



INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

Chaves: Uma nova expansão do Jardim do Tabolado

Bárbara Ariana Lopes Monteiro

Mestrado Integrado em Arquitetura

Orientador:

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

Co-Orientadora:

Doutora Ana Luísa Gonçalves Brandão Estêvão, Investigadora
Integrada, Iscte, Instituto Universitário de Lisboa

Novembro, 2022



TECNOLOGIAS
E ARQUITETURA

Departamento de Arquitetura e Urbanismo

Chaves: Uma nova expansão do Jardim do Tabolado

Bárbara Ariana Lopes Monteiro

Mestrado Integrado em Arquitetura

Orientador:

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

Co-Orientadora:

Doutora Ana Luísa Gonçalves Brandão Estêvão, Investigadora
Integrada, Iscte, Instituto Universitário de Lisboa

Novembro, 2022

Chaves

Chaves: Uma nova expansão do Jardim do Tabolado
Bárbara Ariana Lopes Monteiro
2022

Agradecimentos

Começo por agradecer ao Francisco Freitas a grande ajuda que foi para este projeto.

Obrigada ao Arquiteto Rodrigo Moreira, Chefe de Divisão de Ornamento do Território e Desenvolvimento Urbano (DOTDU) do Município de Chaves, pela disponibilidade de nos receber e nos fornecer dados para a investigação sobre a cidade de Chaves.

Aos meus pais, irmão, avós e ao meu Óscar por me ouvirem e por me terem ajudado a abstrair nos momentos de maior ansiedade.

Um agradecimento especial aos professores orientadores, o Doutor Paulo Alexandre Tormenta Pinto e a Doutora Ana Luísa Gonçalves Brandão Estêvão, que me apoiaram e incentivaram a dar o meu melhor durante este longo ano e meio.

À Carolina Monteiro e à Carlota Santos um obrigada por continuarem ao meu lado ao fim de 18 longos anos.

Á Adriana Monteiro, pela partilha de conhecimentos, e á Ineis.

Aos meus colegas de turma que sem dúvida foram o melhor apoio para continuar em frente sempre com boa disposição.

E á Beatriz Portugal, ou Ana Fonseca, um grande obrigada por todos os momentos e apoio emocional ao longo destes cinco anos.

Abstract

An initial reading exercise, with a critical analysis and making an atlas about "Arquitetura Débil" (1987) text by Ignasi de Solà-Morales, allowed us to begin with a conceptual understanding about the work of the Nadir Afonso Museum of Contemporary Art by Álvaro Siza Vieira, located in the city of Chaves, district of Vila Real, namely the territory as a palimpsest, where an old ruined street is preserved in this project. This interpretation not only lead us to create a speech around this work, but also to develop a critical text "The Local and the Universal in Siza's work: the case of the Nadir Afonso Museum of Contemporary Art in Chaves" of territorial analysis about the city of Chaves, namely its topography and as a territory susceptible to flooding. The definition of a group strategy, knowing the water element as the founder of the territory, allowed us to gather four individual proposals, connected by a new structuring axis. This dissertation focuses on the proposal of new "Public Baths" at the service of the population, seeking to respond to the lack of recreational spaces for aquatic enjoyment and the expansion of the city limits.

Key-words: Chaves, Water, Path, Glade, *Hortus Conclusus*, Public Baths.

Resumo

Um exercício inicial de leitura, análise crítica e produção de um atlas sobre o texto “Arquitetura Débil”(1987), de Ignasi de Solà-Morales, permitiu lançar bases para a compreensão conceptual da obra Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, da autoria de Álvaro Siza Vieira, situado na cidade de Chaves, distrito de Vila Real, nomeadamente o território como palimpsesto, onde uma antiga rua em ruína é preservada neste projeto. Esta interpretação não só permitiu criar um discurso em volta desta obra, como também desenvolver um texto crítico “O Local e o Universal na obra de Siza: o caso do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, em Chaves ” de análise territorial sobre a cidade flaviense, nomeadamente a sua topografia e enquanto território susceptível a cheias. A definição de uma estratégia de grupo, atendendo ao elemento da água como fundador do território, permite reunir quatro propostas individuais, interligadas por um novo eixo estruturador. Esta dissertação foca-se na proposta de uns novos “ Banhos Públicos” ao serviço da população, procurando responder à falta de espaços lúdicos de carácter balnear e à expansão dos limites da cidade.

Palavras-chave: Chaves, Água, Percurso, Clareira, *Hortus Conclusus*, Banhos Públicos.

Iscte Instituto Universitário de Lisboa

Ano Letivo 2021-2022

Chaves: Uma nova expansão do Jardim do Tabolado

Bárbara Ariana Lopes Monteiro

Orientador: Doutor Paulo Tormenta Pinto, Professor

Catedrático, Iscte, Instituto Universitário de Lisboa

Co-Orientadora: Doutora Ana Luísa Gonçalves Brandão

Estêvão, Investigadora Integrada, Iscte, Instituto

Universitário de Lisboa

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

Conteúdos

Enquadramento

1. Atlas

- Arquitetura Débil de Ignasi Solà-Morales, 1987;

2. Texto Crítico

- O local e o Universal na obra de Siza: o caso do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, em Chaves;

3. Proposta de grupo

4. Proposta individual

- Chaves: Uma nova expansão do Jardim do Tabolado
 - O território em rutura;
 - A água como continuidade;
 - Casa Senhorial - Uma nova “Pousada”;

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 capacidade de Siza interpretar o tempo e o espaço, que transparece na sua forma de projetar.

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

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

Reconhecendo o museu como uma tipologia de monumento nas cidades contemporâneas, Siza projeta um edifício que é crítico em relação à sua envolvente e à sua própria monumentalidade, evidenciando uma relação de compromisso entre preservação e transformação. Com o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, Siza sublinha o potencial do museu contemporâneo exceder as suas funções enquanto contentor e se tornar parte da cidade, 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 Vieira, a partir da qual é desenvolvida uma estratégia de atuação que toma por base os objetivos do Programa Polis, mais concretamente sobre o Plano de Pormenor das Margens do rio Tâmega, e a intervenção concreta de Siza, como ponto de partida o desenvolvimento da estratégia de grupo na requalificação das margens do rio e a reconexão entre este e a cidade consolidada. Assim sendo, identificamos um eixo limite da cidade consolidada e o rio como estruturador que interliga as quatro propostas individuais.

Finalmente, na quarta parte, descreve-se a componente individual de projeto que se foca na proposta de novos “Banhos Públicos” para a cidade de Chaves sob o título “Chaves: Uma nova Expansão do Jardim o Tabolado”.

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 direções o caminho percorrido, não apenas de cima abaixo, do início ao fim, mas também direções transversais, oblíquas ou diagonais. Porque, de algum modo, essa experiência diversa, plural, da arquitetura do século XX permite apenas através de aproximações deste tipo desmontar, desfazer a complexidade intrínseca da própria experiência moderna.

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

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

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

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

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

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

Mas o final da Idade Clássica, que Nietzsche anunciava como um final sem retorno, era na realidade o esgotamento de algo que contudo encorajava, pelo menos parcialmente, o que hoje chamamos de Projeto Moderno: trata-se da ilusão, nos dois sentidos que esta palavra tem em Português, ilusão como esperança e ilusão como engano, de que existe um processo e que esse processo está dirigido para uma determinada normalidade. Neste sentido, o projeto da Ilustração, base da modernidade, partilha contudo um tésmo 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 apoloéticas dos arquitetos mais intensamente iluministas como um apelo às origens e como uma exigência de regresso à pureza original.

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

Seja através de fundamentalismo iluminista, seja através do fundamentalismo de um Richard Meier, repetindo uma e outra vez as linguagens do purismo dos anos vinte, estas respostas, apesar das suas boas intenções, não eram mais do que puro historicismo. Eram, repletas de boas intenções, tentativas nostálgicas de recuperar raízes supostamen-

te verdadeiras, como já foram em Le Corbusier da Villa Savoye ou nos desolados blocos de vivendas de Ludwig Hilberseimer, já o foram nos desenhos de Claude Nicolas Ledoux ou em qualquer outra fonte iconográfica considerada como a origem da verdadeira tradição.

Perante esta ilusão fundamentalista, uma postura mais dialética e portanto menos seguidora desta doutrina, menos fechada em si mesma, foi o que em tempos recentes propôs Kenneth Frampton. Com a sua ideia do “Critical Regionalism”, Frampton propôs um termo a meu ver bastante desenquadrado, mas introduziu pelo menos uma visão dual para a interpretação da situação contemporânea. A proposta de Frampton tem duas caras claramente distintas: por uma parte a ideia (a meu ver mais atrativa) da resistência. Frampton é neste aspeto fiel às suas leituras frankfurtianas e à sua convicção de que apenas através de uma atitude crítica perante a realidade se pode desenvolver uma posição exigente, inconformista para a arquitetura contemporânea. Uma atitude capaz de distinguir-se da cultura trivial, submetida à perversidade dos mecanismos do mercado e perante a qual apenas serve a resistência. Mas em comparação a esta noção de resistência, a ideia do regionalismo parece bastante ingénua. Um conceito, por certo, também baseado na leitura de Heidegger, mas numa leitura de um Heidegger mais discutível e ambíguo, mais rural e menos urbano, propenso ao pensamento arcaico e que encontra no texto de “Construir, habitar, pensar” a sua formulação mais paradigmática. Quando Frampton reclama para a nova vernaculidade as ressonâncias da reapropriação do sentido de lugar, de luz, de tectónico e de táctil 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 oferece-nos tempos como diversidade e este é um reconhecimento de que uma aproximação arqueológica às linguagens das arquiteturas enfatizou em diversos aspetos.

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

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

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

Gilles Deleuze publicou recentemente um livro no qual, sob a aparência inócua de um resumo do pensamento de Foucault, se desenvolve toda uma proposta constituinte de uma visão contemporânea da realidade. A sedução deste texto baseia-se, entre outras coisas, na compreensão da maneira como no pensamento contemporâneo o objetivo e o subjetivo não são campos diferentes, opostos, mas sim, como Deleuze lhes chama,

constituem dobras de uma mesma, única realidade. A noção de dobra revela-se, para a arquitetura atual, extremamente esclarecedora. A realidade aparece como um contínuo no qual o tempo do sujeito e o tempo dos objetos exteriores estão a circular numa única passadeira sem fim e onde o encontro entre o objeto e o subjetivo só se produz quando esta realidade se dobra num desajuste da sua própria continuidade.

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

Mas em conjunto com a precariedade do acontecimento e da dobra intempestiva da realidade 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.

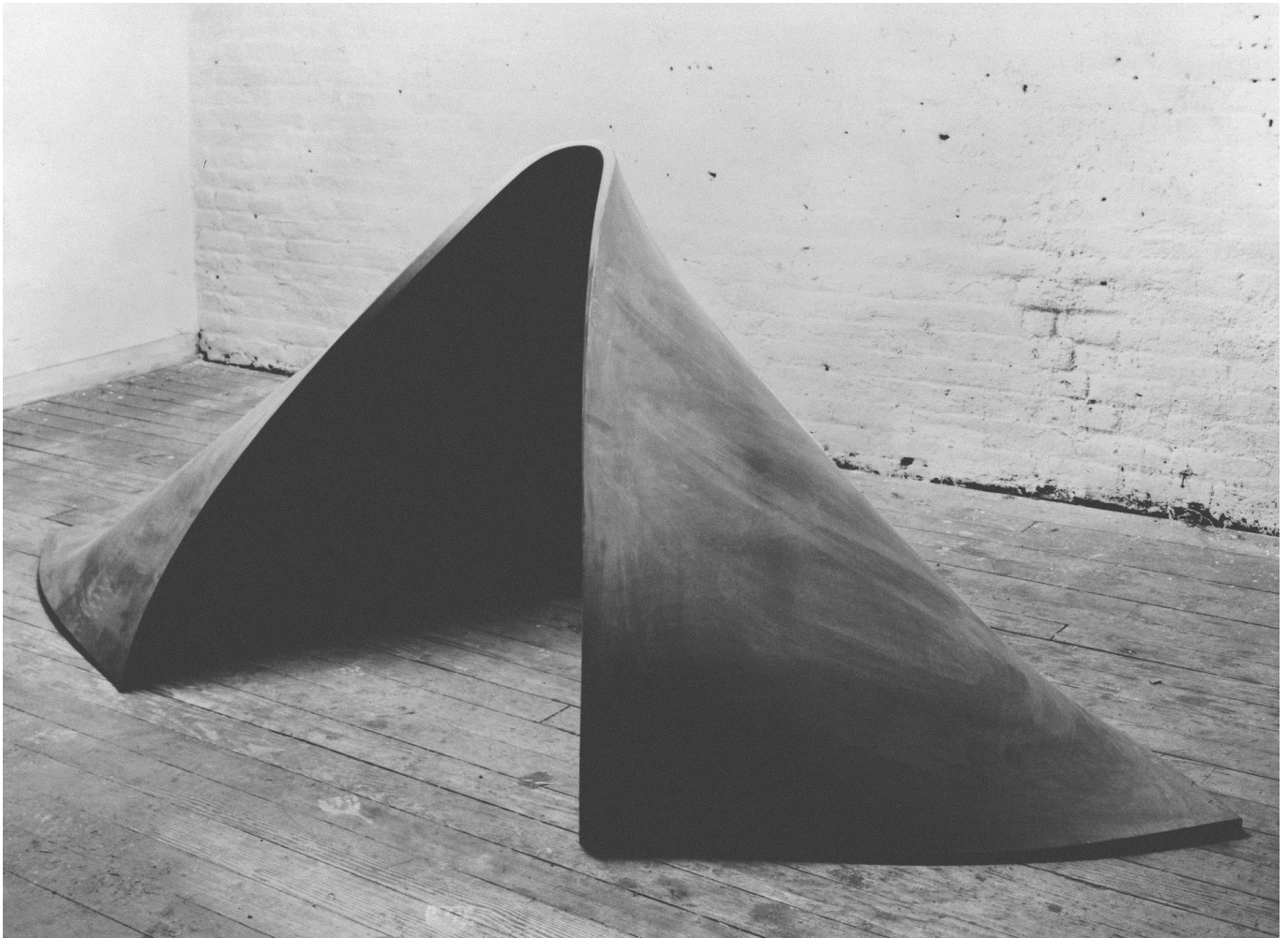
Bibliografia

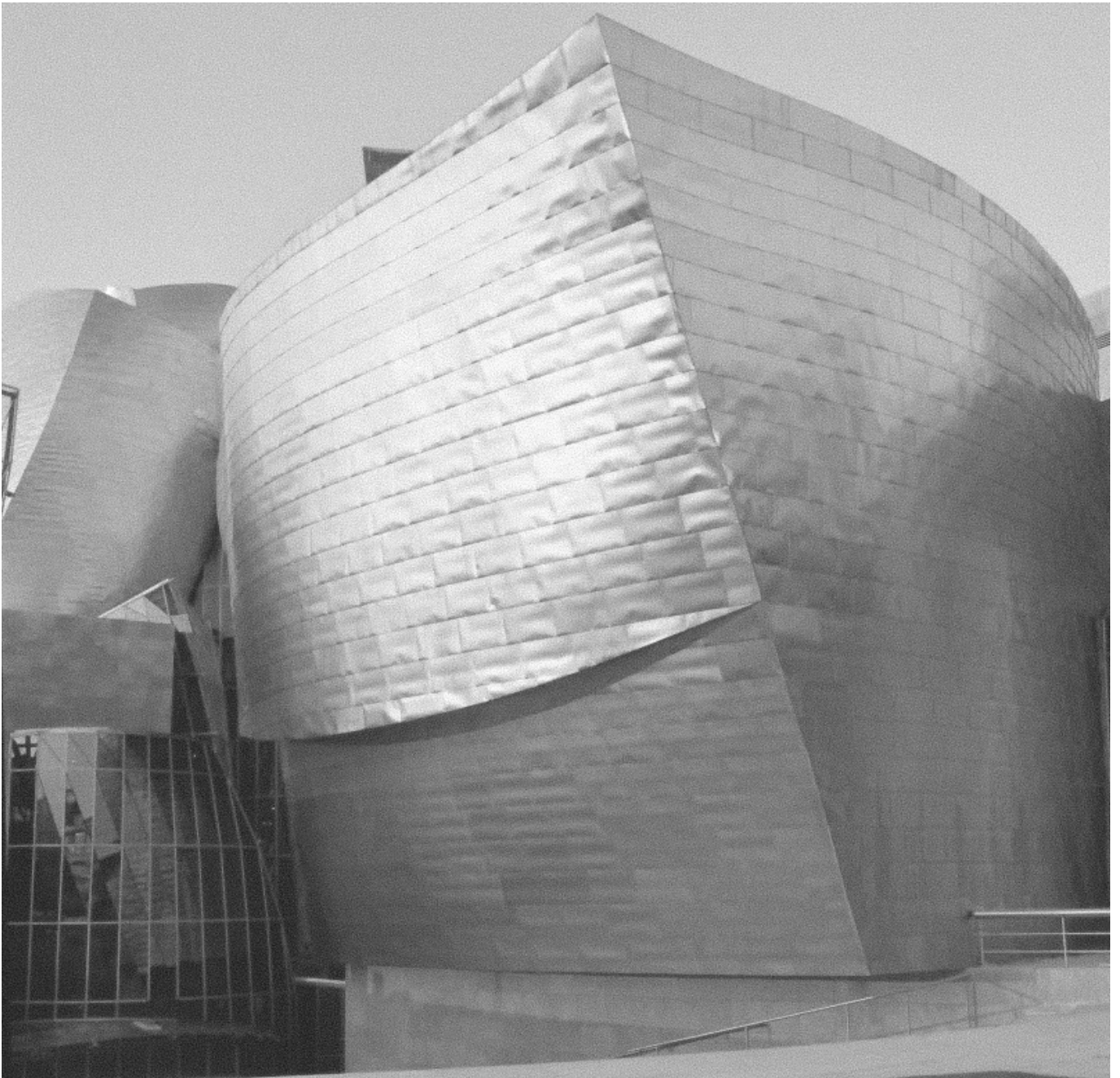
- DELEUZE, Gilles - Foucault. Paris: Les Editions de Minuit, 1986.
- HEIDEGGER, Martin - Die Kunst und der Raum. St. Gallen: Erker Verlag, 1969.
- TRIAS, Eugenio - Los límites del mundo. Barcelona: Ariel, 1985.
- VATTIMO, Gianni - La fine della modernità. Milão: Garzanti, 1985.

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.”





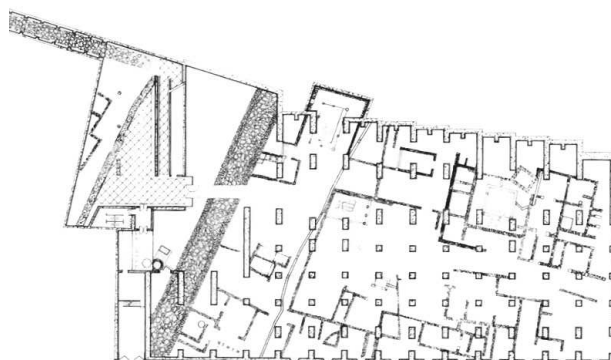
2
Frank Gehry, Museu Guggenheim, Bilbao,
1997.

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.”

