



INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Chaves: Centro Interpretativo e Recreativo da Paisagem do Rio
Tâmega

João Pedro Passão Ovelheira

Mestrado Integrado em Arquitetura

Orientador:

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

Co-Orientador:

Doutor Pedro da Luz Pinto, Professor Auxiliar,
Iscte, Instituto Universitário de Lisboa

Novembro, 2022

Departamento de Arquitetura e Urbanismo

Chaves: Centro Interpretativo e Recreativo da Paisagem do Rio
Tâmega

João Pedro Passão Ovelheira

Mestrado Integrado em Arquitetura

Orientador:

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

Co-Orientador:

Doutor Pedro da Luz Pinto, Professor Auxiliar,
Iscte, Instituto Universitário de Lisboa

Novembro, 2022

Chaves

**Chaves: Centro Interpretativo e Recreativo da Paisagem
do Rio Tâmega**

João Pedro Passão Ovelheira
2022

Abstract

The purpose of this work begins with an investigation and analysis in the city of Chaves, starting with its urban evolution and the way the Tâmega River acts in its identity. Therefore, this study understands the way Architect Álvaro Siza responds to the Polis Program that proposed him a museum for an unoccupied space next to the Tâmega River. Siza intervenes in a territory weakened by the passage of time and vulnerable to floods, thus the architect's sensibility highlights the importance of preserving the spirit of the place and attributes a new landscape value to the shores of the Tâmega River.

Although Siza only acts in that area, he is justified in acting in the remaining marginal spaces of the Tâmega. The devaluation of the environment and the disqualification of these margins launches the basis for an individual proposal for the requalification of the Chaves Lagoons.

A practical response is presented that intends to recover and regenerate a new landscape for this parcel abandoned by the flaviense people, yet there was a strong need for a rigorous environmental cleanup and the defense of the natural heritage of the Lagoas de Chaves. This essay seeks an attempt of a walking trail that connects interpretative and recreational aspects, this way, the project will be object to resume a new landscape and bucolic sense for the territory in question.

Keywords: architecture, landscape, lagoons, river, wall, requalification

Resumo

O intuito deste trabalho começa com uma investigação e análise na cidade de Chaves, partindo da sua evolução urbana e a forma como o rio Tâmega atua na sua identidade. Assim sendo, este estudo compreende a forma como o Arquiteto Álvaro Siza responde ao Programa Polis que lhe foi proposto um museu para uma parcela desocupada junto ao rio Tâmega. Siza intervém num território fragilizado pela passagem do tempo e vulnerável a cheias, desta forma, a sensibilidade do arquiteto releva a importância da preservação do espírito do lugar e atribui um novo valor paisagístico nas margens do rio Tâmega.

Apesar de Siza só atuar naquela zona, justifica-se atuar nos restantes espaços marginais do Tâmega. A desvalorização do ambiente e a desqualificação dessas margens lança as bases para uma proposta individual para a requalificação das Lagoas de Chaves.

É apresentado uma resposta prática que pretende recuperar e regenerar uma nova paisagem para este parcelamento abandonado pelo povo flaviense, ainda assim, houve uma forte necessidade para uma rigorosa limpeza ambiental e para a defesa do património natural das Lagoas de Chaves. Este ensaio vai em busca de uma tentativa de um percurso deambulatório que liga vertentes interpretativas e recreativas, desta forma, o projeto será objeto para retomar um novo sentido paisagístico e bucólico para o território em questão.

Palavras-chave: arquitetura, paisagem, lagoas, rio, muro, requalificação

Aos professores que se cruzaram no meu percurso académico, todas as lições e histórias que me moldaram para ser melhor no ramo da Arquitetura. Ao professor Paulo Tormenta e ao professor Pedro Pinto, por todas as horas de ensinamentos e da confiança que me ajudou a evoluir no meu trabalho.

Aos meus amigos e colegas de curso, que fizeram a minha experiência universitária ainda melhor. Pela constante entreaajuda dentro nas salas e por proporcionarem inesquecíveis momentos de divertimento e descontração.

A Montemor-o-Novo, mesmo estando longe, nunca esqueci das minhas origens e dos montemorenses que sempre me apoiaram e se preocuparam com a minha vida fora do Alentejo. A todos aqueles com quem cresci, pela amizade, o carinho e os momentos que alegraram a minha vida.

Ao Francisco, pela disponibilidade, a sinceridade, a imensa ajuda e pelos momentos de conforto quando mais precisava.

Às avós, por todo o carinho e proteção. Ao avô António, que me ensinou o valor da gratidão, resiliência e esforço. Mesmo sem a sua presença, ainda hoje partilha com os seus ensinamentos.

Aos meus pais e à Rita, por tudo o que deram e sacrificaram para eu estar aqui. Devo todo este trabalho e dedicação a vocês. Um obrigado nunca será suficiente.

Um forte e sincero obrigado a todos que fazem parte da minha vida.

Iscte Instituto Universitário de Lisboa
Ano Letivo 2021-2022

Chaves: Centro Interpretativo e Recreativo
da Paisagem do Rio Tâmega
João Pedro Passão Ovelheira

Orientador: Doutor Paulo Tormenta Pinto,
Professor Catedrático
Coorientador: Doutor Pedro da Luz Pinto,
Professor Auxiliar

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

Conteúdos

Enquadramento

- 1. Atlas**
- 2. Texto Crítico**
- 3. Proposta de grupo**
- 4. Centro Interpretativo e Recreativo da Paisagem do rio Tâmega**
 - Chaves, o rio Tâmega e a Veiga
 - Programa Polis - Plano de Pormenor das Margens do rio Tâmega
 - A nova Paisagem
 - Elementos Gráficos
 - Considerações finais
 - Referências Bibliográficas

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, coordenado 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 capa-

cidade 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, 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.

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 na sequência do trabalho de análise e reflexão sobre a obra de Álvaro Siza, a partir da qual é desenvolvida uma estratégia de atuação que toma por base os objetivos do programa Polis e a intervenção concreta de Siza em Chaves, nomeadamente a requalificação das margens do rio e a reconexão entre este e a cidade consolidada.

Assim sendo, propomos a utilização desta via como eixo mediador e de ligação entre a cidade consolidada e o rio.

A revitalização ambiental e o favorecimento social local, foram as bases lançadas para uma requalificação marginal nas Lagoas de Chaves. Entendeu-se a necessidade de preservar e salvaguardar esta bolsa híbrida, sendo assim, pretende-se regenerar o seu valar paisagístico e reabilitar o patrimonial natural de Chaves. Este ensaio vai em busca de uma tentativa de um percurso deambulatório que liga vertentes interpretativas e recreativas, desta forma, o projeto será objeto para retomar um novo sentido paisagístico e bucólico para o território em questão.

Para uma nova paisagem, propõe-se um muro protetor que contorna a bolsa hídrica existente que se transforma num percurso pedonal que conecta áreas interpretativas para espaços recreativos e de observação.

A utilização da Avenida do Tâmega como eixo mediador e de ligação entre a cidade consolidada e o rio foi em prol deste muro que começa por amarrar esta avenida. Desta forma, prolonga-se até as margens do rio Tâmega e contorna as Lagoas até dissipar-se dentro do próprio terreno flaviense, que se encontra já no limite da cidade. Esta peça tem como objetivo proteger a cidade de cheias, sendo esta uma ameaça hídrica para as habitações na sua proximidade, ao mesmo tempo, também destacar esta ameaça perante o projeto de arquitetura.

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 actual.

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.

A crise do pensamento da Idade Clássica, como lhe chamaria Michel

¹
in RODRIGUES, José Manuel (coord.) - Teoria e crítica de arquitetura: século XX. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Caleidoscópio, 2010. p. 799-804.

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

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, perdoe-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 architettura 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 icono-

gráfica 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 quotidiano 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 processe 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 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. 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 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.

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 ofereceu-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 o 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 glosar 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, Gilles - Foucault. Paris: Les Editions de Minuit, 1986.

HEIDEGGER, Martin - Die Kunst und der Raum. St. Gallen: Erker Verlag, 1969.

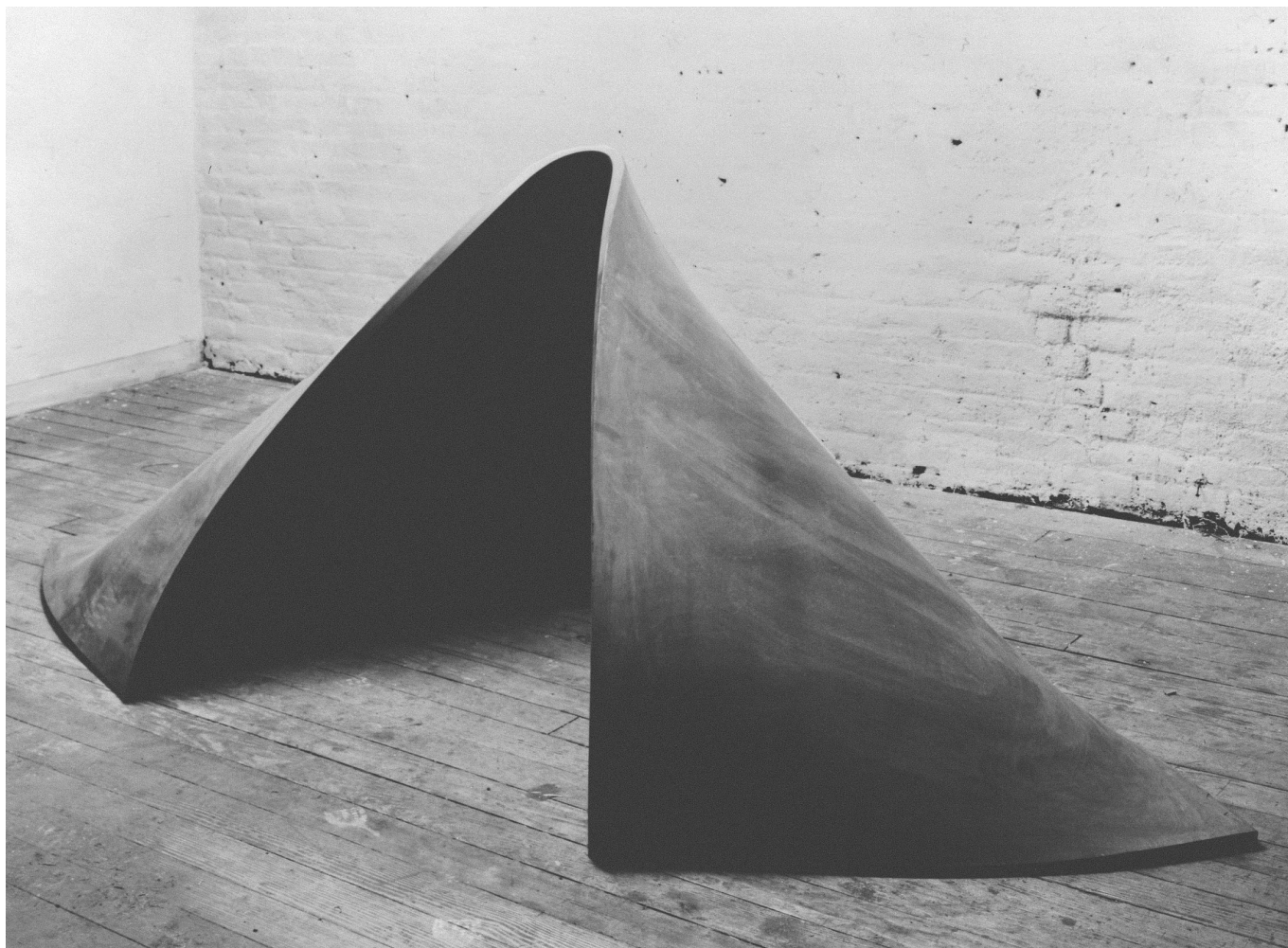
TRIAS, Eugenio - Los límites del mundo. Barcelona: Ariel, 1985.

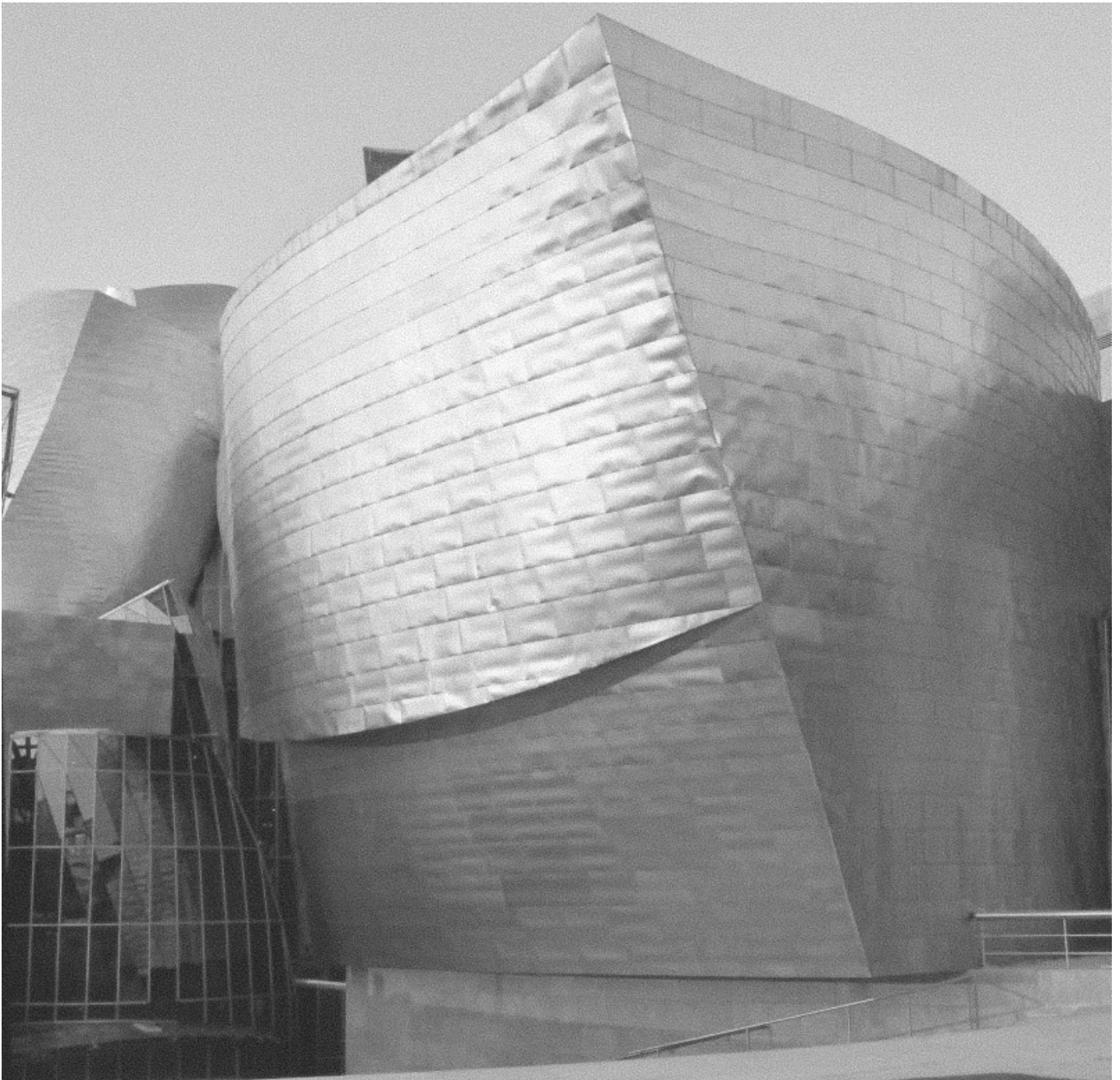
VATTIMO, Gianni - La fine della modernità. Milão: Garzanti, 1985.

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.”





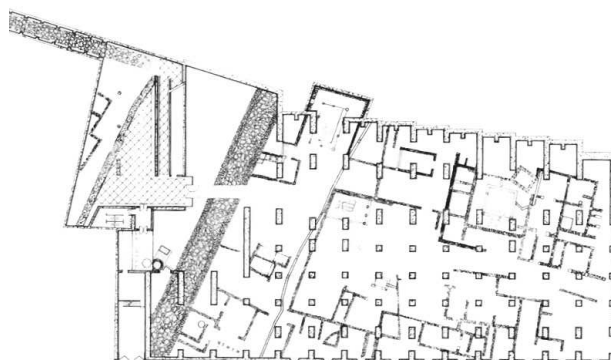
2
Frank Gehry, Museu Guggenheim, Bilbao,
1997.

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.”



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



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/arquitectura/2017/08/22/599ab912e5fdea3e638b4589.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://arquiteturaviva.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-boa-nova-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://arquiteturaviva.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/190219174747-6f3798c4a426ad3db-3c939dfd5f69b97/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, Esquismo. 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. O segundo capítulo procura estudar e analisar o museu e seus componentes,

¹

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

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

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).

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 antepelos 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 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

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).

. 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 ciclovía 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). Prevía-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.

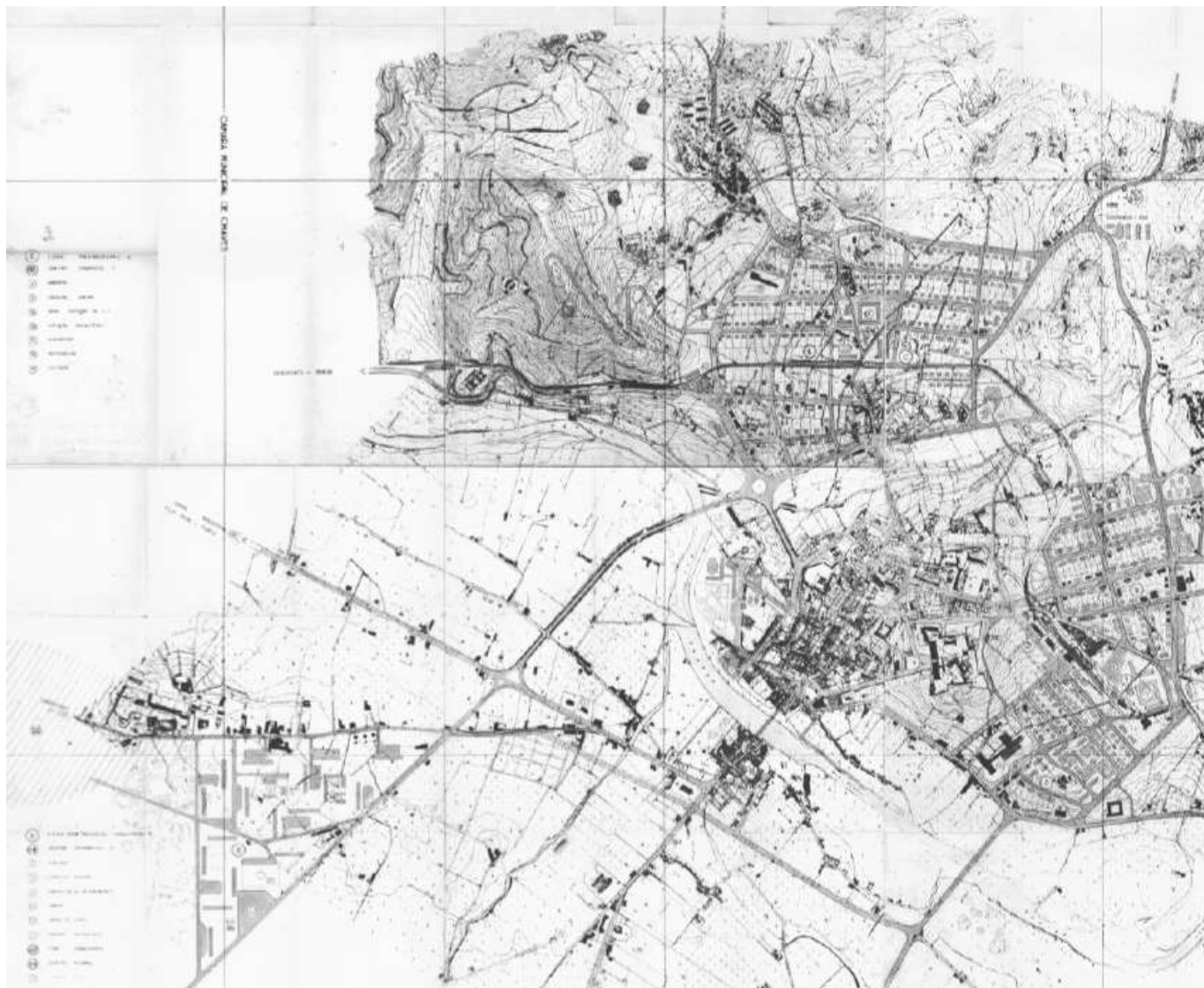
Perante esta análise dos diferentes planos urbanísticos que incidiram nesta área ao longo do tempo, pode constatar-se que a paisagem ribeirinha foi sendo caracterizada ora como área a preservar, nos planos de urbanização e anteplos, ora como área a requalificar, no plano de pormenor. Apesar de vários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



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.

