia

ABSTRACT

This article seeks to study design strategies that provide continuity to the relationship between architecture and place in contemporary times, based on the thoughts of the North American architectural critic David Leatherbarrow and taking as an object of study the design of the Church of Santa Maria (Marco de Canaveses, Portugal, 1990-1996), the Portuguese architect Álvaro Siza.

KEY-WORDS: Álvaro Siza, design, topography

RESUMEN

Este artículo busca estudiar estrategias proyectivas que dan continuidad a la relación entre la arquitectura y el lugar en la época contemporánea, con base en las reflexiones del crítico de arquitectura norteamericano David Leatherbarrow y tomando como objeto de estudio de diseño para la iglesia de Santa Maria (Marco Canaveses, Portugal, 1990-1996), el arquitecto portugués Álvaro Siza.

PALABRAS-CLAVE: Álvaro Siza, diseño, topografía

1 INTRODUÇÃO

A noção moderna de que a arquitetura seria um artefato reprodutível e universal provocou o surgimento de diversas críticas que tentaram humanizá-la, aproximando-a do lugar, do homem, da paisagem e do contexto. Nesse conjunto de críticas, com ápice entre 1950 e 1980, podem-se destacar as discussões filosóficas e fenomenológicas, que tratam da distinção entre espaço e lugar (MERLEAU-PONTY, 1945; HEIDEGGER, 1951; NORBERG-SCHULZ, 1979), entre valores universais e locais (RICOEUR, 1955). Os italianos propuseram uma abordagem historicista que enfatizou a continuidade com o contexto urbano (ROGERS, 1954; ROSSI, 1966). Ainda nos anos 1940, críticos apontaram para o rico diálogo que Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto estabeleceram com a paisagem de seus países (GIEDION, 1941; ZEVI, 1945, 1948). Por fim, a emergência do Regionalismo Crítico nos anos 1980 destacou alguns arquitetos e obras em ambientes distantes da Europa central (FRAMPTON, 1983; TZONIS, LEFAIVRE, 1990).

Estas iniciativas parecem hoje estar datadas e eclipsadas pela forte ênfase nas ferramentas digitais e nas novas tecnologias construtivas no processo projetual contemporâneo praticado pelos chamados *starchitects*, figuras cujos projetos carregam o peso de suas imagens e assinaturas nos mais diversos lugares do globo. Entretanto, o uso dessas ferramentas e práticas de modo dissociado da realidade parece estar convertendo o processo projetual em atos de escolha e combinação de partes, gerando soluções distantes do lugar, da topografia, do clima, da paisagem e da práxis humana. A cultura da especialização excessiva também contribui para a falta de diálogo entre arquitetura, paisagismo e urbanismo, contribuindo para o enfraquecimento do papel destas disciplinas na cultura contemporânea.

Se a retomada de um discurso regionalista parece não ser mais frutífera, é preciso buscar novas formas de dialogar com o sítio. É preciso melhor compreender como alguns arquitetos ao redor do globo lançam um olhar renovado para o sítio, tomando-o como partida do projeto, como o arquiteto português Alvaro Siza. Uma das principais contribuições neste sentido é a do crítico norte-americano David Leatherbarrow (2000, 2004) que desenvolve o conceito de *topografia* para interpretar a relação entre projeto e sítio.

Este artigo procura demonstrar como este olhar renovado proposto por Leatherbarrow pode auxiliar em uma melhor compreensão da obra de Siza, tomando como estudo de caso a Igreja de Santa Maria, em Marco de Canaveses, Portugal (1990-1996), esclarecendo que estratégias o arquiteto lança mão para aproximar seus projetos da realidade, não apenas enquanto soluções formais, mas enquanto posturas conceituais.

2 ESTRATÉGIAS PROJETUAIS E O PROJETO DA IGREJA DE SANTA MARIA

Os estudos de David Leatherbarrow versam sobre a arquitetura enquanto fenômeno. Um de seus interesses reside na interface entre projeto, técnicas construtivas e a relação com o sítio. As técnicas modernas de construção e da pré-fabricação impôs e impõem um grande desafio aos arquitetos modernos e contemporâneos: como fazer uma arquitetura adaptada ao lugar, se quase todos os elementos que irão compô-la já existem antes mesmo do projeto começar? (LEATHERBARROW, 2000, p.54). Para o autor a arquitetura, se concebida como um kit de peças a ser montado, “mudou a relação entre edifício e o potencial do seu sítio, permitindo a montagem e construção em qualquer sítio, em grande medida independente de suas condições locais ambientais e climáticas” (LEATHERBARROW, MOSTAFAVI, 1993).

O autor desmistifica a ideia de que a arquitetura moderna era insensível ao contexto. Ele lança o conceito de *topografia* como a arte do agenciamento das condições do lugar, tema em comum entre arquitetura e paisagismo, artes que dão configuração para a vida cotidiana. Estas, devem dotar os padrões prosaicos de nossas vidas com dimensão durável e expressão bela (LEATHERBARROW, 2004, p. 01), dando matéria e estrutura a existência a partir do seu potencial representativo, figurativo, funcional e prático. Assim, a *topografia* é uma instância física que carrega vestígios imateriais, como indícios de ocupações humanas e acontecimentos passados, fornecendo um potencial criador para a arquitetura, um desenvolvimento do conceito de topografia anunciado nos anos 80 pelos autores ligados ao Regionalismo Crítico¹.

Acreditamos que esse conceito, como desenvolvido por Leatherbarrow, é fundamental para um conhecimento mais profundo da obra de Siza. De fato, apesar de não abordar o arquiteto português em nenhum momento de *Topographical Stories* (2004), Leatherbarrow inclui na introdução duas fotos da Piscina das Marés (1966), sem maiores explicações.