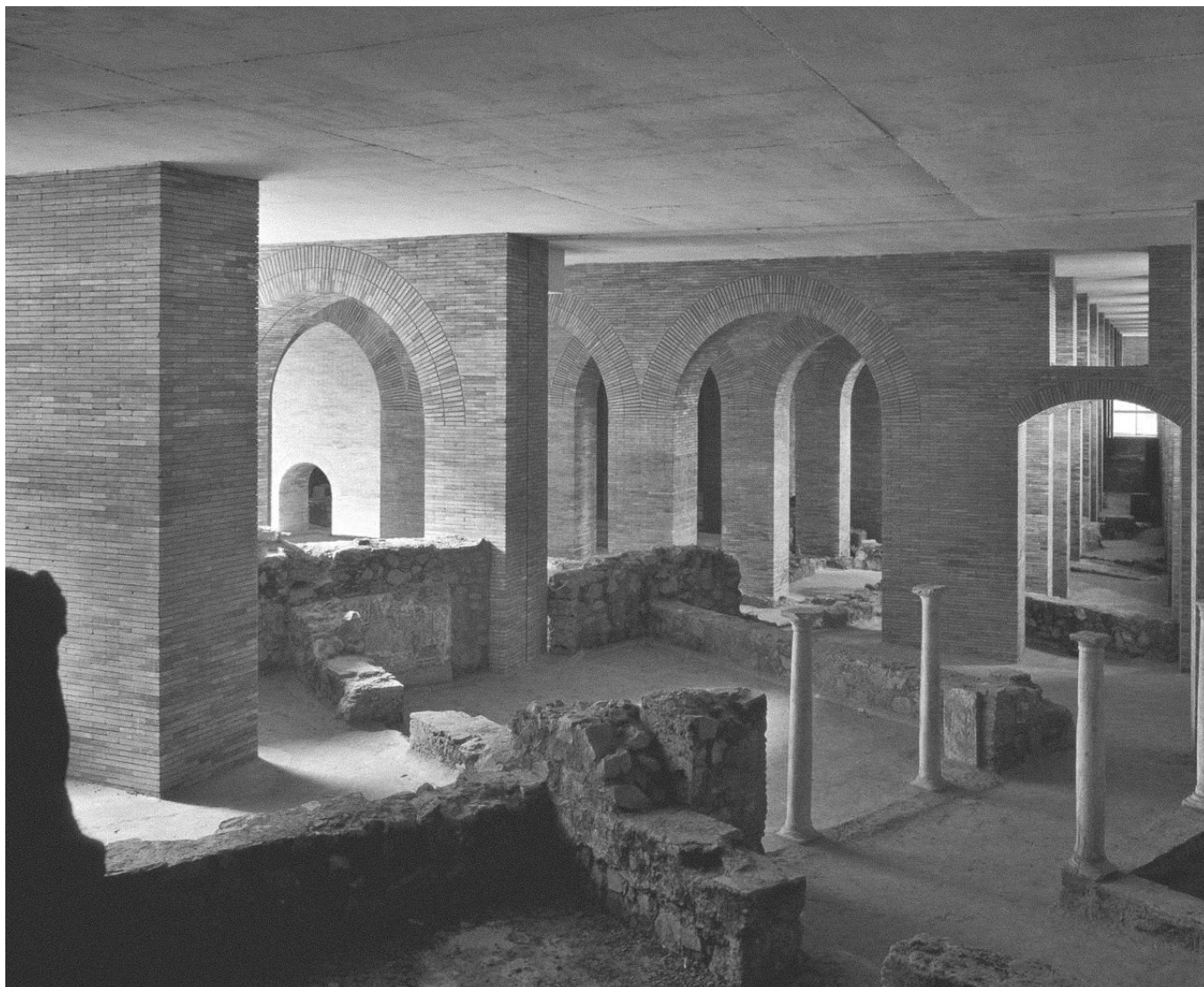




4 - 5

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

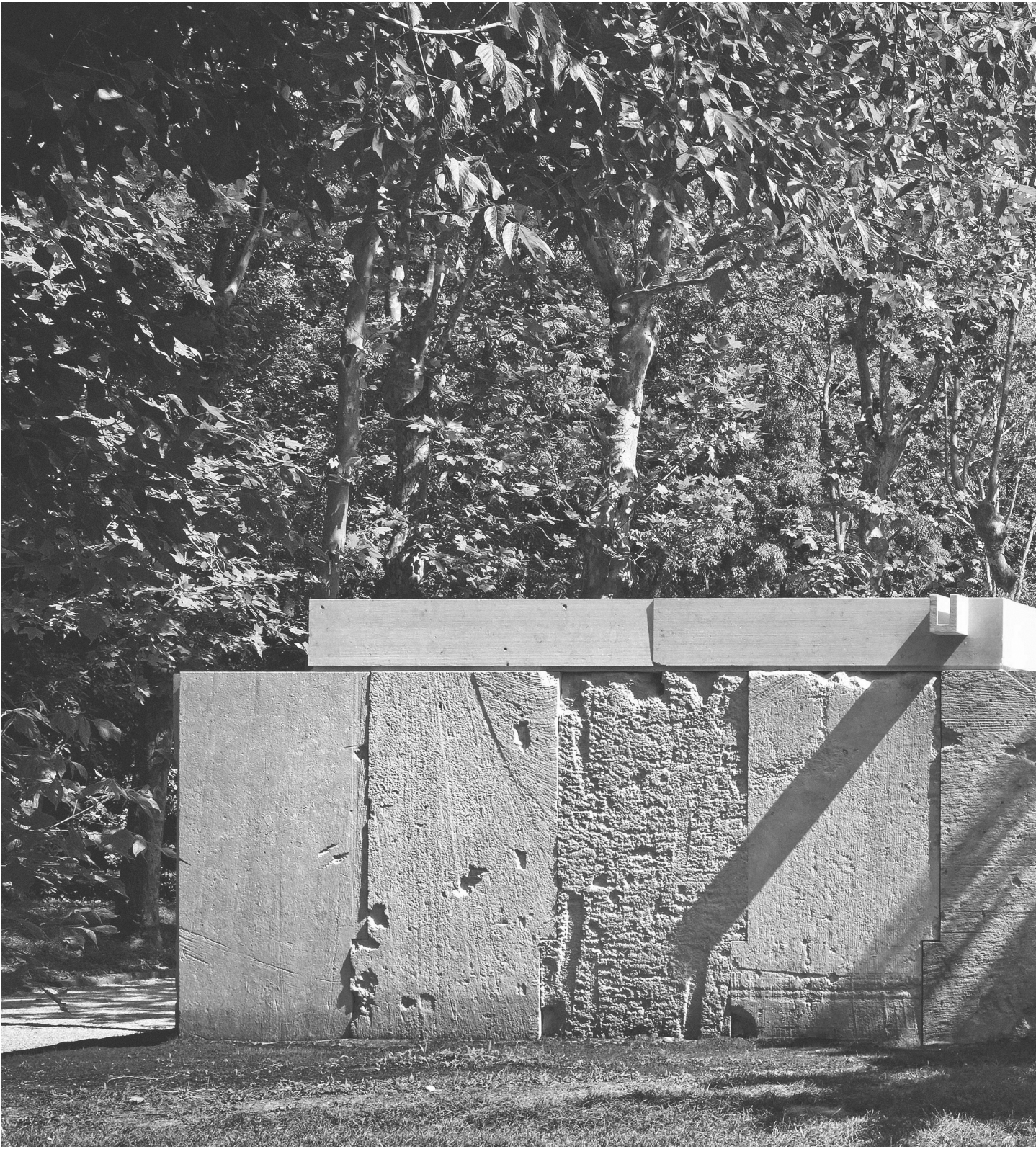
Smiljan Radic, Casa Chica, Vilches, Chile, 1996.

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.”

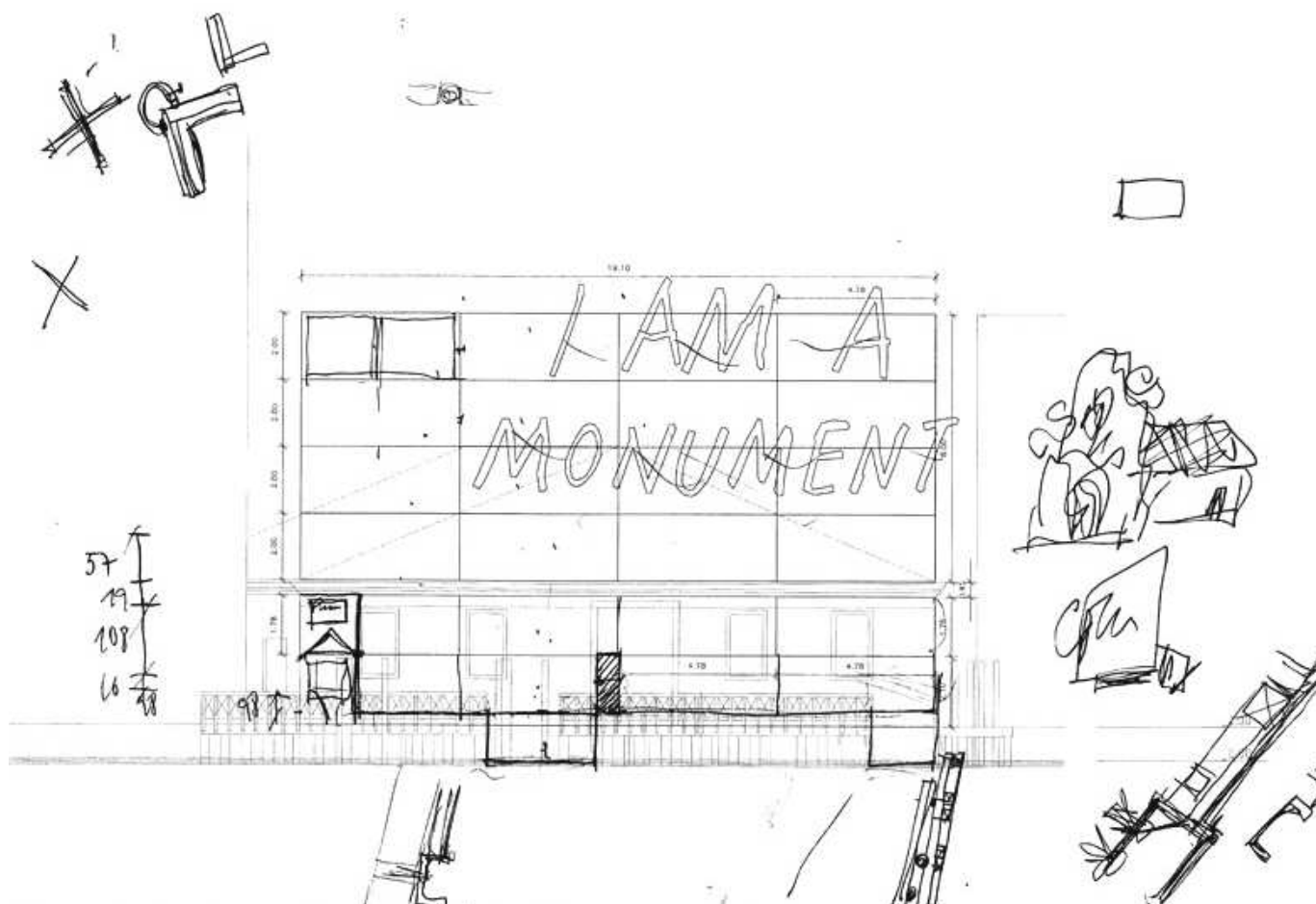


15

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.”





16 - 17

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

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



Índice e Créditos das Imagens

1. Richard Serra, No Lift, 1967. Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/101902>.
2. Frank Gehry, Museu Guggenheim, Bilbao, 1997. Disponível em <https://divisare.com/projects/304078-frank-gehry-guggenheim-museum-bilbao>.
3. Lacaton & Vassal, Escola de Arquitetura de Nantes, Nantes, 2009. Disponível em <https://www.holcimfoundation.org/Article/book-announcement-the-sustainability-of-appropriated-space>.
4. Rafael Moneo, Planta, Museu Nacional de Arte Romana, Mérida, 1986. Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/794377/classicos-da-arquitetura-museu-nacional-de-arte-romana-rafael-moneo/544f8cf8e58ece63a80000d6-ad-classics-national-museum-of-roman-art-rafael-moneo-image>.
5. Rafael Moneo, Planta, Museu Nacional de Arte Romana, Mérida, 1986. Disponível em <https://www.expansion.com/fueradese-rie/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-f-39c46ec68a1>.
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.

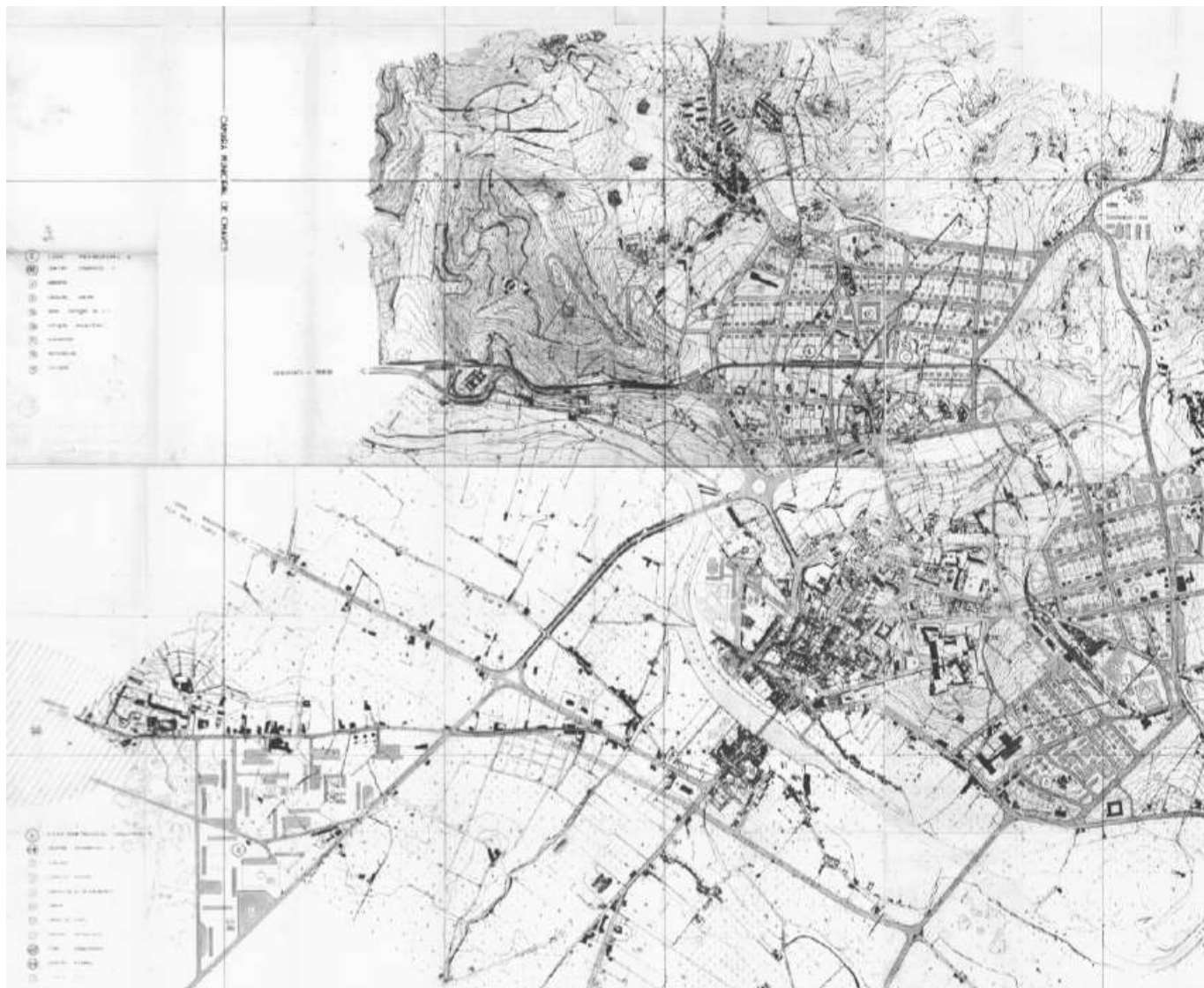
Perante esta análise dos diferentes planos urbanísticos que incidiram nesta área ao longo do tempo, pode constatar-se que a paisagem ribeirinha foi sendo caracterizada ora como área a preservar, nos planos de urbanização e anteplos, ora como área a requalificar, no plano de pormenor. Apesar de vários 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.

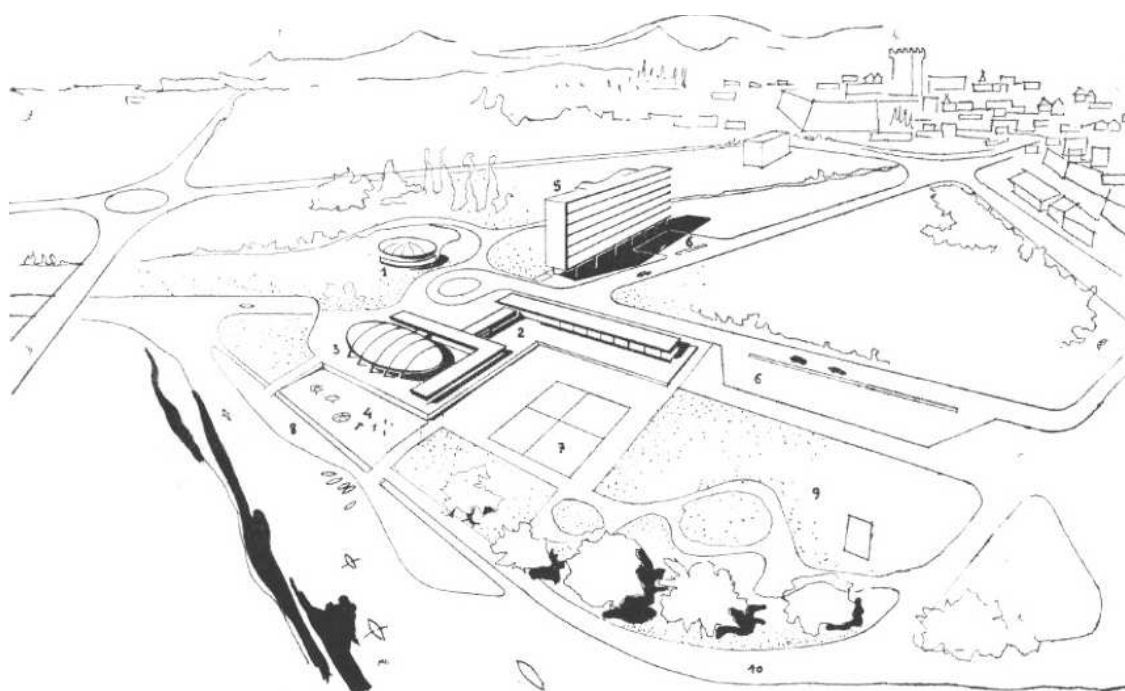




3
Anteplano de Urbanização da Cidade de Chaves. Planta da Proposta Geral, 1951.
Fonte: Carreira, N., 2020, Anexos p.2.

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.