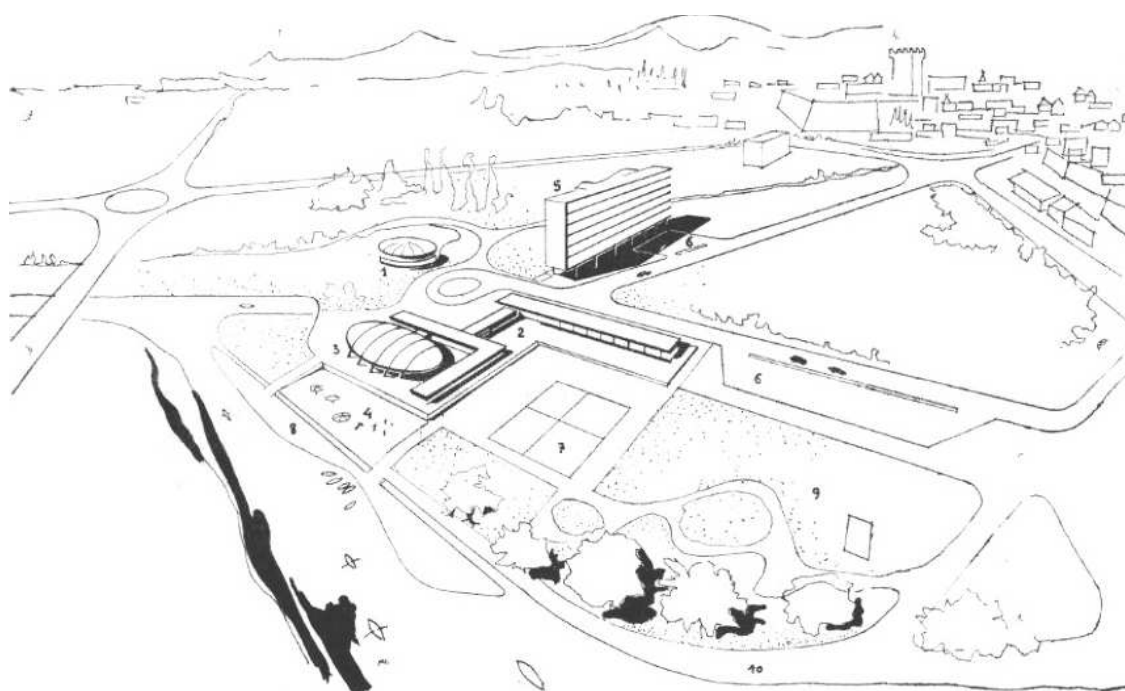




3
Anteplano de Urbanização da Cidade de Chaves. Planta da Proposta Geral, 1951.
Fonte: Carreira, N., 2020, Anexos p.2.

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.



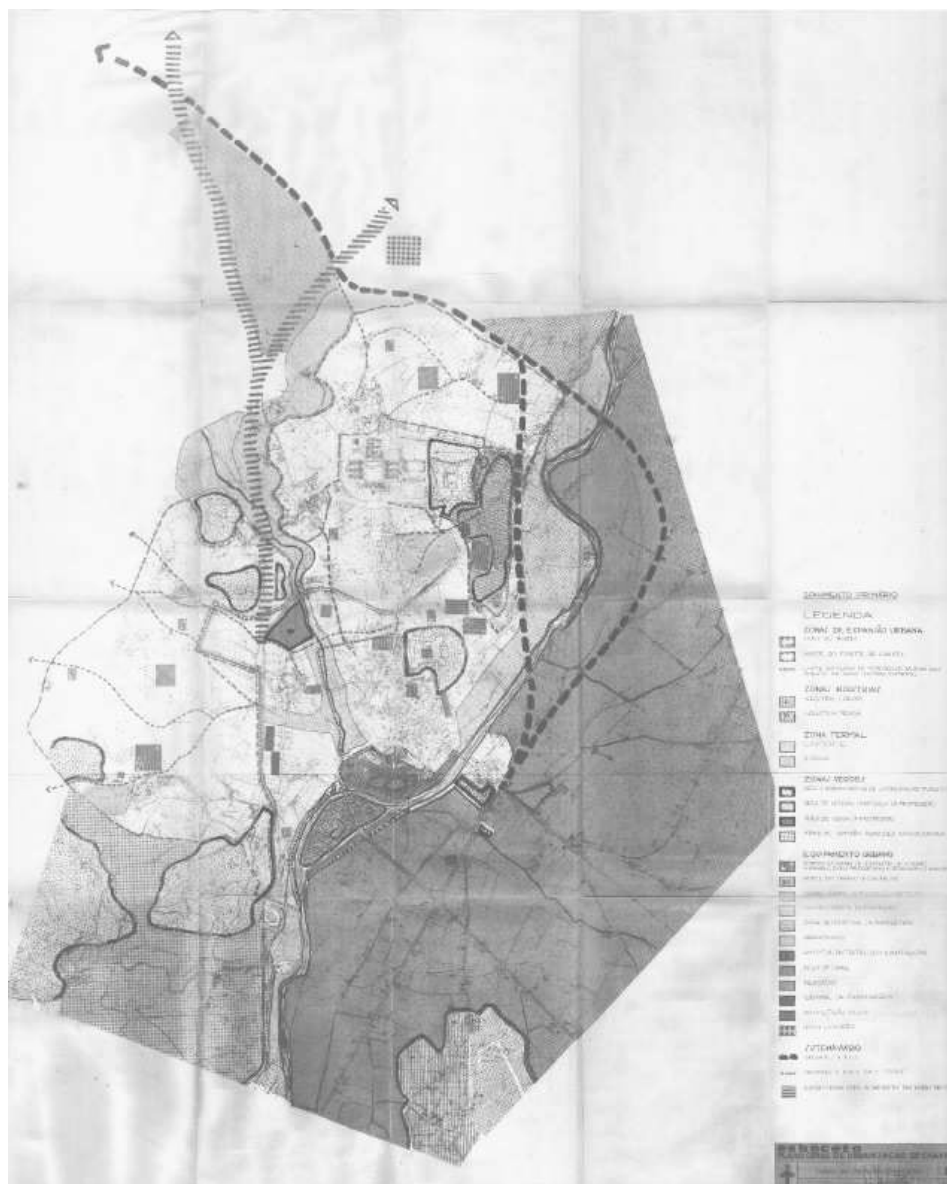
Perspectiva parcial
do plano :

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

7
Esboço 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

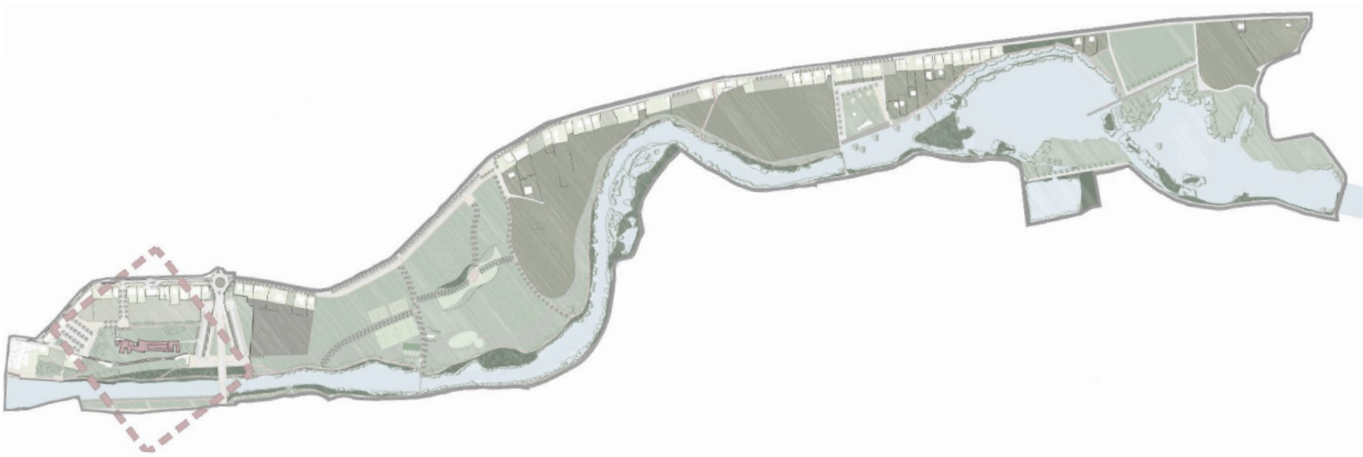
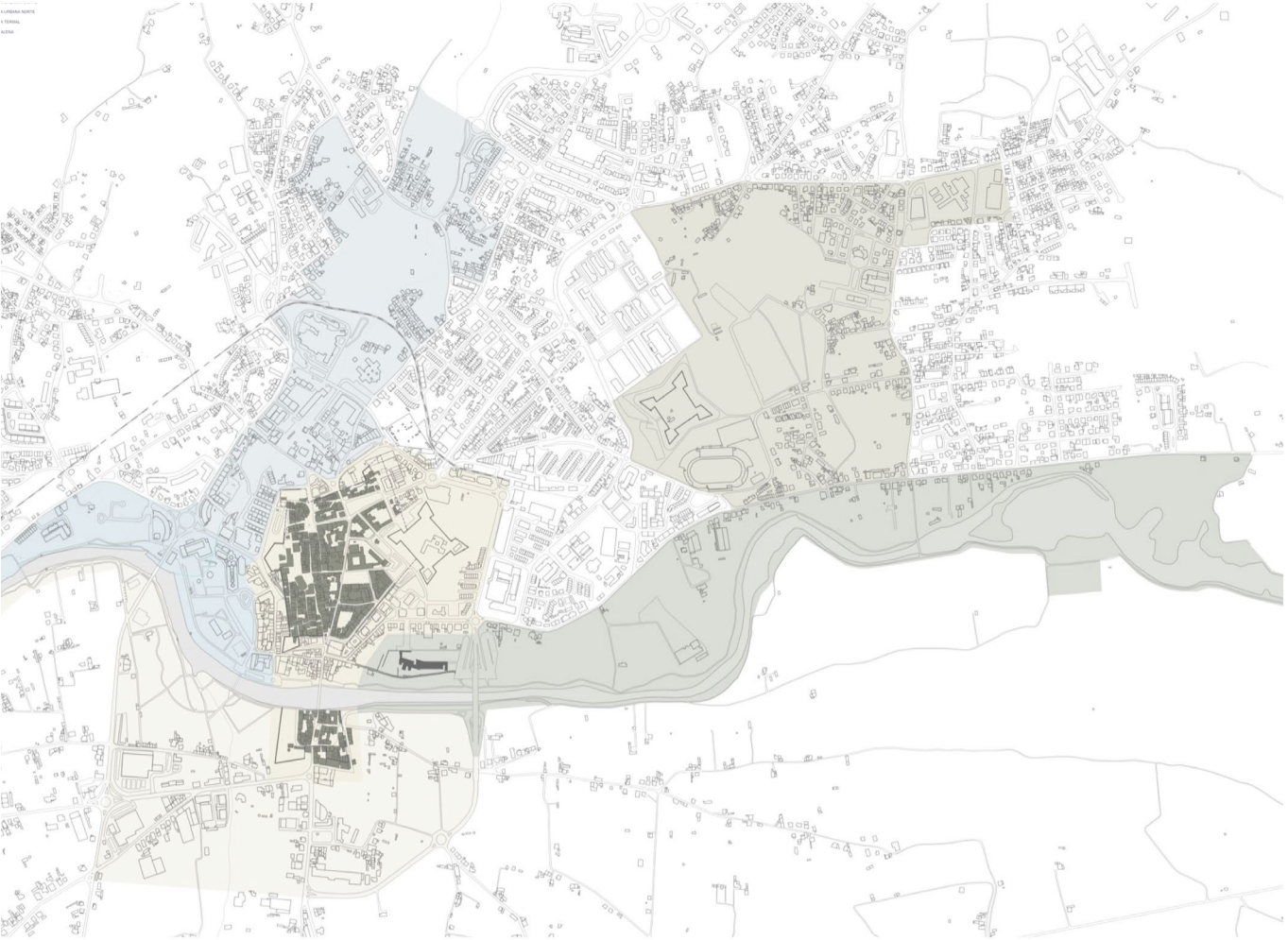
11

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 Contemporâneo 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 museu⁸ 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)⁹ 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 museu¹⁰, 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

8

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).

9

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

10

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 Longras¹¹ 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.¹²

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 usufruto 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 onde

¹¹

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”.

¹²

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 Stª 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/>).

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 homogêneo, 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 vivem 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 Afonso¹³, 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.





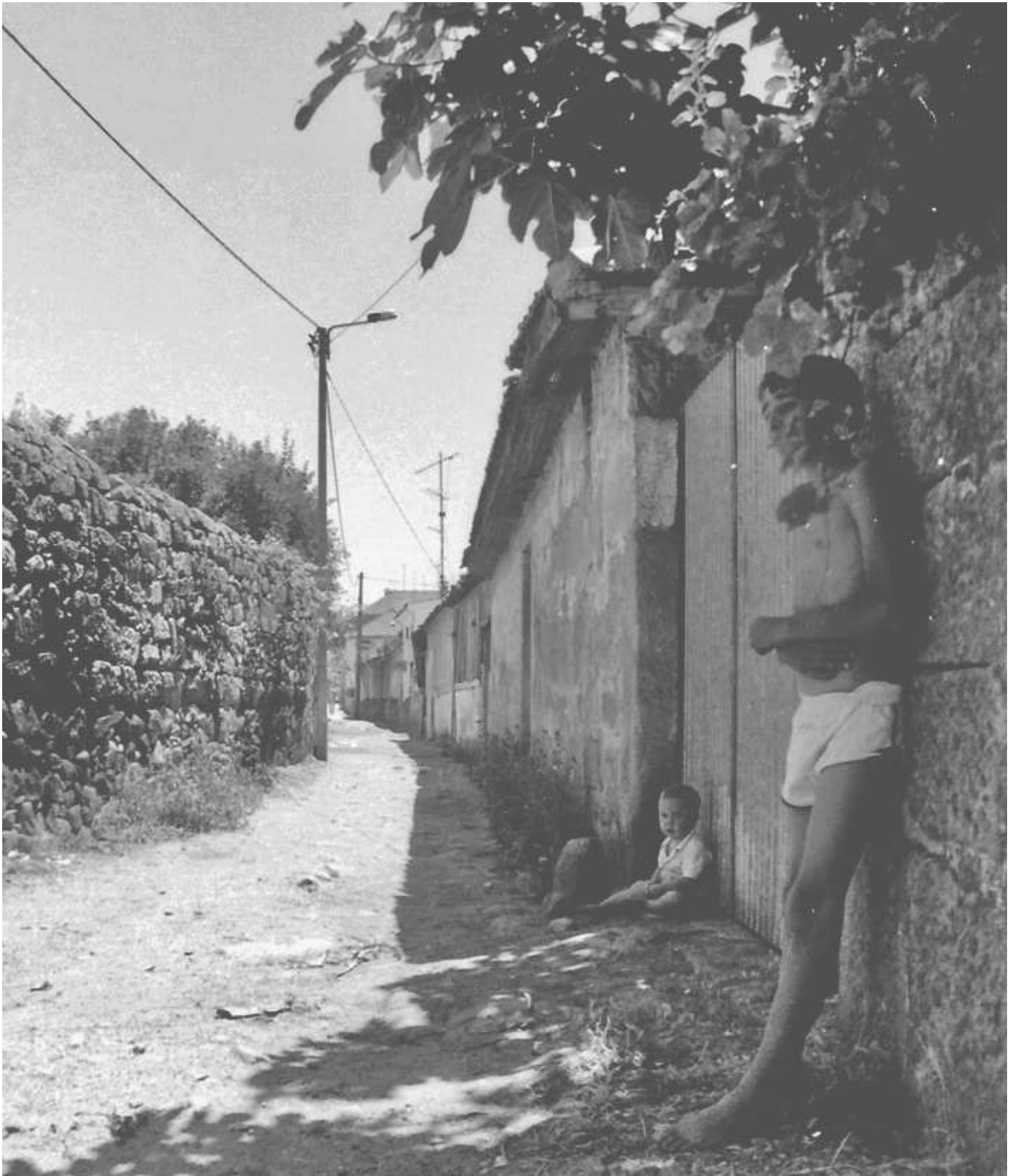
<

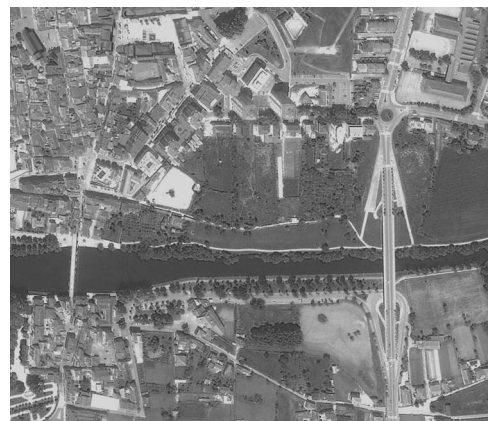
13

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

14

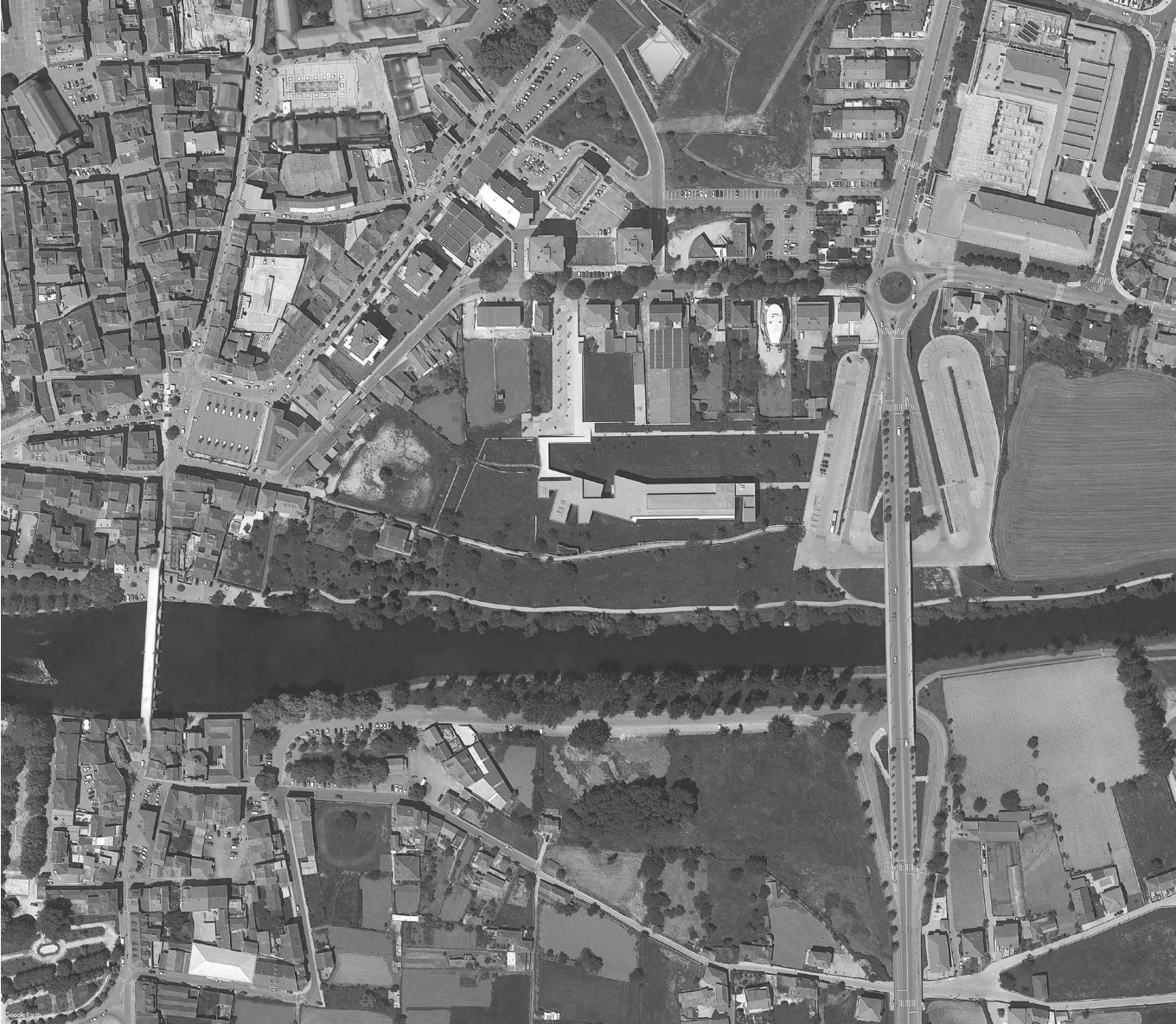
Canelha das Longras, (198-). Fonte: Fernando Ribeiro (2016).





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.



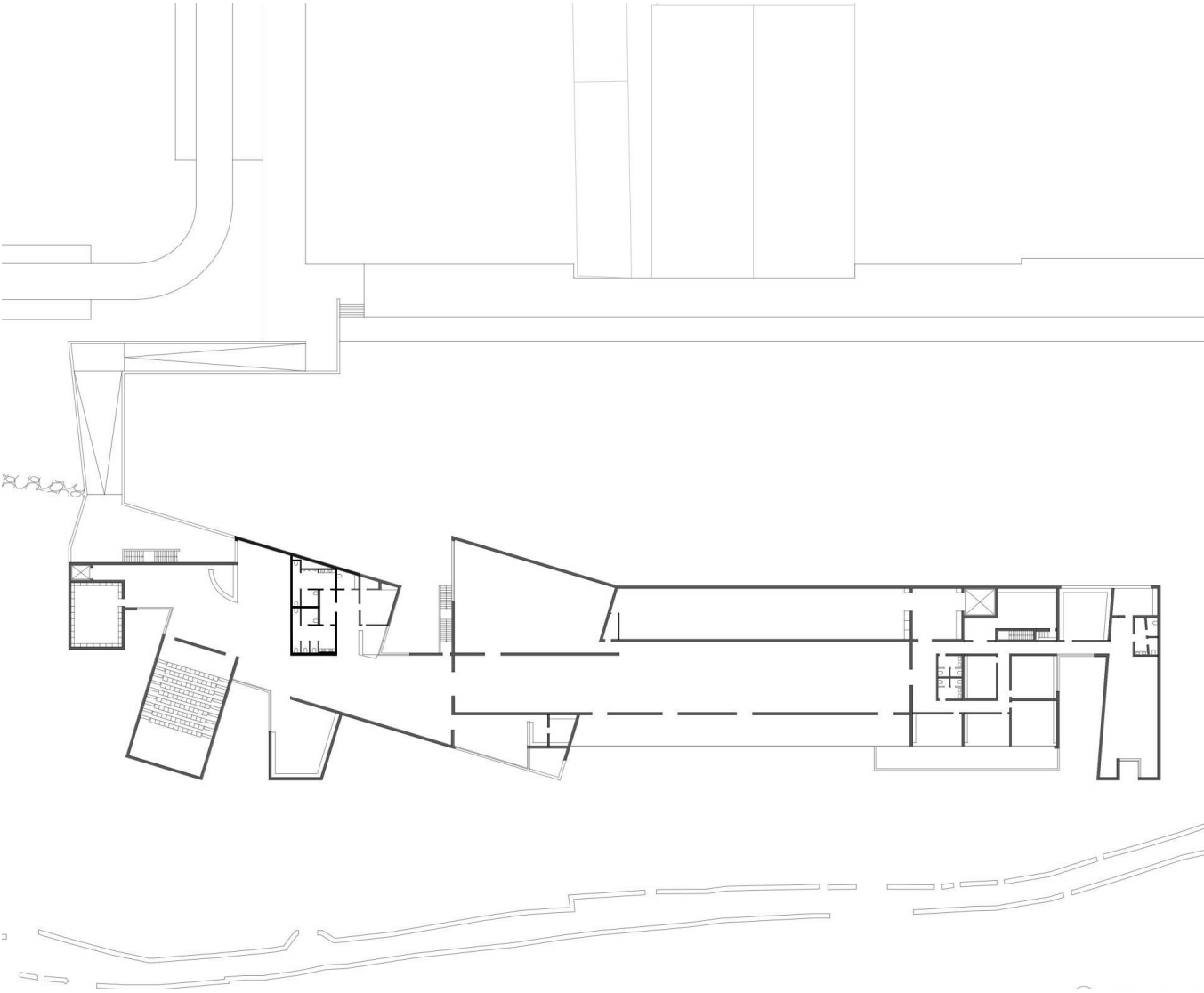


18

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 Débil¹⁴ 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, de ser

¹⁴

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.