Figura 1 e Figura 2 - Piscina das Marés, Álvaro Siza (Leça da Palmeira, 1961-1966).



Fonte: LEATHERBARROW, 2004, p.3

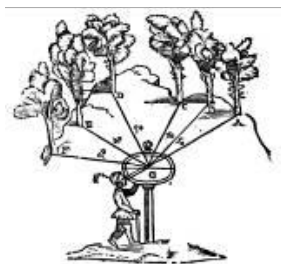
Neste sentido, foram traçados paralelos entre as reflexões de Leatherbarrow e o projeto para a Igreja de Santa Maria (Marco de Canaveses, Portugal, 1990-96) de Siza. Esse entendimento topográfico da realidade enquanto fonte do processo criativo da arquitetura foi sintetizado em cinco estratégias projetuais, a seguir discutidas.

A APREENSÃO DO SÍTIO E A LIBERDADE PROJETUAL

As diferentes formas de apreensão das paisagens enquanto instrumento de projeção e captura do sítio foram ressaltadas por Leatherbarrow (2000) a partir do estudo de três arquitetos. Em Alberti, século XV, o autor destaca a realização dos levantamentos de Roma, onde desenhou com mais detalhes os marcos da cidade e deixou vazios entre eles para preenchê-los de modo mais abstrato, com edificações menos importantes. Em Le Corbusier, a visão do alto, a partir do avião, possibilitou uma nova apreensão do território, que evidenciava os contrastes entre cheios e vazios, construído e natural, urbano e rural. Em Sverre Fehn, na década de 1950, o autor analisa o modo como o arquiteto norueguês observou a forte ligação que as cidades marroquinas tinham com a paisagem, fazendo o questionar se a arquitetura moderna poderia estabelecer relações similares. A forma como estes arquitetos, captaram a essência dos lugares permite estabelecer uma primeira aproximação com a obra de Siza.

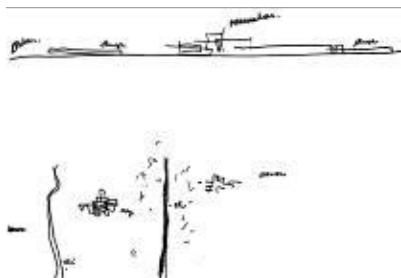
¹ “Pode-se afirmar que o Regionalismo crítico é regional na medida em que invariavelmente enfatiza certos fatores específicos do lugar, que variam desde a topografia, vista como uma matriz tridimensional à qual a estrutura se amolda até o jogo variado da luz local que sobre ela incide” (FRAMPTON [1980], 1997, p. 396)

Figura 3 – Instrumento *Horizon*. Alberti.



Fonte: LEATHERBARROW, 2000, p. 04.

Figura 4 – Vila marroquina. Sverre Fehn, 1952.



Fonte: LEATHERBARROW, 2000, p. 21.

Figura 5 – Évora, Álvaro Siza, 1973.



Fonte: SIZA, 1998, p. 104.

Uma característica que permeia a obra de Siza é a observação do sítio como ponto de partida do projeto. Essa observação fornece subsídios para o processo criativo, incorporados de formas distintas, e levanta outras questões sobre o relacionamento entre liberdade projetual e restrições impostas pela realidade, particularmente o sítio (LEATHERBARROW, 2004). Uma delas é que a falsa noção de que existe uma escolha a ser feita no processo projetual, entre uma criatividade restrita e irrestrita:

A liberdade, no processo projetual, pode ser preservada quando as leis da natureza são seguidas? A experimentação não depende das contingências de tempo e lugar, de expectativas e implicações, para ter valor e relevância? É possível fazer um bom projeto sem um bom cliente, sem construtores competentes e sem materiais que sejam pelo menos adequados? Cada um destes, no entanto, não limitam o que um arquiteto pode vir a propor? Assumindo-se que limitações ou regras de algum tipo são necessárias no processo projetual, por imporem limites à plena liberdade, que tipo de regras estas poderiam ser? Elas são internas a uma disciplina, métodos de projeto ou de produção, por exemplo, ou são externas ao projeto, regras que derivam na natureza dos materiais de construção, por exemplo, ou regras do sítio? (LEATHERBARROW, 2004, p. 86)

Diante destes questionamentos, o desenho de observação é um modo de apreensão da realidade que permite capturar informações do sítio. Uma dessas informações, também presente nas obras de Siza, é a captura de linhas de força do sítio que conferem estruturação ao projeto. Estas linhas de força podem ser definidas com base em processos mais abstratos, como nos grids e jogos geométricos dos projetos de Peter Eisenman, ou mais concretos, como a incorporação da natureza circundante das casas de Richard Neutra.

Figura 6 – Wexner Center for the Visual Arts, Ohio, Peter Eisenman e Laurie Olin, 1983-1989.



Fonte: LEATHERBARROW, 2004, p. 236.

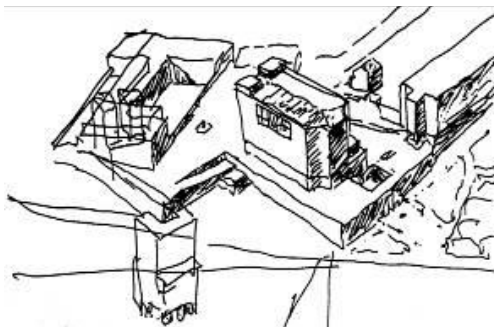
Figura 7 – Tremaine House, Montecito, Califórnia, Richard Neutra, 1947-1948.



Fonte: LEATHERBARROW, 2004, p. 102.

A apreensão do sítio através desenho de observação e captura das linhas de também é bastante clara em toda a obra de Siza, e em particular no projeto da Igreja de Santa Maria:

Figura 8 – Croqui para a Igreja de Santa Maria (1990-1996).



