



INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Chaves: o novo recinto da Feira

Marta Vieira da Fonte

Mestrado Integrado em Arquitetura

Orientador:

Doutor Paulo Alexandre Tormenta Pinto, Professor Catedrático
Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

Co-orientador:

Mestre Francisco Diogo Gomes Correia da Silva Freitas
Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

Novembro, 2022

Departamento de Arquitetura e Urbanismo

Chaves: o novo recinto da Feira

Marta Vieira da Fonte

Mestrado Integrado em Arquitetura

Orientador:

Doutor Paulo Alexandre Tormenta Pinto, Professor Catedrático
Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

Co-orientador:

Mestre Francisco Diogo Gomes Correia da Silva Freitas
Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

Novembro, 2022

Chaves

Chaves: o novo recinto da Feira
Marta Vieira da Fonte
2022

Abstract

Within the scope of the curricular unit of Projeto Final de Arquitetura 2021/2022, an individual action strategy is developed, defined by the creation of the Urban and Horticultural Park of Galinheira and a space for the Chaves Fair(s) which, based on a work of analysis and reflection on the territory of Chaves, seeks to continue the strategy of action developed by the Polis Program in Chaves, proposing a set of interventions of urban requalification and environmental enhancement that, complementary to each other, intend to consolidate the urban space, reinforcing the links between the two banks, and giving back to the river Tâmega its importance as a structuring element of the territory and part of the identity of the city of Chaves.

Key-words: Chaves, Tâmega, Architecture, Horticultural Park, Wall, Fair

Resumo

No âmbito da unidade curricular de Projeto Final de Arquitetura 2021/2022, é desenvolvida uma estratégia de atuação individual definida pela criação do Parque Urbano e Hortícola da Galinheira e de um recinto para a(s) Feira(s) de Chaves que, fundamentada num trabalho de análise e reflexão sobre o território de Chaves, procura dar continuidade à estratégia de atuação desenvolvida pelo Programa Polis em Chaves, propondo um conjunto de intervenções de requalificação urbana e valorização ambiental que, complementares entre si, pretendem consolidar o espaço urbano, reforçando a ligação entre as duas margens, e devolvendo ao rio Tâmega a sua importância enquanto elemento estruturador do território e parte identitária da cidade de Chaves.

Palavras-chave: Chaves, Tâmega, Arquitetura, Parque Hortícola, Muro, Feira

Iscte Instituto Universitário de Lisboa

Ano Letivo 2021-2022

Mestrado Integrado em Arquitetura

Chaves: o novo recinto da Feira

Marta Vieira da Fonte

Orientador: Doutor Paulo Tormenta Pinto,

Professor Catedrático, Iscte Instituto

Universitário de Lisboa

Co-orientador: Mestre, Francisco Diogo

Gomes Correia da Silva Freitas, Iscte

Instituto Universitário de Lisboa

Trabalho de projeto submetido como
requisito parcial para obtenção do grau de
mestre em Arquitetura.

Novembro 2022

Conteúdos

Enquadramento

1. Atlas
2. Texto Crítico
3. Proposta de grupo
4. Proposta individual

Enquadramento

O presente trabalho é realizado no âmbito do projeto de investigação “A monumentalidade crítica de Álvaro Siza - Projetos de renovação urbana depois da Exposição Internacional de Lisboa de 1998 (Expo'98)”, que procura fazer uma leitura das obras produzidas pelo arquiteto Álvaro Siza, primeiramente no contexto da Expo'98, e de seguida a propósito do Programa Polis, promovido em trinta e nove cidades do país pelo governo português.

As obras produzidas por Álvaro Siza nas cidades de Chaves, Viana do Castelo, Vila do Conde e Matosinhos são alvo de estudo aprofundado na unidade curricular de Projeto Final de Arquitetura 2021/2022, coordenada por Paulo Tormenta Pinto, Pedro Luz Pinto e Ana Brandão, com a colaboração de Elodie Marques, Francisco Freitas, Filipe Prudêncio, Rita Rodrigues e Catarina Santos. O presente trabalho tem por objeto de estudo o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso (2015), em Chaves.

No decorrer do ano letivo foram produzidos diversos trabalhos de pesquisa e levantamento, com o objetivo de refletir sobre o modo de atuar de Siza, sobre a sua obra e sobre o território onde esta se insere, assim como auxiliar a elaboração de uma estratégia de atuação em grupo, e quatro posposta individuais, para a cidade de Chaves. O presente trabalho encontra-se assim estruturado em quatro partes.

A primeira parte corresponde a um Atlas de imagens produzido através da leitura crítica do texto *Arquitetura Débil* (1987) de Ignasi Solà-Morales, com o qual se pretende ilustrar de modo crítico o itinerário descritivo e argumentativo usado pelo autor. Porém, e à semelhança do conceito proposto por Solà-Morales, esta leitura propõe-se como um corte diagonal, uma interpretação. Não se pretende que estas imagens se assumam como referências absolutas, mas como representação de um pensamento e permitam pela, sua subjetividade inerente, outras apropriações.

Na segunda parte é desenvolvido um texto crítico sobre o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, em Chaves, realizado por Álvaro Siza, no âmbito do Programa Polis. O presente trabalho de pesquisa e levantamento assume-se como um contributo para o estudo da obra

de Siza, em Chaves, e tem por objetivo a procura por evidências da capacidade de Siza interpretar o tempo e o espaço, que transparece na sua forma de projetar.

Este texto organiza-se em dois capítulos. Um primeiro, com o objetivo de enquadrar o tempo e o espaço em que Siza atua e no qual se analisa cronologicamente e sequencialmente a evolução urbana da cidade de Chaves. E um segundo, focado no objeto de estudo, o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, no qual se estuda o projeto do museu e os seus componentes, assim como as circunstâncias que influenciaram o seu projeto.

No Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, é possível encontrar evidências de uma forma de projetar assente numa interpretação do local e de um enquadramento numa cultura universal. Intervindo num território fragilizado, Siza parece encontrar valor nas cicatrizes desse território e referências nessa envolvente, revelando um entendimento sobre a preservação do espírito do lugar, que valoriza o território e a sua identidade. Deste modo, o edifício é entendido como uma oportunidade para recuperar antigos referenciais e retomar relações perdidas, com o tecido urbano, com o rio, com a pedra que se encontra por toda a cidade.

Reconhecendo o museu como uma tipologia de monumento nas cidades contemporâneas, Siza projeta um edifício que é crítico em relação à sua envolvente e à sua própria monumentalidade, evidenciando uma relação de compromisso entre preservação e transformação. Com o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, Siza sublinha o potencial do museu contemporâneo exceder as suas funções enquanto contentor e se tornar parte da cidade, propondo uma arquitetura que vai para lá do objeto construído, capaz de cerzir o tecido urbano e social preexistente, transformando a cidade e os seus habitantes.

Ao longo do trabalho foi privilegiada a recolha e utilização de informação de fontes primárias como peças escritas e desenhadas (desenhos técnicos do museu, cartografia histórica, atas e outros documentos oficiais), visitas ao objeto de estudo e entrevistas, com destaque para a entrevista realizada a Álvaro Siza, em outubro de 2021, no contexto do projeto de investigação, e a conferência *MACNA: Dois ícones que o caracterizam - Nadir e Siza*, realizada em junho de 2016, que contou com a presença de Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura e Nuno Grande.

A terceira parte surge no seguimento do trabalho de análise e reflexão sobre o território de Chaves e compreende uma estratégia de atuação que toma por base os objetivos do Programa Polis e a intervenção específica de Álvaro Siza em Chaves.

Desenvolvida em grupo, a estratégia de atuação procura dar continuidade à estratégia desenvolvida pelo Programa Polis em Chaves, propondo um conjunto de intervenções de requalificação urbana e valorização ambiental, que em conjunto, pretendem consolidar o espaço urbano e reforçar as ligações entre a cidade e o rio. Auxiliada pelo

conceito de cidade linear elaborado na obra *Learning from Las Vegas* (1988), de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, propõe-se como estratégia de atuação, a identificação de um eixo a partir do qual se torna possível estabelecer ligações entre a cidade antiga e a cidade nova, e entre a cidade e o rio. O eixo identificado corresponde à antiga via romana que ligava *Bracara Augusta* a *Asturica Augusta*, Braga e Astorga respetivamente, e que, apesar de na sua totalidade não corresponder formalmente à sua configuração original, continua a representar um eixo significativo, que percorre a cidade de uma ponta a outra.

Deste modo, são desenvolvidas quatro estratégias individuais assentes na requalificação do centro urbano de Chaves e na disponibilização, requalificação e valorização ambiental das margens do rio Tâmega: a requalificação do antigo terminal rodoviário, no largo da Estação; a expansão do Jardim do Tabolado, a jusante da ponte Eng. Barbosa Carmona; a construção de um novo espaço para a feira, a montante da ponte de S. Roque; e a construção de um centro interpretativo e recreativo da paisagem, junto das Lagoas de Santa Cruz.

A última parte corresponde à elaboração de uma estratégia de atuação individual definida pela criação do Parque Urbano e Hortícola da Galinheira e de um recinto para a(s) Feira(s) de Chaves que, fundamentada num trabalho de análise e reflexão sobre o território de Chaves, procura dar continuidade à estratégia de atuação desenvolvida pelo Programa Polis em Chaves, propondo um conjunto de intervenções de requalificação urbana e valorização ambiental, complementares entre si, pretendem consolidar o espaço urbano, reforçando as ligações como entre as duas margens, e devolvendo ao rio Tâmega a sua importância enquanto elemento estruturador do território e parte identitária da cidade de Chaves.

1
Atlas

Arquitetura Débil ¹ de Ignasi Solà-Morales, 1987

Proponho o termo de arquitetura débil. Nesta expressão já existe uma alusão (nada difícil de adivinhar) ao termo pensamento débil ou ontologia débil que, inicialmente, Gianni Vattimo e, por extensão, outros pensadores coetâneos italianos e também franceses e alemães, puseram a circular nos últimos anos. Parece-me que por detrás destas propostas da filosofia débil na realidade o que existe é um certo enunciado: uma interpretação da situação intelectual e muito particularmente da estética da cultura contemporânea. Por este motivo existe a possibilidade de nos questionarmos em que sentido se produz a obra de arte arquitetónica de acordo com essa estética de afinidades ao pensamento débil contemporâneo.

Manfredo Tafuri, num ensaio recente sobre o tema do realismo na arquitetura moderna, apresenta o problema interpretativo do que é comum chamarmos de arquitetura moderna, concluindo que a experiência contemporânea, a de toda a arquitetura do século XX, já não pode ser lida hoje de forma linear. Antes pelo contrário, apresenta-se como uma experiência plural complexa, onde é lícito seccionar em diversas direcções o caminho percorrido, não apenas de cima abaixo, do início ao fim, mas também direcções transversais, oblíquas ou diagonais. Porque, de algum modo, essa experiência diversa, plural, da arquitetura do século XX permite apenas através de aproximações deste tipo desmontar, desfazer a complexidade intrínseca da própria experiência moderna.

Também é nesse sentido que proponho a utilidade do termo arquitetura débil. Proponho-o como um corte diagonal, transviado, como uma tentativa de detetar, em situações aparentemente bastante diversas, uma constante que me parece que demonstra muito particularmente a situação atual.

A interpretação da crise do Projeto Moderno só se pode fazer a partir do momento a que Friedrich-Wilhelm Nietzsche chamou “a morte de Deus”, isto é, desde o desaparecimento de qualquer tipo de referência absoluta que de algum modo coordene, “feche” o sistema dos nossos conhecimentos e dos nossos valores, na hora de articular uma visão global da realidade.

¹
in Rodrigues, J. (coord.) (2010). *Teoria e Crítica de arquitetura: século XX*. Ordem dos Arquitetos, Caleidoscópio, p. 799-804.

As imagens que ilustram este texto e que compoem o atlas foram seleccionadas por Bárbara Monteiro, Carlos Marques, João Pedro Ovelheira e Marta Fonte.

A crise do pensamento da Idade Clássica, como lhe chamaria Michel Foucault, é a crise produzida por esta perda de fundamento e, também pela perda, no campo da arte, de um projeto artístico que se produzia a partir de um propósito de representação.

Em “les mots et les choses” Foucault explica com morosidade e detalhe como o sistema de representação pertence à episteme da Idade Clássica. Um certo modo de articular o mundo do visual e portanto também o mundo da arquitetura segundo o qual essa articulação se produzia representando uma visão do Universo fechado e completo.

Mas o final da Idade Clássica, que Nietzsche anunciava como um final sem retorno, era na realidade o esgotamento de algo que contudo encorajava, pelo menos parcialmente, o que hoje chamamos de Projeto Moderno: trata-se da ilusão, nos dois sentidos que esta palavra tem em Português, ilusão como esperança e ilusão como engano, de que existe um processo e que esse processo está dirigido para uma determinada normalidade. Neste sentido, o projeto da Ilustração, base da modernidade, partilha contudo um teísmo laico, a ideia de que não é possível encontrar um absoluto na realidade, pelo que a arte, a ciência, a prática social e a política se podem construir com base numa racionalidade global. A partir do momento que este sistema entra em crise (e entra em crise precisamente pela impossibilidade de se estabelecer um sistema global), estamos perante a verdadeira crise do Projeto Moderno e perante a situação perplexa, ou até mesmo crítica, da contemporaneidade.

Todavia, Nietzsche, em “Humano, demasiado humano”, fala da necessidade de uma fundamentação sem fundamento. No campo estético, as experiências literárias, pictóricas, arquitetónicas já não se poderão produzir a partir de um sistema. Não só a partir de um sistema fechado e económico como era o sistema da Idade Clássica, como nem sequer a partir da ilusão de um Novo Sistema que os Pioneiros do desenho moderno pretenderam estabelecer. Pelo contrário, a arquitetura contemporânea, da mesma forma que as restantes artes, tem necessidade de construir sobre o ar, de construir o vazio. As propostas da arte contemporânea dever-se-ão construir não a partir de uma referência imóvel, mas sim com a necessidade de propor para cada passo simultaneamente o objeto e o seu fundamento.

Queria insistir no papel que, nesta situação de crise da cultura contemporânea, assume concretamente a estética. Efetivamente, como se reconhece, por exemplo, no pensamento nietzscheano, mas também na apropriação que Martin Heidegger faz do pensamento nietzscheano, a estética constitui, na experiência contemporânea, uma referência especialmente significativa. No sistema da Idade Clássica, a estética era, em todo o caso, uma área específica claramente ligada à prática do concreto, longe da pretensão de totalidade de um sistema ontológico. Na experiência contemporânea, a estética tem sobretudo o valor de um paradigma. Através da estética, reconhece-se o modelo das nossas experiências mais ricas, mais vivas, mais verdadeiras em relação a uma realidade de perfis manchados. Se, tal como adverte Heidegger

na sua meditação sobre a técnica, a ciência acaba convertendo-se em rotina, não é inexplicável que a cultura contemporânea tenha deslocado o centro dos seus interesses para campos que noutros tempos foram considerados como periféricos. O mais completo, o mais vivo, aquilo que é sentido como “a experiência de facto”, na qual se fundem o sujeito preceptor da realidade e essa mesma realidade de um modo forte, intenso, está na obra de arte.

Não é propriamente que as experiências estéticas no mundo contemporâneo estejam no centro do sistema de referências. Pelo contrário, continuam a ocupar uma posição periférica. Mas esta posição periférica não tem exatamente um valor marginal, mas sim um valor paradigmático. As experiências estéticas são, de algum modo, o modelo mais sólido, mais forte, perde-se o paradoxo, de uma construção débil da verdade real, e portanto adquirem uma posição e valores da cultura contemporânea.

(Entre parêntesis podemos recordar a sorte que o artístico tem na sociedade de massas e nos tempos recentes. A explosão da quantidade de museus, a magnificação dos artistas, a existência de um consumo massivo impresso, transmitido de imagens artísticas na televisão, a informação que interessa a amplas camadas da sociedade, que está claramente relacionada com uma sociedade cada vez mais ociosa, mas que também está relacionada com o facto de que, perante o aborrecimento da experiência da vida quotidiana e real, da ilusão científica, do trabalho e da produção, o mundo da arte aparece como uma espécie de reserva de realidade, da qual, no entanto, se podem alimentar os humanos. A arte é entendida como o espaço que a fadiga do homem contemporâneo pode ser reparada.)

Mas devemos recordar que esta experiência estética contemporânea não é normativa: não se constitui como um sistema a partir do qual se pode deduzir a organização de toda a realidade.

Pelo contrário, o universo artístico atual é entendido a partir de experiências que se produzem pontualmente, diversificadamente, com a máxima heterogeneidade e portanto a nossa aproximação à estética produz-se de uma maneira débil, fragmentada e periférica negando continuamente a possibilidade de que a mesma acabe convertendo-se definitivamente numa experiência central.

O esteticismo dos finais do século XIX consistiu precisamente na ilusão de propor a experiência da arte como coluna vertebral da experiência da realidade. Mas justamente no esforço titânico em apropriar-se de algo que era fugidio, que estava sempre um pouco mais além do alcance das nossas mãos, diluiu a capacidade articuladora da experiência estética e por isso hoje esta experiência apresenta-se como fragmentada e marginal e é apenas desta posição que continua mantendo o seu fluxo sedutor, o seu poder de revelação, a sua capacidade de insinuar mais do que resolver a compreensão intensa da realidade.

Este marco de referência que se relaciona especialmente com o

pensamento mais maduro de Heidegger é revelador no que diz respeito a certas propostas de interpretação da situação presente, também no campo da arquitetura.

Para clarificar mais este ponto de vista queria, antes de mais, confrontar o que acabo de expor com outras posturas e interpretações da situação presente nas quais as respostas me parecem bastante menos satisfatórias. No âmbito da cultura arquitetónica e a partir da experiência da crise, as primeiras respostas, as respostas que podemos detetar ao longo dos anos sessenta, são respostas sobretudo fundamentalistas. O fenómeno do fundamentalismo não é apenas um fenómeno que se dá no campo religioso, na reação política ou em certos setores da sociedade, pelo contrário, do ponto de vista do pensamento tem existido também um fundamentalismo no campo da teoria e da prática arquitetónicas.

Trata-se de fundamentalismos em duas direções: por um lado aqueles que frente à crise apelavam à ordem para voltar às essências da experiência moderna. Em alguns discursos teóricos dados por prestigiados professores da influente Faculdade de Arquitetura de Veneza, mas também em certas posições da arquitetura americana dos finais dos anos sessenta, do grupo dos FIVE, desenvolvia-se a pretensão de que só regressando ao essencial, ao germinal, e ao início da experiência moderna, era possível recuperar o caminho, voltando a tomar o fio condutor da verdadeira experiência. Neste sentido, clamava-se por uma linha condutora ortodoxa, correta, que fizesse frente ao desvio e à diversificação do tempo presente. Havia, a meu ver um fundamentalismo do moderno, da Tradição moderna, entendida por uns como a recuperação da linguagem mais prístina das vanguardas dos anos vinte, enquanto que para outros esta experiência levava-os mais longe, procurando a tradição perdida do moderno em momentos, no entanto, mais ancestrais: os da fundação da modernidade na época iluminada.

A arquitetura Tendenza em Itália, não significou mais do que um apelo fundamentalista: uma tentativa de reler a arquitetura mais dura mais pragmática, mais radical tanto dos mestres mais rígidos do Racionalismo dos anos entre guerras como dos arquitetos do Iluminismo. Não era por acaso que naquela situação se divulgassem uma e outra vez as imagens apologéticas dos arquitetos mais intensamente iluministas como um apelo às origens e como uma exigência de regresso à pureza original.

Com certeza que personagens como Aldo Rossi se encarregaram eles próprios de desmentir a possibilidade deste propósito. Cada vez mais a obra de Rossi tem de ser vista como um processo sobretudo autocrítico e como uma perda progressiva de confiança nesse fundamentalismo que era decisivo no seu livro "La arquitetura de la ciudad" e que, contudo, na obra mais recente se converteu num jogo intimista e pessoal.

Seja através de fundamentalismo iluminista, seja através do fundamentalismo de um Richard Meier, repetindo uma e outra vez as linguagens do purismo dos anos vinte, estas respostas, apesar das

suas boas intenções, não eram mais do que puro historicismo. Eram, repletas de boas intenções, tentativas nostálgicas de recuperar raízes supostamente verdadeiras, como já foram em Le Corbusier da Villa Savoye ou nos desolados blocos de vivendas de Ludwig Hilberseimer, já o foram nos desenhos de Claude Nicolas Ledoux ou em qualquer outra fonte iconográfica considerada como a origem da verdadeira tradição.

Perante esta ilusão fundamentalista, uma postura mais dialética e portanto menos seguidora desta doutrina, menos fechada em si mesma, foi o que em tempos recentes propôs Kenneth Frampton. Com a sua ideia do “Critical Regionalism”, Frampton propôs um termo a meu ver bastante desenquadrado, mas introduziu pelo menos uma visão dual para a interpretação da situação contemporânea. A proposta de Frampton tem duas caras claramente distintas: por uma parte a ideia (a meu ver mais atrativa) da resistência. Frampton é neste aspeto fiel às suas leituras frankfurtianas e à sua convicção de que apenas através de uma atitude crítica perante a realidade se pode desenvolver uma posição exigente, inconformista para a arquitetura contemporânea. Uma atitude capaz de distinguir-se da cultura trivial, submetida à perversidade dos mecanismos do mercado e perante a qual apenas serve a resistência. Mas em comparação a esta noção de resistência, a ideia do regionalismo parece bastante ingénua. Um conceito, por certo, também baseado na leitura de Heidegger, mas numa leitura de um Heidegger mais discutível e ambíguo, mais rural e menos urbano, propenso ao pensamento arcaico e que encontra no texto de “Construir, habitar, pensar” a sua formulação mais paradigmática. Quando Frampton reclama para a nova vernaculidade as ressonâncias da reapropriação do sentido de lugar, de luz, de tectónico e de tátil sobre o estritamente visual, as categorias com as quais caracteriza o novo regionalismo, está certamente a realizar uma operação útil: a de entender que já não é possível a existência de um sistema e que portanto há que entender a realidade arquitetónica a partir de uma estratégia policêntrica. Mas, por outro lado, creio que é extremamente ingénuo ao aceitar a viabilidade de certas categorias que de alguma forma só se explicariam do ponto de vista da velha cultura urbana, na qual construir, habitar e pensar constituíam uma unidade. O que em Heidegger é uma trémula verificação do desfalecimento de um mundo já periclitante, em Frampton, como noutros teóricos da arquitetura atual, converte-se numa recuperação ingenuamente fenomenológica afastada de qualquer sentido da crise contemporânea.

Massimo Cacciari, num texto feroz, como são habitualmente os seus, e brilhante, entra a matar contra esta leitura demasiado imediata de certos textos de Heidegger. Para Heidegger, dirá Cacciari, a experiência metropolitana é uma experiência que se faz, não a partir da ocupação da poesia, mas sim a partir da desocupação; desolação que de alguma forma constitui a raiz da condição metropolitana. Tomando precisamente um texto tardio do mesmo Heidegger, Cacciari afirma que, na realidade, a experiência metropolitana contemporânea não é uma experiência que permita falar de habitação nos termos em que poderia falar um habitante da Atenas de Péricles, ou da Roma de Sixto V, mas pelo contrário, o

habitar metropolitano é o habitar dividido, diversificado, submetido à ausência mais do que à presença e onde a poesia, isto é, o estimulante fundamental, não é algo que constrói o nosso contexto cotidiano global, mas sim apenas a experiência que, por assim dizer desenha o contorno do homem metropolitano.

Se as propostas de Frampton só têm interesse na medida em que diversificaram a visão da realidade e introduziram a necessidade de aceitar como feito incontestável a diversidade das experiências modernas, a crítica de Cacciari, ao realçar o sentido de ausência, aproxima-nos de um conceito fundamental da crítica contemporânea nascida da experiência do fragmentário.

O uso do termo arqueologia processo do pós-estruturalismo francês, tendo por base os textos de Foucault, e foi retomado por pensadores como Jacques Derrida a partir da análise da comunicação literária como processo de desconstrução. Mas a noção de arqueologia teve sim sucesso a descrever, de modo quase físico, a leitura sobreposta da realidade tectônica: de uma realidade que não se pode ver como um todo unitário, mas sim, pelo contrário, aparece como a justaposição de camadas diversas perante as quais a obra de arte não faz mais do que reler, redistribuir este sistema de sobreposições. A noção de arqueologia introduz com toda a evidência a ideia que não estamos perante uma realidade que se apresenta como esfera fechada, mas sim perante um sistema entrecruzado de linguagens. Ninguém seria tão ingênuo quanto aquele que pensasse que, na arqueologia, o sistema de conhecimento do passado se pudesse fazer por simples acumulação de objetos encontrados nas escavações. Pelo contrário, estes objetos apresentam-se como resultado de um processo de decomposição de sistemas sobrepostos, sistemas estes que não se tocam, sistemas que se movem autonomamente segundo a sua própria lógica. Também a linguagem é uma diversidade que já não pode ser lida de forma linear, pensando que a realidade de um significado corresponde à precisão de um significante, dirá Derrida, apresenta-se sim como um magma simultaneamente produzido e que apenas um trabalho de desconstrução, um trabalho de análise e de compreensão dos processos de justaposição, pode clarificar algumas relações.

Este modo de pensar tem certamente uma tradução bem clara na experiência da produção da forma, e portanto também da forma arquitetônica. Porque, efetivamente, a experiência de certas arquiteturas recentes é a experiência da sobreposição. O significado não se constrói através da ordem, mas sim através de peças que talvez acabem por tocar-se; que se aproximam, às vezes sem se tocarem; que se aproximam sem chegar nunca a encontrarem-se; que se sobrepõem; que se oferecem numa descontinuidade no tempo, cuja leitura como justaposição é a melhor aproximação que nos é possível dar da realidade.

De outra parte, a relação entre a arqueologia e a linguagem introduziu no discurso contemporâneo uma novidade fundamental, a centralidade da noção de tempo. Trata-se precisamente de um tempo diferente ao

tempo da Idade Clássica. O tempo contemporâneo, em James Joyce, em Robert Musil, em Mário Vargas Llosa, em tantas obras literárias ou artísticas, apresenta-se precisamente como uma justaposição. Uma descontinuidade; algo que é completamente diferente de um sistema único, fechado e terminado. O tempo na arquitetura da Idade Média podia ou estar simplesmente reduzido a zero (era a experiência da centralidade renascentista), ou em todo o caso ser um tempo controlado, um tempo que tinha um princípio e uma ordem de expansão (e esta é a experiência da temporalidade barroca).

Mas o tempo moderno não é assim, apresenta-se sim como uma explosão difratada na qual não existe um tempo único como material com o qual podemos construir a experiência, existem sim tempos, tempos diversos, os tempos com que produzimos a experiência da realidade. Na confrontação “com” e na tentativa “de” entender este problema da diversificação dos tempos está toda a luta da arte do século XX. O tempo na experiência cubista, o tempo futurista, o tempo no dadaísmo, o tempo nas experiências formalistas de tipo ótico e gestáltico são experiências de um tempo diversificado, justaposto, que constitui uma condição básica da modernidade. Mas esta condição não foi, com certeza, sempre bem entendida pelos mestres da arquitetura moderna, que em muitos casos pensaram que o que convinha era um tempo distante do centralismo da visão perspectivista, mas que podia ser um tempo perfeitamente organizado do ponto de vista linear, à maneira do encadeamento das sequências cinematográficas. Em Le Corbusier, a “promenade architecturale” não é uma diversidade, mas sim um percurso que tem a possibilidade de ser controlado. Esta é uma ilusão enganadora que tal como em Le Corbusier poderíamos encontrar noutras arquiteturas fundadoras da arquitetura moderna. O certo é que cada vez mais a cultura metropolitana oferece-nos tempos como diversidade e este é um reconhecimento de que uma aproximação arqueológica às linguagens das arquiteturas enfatizou em diversos aspetos.

Esta diversidade dos tempos a que quis chamar de arquitetura débil torna-se absolutamente central, convertendo a experiência estética da obra de arte, e em concreto da arquitetura em acontecimento.

A temporalidade não se apresenta como um sistema, mas como um instante frustrado que, guiado sobretudo pela casualidade, se produz num lugar e num momento imprevisível. Em certas obras de arte contemporâneas, na dança, na música ou nas instalações, a experiência do temporal como acontecimento dado de uma vez e, em seguida, desvanecido para sempre, jamais explica bem a noção de temporalidade que tem no acontecimento a sua maior forma de expressão. O temporal liga-se à aceitação da debilidade da experiência artística, não reforçando as suas posições dominantes, mas sim aceitando a verdade da sua frágil presença.

Se a noção de acontecimento permite aproximar-nos de uma das características do que nos propusemos chamar arquitetura débil, não menos definitiva será a noção “deleuziana” de dobra.

Gilles Deleuze publicou recentemente um livro no qual, sob a aparência inócua de um resumo do pensamento de Foucault, se desenvolve toda uma proposta constituinte de uma visão contemporânea da realidade. A sedução deste texto baseia-se, entre outras coisas, na compreensão da maneira como no pensamento contemporâneo o objetivo e o subjetivo não são campos diferentes, opostos, mas sim, como Deleuze lhes chama, constituem dobras de uma mesma, única realidade. A noção de dobra revela-se, para a arquitetura atual, extremamente esclarecedora. A realidade aparece como um contínuo no qual o tempo do sujeito e o tempo dos objetos exteriores estão a circular numa única passadeira sem fim e onde o encontro entre o objeto e o subjetivo só se produz quando esta realidade se dobra num desajuste da sua própria continuidade.

Eugénio Trias no seu recente livro “Los limites del mundo” fala do carácter intempestivo da situação e da arte contemporâneas. Intempestivo, como coágulos da realidade, como acontecimentos que se produzem não através da organização linear e previsível do real, mas sim através de dobras, de gretas, como diz também às vezes Foucault, que permitem de alguma forma o refúgio, o esvoaçar, de um pequeno momento de intensidade poética e criativa.

Mas em conjunto com a precariedade do acontecimento e da dobra intempestiva da realidade de que eu denomino de arquitetura débil, é sempre decorativa. Que ninguém se assuste: a palavra decoração é uma palavra maldita na tradição moderna e no entanto há que voltar a refletir sobre o significado desta palavra e sobre o sentido fundamental que a noção de “decorum” tem por debaixo do termo decoração. Tenho consciência do significado decisivo que este termo tem, por exemplo, no pensamento de León Battista Alberti e em geral na estética do humanismo. A aceção que aqui se propõe desta palavra é outra. O seu significado mais comum, aquele que divulgam as revistas de decoração, o que se usa no dia-a-dia, o decorativo é o inessencial. É aquilo que se apresenta não como uma substância, mas sim como um acidente. Um complemento que permite incluir uma leitura, à maneira de Walter Benjamin, não atenta mas sim distraída, e que portanto oferece-nos como algo que realça, enriquece, torna suportável a realidade, sem pretensão de se impor, de ser central, de exigir o acabamento que a totalidade exige. Decoração, portanto, ou condição decorativa da arte e da arquitetura contemporâneas, não no sentido da vulgaridade, da trivialidade, da repetição de estereótipos estabelecidos, mas sim como discreto apêndice de uma função secundária, se se quiser, de uma função que sobrevoa o hipotético fundo das coisas. O texto de Heidegger escreve sobre a escultura no espaço, um belo texto baseado num diálogo com Eduardo Chillida e que além disso é publicado com umas belas águas-fortes do escultor basco, toca precisamente nesta questão: de que a condição decorativa não é necessariamente uma condição de trivialidade do vulgar, mas sim que simplesmente constitui o reconhecimento de que para a obra de arte – escultural ou arquitetónica – a aceitação de uma certa debilidade e portanto, a sua colocação num lugar secundário é possivelmente a condição da sua maior elegância e

no fundo do seu máximo peso.