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

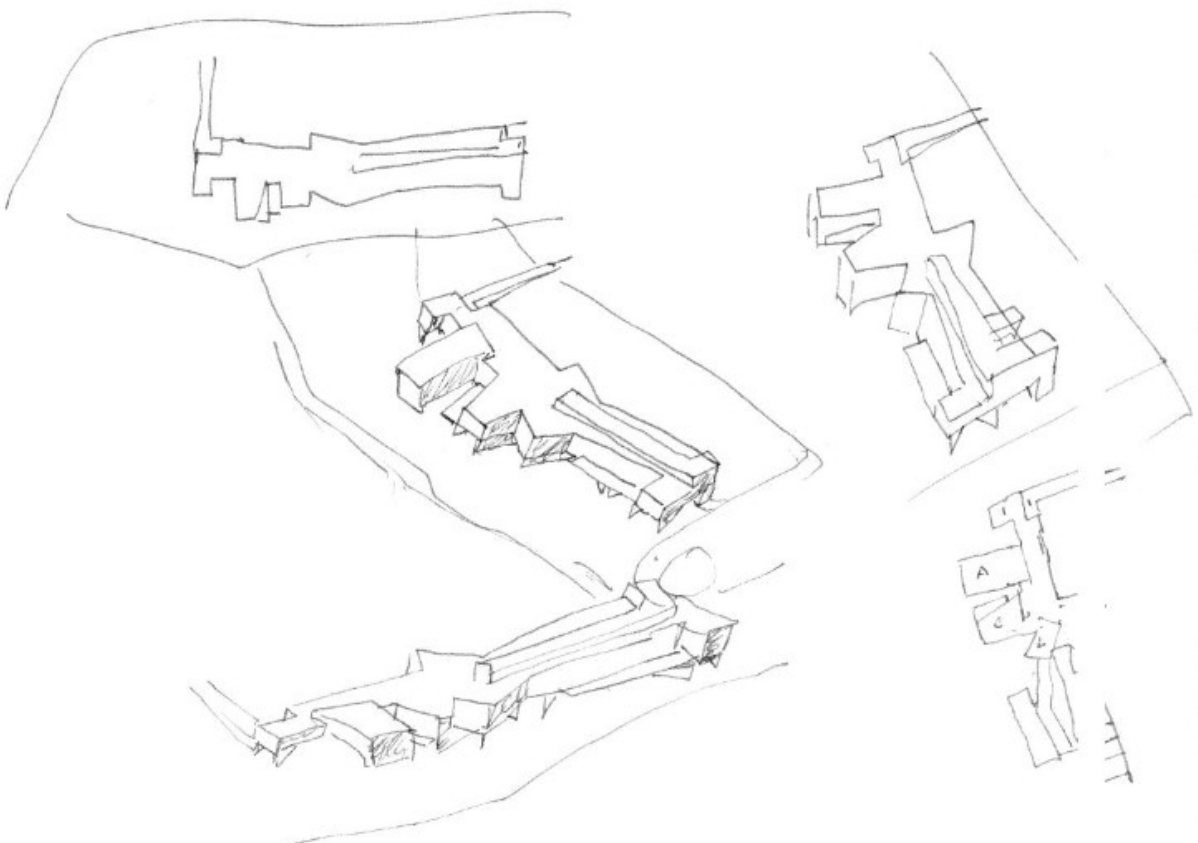
O Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso e as ruínas da Canelha das Longras, 2021. Fonte: Fotografia dos autores.

21

Álvaro Siza. Fonte: Fernando Guerra.

22

Esquisso 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.

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.

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

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

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

Siza, A. (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

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>

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>

3

Proposta de grupo

P3- Proposta de grupo

Memória Descritiva

A estratégia de grupo para o território de Chaves toma por base os objetivos do Programa Polis, nomeadamente o plano estratégico do Plano de Pormenor das Margens do rio Tâmega. Os limites deste Plano são considerados pelo rio Tâmega e a Av. 5 de Outubro uma vez que se constata um “fator de gradação da intensidade de uso urbano” à medida que nos afastamos do centro histórico (ViverChaves (2005), p.19] e o facto do rio Tâmega quase se assumir como uma linha divisória da vocação do território : o urbano e o rural (ViverChaves (2005), p.19). Esta intervenção partiu, assim, da premissa de criar um espaço público contínuo verde, para norte da ponte romana, com a adição de ciclovias e caminhos pedonais em toda a extensão de ambas as margens, beneficiando de infra-estruturas, sinalética e mobiliário urbano (ViverChaves (2005), p.7).

Com base neste propósito surge uma nova leitura sobre a obra de Siza Vieira que consegue fazer face à problemática descrita no plano estratégico do Plano de Pormenor das Margens do rio Tâmega. Respeita a zona de leito de cheias em que está inserido, através da sua elevação à cota não inundável, e procura uma ligação direta à av. 5 de Outubro, valorizando este novo eixo estruturador na expansão da malha urbana a este, requalificando as margens do rio e devolvendo à cidade um novo olhar sobre o mesmo.

Apesar dos esforços recentes, a não execução de vários projetos propostos no âmbito do Programa Polis, leva a que a frente de rio da cidade mantenha várias áreas por requalificar, com possibilidade de diversificar a relação entre a cidade e o rio, de onde parte o desenvolvimento da estratégia de grupo.

Com este propósito em mente, a leitura do território é assim feita a partir de uma nova estrutura linear - desde a Av. do Tâmega, passando pela a Av. 5 de Outubro, centro histórico, Praça do Brasil, até à Av. Bracara Augusta, de uma leitura nordeste-sudoeste, respetivamente - tendo em consideração a ideia de cidade linear enunciada na obra “Learning from Las Vegas” (1972), de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, conceptualmente desenhada na figura 1.

Este eixo corresponde a uma antiga via romana que unia Bracara Augusta (Braga) a Asturica Augusta (Astorga- Espanha), ligando assim a implantação deste núcleo a outras localidades distantes. Apesar de hoje este eixo apresentar algumas variações em relação ao traçado original, continua a representar um eixo estruturante da cidade que a percorre de uma ponta a outra, ligando os extremos ao centro histórico. Para além disso, este eixo também corresponde sensivelmente ao limite do leito de cheias, definindo-se então como limite entre o construído e o não construído.

Desta forma propõe-se a utilização desta via como eixo mediador e de ligação entre a cidade consolidada e o rio, propondo assim a expansão dessa relação que é hoje já possível identificar na zona mais antiga e central da cidade - entre as pontes Eng. Barbosa Carmona e de S. Roque.

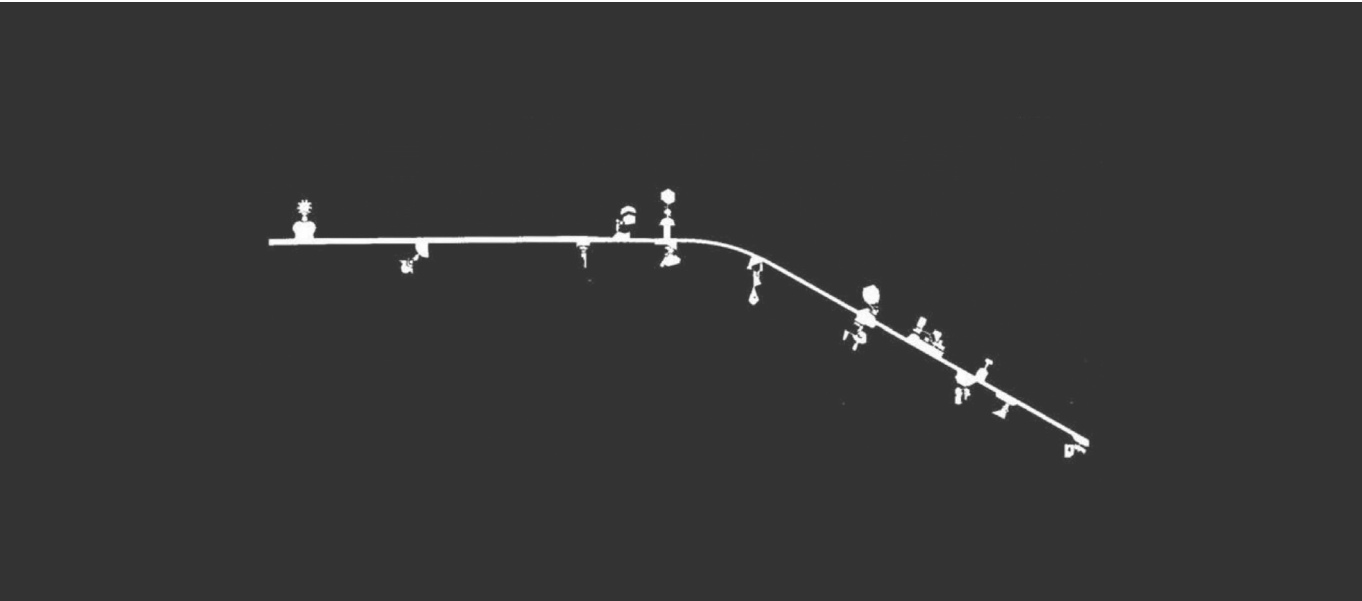
As propostas enumeram-se numa leitura desde o centro da cidade até à margem norte de Chaves: A requalificação da atual estação rodoviária de Chaves, que se encontra degradada e com fracas ligações urbanas, e que procura devolver à cidade um ponto de conexão viário e pedonal - a nova Centralidade da cidade de Chaves (1); a proposta de uns novos “Banhos Públicos” (2) em continuidade com o Jardim do Tabolado que procura resolver a lacuna da exclusividade ao acesso termal através do carácter lúdico ao serviço da população; a proposta de um recinto para a Feira de Chaves (3) que procura trazer o mercado de fora da cidade mais próximo desta, situado no local onde terá sido proposto um equipamento no âmbito do plano estratégico do PPMT ; e um parque náutico (4)

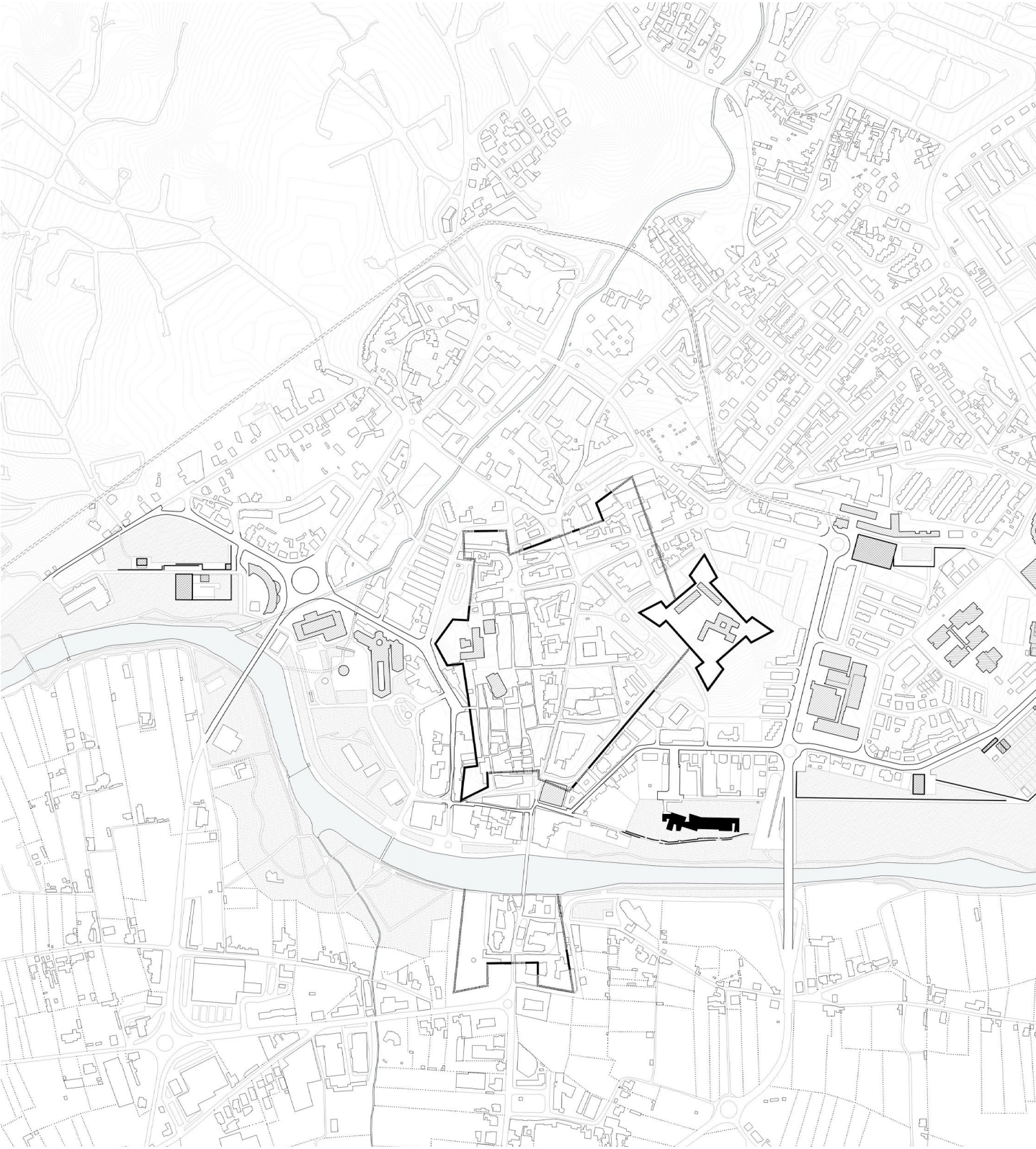
Face à escolha de lugares e programas recorre-se ao elemento do muro como estrutura projetual que garanta a continuidade com a linguagem dos muros do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso.

1

Conceptualização da Strip

Fonte: Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1988, p. 25







4

Chaves: Centro Interpretativo e Recreativo da Paisagem do rio Tâmega

Chaves, o rio Tâmega e a Veiga

A cidade de Chaves localizada no distrito de Vila Real, pertencente à região de Trás-os-Montes, tal como é descrito por Rodrigues (2015) é um município formado a partir do seu valor hídrico, termal e patrimonial, desde a ponte de Trajano até à água medicinal, estes foram conquistados naturalmente pelos Romanos. Toda a exploração da água termal é marcada topograficamente em todo o concelho pelo rio Tâmega (p. 24). O percurso do rio Tâmega nasce na serra de San Mamede, em Espanha, move-se pela extensa veiga de Chaves até desaguar no rio Douro. Este recurso hídrico que passa pelos vales de Chaves surge como elemento separador entre a zona urbana e agrícola (figura 1) .

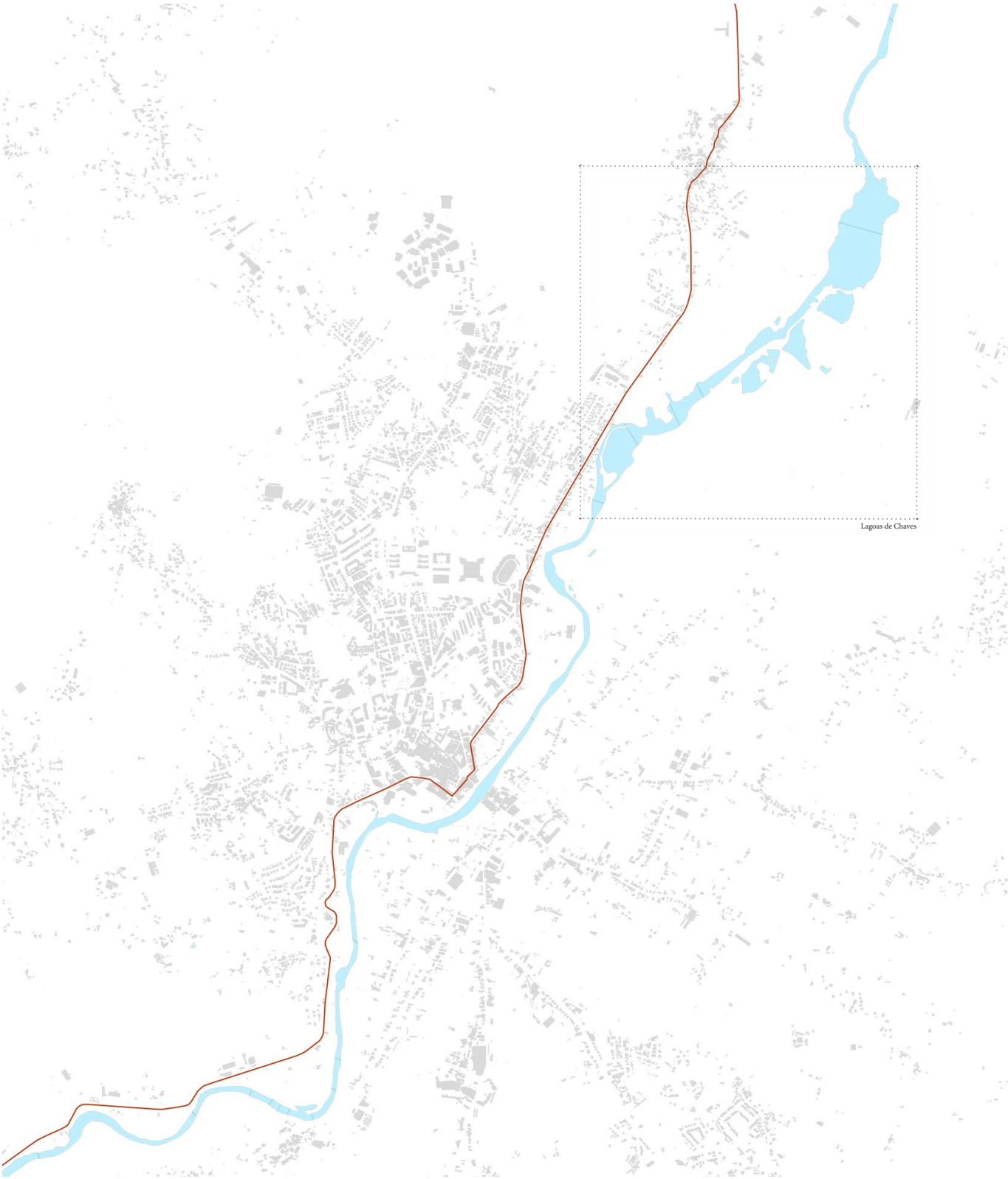
A veiga de Chaves (figura 2-3) apresenta-se como uma área estritamente plana e constante, sendo este, topograficamente contrária com os grandes declives que se apresentam a norte do concelho de Chaves. No entanto, o rio é o elemento que separa o concelho em duas partes, o lado esquerdo e direito (estes dois polos distinguem-se a partir da direção da água), considerado pelos próprios flavienses, a partir do qual na margem direita começam a surgir estes declives que vão compor a própria cidade, já na margem esquerda este é efeito é contrastante, visto que se apresenta como uma margem plana no seu absoluto. Deste modo, o rio essencialmente contribui para a evolução geográfica e urbana da cidade, separa o meio urbano com o meio rural. A cidade de Chaves não evolui de forma radial por consequência do rio, desta forma a cidade é obrigada a evoluir para Norte, preservando a outra margem do rio para desenvolvimento agrícola.