Fonte: SIZA, 1998, p. 48.

A visita ao local pré-escolhido tinha-me perturbado profundamente: era um local difícilíssimo, com grandes diferenças de cota, sobranceiro a uma estrada com muito tráfego. Como se não bastasse, aquela zona estava marcada por edifícios de péssima qualidade. A construção desse centro paroquial é por isso e também a construção de um lugar, em substituição de uma escarpa muito acentuada. (SIZA, 1998, p. 49)

A igreja é parte de um programa que originalmente incluía também um centro paroquial, auditório e moradia do pároco, que juntos configurariam um pátio, embora aquela última não tenha sido construída. Portanto, a análise considerará o conjunto construído e se aprofundará na igreja. A área, sem uma estrutura urbana consolidada, com edificações circundantes banais e uma estrada de tráfego intenso é contrabalançada pela configuração topográfica do terreno, uma escarpa com uma acentuada diferença de cotas e uma a belíssima vista para o vale da cidade, preexistências fundamentais para a concepção e compreensão do projeto.

Figura 9 – Vistas aéreas da situação da Igreja de Santa Maria e do centro paroquial. Na parte superior da figura da direita encontra-se a casa da terceira idade, mencionada por Siza

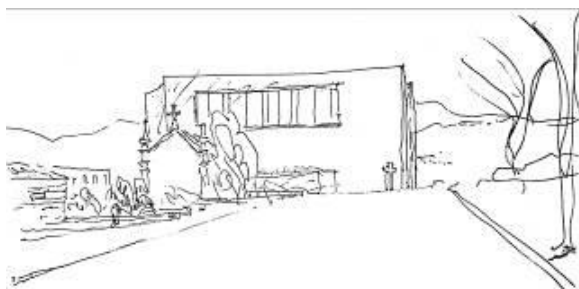


Fonte: Fernando Guerra/CDAS/Casa da Arquitectura.

Ao se referir a outro edifício (o Neurosciences Institute, de Williams & Tsien em La Jolla, Califórnia), projetado em condição semelhante, Leatherbarrow menciona que “o caráter desalinhado e banal da paisagem aqui é essencial, pois a ausência de figuras proeminentes permite que elas sejam descobertas” (LEATHERBARROW, 2004, p. 37), o que ilustra também a situação da Igreja de Siza. A tomada de consciência das características que compõem a essência de uma edificação desta natureza, combinada com a exploração da paisagem circundante, é encontrada na apreensão do sítio e em conversas com envolvidos no projeto.

A referência inicial foi uma construção preexistente, uma residência para a terceira idade, de uma arquitectura correcta e ordenada, situada na cota superior da escarpa e com uma extensão muito significativa em relação à estrada. A partir deste novo nível, tudo o resto se foi articulando, reagindo à complexidade das construções existentes e permitindo finalmente a criação de um adro, aberto sobre o belíssimo vale de Marco de Canaveses. (SIZA, 1998, p. 51)

Figura 10 – Croqui da Igreja vista a partir do interior da quadra, capela e edifício existentes e vale ao fundo.



Fonte: BEAUDOUIN, MACHABERT, 2009, p. 178.

Siza gerou no conjunto, uma ambiência que media entre o entorno imediato, um contexto suburbano confuso, com a privilegiada situação, um promontório com vistas para o vale.

Figura 11 – Entorno imediato e paisagem do vale ao fundo do sítio do projeto.

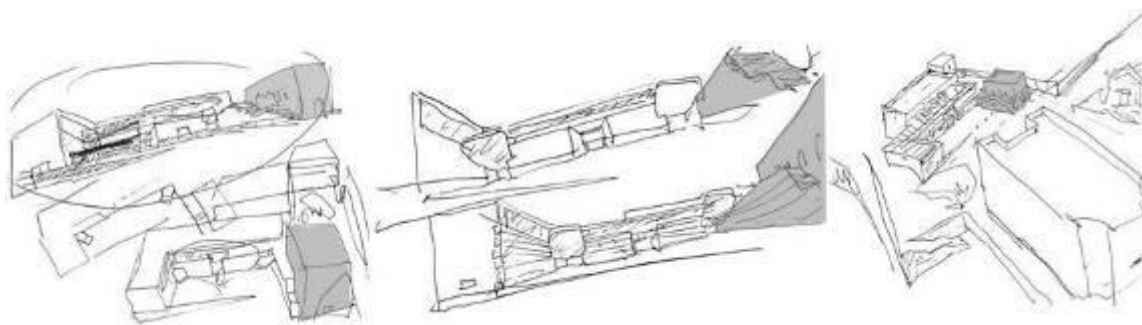


Fotos: Livia Nóbrega.

O conjunto se situa num ponto de tensões cuja convergência enquadram a liberdade projetual, “o que é preciso, e que está na origem do meu trabalho, é criar como que uma grelha. Novamente uma grelha.” (SIZA, 1996, apud BEAUDOUIN, MACHABERT, 2009, p. 171). Na busca por esta grelha estruturadora, os caminhos de pedestres existentes, que ligam a rua da cota mais alta até a avenida, cota mais baixa, assim como os edifícios existentes (um edifício para idosos e um conjunto de residências), foram fundamentais para esta estruturação.

A residência do pároco, não construída, era um dos lados deste volume em U, que contribuiria definir a diferença de cotas e para uma melhor delimitação do adro, reverberando o U formado pelas torres do campanário e do batistério da igreja. Nos dias atuais, o bloco ficou reduzido a um L, mas a elevação da escarpa ajudou a delimitar naturalmente este recinto.

Figura 12 – Croquis com a proposta inicial, com a residência do pároco (em cinza, não construída).