Contudo, para acabar, queria glossar uma última característica da arquitetura débil: a monumentalidade.

Há que jogar de novo com as palavras. Não se trata de monumentalidade como representação do absoluto. O monumento da Idade Média é o centro, é a “imago Dei”, é a figuração de uma divindade transcendente que garante a consistência do tempo. A figura do rei, no centro da praça Real, constitui assim o emblema do poder que hierarquiza a ordem de qualquer espaço público. O obelisco num ponto central da perspectiva é o monumento que garante a coerência e imobilidade da estrutura visual representativa. Não é deste monumento que quero falar, porque este é evidentemente o monumento que trouxe a crise à situação contemporânea. A monumentalidade da arquitetura débil não tem em comum com os monumentos da Idade Clássica nem a sua geometria, nem o seu valor ideológico, mas sim unicamente o que encaixa no contexto atual daquela condição do termo “monitu”, ou seja, da lembrança.

Heidegger, de novo, no texto supramencionado sobre o espaço e a escultura, cita umas palavras de Goethe, que queria repetir: “Não é necessário que o verdadeiro tome sempre corpo, é suficiente que esvoace em redor, como um espírito e que provoque uma espécie de acordo; como quando o tocar de uma campainha soa amistosamente, trazendo-nos um pouco de paz.” A ideia do monumento que quero trazer para a conversa é aquela que podemos encontrar num objeto arquitetónico que, sendo certamente uma abertura, uma janela para a realidade mais intensa, ao mesmo tempo a sua representação produz-se como um vestígio, como a agitação da música da campainha que fica depois de soar; como aquilo que se constrói apenas em resíduo, em lembrança. Aldo Rossi em “A Arquitetura da Cidade”, utilizava o termo de monumento para significar a permanência, porque se movia ainda numa conceção monista da realidade e numa definição imóvel da cidade. Pelo contrário a noção de monumento que proponho aqui está ligada ao gosto da poesia depois de tê-la lido, ao sabor da música depois de tê-la ouvido, à lembrança da arquitetura depois de tê-la visto.

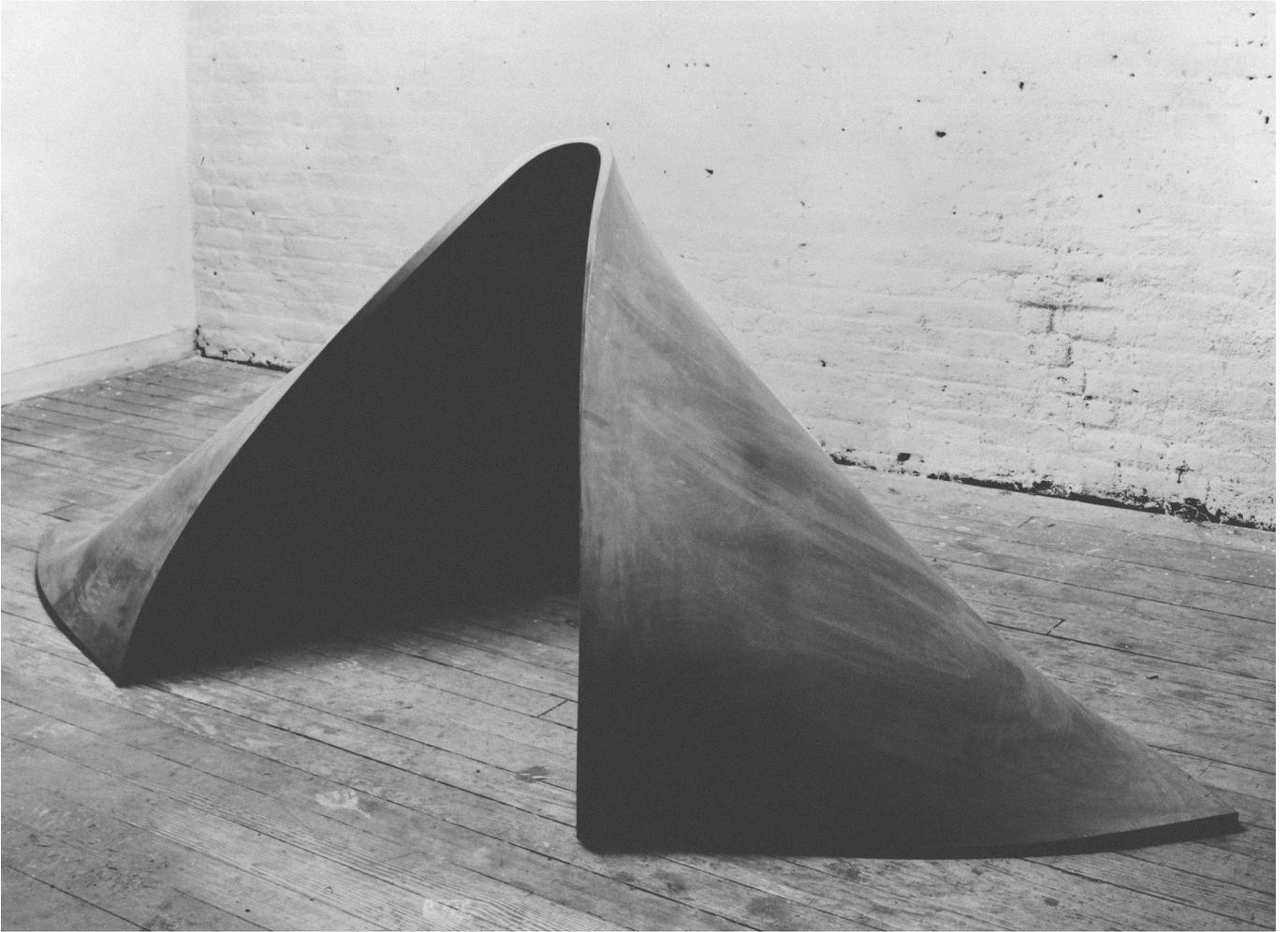
É a força da debilidade. Aquela que a arte e a arquitetura são capazes de produzir precisamente quando não se apresentam agressivas e dominantes, mas sim tangenciais e débeis.

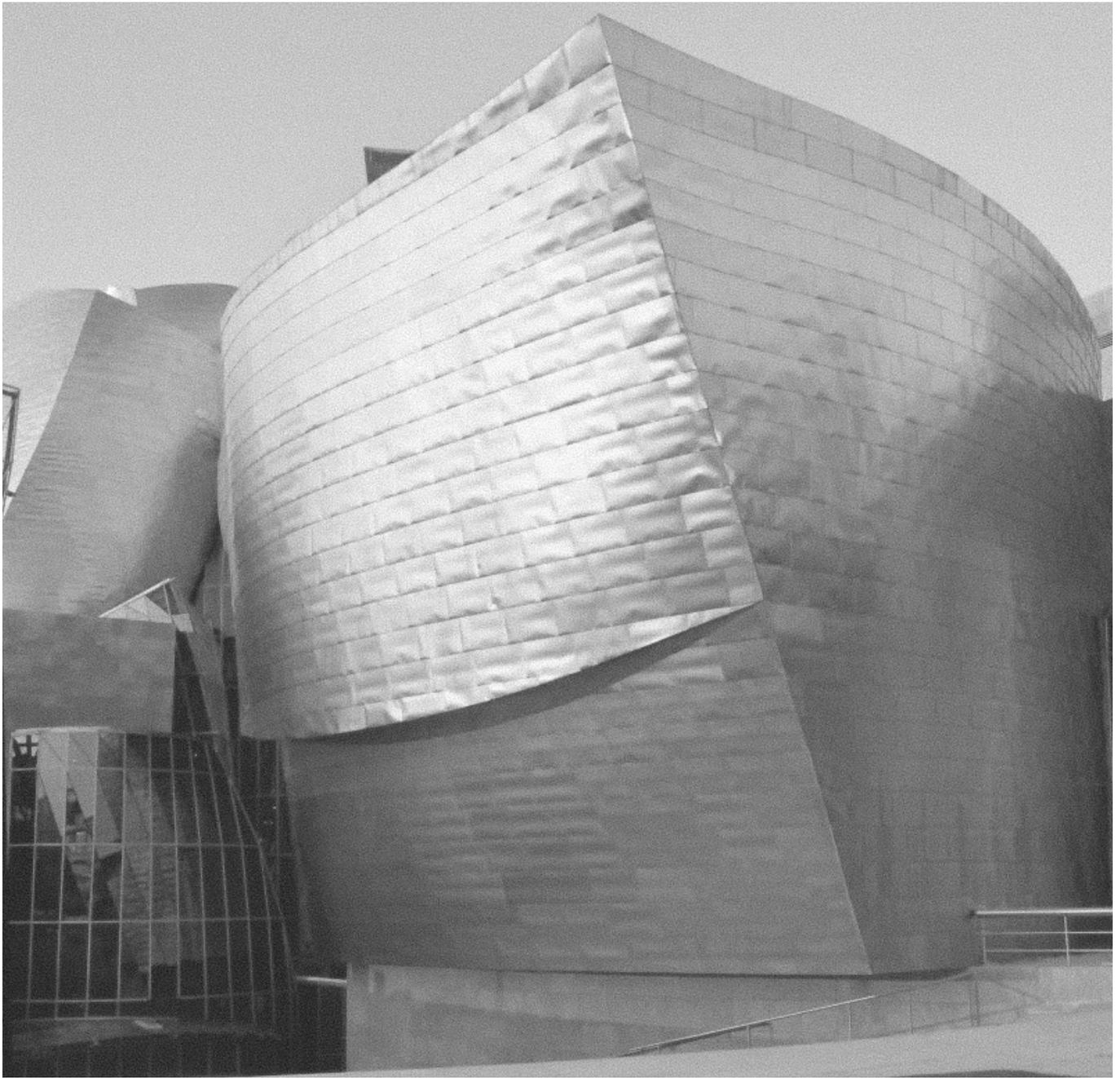
Bibliografia

- Deleuze, G. (1986). *Foucault*. Les Editions de Minuit.
- Heidegger, M. (1969). *Die Kunst und der Raum*. Erker Verlag.
- Trias, E. (1985). *Lós limites del mundo*. Ariel.
- Vattimo, G. (1985). *La fine della modernità*. Garzanti.

1
Richard Serra, No Lift, 1967.

(...) No campo estético, as experiências literárias, pictóricas, arquitetônicas já não se poderão produzir a partir de um sistema. Não só a partir de um sistema fechado e económico como era o sistema da Idade Clássica, como nem sequer a partir da ilusão de um Novo Sistema que os Pioneiros do desenho moderno pretenderam estabelecer. Pelo contrário, a arquitetura contemporânea, da mesma forma que as restantes artes, tem necessidade de construir sobre o ar, de construir o vazio. As propostas da arte contemporânea dever-se-ão construir não a partir de uma referência imóvel, mas sim com a necessidade de propor para cada passo simultaneamente o objeto e o seu fundamento.”





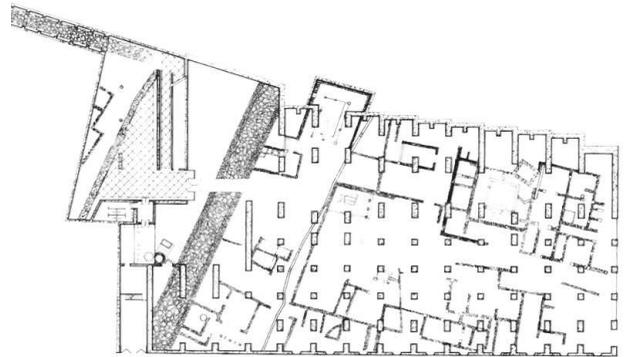
2
Frank Gehry, Museu Guggenheim, Bilbao,
1997.

3
Lacaton & Vassal, Escola de Arquitetura de
Nantes, Nantes, 2009.

“Mas devemos recordar que esta experiência estética contemporânea não é normativa: não se constitui como um sistema a partir do qual se pode deduzir a organização de toda a realidade. Pelo contrário, o universo artístico atual é entendido a partir de experiências que se produzem pontualmente, diversificadamente, com a máxima

heterogeneidade e portanto a nossa aproximação à estética produz-se de uma maneira débil, fragmentada e periférica negando continuamente possibilidade de que a mesma acabe convertendo-se definitivamente numa experiência central.”





4 - 5

Rafael Moneo, Museu Nacional de Arte Romana, Mérida, 1986.

"(...) o habitar metropolitano é o habitar dividido, diversificado, submetido à ausência mais do que à presença e onde a poesia, isto é, o estimulante fundamental, não é algo que constrói o nosso contexto quotidiano global, mas sim apenas a experiência que, por assim dizer desenha o contorno do homem metropolitano."



6

Eduardo Souto de Moura, Mercado do Carandá, Braga, 1984.

7

Eduardo Souto de Moura, Escola de Música do Carandá, Braga, 2010.

“(...) a noção de arqueologia teve sim sucesso a descrever, de modo quase físico, a leitura sobreposta da realidade tectónica: de uma realidade que não se pode ver como um todo unitário, mas sim, pelo contrário, aparece como a justaposição de camadas diversas perante as quais a obra de arte não faz mais do que reler, redistribuir este sistema de sobreposições. A noção de arqueologia introduz com toda a evidência a ideia que não estamos perante uma realidade que se apresenta como esfera fechada, mas sim perante um sistema entrecruzado de linguagens.”



8

Álvaro Siza. Casa de Chá da Boa Nova,
Matosinhos, 1963.

“Este modo de pensar tem certamente uma tradução bem clara na experiência da produção da forma, e portanto também da forma arquitetónica. Porque, efetivamente, a experiência de certas arquiteturas recentes é a experiência da sobreposição. O significado não se constrói através da ordem, mas sim através de peças que talvez acabem por tocar-se; que se aproximam, às vezes sem se tocarem; que se aproximam sem chegar nunca a encontrarem-se; que se sobrepõem; que se oferecem numa descontinuidade no tempo, cuja leitura como justaposição é a melhor aproximação que nos é possível dar da realidade.”

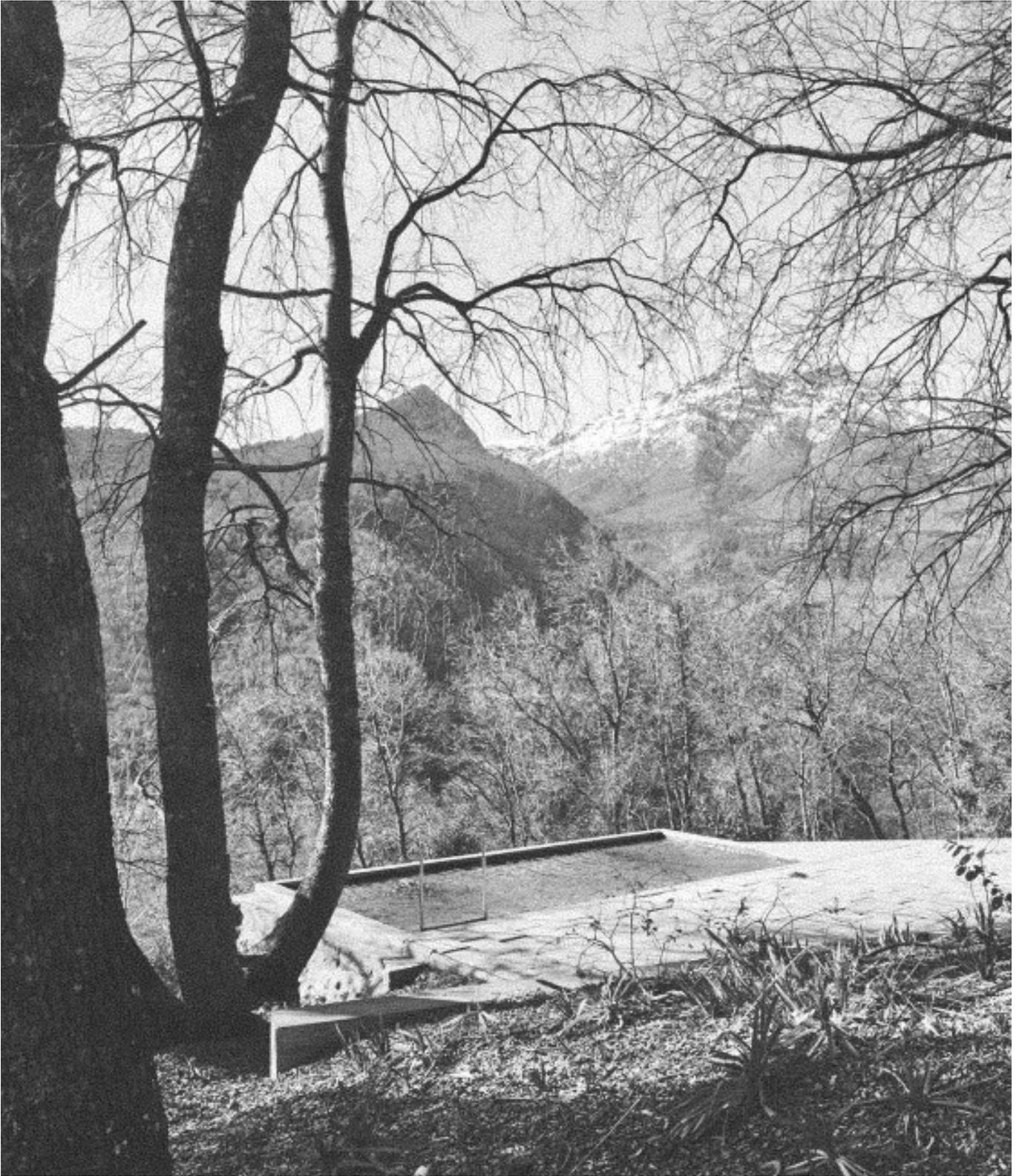


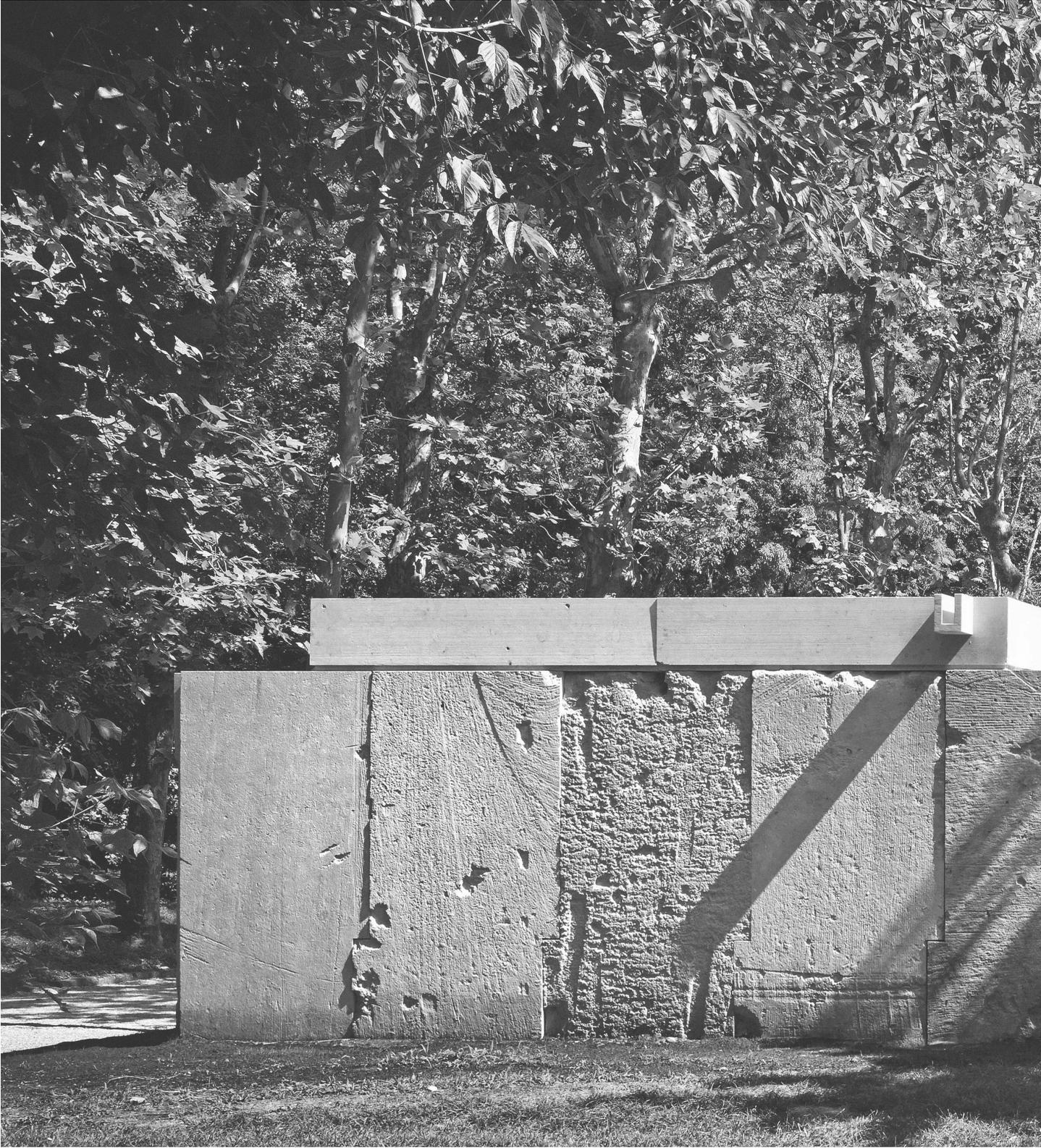


9
Smiljan Radic, Casa Chica, Vilches, Chile,
1996.

10
Smiljan Radic, Casa para o Poema
do Ângulo Reto (piscina no lugar
anteriormente ocupado pela Casa Chica),
Vilches, Chile, 2012.

*“De outra parte, a relação entre a
arqueologia e a linguagem introduziu no
discurso contemporâneo uma novidade
fundamental, a centralidade da noção de
tempo. (...) O tempo contemporâneo, (...)
apresenta-se precisamente como uma
justaposição (...) como uma explosão
difratada na qual não existe um tempo
único como material com o qual podemos
construir a experiência, existem sim
tempos, tempos diversos, os tempos
com que produzimos a experiência da
realidade.”*









<

11

Eduardo Souto de Moura. Capela do Vaticano, Bienal de Veneza, 2018.

“Esta diversidade dos tempos a que quis chamar de arquitetura débil torna-se absolutamente central, convertendo a experiência estética da obra de arte, e em concreto da arquitetura em acontecimento. A temporalidade não se apresenta como um sistema, mas como um instante frustrado que, guiado sobretudo pela casualidade, se produz num lugar e num momento imprevisível. (...) O temporal liga-se à aceitação da debilidade da experiência artística, não reforçando as suas posições dominantes, mas sim aceitando a verdade da sua frágil presença.”

12 - 13

Richard Serra, Shift, King City, Ontario, 1972.

“Se a noção de acontecimento permite aproximar-nos de uma das características do que nos propusemos chamar arquitetura débil, não menos definitiva será a noção “deleuziana” de dobra. (...) A realidade aparece como um contínuo no qual o tempo do sujeito e o tempo dos objetos exteriores estão a circular numa única passadeira sem fim e onde o encontro entre o objeto e o subjetivo só se produz quando esta realidade se dobra num desajuste da sua própria continuidade.”



14

Álvaro Siza, Museu de Arte Contemporânea
Nadir Afonso, Chaves, 2015.

“Mas em conjunto com a precariedade do acontecimento e da dobra intempestiva da realidade o que eu denomino de arquitetura débil, é sempre decorativa. (...). É aquilo que se apresenta não como uma substância, mas sim como um acidente. Um complemento que permite incluir uma leitura, à maneira de Walter Benjamin, não atenta mas sim distraída, e que portanto oferece-nos como algo que realça, enriquece, torna suportável a realidade, sem pretensão de se impor, de ser central, de exigir o acabamento que a totalidade exige.”

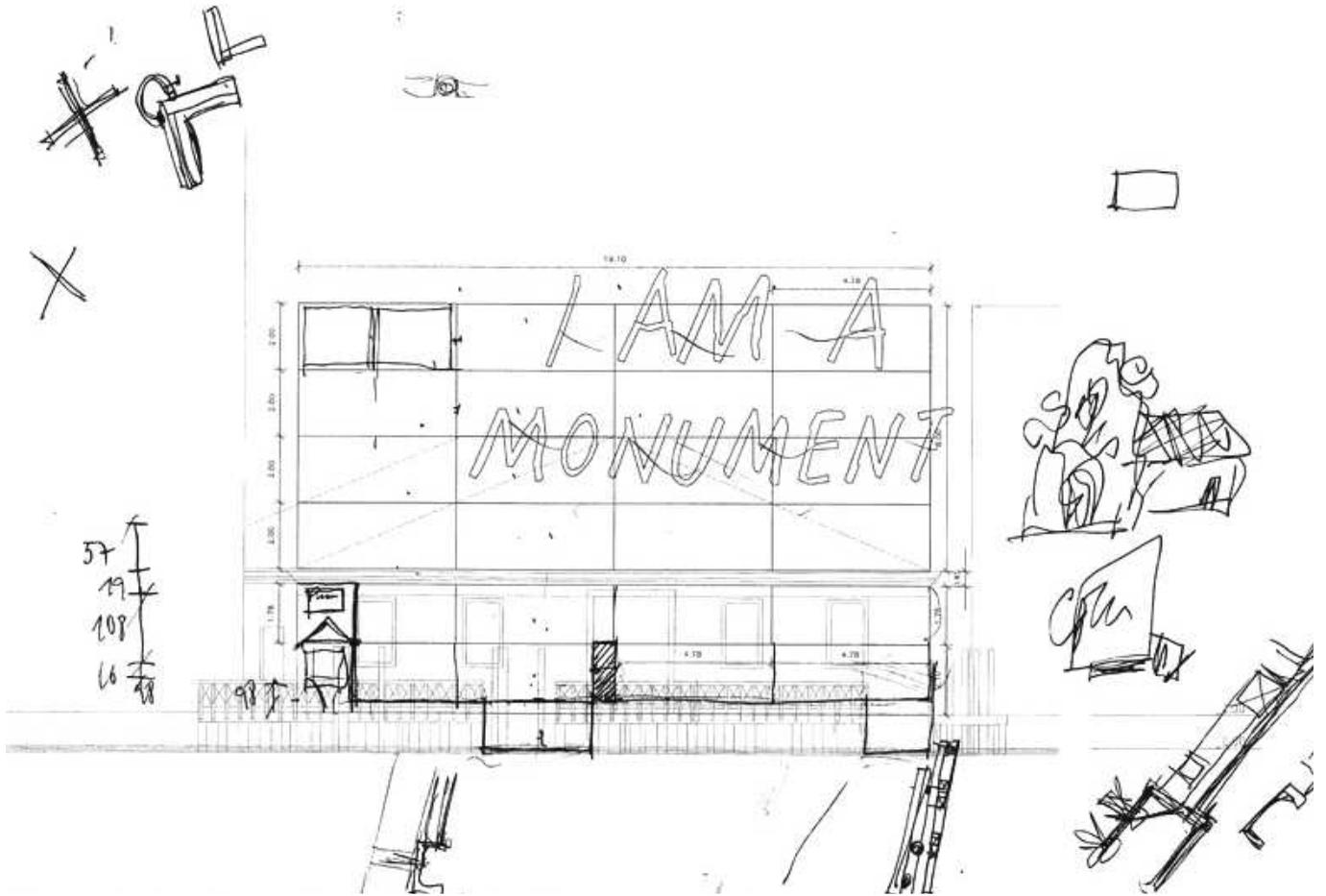


15

Peter Eisenman, Monumento do Holocausto, Berlim, 2005.

“(...) para acabar, queria glosar uma última característica da arquitetura débil: a monumentalidade. (...) Não se trata de monumentalidade como representação do absoluto. (...) A monumentalidade da arquitetura débil não tem em comum com os monumentos da Idade Clássica nem a sua geometria, nem o seu valor ideológico, mas sim unicamente o que encaixa no contexto atual daquela condição do termo “monitu”, ou seja, da lembrança.”





16 - 17

Eduardo Souto de Moura e Ângelo de Sousa, Pavilhão de Portugal, Bienal de Veneza, 2008.

“A ideia do monumento que quero trazer para a conversa é aquela que podemos encontrar num objeto arquitetónico que, sendo certamente uma abertura, uma janela para a realidade mais intensa, ao mesmo tempo a sua representação produz-se como um vestígio, como a agitação da música da campainha que fica depois de soar; como aquilo que se constrói apenas em resíduo, em lembrança. (...) a noção de monumento que proponho aqui está ligada ao gosto da poesia depois de tê-la lido, ao sabor da música depois de tê-la ouvido, à lembrança da arquitetura depois de tê-la visto.”



Índice e Créditos das Imagens

1. Richard Serra, No Lift, 1967. Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/101902>.
2. Frank Gehry, Museu Guggenheim, Bilbao, 1997. Disponível em <https://divisare.com/projects/304078-frank-gehry-guggenheim-museum-bilbao>.
3. Lacaton & Vassal, Escola de Arquitetura de Nantes, Nantes, 2009. Disponível em <https://www.holcimfoundation.org/Article/book-announcement-the-sustainability-of-appropriated-space>.
4. Rafael Moneo, Planta, Museu Nacional de Arte Romana, Mérida, 1986. Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/794377/classicos-da-arquitetura-museu-nacional-de-arte-romana-rafael-moneo/544f8cf8e58ece63a80000d6-ad-classics-national-museum-of-roman-art-rafael-moneo-image>.
5. Rafael Moneo, Planta, Museu Nacional de Arte Romana, Mérida, 1986. Disponível em <https://www.expansion.com/fueradese-rie/arquitetura/2017/08/22/599ab912e5f-dea3e638b4589.html>.
6. Eduardo Souto de Moura, Mercado do Carandá, Braga, 1984. Disponível em <https://www.metalocus.es/en/news/revisiting-80s-caranda-market-souto-de-moura>
7. Eduardo Souto de Moura, Escola de Música do Carandá, Braga, 2010. Disponível em https://arquitecturaviva.com/assets/uploads/obras/41487/av_imagen.jpeg?h=f0ff9c53.
8. Álvaro Siza. Casa de Chá da Boa Nova, Matosinhos, 1963. Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/01-20953/classicos-da-arquitetura-casa-de-cha-boanova-alvaro-siza>.
9. Smiljan Radic, Casa Chica, Vilches, Chile, 1996. Disponível em <https://ofhouses.com/post/680123623068041216/972-smiljan-radic-chica-house-vilches>.
10. Smiljan Radic, Casa para o Poema do Ângulo Reto (piscina no lugar anteriormente ocupado pela Casa Chica), Vilches, Chile, 2012. Disponível em https://ep00.epimg.net/elpais/imagenes/2019/03/01/album/1551445191_707907_1551445718_album_normal.jpg.
11. Eduardo Souto de Moura. Capela do Vaticano, Bienal de Veneza, 2018. Disponível em https://arquitecturaviva.com/assets/uploads/obras/44369/av_imagen.jpeg?h=6b1ba6a0.
12. Richard Serra, Shift, King City, Ontario, 1972. Disponível em <https://medium.com/@tylergreen/visiting-richard-serras-shift-f39c46ec68a1>.
13. Richard Serra, Shift, King City, Ontario, 1972. Disponível em https://vebuka.com/print/190219174747-6f3798c4a426ad3db3c939dfd5f69b97/RICHARD_SERRA_catlogo_vol_1_Rio_Rounds_curadoria_Vanda_Klabin_1997.
14. Álvaro Siza, Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, Chaves, 2015. Fotografia dos autores.
15. Peter Eisenman, Monumento do Holocausto, Berlim, 2005. Disponível em <http://cea-seminar.blogspot.com/2013/02/tension-and-tears-holocaust-memorial-by.html>
16. Eduardo Souto de Moura e Ângelo de Sousa, Pavilhão de Portugal, Bienal de Veneza, 2008, Esquisso. Disponível em <http://arquivo.jornalarquitectos.pt/pt/234/destaque/>.
17. Eduardo Souto de Moura e Ângelo de Sousa, Pavilhão de Portugal, Bienal de Veneza, 2008. Disponível em <http://arquivo.jornalarquitectos.pt/pt/234/destaque/>.