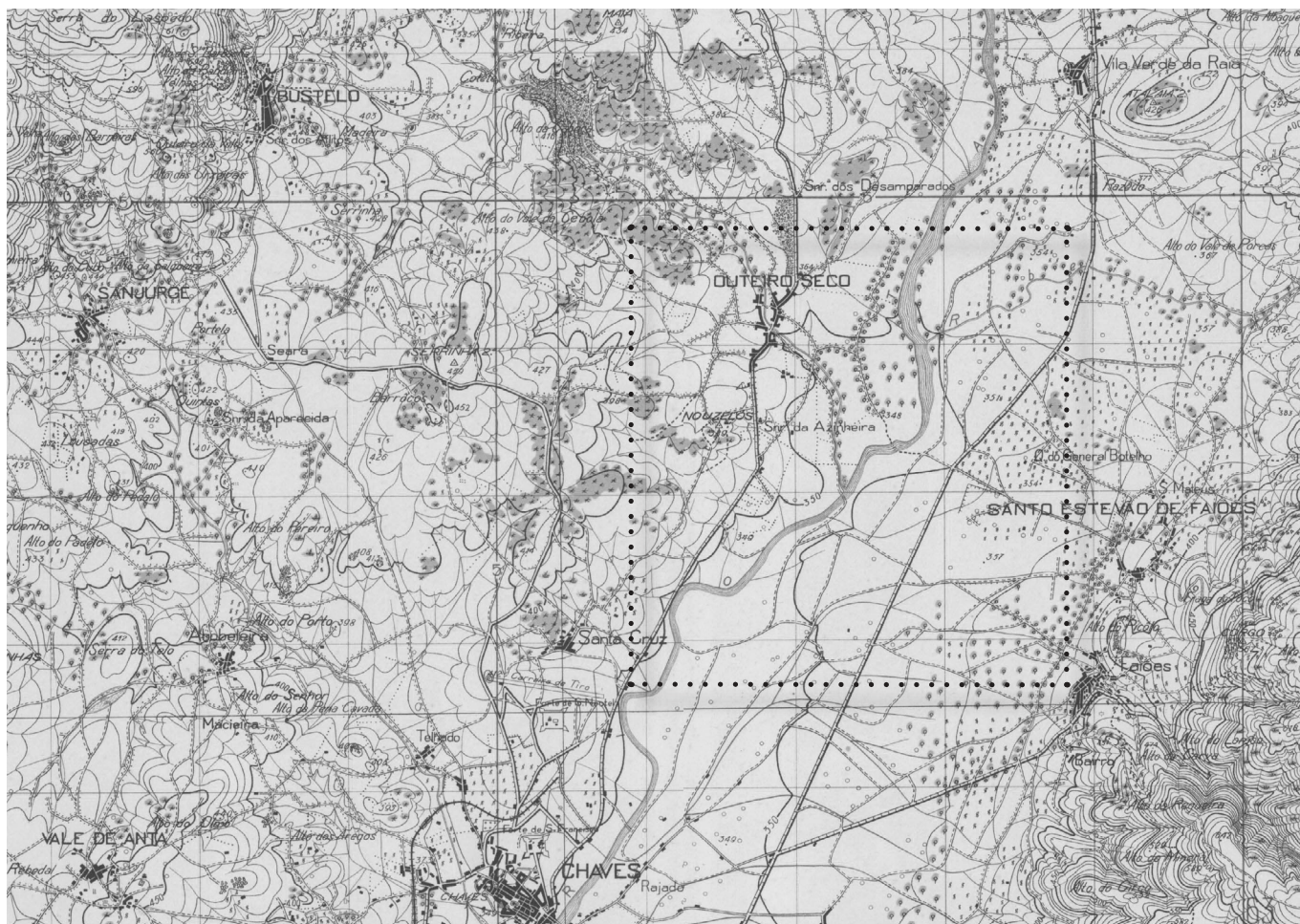
Desde a nascente até ao seu desagüamento no rio Douro, o rio Tâmega apresenta uma fluidez constante e com pouca irregularidade marginal, à exceção de duas bolsas de água que se encontram na periferia da cidade de Chaves. Entre estas densidades hídricas, estão pontuados geograficamente pequenos espaços fluviais que comunicam entre si. Devido à sua fluente calma, é notável uma sensibilidade paisagística e bucólica para o lugar em questão. As Lagoas de Chaves, nome denominado pelo povo flaviense, para além de ser a zona onde existe maior dilatação das margens do rio Tâmega também é a zona onde existe maior densidade agrícola no concelho de Chaves. Por sua vez, existe uma enorme subvalorização das Lagoas devido à sua irregularidade geométrica associada à agricultura e a fraca manutenção das águas. Pela falta de distinção desta zona fluvial, houve uma necessidade de investigação no seu conjunto e entender a sua morfologia.

“Desde a dos processos tecnológicos, a partir da segunda metade do século XX, assistiu-se ao alargamento das margens do rio, com profundas alterações do seu perfil, em locais correspondentes a pontos de inflexão do próprio rio. A extração de inertes nas áreas adjacentes provocou ainda a formação de lagoas artificiais e a diminuição da área agrícola. Estas lagoas são basicamente alimentadas pela precipitação, por cheias periódicas de carácter anual. A colonização vegetal e animal tem ocorrido de forma natural, ainda que sujeitas a inúmeras pressões resultantes da ação humana. Mais recentemente, este espaço evoluiu de suporte à extração para limpeza e separação dos inertes (figura 4), provocando ainda assim perturbações nas lagoas, para onde passaram a ser despejados os afluentes industriais. Observa-se ainda a deposição de escombros no leito do rio Tâmega e nas lagoas, que continuam a pôr em perigo a estabilidade das margens, retardando o desenvolvimento do bosque ribeirinho e as suas funções ecológicas. Todo este processo, resultante da atividade desordenada das explorações de inertes, levou a graves distúrbios nos bosques ribeirinhos do rio Tâmega, afluentes e nas lagoas progressivamente formadas. Um corredor ripário bem estruturado representa um facto de estabilidade do ecossistema aquático e potencia uma elevada diversidade de biótopos” (Cortes, R. M. V., Oliveira, D. G. M., Fachada, M., Crespí A., 2004, p. 6-7).

1.

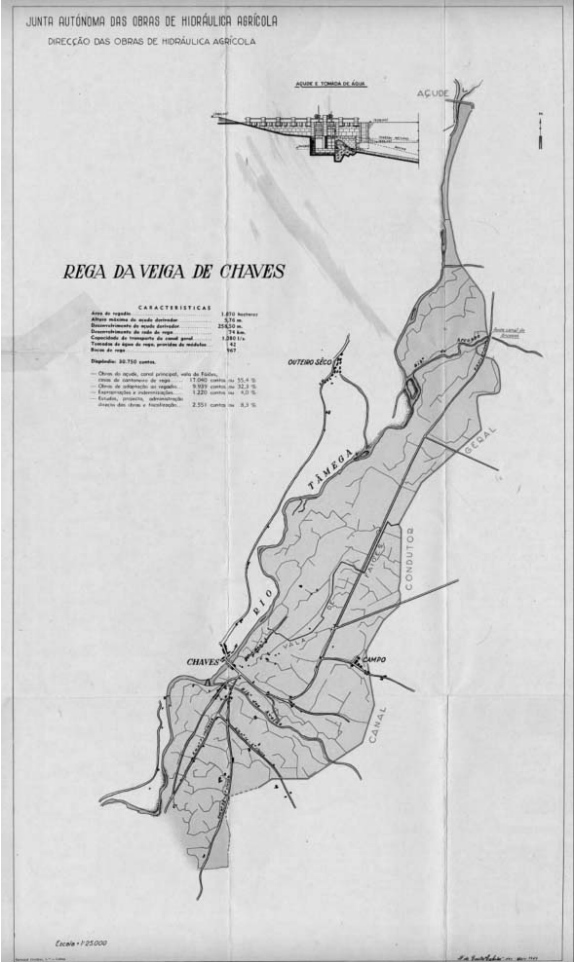
Chaves, estratégia de grupo e Lagoas.
Datas: 1995. Fonte: Desenho do autor a partir de Cartografia Oficial, (CiGeoE).





2
 Carta Militar de Portugal, Chaves nº34. Capitães Flores, Henriques, Galvão; Tenentes Boa Ventura, Pires, Neves e Alf Botelho, 1932-33. Fonte: Serviços Cartográficos do Exército

3
 Rega da Veiga de Chaves. Ministério das Obras Públicas, 1949. Fonte: Rega da Veiga de Chaves, p. 27







P4 - Proposta individual

< 4

Ortofotomapa das Lagoas de Chaves,
2020. Fonte: Google Earth 2020.

Programa Polis - Plano de Pormenor das Margens do rio Tâmega

O Plano de Pormenor das Margens do Tâmega é um dos seis previstos no Plano Estratégico da Cidade de Chaves elaborado no âmbito do Programa Pólis da cidade e percorre uma área deste a ponte de Trajano até às Lagoas, sendo este o limite considerável da urbanização. Foi posto como prioridade a requalificação paisagística das margens do rio Tâmega, desta forma, foram propostos espaços de recreio e lazer para o entretenimento de toda a população. Apesar de ser sido lançada uma proposta em 2005, a proposta dissecada neste ensaio será a proposta de plano de 2006, visto que foi a última proposta a ser lançada e com melhor definição urbanística a favor das Lagoas de Chaves.

O principal objetivo deste plano de pormenor era o planeamento cicloviária entre a zona das Lagoas e o Parque Urbano das Galinheiras, sendo assim, a intenção foi a eliminação de todas as edificações propostas em 2005 e pôr em prática um melhor traçado da ciclovia

A proposta apresentada pelo plano de pormenor em 2006 tem um carácter mais naturalizado, sem constituição de aterros ou grandes movimentações de terras apenas as indispensáveis ao adequado funcionamento das infraestruturas propostas – ciclovia, acessos viários e parques de estacionamento (figura 5).

Devido a falta de cartografia e financiamento, este plano não chegou à fase de concretização, desta forma, o projeto proposto tende numa substituição por uma tentativa fracassada por parte do Programa Polis relativamente às Lagoas de Chaves. A ideia de projeto e o objetivo do Plano de Pormenor seguem a mesma ambição arquitetónica e social, criar um espaço recreativo e de lazer para toda a população de Chaves. Contudo, o projeto também tenta reencontrar as próprias ciclovias que ligam as Lagoas até ao Museu Nadir Afonso.



Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso

Proposta para o novo Parque das Galinheiras

5-6

Plano de Pormenor das Margens do Rio Tâmega, com indicação do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, a vermelho e Zonas das Lagoas na parte inferior

Fonte: Divisão de Ordenamento do Território e Desenvolvimento Urbano da Câmara Municipal de Chaves.



A nova Paisagem

Nos dias atuais, existem poucos espaços físicos que façam ligação com o rio Tâmega, existe pouco aproveitamento de interação com o recurso hídrico flaviense, desde modo, a ideia inicial é uma intervenção cirúrgica na zona das Lagoas para facilitar o relacionamento com a cidade.

O projeto do Centro Interpretativo e Recreativo das Lagoas de Chaves tem como objetivo reintegrar uma nova paisagem e espaços de lazer que apoiem a cidade na sua proximidade. Houve a vontade de criar vários espaços que contornam toda a Lagoa que são interligados por um percurso que abraça o local por completo.

Após várias conversas com o povo flaviense, foi mencionado com alguma indignação, a falta de promoção e tratamento destas Lagoas, sendo este um terreno crucial para um ecossistema natural para as várias espécies e plantas (figura 7). Com isto, as rotas de observação de aves que existem nas Lagoas foram abandonadas devido a falta de manutenção por parte da população. Acrescentando também, a inexistência de espaços fluviais de lazer na sua proximidade em relação ao centro da cidade.

Desta forma, houve uma intenção muito forte para redesenhar as Lagoas de Chaves e oferecer um novo espaço social na presença da frente ribeirinha do Tâmega. Dentro destes limites, foi pensado duas vertentes que equilibram todo o território, um espaço de âmbito interpretativo e outro de âmbito recreativo, ambas apropriam devidamente as Lagoas de Chaves. Foi pensado um centro de interpretação e informativo para promover as rotas de observação e o ecossistema existente nas lagoas; um restaurante e bar apropriado para a cidade; um armazém para barcos e canoas que se junta para um complexo de balneários que irá complementar uma pequena praia fluvial; por fim, um pavilhão de contemplação destinado para a observação de aves.



7

Lagoas de Chaves, 2022. Fonte: Fotografia do autor.

8

A cidade, vegetação e o rio, 2022. Fonte: Fotografia do autor.





9

Corrente da água nas Lagoas de Chaves,
2022. Fonte: Fotografia do autor

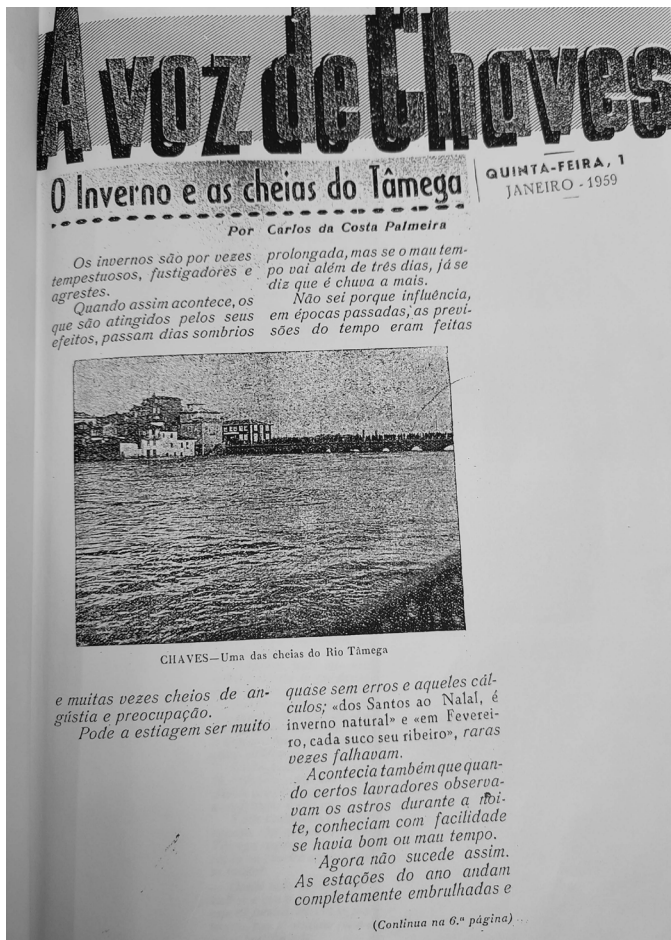
10

Terreno frente à Avenida do Tâmega, 2022.
Fonte: Fotografia do autor

11

Estação de Tratamento de Água, 2022.
Fotografia do autor.





Seguindo sempre na ideia da proposta de grupo, como primeiro passo foi sempre levantada a questão de como interligar estes espaços verdes do rio com a Avenida do Tâmega, sendo esta a principal avenida estudada pelo grupo.

Dada a análise intensiva e crítica do rio Tâmega e as suas margens, foi também estudado o seu comportamento irregular no que toca a inundações, como vimos anteriormente, grande parte da margem esquerda de Chaves é topograficamente plana e constante, deste modo, este lado torna-se vulnerável a cheias que acontecem anualmente.

“Os invernos são por vezes tempestuosos, fustigadores e agrestes. Quando assim acontece, os que são atingidos pelos seus efeitos, passam dias sombrios e muitas vezes cheios de angústia e preocupação” (Palmeira, 1959, p. 7)

“O rio Tâmega já há uns dias que ameaçava sair do seu leito normal. Na passada terça-feira foi de vez. Galgou as margens e inundou grandes extensões de terreno e entrou nos pisos baixos de centenas de habitações. O nível das águas foi superior ao que se verificou na última cheia, em 21 de dezembro de 1989. (...). Uma tromba de água no vale que se estende entre Bustelo e a Torre de Ervededo fez crescer o ribeiro que passa em Outeiro Seco para níveis nunca antes visto. (...). A água entrou em muitas das habitações e comércio do local. E o rio começou a sair das suas margens”. A inundação cobriu todo o jardim do Tabolado e chegou às instalações dos balneários das termas e à cave do hotel Aquae Flaviae. 116 famílias tiveram de abandonar as suas casas. Foram alojadas em casas de familiares, em residências e no quartel dos bombeiros de cima.” (...) “As cheias do Tâmega atingiu e danificou as captações de água que abastecem a cidade. Por isso na quarta-feira os estabelecimentos de ensino estiveram fechados. (...)” Quarta-feira pela manhã o rio regressou ao seu leito habitual e a vida da cidade normalizou-se.” (J. B. C., 1996, p.32)

Com base nestas reportagens escritas (figura 12), e vividas de forma intimidante, foi com imensa preocupação de implementar uma peça que controle estes comportamentos avassaladores para a cidade de Chaves (figura 14) .

Por isso, houve a necessidade um gesto rigoroso de trabalhar a própria topografia do terreno (figura 15) e criar um muro de contenção de pedra irregular, sendo esta a própria região (figura 17-18), que protege as habitações na sua proximidade. Desta forma, na eventualidade de cheias, estas habitações estariam protegidas da ameaça, mas ao mesmo tempo, iria criar um ambiente poético e de mais importância arquitetónica, estas cheias seriam molduradas pelo próprio muro criado.

Este muro vai nascer na Avenida do Tâmega, contorna toda a bacia híbrida das Lagoas e voltar a esconder dentro do próprio terreno já na extremidade consideravelmente urbana na cidade de Chaves.



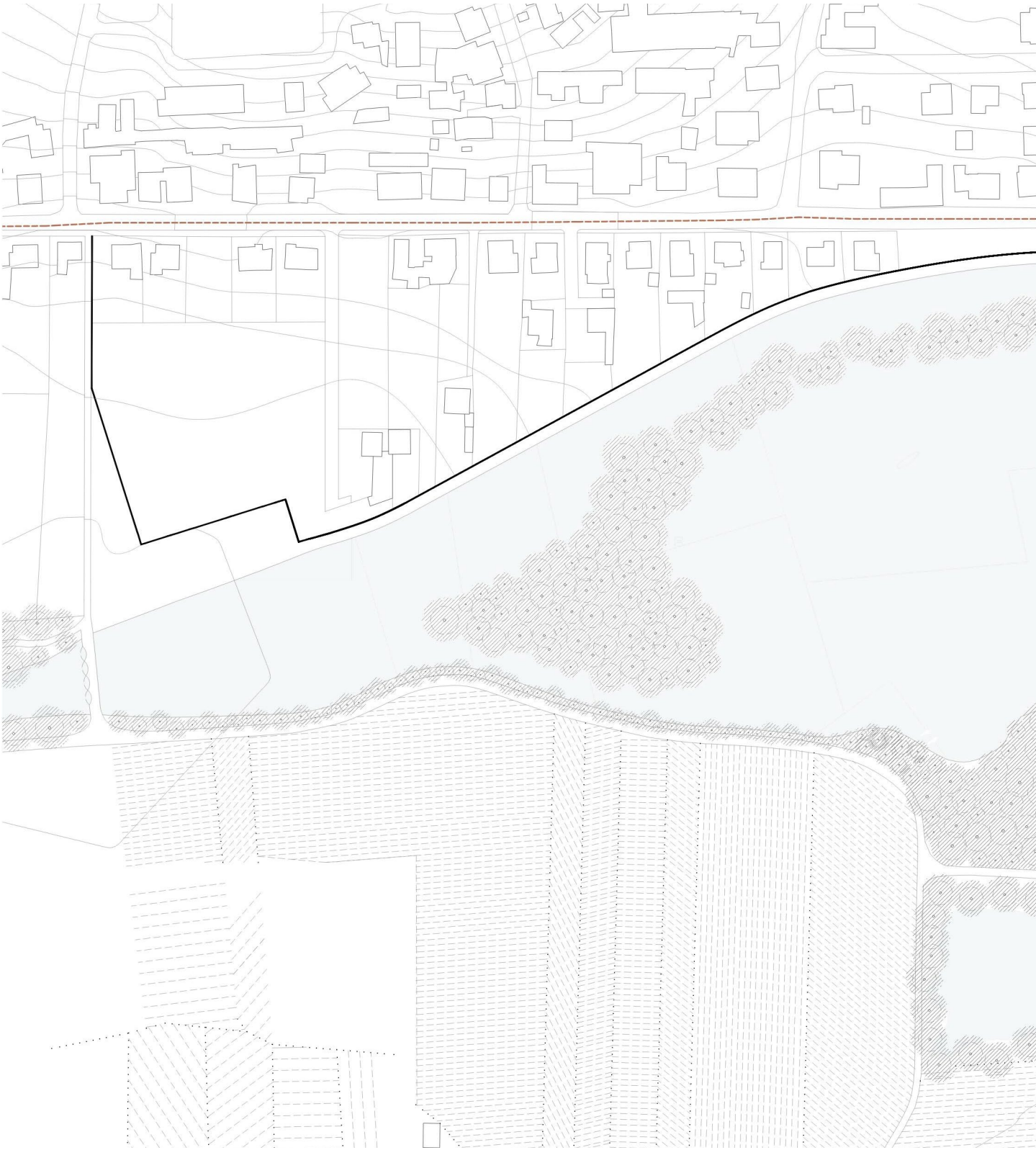
13

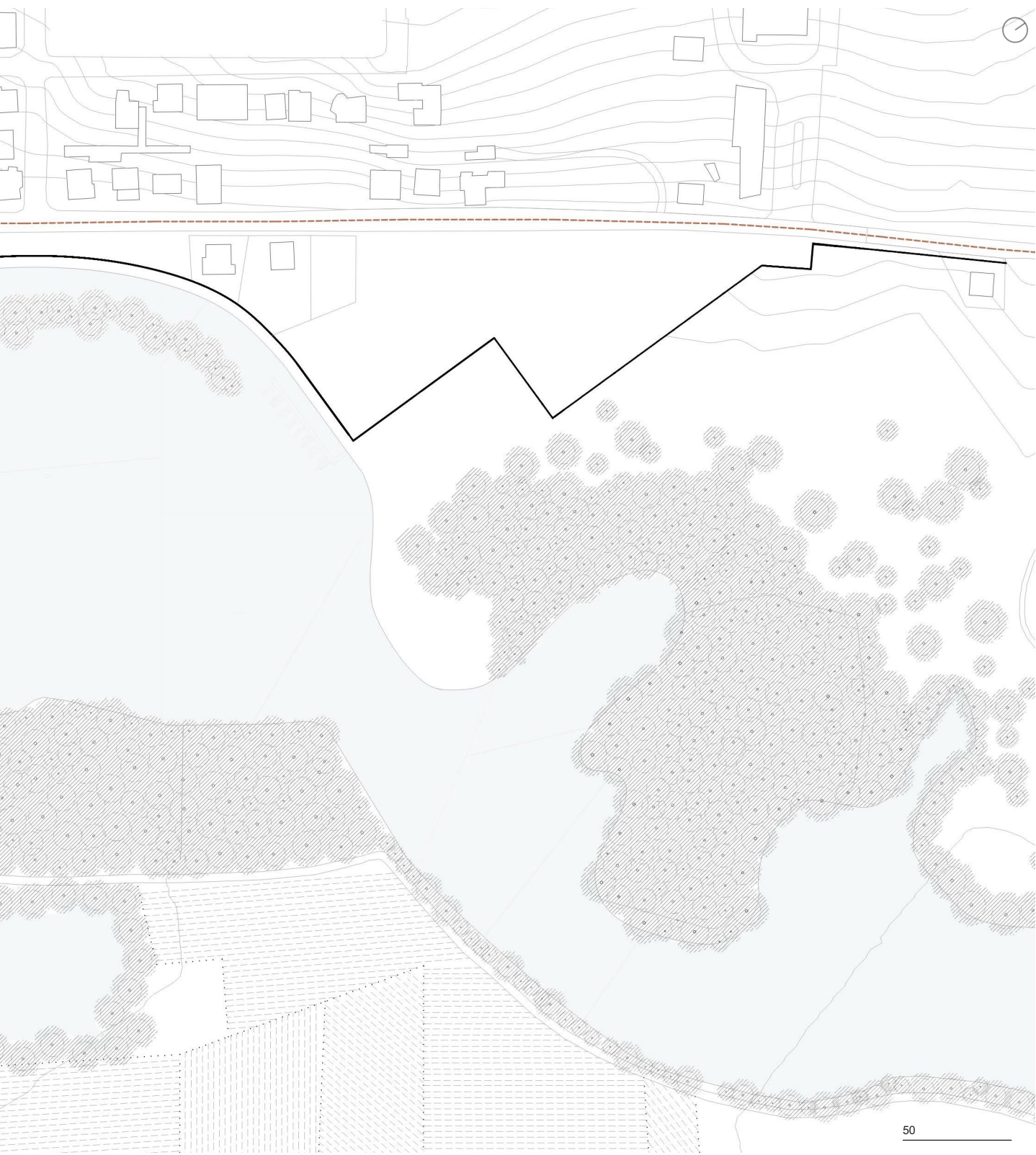
Açude das Galinheiras, 2022. Fonte: Fotografia do autor.