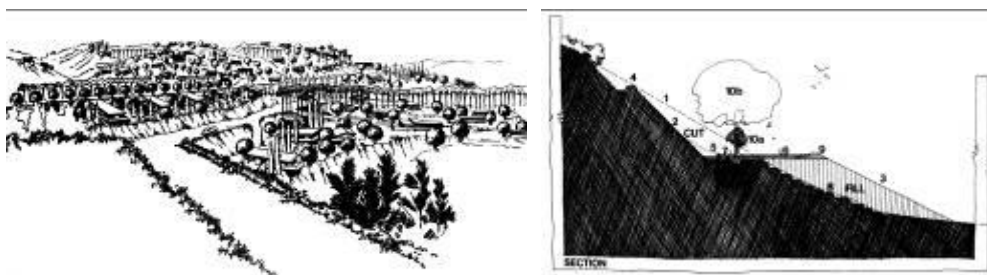


Fonte: Casa da Arquitectura.

A CONSTRUÇÃO COMO CULTIVO

Negando o mito de que arquitetura moderna concebia o terreno como tábula rasa, Leatherbarrow (2004) aproxima as noções de construção e cultivo para mostrar que a construção pode contribuir para preparar, cuidar, desenvolver e aperfeiçoar aspectos presentes no sítio. Como exemplo, ele destaca novamente Neutra e o paisagista Garrett Eckbo, mostrando que no trabalho de ambos há um processo de duas etapas: “a descoberta ou detecção do que está escondido em um lugar e a revelação dos seus ‘tesouros’”. (LEATHERBARROW, 2004, p. 65)

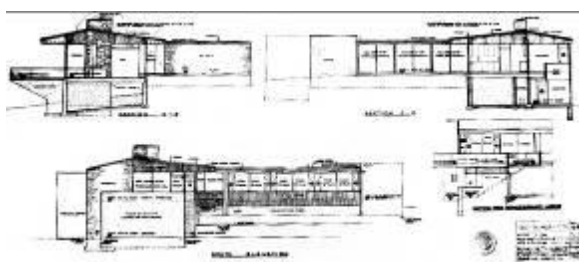
Figura 13 – Desenhos de Garrett Eckbo, *Landscape for Living*, 1950 e *Art of Home Landscaping*, 1965.



Fonte: LEATHERBARROW, 2004, p. 65 e p. 66.

Entende-se a construção como cultivo quando se concebe o edifício como algo que brota do terreno a partir intervenção humana, por meio de cortes e adições, e não como algo que nele é pousado. Isto pode ser observado na ênfase de Neutra nos elementos horizontais, como pisos, tetos e plataformas em níveis distintos, em detrimento do protagonismo das paredes ou divisórias verticais, o que gerou uma maior fluidez entre os espaços e entre o interior e exterior nos edifícios. A Tremaine House (Califórnia, 1947-1948) e a Pitcairn House (Pennsylvania, 1959-1962), ambas de Neutra, ilustram este argumento pelos desníveis de piso e teto e pelas diferentes texturas e materiais como elementos definidores do espaço.

Figura 14 – Richard Neutra, Pitcairn House (Pennsylvania, 1959-1962).



Fonte: LEATHERBARROW, 2000, p. 47.

Figura 15 – Kaufman House, Califórnia, Richard Neutra, 1946.



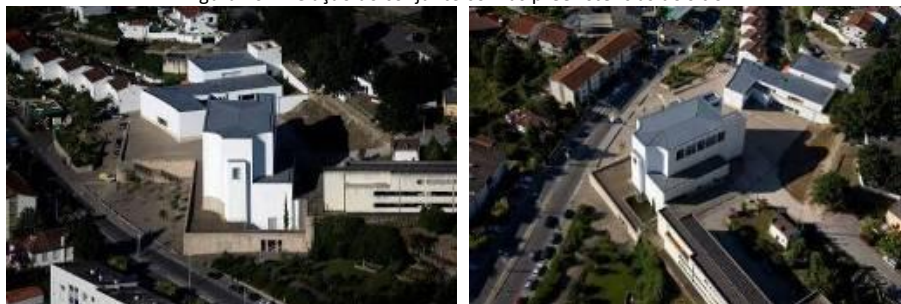
Fonte: NEUTRA, 1951, p.54.

É importante reconhecer os limites entre arquitetura e natureza, onde uma termina e a outra começa, conforme Neutra alertou ao afirmar que a criatividade da construção exige a implantação de elementos não presentes no território, e que um edifício deve se revelar como um artefato, algo construído e instalado no sítio, que termina por enriquecê-lo (NEUTRA apud LEATHERBARROW, 2004). A noção de construção enquanto algo cultivado tira partido das suas preexistências, que a princípio poderiam constituir entraves ou restrições.

Na Igreja de Siza, na face da avenida, as linhas de força que estruturam o conjunto são encontradas a partir de um edifício e de um conjunto de casas vizinhos. O alinhamento da

igreja com o edifício, reverberado no desenho da base, é prolongado até o encontro com a avenida, ponto onde a plataforma faz uma inflexão a 90º que leva o visitante ao percurso de acesso ao adro. O ritmo e a proporção das faces cegas das casas também são continuados no desenho do centro paroquial (o bloco em L) que, junto com a igreja, configura o adro.

Figura 16 – Relação do conjunto com as preexistências do sítio.



Fonte: Fernando Guerra/CDAS/Casa da Arquitectura.

Os percursos de acesso também são desenvolvimentos do sítio. O conjunto pode ser acessado da avenida pelas escadas da plataforma que conduzem ao adro, a partir do passeio que tem ligação com a capela mortuária (abaixo da nave da igreja, semienterrada sob a plataforma) ou por ruas em cotas mais altas, na face do conjunto de casas e do edifício ao lado da igreja.