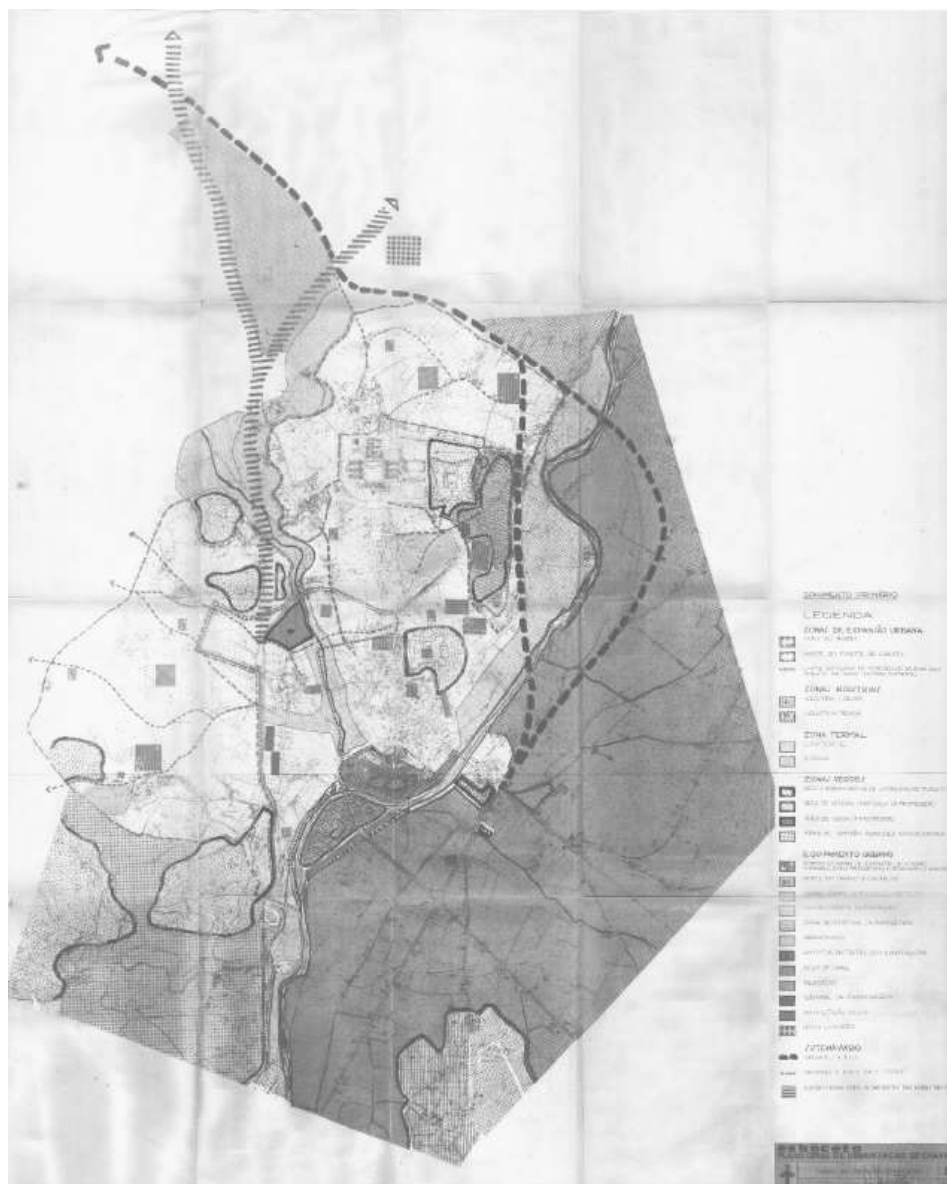
Perspectiva parcial
do plano :

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

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



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









<

9

Vista sobre a cidade de Chaves, 2009. Fonte: Dmorgan910 (Flickr), 2009.

10

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

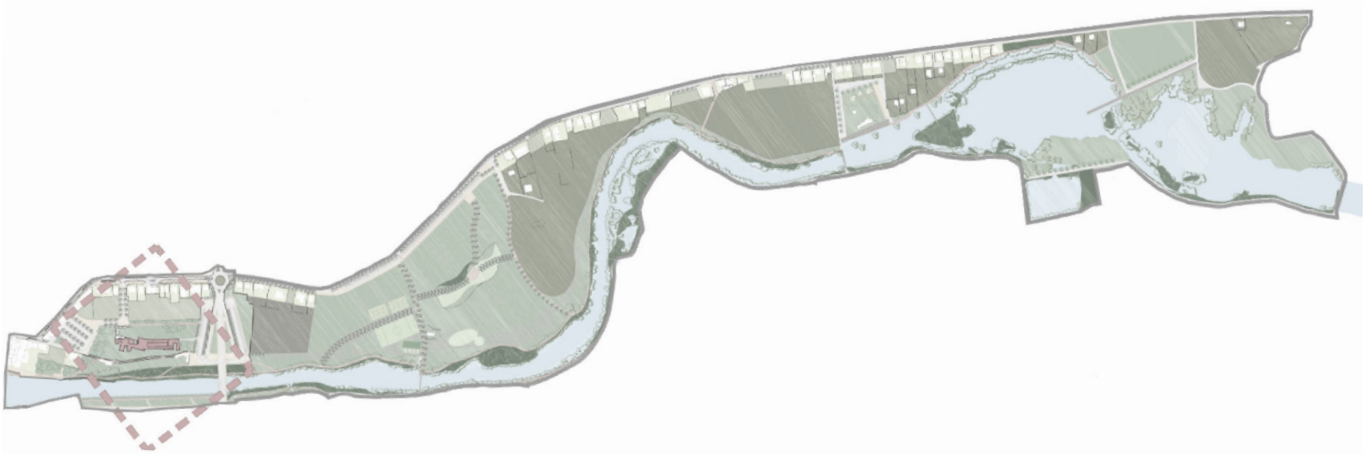
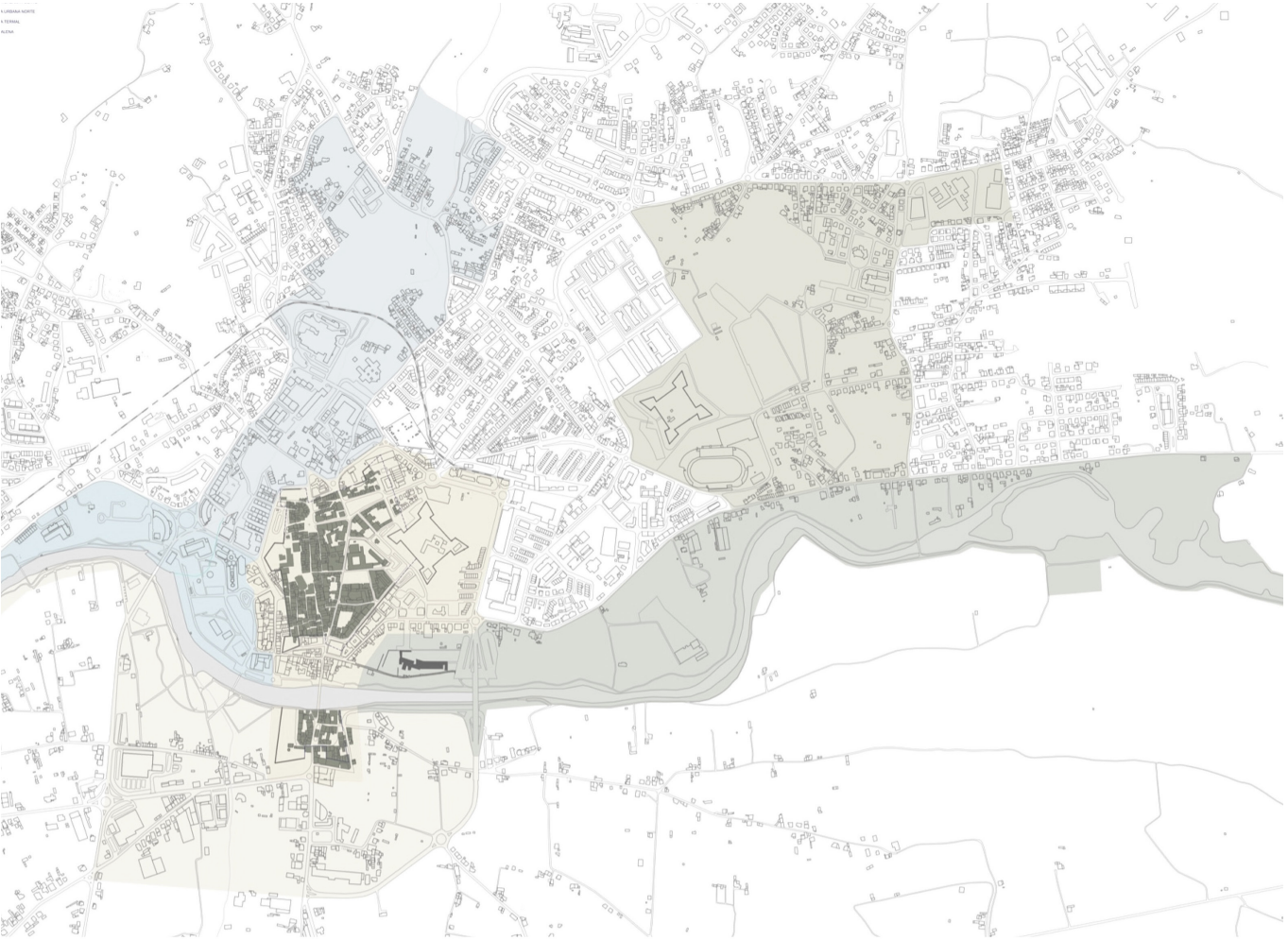
11

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

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

12

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



O Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso

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

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

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

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

O projeto do 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 inundações (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

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





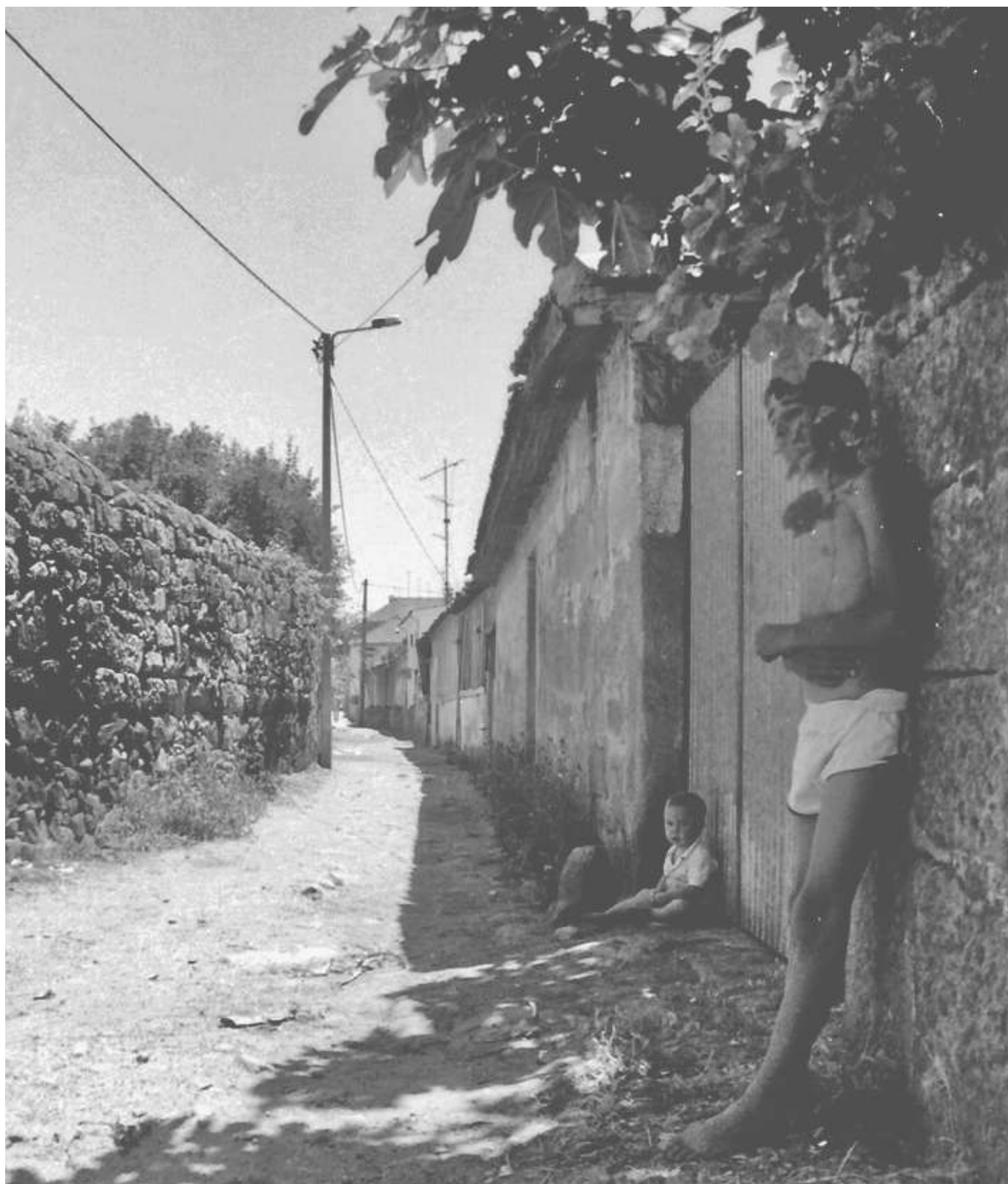
<

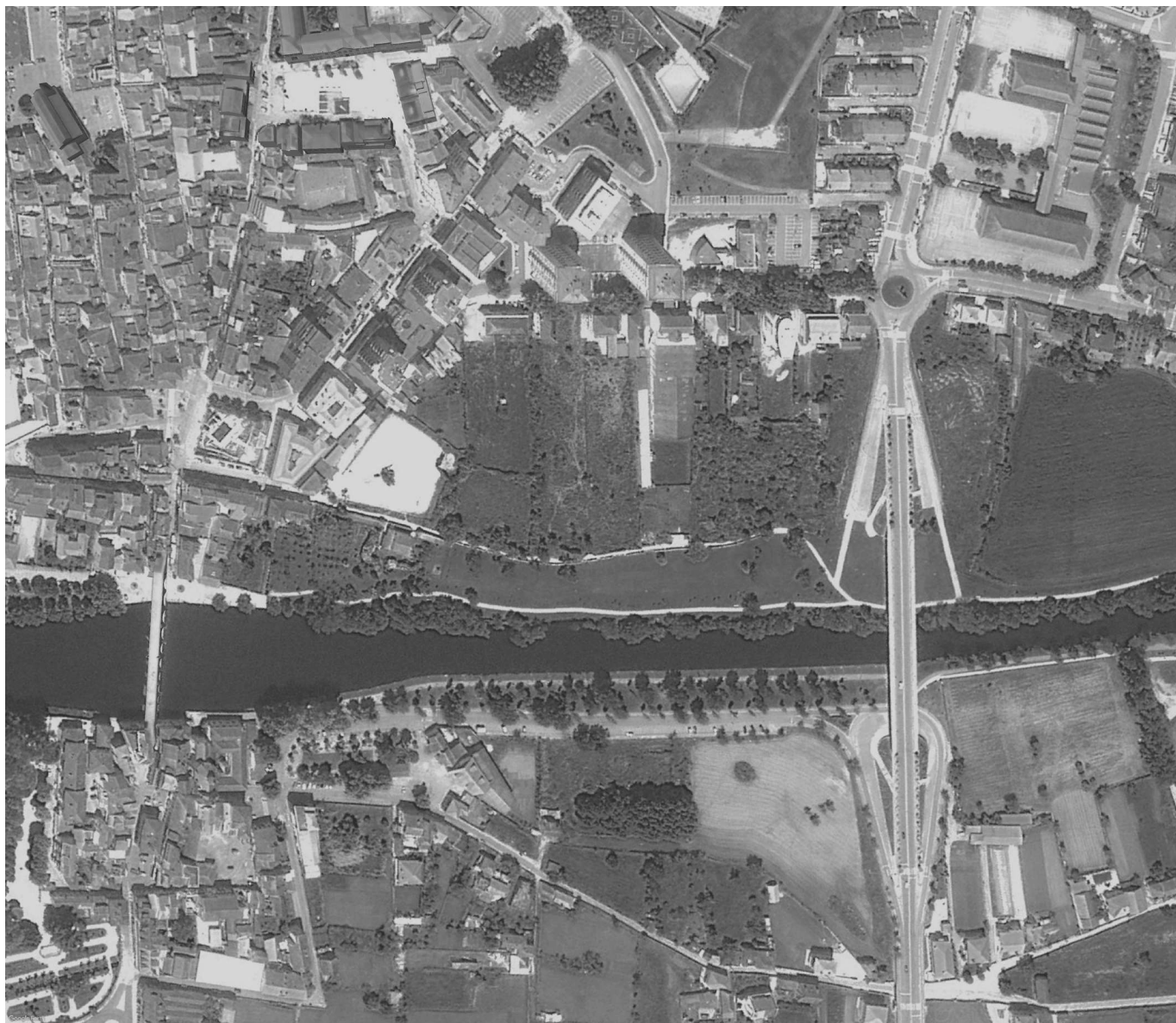
13

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

14

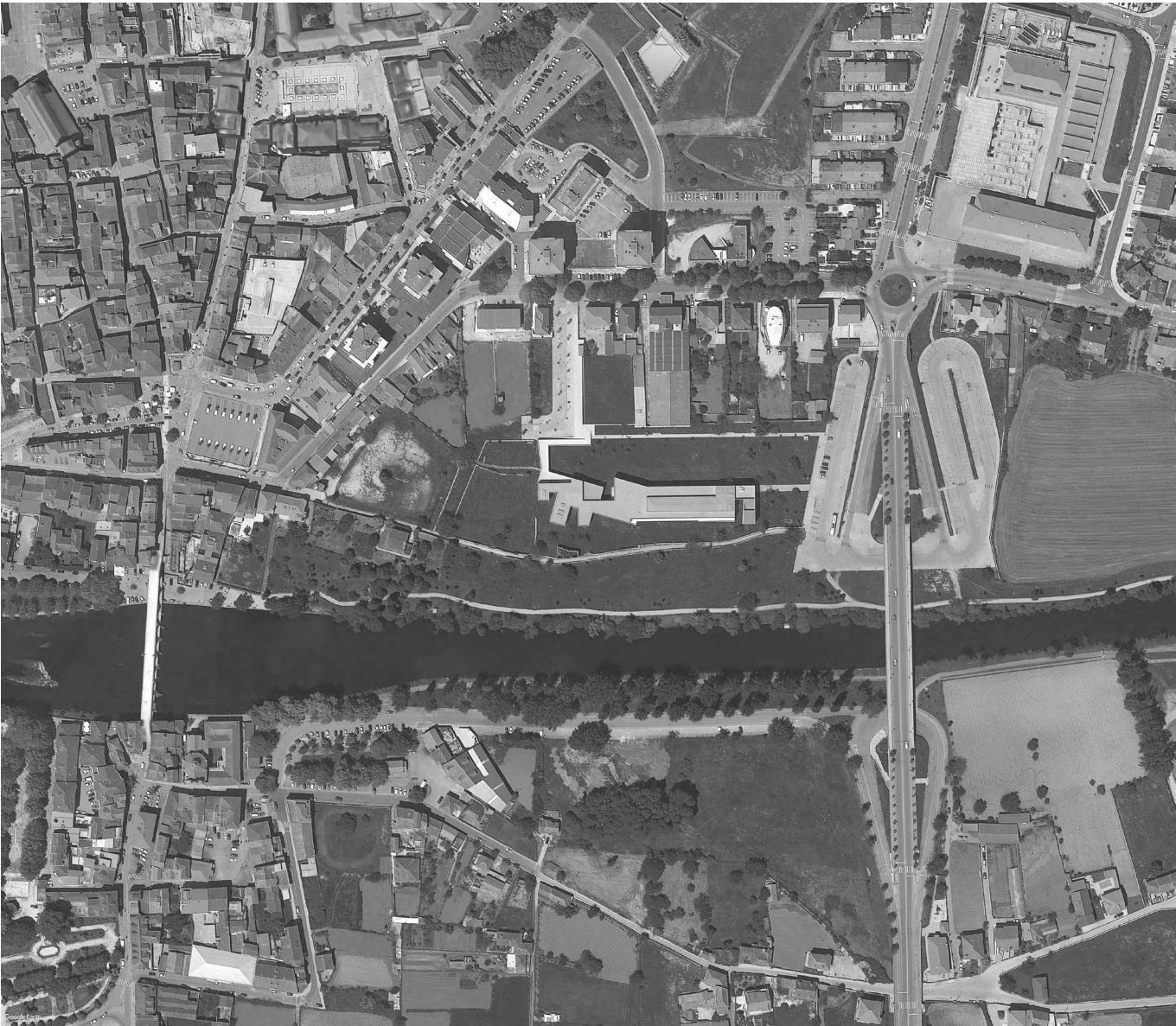
Canelha das Longras, (198-). Fonte: Fernando Ribeiro (2016).