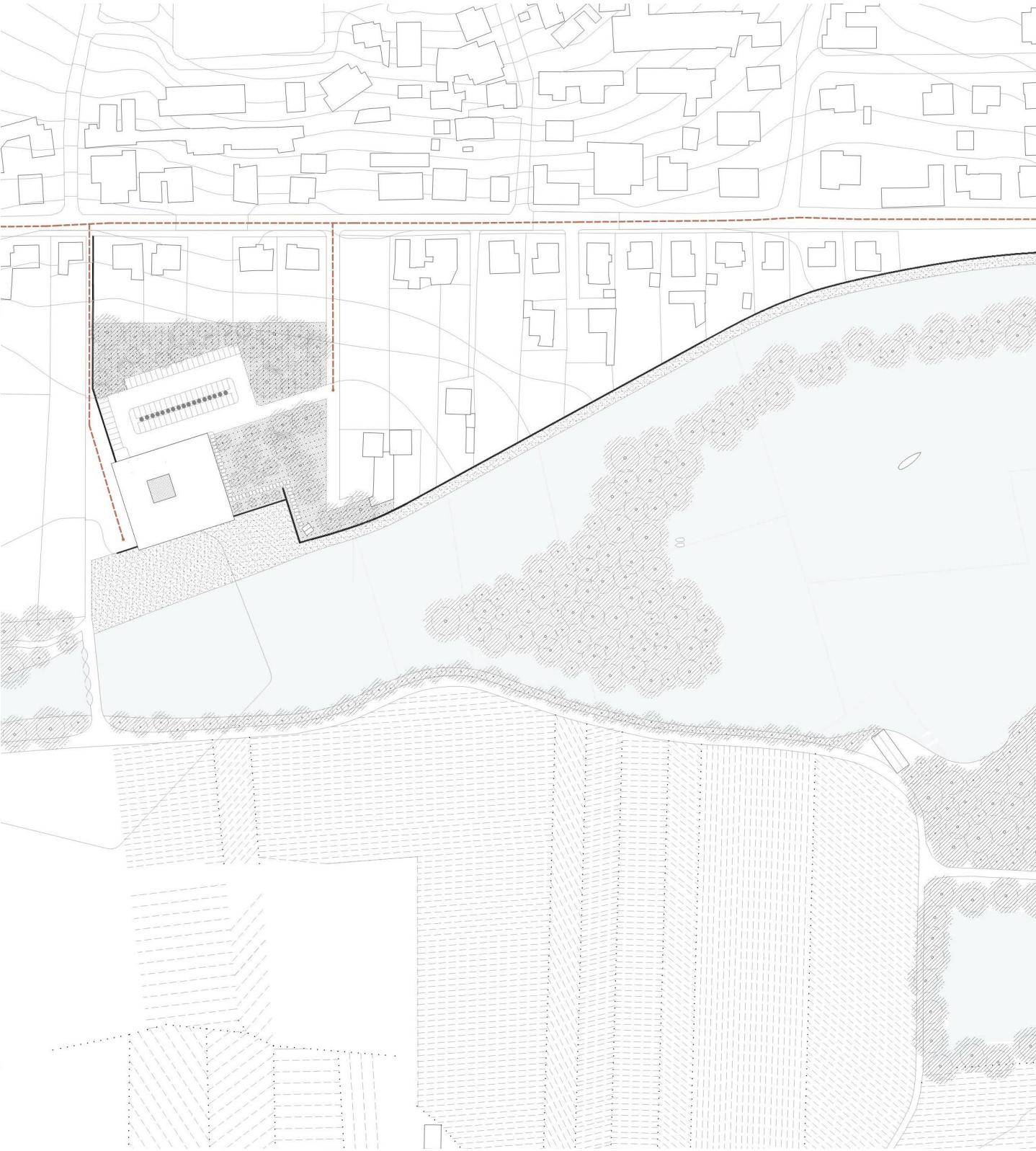
14

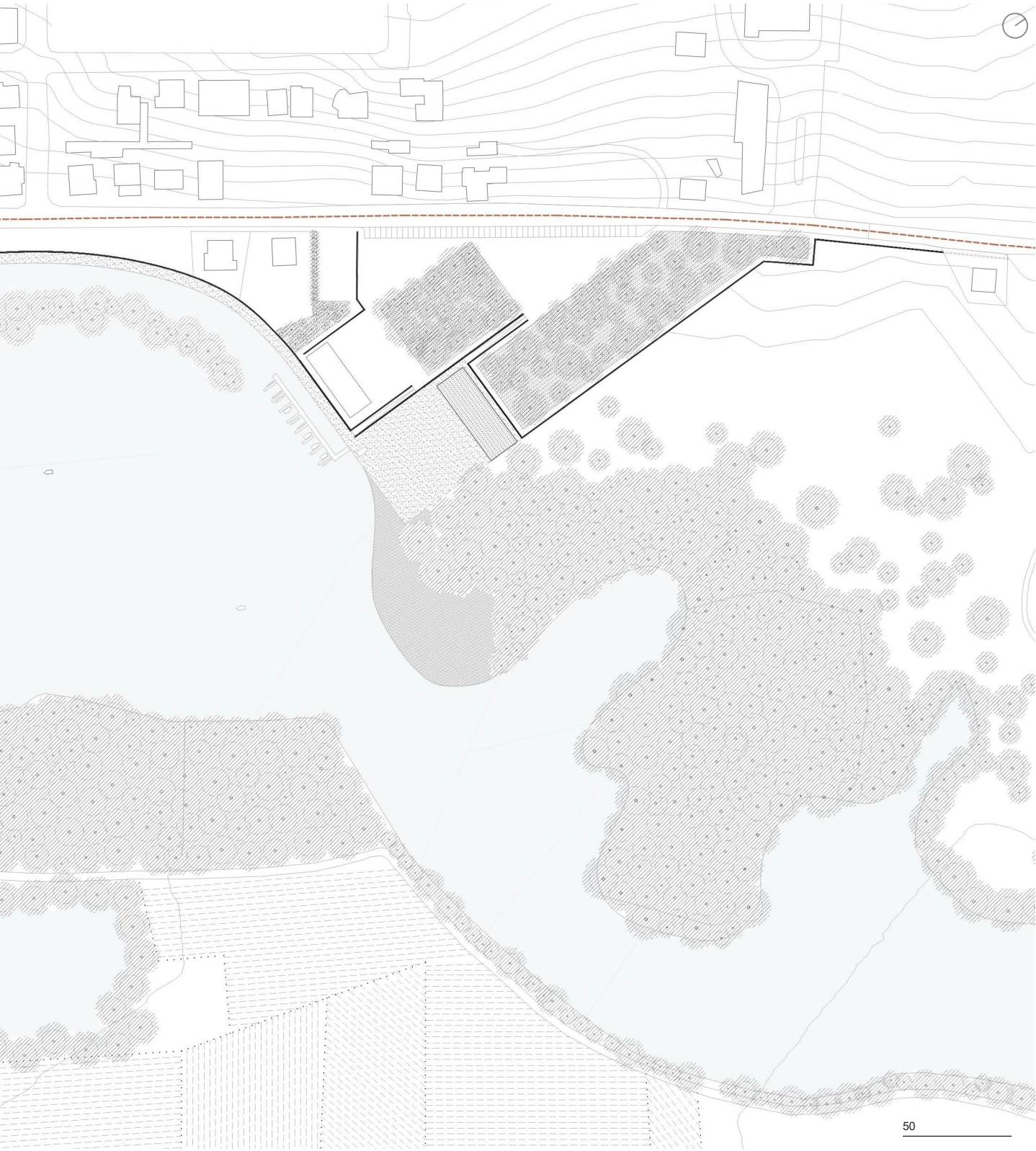
Cheias pelo açude das Galinheiras, 2005. Fonte: GIPP..













<15

Planta conceptual do muro, elaborado pelo autor.

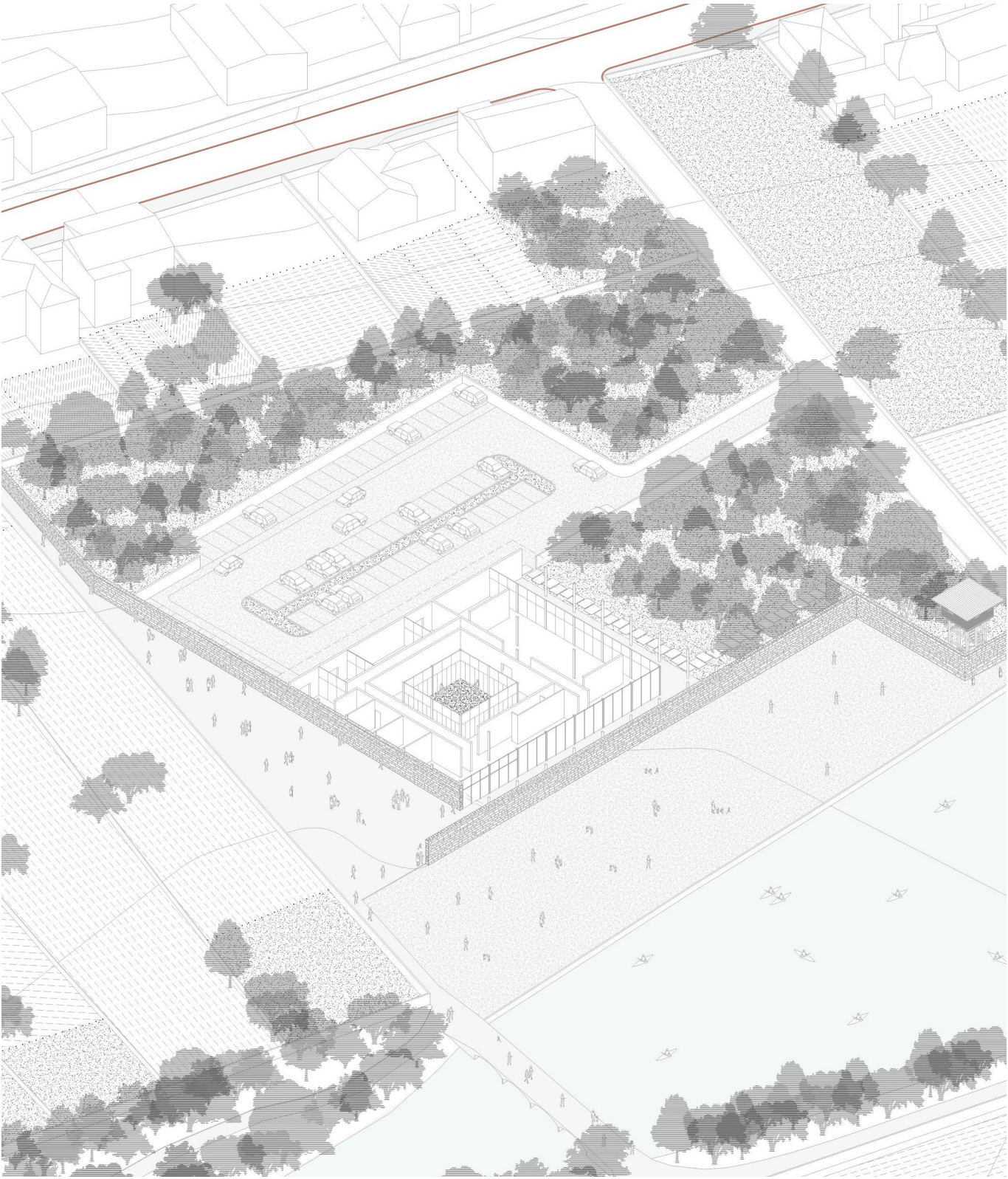
<16

Planta de implantação do projeto, elaborado pelo autor.

17-18

Pedra da região, 2022. Fonte: Fotografia do autor.

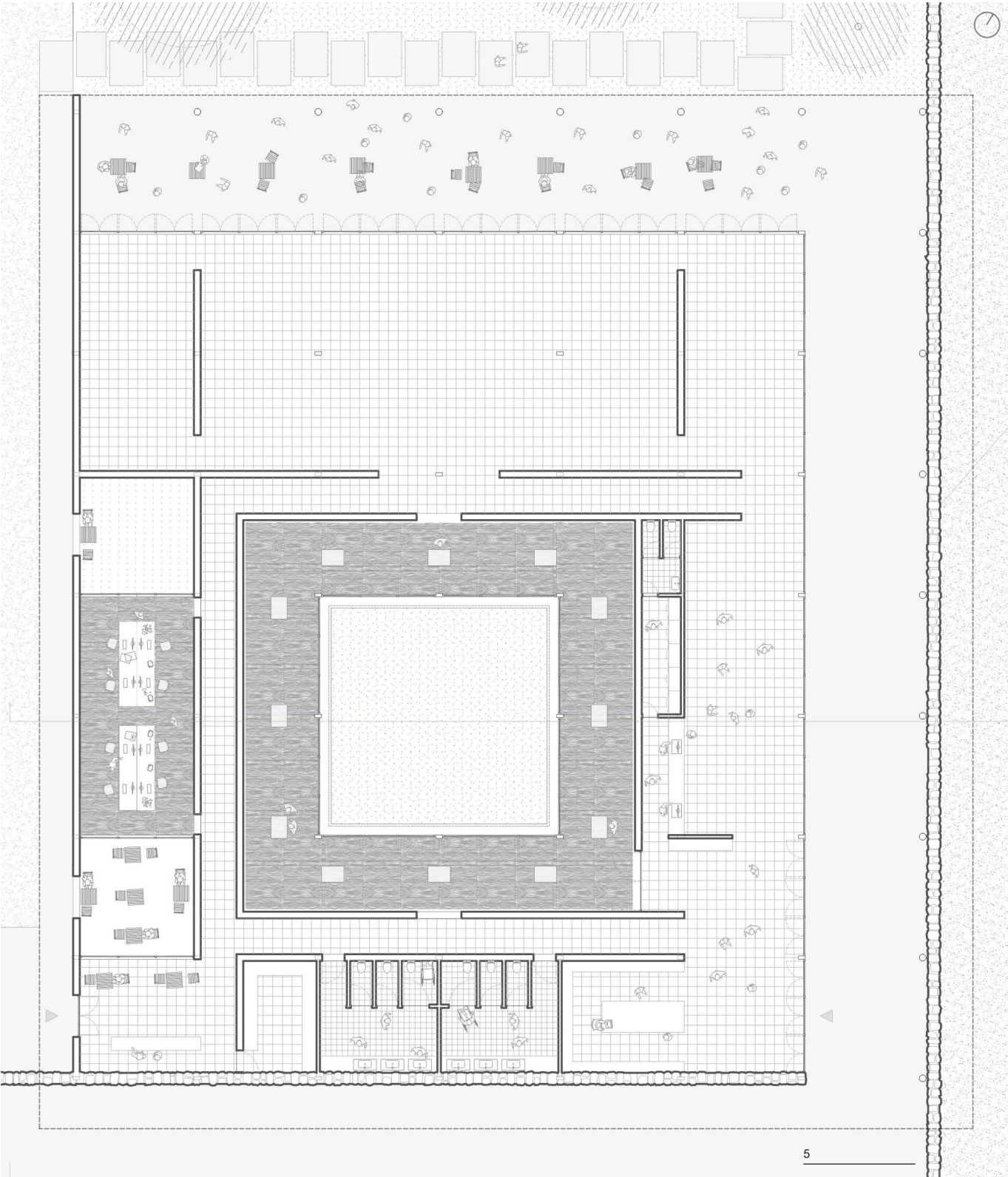


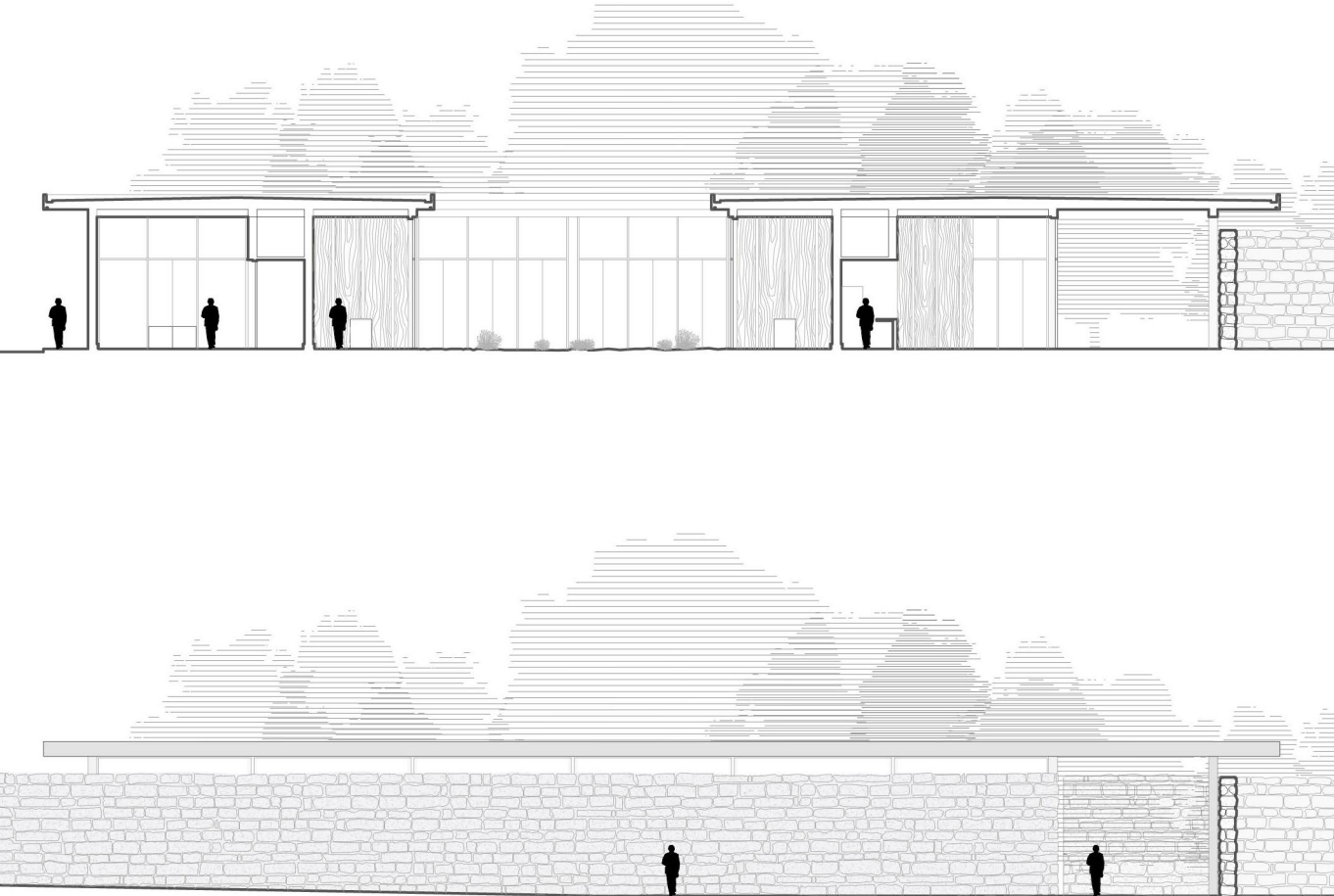


Já definido o núcleo arquitetônico do projeto, havia a ambição de promover a Rota de Observação de Aves, visto que existe uma desvalorização e pouco cuidado ecológico na ciclovia que encerra as duas Lagoas principais. Desta forma, foi criado um centro interpretativo e informativo sobre o contexto e a importância da preservação de biótopos.