2
Texto Crítico

O Local e o Universal na obra de Siza: o caso do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, em Chaves¹

Introdução

O presente trabalho é realizado no âmbito do projeto de investigação “A monumentalidade crítica de Álvaro Siza - Projetos de renovação urbana depois da Exposição Internacional de Lisboa de 1998 (Expo'98)”, que procura fazer uma leitura das obras produzidas pelo Arquiteto Álvaro Siza, primeiramente no contexto da Expo'98, e de seguida a propósito do Programa Polis, promovido em trinta e nove cidades do país pelo governo português. Álvaro Siza participou em intervenções em quatro cidades – Chaves, Viana do Castelo, Vila do Conde e Matosinhos. Exemplo dessa participação é o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, em Chaves, alvo de um estudo aprofundado na unidade curricular de Projeto Final de Arquitetura e objeto de estudo deste trabalho.

Nesse sentido, o presente trabalho pretende fazer uma leitura crítica da obra de Siza em Chaves, tendo como objetivo principal a procura por evidências daquilo a que Nuno Grande aponta como sendo a capacidade de Siza interpretar o tempo e o espaço, que transparece na sua forma de projetar, simultaneamente local e universal (MACNA, 2016), assim como contribuir para o estudo do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso.

Os objetivos propostos determinaram a organização do texto em dois capítulos. O primeiro analisa cronologicamente e sequencialmente a evolução urbana da cidade de Chaves, fazendo referência às suas origens pré-romanas e à sua fundação, passando pelas diversas fases de crescimento e propostas de planos de urbanização, e terminando com as propostas de intervenção desenvolvidas no âmbito do Programa Polis. O segundo trata o objeto de estudo, o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, analisando a sua localização específica na cidade de Chaves, implantação e composição, da sua encomenda até à conclusão.

O primeiro capítulo procura estudar o território de Chaves e a evolução da cidade ao longo dos tempos, de modo a enquadrar o tempo e o espaço em que Siza atua. O trabalho desenvolvido sobre cartografia histórica a par da análise de planos de urbanização desenvolvidos, permitem ainda o reconhecimento e contextualização de transformações, opções arquitetónicas e de desenho urbano na cidade de Chaves.

¹

Elaborado por Bárbara Monteiro, Carlos Marques, João Pedro Ovelheira e Marta Fonte.

O segundo capítulo procura estudar e analisar o museu e seus componentes, assim como as circunstâncias que influenciaram o seu projeto. Através de uma reflexão crítica sobre as referências encontradas e soluções adotadas por Siza tem-se como objetivo encontrar no Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, evidências de uma interpretação do local e de um enquadramento numa cultura universal.

Ao longo do trabalho foi privilegiada a recolha e utilização de informação de fontes primárias como peças escritas e desenhadas (desenhos técnicos do museu, cartografia histórica, atas e outros documentos oficiais), visitas ao objeto de estudo e entrevistas, assim como a criação de novo material (mapas, desenhos, fotografias), e ainda o recurso a fontes secundárias, como dissertações, textos críticos e artigos de autores de referência.

Genius Loci: Uma leitura da transformação da cidade

A ocupação romana do território flaviense iniciou-se há cerca de dois milénios. O assentamento fez-se com a implementação de fortificações, muralhas e a construção da notável ponte de Trajano. Houve também o aproveitamento das águas minerais, a construção de balneários termais e a exploração de terras auríferas. A importância da água foi tal que deu nome a este lugar *Aquae Flaviae*, em honra do Imperador Tito Flávio Vespasiano.

Também de origem romana, o conceito de *genius loci* refere-se à antiga crença segundo a qual, cada local tem um espírito guardião, o “espírito do lugar”. A utilização contemporânea do termo designa o carácter distintivo de um local, em vez de uma entidade protetora. Esta noção foi adotada e desenvolvida no campo da arquitetura e da fenomenologia, em particular por Norberg-Schulz (1979), numa abordagem da interação humana com os lugares, ou seja, explorando o carácter dos lugares e os seus significados para as pessoas. Nesta perspetiva, o *genius loci* representa o sentido que as pessoas têm de um lugar, distinguindo as qualidades especiais e ilusórias que atraem as pessoas num dado local. A natureza tem um papel relevante neste processo, o ambiente natural, o relevo topográfico ou vegetação, clima, e, neste caso de estudo em particular, a presença da água, como base para esta atribuição de significado. Em síntese, é a expressão coletiva da sua relação física, mas também simbólica com o seu ambiente ao longo do tempo que, de alguma forma, cria esse sentido especial de lugar. Tal não quer dizer que apenas um número muito reduzido de lugares tenha esta qualidade especial, de facto, todos os lugares terão alguma qualidade especial sobre o mesmo.

Em Chaves, podemos encontrar na água, um elemento fundador de território, essencial no crescimento e desenvolvimento deste lugar ao longo da história, e a partir do qual podemos interpretar o espírito do lugar.

A interseção do rio Tâmega com uma importante via romana, o Itinerário XVII, que ligava *Bracara Augusta* a *Asturica Augusta*, Braga e Astorga respetivamente, (Alarcão, 1988) permitiu a fixação dos romanos neste território. A existência de poços termais, a altas temperaturas, reforçou a crença protetora do lugar e do espírito, no elemento da água uma associação a propriedades curativas (Alarcão, 1988). Perante estas condições, *Aquae Flaviae* foi assim elevado a município e a capital administrativa (Alarcão, 1988). Sendo um bem essencial em vários aspetos da vida urbana, a água determinou assim a especificidade de determinadas cidades romanas. A exploração medicinal deste recurso (Carvalho, 1929), constituiu a principal fonte dinamizadora do progresso urbano desses locais, facto comprovado pelos vestígios arqueológicos descobertos.

Com a expulsão dos romanos da Península Ibérica, seguiram-se a ocupação muçulmana e a reconquista cristã (MAOT, 2002). A formação do Reino de Portugal, em 1143, determinou a construção de um castelo

e fortificação do núcleo urbano (figura 1) que incluía a antiga ponte romana. Por se tratar de um território fronteiriço, e, por isso, vulnerável a invasões, Chaves foi repetidamente disputado nas inúmeras guerras travadas entre os reinos de Portugal e Castela² –, situação que ditou várias fases de fortificação: numa primeira, a extensão para a margem esquerda do rio, dando origem ao ainda atual núcleo da Madalena; numa segunda, a fortificação do convento de Nossa Sra. do Rosário (Lopes & Carneiro, 2015), atualmente S. Francisco, com início de construção em 1633, (Dordio, 2015); e numa terceira fase, a construção do Forte de S. Neutel, a norte do anterior (Lopes & Carneiro, 2015).

No período Medieval³, a água passou a desempenhar um novo papel, como aliado na defesa em caso de possíveis invasões (Lopes & Carneiro, 2015). Sendo o rio o único elemento de separação entre os dois núcleos urbanos, tornou-se um “último obstáculo” de invasão antes de entrar no mais importante núcleo habitacional. Nesta época medieval a Casa dos Banhos antigos, situada no Jardim do Tabolado, foi considerada uma vulnerabilidade na defesa da cidade, tendo sido desmantelada e as pedras levadas para a construção do Forte de S. Francisco (Lopes & Carneiro, 2015). Estas preocupações com a defesa terminaram apenas no séc. XIX, com a retirada das forças francesas em 1810 (Dordio, 2015), e com o fim da instabilidade e a cidade pôde verdadeiramente expandir-se para extramuros.

A partir do século XX, houve um maior crescimento da cidade na margem direita do rio, uma vez que os equipamentos essenciais da cidade ainda se situavam no antigo e primitivo núcleo fortificado. Ao mesmo tempo, o núcleo da Madalena começava a revelar as primeiras dificuldades na expansão do seu território, suscetível a cheias. Por esta razão, e sendo uma condição ainda recorrente, a extensa planície da margem esquerda sempre se caracterizou pelas inúmeras parcelas agrícolas que ainda abastecem a cidade flaviense, pelo elevado potencial de solos férteis. Tomando o vale do ribeiro do Ribelas como limite poente e expandindo-se a norte em direção a Espanha, a malha urbana foi ocupando o espaço, de forma dispersa, entre os fortes e o rio Tâmega (figura 1).

Nas décadas que se seguiram, começaram a desenvolver-se novos equipamentos e a traçar novos acessos à cidade, surgindo a linha férrea de Chaves em 1921, como novo limite a poente, ligando a Linha do Douro a Chaves⁴. A partir da década de 30 do século XX, surgem as primeiras intenções de salvaguardar o elemento da água: com a construção do Poço de Gradeamento e os Balneários Provisórios numa área, até então desqualificada, o atual Jardim do Tabolado. Em 1949, com a construção da Ponte Engenheiro Barbosa Carmona, vulgarmente conhecida como Ponte Nova⁵ a sul, e a este pela Praça do Brasil, este local definiu o novo acesso ao centro histórico (figura 2). No entanto, a sua condição natural - a existência de poços e de uma linha de água - foi sendo modificada, nomeadamente, com o encanar do ribeiro e consequente desvio do leito de Ribelas para sul da Ponte Nova. Apesar de se verificar um interesse pela água termal, a ameaça do rio contraria

2

Nomeadamente, a Crise Dinástica de 1383-1385, a Crise e Guerra da Sucessão de 1580, que resultou na União Ibérica e Domínio Filipino, e terminou com a assinatura do Tratado de Paz e Restauração da Independência de 1640.

3

Durante a era medieval, a vila foi mudando de nome, de Aquae Flaviae para Flávias e, por fim para Chaves, designação atual (Ribeiro, 2010).

4

A linha do Corgo ligava as localidades de Vila Real, Pedras Salgadas, Vidago e Chaves (Carreira, 2020).

5

A construção da Ponte Eng.º Barbosa Carmona serviu como resposta à insuficiência da única ponte até então existente, a ponte romana, que ligava as duas margens (MAOT, 2002).

o papel que este elemento poderia ter enquanto motor no crescimento da cidade, considerando-o assim como um obstáculo.

A primeira proposta para ante-plano surge em 1951, da autoria do arquiteto Madureira da Silva (Carreira, 2020) (figura 3). Perante uma malha dispersa fora-muros, o arquiteto, preocupou-se em “coser” o núcleo histórico com os novos limites da cidade – definidos pela linha do comboio a poente e o Forte de S. Neutel a norte. Contudo, não propondo qualquer solução para o vale do Ribeiro do Ribelas, evidenciando assim uma grande fratura entre o centro histórico e a urbanização proposta a poente. O Jardim do Tabolado, elemento de conexão entre aqueles dois núcleos, apresentava um desenho com maior rigor, possivelmente da autoria do arquiteto Nadir Afonso (Almeida & Afonso, 2016), com a introdução de um complexo de piscinas e um bloco habitacional (figuras 4 e 5). Do lado norte, propunha reforçar a ligação entre as duas margens com uma terceira ponte, numa posição semelhante à da atual Ponte de S. Roque, propondo habitação entre a estação ferroviária, a escola (desenhada pelo arquiteto Januário Godinho) e os dois fortes - preservando a envolvente dos mesmos.

Em 1953, com a inauguração do Pavilhão Termal da autoria de Januário Godinho e a demolição dos provisórios, estabeleceu-se assim um lugar de lazer, turismo e termalismo. Perante esta nova visão de espaços a preservar, o Jardim do Tabolado, assim como as margens do rio Tâmega, do ribeiro e a envolvente dos fortes, são identificados no antepiano do arquiteto Nadir Afonso, em 1964, (Carreira, 2020) como “Zona Non Aedificandi” (figura 6). Na consolidação urbana a norte, mantém-se o registo que no antepiano anterior. Já a poente a linha do comboio não é integrada no novo desenho. Tanto este antepiano como o anterior não foram executados pelo município (Moreira, 2005).

No final do período do Estado Novo, com o crescimento repentino e descontrolado da malha urbana, é apresentado um novo antepiano (1977) por Luís José de Oliveira Martins (Carreira, 2020) (figura 7). Este leva em consideração as condições naturais do território - identifica o Jardim do Tabolado e a margem esquerda do rio (à exceção do núcleo histórico da Madalena) como “Área veiga (a proteger)”; o Vale do Ribeiro do Ribelas e a área entre a atual Av. do Tâmega, o rio, a ponte romana e toda a sua extensão até norte como “Área de aptidão agrícola (a proteger)”. Porém, a linha do comboio continua sem solução de enquadramento na cidade, denunciando uma dificuldade de resposta.

Com a construção do bloco de habitação, Edifício Golfinho, de Manuel Graça Dias, o hotel *Aquae Flaviae* e a Ponte de S. Roque na década de 90, é apresentado um novo Plano de Urbanização por Carlos Carvalho Dias e Pedro Torres Guimarães (Carreira, 2020), onde, pela primeira vez, é traçada uma área semelhante à área territorial alagada, considerada como “Reserva Agrícola Nacional”. De salientar que neste plano, a área onde atualmente está situado o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso não lhe é dado nenhum uso específico, pelo que o traçado da Canelha das Longras se define sempre como limite da margem rio. Esta exceção alimenta o facto do lugar se manter

“preservado” ao longo dos séculos, por nunca ter sido dado um propósito de ocupação daquele lugar.

Um dos últimos planos de urbanização, realizado em 2000, pelos arquitetos Carlos Carvalho Dias e Pedro Torres Guimarães, para além de reunir todo um conjunto de preocupações dos planos passados, destacava-se por uma diminuição drástica na área a preservar na zona do Ribeiro do Ribelas para dar lugar a novas construções (figura 8), e simulação de um preenchimento habitacional nas duas frentes da Av. do Tâmega⁶. Apesar da desativação da linha férrea dez anos antes⁷, este plano também se limitava apenas a considerar uma parte do troço como “Espaço Verde e de Enquadramento”, revelando mais uma vez dificuldades em definir um novo propósito.

Perante a não execução de todos estes anteplos e Planos de Urbanização (Carreira, 2020), algumas (e antigas) fraturas ainda se afirmam na malha urbana (figura 9) - os vestígios da linha do comboio que não interagem com as habitações ao seu redor; o ribeiro de Ribelas continua quase apagado da cidade; a envolvente dos fortes apresentam dificuldades na definição dos seus limites; o abandono do núcleo histórico da Madalena; e um rio com poucas condições de salubridade, com marcas de presença animal.

Perante este contexto surge o Programa Polis em 2001, que procura avançar soluções para alguns destes problemas. O Programa Polis foi um plano de atuação que se estendeu por todo território nacional, visando uma estratégia de intervenção assente na requalificação urbana e valorização ambiental, na qual surge uma nova abordagem à relação cidade-rio. Na tentativa de disseminar o modelo da Expo’98 para o resto do país, o Programa Polis reconhece assim o processo de expansão programático a trinta e nove cidades, incluindo Chaves, integrado na segunda fase de concurso, em 2001.

O Plano Estratégico de fevereiro de 2002, apesar de demonstrar pequenos apontamentos de possíveis intervenções no centro histórico e a norte do Forte de São Neutel, (Carreira, 2020) demonstra um especial cuidado perante a envolvente do Ribeiro do Ribelas e a zona alagável da margem direita do Rio Tâmega. Na procura de potenciar a viabilidade das várias propostas de intervenção, foram criados seis planos de pormenor, alargados às duas margens: o Plano de Pormenor da Madalena, o Plano de Salvaguarda do Centro Histórico; o Plano de Pormenor da Zona Urbana Poente; o Plano de Pormenor da Zona Urbana Norte; o Plano de Pormenor das Margens do Tâmega; e o Plano de Pormenor da Zona Termal (figura 11), sendo este último meramente indicativo.

Tornou-se fundamental estudar o Plano de Pormenor das Margens do Rio Tâmega (figura 12) não só por tentar compreender a ligação cidade-rio, mas também porque nele não só foi construído o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, do arquiteto Álvaro Siza Vieira como também o percurso ribeirinho.

Este plano englobava uma área de intervenção ao longo das margens

⁶

O perímetro urbano começa a ganhar escala em detrimento das áreas anteriormente ditas como “Área Protetora do Rio Tâmega” (Carreira, 2020).

⁷

Tratando-se principalmente de um percurso cénico junto do rio Tâmega, a linha foi desativada em favor da construção de uma autoestrada que fizesse uma ligação mais rápida até Vila Real, a sul, e Espanha, a norte (Carreira, 2020).

do rio compreendido entre a Ponte Romana e a zona das lagoas a norte, junto da Avenida do Tâmega (Dordio, 2015), visando a requalificação paisagística e ambiental da zona de influência das margens do rio Tâmega⁸. Entre a ponte romana e a ponte de São Roque construiu-se o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, que ocupa um local de terreno alagável outrora de cultivo e abastecimento do mercado, assim como foi implementado um percurso pedonal e de ciclovia ao longo das margens do rio (Carreira, 2020).

No papel ficaram um novo parque, o Parque Urbano da Galinheira, a noroeste da ponte São Roque, que receberia uma grande praça adjacente à Av. 5 de Outubro, colmatada por infraestruturas de carácter desportivo, nomeadamente um novo complexo de piscinas, um polidesportivo, campos de futebol e de ténis, assim como espaços sociais, espaços de apoio ao parque, hortas comunitárias e espaços de lazer (Dordio, 2015). Mais a norte, os lotes vazios junto a Avenida do Tâmega frente às margens do rio, seriam preenchidos por um novo conjunto de blocos habitacionais complementando a malha urbana existente, integrando ainda uma nova estação de tratamento de águas (ETA) com apoios de espaços de recreio e lazer (Carreira, 2020). Previa-se ainda uma vasta área para a implementação de um parque de merendas com a requalificação do açude e ainda uma nova ponte para a travessia do rio Tâmega.

Perante esta análise dos diferentes planos urbanísticos que incidiram nesta área ao longo do tempo, pode constatar-se que a paisagem ribeirinha foi sendo caracterizada ora como área a preservar, nos planos de urbanização e anteplos, ora como área a requalificar, no plano de pormenor. Apesar de vários dos planos não terem sido executados, é possível encontrar atualmente estas mesmas abordagens, para distintas áreas da frente ribeirinha.

8

O Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso é exemplo de uma intervenção realizada ao abrigo de um projeto individual, enquadrado no Plano de Pormenor das Margens do Rio Tâmega (Carreira, 2020).



1
Evolução urbana da cidade de Chaves.
Datas: Séc. XVI; Séc. XVII, 1954; 1975;
1995; 2021. Fonte: Desenho dos autores a
partir de Cartografia Oficial, (CIGeoE).

2
Vista Aérea sobre Chaves, c. 1970. Fonte:
Centro Português de Fotografia.





3

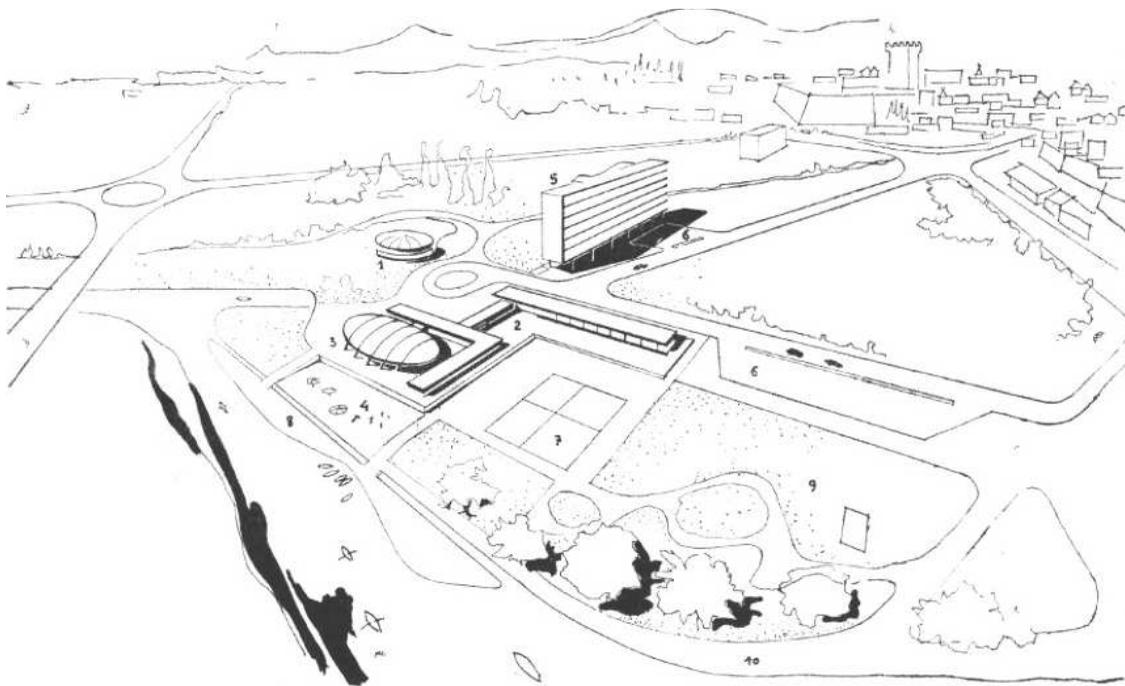
Anteplano de Urbanização da Cidade de Chaves. Planta da Proposta Geral, 1951.
 Fonte: Carreira, N., 2020, Anexos p.2.

4

Anteplano de Urbanização da Cidade de Chaves. Planta da Proposta Geral, 1951.
 Fonte: Desenho manipulado pelos autores a partir de Carreira, N., 2020, Anexos p.2.

5

Proposta de Nadir Afonso para Chaves
 Fonte: Almeida, B., 2016, p. 325.



Perspectiva parcial
do plano :

- 1—Buvete
- 2—Balneários
- 3—Piscina
- 4—Solário
- 5—Hotel
- 6—Parkings
- 7—Parque de jogos
- 8—Praia fluvial
- 9—Parque florestal
- 10—Avenida marginal



6
 Antepiano de Urbanização da Cidade de Chaves, Arquiteto Nadir Afonso, 1964.
 Fonte: Carreira, N., 2020, Anexos p.3.

7
 Esboceto do Plano Geral de Urbanização da Cidade de Chaves (Arq. Luís José Oliveira Martins), 1977. Fonte: Carreira, N., 2020, Anexos p.7.

8
Construção junto das margens do Ribeiro
do Ribelas, 2021. Fonte: Fotografia dos
autores.









<

9

Vista sobre a cidade de Chaves, 2009.

Fonte: Dmorgan910 (Flickr), 2009.

10

Cheias em Chaves, 2001. Fonte: Siza, A., 2016, p.94

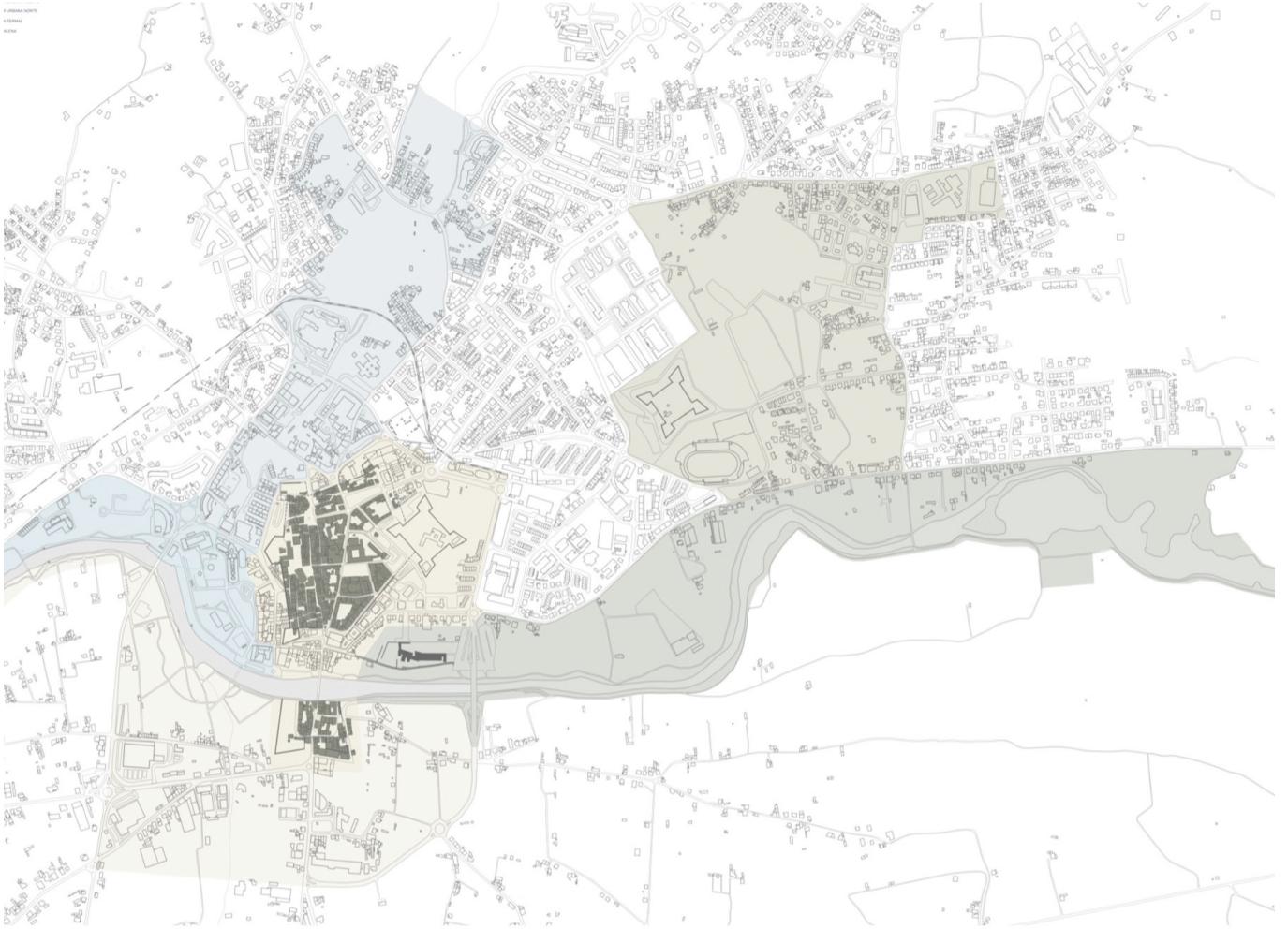
11

Identificação dos Planos de Pormenor ao abrigo do Programa Polis. Fonte: Desenho dos autores realizado a partir de material fornecido pelo Centro de Documentação da Rede Ibérica de Entidades Transfronteiriças (RIET). No desenho estão identificados os Planos de Pormenor das Margens do Rio Tâmega (verde-escuro), o Plano Urbano

da Zona Urbana Norte (verde-claro), o Plano de Salvaguarda do Centro Histórico (amarelo forte), o Plano de Pormenor da Madalena (amarelo-claro), o Plano de Pormenor da Zona Urbana Poente (azul-claro) e o Plano de Pormenor da Zona Termal (azul forte).\

12

Plano de Pormenor das Margens do Rio Tâmega, com indicação do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, a vermelho. Fonte: Divisão de Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano da Câmara Municipal de Chaves.



O Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso

Arquiteto de formação e pintor por vocação, Nadir Afonso (1920-2013), teve um percurso ímpar na arte e arquitetura portuguesa, quer pelo seu trabalho como artista plástico, quer pela sua passagem pelos ateliers de alguns dos mais influentes arquitetos à época, como Le Corbusier e Oscar Niemeyer (Almeida & Afonso, 2016).

Justificada pelo entendimento geral de Nadir Afonso como uma “figura cimeira do modernismo português, mas [que] não está suficientemente inscrito na história da arte portuguesa do século XX” (Horta, 2016), a intenção de criar uma fundação e museu, para albergar e divulgar a obra de Nadir Afonso, é materializada em 2001 (Batista, 2015). No acordo de princípio, assinado entre o próprio e a Câmara Municipal de Chaves (CMC), constava que a autarquia se propunha a construir um edifício museu, e Nadir a criar uma Fundação, que instalada nesse mesmo edifício, se disponibilizasse a gerir e dinamizar o mesmo, com o património da Fundação (Batista, 2014).

Perante este acordo, a CMC propôs para sede da Fundação Nadir Afonso, um recém renovado edifício (Batista, 2015), localizado na Rua Júlio Martins (Melo, 2012), em pleno centro histórico, proposta que não terá agradado a Nadir Afonso (Batista, 2015). Em 2002, a convite de Nadir Afonso e da CMC, Álvaro Siza é chamado para projetar de raiz o museu e sede para a Fundação, com o objetivo de dar a conhecer a obra do mestre flaviense na sua terra natal, assim como de outros artistas nacionais e internacionais (Batista, 2015).

O financiamento surgiu de uma candidatura do Projeto ao Quadro de Referência Estratégico Nacional (QREN), num total de 9 milhões de euros, incluindo cedência de terrenos, construção e equipamento do edifício (Graça Dias, 2015).

O projeto do museu⁹ arranca em 2003 (Graça Dias, 2015) e tem a sua primeira apresentação pública em janeiro de 2009 (Batista, 2009), porém o início da construção vê-se condicionada pela crise financeira que abalou Portugal entre 2010 e 2014 (Cunha, 2012). Como consequência, as obras são apenas iniciadas em 2013 e concluídas em 2015, sendo o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso (MACNA)¹⁰ inaugurado a 4 de julho de 2016 (Ribeiro, 2016).

Após lhe ter sido indicado o lote a intervir, Siza manifesta a sua preocupação relativamente à construção do museu em leito de cheias, sugerindo que se procurasse outro sítio para o museu, “mas tanto a Câmara como o próprio Nadir, queriam, realmente, que a Fundação ficasse naquele sítio” (Graça Dias, 2015, p.3). Apesar de nunca revelar o sítio que acreditava ser mais apropriado para acolher o museu¹¹, Siza aceita a localização proposta, junto do rio, admitindo desde cedo a elevação do edifício, e salvaguardando-se em caso de inundação (MACNA, 2016) (figura 13).