Um dos percursos secundários de acesso ao conjunto, que se desenvolve por uma rua elevada que margeia o conjunto de casas vizinho, é trabalhado de modo a realizar uma suave transição de escalas, da ambiência intimista e acolhedora das casas para a monumentalidade requerida. Esta transição é feita por meio de um cuidadoso trabalho com o centro paroquial, cujo volume apresenta uma suave curva continuada pela fachada da igreja, conseguindo uma mudança contínua e gradativa entre estes espaços de caráter distintos, aos quais o usuário pode aceder diretamente ao adro da igreja ou descer pelo passeio inclinado diretamente até a avenida.

Figura 17 – Percurso de ligação entre o conjunto de habitações e o conjunto religioso.



Fotos: Livia Nóbrega.

O percurso principal é trabalhado de forma prolongada, com várias mudanças de direção, um tempo de transição entre as ambiências distintas. Os muros em pedra dão acesso a uma escadaria que eleva o visitante e abre a primeira vista da paisagem, colocando-o de costas para a igreja e o adro. Ao mudar de direção para continuar o percurso de acesso, tem-se uma visão parcial do adro, delimitada pelas fachadas laterais do centro paroquial e da igreja.

Ao fim deste percurso, chega-se ao adro, localizado na confluência dos caminhos. Como uma acrópole para a cidade, o adro é delimitado pelos edifícios e por um pequeno monte, que distanciando-se da avenida e abrindo-se, como uma grande janela, para a paisagem ao fundo.

Figura 18 – Principal percurso de acesso ao conjunto, da avenida ao adro



Fotos: Livia Nóbrega.

Esta transição afasta o caráter mundano do subúrbio pois do centro da plataforma nossa visão é direcionada para o vale. Do pátio, sentimos que estamos em um lugar diferenciado e distante do movimento do entorno, onde o caráter sacro (ELIADE, 1957) é conseguido pela aproximação da paisagem natural. Essa aproximação também é sentida no interior da igreja. A baixa e longa abertura que percorre o lado direito da nave na altura da vista isola o visitante das edificações banais do entorno imediato e traz para perto a paisagem do vale ao fundo.

Figura 19 – Vista panorâmica do conjunto, adro e relação com a paisagem ao fundo.



Foto: Livia Nóbrega

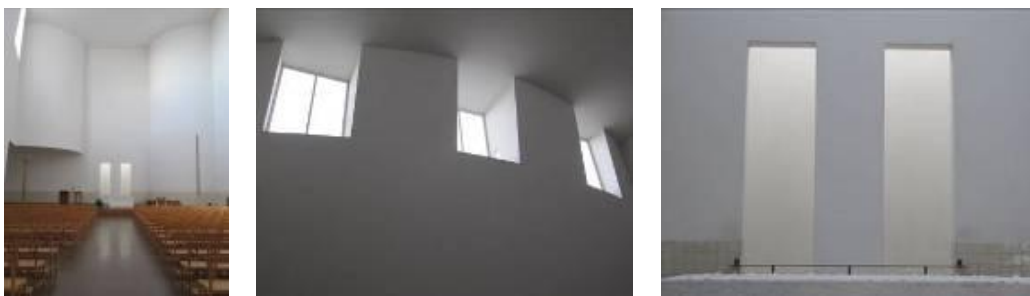
Figura 20 – Igreja de Santa Maria (Álvaro Siza, 1990-1996).



Fotos: Livia Nóbrega.

As aberturas no interior da nave também filtram a luz natural, reforçando a carga simbólica do projeto. Três janelas altas pontuam a parede convexa de um dos lados da nave e dois rasgos verticais compõem o fundo do altar, sem de imagens ou figuras sacras, e trazem a luz indireta, a partir de uma janela no alto da fachada dos fundos da igreja.

Figura 19 – As diferentes formas de captura da luz.



Fotos: Lívia Nóbrega.

TERRAPLENAGEM COMO ESTRUTURAÇÃO DO PROJETO

Leatherbarrow afirma que “a arquitetura pode, de fato, ser entendida como uma ‘afloração’ cultivada e construída a partir de um sítio”, (2004, p. 17), sendo a terraplenagem um dos responsáveis por esta estruturação. O autor defende que a terraplenagem pode constituir a própria configuração do projeto (*earthwork as framework*), e ressalta algumas questões que vem incomodando estas disciplinas por muito tempo:

Como o projeto de um edifício pode reconhecer as particularidades do sítio quando as práticas construtivas utilizam elementos e tecnologias que não obedecem a obrigações territoriais? Os materiais construtivos encontrados no entorno ainda desempenham algum papel na determinação da forma arquitetônica, sabendo-se que existem novas alternativas menos dispendiosas e mais vantajosas? (LEATHERBARROW, 2004, p. 21)

Tendo em mente o Neurosciences Institute, de Williams & Tsien, Leatherbarrow pergunta “o que é básico para a definição de um lugar num terreno extenso e desarticulado?” (LEATHERBARROW, 2004 p. 23). Ele afirma que a construção do lugar tem início com o corte da terra, o preparo da base, onde a terraplenagem está presente nos atos de escavar e estender, prolongar e continuar, como no projeto de Williams & Tsien. O espaço aberto circular, praça central do conjunto, é a confluência de caminhos existentes que se ligam à paisagem distante. A praça é delimitada com muros de contenção e espaços incrustados no relevo que funcionam como tal. As paredes do auditório também funcionam como muros de contenção da terra resultante da escavação, semienterrado em parte de sua extensão. Com esta movimentação, foi criado um pequeno monte que contribui para a delimitação a praça em um dos lados.

Figura 22– Neurosciences Institute, La Jolla, California. Todd Williams e Billie Tsien, 1992-1995.



Fonte: LEATHERBARROW, 2004.