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.



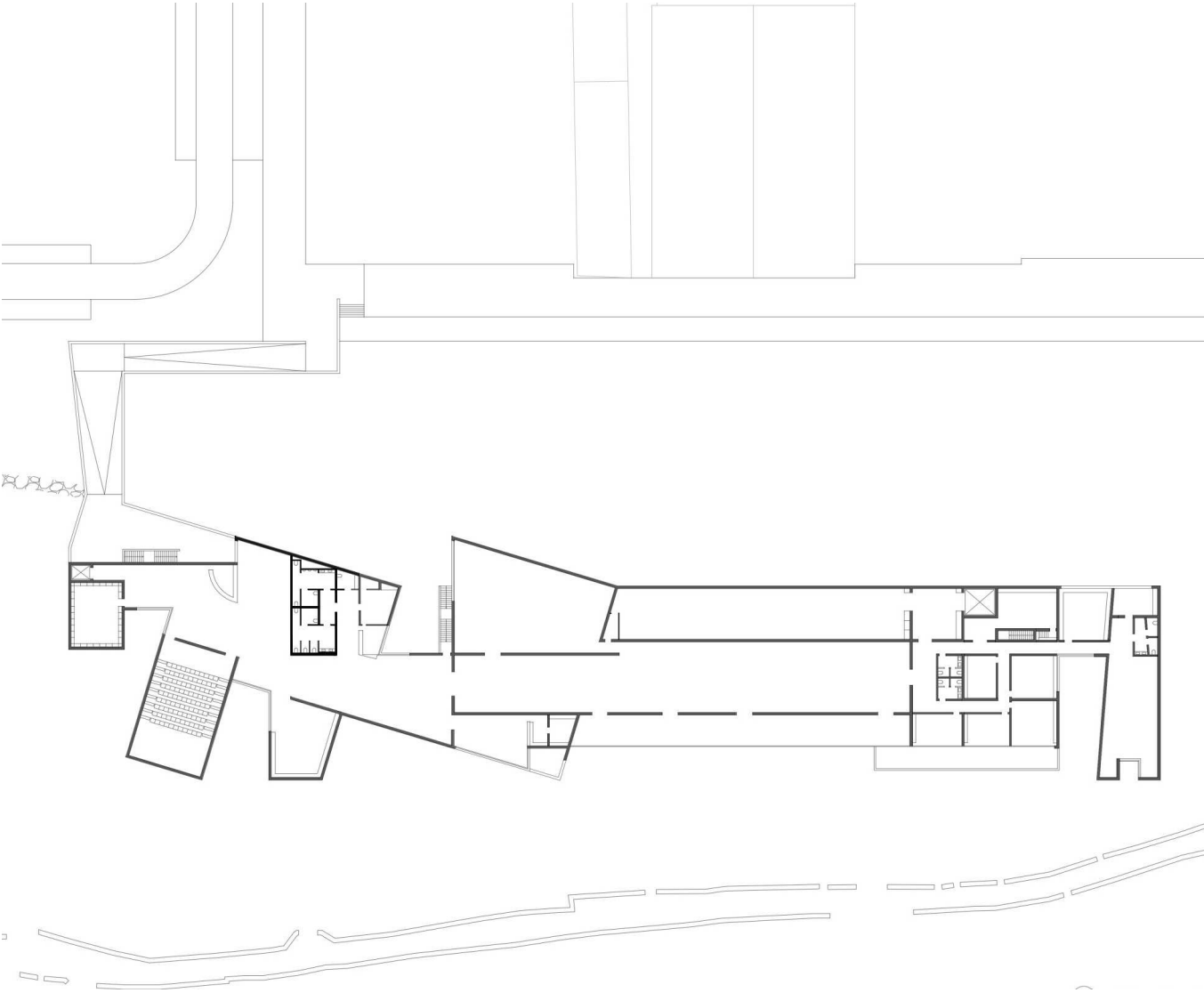


18

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

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.

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

O lado universal

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

Primeiramente, pela opção de elevar o edifício do chão, não tanto em pilotis ou na opinião de Souto Moura “por convicção, por querer fazer ou querer responder a um manifesto moderno” (MACNA, 2016), mas sobre lâminas, e assumidamente por se inserir em zona de leito de cheias. Em seguida, o acesso principal ao edifício, longo e em rampa, que vai de encontro ao conceito de *promenade architecturale* 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

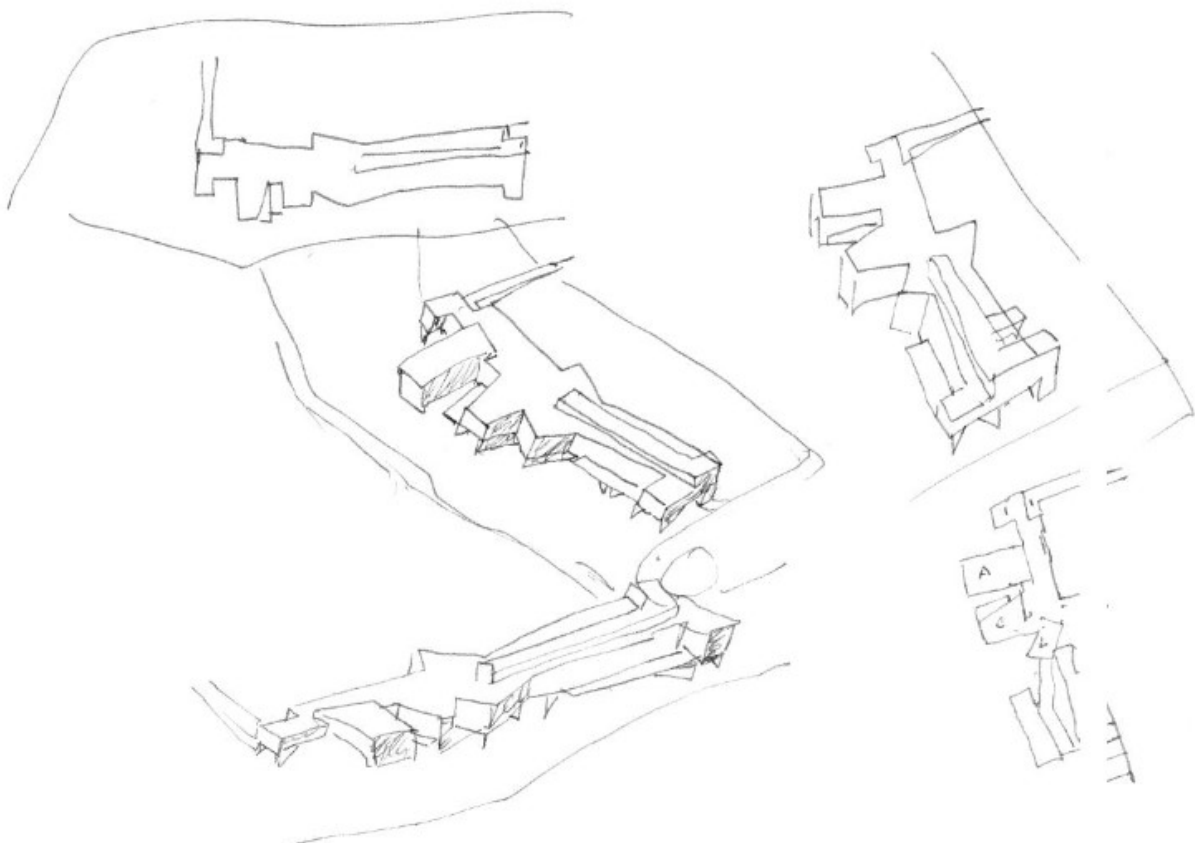
O Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso e as ruínas da Canelha das Longras, 2021. Fonte: Fotografia dos autores.

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 Atividade 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 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.

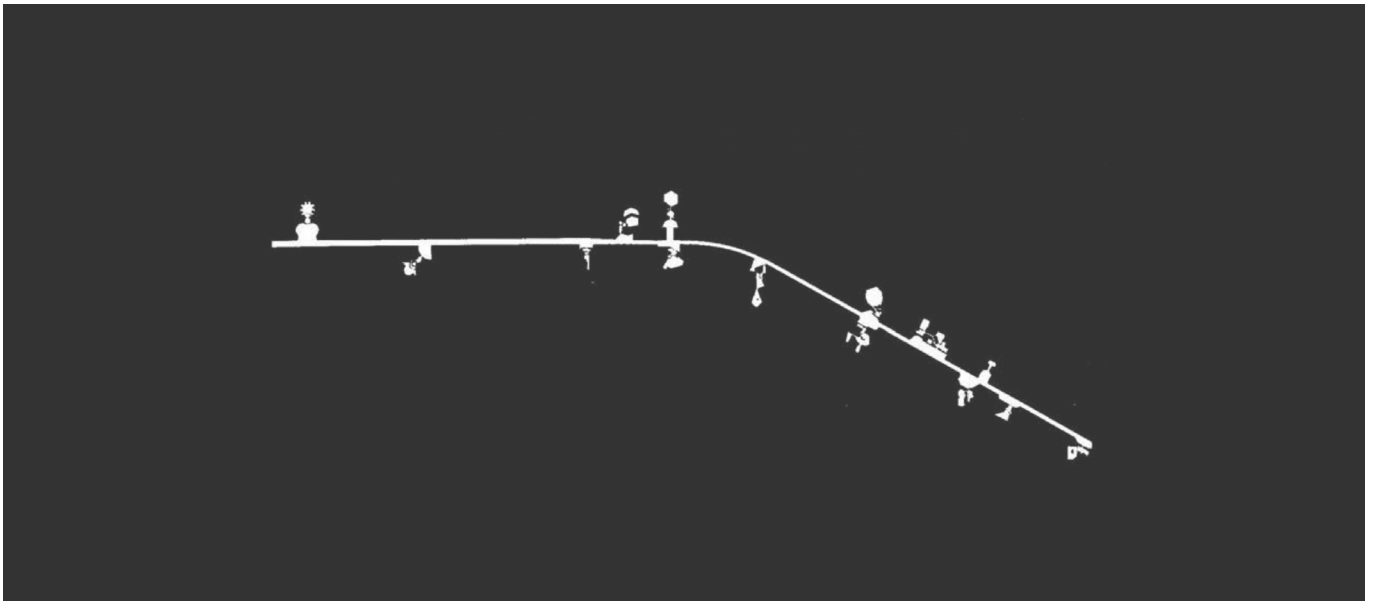
As propostas enumeram-se numa leitura desde o centro da cidade até à margem norte de Chaves: A requalificação da atual estação rodoviária de Chaves, que se encontra degradada e com fracas ligações urbanas, e que procura devolver à cidade um ponto de conexão viário e pedonal - a nova Centralidade da cidade 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) que procura valorizar a qualidade ecológica das Lagoas de Chaves.

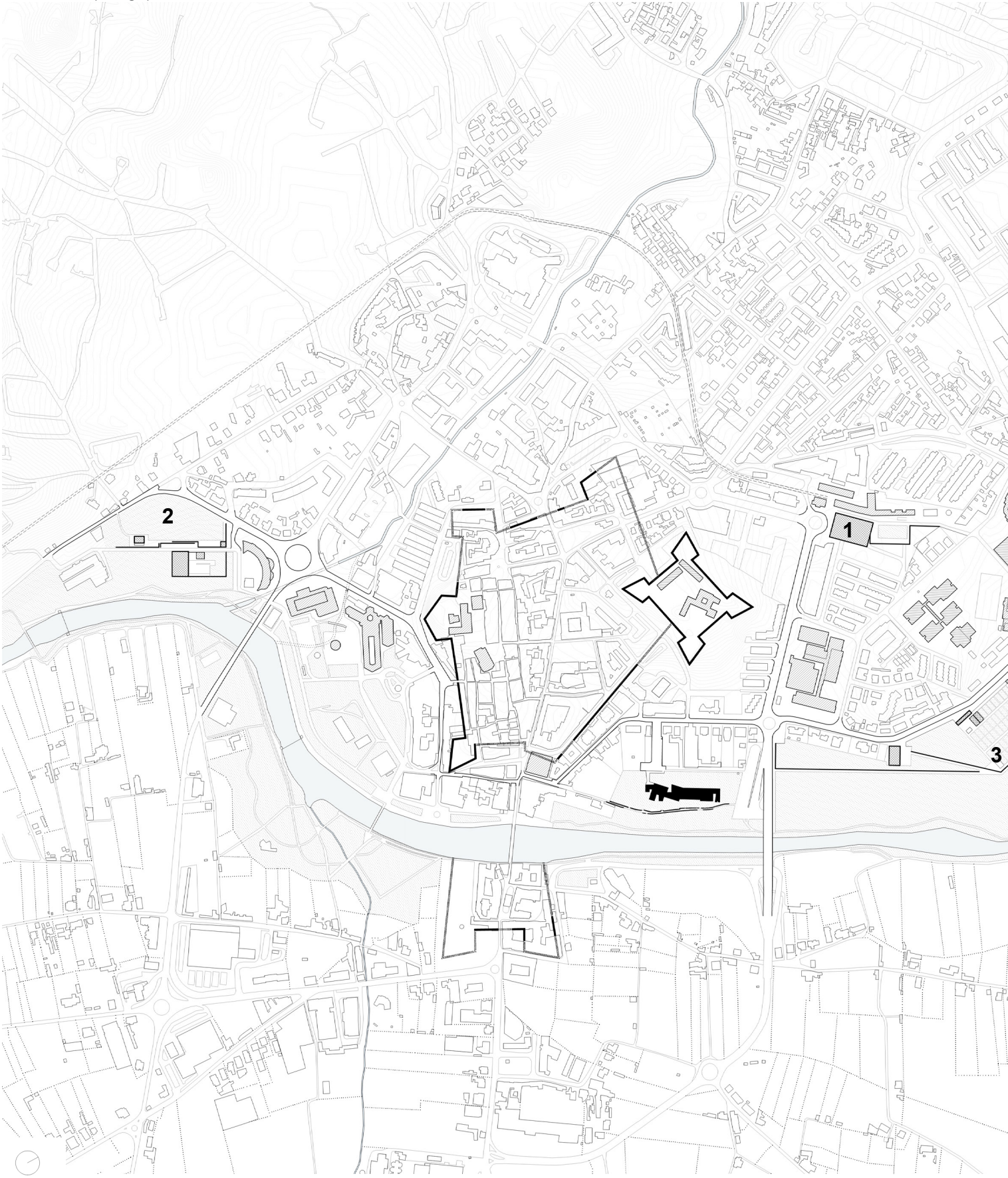
Face à escolha de lugares e programas recorre-se ao elemento do muro como estrutura projetual que garanta a continuidade com a linguagem dos muros do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso.

1

Conceptualização da Strip

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







4
Proposta Individual

Chaves

Memória Descritiva

Tendo por base a investigação realizada em grupo sobre o território de Chaves, o projeto individual procura expandir o Jardim do Tabolado ao longo da margem direita do rio Tâmega, no sentido oeste, através da implementação de um novo equipamento de lazer - “Banhos Públicos”. A nova intervenção, de carácter lúdico, pretende dar resposta à falta de acesso por parte da população local ao usufruto da água termal, numa componente que não seja a de saúde.

Compreendendo a evolução histórica da cidade e atendendo à premissa da estratégia de grupo, o projeto atua sobre o obstáculo criado pela Ponte Eng. Barbosa Carmona na continuidade territorial a sul do Jardim do Tabolado, espaço lúdico da cidade de Chaves. O trabalho de campo realizado permitiu identificar os elementos Hortus Conclusus e Clareira, características do território proposto para intervir, como ponto de partida para o desenvolvimento projetual.

A proximidade do novo equipamento proposto ao Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, a nordeste da ponte romana, e atendendo à leitura da proposta de grupo, obriga à continuidade da linguagem estrutural da intervenção, ou seja, um desenho de muros como ponto de partida para a implantação do projeto. Da mesma forma, procura-se compreender a intervenção na rua da Canelha das Longras, o decumano da cidade de Chaves, como ruína a preservar pelo arquiteto Álvaro Siza e como, a partir dela, desenha o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso.

O trabalho estrutura-se a partir da caracterização do lugar e sua envolvente, apresentando em seguida os princípios que orientaram o processo de desenho projetual, paralelamente com alguns exemplos estudados. Serão apresentados desenhos das diversas componentes da proposta, acompanhados de fotografias antigas e atuais do lugar paralelamente à descrição projetual, para melhor compreensão.

O território em rutura

Perante a leitura crítica territorial e a estratégia de grupo, torna-se interessante perceber os limites territoriais tão vinculados na cidade, entre o eixo da proposta de grupo e o rio : a Oeste, a Ponte Eng. Barbosa Carmona e a Norte, a Ponte de S. Roque. O projeto proposto neste trabalho foca-se no limite sul da cidade (figura 1).

A frente ribeirinha a este do núcleo histórico da cidade de Chaves, ao longo dos séculos, foi se afirmando enquanto palco da vida da cidade. Apesar de se situar “extra muros” na época medieval, a existência de poços termais (ALARCÃO, 1988) rapidamente chamou a atenção para esta peculiaridade única que se estende até aos dias de hoje. A menção das Caldas de Chaves pelo rei D. João V em 1726 (Termas de Chaves) é dado como ponto de partida para a importância da mesma na saúde, estabelecendo-se assim autorização para a exploração das Caldas. Deste modo, construiu-se uma *Bouvette* ou Fonte de gradeamento em 1934 (figura 3), integrando o já existente poço de mergulho (1807), visível na figura 2, de onde se acedia à água a ferver através de uma bomba manual^{2 3}.

Atendendo a aquele que era o início da valorização das Caldas de Chaves e intencionalidade de criar um espaço limpo e compatível, as décadas de 1930 e 1940 caracterizaram-se essencialmente pelo encerramento das portas do Matadouro, até então estabelecido no Jardim do Tabolado, e o fim da Feira do Gado (CEAS-ICS, Caldas de Chaves). No início dos anos de 1950 foi construído um balneário provisório de apoio ao lazer termal e iniciou-se a construção da Ponte Eng.º Barbosa Carmona ou Ponte Nova, como resposta aos novos paradigmas da 2ª metade do séc. XX, assim como se desviou do leito natural do Ribeiro do Ribelas, numa ação de salvaguarda das Caldas de Chaves, para o lado sul da referida ponte (CEAS-ICS, Caldas de Chaves).

>

1

Planta Geral dos novos “Banhos Públicos”.

Fonte: Elaborada pela autora;

1

Termas de Chaves. História;

2

Termas de Chaves. História;

3

O antigo poço de mergulho é atual “Fonte do Povo”. Fonte: Chaves, A.A. (2007);

Eixo da proposta
de grupo

Museu de Arte
Contemporânea
Nadir Afonso

Museu Arqueológico
das Termas Romanas

Núcleo histórico

Termas de Chaves

Jardim do Tabolado

Ponte Eng. Barbosa
Carmona

Edifício "Golfinho"

Banhos Públicos

Pousada

50 metros
Planta Geral





8 - Portugal - Chaves - Nascentes das Águas Termais

2

As Caldas de Chaves na década de 1940, onde é visível o poço de mergulho, atual fonte do povo, com gradeamento à volta, a ponte romana e o Ribeiro do Ribelas;

3

As Caldas de Chaves na década de 1940, onde já é visível a presença da Bouvette ou Fonte de Gradeamento, construída para "monumentalizar" o poço de mergulho;



7 — CHAVES

Nascentes das Águas Termais

Na procura de uma maior consolidação do Jardim do Tabolado na 2ª metade do séc. XX, o arquiteto Januário Godinho propõe a construção de quatro equipamentos ligados entre si, de modo a criar uma nova centralidade termal. No desenho da figura 4 é possível nomear dois “quarteirões” separados pela ponte Eng. Barbosa Carmona: a zona A do lado oeste da ponte, cuja proposta do novo equipamento se irá implantar, e a zona B do lado norte, consolidada e denominada como Jardim do Tabolado, onde são desenhados uma nova *Bouvette*⁴, um hotel, um edifício de balneários e um outro elegível, numa leitura da esquerda para a direita respetivamente. Neste desenho de estudo de implantação e das vias de circulação são evidenciadas, na zona A, a via romana, que atravessa por de baixo da ponte, e uma rua de acesso a habitações paralela à avenida do Brasil.