Localizado entre o centro histórico e as margens do rio Tâmega, a montante da ponte romana, o terreno proposto para a implantação do

⁹ O nome do projeto nunca foi consensual, sendo referido inicialmente como Fundação Nadir Afonso, e após a sua conclusão como Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso (MACNA).

¹⁰ Nadir Afonso faleceu em 2013 sem ver a obra concluída (Almeida & Afonso, 2016).

¹¹ Num artigo publicado aquando da inauguração do museu, o Eng.º Carlos França, Chefe de Divisão de Cultura e Turismo da Câmara Municipal de Chaves aponta que “Quando se convidou Siza Vieira havia várias hipóteses de localização apresentadas pelos arquitetos da Câmara (...) Siza escolheu uma zona que por acaso não coincidia com nenhuma dessas hipóteses.” (Horta, 2016).

Museu Nadir Afonso, vulgarmente denominado por sítio das Longras¹² definia-se, anteriormente à intervenção, como um interior de quarteirão que voltava costas ao rio. Caracterizado por lotes longos e estreitos, maioritariamente utilizados para fins agrícolas, até às décadas de 50 e 60 (Gonçalves, 2019), o lote proposto é demarcado pelo limite tardoz das edificações da Av. 5 de Outubro e pela estreita e sinuosa Canelha das Longras, na sua extensão ladeada por muros e habitações abandonadas, em pedra (figura 14).

O abandono do Bairro das Longras, favoreceu a construção clandestina e a expansão de algumas construções da Av. 5 de Outubro sobre os limites do lote a intervir, determinando a revisão dos limites originais e um conjunto de expropriações, assegurando uma boa relação de distância entre o novo edifício e o tardoz das habitações (MACNA, 2016) (figura 15-16).

O principal acesso ao edifício é feito através de um novo arruamento criado num lote desocupado da Av. 5 de Outubro que, primeiramente de nível, se transforma numa rampa de ligeira pendente até à entrada do museu. Esta opção é determinada tanto pela necessidade de elevar o museu a uma cota não inundável, como pela vontade de criar uma continuidade espacial mais alargada entre museu, cidade e rio, “parece-me que é essa necessidade de integração na cidade que leva a que a porta não seja um momento de rutura, mas sim que está incluída nessa continuidade, como de resto no interior” explica Siza (MACNA, 2016). Também a ligação com o rio é assegurada pela ligação criada entre o museu, a Canelha das Longras e o percurso ribeirinho, previamente requalificados no âmbito do Programa Polis.¹³

O museu implanta-se num território fragilizado pela passagem do tempo. Por um lado, junto do centro histórico, caracterizado por ruas estreitas e sinuosas, construção de baixa escala e vestígios de vivências passadas como as muralhas do Forte de S. Francisco e as, recém escavadas, termas romanas. Por outro lado, integrado na cidade nova, por sua vez caracterizada por largas avenidas, grandes torres de habitação e outras construções, resultado de processos de urbanização recentes, que contrastam com a escala e as características naturais deste lugar (figura 17). Não obstante, Siza parece encontrar valor nas cicatrizes deste território, na sinuosidade do rio, na memória das ruínas, na herança da malha romana, na geometria das grandes torres de habitação, encontrando referências nesta envolvente.

Ao elevar o corpo do edifício do chão, o arquiteto responde ao problema das inundações, possibilitando simultaneamente o usufruo da margem à cota do rio e criando o que Nuno Grande classifica como “uma espécie de praça coberta de Chaves que tem vindo a ser descoberta pela população local” (MACNA, 2016). Também Souto Moura, refere esta capacidade do museu que “excede essa função de contentor e (...) vai alterar este fragmento ou esta parte da cidade” (MACNA, 2016).

Nesse sentido, a proposta do arquiteto passa pela construção de edifício que, implantado paralelamente ao rio, dialoga com o território

12

A etimologia da palavra *longras* ajuda a explicar os lotes longos e estreitos que caracterizam a zona. Segundo Lima (2012, p.86) “Longra: Do latim vulgar *longula*, ‘alongada’. Deriva de *Lôngara*, de origem pré-romana e de sentido arqueológico” acrescentando que a designação “é comum no Norte de Portugal e na Galiza”.

13

A requalificação da Canelha das Longras assim como a criação de um percurso ribeirinho junto do Tâmega fazem parte do plano de Requalificação Paisagística das Margens do Tâmega entre a Ponte de S. Roque e a Estação de Tratamento de Água de St^o Cruz (2004), ao abrigo do Programa Polis, e desenvolvido pelo Atelier do Beco da Bela Vista, que participa também na elaboração do projeto dos espaços exteriores do Museu Nadir Afonso, em conjunto com o arquiteto paisagista Luís Guedes de Carvalho (<http://www.atelierbbv.com/in2010/>).

onde se insere. Na sua volumetria a proposta atua como mediador em relação à escala da cidade e do rio. A escala proposta parece procurar repor uma escala urbana anterior, do centro histórico, junto do rio, onde a escala dominante é determinada pela construção de quatro torres de habitação no final dos anos noventa (figuras 16).

A escolha de matérias do projeto tem em consideração a envolvente, em particular a sua implantação em zona de risco de cheias. A solução escolhida é o betão branco, materialidade já testada em projetos anteriores, como a biblioteca de Viana do Castelo (2004-2008), e eleita pela sua durabilidade e resiliência contra possíveis cheias. Contudo, esta opção por um material único revela-se invulgar na obra de Siza que, como recorda Souto Moura, geralmente opta por uma “composição mais clássica tripartida que apresenta os três princípios do classicismo”, com um coroamento em cima, o corpo edifício e um lambrim no embasamento, situação que não se verifica no Museu Nadir Afonso (MACNA, 2016).

A preferência por um revestimento homogéneo, que uniformiza a volumetria complexa e acentua o seu caráter escultórico, reforça a predisposição do edifício para se deixar afetar pelo lugar e pela circunstância. Esta linguagem depurada evidencia a passagem do tempo, destaca as ruínas da Canelha das Longras, faz sobressair as variações atmosféricas, o modo como a luz invade os espaços, como os habitantes vivenciam o espaço. Souto Moura conclui que esta decisão se trata de uma “depuração”, consequência da experiência e maturidade de Álvaro Siza enquanto arquiteto, “é muito contido, já não precisa de muitos materiais, já não precisa de muitos pormenores.” (MACNA, 2016).

O museu desenvolve-se em dois pisos, um primeiro onde se encontra o programa do museu, elevado do chão e acessível através de uma rampa, mas também de acessos mecânicos e escadas de emergência; e um segundo, parcial e técnico. O corpo do edifício assenta sobre dezanove lâminas de betão, que contêm uma sequência de aberturas e que podem ser percorridas. O posicionamento destas lâminas que acompanham as angulações do edifício, remetem para uma matriz de parcelamento agrícola como o pré-existente neste território (figura 18).

O desenvolvimento longitudinal do edifício inclui angulações que são indicativas da relação com as ruínas da Canelha das Longras, mantida, segundo Siza, - “à exceção de um edifício no extremo [sul] que foi demolido” (MACNA, 2016). A opção de conservar as ruínas pré-existentes é de imediato evidente para Siza, “porque temos aqui um primeiro plano, com história, com marcas arquitetónicas, com uma relação com o rio muito interessante, vívida, (...) quero conservar isso.” (Gonçalves, 2019). Também no interior, a distribuição do programa está diretamente relacionada com essas angulações, permitindo “vistas distintas sobre a paisagem” (MACNA, 2016).

No piso térreo, as lâminas incluem aberturas com diferentes formas geométricas que criam uma espacialidade própria e permitem um percurso coberto ao longo do edifício (figura 19). A opção por formas

geométricas, a par das angulações do edifício, e ainda a aproximação a ideias exploradas no movimento moderno, sugerem uma relação deliberada entre o desenho do museu e a obra de Nadir Afonso, enquanto pintor e arquiteto. Porém quando questionado sobre a intencionalidade desta aproximação Siza responde, “eu digo sempre, que consciente não (...) mas é um facto que em certa fase da pintura do Nadir aparecem triângulos e círculos” (Gonçalves, 2019).

No primeiro piso, o programa distribui-se em três momentos. Um primeiro momento que incorpora a receção, a biblioteca, o auditório, a loja, o vestiário, os sanitários e a cafetaria com um terraço que se abre na direção do rio. Um segundo momento, composto por uma sequência de salas de exposições, uma para exposições temporárias, e uma para a exposição permanente que está dividida em dois conjuntos paralelos, um central iluminado por um lanternim e um outro que se abre para o rio. Existe ainda um terceiro momento que inclui o arquivo, áreas técnicas e administrativas, e por fim o atelier de artes plásticas para Nadir Afonso (figura 20). Parcialmente sobreposto a este piso, encontra um outro, constituído por áreas técnicas que tratam as questões mecânica, elétrica e de climatização do edifício, assim como a limpeza do grande lanternim sobre a sala de exposições.

Sobre o programa específico para o Museu Nadir Afonso¹⁴, Siza explica que “na prática, [o programa] fi-lo eu, depois de ouvir Nadir Afonso; a Câmara apenas me forneceu um programa mínimo” (Graça Dias, 2015, p.3) acrescentando que, relativamente aos espaços de exposição, que o seu desenho deve ser feito “na base de uma relativa neutralidade” (Gonçalves, 2019).

Percorrendo os espaços interiores, é possível verificar a existência de um pé direito dominante que acompanha as articulações produzidas em planta, admitindo algumas exceções no qual é aplicado um teto suspenso para organizar a iluminação. No corpo central, onde se encontra a sala de exposições, a iluminação é feita através de um lanternim, praticamente do tamanho da sala, que difunde a luz natural recolhida, ou a artificial produzida, no piso técnico superior.

O uso recorrente de luz indireta é um aspeto central na obra de Siza. Sobre este assunto Souto Moura elabora, referindo que Siza “não gosta de iluminar os edifícios com luz direta prefere muito mais luz indireta” (MACNA, 2016), possível através de lanternins como o existente no corpo central de exposições, de luminárias e candeeiros que refletem a luz contra as paredes.

14

Previamente à execução do Museu Nadir Afonso (2003-2015), Siza havia já projetado, entre outros, o Centro Galego de Arte Contemporânea (1988-1993) em Santiago de Compostela e o Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves (1991-1999) no Porto. A familiarização com este tipo de programa e as suas exigências beneficiou o projeto uma vez que, várias das soluções incorporadas já haviam sido testadas.





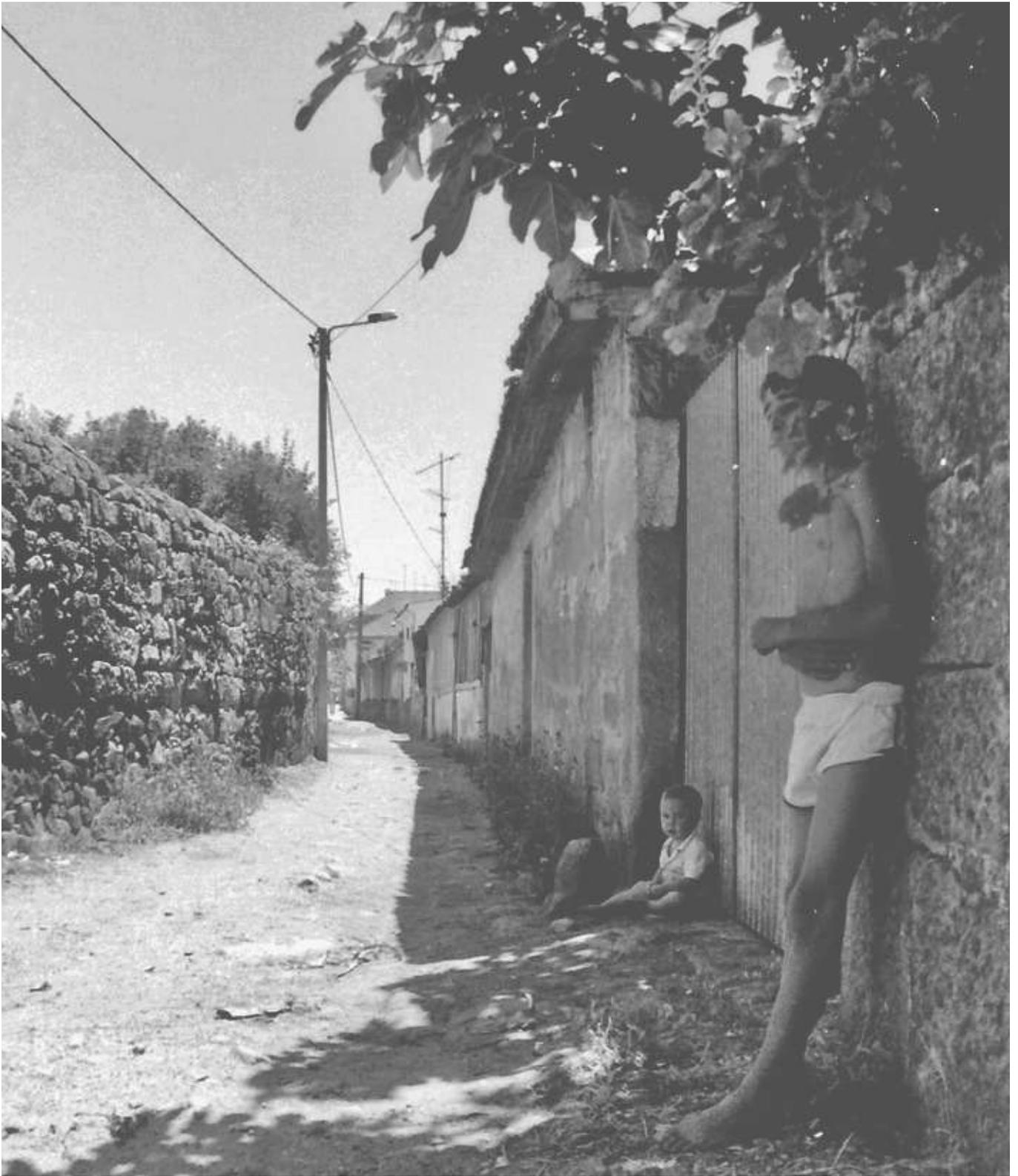
<

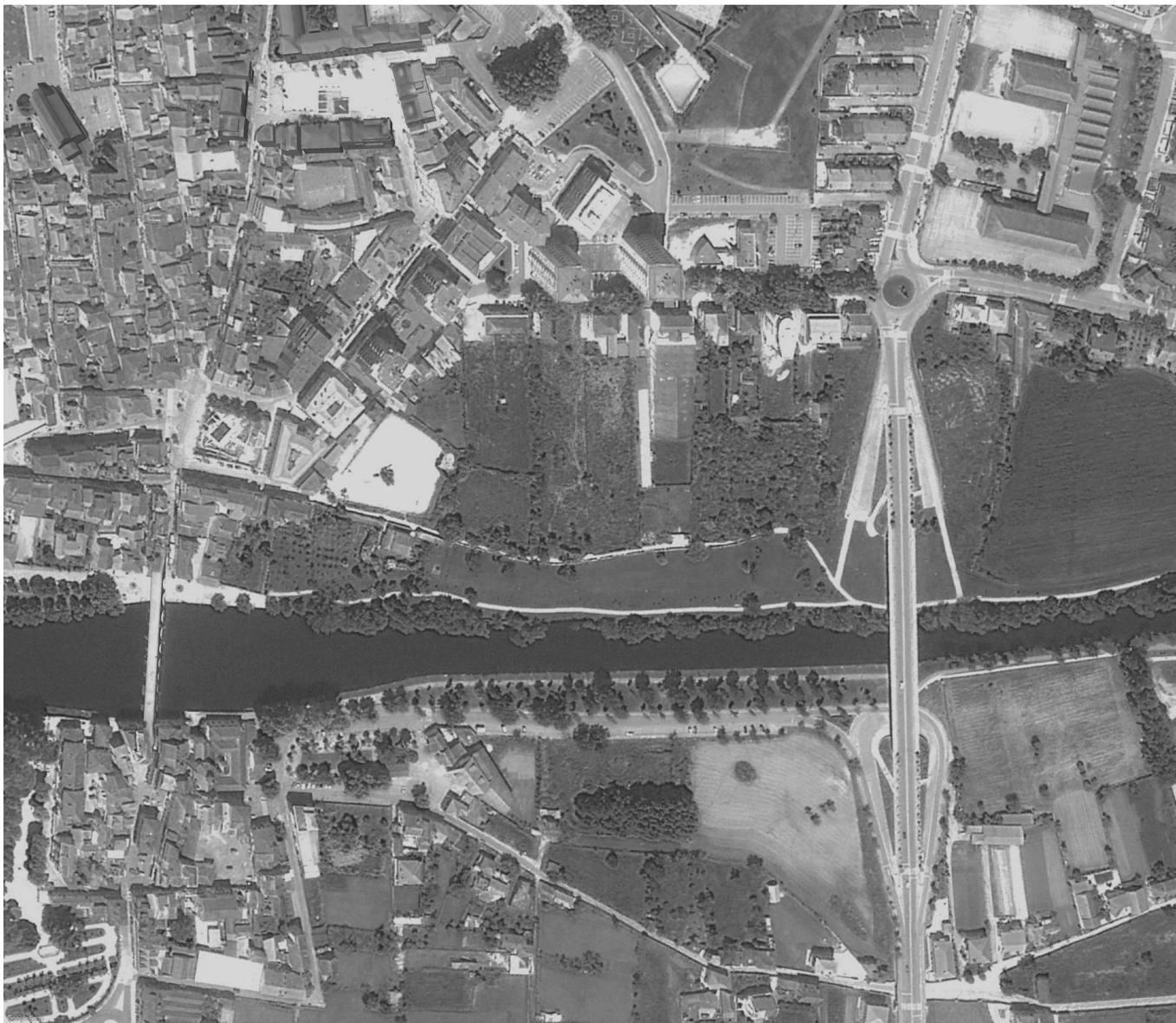
13

O Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, 2021. Fonte: Fotografia dos autores.

14

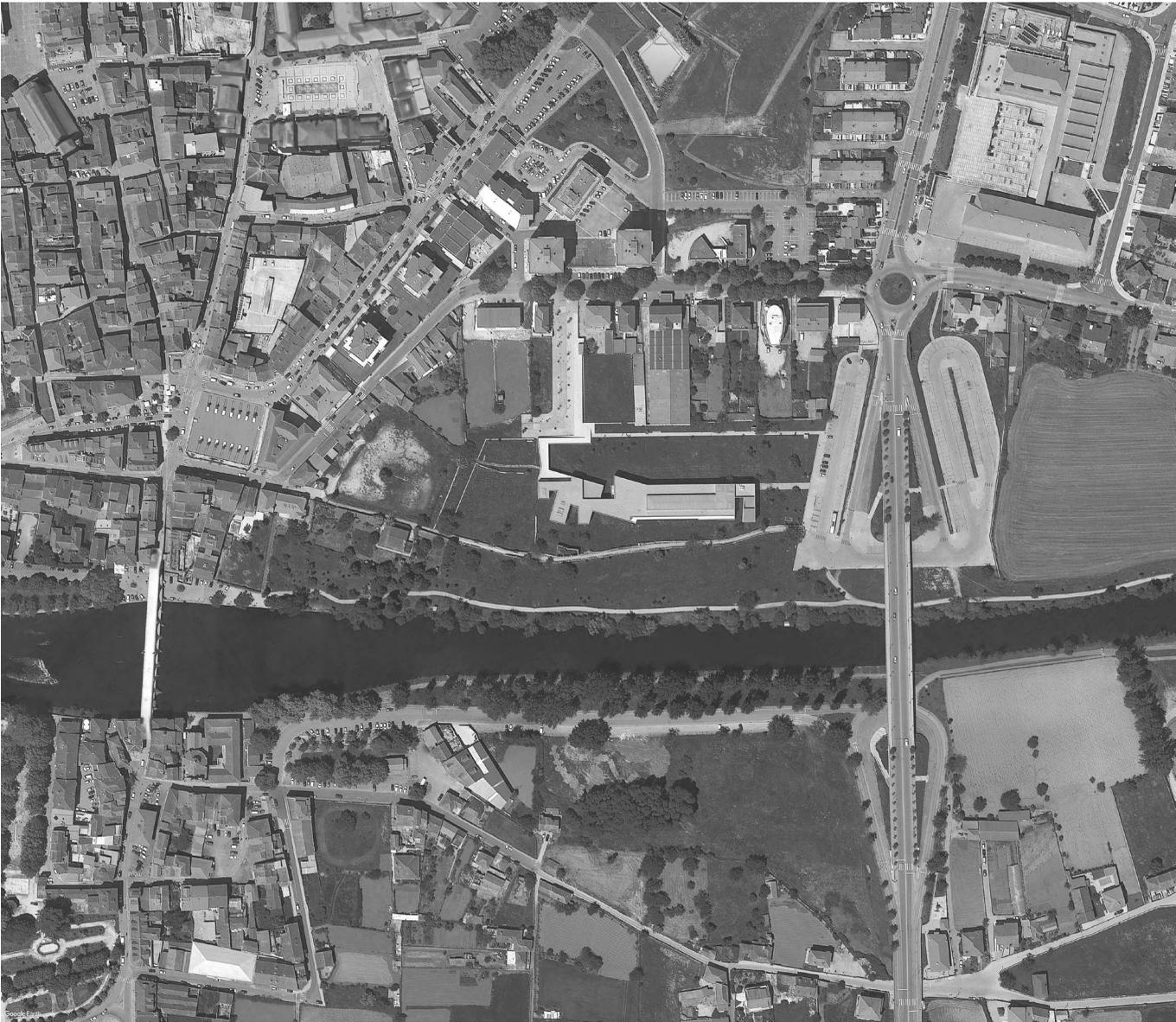
Canelha das Longras, (198-). Fonte: Fernando Ribeiro (2016).





15 - 16

Ortofotomapas do território antes e após a construção do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, 2006 e 2016. Fonte: Google Earth, 2020.



17

O Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso e a sua envolvente urbana, 2021.
Fonte: Fotografia dos autores.

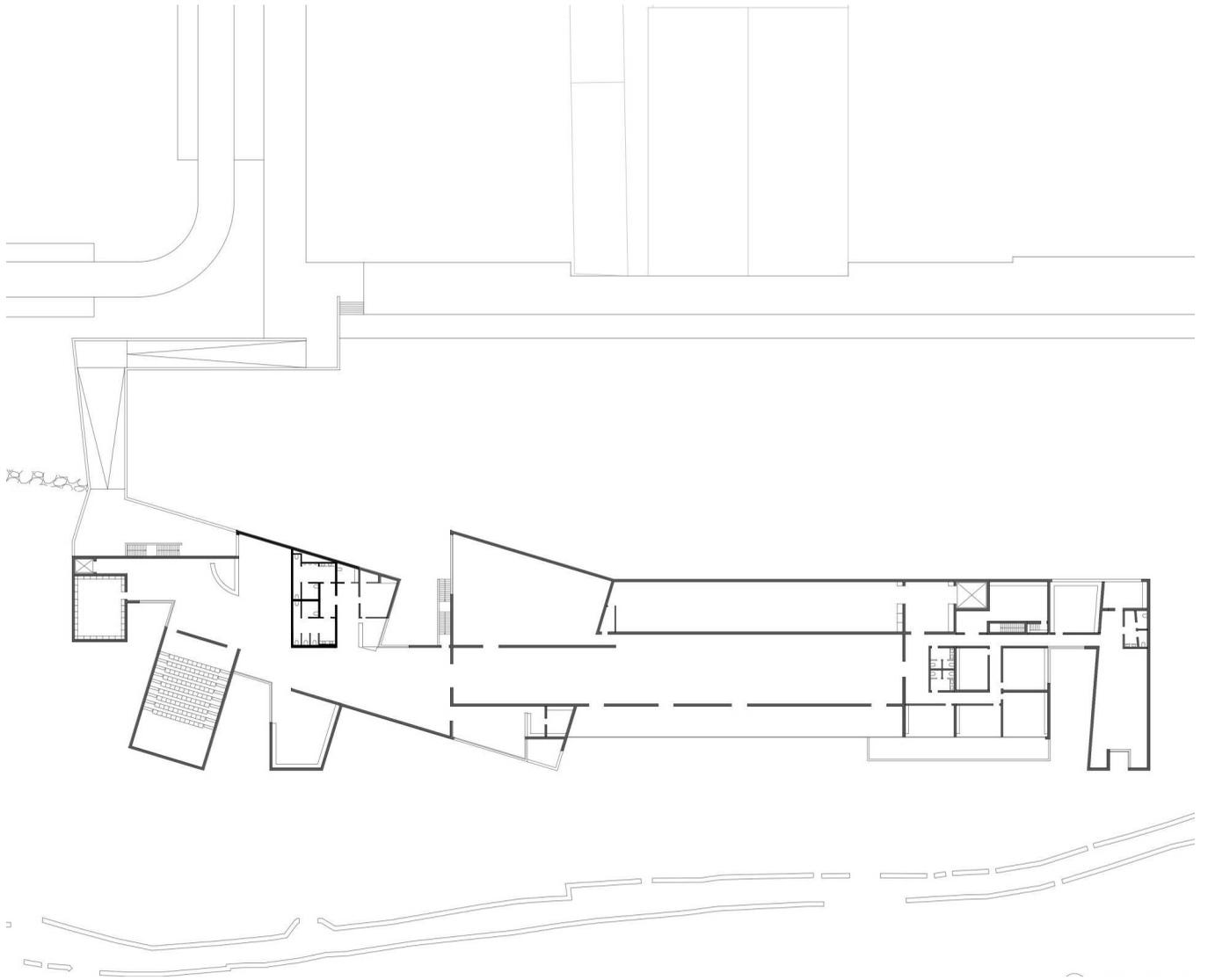


**18**

Relação entre as lâminas de betão e a Canelha das Longras. Planta do piso térreo, Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso. Fonte: Desenho dos autores realizado a partir de documentação fornecida pelo Atelier Álvaro Siza Vieira.

19

Planta do primeiro piso, Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso. Fonte: Desenhos dos autores realizado a partir de documentação fornecida pelo Atelier Álvaro Siza Vieira.



20

As formas geométricas recortadas nas lâminas de betão. Planta do piso térreo, Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, 2021. Fonte: Fotografia dos autores.



Discussão

Numa conferência realizada em 2016, após a conclusão da obra do museu, Nuno Grande destaca a capacidade de Álvaro Siza “interpretar o tempo, interpretar o espaço à sua maneira”, que atribui a uma “cultura universalista” de Siza, que transparece na sua forma de projetar, e que o torna capaz de estabelecer uma relação entre “o universal e o local”, por saber “olhar para a cultura de sempre e a cultura que lá está” (MACNA, 2016). Em Chaves, é possível encontrar manifestações desta interpretação do local e do enquadramento numa cultura universal.

O lado local

Para além das relações de integração na envolvente mencionadas anteriormente, a referência ao contexto local é evidente na integração das ruínas da Canelha das Longras no projeto do museu. Esta opção de manter as ruínas pré-existentes não é singular na obra de Álvaro Siza, sendo possível verificar a mesma opção no projeto desenvolvido para o bairro de S. Victor (Alves Costa, Costa & Fernández, 2019), no Porto, projetado no pós 25 de Abril, no âmbito do Serviço de Apoio Ambulatório Local (SAAL). Esta vontade de atuar, reconhecendo o território como um palimpsesto, preservando ao invés de apagar parece ressoar com o conceito de Arquitetura Débil¹⁵ que Solà-Morales enuncia no seu texto homónimo de 1987.

Comprovando que a “experiência da sobreposição (...) não se constrói através da ordem, mas sim através das peças” (Solà-Morales, 1995, p.75), Siza parece reconhecer as diferentes camadas de que é composto este território e os diferentes tempos que lhes correspondem, confirmando que “não existe um tempo único, mas tempos diversos (...) justapostos” (Solà-Morales, 1995, p.76) e propondo um edifício que é crítico em relação à sua própria monumentalidade (figura 21).

Esta condição de monumentalidade como enunciada por Solà-Morales, “não tem em comum com os monumentos da idade clássica nem a sua geometria, nem o seu valor ideológico, mas sim unicamente o que encaixa no contexto atual da condição de (...) lembrança” (Solà-Morales, 1995, p.80). O próprio Siza, em 2021, quando abordado sobre como interpretava o conceito de monumentalidade, responde em concordância com as palavras de Solà-Morales dizendo, “fui ao dicionário e lá está, (...) diz: memória associada à memória de pessoas, ou episódios” (entrevista realizada a 30 outubro 2021, no contexto da investigação e registada em vídeo, no atelier do arquiteto, no decorrer da visita aos locais de intervenção do PI).

A memória da ruína da Canelha das Longras coexiste, assim, com o novo edifício proposto, através de imperfeitos muros de pedra que, no entendimento de Siza, funcionam como um “antídoto para a perfeição procurada no próprio museu, que é uma virtude e também pode ser um excesso” (MACNA, 2016), e é simultaneamente decorativa como “um complemento que permite incluir uma leitura (...) algo que realça, enriquece, torna suportável a realidade, sem pretensão de se impor,

¹⁵

Solà-Morales (1995) faz uso recorrente da obra de Álvaro Siza para ilustrar o seu conceito de arquitetura intempestiva - outra designação do autor para arquitetura débil.

de ser central, de exigir o acabamento que a totalidade exige” (Solà-Morales, 1995, p.79).

O lado universal

Por outro lado, uma tão grande aproximação a ideias exploradas no movimento moderno que convoca no desenho do edifício, é menos comum na obra de Álvaro Siza, situação que Souto Moura parece reconhecer, afirmando que “é um edifício bastante moderno para aquilo que eu conheço do Siza, tem aqueles postulados quase que o Corbusier dizia sobre os cinco pontos da arquitetura moderna” (MACNA, 2016).