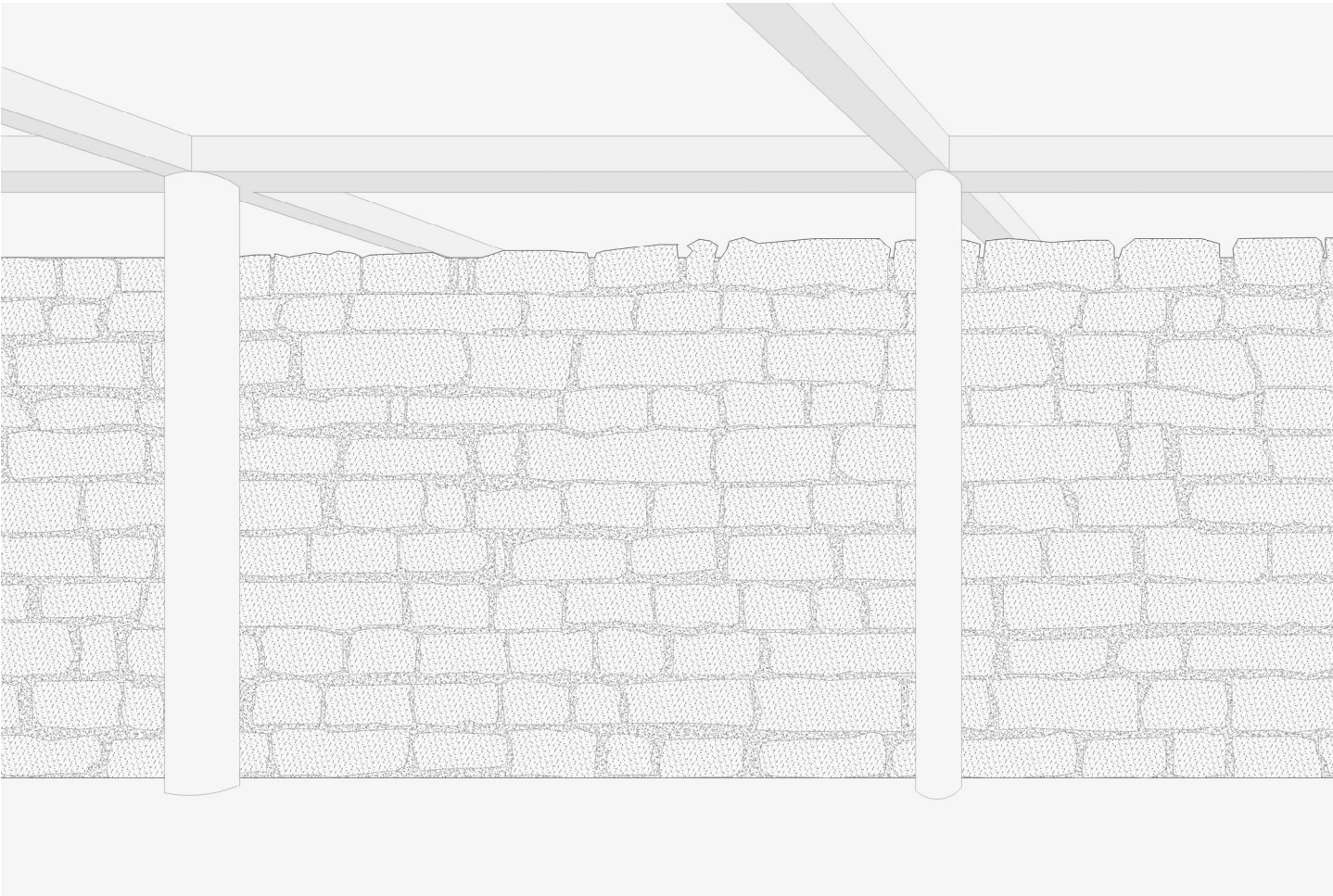
Este Centro Interpretativo (figura 19), foi colocado estrategicamente na Estação de Tratamento de Águas, que neste momento se encontra desativada e em degradação. Está posicionado por trás do muro e escondido do olho humano, à primeira vista só um deslumbre da pala do edifício aparece em consola sobre o muro. A entrada deste equipamento faz-se a partir da travessa da avenida do Tâmega, este apresenta-se na perpendicularidade das margens do rio e no mesmo sentido do açude das Galinheiras, este facilita o acesso em direção para a ciclovia pedonal que é aproveitada para observação de aves. A materialidade deste pavimento exterior será em betão que irá manter a continuidade desde o passeio da avenida principal até chegar ao açude, e de seguida encontrar a própria ciclovia. Na articulação espacial deste polo, podemos encontrar um núcleo de receção/loja, zonas sanitárias, um pequeno bar e com apoio exterior, espaços administrativos, exposição de circuito que encerra um pátio, e salas polivalentes para outros eventos. Na zona exterior, consiste numa zona de estacionamento e um espaço verde que equilibra o centro que sobrevoa o muro, nesta zona exterior também podemos ter acesso um posto de observação que sensibiliza o avistamento de aves e plantas no seu redor. Toda este esqueleto é composto por uma estrutura em betão que depois é finalizada na superfície dos pilares e nas paredes um revestimento em madeira.

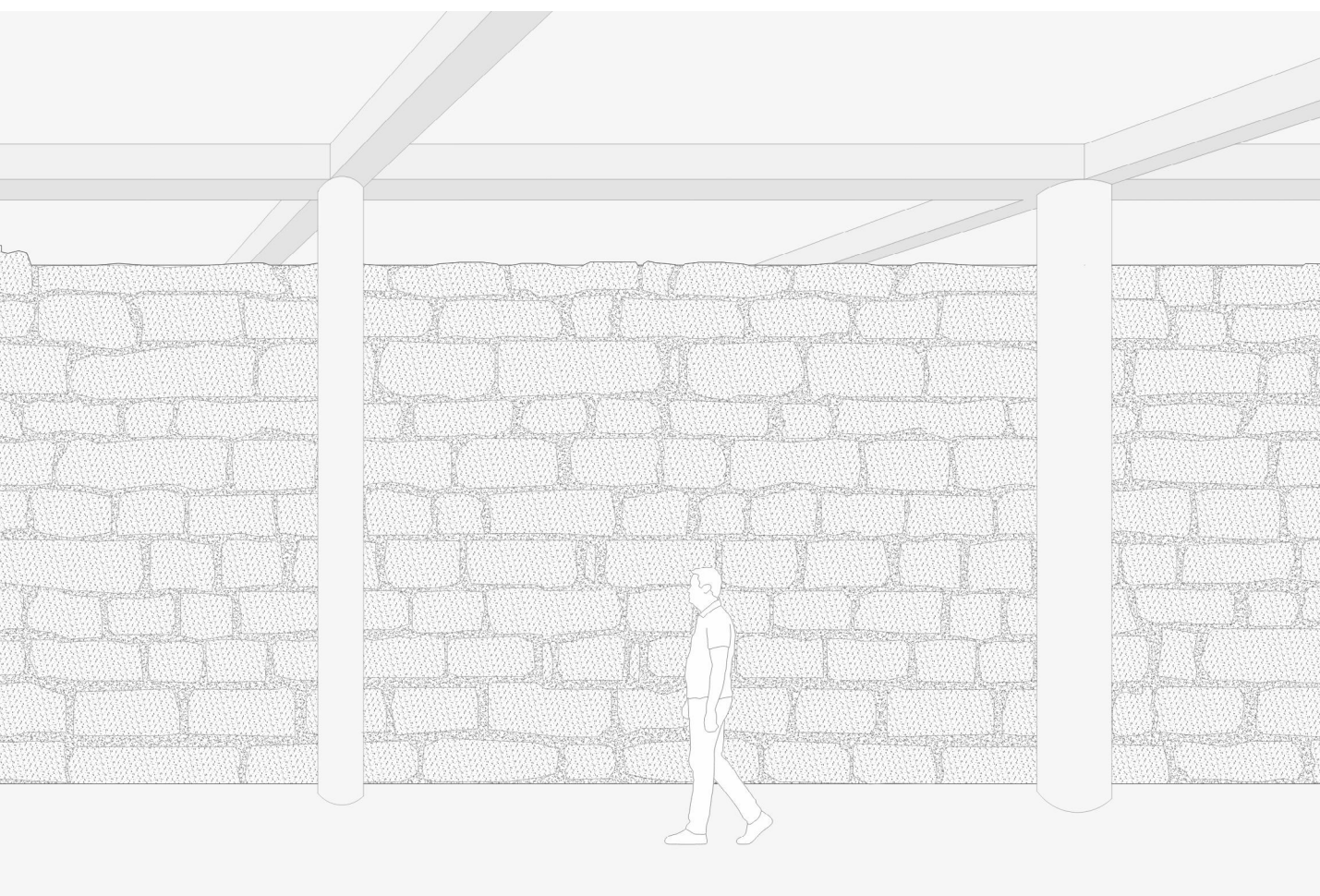
Na saída do Centro Interpretativo, deparamo-nos com um pavimento de saibro que nos vai reencaminhar até à área recreativa das Lagoas, todo este trajeto sentimos o contato direto com a Lagoa e o próprio muro de pedra irregular.

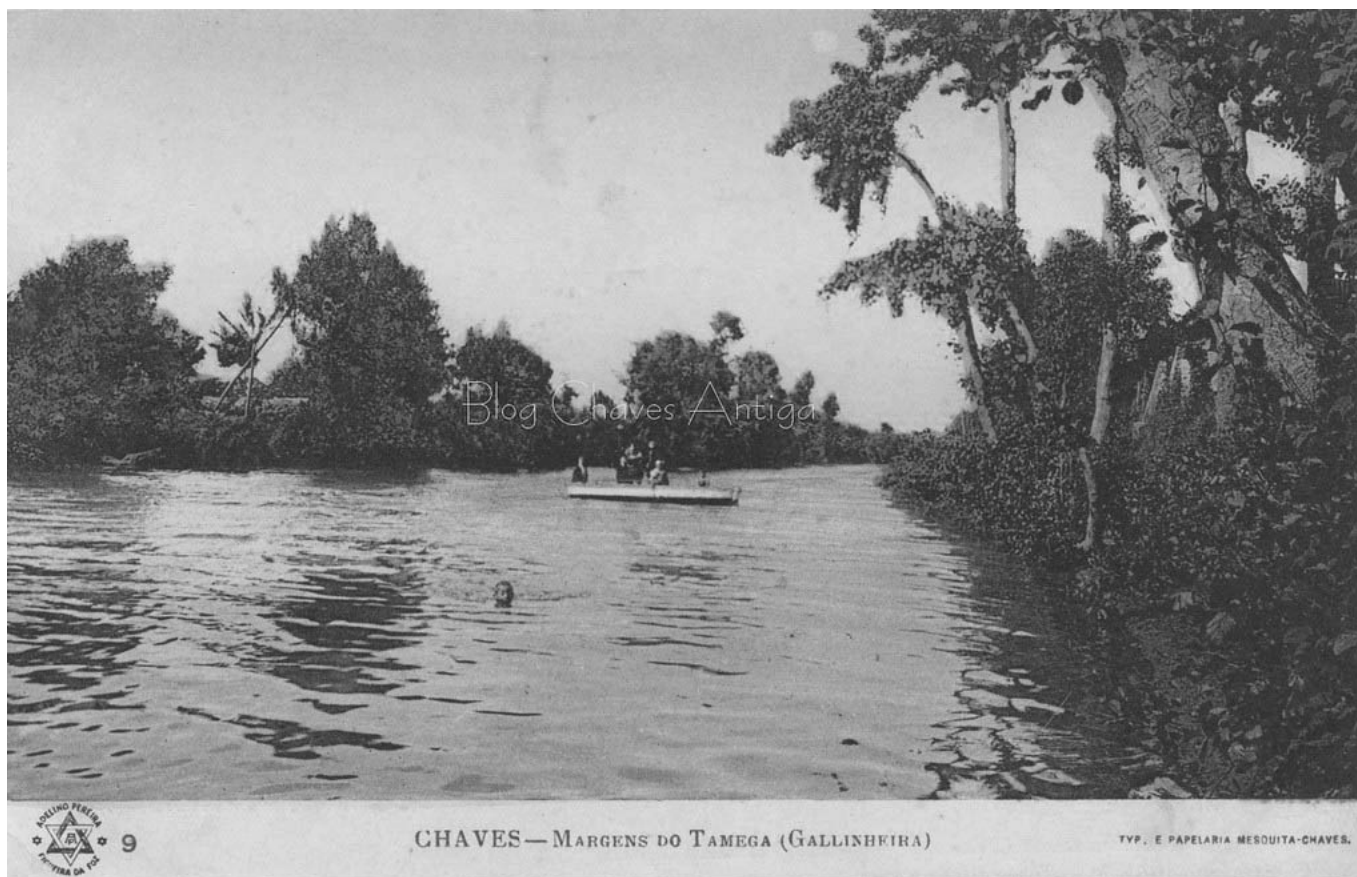




5







<19

Perspectiva axonométrica do Centro Interpretativo, elaborado pelo autor.

<20

Planta do Centro Interpretativo, elaborado pelo autor.

<21-22

Corte e alçado do Centro Interpretativo, elaborado pelo autor.

<23

Alçado perspectivado do muro com o Centro Interpretativo, elaborado pelo autor.

24

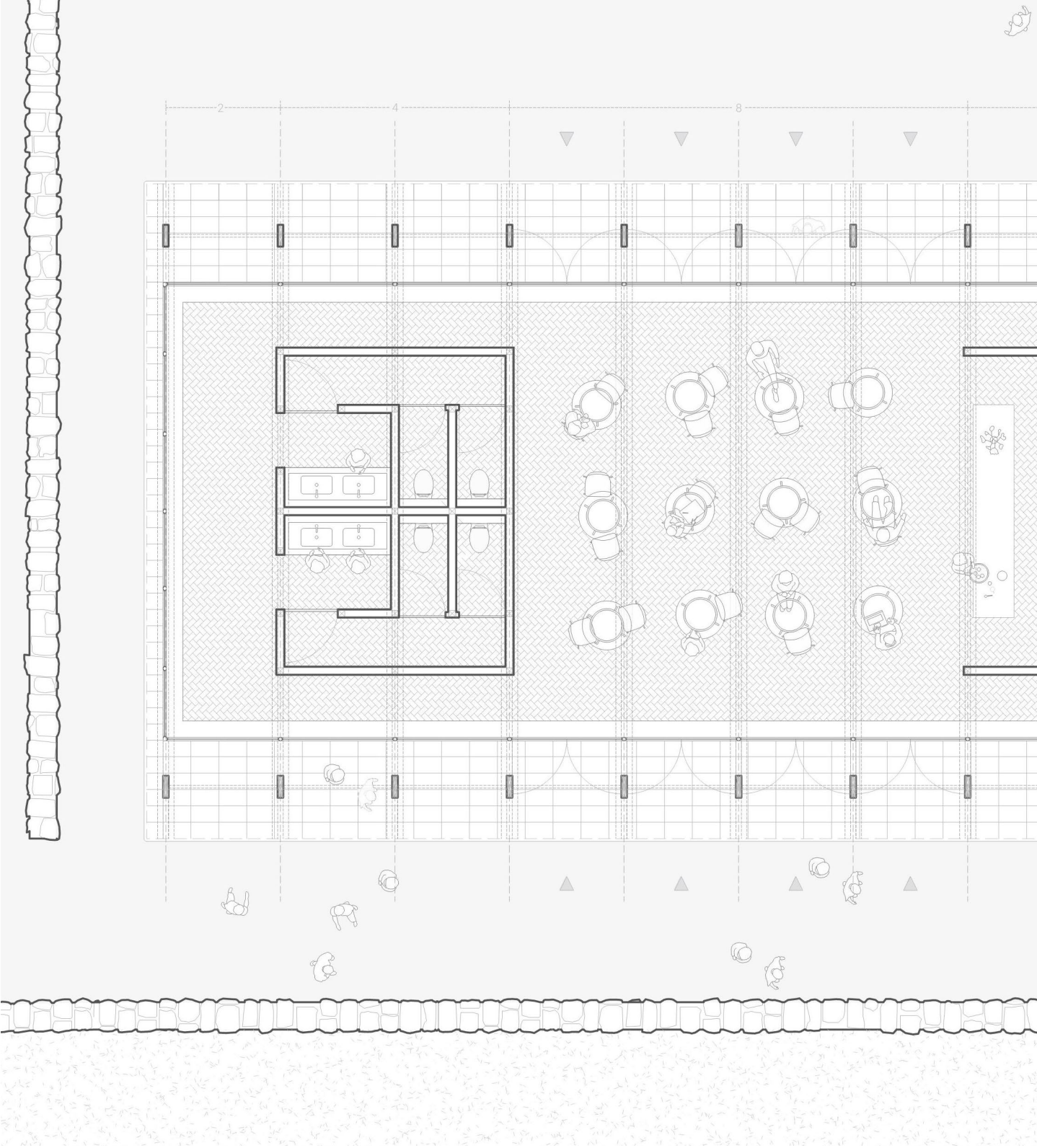
A Gallinheira - Chaves Portugal, 2009.
Fonte: Fer. Ribeiro (Chaves Antiga).

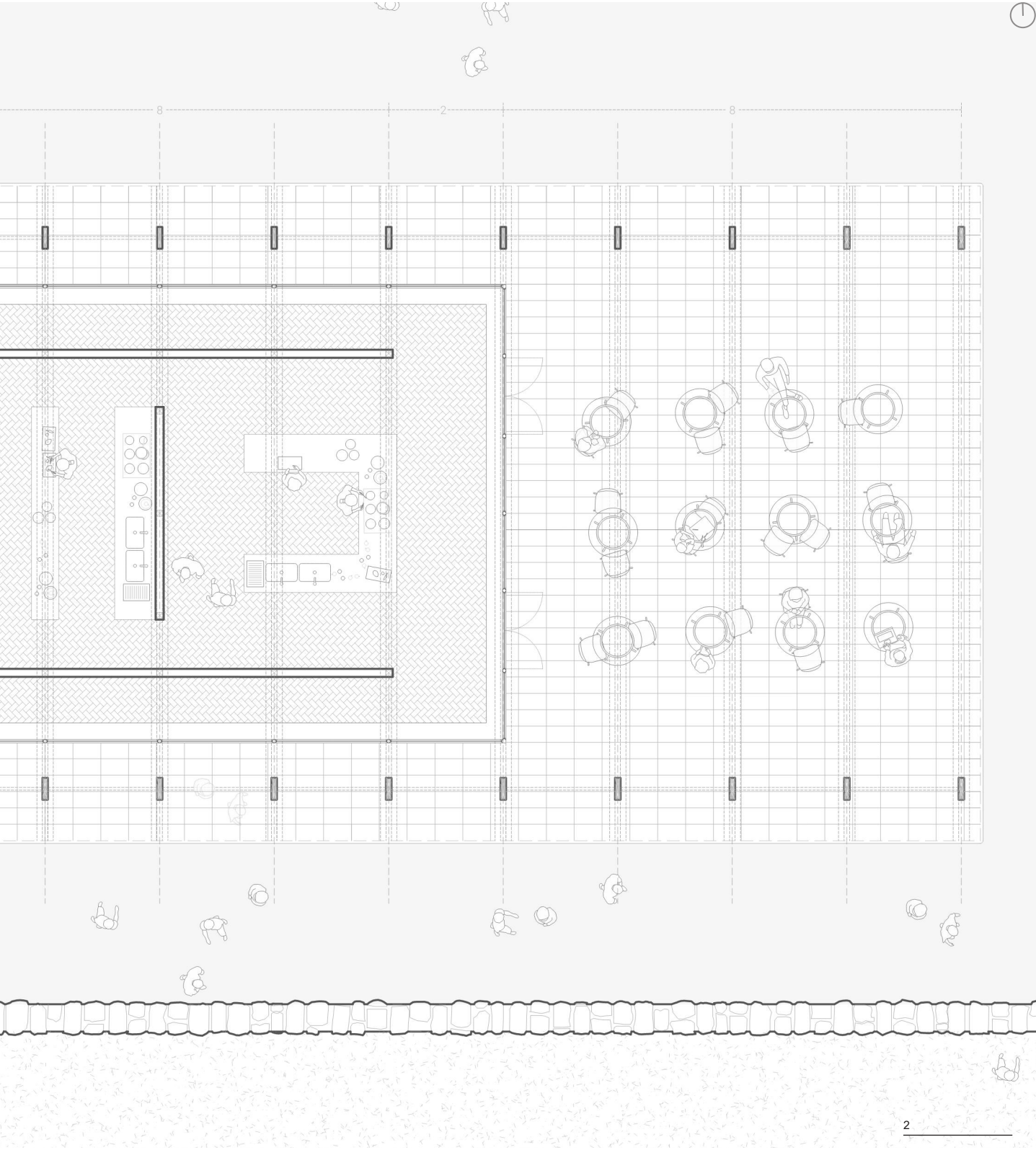
No polo Recreativo, houve a intenção de criar dois objetos de igual volumetria e dimensionamento, situados em cotas diferentes.