Esta proposta acima mencionada não chegou a ser realizada na sua totalidade. Os programas apesar de mantidos, resultaram em implantações diferentes, cujas construções quase intervalaram vinte anos cada: a Bouvette (A) (atualmente Pavilhão Termal) construída em 1952 [CEASICS (2002)], mantém a mesma implantação dos dias de hoje (figuras 5 e 6); os Balneários surgiram com o nome de Novos Balneários (B) (atual Termas de Chaves), já com um novo desenho aquando da sua inauguração em 1972 [CEASICS (2002)]; e o hotel, atual Hotel Aquae Flaviae (C), construído nos inícios da década de 90, estimativa com base em fotografias, com desenho e autoria diferentes, como identificados na figura 5.

Para além da construção destes novos equipamentos, salienta-se a integração das Piscinas Municipais (D) em 1972 e em 2015 a requalificação do Jardim do Tabolado, realizada ainda no âmbito do Programa Polis.

A construção da ponte e o desvio do leito do ribeiro do ribelas resultou numa malha desorganizada e fragmentada a oeste da ponte Eng. Barbosa Carmona (figura 5), definida anteriormente como zona A pelo arq. Januário Godinho. O “Edifício Golfinho” (1985-89) (E) do Arquiteto Manuel Graça Dias, construído dentro dos limites de um lote de uma antiga habitação, apenas enfrenta a escala da avenida para a qual se vira; a destruição do eixo paralelo à avenida Comendador Brenha da Fontoura (F) e consequente redesenho mais próximo do rio para integração de uma urbanização e, como sequência, a divisão rígida do lote que integra a habitação existente (G).

Em trabalho de campo no Jardim do Tabolado, não só se constatou uma enorme presença da população tanto em práticas desportivas, passeios familiares e em parques infantis como também no interior da *Bouvette* e na usufruição da Fonte do Povo, provando assim a continuidade no usufruto ímpar da água nesta cidade. Na tentativa de compreender a escala do limite imposto pela ponte, e que impede a conexão do jardim à cidade no sentido oeste, constatou-se não só um desconforto no atravessamento pedonal pelo antigo eixo da via romana, uma vez que também é usada como eixo rodoviário (figura 7), como a existência de um campo de ténis (figura 8), aproveitando o “paredão” da ponte, e, por fim, uma fraca ligação através dos dois únicos arcos existentes (figura 8), perante a escala do espaço público do Jardim do Tabolado.

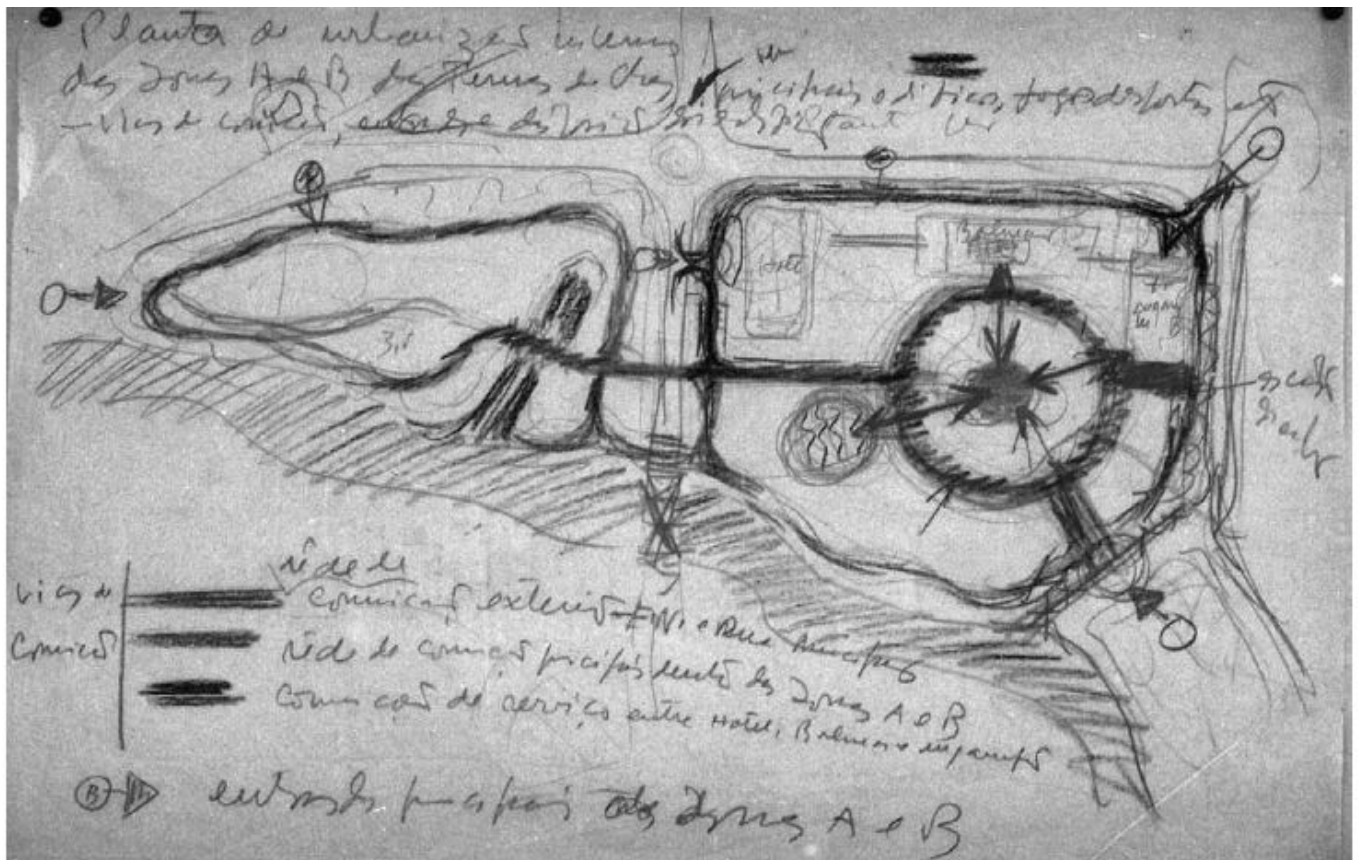
É num contexto de situação atual em que três equipamentos de caráter balnear, medicinal e turístico estabelecem uma acessibilidade exclusiva a determinadas classes que se propõe um novo equipamento de “Banhos Públicos”, procurando garantir o acesso ao mesmo a toda a população flaviense, numa vertente lúdico-recreativa.

⁴ A *Bouvette* é identificada não só pela sua morfologia circular mas também pelo desenho dos veios ondulares da cobertura;

>

⁴ Januário Godinho: Estudo de Implantação e das vias de circulação das Termas de Chaves (1949);

⁵ Visão aérea e atual do Jardim do Tabolado do lado Oeste do centro histórico.





6
A *Bouvette* integrada no Jardim do
Tabolado, rodeada de vegetação
em época de outono.





7
Fotografia do antigo eixo da via romana no Jardim do Tabolado.

>
8
Os dois arcos da ponte e o campo de ténis no Jardim do Tabolado.



A água como continuidade

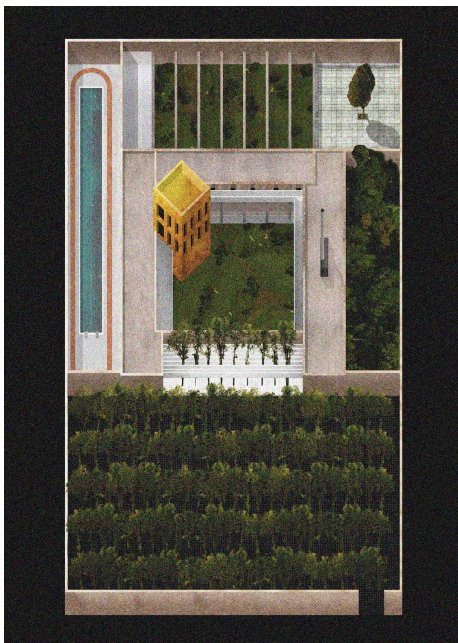
Tendo como objetivo a reconexão da malha urbana a oeste e consequentemente extensão do Jardim do Tabolado, pretende-se usar o tema da água, tão importante neste território, como fundamento desta continuidade proposta. Respondendo à problemática da falta de equipamentos lúdicos e de fácil acesso por parte da população flaviense e na mesma linha de pensamento do arquiteto Januário Godinho, propõe-se transpor a água como carácter lúdico em continuidade com o carácter termal, medicinal e turístico já existente.

O território caracteriza-se essencialmente por uma **clareira**, resultante de uma tentativa de urbanização não concretizada, dos quais restam apenas os acessos rodoviários (figuras 7 e 9). Este espaço, de enorme extensão, é delimitado pela antiga via romana (limite do leito de cheias), agora convertida em ciclovia e via pedonal, pela Av. Comendador Brenha da Fontoura, pelo “Edifício Golfinho” do arquiteto Manuel Graça Dias e por um lote fechado com vegetação densa - entendido conceptualmente como **hortus conclusus**- incluindo uma habitação senhorial.

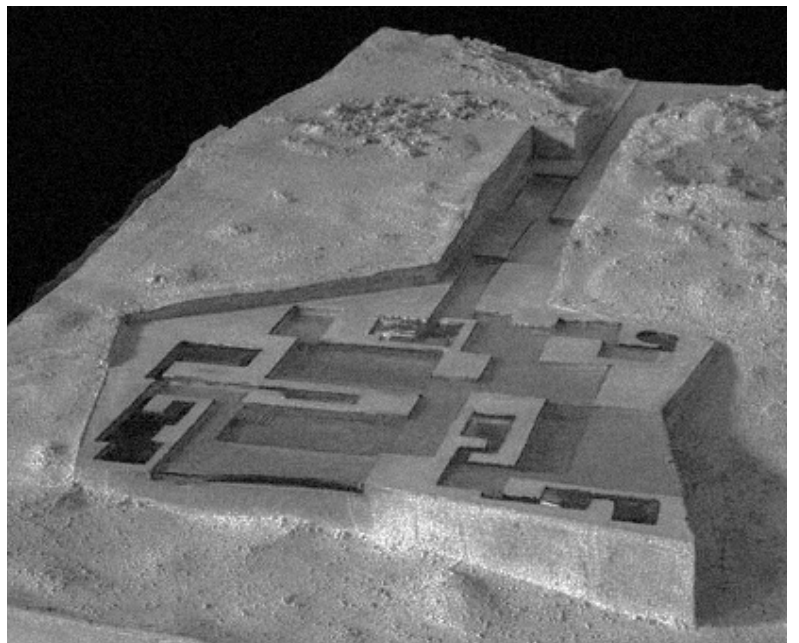
O projeto pretende redefinir este lugar a partir do aproveitamento do eixo já existente, paralelo ao rio, prolongando-o de modo a reintegrar a habitação senhorial na malha urbana. Esta integração permite estender a área dita como *Hortus Conclusus* dentro dos limites do lugar proposto e entender a clareira, como elemento de projeto - os Banhos Públicos.

No desenvolvimento da proposta, recorreu-se a alguns casos de estudo que integram os mesmos elementos que o projeto procura explorar, quer do ponto de vista conceptual, quer do ponto de vista formal - a clareira, o hortus conclusus e o desenho do plano de água. O projeto conceptual de Traumnovelle, “The Candy Shop” (2016) (figura 10) em Bruxelas sugere a definição de um recinto rectangular fechado, dividido em dois espaços, um espaço não construído - Hortus Conclusus - que assume algum peso na intervenção, e um espaço construído, dividido em vários espaços, mas interligados entre si, onde diferentes relações de género íntima e pública são invocadas. Já o projeto proposto pelo atelier Aires Mateus para as “Termas da Serra da Estrela” (figura 11), evidencia um desenho onde diferentes aglomerados geram diferentes espaços, e onde a água flui numa sequência de espaços cheios e vazios que se vão abrindo para a paisagem [Aires Mateus (2016). p. 78]. Por último, olhou-se para o projeto “Termas de Vals” (1996), do arquiteto Peter Zumthor, cujo desenho de luzes se conjuga a descoberta de vários espaços, quer seja ao encontro da água quer o usufruto da paisagem, controlada pelos grandes vãos desenhados na fachada este (figura 12).

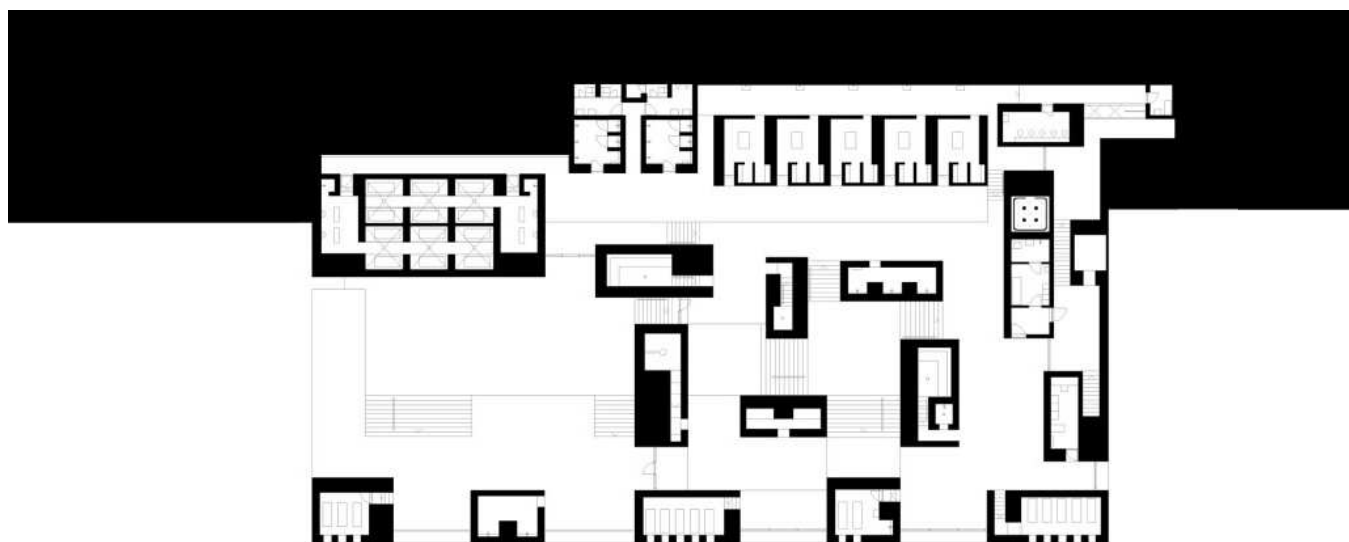




10
The Candy Shop. Traumnovelle (2016),
Bruxelas;



11
Proposta para as "Termas da Serra da
Estrela", na Covilhã, do atelier Aires Mateus
(2011), Serra da Estrela;



12
Planta do projeto "Termas de Vals" (1996),
do arquiteto Peter Zumthor;

Tendo como referência a estes exemplos, o projeto implanta-se no território a partir de dois muros ao eixo que se torna estruturador do lugar- um muro de contenção em pedra, do lado este, que estabiliza o terreno à cota de acesso aos “Banhos Públicos” e à cota térrea da habitação e um outro muro de betão, do lado oeste, delimitador de um recinto, que procura enquadrar a escala dos embasamentos do “Edifício Golfinho” e do Hotel “Aquae Flaviae”, de onde surge os novos Banhos Públicos propriamente ditos. O primeiro sugere, de igual forma, o desenho do espaço de receção, do estacionamento e de acessos pedonais à habitação, enquanto que o segundo permite desenhar um novo jardim murado, com um ambiente protegido e de alguma reclusão em relação ao entorno nem sempre qualificado, em particular as traseiras do “Edifício Golfinho” (figura 13).

O projeto está implantado numa orientação Nordeste-sudoeste e estrutura-se em duas frentes, perante um eixo viário já existente, com ligação entre ambas a uma cota inferior: desde o espaço da recepção até ao espaço dos balneários, já no recinto retangular, onde as piscinas interiores e exteriores entram em harmonia para com um novo jardim murado - *Hortus Conclusus*.

Considerando-se um refúgio fora da cidade mas situado dentro da cidade, a entrada no edifício, á cota 8m, quer seja via pedonal ou rodoviária, é feita a partir da torre, elemento vertical que se destaca da horizontalidade da proposta. No seu interior (1⁵), a claraboia revestida a madeira queimada, que protagoniza um ambiente melancólico recebe o utilizador que posteriormente é guiado para uma rampa (2), paralela aos gabinetes de administração e espaços de apoio (3), figura 14, cujo espaço vai escurecendo até chegar a uma cota inferior, onde se situam os balneários (4), representados na figura 15.

A partir deste ponto é possível aceder a dois espaços distintos, um exterior e outro interior. Numa primeira instância, em época de verão, o utilizador é confrontado com um átrio parcialmente coberto, de duplo pé direito (5), que apoia na transição do vestuário. Posteriormente é encaminhado para o exterior (6), onde a extensão da cobertura de um bloco em betão o introduz a um novo espaço com uma piscina de temperatura fria (27°), á cota 8m, desenhada para crianças (7) e adultos (8), em harmonia com a vegetação aí criada - *Hortus Conclusus* (9). Este bloco inclui também um pequeno espaço de restauração (10) e instalações sanitárias (11), como demonstra a figura 16.