Primeiramente, pela opção de elevar o edifício do chão, não tanto em pilotis ou na opinião de Souto Moura “por convicção, por querer fazer ou querer responder a um manifesto moderno” (MACNA, 2016), mas sobre lâminas, e assumidamente por se inserir em zona de leito de cheias. Em seguida, o acesso principal ao edifício, longo e em rampa, que vai de encontro ao conceito de *promenade architectural* desenvolvido por Le Corbusier, e que é conseguido pela criação de um percurso que, através do movimento, possibilita ao visitante perceber o espaço e o edifício; ainda mais pela introdução do que Souto Moura considera uma “maravilhosa janela contínua” (MACNA, 2016), uma estreita e longa *fenêtre en longueur* que se abre para o rio. E por fim, por uma afinidade com o cubismo e com a forma humana, que é possível identificar na implantação do edifício, geométrica e assimétrica (figuras 22 e 23). O próprio Siza parece reconhecer esta afinidade:

“Esta implantação tem qualquer coisa de figura humana: na zona do atelier, estariam os pés, em cima, na biblioteca, a cabeça... Também me foi surgindo a ideia de ajustar o conjunto à figura humana; a figura humana auxilia muito o desenvolvimento das formas por ser, a um tempo, uma coisa natural e racional; e que contém o movimento.” (Graça Dias, 2015, p.3)





<

20

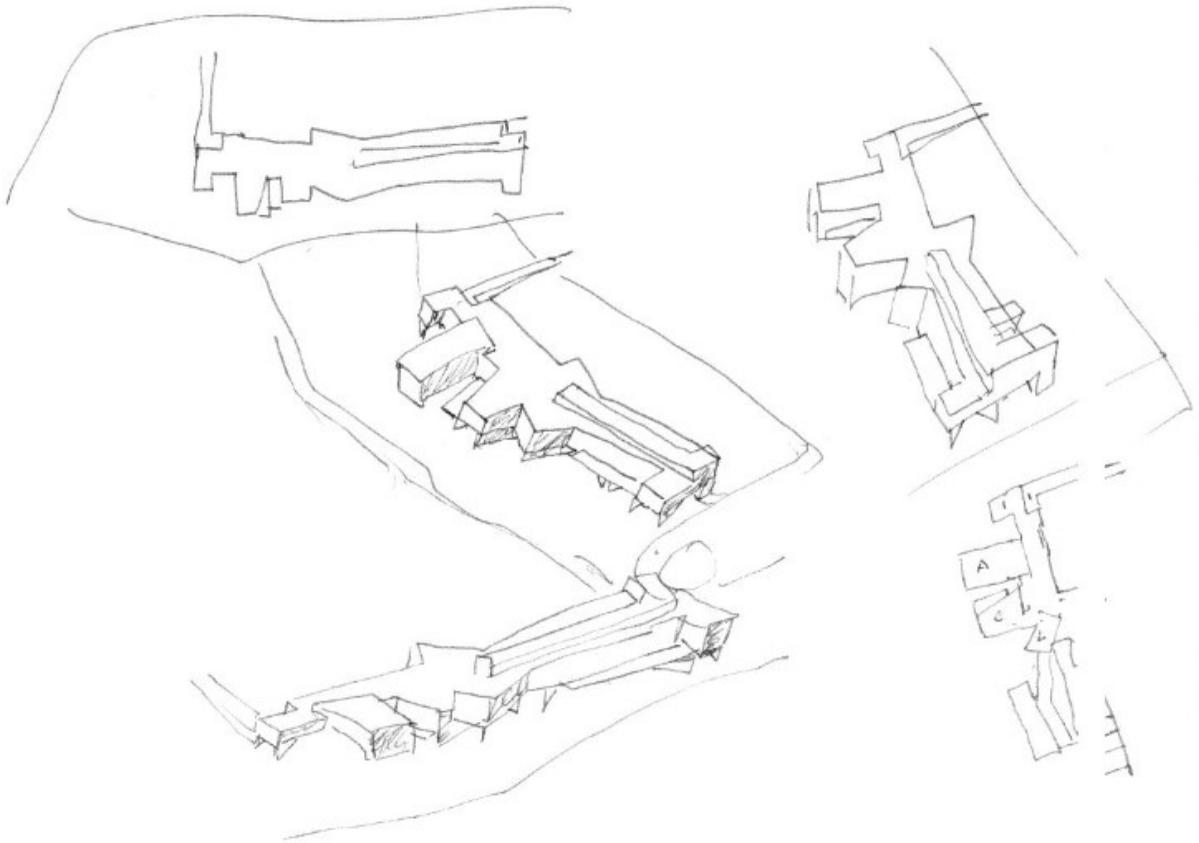
O Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso e as ruínas da Canelha das Longras, 2021. Fonte: Fotografia dos autores.

21

Álvaro Siza. Fonte: Fernando Guerra.

22

Esquisto do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso. Fonte: RTP (2019).



Considerações Finais

O presente trabalho assume-se como um contributo para o estudo do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, realizado por Álvaro Siza no âmbito do Programa Polis, a partir do qual é possível fazer uma leitura crítica obra de Siza em Chaves, com o principal objetivo de encontrar evidências do seu posicionamento, simultaneamente universal e local.

A análise ao território de Chaves é indicativa de um território em permanente metamorfose, que tanto guarda traços de um passado mais ou menos longínquo, como regista a mais recente das contemporaneidades, e cujos testemunhos da passagem do tempo revelam a perda dos vínculos com a paisagem que evidenciam a essência e identidade deste lugar.

Intervindo num território fragilizado, Siza parece procurar e reconhecer os indícios desta essência perdida, encontrando valor nas cicatrizes deste território e referências nessa envolvente, revelando um entendimento sobre a preservação do espírito do lugar, que valoriza o território e a sua identidade.

O edifício é entendido como uma oportunidade para recuperar antigos referenciais e retomar relações perdidas, com o tecido urbano, com o rio, com a pedra que se encontra por toda a cidade. Fá-lo através das suas torções que acompanham a sinuosidade do rio; ao preservar as ruínas de pedra e ao recuperar uma antiga via de ligação ao centro da cidade; fá-lo ao adotar uma linguagem depurada cuja homogeneidade parece reforçar a sua predisposição de se deixar afetar pelo tempo, pelo lugar e pela circunstância; ou ainda ao reconhecer a sua posição vulnerável em zona de cheia, aceitando a condição de imprevisibilidade da natureza e adaptando-se a esta possibilidade elevando-se do chão.

Reconhecendo o museu como uma tipologia de monumento nas cidades contemporâneas, Siza projeta um edifício que é crítico em relação à sua envolvente e à sua própria monumentalidade, evidenciando uma relação de compromisso entre preservação e transformação. Com o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, Siza sublinha o potencial do museu contemporâneo exceder as suas funções enquanto contentor e se tornar parte da cidade, propõe uma arquitetura que vai para lá do objeto construído, capaz de cerzir o tecido urbano e social preexistente, transformando a cidade e os seus habitantes.

Referências

1. Fontes documentais

Atelier Álvaro Siza Vieira (Desenhos Técnicos)

Tombo Militar (Cartografia Histórica)

CIGeoE (Cartografia)

2. Monografias, capítulos, livros e obras específicas

Alarcão, J. (1988). *O domínio romano em Portugal*. Europa-América.

Almeida, B. & Afonso, L. (2016). *Nadir Afonso: chaves para uma obra*. Fundação Nadir Afonso/Norprint.

Alves Costa, A.; Costa, A. & Fernández, S. (coord.) (2019). *Cidade Participada: Arquitetura e Democracia*. S.Victor 2, Tinta da China.

Carvalho, R. (1929). *Chaves Antiga*. Edição do autor.

CMC (2001) *Plano Estratégico da Intervenção do Programa Polis da Cidade de Chaves*. Câmara Municipal de Chaves.

Dordio, P. (2015). *Chaves e as suas fortificações - Evolução Urbana e Arquitetónica*. Câmara Municipal de Chaves.

Figueira, J. (2008). *Álvaro Siza. Modern Redux*, Hatje Cantz.

MAOT (2002). *Programa Polis: Programa de Requalificação Urbana e Valorização Ambiental de Cidades - Plano Estratégico de Chaves*. Ministério do Ambiente e Ordenamento do Território.

Simões, J. (ed.) (2016). *Álvaro Siza: Museu Nadir Afonso*. Monade.

Solà-Morales, I. (1995) *Deferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili.

3. Artigos de publicação em série

Graça Dias, M. (2015). Álvaro Siza: Nadir paralelo ao Tâmega. *Jornal Gyptec*, 1. <https://gyptec.eu/jornal-gyptec/>

Horta, B. (2016). A obra de Nadir Afonso encontrou um “prodigioso” museu. *Observador*. <https://observador.pt/2016/07/01/a-obra-de-nadir-afonso-encontrou-um-prodigioso-museu/>

Lopes, R. & Carneiro, S. (2015). A Praça Forte de Chaves, Estrutura e Vestígios Arqueológicos. In Ruiz, F. & Rosado, M.

(dir). *Pelourinho - Boletín de Relaciones Transfronterizas*, 19 (2ª época), 147-176. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7920068>

4. Comunicações e catálogos de exposições

Batista, J. (2009, 5 fevereiro). *Informação do Senhor Presidente da Câmara sobre a Actividade Municipal* [Comunicação oral]. Assembleia Municipal de Chaves, Chaves, Portugal.

Batista, J. (2012, 27 junho). *Primeira revisão aos instrumentos de gestão financeira em vigor para o ano económico de 2012* [Comunicação oral]. Assembleia Municipal de Chaves, Chaves, Portugal.

Batista, J. (2014, 17 dezembro). *Informação do Senhor Presidente da Câmara sobre a Atividade Municipal* [Comunicação oral]. Assembleia Municipal de Chaves, Chaves, Portugal.

Batista, J. (2015, 29 abril). *Fundação Nadir Afonso - “Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso” - Celebração do Protocolo* [Comunicação oral]. Assembleia Municipal de Chaves, Chaves, Portugal.

Cunha, M. (2012, 27 dezembro). *Aprovação dos Documentos Previsionais Para o Ano de 2013. Aprovação do Mapa de Pessoal* [Comunicação oral]. Assembleia Municipal de Chaves, Chaves, Portugal.

Melo, F. (2012, 26 abril). *Primeira Revisão aos Instrumentos de Gestão Financeira em Vigor para o Ano Económico de 2012* [Comunicação oral]. Assembleia Municipal de Chaves, Chaves, Portugal.

Ribeiro, N. (2015, 24 junho). *Moção* [Comunicação oral]. Assembleia Municipal de Chaves, Chaves, Portugal.

Ribeiro, N. (2016, 29 junho). *Moção B* [Comunicação oral]. Assembleia Municipal de Chaves, Chaves, Portugal.

5. Dissertações e trabalhos académicos

Carreira, N. (2020). *30 Anos de Planeamento Urbano em Chaves 1990-2020*. (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

Lima, A. (2012). *De Bracara Augusta a Braga: análise toponímica de um conselho português*. (Dissertação de Mestrado, USP – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências

Humanas)

Ribeiro, J. (2010). *O Tecido Urbano Flaviense: De Aquae Flaviae a Chaves Medieval*. (Dissertação de Mestrado, ICS Universidade do Minho)

Silva, P. (2010). *Povoamento Proto-Histórico do alto Tâmega: as mudanças do I milénio a.C. e a resistência do substrato indígena*. (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto)

6. Fontes audiovisuais

Gonçalves, R. (realizador) (2019, 17 novembro). *Museu Nadir Afonso* (Temporada 1, Episódio 14) [Episódio de Programa] In Neves, V. & Lopes, C. (2017). *Atelier d'Arquitetura, Até ao Fim do Mundo*, RTP 2. <https://www.rtp.pt/play/p5644/e439300/atelier-arquitetura>

MACNA (2016, 16 junho). *MACNA: Dois ícones que o caracterizam - Nadir e Siza*. [Vídeo] Ciclo de conferências Chaves como Destino. <https://www.youtube.com/watch?v=cJbC7Eydu0E>

3

Proposta de grupo

Chaves: Novas ligações entre a Cidade e as Margens do rio Tâmega

Promovido pelo governo português em trinta e nove cidades do país, o Programa Polis, surge em 2000, com o objetivo de disseminar para o resto do país o modelo de atuação testado em Lisboa com a Expo'98. Assumindo-se como um Programa de Requalificação Urbana e Valorização Ambiental das Cidades, tem por principais objetivos específicos a requalificação e revitalização dos centros urbanos, a valorização e requalificação de frentes ribeirinhas e marítimas, e a criação de zonas verdes e percursos pedonais e cicláveis (MAOT, 2002).

Em 2001, é desenvolvido um Plano Estratégico de atuação para a cidade de Chaves, no qual são propostas um conjunto de intervenções de requalificação urbana e valorização ambiental que, complementares entre si, pretendem consolidar o espaço urbano, reforçando as ligações entre o centro histórico e os novos núcleos urbanos assim como entre as duas margens, e devolvendo ao rio Tâmega a sua importância enquanto elemento estruturador do território e parte identitária da cidade de Chaves (MAOT, 2002). A intervenção do Programa Polis em Chaves assume-se, assim, como uma intervenção demonstrativa dos objetivos preconizados pelo Programa.

Fundamentada num enquadramento histórico do desenvolvimento urbano da cidade, esta intervenção visa a disponibilização, requalificação e valorização ambiental do rio Tâmega, das suas margens e de outras estruturas ecológicas inseridas na área urbana, assim como a requalificação e revitalização do centro urbano de Chaves, intensificando o seu potencial enquanto centro urbano à escala regional e nacional, e reforçando o seu peso estratégico na região transfronteiriça em que se insere, como centro de promoção dos recursos específicos da região (Alto Tâmega/ Sul da Galiza) e ligação do norte do país à Europa (MAOT, 2002).

Nesse sentido, a intervenção compreende a preservação dos sistemas naturais ao longo das margens do rio Tâmega, através da criação de uma extensa estrutura verde, assim como da construção de percursos ribeirinhos, pedonais e cicláveis, contínuos, desde as Lagoas de Santa Cruz, a norte, até a zona dos Agapitos, a sul; a valorização de áreas e estruturas edificadas de interesse patrimonial, através das ações de preservação do património existente e qualificação

da sua envolvente próxima; a revitalização do espaço público de zonas emblemáticas da cidade, através da remodelação do desenho urbano privilegiando ligações pedonais assim como a remodelação de pavimentos e mobiliário urbano; a consolidação e reforço da urbanidade da cidade à escala regional e nacional, através da melhoria dos equipamentos públicos existentes e da criação de novos serviços e equipamentos de cariz cultural, social e económico (MAOT, 2002). Com base nestes objetivos, e segundo critérios de zonamento geográfico, são desenvolvidos seis Planos de Pormenor e elaborados os respetivos Projetos de Execução (MAOT, 2002).

O Plano de Pormenor das Margens do Tâmega (PPMT), abrange o rio Tâmega e as suas margens, configurando uma faixa de território desde a Ponte Romana até ao limite montante da zona das lagoas, espaço na sua quase totalidade incluído em área de Reserva Agrícola. Este plano tem por principais objetivos a criação de um espaço contínuo verde de uso lúdico e diversificado, estando ainda prevista a construção de diversos equipamentos de utilização pública como o Parque Urbano da Galinheira e o Complexo Lúdico de Água Quente, na zona da Galinheira e das Longras respetivamente (MAOT, 2002).

O Plano de Pormenor da Zona Urbana Norte (PPZUN), abrange parte do território da freguesia de Santa Cruz/Trindade e as áreas envolventes ao Forte de S. Neutel e o Estádio Municipal, confinando com o PPMT. Este plano tem por principais objetivos a requalificação da envolvente do Forte de S. Neutel e a criação do Parque Multiusos de Santa Cruz (MAOT, 2002).

O Plano de Pormenor da Zona Urbana Poente (PPZUP), abrange o ribeiro de Ribelas e as suas margens, entre a zona termal e a zona da Fonte de Leite, e tem por principal objetivo a criação de um espaço contínuo verde de uso público nas margens do ribeiro (MAOT, 2002).

O Plano de Pormenor da Zona Termal (PPZT), abrange uma faixa de território na margem direita do rio Tâmega, desde Ponte Romana até à zona dos Agapitos, e tem por principais objetivos a criação de um espaço contínuo verde de uso lúdico, incluindo a requalificação do Jardim do Tabolado, do Complexo Termal e das Piscinas Municipais (MAOT, 2002).

O Plano de Pormenor da Madalena (PPM), abrange o núcleo urbano da freguesia da Madalena e parte da sua envolvente próxima na margem esquerda do rio Tâmega, e tem por principais objetivos a criação de um espaço contínuo verde de uso lúdico, assim como a revisão de anteriores propostas da autarquia para esta zona (MAOT, 2002).

O Plano de Pormenor/Salvaguarda do Centro Histórico (PP/SCHC), abrange genericamente a área correspondente ao interior das antigas muralhas da cidade, incluindo o núcleo histórico na margem direita do rio, e o núcleo da Madalena na margem esquerda. Este plano tem por principais objetivos a requalificação da Ponte Romana e da envolvente do Forte de S. Francisco, assim como a reestruturação viária de forma a privilegiar ligações pedonais, propondo ainda a revisão de anteriores estudos e propostas da autarquia para estas zonas (MAOT, 2002).

Apesar da pertinência das intervenções identificadas pelo Plano Estratégico, poucas foram as ações executadas no âmbito do programa, em parte pela ambição da área de intervenção delimitada pelo Polis. Dos seis Planos de Pormenor enunciados, apenas cinco foram elaborados, embora nenhum tenha sido aprovado. Destes cinco, apenas quatro foram parcialmente executados, tendo estas intervenções ficado circunscritas às zonas centrais da cidade, nomeadamente na zona ribeirinha e no centro histórico. Destacam-se a requalificação do Forte de S. Neutel e do Parque Multiusos de Santa Cruz (PPZUN), requalificação do Jardim Público e do espaço verde na zona da Madalena (PPM), requalificação do espaço público na zona do centro histórico (PP/SCHC), assim como a requalificação paisagística das Margens do Tâmega entre a Ponte de S. Roque e a Estação de Tratamento de Águas de Santa Cruz, da qual fazem parte um corredor pedonal e ciclovia, inseridos num circuito que abrange as duas margens do rio (PPMT) e o projeto do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso (PPMT), projetado por Álvaro Siza. Não obstante, vários dos projetos não concluídos ou mesmo iniciados, no âmbito do Programa Polis estão atualmente a ser executados com financiamento do Portugal 2020.

Em 2002 (Simões, 2016), Álvaro Siza é chamado para projetar de raiz junto do rio Tâmega, o museu e sede para a Fundação Nadir Afonso, com o objetivo de dar a conhecer a obra do mestre flaviense na sua terra natal. Intervindo num território fragilizado, Siza parece encontrar valor nas cicatrizes desse território e referências nessa sua envolvente, revelando um entendimento sobre a preservação do espírito do lugar, que valoriza o território e a sua identidade. Concluído em 2015 (Simões, 2016), o edifício é entendido como uma oportunidade para recuperar antigos referenciais e retomar relações perdidas, com o tecido urbano, com o rio, com a pedra que se encontra por toda a cidade.

Reconhecendo o museu como uma tipologia de monumento nas cidades contemporâneas, Siza projeta um edifício que é crítico em relação à sua envolvente e à sua própria monumentalidade, evidenciando uma relação de compromisso entre preservação e transformação. Com o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, Siza sublinha o potencial do museu contemporâneo exceder as suas funções enquanto contentor e se tornar parte da cidade, propondo uma arquitetura que vai para lá do objeto construído, capaz de cerzir o tecido urbano e social preexistente, transformando a cidade e os seus habitantes.

Desenvolvida em grupo, a estratégia de atuação procura dar continuidade à estratégia desenvolvida pelo Programa Polis em Chaves, propondo um conjunto de intervenções de requalificação urbana e valorização ambiental, que em conjunto, pretendem consolidar o espaço urbano e reforçar as ligações entre a cidade e o rio. Auxiliada pelo conceito de cidade linear elaborado na obra *Learning from Las Vegas* (1988), de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour (figura 1), propõe-se como estratégia de atuação, a identificação de um eixo a partir do qual se torna possível estabelecer ligações entre a cidade

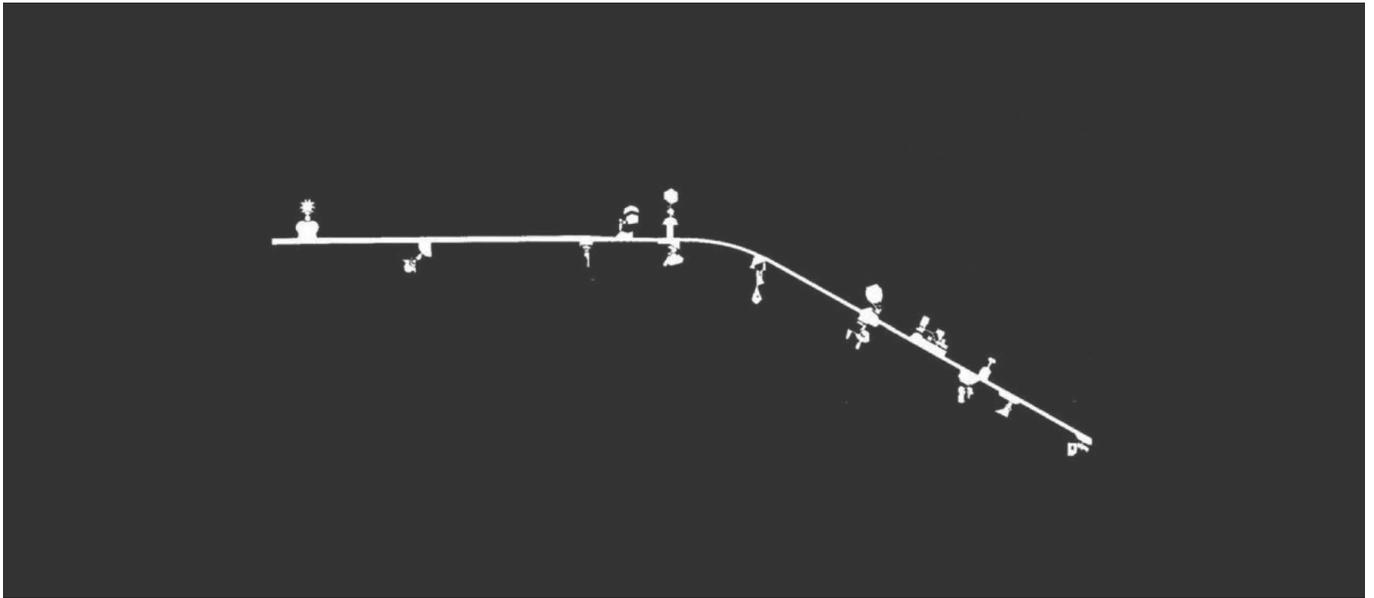
antiga e a cidade nova, e entre a cidade e o rio. O eixo identificado corresponde à antiga via romana que ligava *Bracara Augusta* a *Asturica Augusta*, Braga e Astorga respetivamente, e que, apesar de na sua totalidade não corresponder formalmente à sua configuração original, continua a representar um eixo significativo, que percorre a cidade de uma ponta a outra.

Deste modo, são desenvolvidas quatro estratégias individuais assentes na requalificação do centro urbano de Chaves e na disponibilização, requalificação e valorização ambiental das margens do rio Tâmega (figura 2): a requalificação do antigo terminal rodoviário, no largo da Estação (A); a expansão do Jardim do Tabolado, a jusante da ponte Eng. Barbosa Carmona (B); a construção de um novo espaço para a feira, a montante da ponte de S. Roque (C); e a construção de um centro interpretativo e recreativo da paisagem, junto das Lagoas de Santa Cruz (D).

Bibliografia

MAOT (2002). *Programa Polis: Programa de Requalificação Urbana e Valorização Ambiental de Cidades - Plano Estratégico de Chaves*. Ministério do Ambiente e Ordenamento do Território.

Venturi, R., Scott Brown, D., Izenour, S. (1988). *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*. The MIT Press.



1
Conceptualização da Strip de Las Vegas.
Fonte: Venturi, Scott Brown & Izenour
(1988).

>
2
Planta de Localização das quatro
estratégias individuais assentes na
requalificação do centro urbano de Chaves
e na disponibilização, requalificação e
valorização ambiental das margens do rio
Tâmega.





4 Proposta Individual

O Rio, a Cidade e o Campo Prespetivas sobre a cidade de Chaves

Situada na atual região de Trás-os-Montes, a Galécia Romana caracteriza-se pela sua geografia acidentada e abundância de recursos naturais que, anteriormente à ocupação romana, propiciaram a fixação de diversos povoados, nas suas depressões e vales fluviais (Silva, 2010). Maioritariamente castrejos, foram muitos os povoados que se fixaram nas margens do rio Tâmega e dos seus afluentes, estrategicamente posicionados em altitude, onde é mais fácil de defender, mas junto da planície aluvial, onde a terra é fértil (Silva, 2010). É nas margens do Tâmega, num momento de flexão do rio, na colina mais alta que se precipita sobre o mesmo e sobre um conjunto de poços termais - que já por essa altura eram reconhecidos pelas suas propriedades curativas - que os romanos se escolheram fixar e onde vêm a fundar o importante centro urbano de *Aquae Flaviae* (Alarcão, 1988).

Em primeira instância é o território que, através dos seus elementos significantes, introduz ordem espacial, deixando de ser extensão territorial homogénea e indiferenciada e transformando-se em espaço organizado, repleto de memórias e referenciais, que tornam este território familiar ao homem e o transformam em lugar. Mas habitar significa introduzir uma nova ordem espacial, porque habitar implica a conquista do espaço e a sua transformação em lugar. E como expõe Armando Rabaça na sua obra de 2011, *Entre o corpo e a paisagem*, “o lugar do homem romano pode, em última instância, desenhar-se a partir de uma única regra organizadora de toda a paisagem, como o demonstra o prolongamento do *Cardus* e *Decumanus* desde o centro da cidade até ao espaço rural, por hipótese, até ao infinito.” (Rabaça, 2011, p.150).

A ação do homem transforma o espaço natural e fornece-lhe identidade, “sobrepondo-lhe um sistema referencial a partir do entendimento que cada cultura tem no mundo natural” (Rabaça, 2011, p.74). Transcendem-se o espaço físico e as suas coordenadas geográficas, privilegiam-se direções e tensões, constroem-se casas, abrem-se estradas, erguem-se pontes e barragens, “a paisagem torna-se articulada e renovadamente significativa, torna-se definitivamente num lugar” (Rabaça, 2011, p.74).

Território fronteiro e vulnerável, a doravante denominada cidade de Chaves foi repetidamente disputada nas inúmeras guerras travadas

com o reino de Castela, atual Espanha, e apenas no início do século XIX, anunciado o fim da instabilidade, pôde verdadeiramente expandir-se extramuros (Dordio, 2015). Tomando rio como limite, a cidade expande-se de forma desigual, ocupando a margem direita, onde já se multiplicavam assentamentos, e urbanizando anteriores parcelas agrícolas. Em contraste, a margem esquerda permanece inalterável, numa extensa veiga fértil, repartida naquilo a que Orlando Ribeiro classifica como um “puzzle complicadíssimo de fragmento das mais variadas utilizações” (Ribeiro, 2011, p.33).

É Orlando Ribeiro, na sua obra de 1945, *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*, quem melhor descreve os acontecimentos que tão frequentemente assolam esta região, tão fértil, mas tão frágil perante a natureza: “de repente, abate sobre a região uma tempestade tão violenta que os rios incham, saem das margens, alagam cultivos e cidades, e surpreendem homens e rebanhos na sua fúria destruidora” (Ribeiro, 2011, p.23). A mesma água que protege a cidade e fertiliza os campos é, no início do século XXI, colocada em segundo plano e vista como uma ameaça, como um impedimento à ocupação do território e à evolução urbana da cidade, que por sua vez vira costas ao rio, rejeitando-o e protegendo-se dele, ao invés de dele usufruir.

Com o renovado objetivo de vencer o rio e a natureza, constroem-se aterros, encanam-se ribeiros, erguem-se pontes. Cede-se ao ímpeto da urbanização que, como Álvaro Domingues expõe no seu texto de 2021, *Paisagens transgênicas*, é especialmente potente na transformação da paisagem, por refletir a mudança de valores, de escalas e de hierarquias. O mesmo homem que transforma tão violentamente a paisagem fá-lo por vezes “de maneira tão profunda que nem sempre é fácil separar o que provém da sua ação daquilo que a precedeu ou a ela escapou (Ribeiro, 2011, p.28). O resultado é a perda de clareza de leitura das paisagens do campo e da cidade - “a paisagem entrou no desassossego” (Domingues, 2021, p.9). Encontramo-nos num momento de dupla perda da “cidade” e do “campo”, como Álvaro Domingues refere na sua obra de 2009, *A rua da estrada*:

“Da cidade, ficou a representação comum de uma sociedade plural e intensa num território densamente construído e com limites definidos, um interior confinado, rodeado pelos espaços ditos naturais, da floresta ou da agricultura; do lado de fora, guarda-se a imagem de um espaço rural, habitado por visões do mundo fechadas sobre si mesma e sobre poderosas identidades. Nada mais falso. As transformações dos campos são tão radicais como as transformações das cidades. Hoje a urbanização progride a um ritmo avassalador e já não está exclusivamente dependente da aglomeração e da proximidade física. As infraestruturas percorrem territórios imensos que tornam possível um sem número de padrões de localização, construções e formas de organização social. O urbano é um exterior desconfinado e instável, por contraposição à imagem da cidade muralhada.”

Esta perspetiva é particularmente relevante quando justaposta

à análise ao território de Chaves, um território em permanente metamorfose, que tanto guarda traços de um passado mais ou menos longínquo, como regista a mais recente das contemporaneidades, e cujos testemunhos da passagem do tempo revelam a perda dos vínculos com a paisagem que evidenciam a essência e identidade deste lugar. O resultado é um território composto por diferentes camadas e diferentes tempos, e o que Ignasi Solà-Morales, no seu texto de 1987, *Arquitectura Débil*, classifica como um “habitar dividido, diversificado, submetido à ausência mais do que à presença” (Solà-Morales, 1995, p.74).

Restam as evidências do passar do tempo. Dos antigos referenciais da paisagem e da ação do homem. Da pedra “o material resistente, de que os séculos não apagam todos os vestígios (...) [das] habitações, muros de propriedades, socalcos que sustentam as culturas, (...) [das] ruínas, que só lentamente se desmoronam, das estradas romanas, que até há um século serviram o trânsito, das pontes também romanas, que não poucas vias ainda atravessam” (Ribeiro, 2011, p.57).

É neste contexto que se propõe intervir.





<

1

Referenciais da paisagem, Chaves, 2015.

Fonte: Dinis Ponteira, 2015.

2

Vista sobre a cidade de Chaves, 2009.

Fonte: Dmorgan910 (Flickr), 2009.





3
Rio Tâmega, 2008.
Fonte: Fernando Ribeiro, 2008.

4
Cheias em Chaves, 1989.
Fonte: Fernando Ribeiro, 2019.







<
5

As diferentes escalas da Cidade, 2022.
Fonte: Fotografia da autora, 2022.

<
6

Perda de referenciais entre a cidade o
campo, 2022.
Fonte: Fotografia da autora, 2022.

7

Testemunhos da passagem do tempo junto
do rio Tâmega, 2022.
Fonte: Fotografia da autora, 2022.



Chaves: Novas ligações entre a Cidade e as Margens do rio Tâmega

Desenvolvida em grupo, a estratégia de atuação procura dar continuidade à estratégia desenvolvida pelo Programa Polis em Chaves, propondo um conjunto de intervenções de requalificação urbana e valorização ambiental, que em conjunto, pretendem consolidar o espaço urbano e reforçar as ligações entre a cidade e o rio. Auxiliada pelo conceito de cidade linear elaborado na obra *Learning from Las Vegas* (1988), de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, propõe-se como estratégia de atuação, a identificação de um eixo a partir do qual se torna possível estabelecer ligações entre a cidade antiga e a cidade nova, e entre a cidade e o rio. O eixo identificado corresponde à antiga via romana que ligava *Bracara Augusta* a *Asturica Augusta*, Braga e Astorga respetivamente, e que, apesar de na sua totalidade não corresponder formalmente à sua configuração original, continua a representar um eixo significativo, que percorre a cidade de uma ponta a outra.