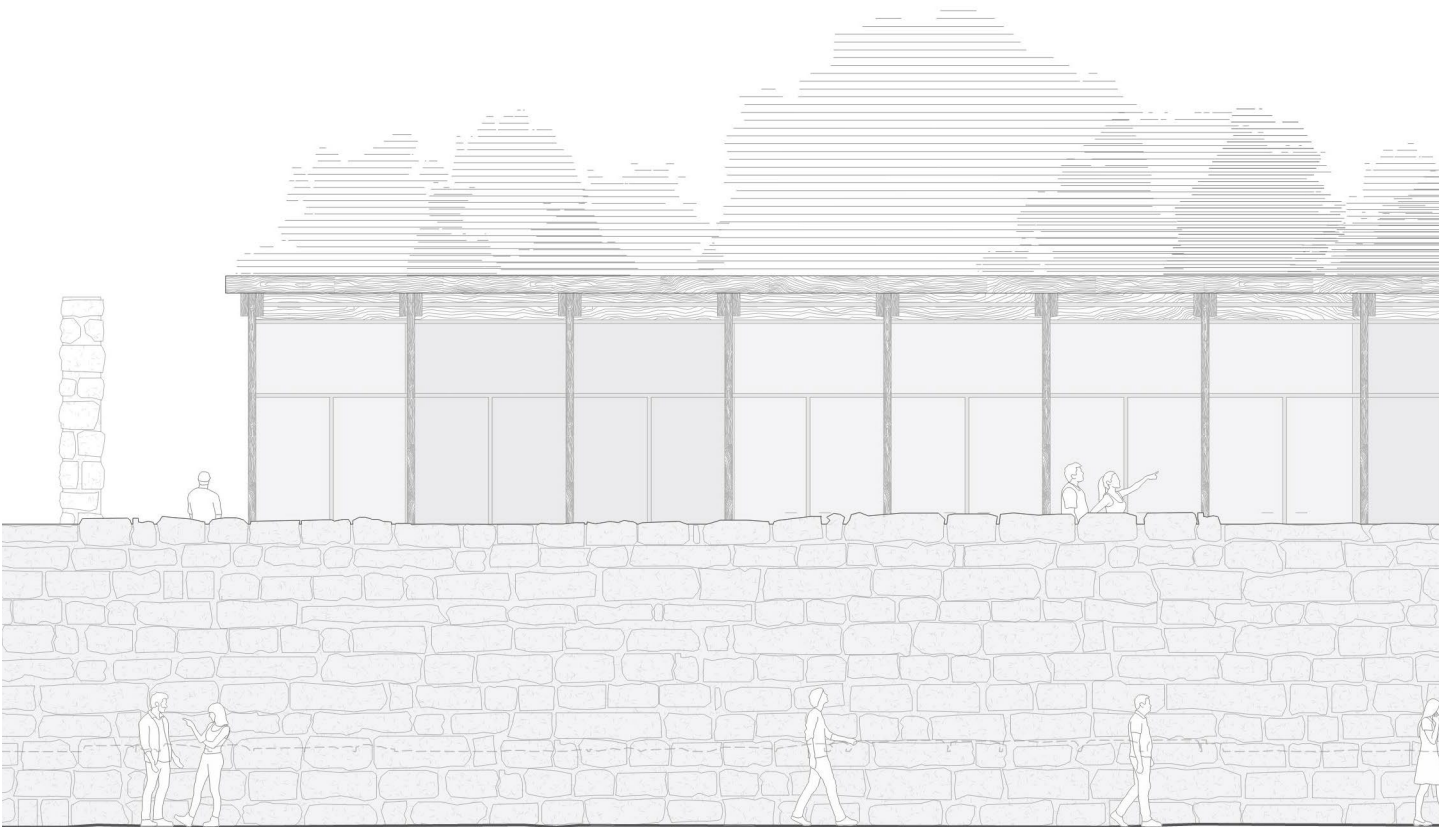
Foi projetado um corpo de restaurante/bar (figura 25) para o usufruto das pessoas locais, é justificado este equipamento devido à falta de serviços de restauração na sua proximidade. Este restaurante localiza-se numa cota superior relativamente aos outros volumes, mas sempre com a mesma proximidade relativamente ao muro, este não tem qualquer contacto com ameaça e por isso houve o interesse que criar uma estrutura aligeirada que sobressaísse nas Lagoas. Trata-se de um objeto retangular, de dois núcleos harmonicamente ligados por uma estrutura em madeira, sendo estes um núcleo de cortina de vidro e limita o interior do restaurante e mais um núcleo que compacta uma zona de cozinha e instalações sanitárias. O pavimento exterior apresenta-se com ladrilhos de pedra lioz e no seu interior, pelo contorno do vidro, um pavimento em soalho vinílico.

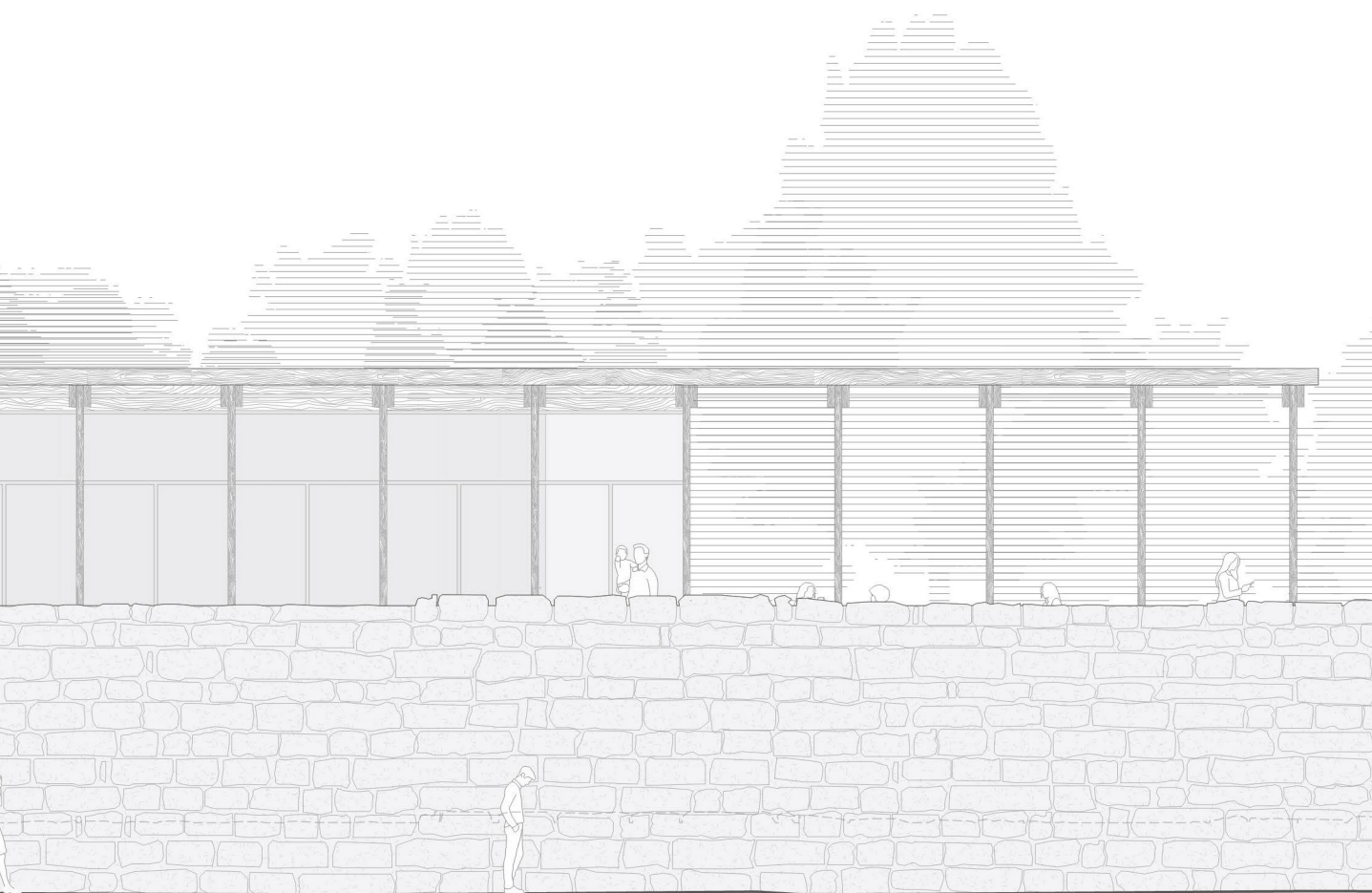
Já na cota de baixo, e ao nível da água, foi pensado um objeto que se incorpora mais interesses de lazer, desta forma, foi desenhado um conjunto de balneários juntamente com um armazém de barcos (figura 31), estes fazem frente com o muro de pedra e uma praça em saibro. Estes dois espaços são fundamentais para apropriar uma praia fluvial (que por outrora já existiu no Açude do Tâmega) (figura 29-30), e uma zona de ancoragem que permite o acesso náutico para as Lagoas.

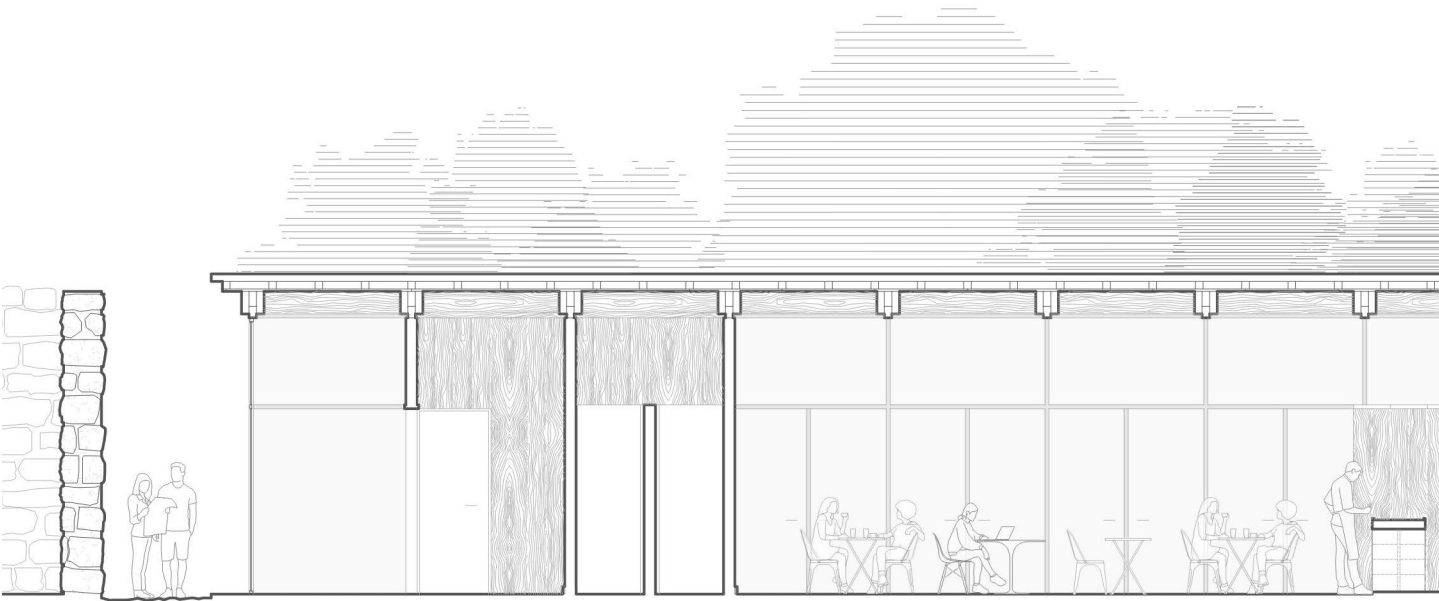
Já na margem esquerda, foi criado um pavilhão livre e aberto de contemplação (figura 37) que fará uma conexão panorâmica de paisagem com as áreas interpretativas e recreativas, na sua posição podemos completar a ligação murada estas duas vertentes que foram pensadas para as Lagoas de Chaves. Trata-se de uma estrutura em madeira, de cobertura zincada e os pilares estão revestidos por aço corten, desta forma, contrariaria a danificação da estrutura em madeira.

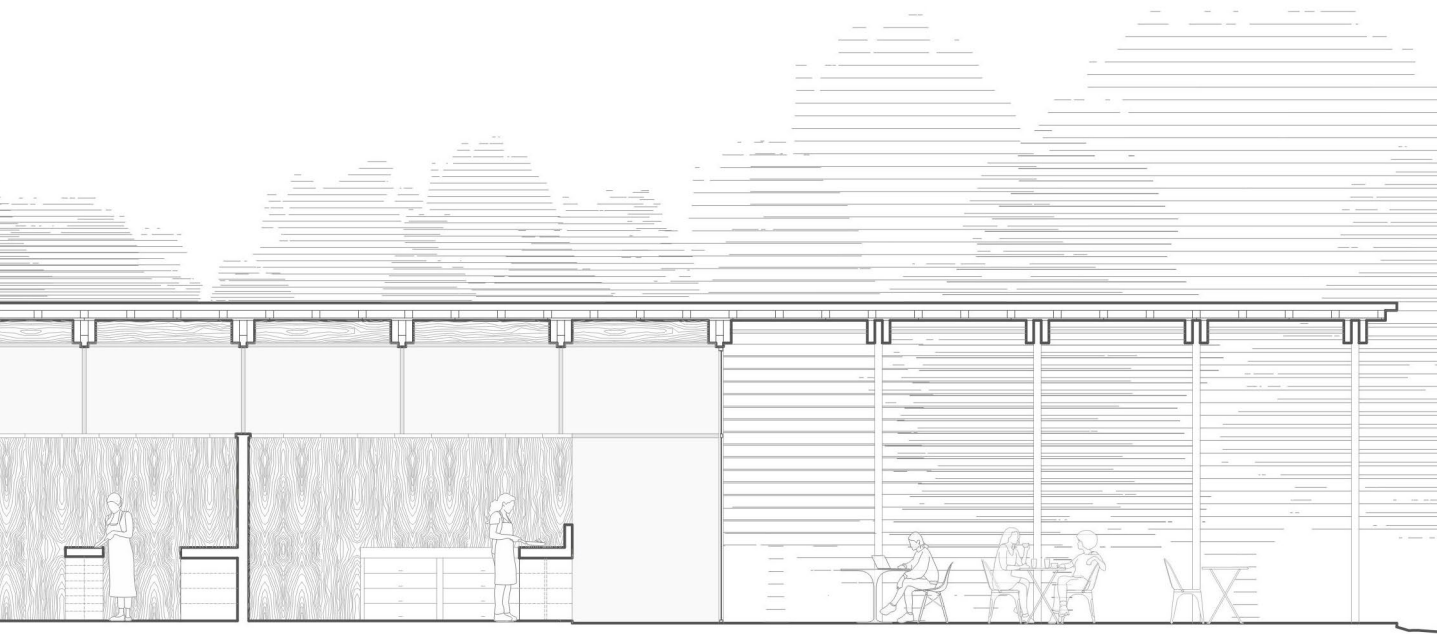


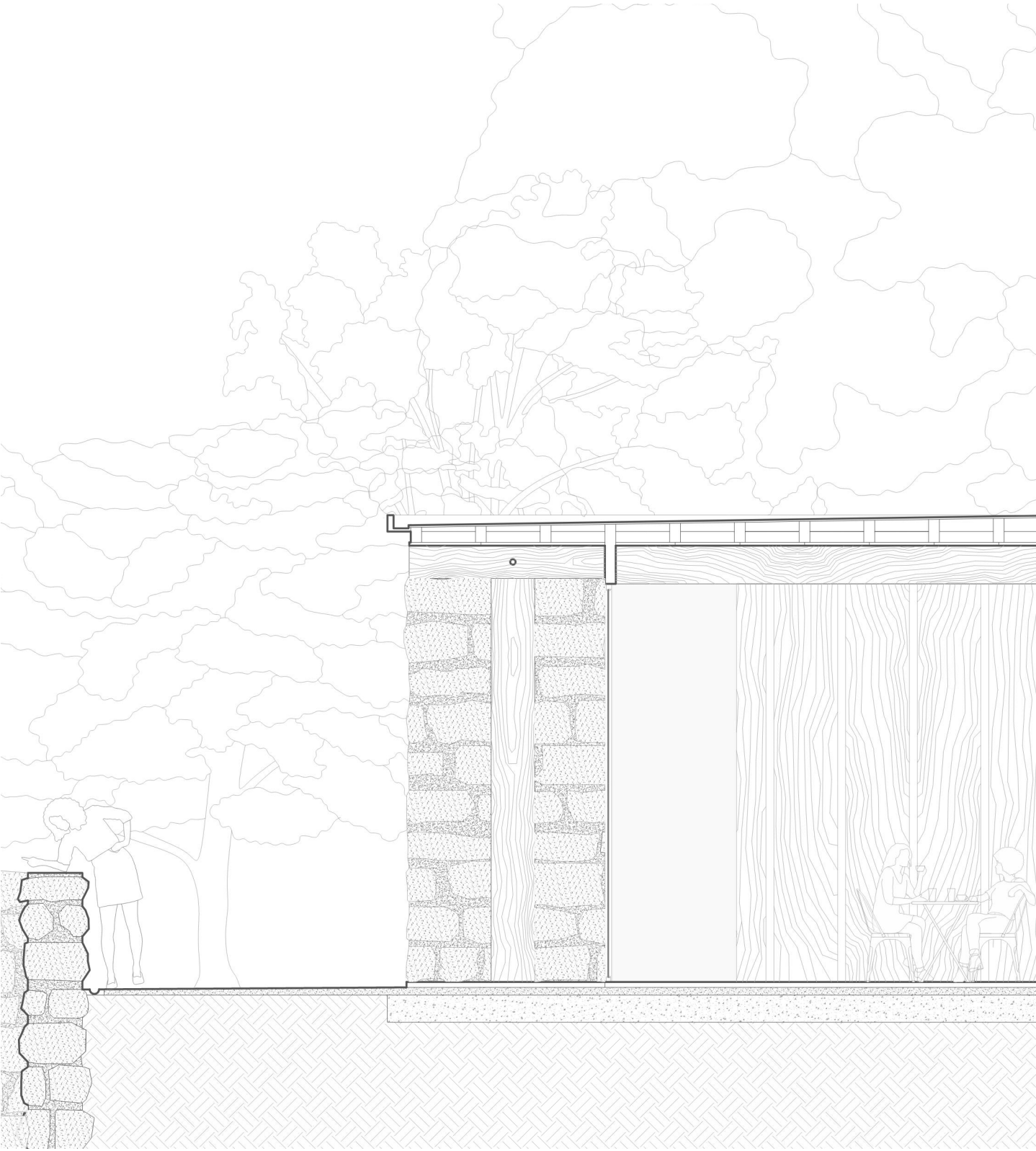


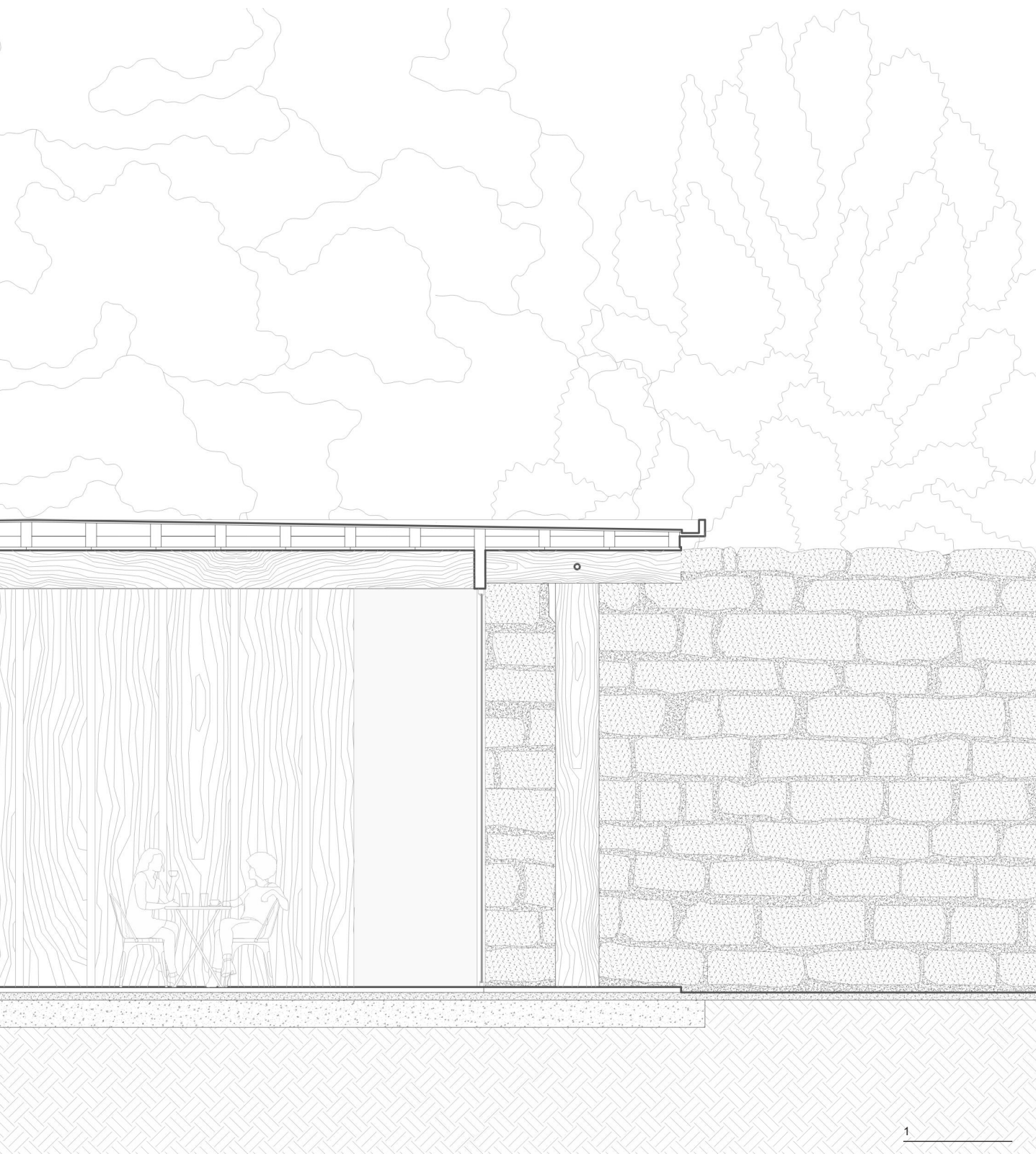














<25

Planta do restaurante das Lagoas, elaborada pelo autor

<26

Alçado do restaurante das Lagoas, elaborado pelo autor.

<27

Corte pelo restaurante das Lagoas, elaborado pelo autor.