O aproveitamento das características topográficas é visível no zoneamento, na distribuição do programa, como os laboratórios na base da colina, e na escolha dos materiais. Três tipos de pedra, mais escuras e mais claras, polidas e ríspidas, dão continuidade à paisagem em alguns pontos e se destacam em outros, sugerindo um novo tipo de harmonia não por meio da

repetição, mas através da variação e da diferença, não através da concordância, mas da discordância, ou melhor, de uma discordância concordante. (LEATHERBARROW, 2004, p. 48)

O tema da terraplenagem como partido também destaca-se na plataforma em granito onde assentam os volumes e no corpo da igreja, a partir da relação imbricada entre o desenho da plataforma e a configuração topográfica do entorno (terreno e edificações circundantes) e a incrustação de parte do programa da igreja, encaixado nesta mesma plataforma. O conjunto é disposto sobre uma base em pedra que funciona como um dispositivo de organização dos percursos e de controle das intervenções ao longo do terreno, além de realizar a contenção da escarpa e de delimitar o perímetro do conjunto nas faces localizadas à estrada.

Figura 24– Maquete física do complexo religioso.

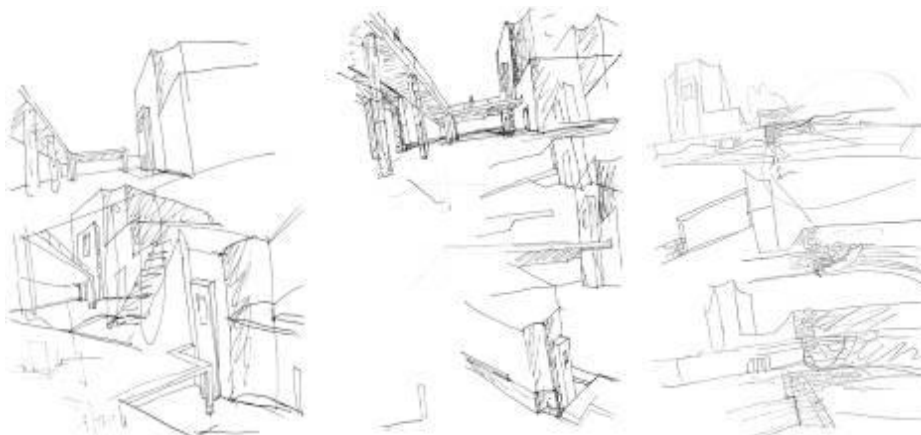


Fonte: Casa da Arquitectura.

Uma igreja é um edifício público, institucional, mas não ao mesmo nível que os outros. Goza de uma certa autonomia no tecido urbano. Deve, de uma maneira ou doutra, destacar-se dele. Isso não quer dizer que tenha que ser mais alto, mais dominante. Mas esse destaque, essa autonomia de que eu falo é de outra natureza, mais complexa e profunda. (SIZA, 1997, apud BEAUDOUIN, MACHABERT, 2009, p. 184)

Já o volume da igreja, proeminente e autônomo da base num primeiro olhar, desenvolve-se em dois níveis: um nível superior, onde se situa a assembleia, e um nível inferior, que abriga a capela mortuária. Ambos podem ser acessados de modo independente, a assembleia pelo adro - no nível superior, e a capela mortuária pelo interior da igreja e do seu exterior, através de uma escada que liga o adro à capela mortuária, que abre-se diretamente para a avenida.

Figura 25 – Croquis que mostram o encaixe do volume da igreja e capela mortuária no terreno.



Fonte: Casa da Arquitectura.

Como mostram os percursos de acesso às duas cotas, trata-se de espaços com características decisivamente diferentes. A capela mortuária é quase a fundação da própria igreja: cria uma cota estável, fixa, para que a igreja possa apoiar-se. Além disso, com os seus muros de granito e o claustro, estabelece a distância em relação à estrada. (SIZA, 1998, p. 51)

Inserida nesta diferença de cotas e escavada na escarpa como a fundação da própria igreja tem-se um pequeno claustro que dá suporte às cerimônias e uma galeria dupla que garante o distanciamento entre este espaço e a o passeio que vai ter diretamente à avenida.

Figura 27— Pátio entre a capela mortuária e a avenida.



Fotos: Livia Nóbrega.

SÍTIO E MATERIALIDADE

Leatherbarrow e Mostafavi em *On Weathering* (1993) tratam da questão da escolha e do comportamento dos materiais ao longo do tempo, seu envelhecimento e as implicações filosóficas e éticas deste processo na arquitetura. Os autores ressaltam a relação entre ambiente e desempenho dos materiais, a importância da escolha consciente e o efeito das intempéries enquanto marcas do tempo. Se estes efeitos podem ser positivos para a aparência, estes podem ser previstos se esta escolha levar em consideração as características do ambiente. Leatherbarrow e Mostafavi fazem uma menção a obra de Siza como um arquiteto que utilizou os materiais sabiamente, de acordo com as condições ofertadas.

Na Igreja de Santa Maria, assim como no Neurosciences Institute, o trabalho entre sítio e materialidade se dá por meio de aproximações e distanciamentos. A base granítica que assenta o conjunto cria uma continuidade em relação aos materiais, cores e acabamentos do entorno, reforçando a integração entre estes espaços e o caráter cívico que um conjunto religioso desempenha para a cidade, assim como as paredes brancas e caiadas contrastam e marcam a presença dos volumes na paisagem.

Nota-se uma presença consistente do granito que, nesta região, é um dos elementos mais importantes na paisagem, quer na Natureza que na construção. Neste projecto, a plataforma em granito surge como contraponto necessário à leveza e à grande concisão geométrica do volume branco. Em algumas horas do dia a igreja quase que se desmaterializa: ora parece desaparecer, ora, noutras ocasiões, sobressai quase que violentamente. Era por isso necessária uma base que a prendesse ao solo. (SIZA, 1998, p. 67)

Figura 28 – Plataforma em granito sob a qual assentam as construções.