No seguimento da estratégia de grupo, é desenvolvida uma estratégia de atuação individual que, fundamentada num trabalho de análise e reflexão sobre o território de Chaves, procura dar continuidade à estratégia de atuação desenvolvida pelo Programa Polis em Chaves, propondo um conjunto de intervenções de requalificação urbana e valorização ambiental que, complementares entre si, pretendem consolidar o espaço urbano, reforçando a ligação entre as duas margens, e devolvendo ao rio Tâmega a sua importância enquanto elemento estruturador do território e parte identitária da cidade de Chaves.

Retomando os seus objetivos específicos do Plano de Pormenor das Margens do Tâmega (PPMT) é proposta uma estratégia de atuação que, visando a disponibilização, requalificação e valorização ambiental das margens do rio Tâmega, compreende a criação de um espaço contínuo verde de uso lúdico e diversificado que, por sua vez, a par dos percursos ribeirinhos, pedonais e cicláveis, executados no âmbito do programa, pretende complementar a área verde urbana existente e valorizar a relação com o rio. Nesse sentido, propõe-se retomar algumas das intervenções previstas, mas não executadas desse mesmo plano, nomeadamente a requalificação da zona da Galinheira, a montante da

zona das Longras e da ponte de S. Roque, e criação do Parque Urbano da Galinheira (MAOT, 2002).

Configurando uma faixa de território de dimensão considerável, o projeto para o Parque Urbano da Galinheira previa a deslocalização da indústria aí instalada e requalificação paisagística da totalidade da área delimitada, assim como a construção de diversos equipamentos desportivos e recreativos, de entre os quais se destacam um complexo de piscinas, campos desportivos, um parque infantil, hortas pedagógicas e um pomar (MAOT, 2002). A estratégia individual proposta assume as linhas gerais e os limites propostos pelo projeto de atuação, propondo, contudo, um acerto programático.

Território em permanente metamorfose, é possível encontrar em Chaves evidências de um desenvolvimento urbano desigual e de um manifesto contraste entre as duas margens do rio Tâmega, uma densamente construída e em constante mutação, e outra de extensa veiga fértil, há muito inalterada. Este contraste é particularmente evidente a jusante da ponte Eng.º Barbosa Carmona e a montante da ponte S. Roque, e em direção aos limites da cidade, sendo reflexo de um investimento desigual na qualificação do território para lá das zonas mais centrais. Deste modo, pretende-se que a intervenção proposta contribua para uma continuidade territorial mais alargada, e para o estreitamento das relações de proximidade e complementaridade entre as duas margens e as suas identidades.

Esta proposta é igualmente motivada pela reflexão sobre as atuais práticas de produção e consumo urbanas, alicerçando-se na necessidade de promover a consciencialização da população, relativamente à criação de práticas sustentáveis e de gestão e preservação dos recursos naturais, intenção que vai de encontro aos objetivos preconizados pelo Programa Polis. A promoção e desenvolvimento de agricultura urbana sustentável de base agroecológica para a comunidade local visa estimular a valorização, produção e consumo de produtos locais, que por sua vez contribuem para a reaproximação do produtor ao consumidor. A disponibilização de espaços de cultivo para usufruo dos habitantes, para consumo próprio ou como fonte de rendimento, em particular quando associados a espaços verdes lúdicos, contribui também para a sensibilização da população em relação aos benefícios físicos e mentais resultantes da atividade agrícola e do consumo de produtos locais e biológicos (Gonçalves, 2014).

A par da criação de um parque urbano e hortícola, a presente proposta prevê ainda a criação de um recinto capaz de receber eventos gastronómicos e de promoção dos produtos e recursos específicos da região assim como de atividades de cariz cultural, de entre os quais se incluem mercados e feiras semanais, festivais gastronómicos como é o caso do Sabores de Chaves, e a anual Feira dos Santos, com projeção a nível nacional e internacional. A intenção de criar um espaço capaz de acomodar a realização de eventos com grande participação pública havia já sido apontada no Plano de Pormenor da Zona Urbana Norte (PPZUN) que previa, para esse mesmo efeito, a criação do Pavilhão Multiusos de

Santa Cruz, não construído (MAOT, 2002).

Alicerçada num aprofundado trabalho de análise e reflexão sobre o território de Chaves, e com o objetivo de dar continuidade à estratégia de atuação desenvolvida pelo Programa Polis, a presente estratégia define-se pela criação do Parque Urbano e Hortícola da Galinheira e de um recinto para a(s) Feira(s) de Chaves.

8

Percursos ribeirinhos pedonais e cicláveis promovidos pelo Programa Polis, 2022.

Fonte: Fotografia da autora, 2022.





9 - 10
Plataformas piscatórias promovidas pelo
Programa Polis, 2022.
Fonte: Fotografia da autora, 2022.







<

11

Percursos ribeirinhos pedonais e cicláveis
promovidos pelo Programa Polis, 2022.
Fonte: Fotografia da autora, 2022.

12

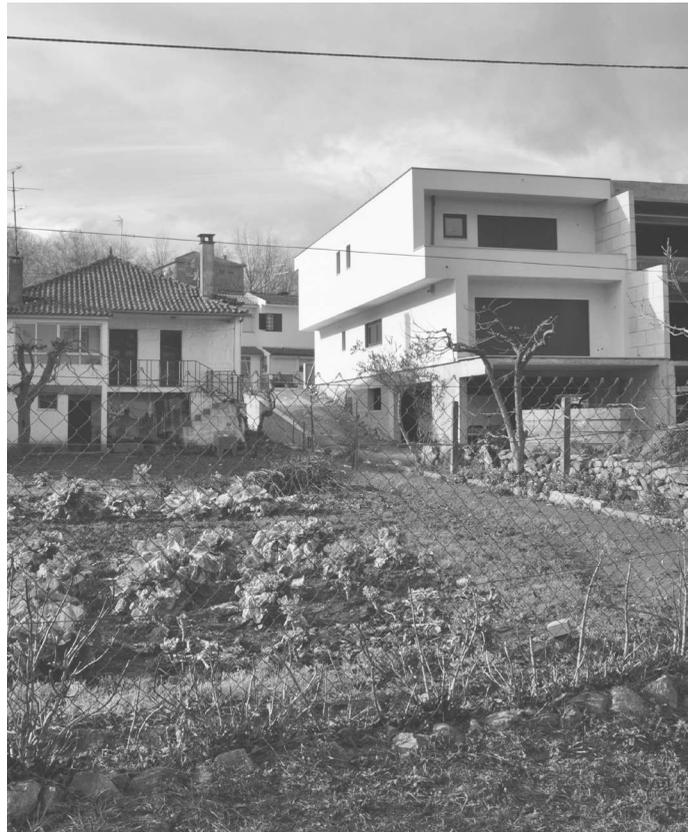
Muros de pedra nas margens do rio
Tâmega, 2022.
Fonte: Fotografia da autora, 2022.





13 - 14
Tipos de ocupação na zona da Galinheira,
2022.
Fonte: Fotografia da autora, 2022.





15
Tipos de ocupação na zona da Galinheira,
2022.
Fonte: Fotografia da autora, 2022.

16
Constrate entre o industrial e o rural na
zona da Galinheira, 2022.
Fonte: Fotografia da autora, 2022.









<

17

Área verde de Prado na zona da Galinheira, 2022.

Fonte: Fotografia da autora, 2022.

<

18

Testemunhos da degradação da paisagem decorrentes da ocupação de uma unidade fabril na zona da Galinheira, 2022.

Fonte: Fotografia da autora, 2022.

19

Contraste entre o natural e o industrial na zona da Galinheira, 2022.

Fonte: Fotografia da autora, 2022.

20

Unidade Industrial instalada na zona da Galinheira, 2022.

Fonte: Fotografia da autora, 2022.





21
Artesanato local na Feira dos Santos, 2021.
Fonte: Cyndie Medeiros, 2021.

22
Festival Gastronómico do polvo na Feira
dos Santos, 2017.
Fonte: Cyndie Medeiros, 2017.

>
23
As margens do rio Tâmega, 2022.
Fonte: Fotografia da autora, 2022.







Chaves: o novo Recinto da Feira

Localizado na margem direita do rio Tâmega, a montante da ponte de S. Roque e até à Estação de Tratamento de Águas de Santa Cruz, o vulgarmente denominado sítio da Galinheira configura-se como uma faixa de território de largura variável, compreendida entre a Avenida 5 de Outubro e o rio Tâmega.

Situado junto das duas principais escolas da cidade, numa importante zona residencial, o local de intervenção caracteriza-se pelo seu potencial enquanto espaço verde contínuo de uso lúdico e diversificado que, a par dos percursos ribeirinhos, pedonais e cicláveis, pretende valorizar a relação com o rio e complementar tanto a área verde urbana gerada pela intervenção na zona das Longras onde se insere o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, como a própria estratégia de atuação lançada por Siza. Revelando uma relação de compromisso entre preservação e transformação, Siza propõe uma arquitetura que vai para lá do objeto construído, capaz de retomar relações perdidas com a paisagem e o rio, e de cerzir o tecido urbano preexistente, transformando a cidade e os seus habitantes. É nesse sentido que se propõe atuar.

Considerando os limites apontados pelo Programa Polis, é desenvolvida uma estratégia de atuação que visa a disponibilização, requalificação e valorização ambiental da margem do rio, possível através da deslocalização da unidade industrial aí instalada, e subsequente requalificação paisagística da totalidade da área delimitada, assim como da redefinição dos limites dos lotes das habitações existentes junto da Avenida 5 de Outubro, de forma a assegurar uma boa relação de distância entre a nova proposta e o tardoz das habitações.

A implantação em zona de leito de cheias, determina a definição de duas cotas, uma cota baixa, de prado, que se relaciona com o rio, e uma cota alta, construída, que se relaciona com a cidade. O desnível proposto é conseguido através da criação de um longo muro de suporte de pedra que, tomando a sinuosidade do rio como referência, se vai fragmentando para criar acessos rampeados entre cotas.

Centrada na criação de um parque hortícola e recinto para a feira de Chaves, o programa da intervenção desenvolve-se à cota alta, salvaguardando-se em caso de cheia, e compreende ainda a criação de

um espaço de restauração de apoio ao Prado e de um estacionamento de apoio ao recinto da feira, que balizam a intervenção.

O parque hortícola é constituído por uma horta comunitária, recreativa e pedagógica, que dividida em talhões de grandes e pequenas dimensões potencia diferentes configurações de cultivo, uma extensa área de pomar, o tanque agrícola, o centro de apoio ao parque hortícola no qual se incluem a estação de compostagem e a biblioteca de sementes, e um conjunto de estufas que permitem a utilização de técnicas de cultivo tradicionais assim como de outras técnicas de cultivo como a aeroponia e a hidroponia, que não precisam de terra.

Implantado longitudinalmente em relação ao conjunto, o edifício correspondente ao centro de apoio, constitui-se como o principal acesso ao parque hortícola, funcionando como o próprio nome indica, como um centro de apoio aos hortelãos, mas também de armazenamento de utensílios agrícolas ou como espaço de aprendizagem, capaz de receber cursos e oficinas. Este equipamento é composto por elementos pré-fabricados em betão branco, sobre os quais assenta uma estrutura vigada de madeira e um capeamento em zinco.

As estufas, constituem-se por estruturas metálicas ligeiras, assentes sobre um lintel de fundação perimetral em betão revestido a pedra, e implantadas em lotes de dimensões equivalentes às dos talhões de cultivo propostos, permitindo e potenciando a sua multiplicação ao longo do tempo. Como forma de garantir a sustentabilidade da solução proposta foram estudadas e de seguida incorporadas soluções de controlo térmico como a colocação de painéis de sombreamento interno, e integração de janelas pivotantes no embasamento e topo das estufas.

Para o recinto da feira, propõe-se a construção de quatro volumes em betão branco, correspondentes ao programa fixo, sobre os quais assenta um grande coberto de cinquenta por noventa metros, também este em betão branco, formado por uma malha reticulada de vigas com dois metros de altura e trinta centímetros de espessura, repetidas a eixo, de cinco em cinco metros. O coberto assenta ainda sobre um conjunto de pilares de secção circular, igualmente em betão branco, sendo o encontro entre estes dois elementos feito através de um elemento de secção quadrada que, de dimensão inferior à do pilar, confere ao conjunto uma aparência de impossibilidade estrutural, solução semelhante à proposta por Siza, no mausoléu que desenha no cemitério de Chin Pao San no Taiwan.

Os volumes propostos compreendem os programas de centro de apoio ao visitante, instalações sanitárias, loja, espaço de exposições e workshops, sala polivalente e áreas técnicas e de arrumos. A opção pela criação de um espaço exterior coberto ao invés de espaço interior fundamenta-se pela necessidade de criar um recinto altamente flexível e capaz de acomodar a realização de eventos com grande participação pública.

O carácter infraestrutural e aparência grosseira da proposta são, em primeira instância, reforçados pela escala do conjunto e pela aparência

total ou parcialmente cega dos volumes de betão que suportam o coberto. Todavia, a aproximação ao cerne da proposta revela uma escala mais humana conseguida pelo desenho cuidado de um conjunto de vãos, fixos e móveis, que se repetem na totalidade destas fachadas interiores, que por sua vez desconstroem os grandes planos de betão, dotando as fachadas de uma perceptível hierarquia.

A escolha de matérias do projeto tem em consideração a envolvente, em particular o projeto do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, na sua totalidade revestido a betão branco, materialidade eleita pela sua durabilidade e resiliência contra possíveis intempéries. Esta preferência por um revestimento homogéneo, que uniformiza a volumetria complexa e acentua o seu carácter escultórico, reforça a predisposição do edifício para se deixar afetar pelo lugar e pela circunstância, fazendo sobressair as variações atmosféricas, o modo como a luz invade os espaços, e como os habitantes vivenciam o espaço.



<

24

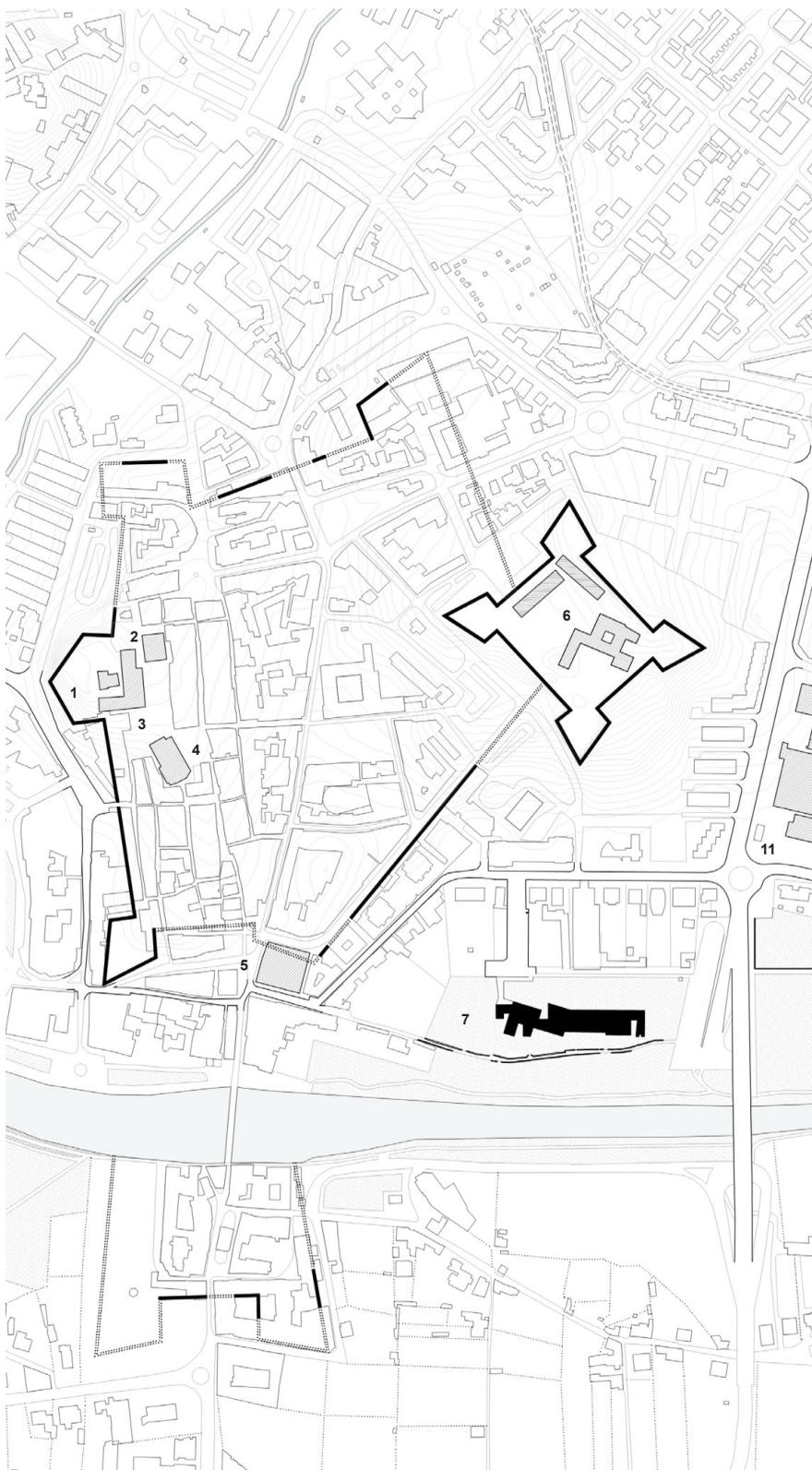
Jardins de Serralves, 2019.
 Fonte: fotografia de autora, 2019.

25

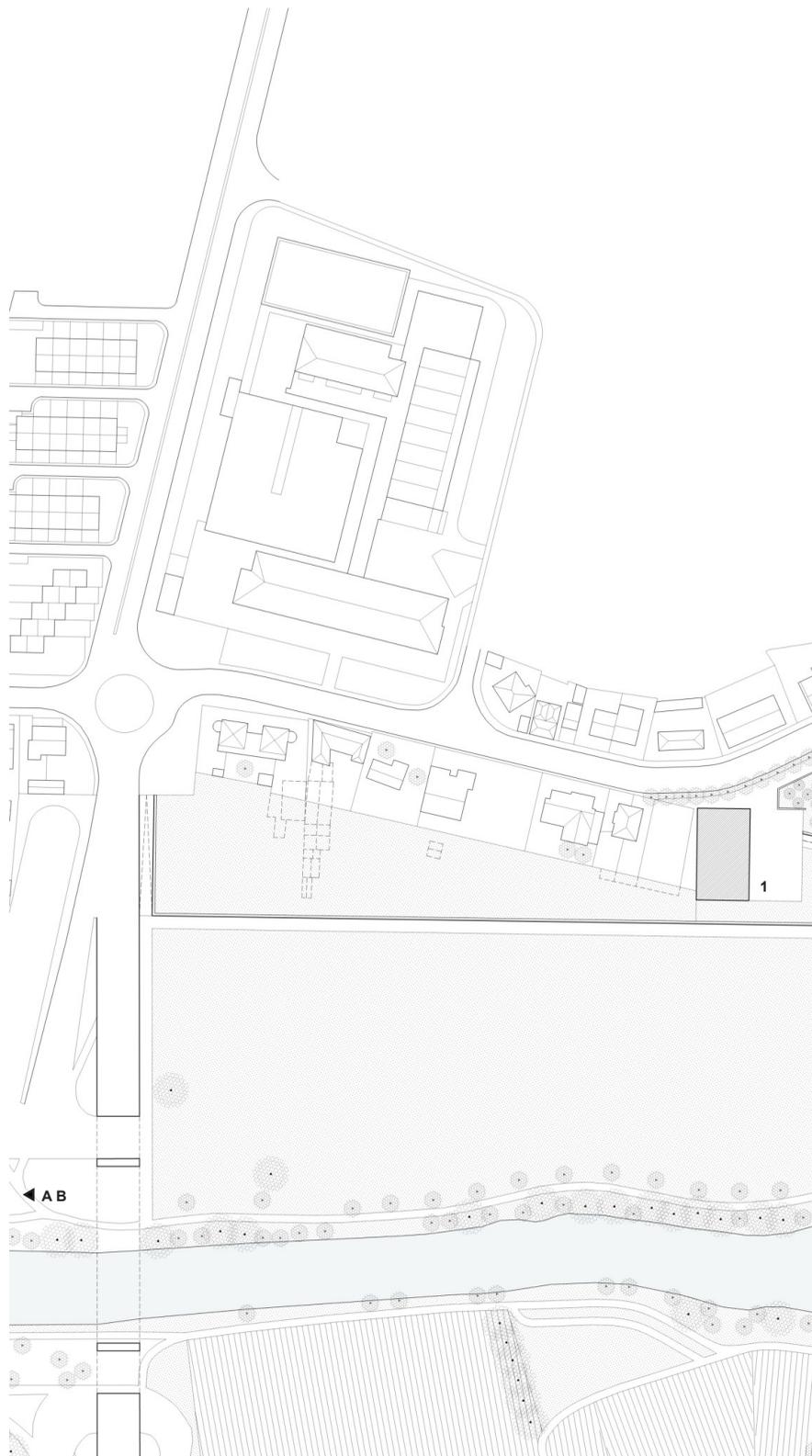
Planta de localização da proposta individual.

1. Castelo de Chaves
2. Câmara Municipal de Chaves
3. Museu da Região Flaviense
4. Igreja Matriz
5. Museu das Termas Romanas
6. Forte S. Francisco
7. Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso
8. Antiga Estação Ferroviária
9. Centro Cultural de Chaves e Escola Música, Artes e Ofícios
10. Proposta para a nova Central Rodoviária
11. Escola Secundária Doutor Júlio Martins
12. Escola Básica Nadir Afonso
13. Mercado Municipal de Chaves
14. Pavilhão Gimnodesportivo Municipal
15. Centro de Saúde
16. Forte S. Neutel
17. Estádio Municipal

A. Parque Urbano e Hortícola da Galinheira e recinto para a(s) Feira(s) de Chaves.



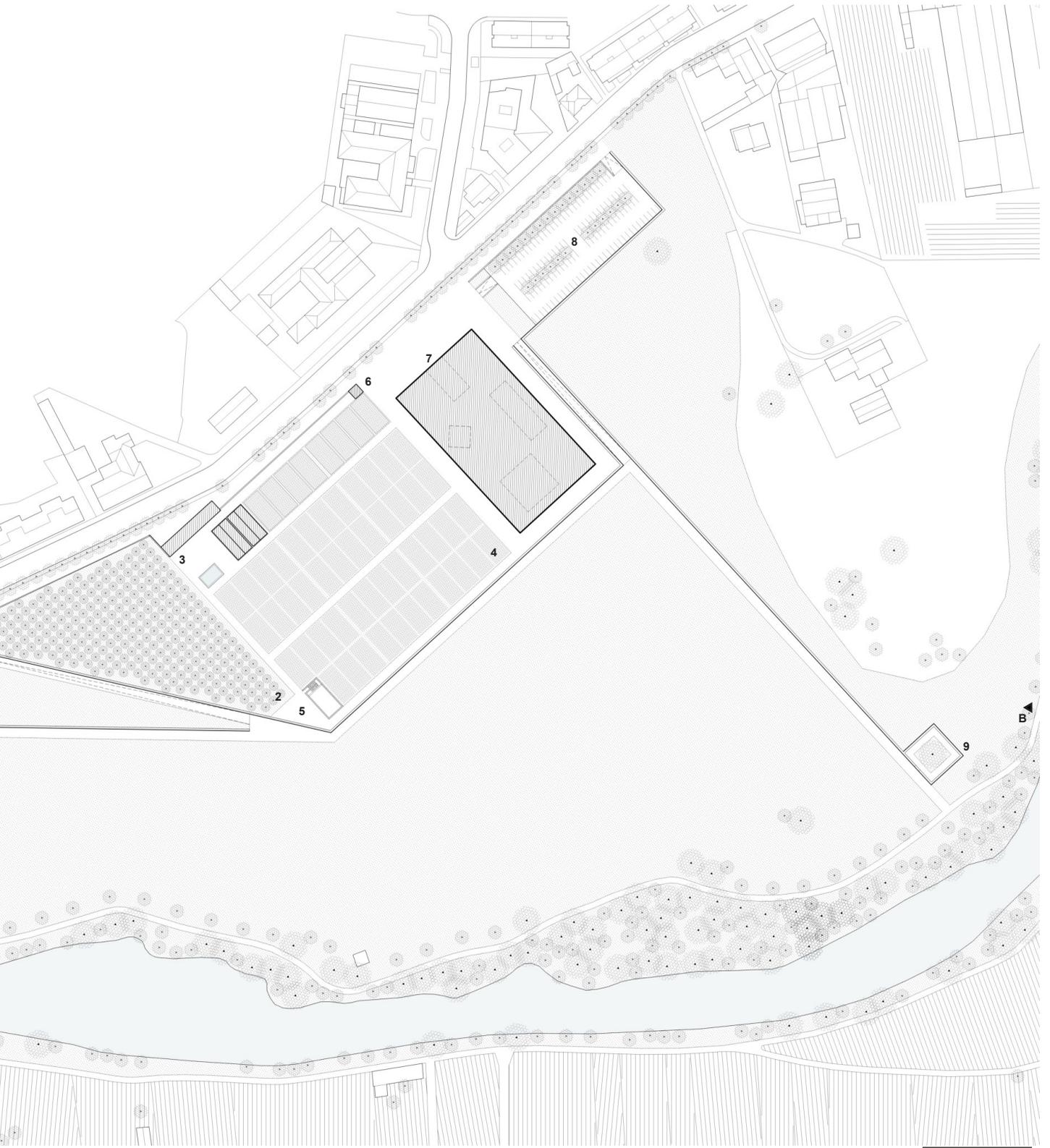


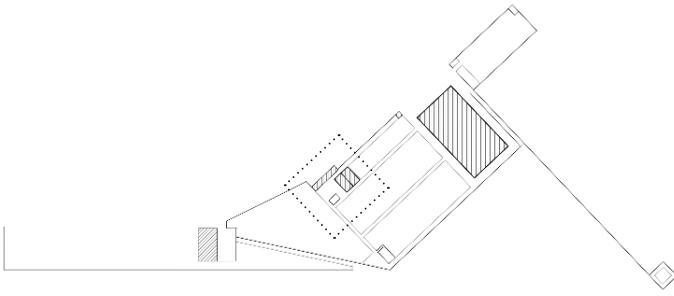


26
 Planta de Implantação da proposta individual.

1. Espaço de Restauração
2. Pomar
3. Centro de Apoio ao Parque Hortícola
- 4 Horta comunitária, recreativa e pedagógica
5. Pátio de acesso ao prado
6. Casa do Segurança
7. Recinto da Feira
8. Estacionamento
9. Pavilhão exterior

- A. Acesso ao Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso
 B. Continuação do percurso ribeirinho

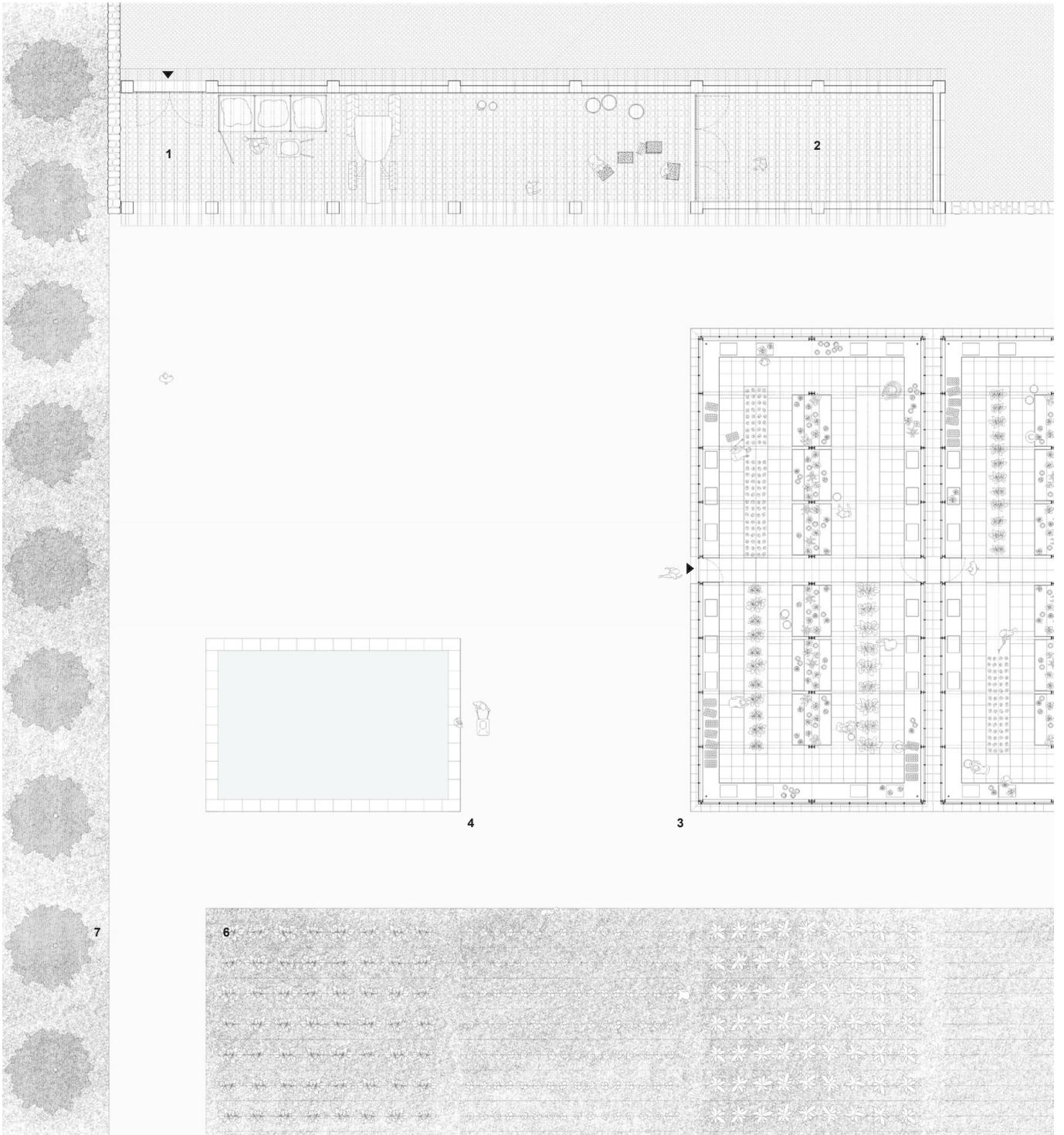




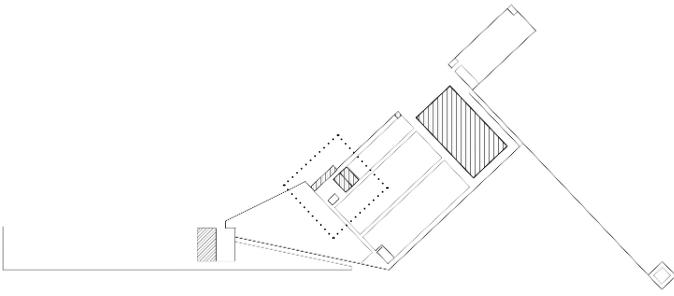
27
Planta do Centro de Apoio ao Parque
Hortícola