<28

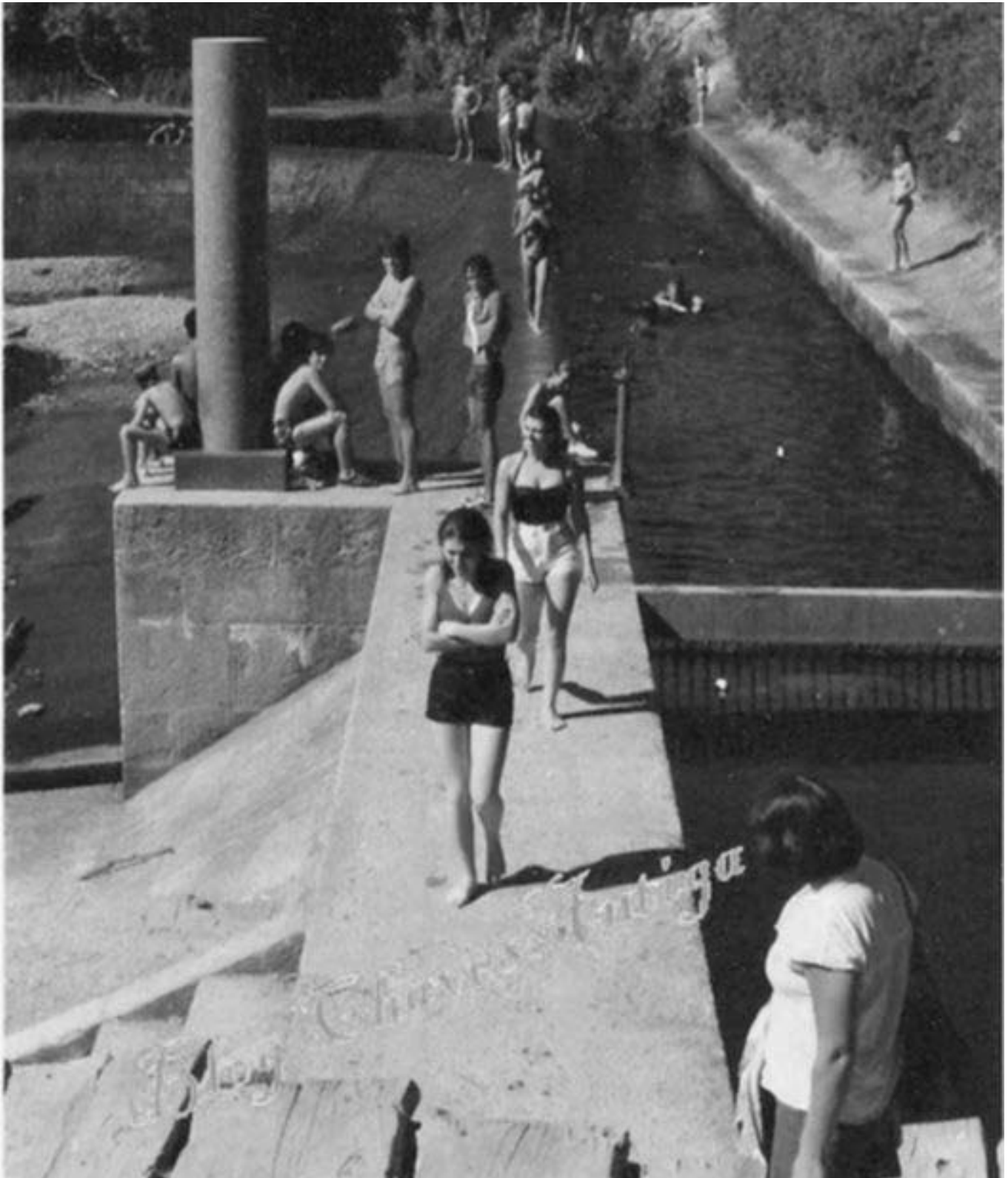
Corte construtivo pelo restaurante das Lagoas, elaborado pelo autor.

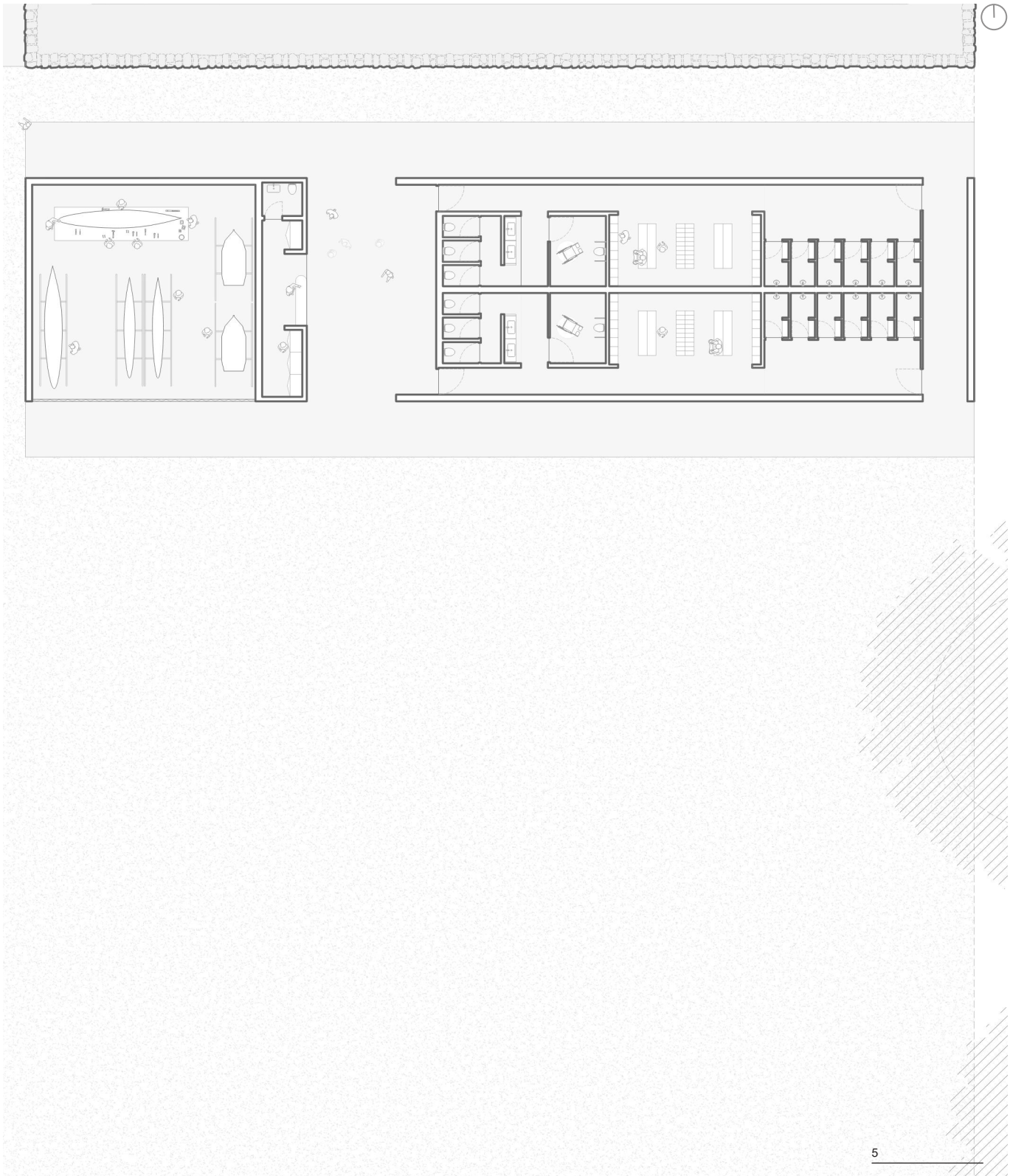
29

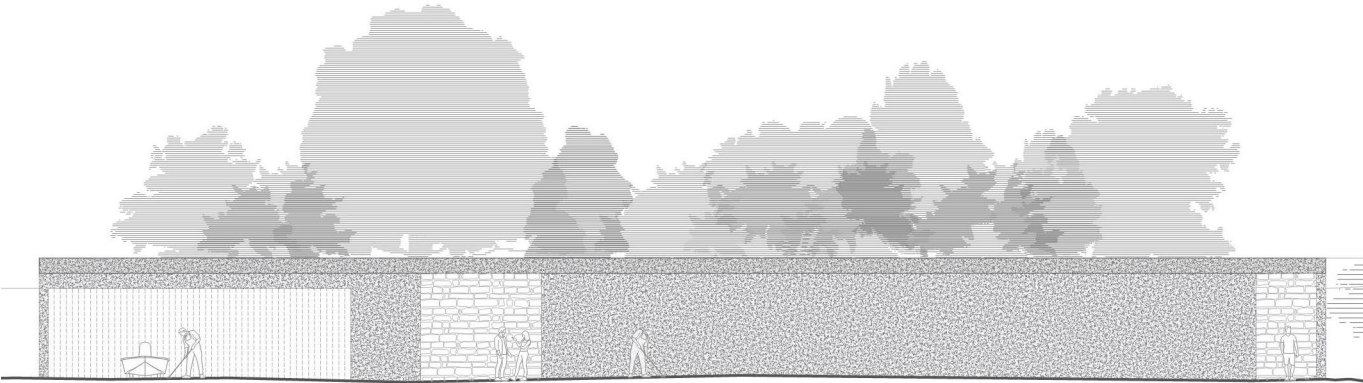
Açude, início do anos 80, 2006. Fonte: Fer. Ribeiro (Chaves Antiga).

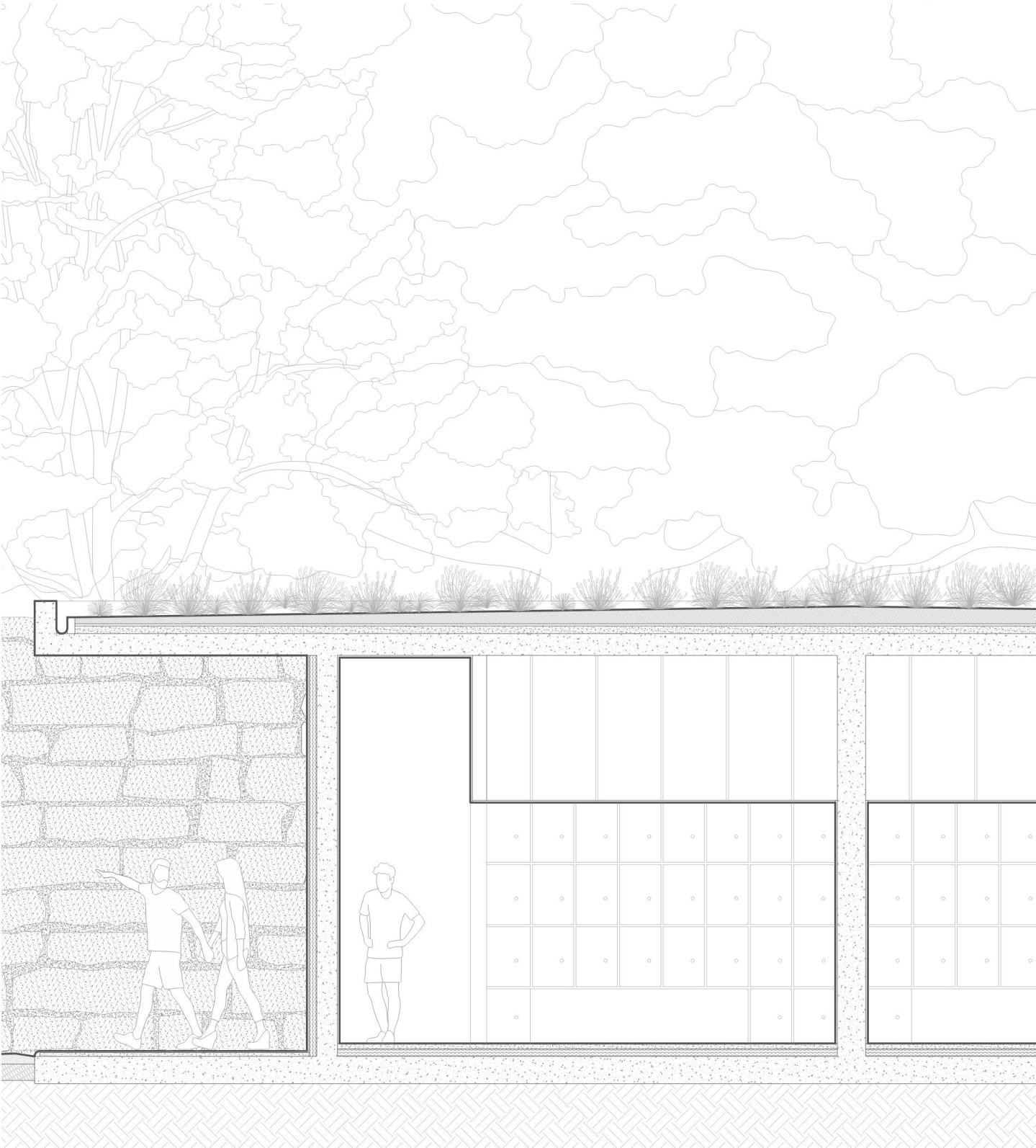
30

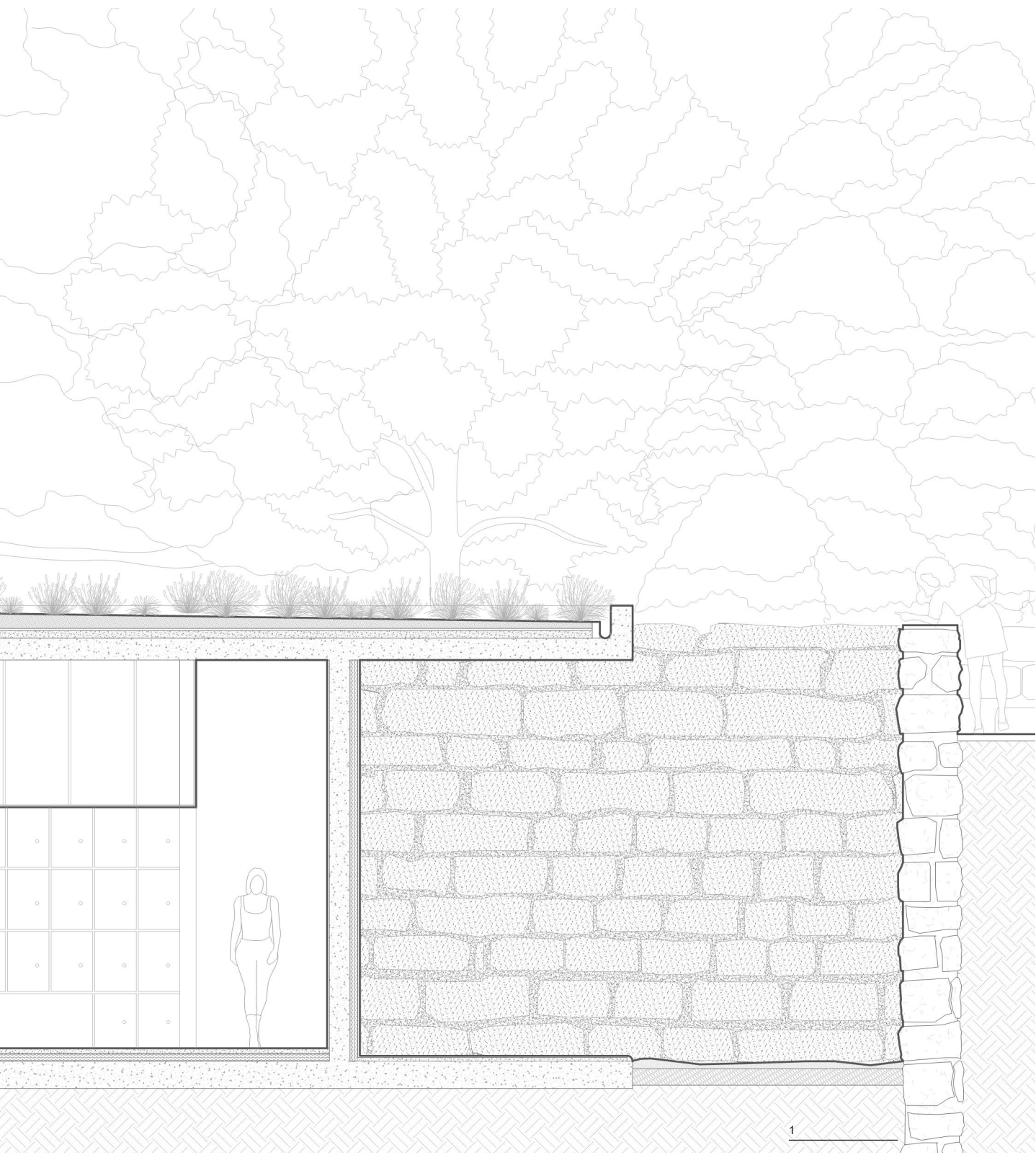
Açude, década de 1980, 2009. Fonte: hp Serra (Chaves Antiga).













<31

Planta dos balneários da praia fluvial das Lagoas, elaborado pelo autor.

<32-33

Alçado e corte dos balneários da praia fluvial das Lagoas, elaborado pelo autor.

<34

Corte construtivo pelos balneários, elaborado pela autor.

35

Observação de aves, 2022. Fotografia do autor.

36

1º torre da antiga Estação de Tratamentos de Água, 2022. Fotografia do autor



37

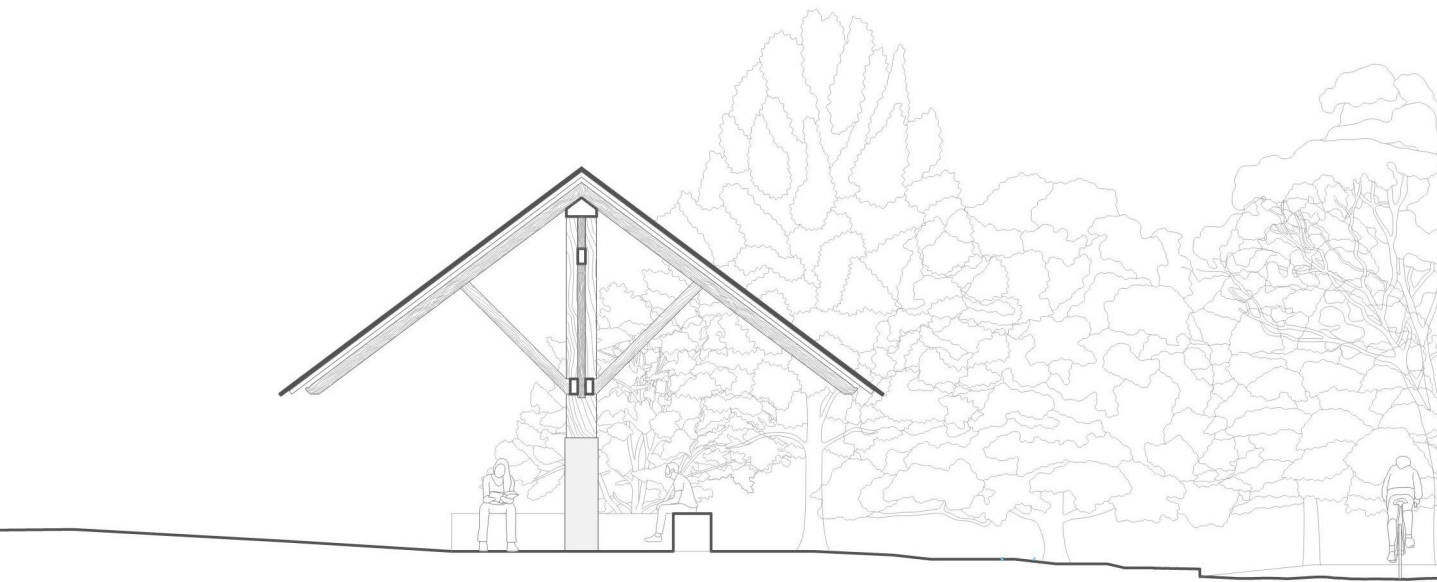
Perspectiva Axonométrica do pavilhão de contemplação, elaborado pelo autor

38 >

Corte pelo pavilhão de contemplação, elaborado pelo autor.







P4 - Proposta individual

Considerações Finais

A revitalização ambiental e o favorecimento social local, foram as bases lançadas para uma requalificação marginal nas Lagoas de Chaves. Entendeu-se a necessidade de preservar e salvaguardar esta bolsa híbrida, sendo assim, o principal objetivo é regenerar o seu valor paisagístico e reabilitar o património natural de Chaves. Este ensaio vai em busca de uma tentativa de um percurso deambulatório que liga vertentes interpretativas e recreativas, desta forma, o projeto será objeto para retomar um novo sentido paisagístico e bucólico para o território em questão.

Este projeto foi à procura de um gesto simples de reestruturação das margens do rio Tâmega para um novo espaço tanto pedagógico como recreativo.

Sempre na tentativa de recriar o mesmo espírito de lugar que Siza entendeu logo de início para o Museu, foi considerado a materialidade que tem na sua envolvente e reintegrando acessos pedonais junto às margens do rio. Siza após a sua intervenção, recuperou e regenerou uma nova paisagem para o parcelamento anteriormente estudado, desta forma, o projeto para as Lagoas de Chaves sempre levou a mesma ambição que o arquiteto.

P4 - Proposta individual

Referências

1. Cortes, R. M. V., Oliveira, D. G. M., Fachada, M., Crespí A. (2004). Estudo ambiental do corredor fluvial do rio tâmega a montante da cidade de Chaves (Lagoas de Chaves) com vista à criação de uma área de paisagem protegida, p. 6-7.
2. J. B. C., 1996, ao de alguns dias o rio tâmega transbordou, Anuário de Chaves nº3, p.32
3. Palmeira, C., 1959, O inverno e as cheias do Tâmega, Anuário de Chaves nº3, p.7
4. Rodrigues, S. R. (2015). *[Re]Ativar os terrenos abandonados e a vegetação nas margens do rio Tâmega e das Lagoas em Chaves* [Dissertação de Mestrado]. Universidade do Minho Escola de Arquitetura.