Fonte: Casa da Arquitectura.

Nos interiores, os materiais utilizados têm seus efeitos acentuados pelo modo como a luz penetra nos espaços, seja adquirindo um aspecto mais corpóreo e robusto, como nos volumes

brancos, seja desmaterializando-se, como nos azulejos que revestem o interior da torre do batistério, ou nas superfícies em granito banhadas pela água que escorre da pia batismal.

Figura 29– Materiais e efeitos distintos utilizados no interior da igreja.



Fonte: Casa da Arquitectura.

FRAGMENTAÇÃO VERSUS FRONTALIDADE

Projetar um edifício significa determinar sua imagem, como este irá se revelar, o que envolve o ato corriqueiro de compor fachadas. A prática de enfatizar o aspecto frontal e pictórico dos edifícios ainda persiste, pois a fachada é vista como algo que identifica e confere aparência singular a este. Entretanto, Leatherbarrow (2000) critica esta ênfase nas fachadas, sobretudo frontais, e sugere que o ato de concebê-las vai além da imagem dos edifícios, pois estes raramente são entendidos do modo como foram concebidos, ou seja, a forma como os usuários se aproximam e experimentam os edifícios interfere nesta leitura.

Nos anos 1970 e 1980, arquitetos como Rossi, Graves e Venturi utilizaram a dimensão frontal e pictórica dos edifícios para articular motivos encontrados na história ou no entorno imediato. Assim, a conformidade entre os edifícios e o sítio resultaria dessa repetição dos motivos construídos. Entretanto, Leatherbarrow questiona esta ênfase histórica no desenho das fachadas, sobretudo frontais, e destaca outras formas de conceber o projeto, por meio de atitudes que favoreçam a experimentação em detrimento da representação, que privilegiem a noção do todo, de um conjunto urbano mais inclusivo:

É possível atribuir significado a arquitetura sem ser recorrer a mera exibição ou demonstração de imagens? O que envolveria o desenho de uma arquitetura não-cenográfica? Como podemos falar de tal arquitetura sem imediatamente transformá-la naquilo que queremos evitar, outro conjunto de objetos-para-serem-vistos ou, mais ambiciosamente, para serem lidos? (LEATHERBARROW, 2000, p. 77)

Esta ênfase na revelação pictórica do edifício pode ser entendida quando o autor compara o contraste entre fachada frontal e dos fundos. Enquanto a fachada frontal prevê um maior distanciamento, espaço para apreensão e contemplação, a fachada dos fundos muitas vezes confunde-se com os fundos das edificações vizinhas. Contudo, o que poderia parecer negativo, esta lógica de concepção da fachada dos fundos (ou a ausência dela) é a simples revelação das necessidades do programa e das condicionantes colocadas pelas edificações vizinhas.

Neste sentido, o autor destaca a Tzara House (Paris, 1926) e a Rufer House (Viena, 1922), de Adolf Loos, enquanto atitudes opostas. Na Tzara House, a fachada frontal se apresenta mais

clara, enquanto a fachada dos fundos tem uma imagem fragmentada pela sobreposição e escalonamento dos parapeitos dos terraços empilhados. Já na Rufer House, a noção de fragmentos e sobreposições permeou todas as fachadas. Nela, pode-se observar que, apesar da planaridade e rigor, os dados que as configuram são resultados das necessidades internas, como a disposição distinta das aberturas, sem uma lógica compositiva aparente.

Figura 30 – Tzara House, Loos, Paris, 1926.



Figura 31 – Rufer House, Adolf Loos, Viena, 1922.



Fonte: LEATHERBARROW, 2000.

Leatherbarrow aprofunda os estudos desta relação entre os limites do edifício e o seu sítio analisando duas creches-escolas de Neutra: a Child Guidance Clinic, no campus da University of Southern Califórnia e a Nursery-Kindergarten, no campus da UCLA, em Los Angeles. Ele analisa a cooperação de um edifício com o seu horizonte a partir da dissolução de sua imagem, num certo sentido, e do fortalecimento de outros aspectos do projeto. Em ambos, Leatherbarrow ressalta dois aspectos: o caráter imbricado entre os limites do edifício e o sítio e as atividades humanas que abrigam, neste caso a educação infantil.

A razão para a fragmentação dos volumes, o caráter fluido dos espaços e as fenestrações que integram interior-exterior, reside nas novas práticas de ensino da época, que advogavam menos formalidades, mais liberdade na formação de grupos de alunos e mais a interação com a natureza. Em ambos os casos observa-se que o que poderia ser uma perda da autonomia do edifício, ou seja, uma crise na sua definição enquanto objeto, se mostra como algo positivo tanto na sua coesão estética quanto na sua inserção na topografia e na paisagem.

Figura 32 – Child Guidance Clinic, Los Angeles, Richard Neutra, 1963.



Figura 33– Nursery-Kindergarten, Los Angeles, Richard Neutra, 1957.



Fonte: LEATHERBARROW, 2000.

Da mesma forma, o Neurosciences Institute, de Williams & Tsien, não se mostra como uma série de imagens, mas como um conjunto de fragmentos entendidos no sítio a partir da experiência. Em suma, pode-se dizer que a substância representativa das fachadas, ou do aspecto externo de um edifício, pode ser obtido não pela incorporação de motivos dos arredores, mas pela consideração da topografia e práxis humana. Estes exemplos trazem

novas possibilidades de análise e evidenciam a sensibilidade com que alguns arquitetos, Siza entre eles, concebem o projeto a partir do entendimento topográfico da realidade.