1. Espaço de apoio e estação de compostagem
2. Biblioteca de Sementes
3. Estufas
4. Tanque agrícola
5. Pomar
6. Talhões de cultivo

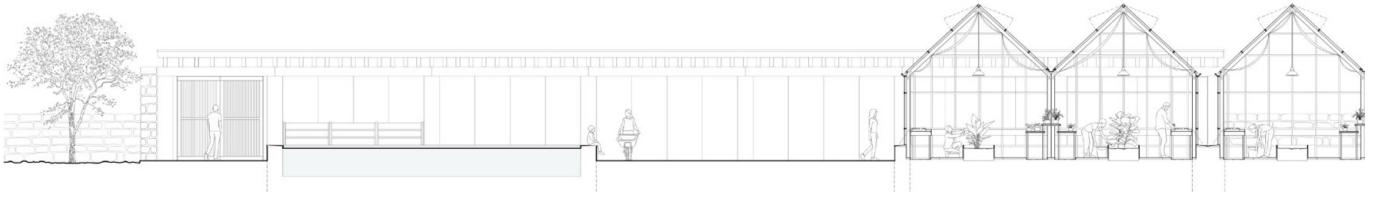
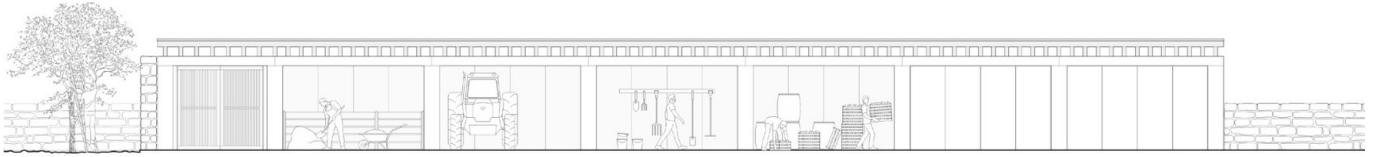




P4

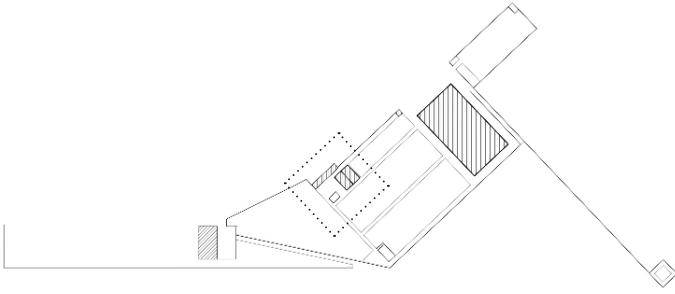


28 - 29
Alçado do Centro de Apoio ao Parque
Hortícola e Corte transversal pela estufas
e tanque agrícola



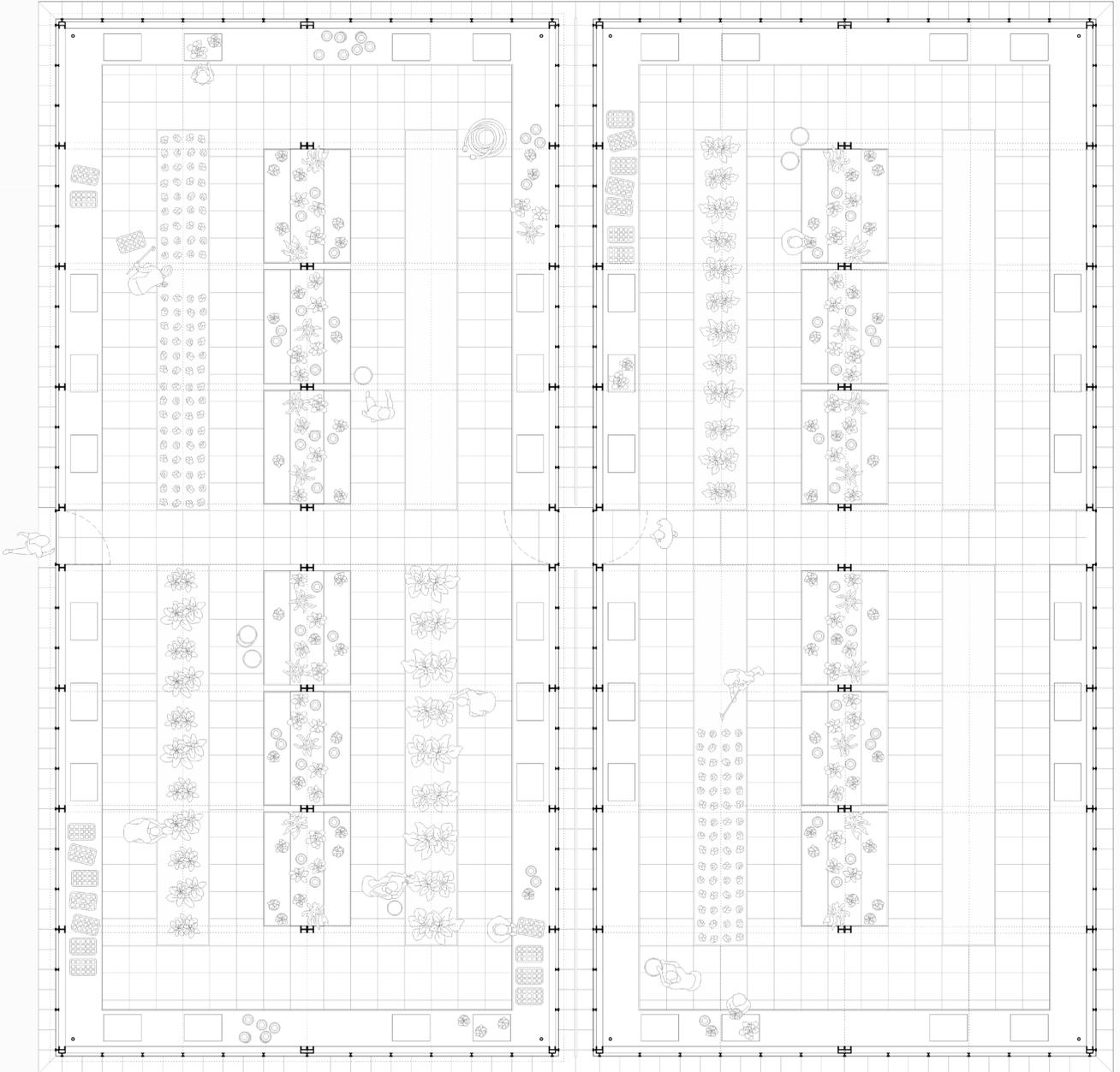
0 5

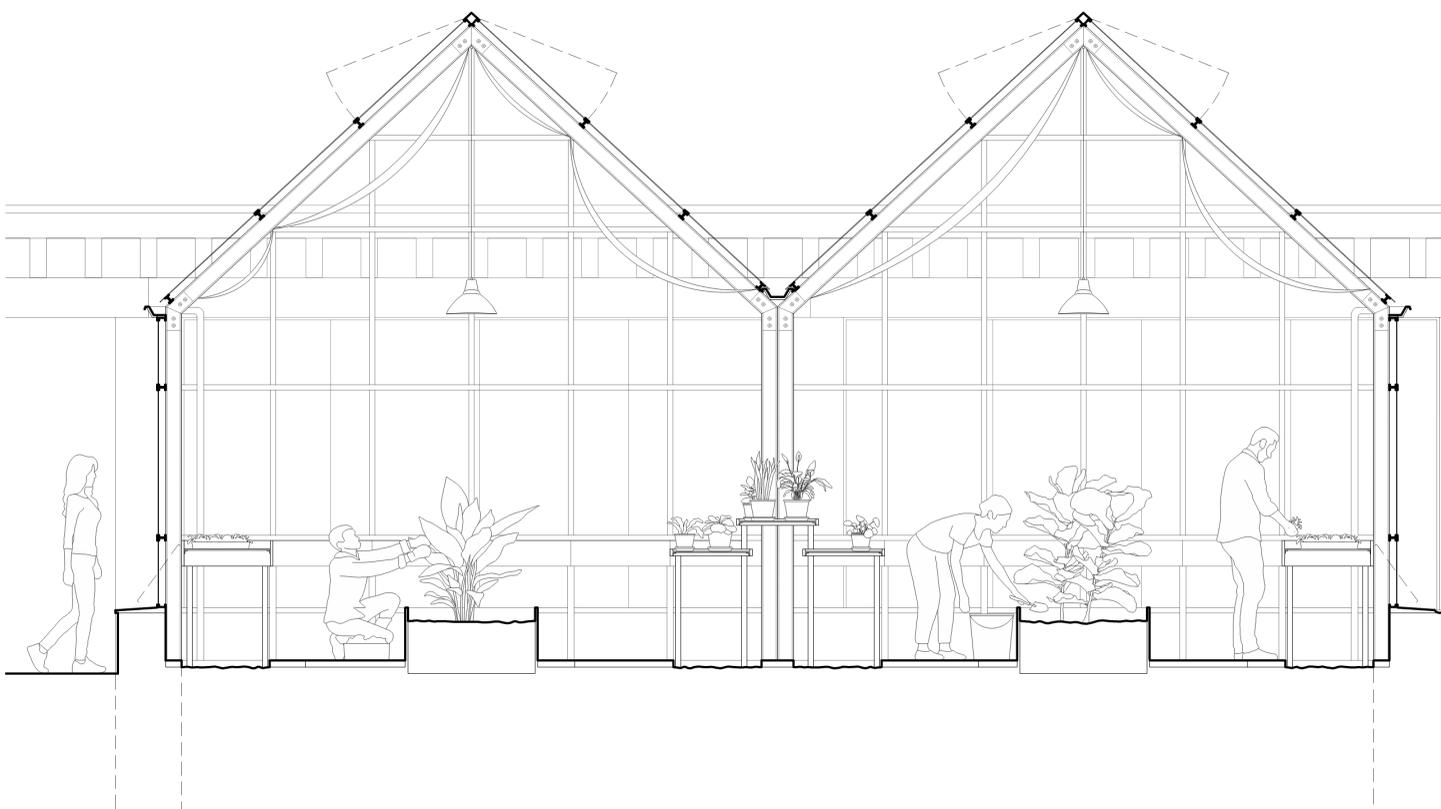
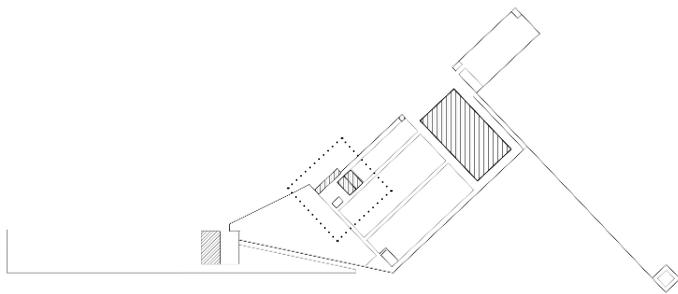
P4



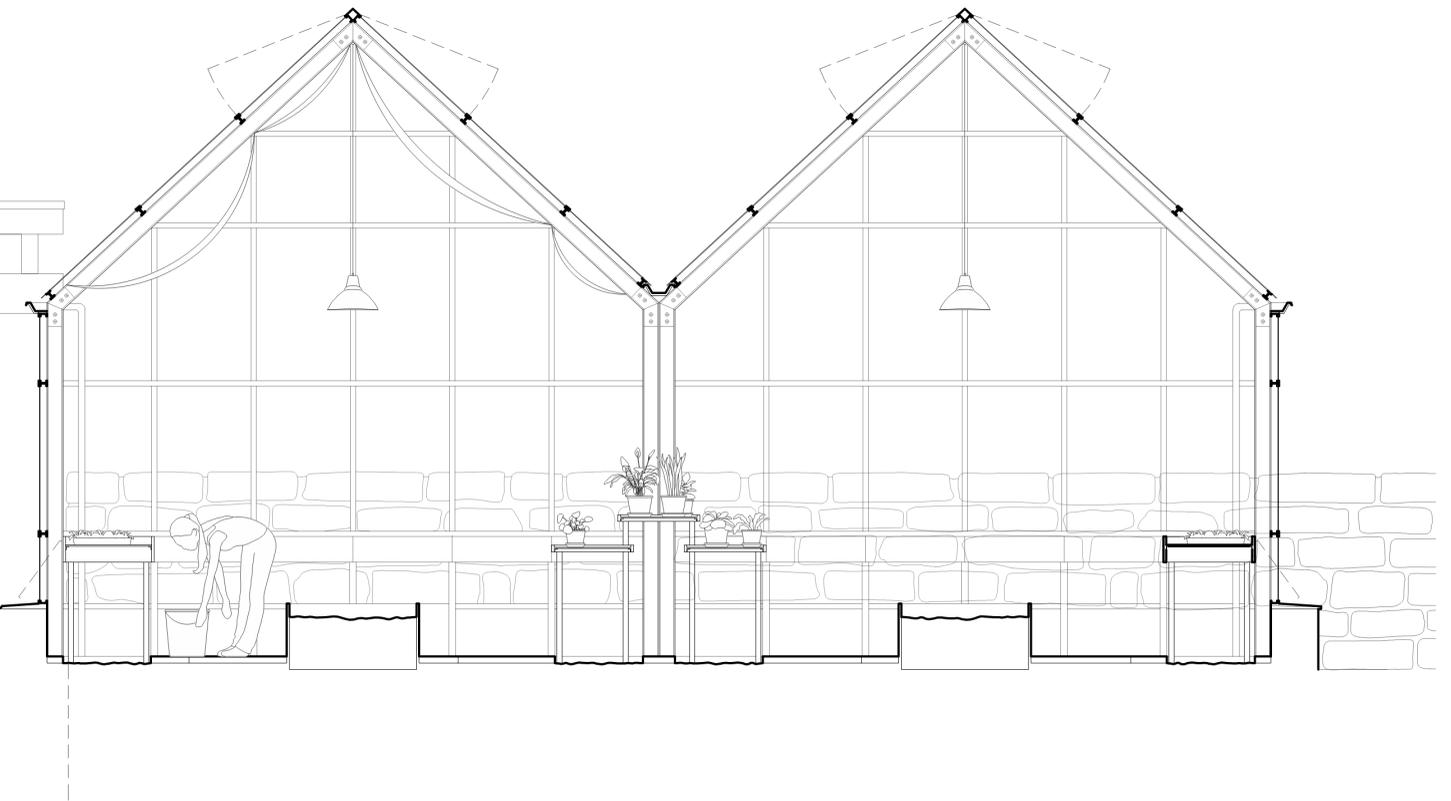
30
Planta do conjunto das estufas.



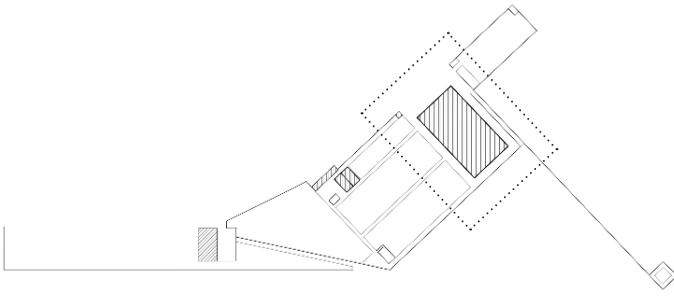




31
Corte transversal pelo conjunto das estufas.



0 1

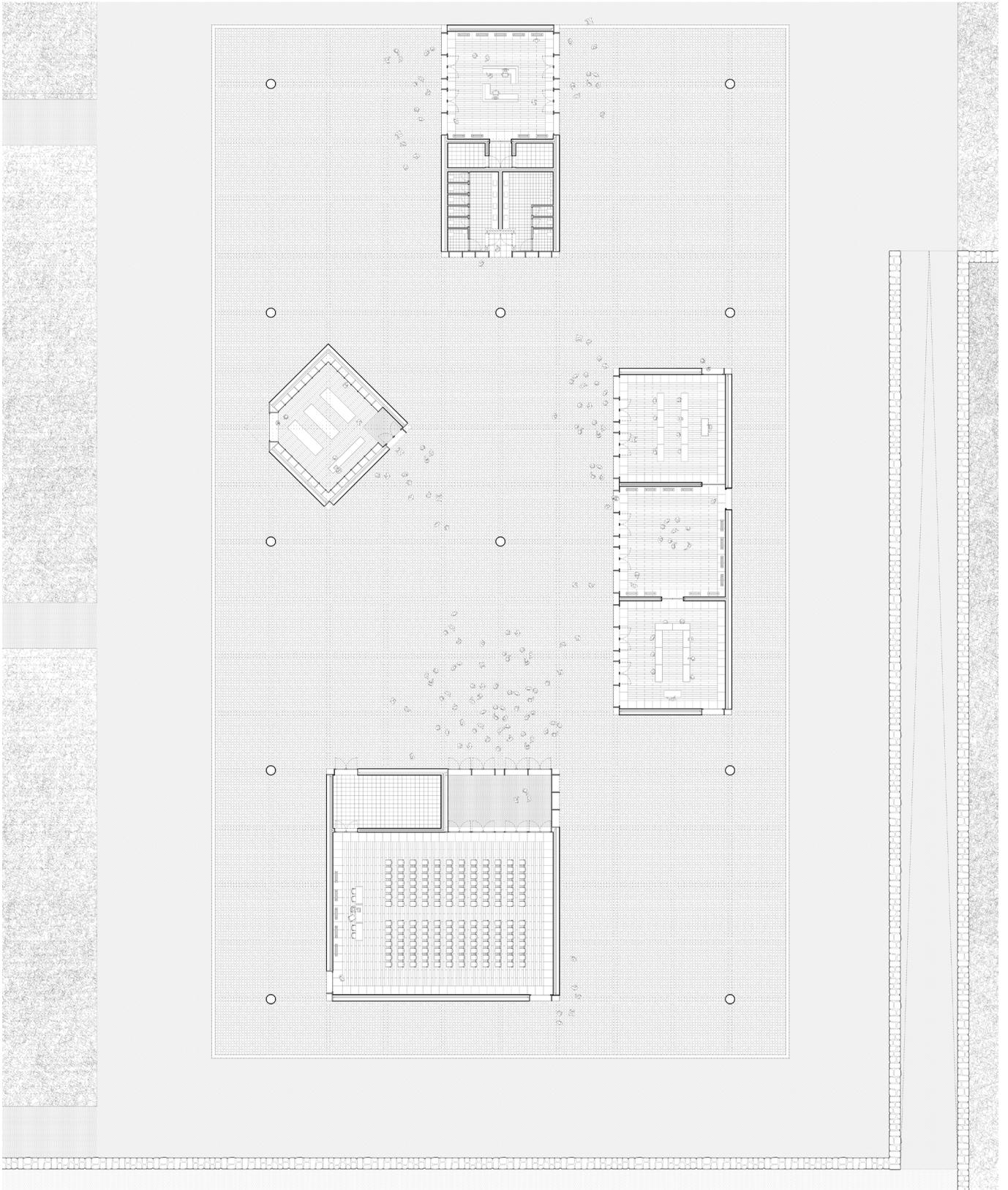


32

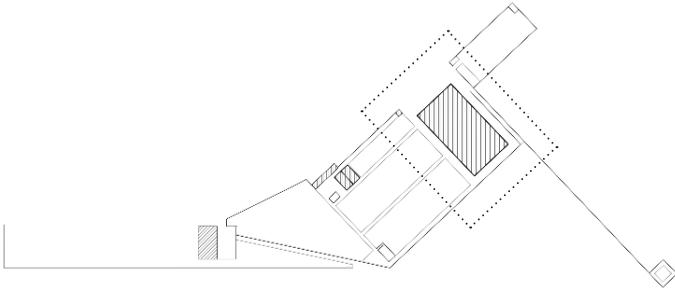
Planta térrea do novo recinto da Feira

1. Centro de Apoio ao visitante
2. Loja
3. Espaço de exposições e workshops
4. Sala polivalente
5. Instalações sanitárias
6. Áreas técnicas e de arrumos

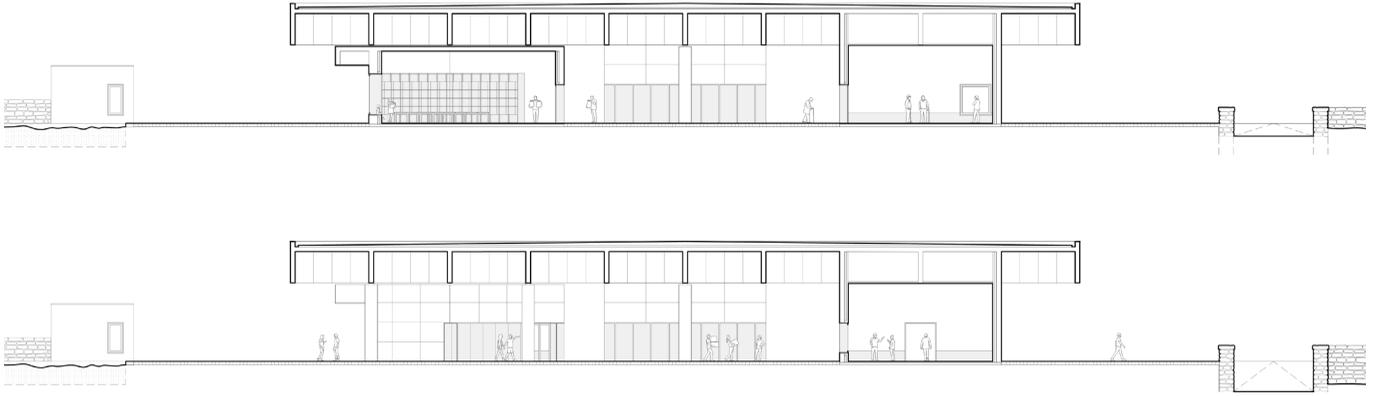




P3

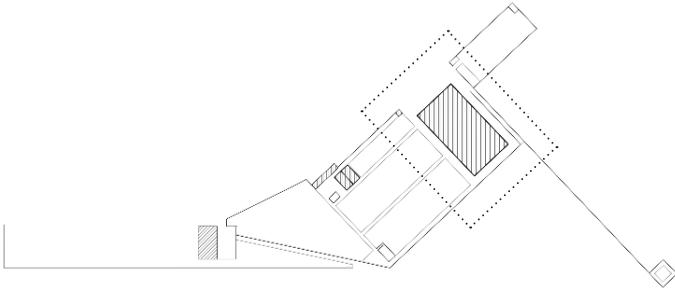


33 - 34
Cortes transversais pelo novo recinto da
Feira de Chaves.