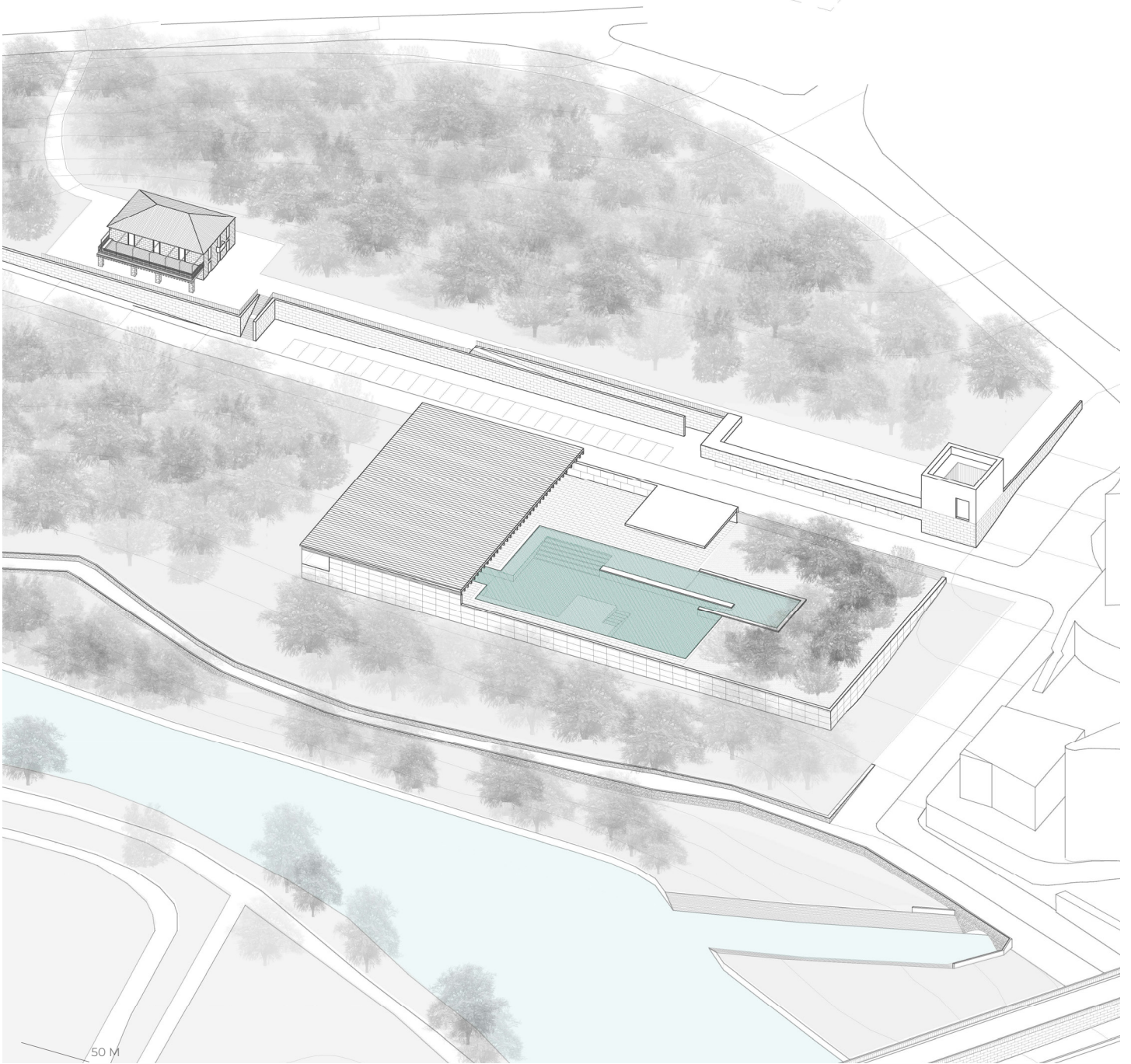
Já os banhos interiores, numa época de inverno, são acedidos a partir daquela cota inferior através de uma grande rampa (12), até um traçado curvilíneo que introduz suavemente a chegada a uma experiência imersiva (13), onde o desenho do chão conjugada com a topografia da água criam espaços com diferentes sensações (figura 17).

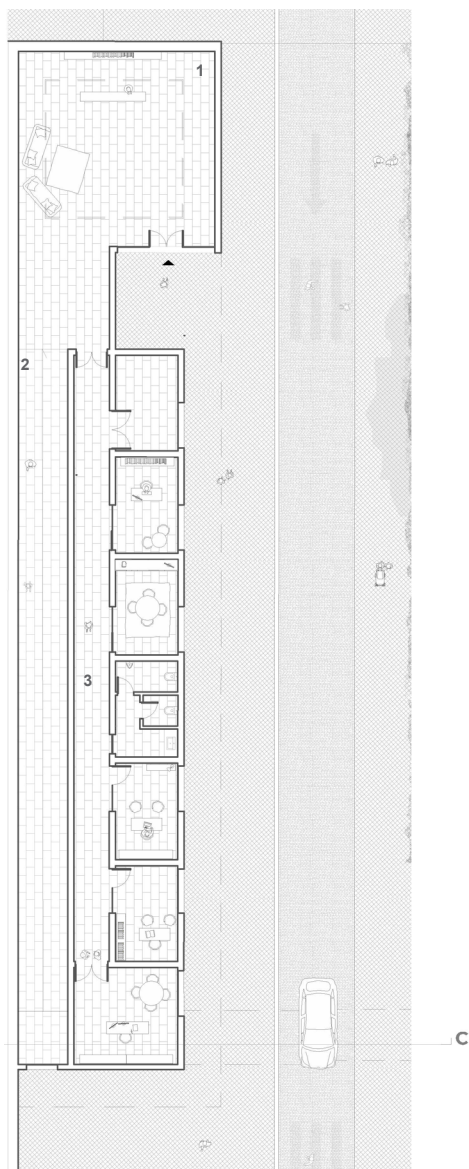
5

A enumeração dos espaços 1 a 6 corresponde às legendas das figuras 14, 15 e 16.

13

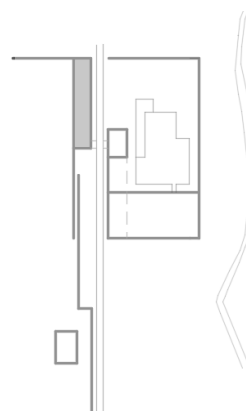
Perspetiva dos novos “Banhos Públicos”.



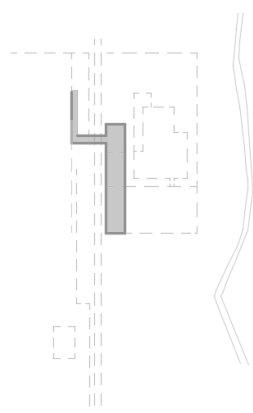
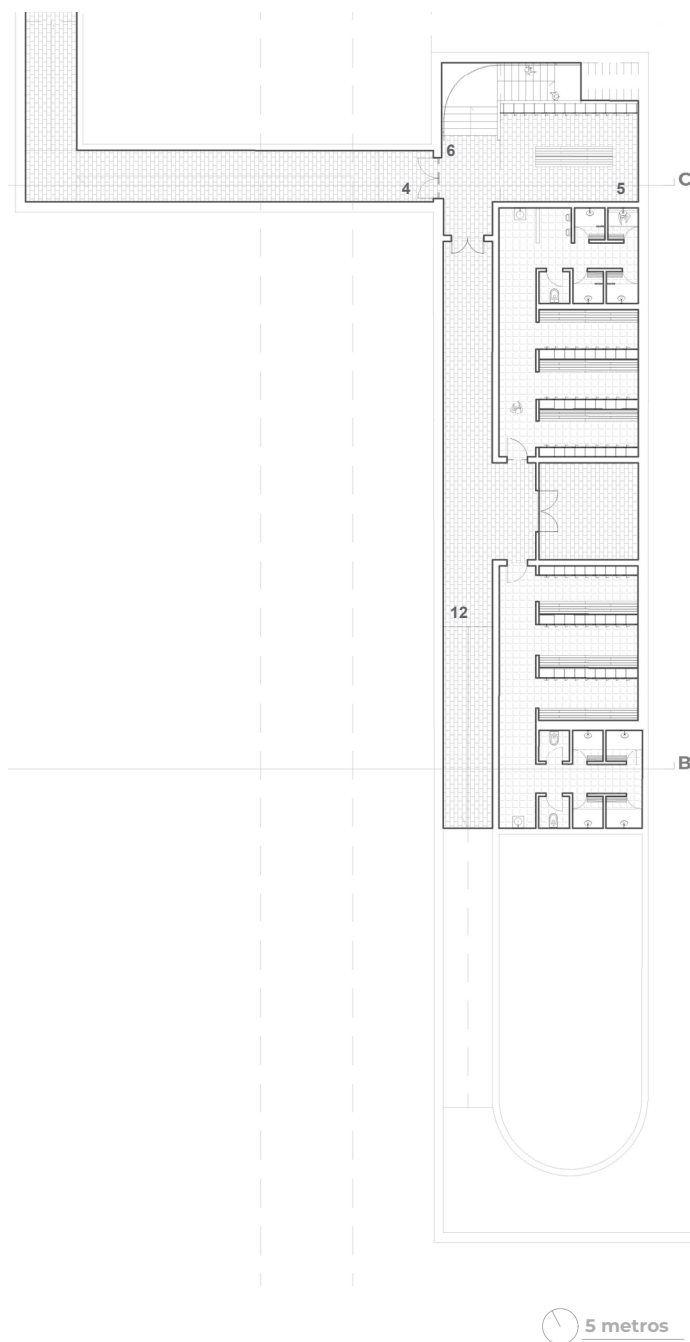


5 metros

14
Planta do espaço de recepção dos novos
“Banhos Públicos”, à cota 8m.

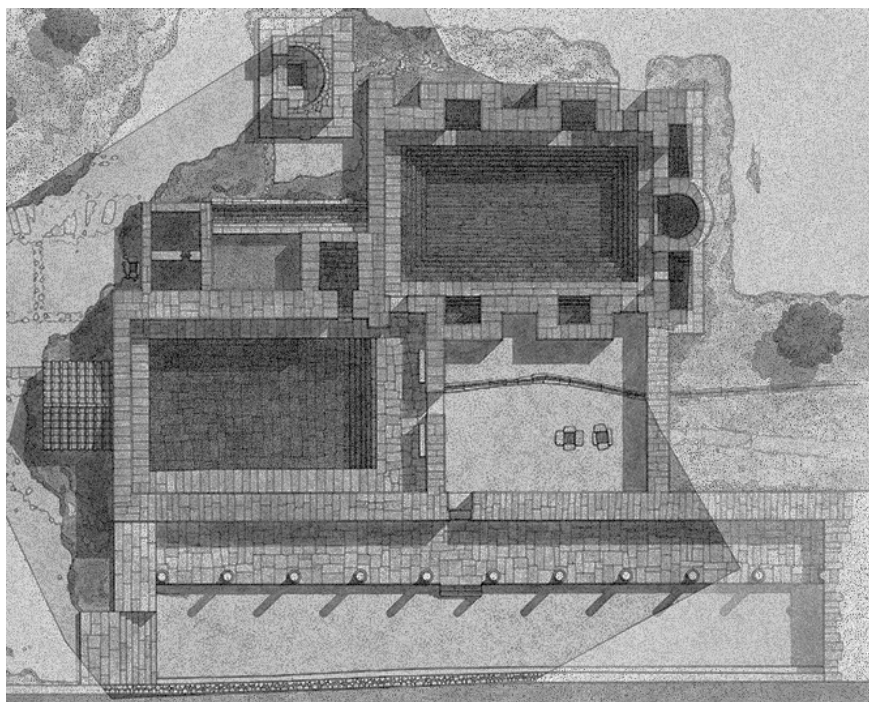


Chaves



15
Planta dos balneários dos novos “Banhos
Públicos”, á cota 4m.

A estruturação do desenho dos vários tanques a diferentes temperaturas surge na sequência da investigação sobre as termas romanas, a propósito daquelas (Figura 16), que foram reveladas arqueologicamente no centro da cidade, símbolo da união dos aglomerados urbanos [Carriço, A. P. A. (2013), pp. 26.] Estas, de uma forma geral, caracterizavam-se sob uma sucessão de tanques, que iam desde a temperatura fria, tépida até à quente - *Frigidarium*, *Tépidarium* e *Caldarium*, respetivamente [Carriço, A. P. A. (2013), pp. 28.].



16
Desenho ilustrativo de uma planta das
termas romanas encontradas em Chaves.



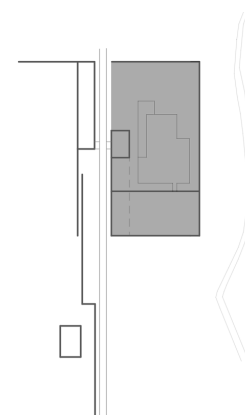


Após subir a rampa, surge um primeiro tanque, á cota 7.55m, parcialmente fechado, escuro, cujo plano de água se limita à altura da cintura (14⁶), que evoca a interiorização através da temperatura quente, a 42°, e da modelação dos patamares desenhados que permitem ao utilizador deitar-se e quase mergulhar. O desenho destes percorre o espaço desde os degraus de entrada no tanque, adaptando-se à parede circular e rematando num quase encontro com um vão. Esta abertura, “como se a luz fosse uma nova massa a esvaziar a escuridão” [Zumthor, P. (2018), pp. 59], guia o utilizador a uma outra experiência, já com a água a uma temperatura morna (35 graus) e á cota 6.7m, num espaço onde várias “ruas” se cruzam e se intersectam em “praças” de diferentes cotas, caracterizadas por vários espaços de estadia e de diferentes configurações. Deste modo, o visitante tem oportunidade de percorrer: à cota do chão, 8m, dois espaços secos para repouso (15), com elementos de repouso em pedra individuais, que se viram para uma nova atmosfera exterior - protagonizada pelo extenso plano de água, a vegetação densa e o reflexo deste naquele (figura 19) - e que se separam por um acesso ao exterior; á cota 6.7m, um espaço de contemplação (16) em que é oferecida uma vista desafiadora (a este) sobre a Serra do Brunheiro - cenário fundo da cidade de Chaves - e toda a planície da margem esquerda do rio Tâmega, através de um grande vão de canto; á cota 5.7m, um tanque de água de maior profundidade (17), que o reserva visualmente de todo o espaço interior, e no qual tem a oportunidade de repousar em vários patamares contínuos; e, por fim, á cota 7.7m, um tanque de forma retangular (18), delimitado por uma “moldura em relevo” de pedra, que proporciona o repouso nos elementos de pedra parcialmente submersas (figura 18).

O percurso do visitante neste projeto não é predeterminado, mas diversificado, na medida em que este é livre e se pode deixar levar pelas suas emoções e vontades num determinado momento. De grosso modo, o percurso não se desenha de forma labiríntica mas, permita-se, “induzir uma sensação de liberdade de movimento, um meio para passear, um ambiente que tinha (tem) menos a ver com dirigir as pessoas, do que seduzi-las” [Zumthor, P. (2018), pp. 43].

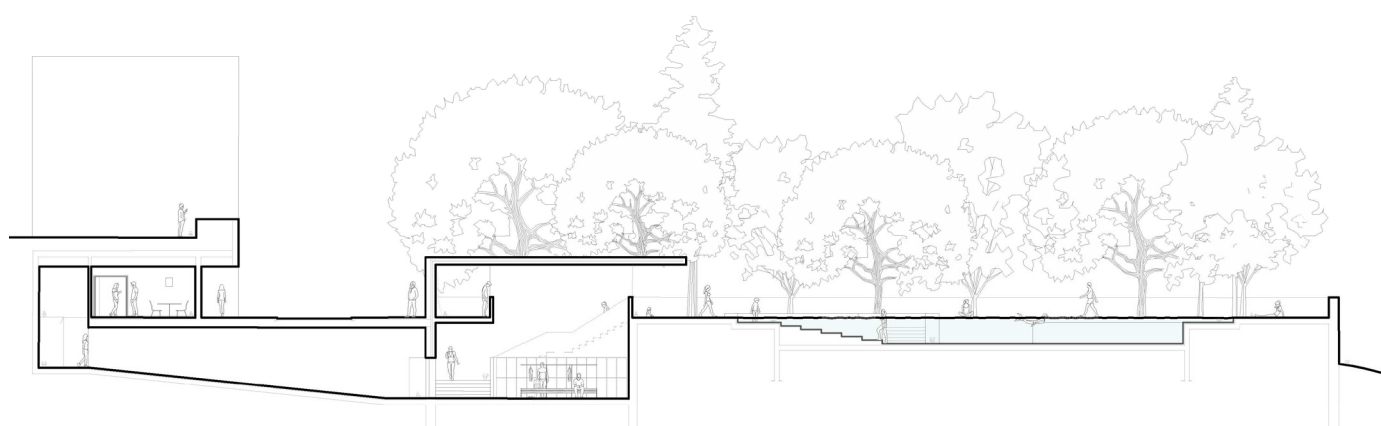
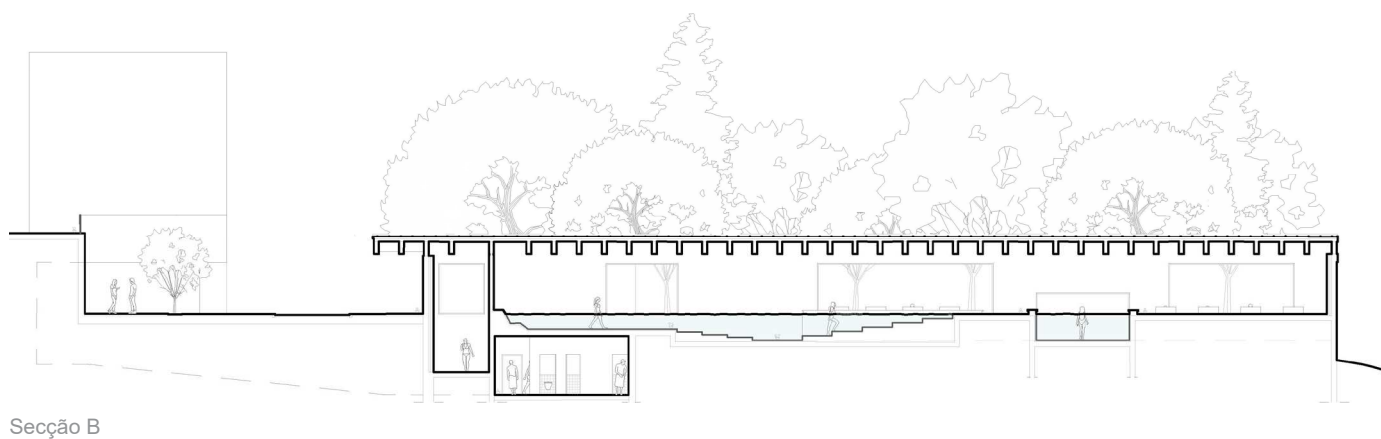
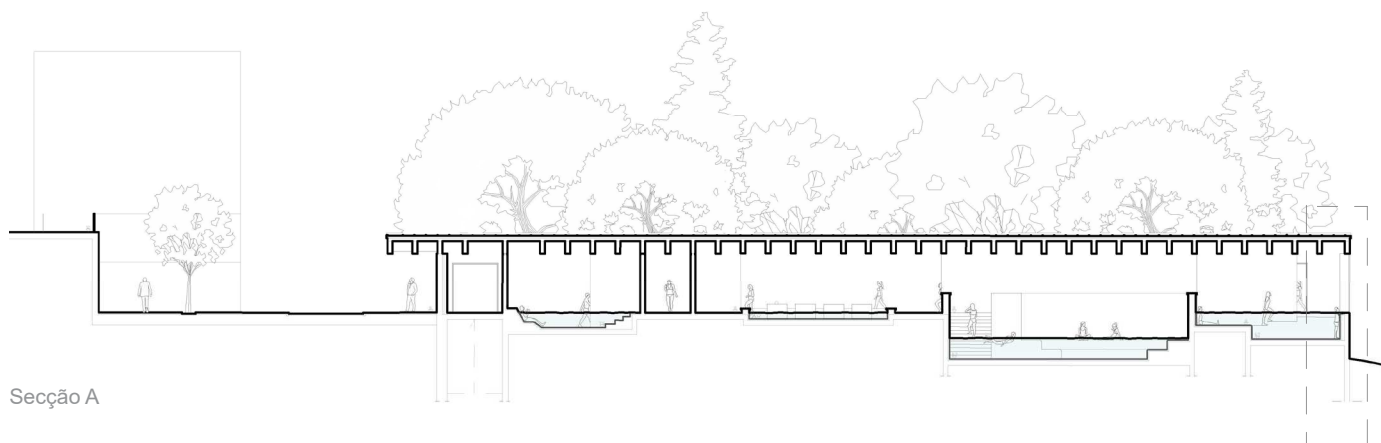
O desenho da pedra granítica cinza claro, não polida, do pavimento acompanha o visitante desde o momento em que entra nos balneários, a uma cota inferior, passando por todo o seu percurso até aos tanques de água, interior e exterior, e de repouso, lembrando a materialidade de construção das termas romanas, que também se estendia por todo o espaço construído e recorria a materiais pesados e locais, como a pedra. Num mesmo discurso, agora nos planos verticais interiores, a pedra assume-se como revestimento desde a cota do plano de água, 8m, até ao pavimento, enquanto que daquela até à cobertura se reveste a reboco branco. De salientar ainda um pequeno gesto singular quando as vigas de madeira assentam nas paredes interiores, como visível na figura 18.