O tema da fragmentação versus frontalidade pode ser observado em escalas distintas na Igreja de Santa Maria. A plataforma granítica funciona como um todo unificador que organiza o conjunto e sua relação com o espaço público. Sobre essa base estão os volumes da igreja e do centro paroquial, cuja fragmentação está tanto na forma como estes estão dispostos, na escala do todo, quanto na própria geometria dos edifícios, na escala das partes.

Como nos projetos de Neutra, o conjunto se revela mais forte nas fachadas laterais e cortes do que na própria fachada frontal da igreja. A partir da avenida tem-se logo a visão de suas laterais para só então, ao chegar ao adro, poder experimentar o conjunto de modo frontal. Sobre a igreja, Siza afirma que esta “é igualmente um bloco, retangular, que se dilata num dado momento para tornar o corpo da igreja autônomo em relação ao corpo geral, preservando as formas na sua ligação e na sua geometria globais” (SIZA, 1997, apud BEAUDOUIN, MACHABERT, 2009, p. 184).

O desenho do centro paroquial é fragmentado para induzir os percursos e delimitar o adro, através da suave curva e do volume em L. Já a geometria da igreja é reduzida ao mínimo, mantendo apenas os elementos essenciais, duas torres que conformam um pequeno recinto de entrada, marcado pela monumental porta, releitura contemporânea da tipologia sacra.

Há muitas igrejas que não se reconhecem a não ser pelo símbolo distintivo da cruz. Foi o que eu quis evitar. Mesmo que haja uma, não será através dela que deveremos saber que estamos perante uma igreja, assim como não é preciso meter um painel de “saída” em frente a uma porta se ela for bem desenhada. É a maneira como o espaço se organiza que conduz automaticamente a essa porta. (SIZA, 1997, apud BEAUDOUIN, MACHABERT, 2009, p. 182)

Figura 34 – Vistas laterais e frontais da igreja e centro paroquial.



Fonte: Casa da Arquitectura.

Instalar-se num território equivale, em última instância, a consagrá-lo: quando a instalação já não é provisória, como nos nômades, mas permanentemente, como é o caso dos sedentários, implica uma decisão vital que compromete a existência de toda a comunidade. “Situá-lo” num lugar, organizá-lo, habitá-lo – são ações que pressupõem uma escolha existencial: a escolha do Universo que se está pronto a assumir ao “criá-lo”. (ELIADE, 1957, p. 23)

Sem recorrer soluções figurativas, mas através dessa sensível instalação no território, através de sua escala, da implantação e da incorporação de valores arquétipos, a igreja surge como uma presença quase totêmica naquela pequena cidade, reorganizando-a e dando sentido à comunidade, como é comum no ato de fundação das cidades portuguesas e logo brasileiras, onde a igreja matriz funciona como um marco na estrutura urbana.

* * *

Por fim, o complexo religioso de Santa Maria composto pelo centro paroquial e pela Igreja de Santa Maria pode ser entendido como uma inserção no sítio devido ao complexo manejo do



terreno no sentido de estruturar o projeto a partir das suas particularidades topográficas e de tirar partido destas e da paisagem para conferir a ambiência implícita no programa religioso.

AGRADECIMENTOS

Ao arquiteto Álvaro Siza, que gentilmente concedeu duas entrevistas para esta pesquisa; à Casa da Arquitectura, que forneceu dados do escritório do arquiteto e à FACEPE, pelo auxílio financeiro.

REFERÊNCIAS

- BEAUDOUIN, L.; MACHABERT, D. *Álvaro Siza – Uma questão de medida*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009.
- ELIADE, M. (1957). *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FRAMPTON, K. (1983). Perspectivas para um regionalismo crítico. In: NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 503-519.
- GIEDION, S. *Space, time and architecture: The growth of a new tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1941.
- HEIDEGGER, M. (1951). Building, dwelling, thinking. In: *Poetry, language, thought*. New York: Harper Colophon Books, 1971.
- HIGINO, N. *Álvaro Siza: desenhar a hospitalidade*. Matosinhos: Casa da Arquitectura, 2010.
- LEATHERBARROW, D. Espaço dentro e fora da arquitetura. *Arqtexto*. n. 12. 1º sem. 2008. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_12/01_DL_espa%C3%A7o_300409.pdf>. Acesso em: 9 mai. 2012.
- LEATHERBARROW, D. Cidades fortes a partir de um Modernismo fraco. In: MOREIRA, F. D. (Org.). *Arquitetura Moderna no Norte e Nordeste: Universalidade e Diversidade*. Recife: FASA, 2007. p. 13-34.
- LEATHERBARROW, D.; MOSTAFAVI, M. *On Weathering: The life of buildings in time*. Cambridge: The MIT Press, 1993.
- LEATHERBARROW, D. *Topographical Stories: studies in landscape and architecture*. Pennsylvania: UOP Press, 2004.
- LEATHERBARROW, D. *Uncommon Ground: architecture, Technology and topography*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- MERLEAU-PONTY, M. (1945). *Phenomenology of perception*. New York: Humanities Press, 1962.
- NEUTRA, Richard. *Mysteries and Realities of the Site*. Scarsdale: Morgan & Morgan, 1951.
- NORBERG-SCHULZ, C. *Genius Loci. Towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli, 1979.
- NORBERG-SCHULZ, C. *Intentions in architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1963.
- ROGERS, Ernesto N. La responsabilità verso la tradizione. In: _____. *Esperienza dell'Architettura*. Milão: Skira, 1997. p. 267-279.
- RICOEUR, P. (1955) *História e Verdade*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense, 1968.
- ROSSI, A. (1966). *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SIZA, A.. *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- TZONIS, A.; LEFAIVRE, L. Por que regionalismo crítico hoje? In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia poética (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 520-532.
- ZEVI, B. *Verso un'architettura organica*. Torino: Einaudi, 1945.