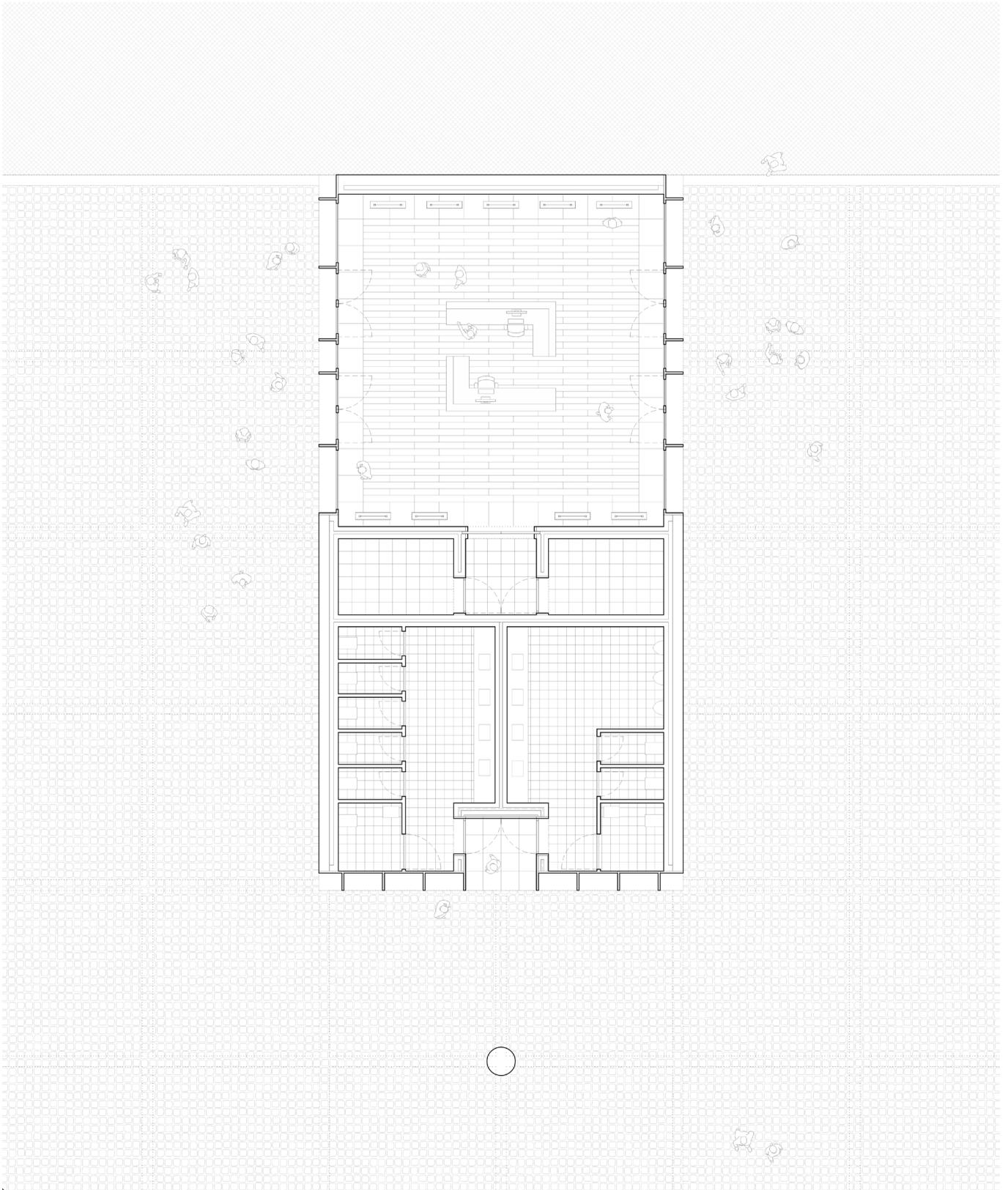
0 _____ 10

P3

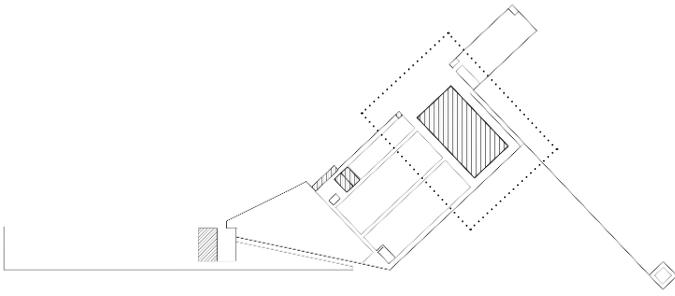


35
Planta do centro de apoio ao visitante,
instalações sanitárias e arrumos.



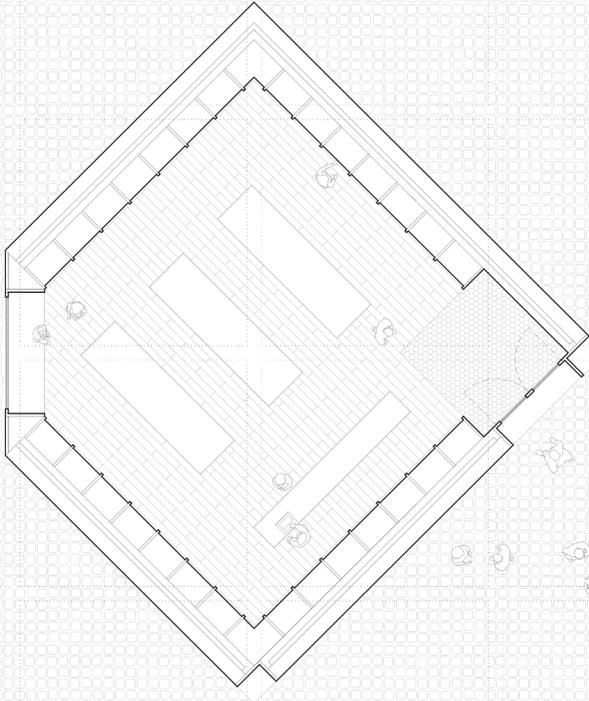


P4

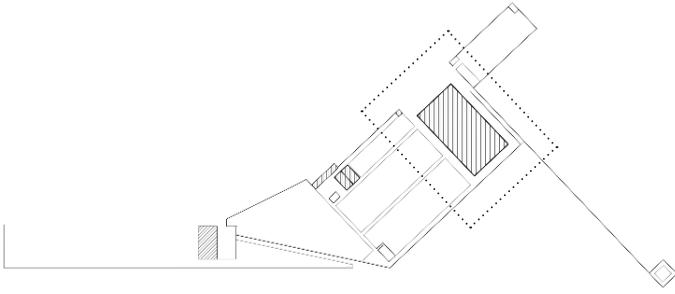


36
Planta do espaço de loja.



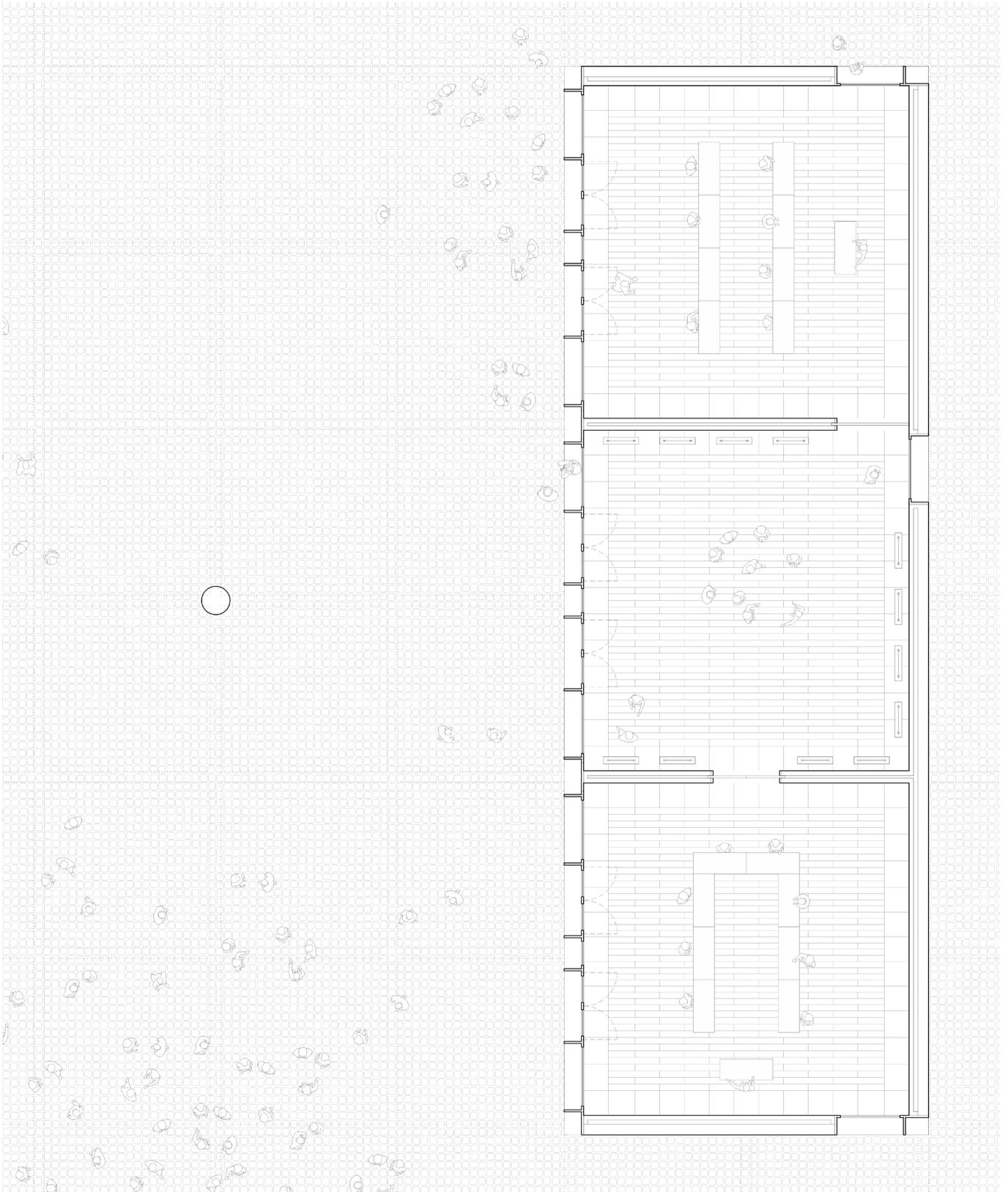


P4

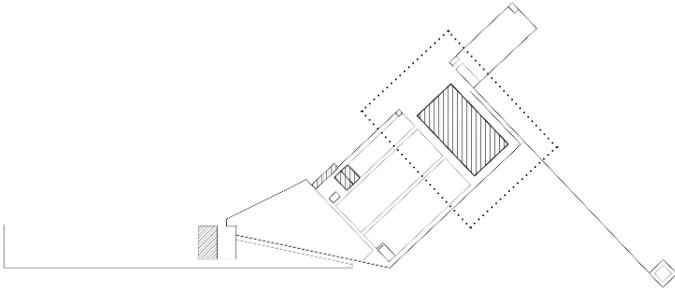


37
Planta do espaço de exposições e
workshops.



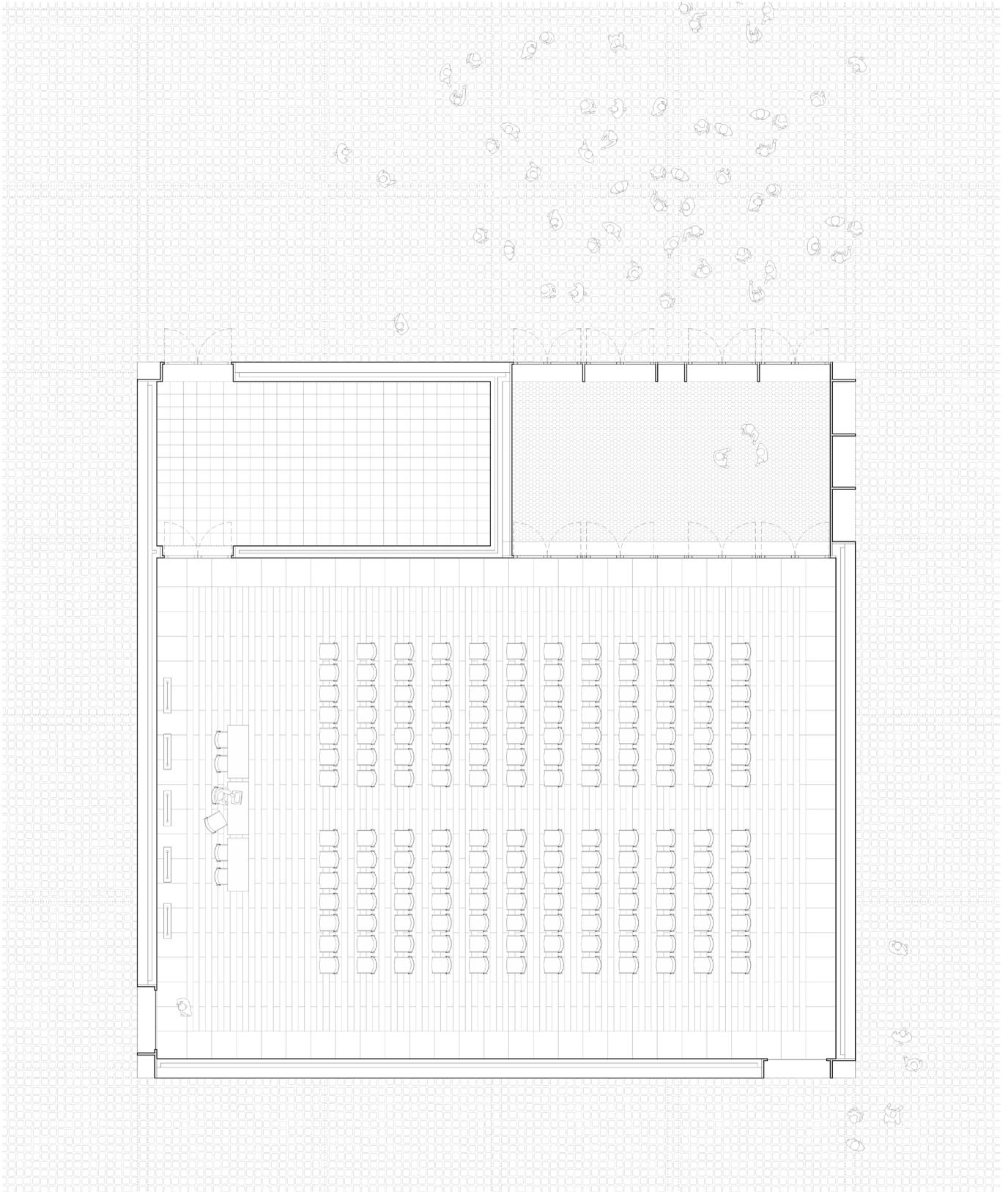


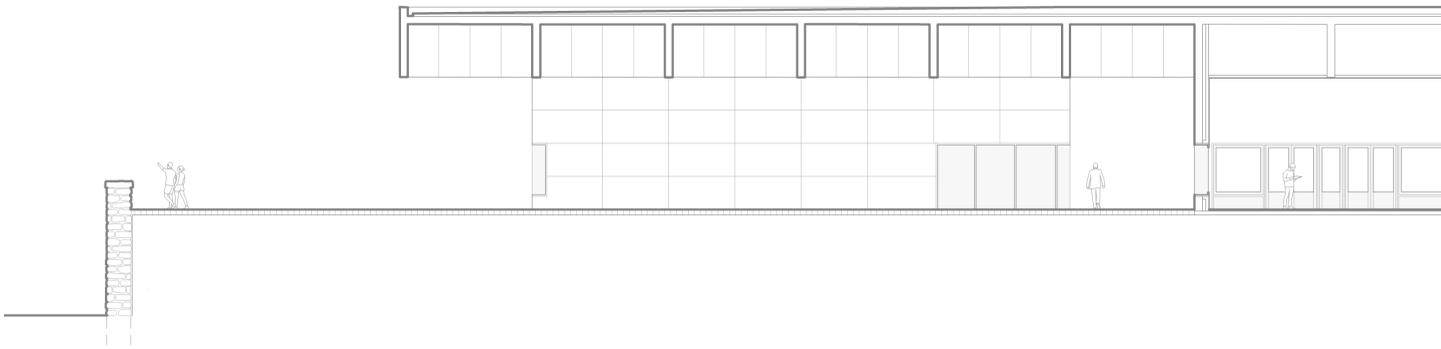
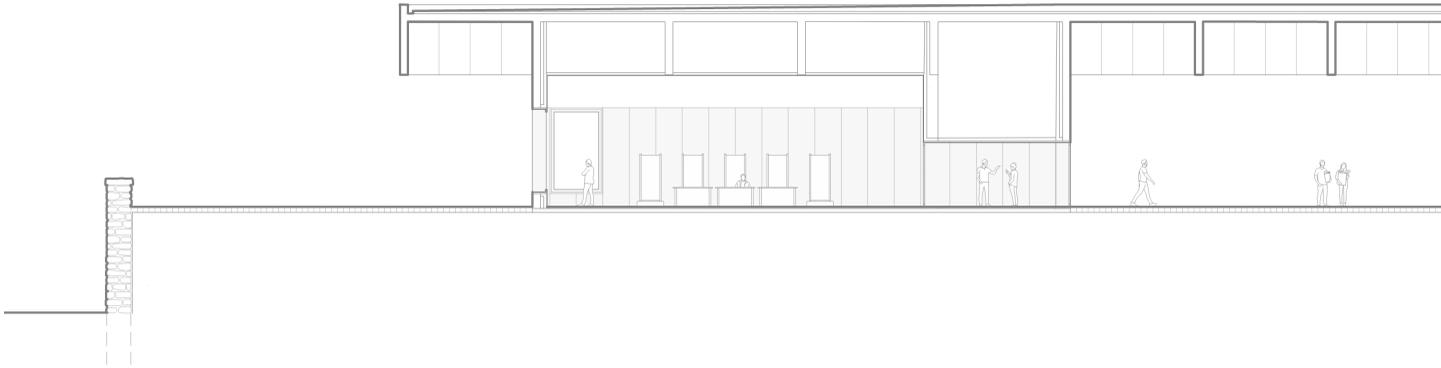
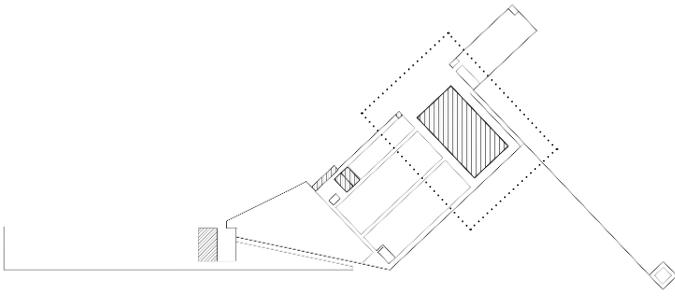
P4



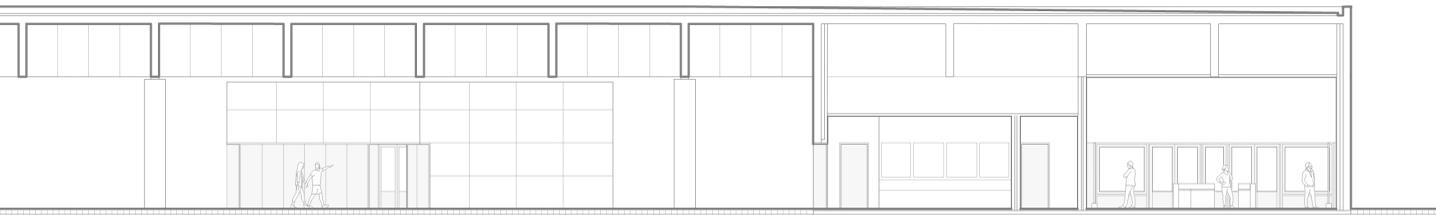
38
Planta da sala polivalente.



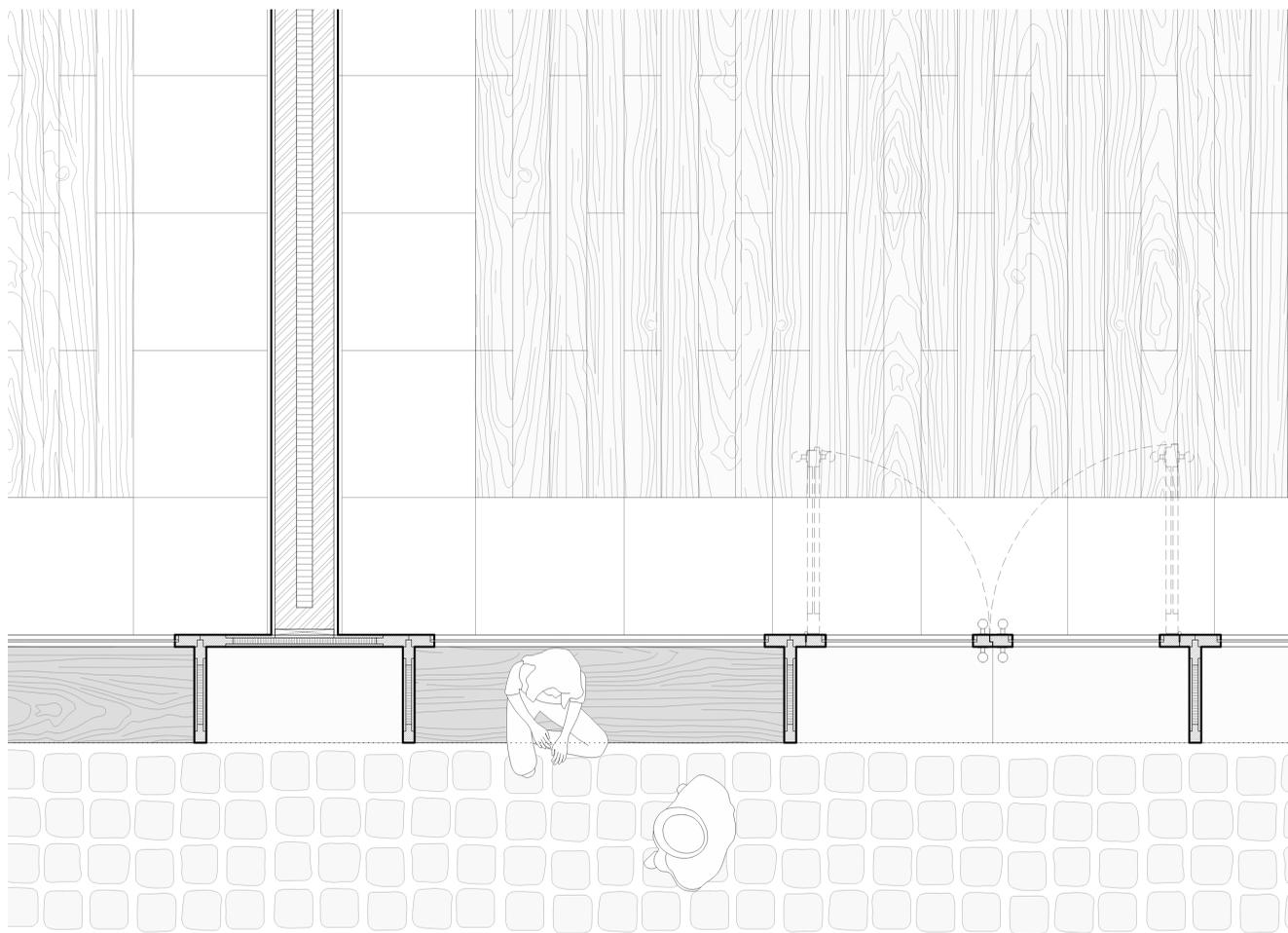




39 - 40
Corte longitudinal pelo novo recinto da Feira.



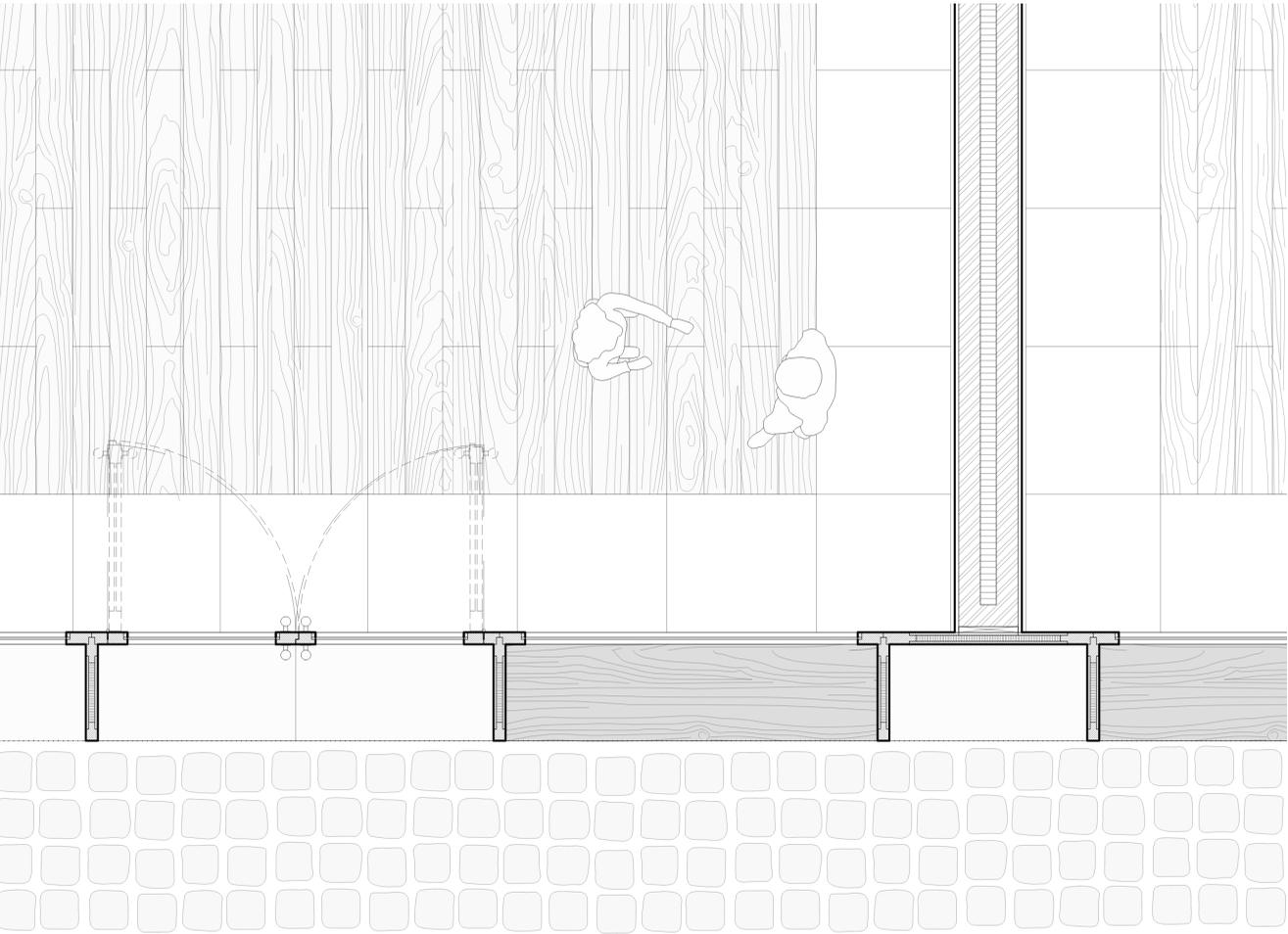
0 5



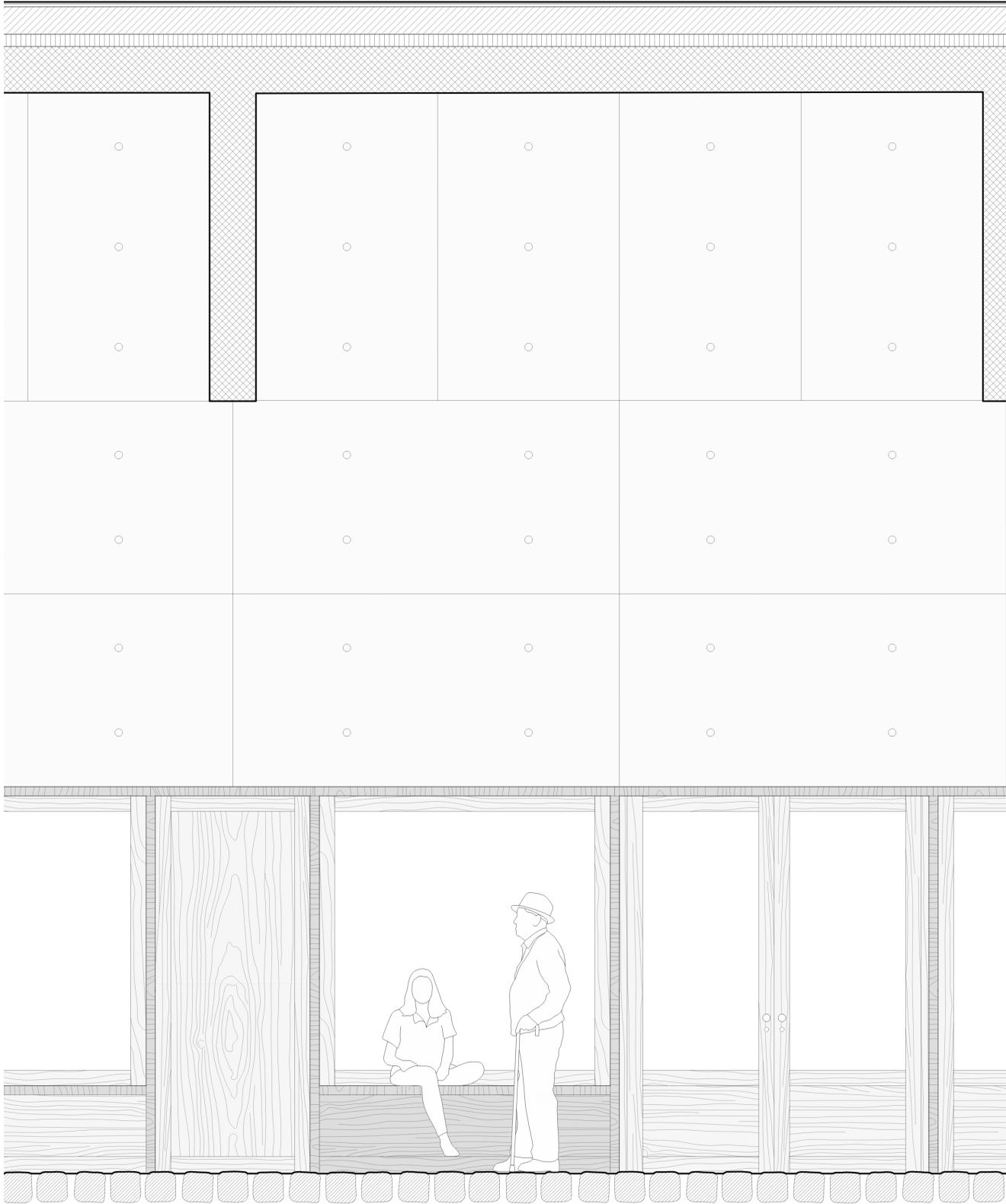
41
Planta do espaço de exposições e
workshops.

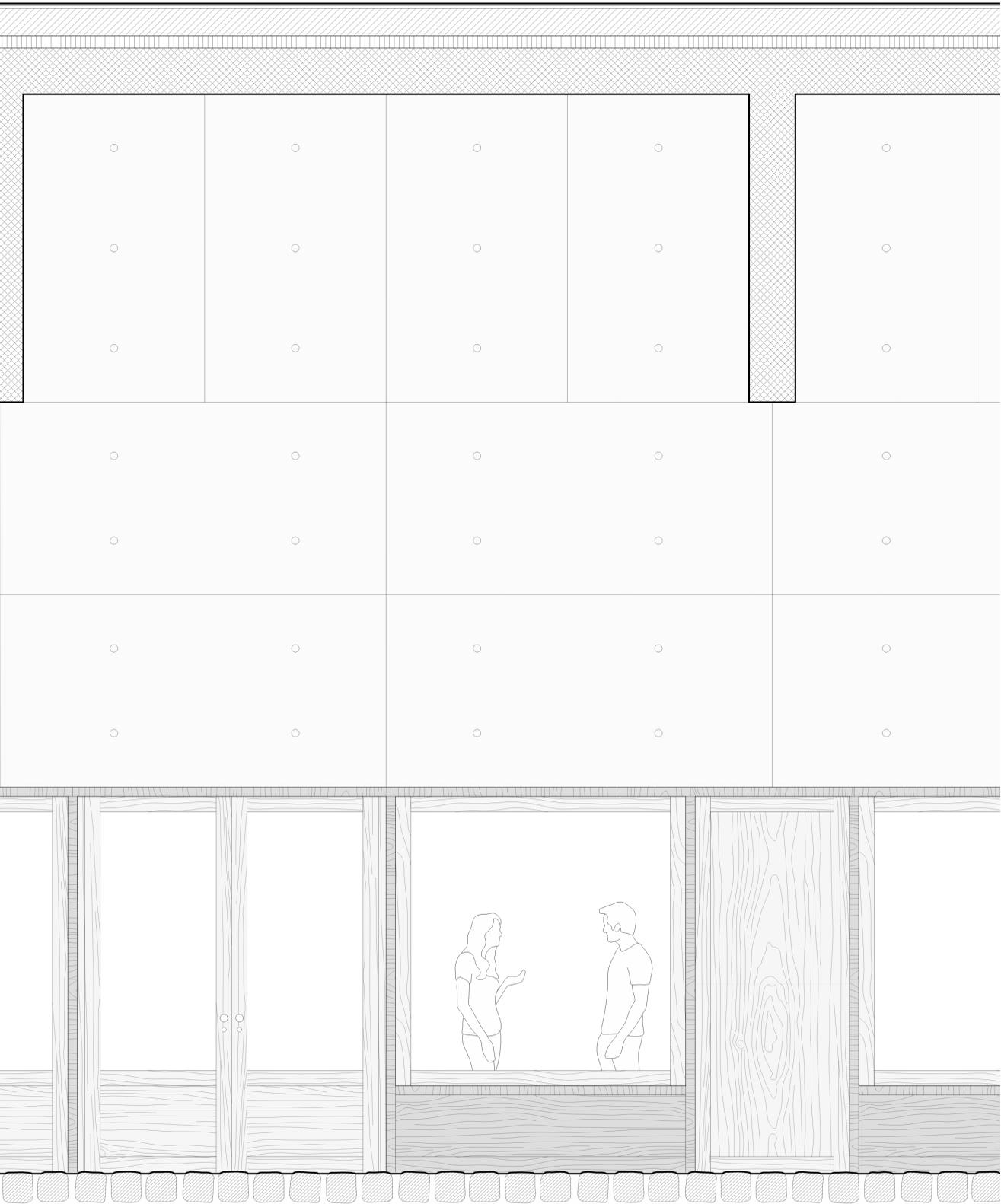
>
42
Alçado do espaço de exposições e
workshops

>>
43
Fotomontagem do Parque Hortícola e
recinto da Feira



0 0.7









Referências

Alarcão, J. (1988). *O domínio romano em Portugal*. Europa-América.

Carvalho, R. (1929). *Chaves Antiga*. Edição do autor.

Domingues, A. (2009). *A rua da estrada. O problema é fazê-los parar!* Dafne Editora.

Domingues, A. (2021). *Paisagens Transgênicas*. Finisterra, LVI (118), 9-24.

Dordio, P. (2015). *Chaves e as suas fortificações - Evolução Urbana e Arquitetónica*. Câmara Municipal de Chaves.

Gonçalves, R. (2014). *Hortas Urbanas. Estudo do Caso de Lisboa*. (Dissertação de Mestrado, Instituto Superior de Agronomia da Universidade de Lisboa).

MAOT (2002). *Programa Polis: Programa de Requalificação Urbana e Valorização Ambiental de Cidades - Plano Estratégico de Chaves*. Ministério do Ambiente e Ordenamento do Território.

Norberg-Schulz, C. (1979). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. Rizzoli.

Rabaça, A. (2011). *Entre o corpo e a paisagem: arquitetura e lugar antes do genius loci*. Edarq.

Ribeiro, O. (2011). *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico. Estudo Geográfico*. Letra Livre. (Coimbra Editora, 1945).

Silva, P. (2010). *Povoamento Proto-Histórico do alto Tâmega: as mudanças do I milénio a.C. e a resistência do substrato indígena*. (Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto).

Siza, A. (1998). *Imaginar a Evidência*. Edições 70.

Simões, J. (ed) (2016). *Álvaro Siza: Museu Nadir Afonso*. Monade.

Solà-Morales, I. (1995). *Deferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili.

Venturi, R., Scott Brown, D., Izenour, S. (1988). *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*. The MIT Press.

Créditos das Imagens

1. Referenciais da paisagem, Chaves, 2015. Disponível em: <https://dponteira.blogs.sapo.pt/veiga-de-chaves-444102>
2. Vista sobre a cidade de Chaves, 2009. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/dmorgan910/3346649968/in/album-72157615008596725/>
3. Rio Tâmega, 2008. Disponível em: <https://chaves.blogs.sapo.pt/296424.html>
4. Cheias em Chaves, 1989. Disponível em: <https://chaves.blogs.sapo.pt/a-elsa-e-as-cheias-do-tamega-1943419#backtotop>
5. As diferentes escalas da cidade, 2022. Fotografia da autora.
6. Perda de referenciais da cidade e do campo, 2022. Fotografia da autora.
7. Testemunhos da passagem do tempo junto do rio Tâmega, 2022. Fotografia da autora.
8. Percursos ribeirinhos pedonais e cicláveis promovidos pelo Programa Polis, 2022. Fotografia da autora.
9. Plataformas piscatórias promovidas pelo Programa Polis, 2022. Fotografia da autora.
10. Plataformas piscatórias promovidas pelo Programa Polis, 2022. Fotografia da autora.
11. Percursos ribeirinhos pedonais e cicláveis promovidos pelo Programa Polis, 2022. Fotografia da autora.
12. Muros de pedra nas margens do rio Tâmega, 2022. Fotografia da autora.
13. Tipos de ocupação na zona da Galinheira, 2022. Fotografia da autora.
14. Tipos de ocupação na zona da Galinheira, 2022. Fotografia da autora.
15. Tipos de ocupação na zona da Galinheira, 2022. Fotografia da autora.
16. Contraste entre o industrial e o rural na zona da Galinheira, 2022. Fotografia da autora.
17. Área verde de prado na zona da Galinheira, 2022. Fotografia da autora.
18. Testemunhos da degradação da paisagem decorrentes da ocupação de uma unidade fabril na zona da Galinheira, 2022. Fotografia da autora.
19. Contraste entre o natural e o industrial na zona da Galinheira, 2022. Fotografia da autora.
20. Unidade industrial instalada na zona da Galinheira, 2022. Fotografia da autora.
21. Artesanato local na Feira dos Santos, 2021. Disponível em: <https://chavesandaround.wordpress.com/2021/10/31/feira-dos-santos-2021-abertura-da-feira-e-standes/>
22. Festival Gastronómico do Polvo na Feira dos Santos, 2017. Disponível em: <https://chavesandaround.wordpress.com/2017/11/03/feira-dos-santos-festival-gastronomico-do-polvo/>
23. As margens do rio Tâmega, 2022. Fotografia da autora.
24. Jardins de Serralves, 2019. Fotografia da autora.
- 25 - 43. Desenhos de projeto realizados pela autora.