Em contraste com este desenho horizontal, surgem as vigas de madeira queimada que não só conferem dinamismo e cor ao espaço interior, como também assumem a sua presença no exterior através do seu prolongamento nas fachadas oeste e norte, nesta última na condição de sombra e abrigo em época de verão (figura 17). A restante cobertura constitui-se por Paineis Sandwich (2,5m x 0,55 x 0,1m (x1)), Paineis de Fibra Orientada OSB (2,50m x 1,25m x 0,12m (x1)), revestida exteriormente por Chapa em zinco com sistema de junta agrafada angular (14m x 0,53 x 0,05 (x1)).



17
Planta dos novos “Banhos Públicos”, á cota 8m.

6
A enumeração dos espaços corresponde á legenda da figura 17.

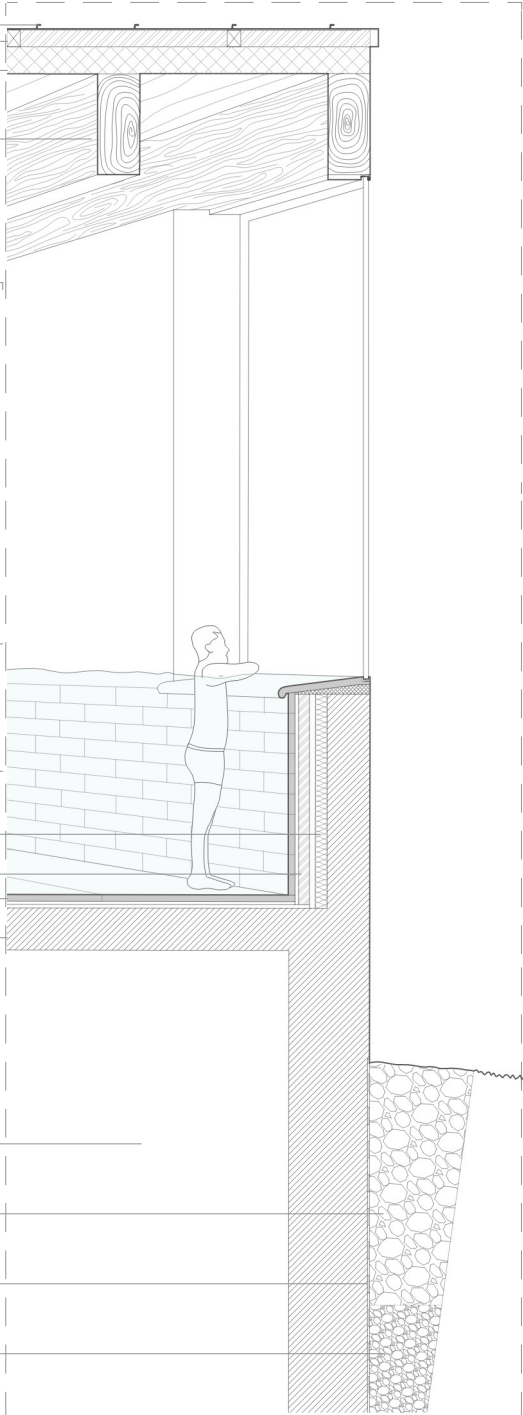


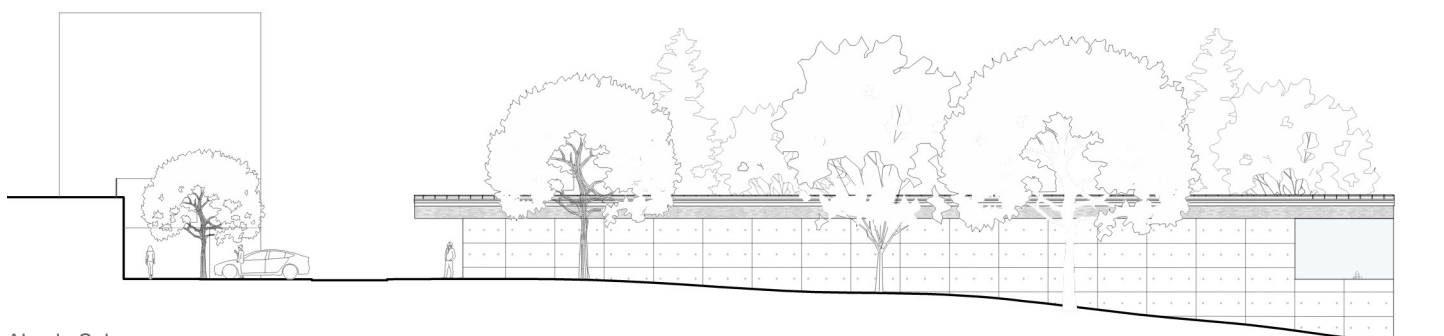
5 metros

Chapa em zinco com sistema de junta agrafada ângular (14m x0,58mx 0,05m (x1))
Painel de Fibra Orientada OSB (2,50m x1,25 mx0,12 m (x1))
Painel Sandwich (2,5m x 0,55 x 0,1m (1))
Vigas em madeira queimada (30m x 0,25m x 0,60m (x1))

Reboco branco
Granito cinza claro
Isolamento
Alvenaria de tijolo
Granito cinza claro
Betão

Terra
Gravilha
Isolamento
Eroçamento





Alçado Sul



Alçado Este

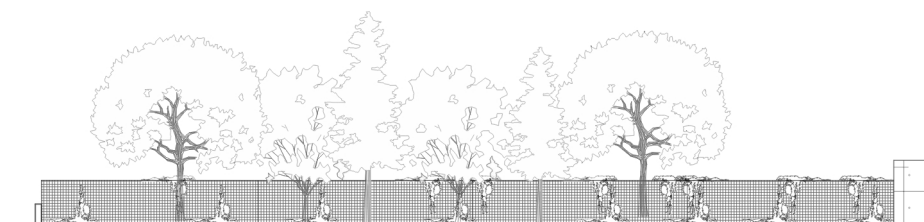


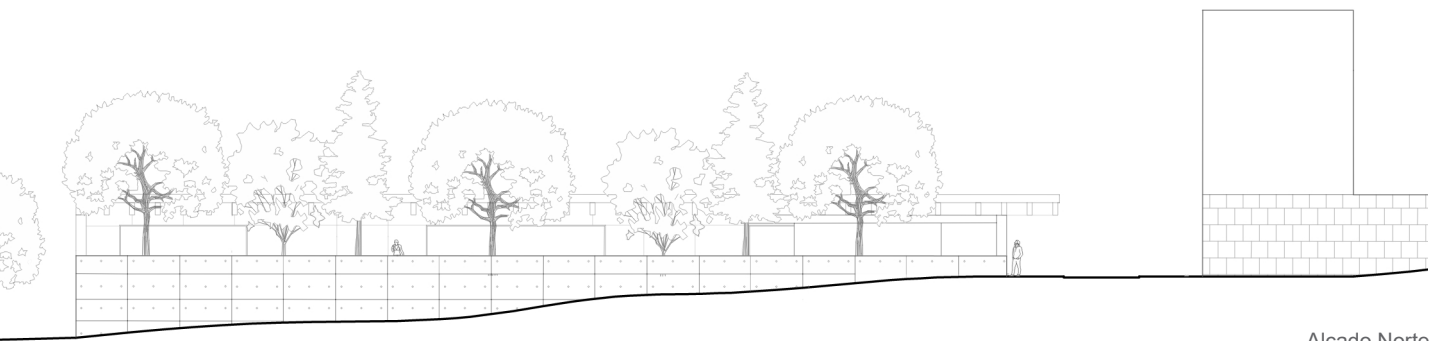
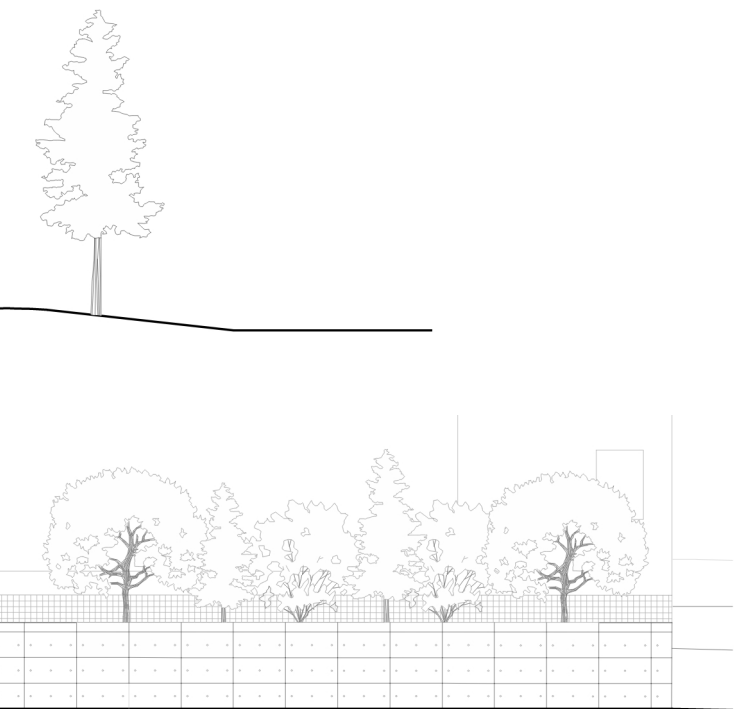
22
Alçado Sul dos novos "Banhos Públicos".

23
Alçado Este dos novos "Banhos Públicos".

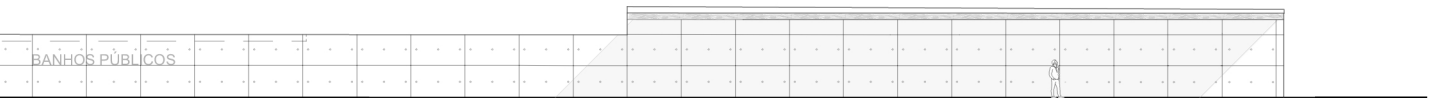
24
Alçado Norte dos novos "Banhos Públicos".

25
Alçado Oeste dos novos "Banhos Públicos".





Alçado Norte



Alçado Oeste

>

26

Fotomontagem do ambiente exterior das piscinas.





Casa Senhorial - Uma nova “Pousada”

Esta habitação, já descrita na evolução histórica do local, tinha como frente rua um eixo de acesso viário do lado norte da habitação, como demonstra a figura 27. No entanto, a divisão deste lote para a construção de uma urbanização veio eliminar aquele acesso, pelo que foi forçada a criar um novo acesso, desta vez privado, do lado sul da habitação. Atualmente, a habitação insere-se num lote com bastante densidade arbórea, sendo visível apenas do lado norte, uma vez que esta se constitui como limite do lote (figura 28).

Enquanto habitação aparentemente abandonada, assume-se essencialmente como estratégia a sua reconversão numa pousada, uma vez que a experiência no local permitiu observar uma lacuna na oferta de espaços de estadia temporário, para famílias ou jovens em visita à cidade, num âmbito mais acolhedor do que hotéis situados no centro da cidade. Deste modo, assume-se uma reorganização do interior, ao qual se adiciona apenas no exterior uma proposta de uma pérgola, estrutura pesada à cota térrea que se torna simples e leve à cota do 1º piso, permitindo a extensão do programa para o exterior e posicionar a habitação de frente para o rio Tâmega, em contacto direto com a vegetação arbórea já existente e a idealizada.

A implantação do projeto, nomeadamente o desenho do muro do lado do este, permite devolver a habitação à frente urbana, através da sua reconversão programática, passando assim a fazer parte do processo projetual.

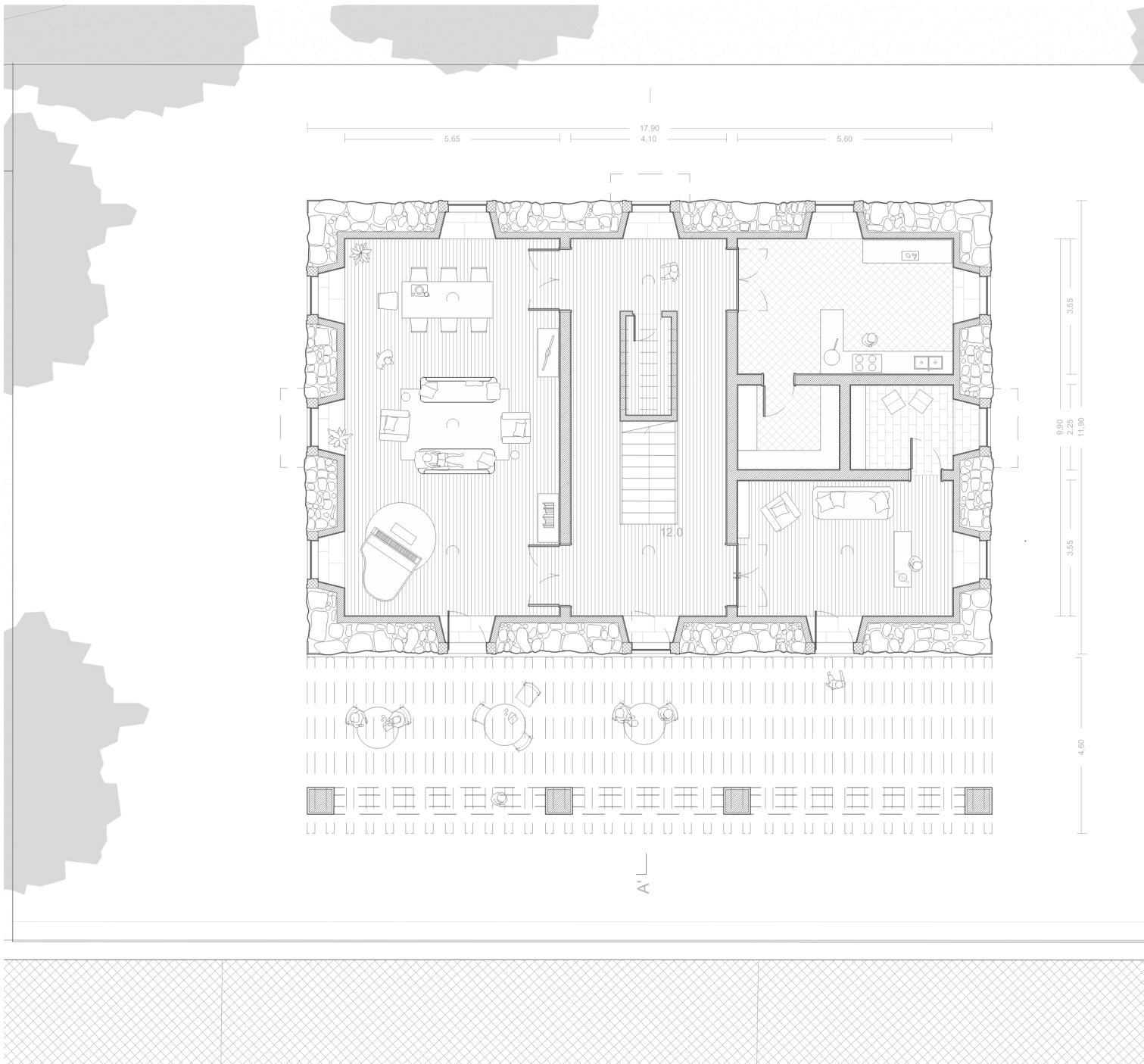
O acesso pedonal faz-se tanto pela rampa criada pelo desencontro dos dois muros que estabilizam a cota do acesso aos “Banhos Públicos” como pelas escadas de canto (figuras 29 e 30), como pelo acesso descaracterizado já existente, de ligação á av. Fontoura, que guiam o visitante até ao interior da habitação. O espaço interior divide-se em quatro suites, agora com possibilidade de usufruir da nova pérgola, duas com cama de casal e duas com duas camas individuais, no piso superior (figura 30). Já no piso inferior dispõe de um pequeno espaço de recepção, cozinha com despensa e uma sala de estar comuns, tendo esta última oportunidade de se estender para o exterior aproveitando um ambiente mais agradável para possíveis momentos de refeição ou espaço de leitura (figura 29).

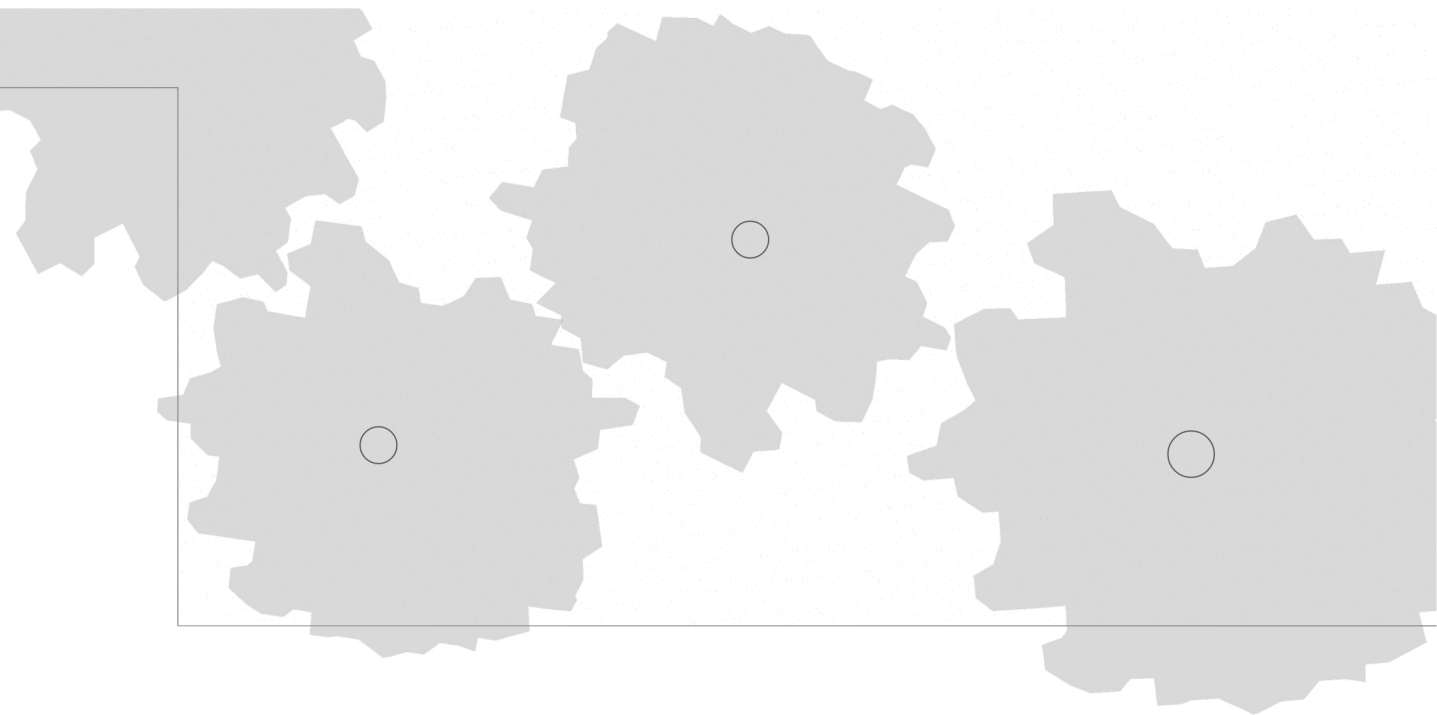


27
Fotografia aérea do espaço de intervenção
com identificação da referida habitação e
antigo eixo de acesso.

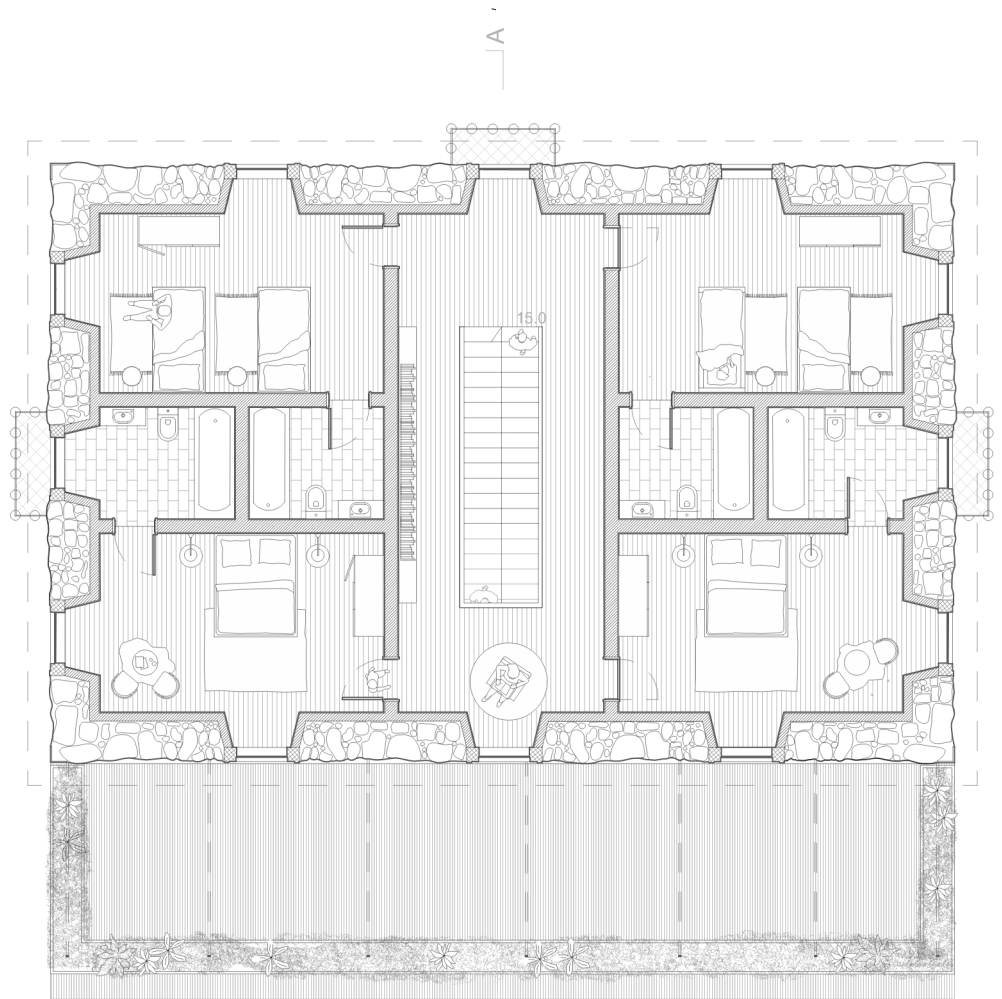


28
Casa Senhorial em situação atual (2022).

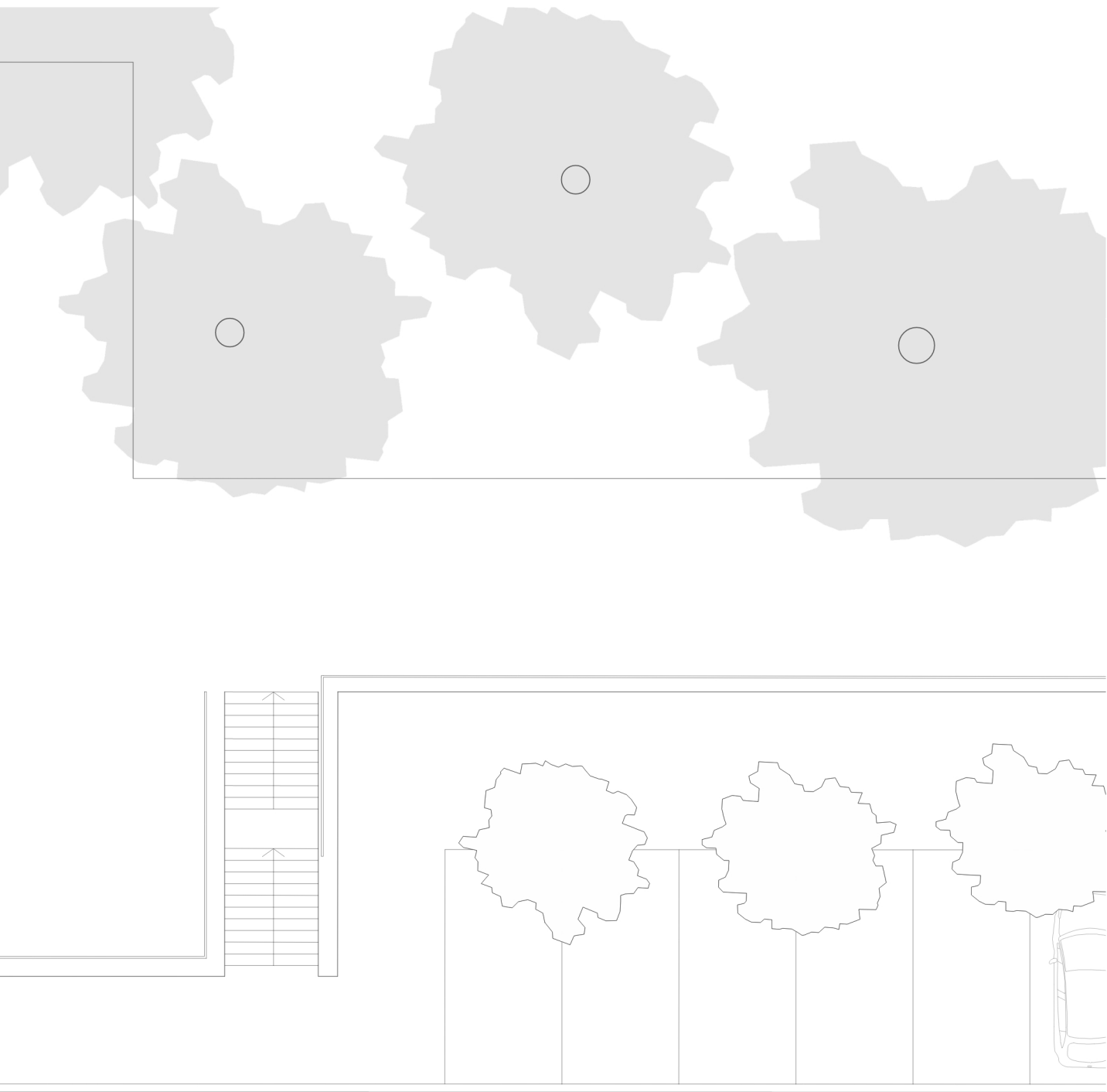




29
Planta do piso térreo da nova
“Pousada”, á cota 12m.



2,5 metros



30
Planta do primeiro piso da nova
"Pousada", á cota 15m.

Toda a intervenção caracteriza-se, a nível interior, por um novo revestimento de paredes em betão, rebocado a branco, em que se tira proveito das molduras em pedra que caracterizam os vãos das fachadas, conferindo-lhe assim identidade, e acrescentam-se elementos pontuais em madeira, tais como portas, rodapé, pavimentos e guarda-corpos (figura 31). Já a nível exterior, a pérgola recorda as vigas em madeira queimada das piscinas à cota do piso térreo e presencia alguma vegetação plantada em canteiros, no piso superior, que lhe confere não só uma “cobertura” como uma nova atmosfera (figura 32).

>

31

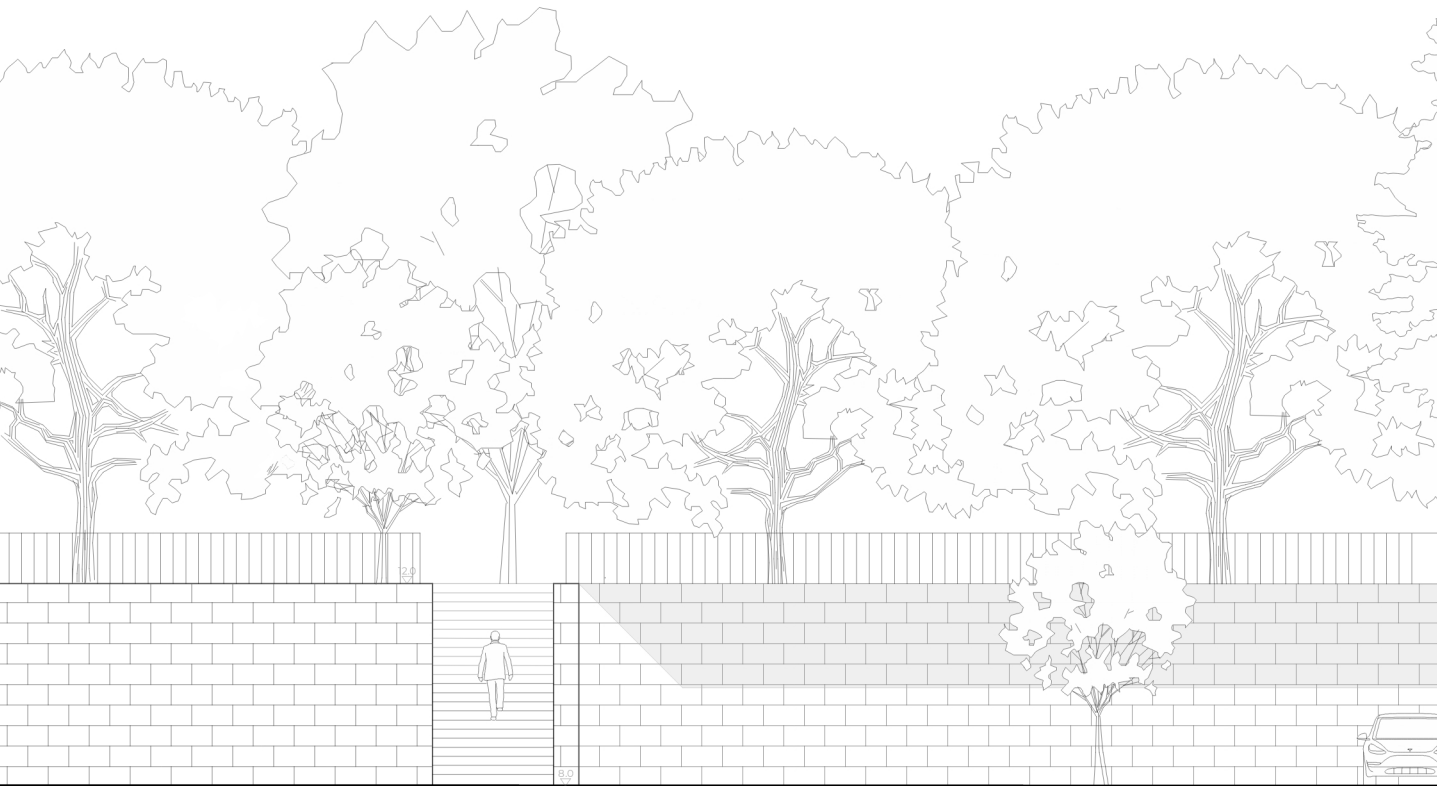
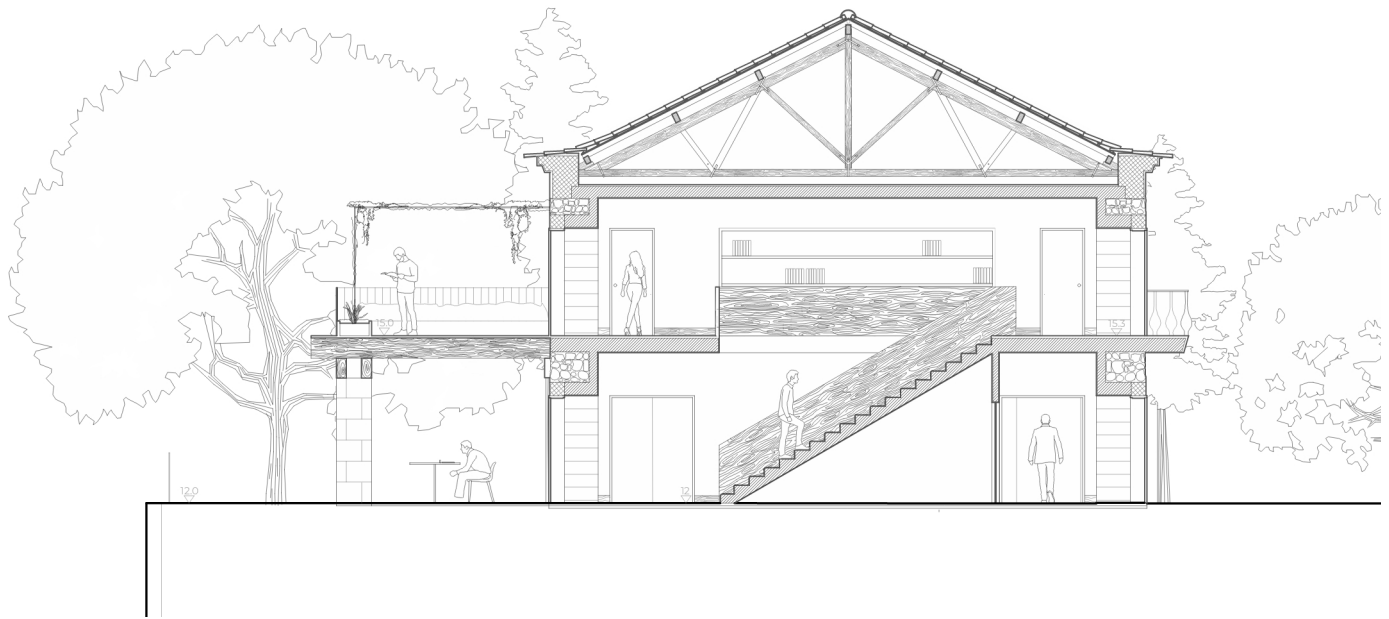
Secção A' da nova “Pousada”.

32

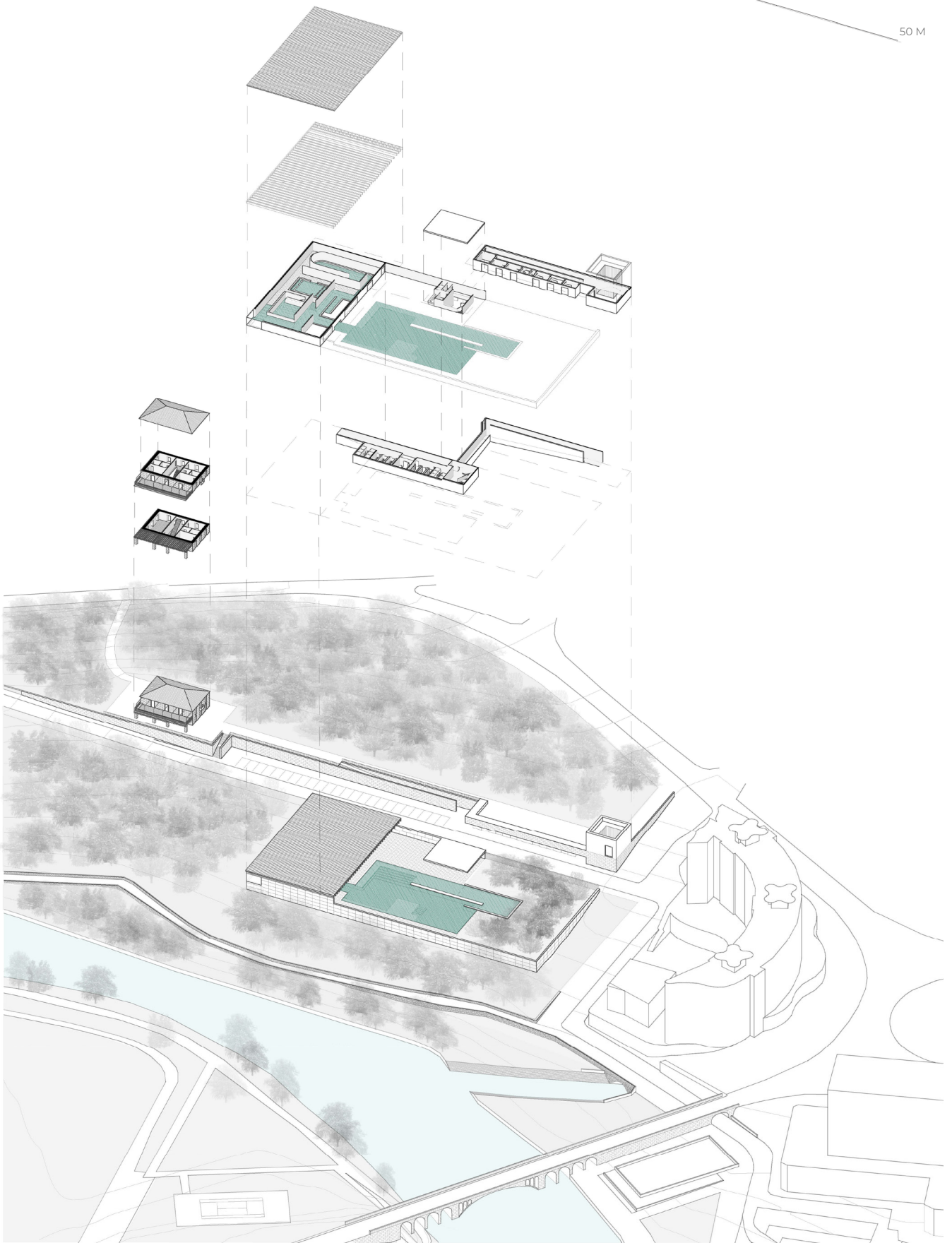
Alçado Nascente da nova “Pousada”.



2,5 metros



50 M



Conclusão

Neste projeto procurou-se a continuidade da malha urbana da cidade de Chaves, a Oeste da Ponte Eng. Barbosa Carmona através da expansão do Jardim do Tabulado. A história que este espaço carrega ao longo dos anos nesta cidade requer que esteja em continuidade perante o território que a rodeia e é, desta forma, inegável de que o elemento da água se torne fundamental e possível na sua expansão.

O desenho dos muros, em continuidade com a linguagem do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, os elementos conceptuais do lugar, o Hortus Conclusus e a Clareira, e presença da antiga via romana, o “Edifício Golfinho” e a habitação senhorial existente permitem criar um desenho de implantação que respeita o lugar em que se insere e confere uma nova atmosfera mística, ligada a todo um desenho das piscinas.

A necessidade de criar referência às termas romanas, espólio desta cidade, e atendendo a alguns casos de estudo, permite conceber uma harmonia entre o desenho de chão e o plano de água, onde diferentes espaços evocam diferentes sensações, com diferentes temperaturas, a diferentes cotas, e onde a transição interior-exterior não se constitui como elemento físico mas algo conceptual.

Referências

1. Monografias, capítulos, livros e obras específicas

Cardoso, A., Sales, F., Pimentel, J. C. (2012). *Januário Godinho - Leituras do Movimento Moderno* (CEAA) https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/19883/1/2012_Januário%20Godinho.%20Leituras%20do%20movimento%20moderno.pdf

ViverChaves. (2005) Proposta do Plano-Relatório. Em ViverChaves (ed) Plano de Pormenor das Margens do Tâmega (p.19)

Zumthor, P. (2018). *Atmosferas*. (Birkhäuser). ISBN 978-3-7643-7495-2

2. Artigos de publicação em série

Aires Mateus (2016). Termas En La Sierra De Estrela. Em F. M. Cecilia & R. Levene (Eds.). *El Croquis* (Cecilia, F. M., Levene, R., 186, pp.78-81). El Croquis Editorial.

3. Webgrafia

Centro de Estudos de Antropologia Social e Instituto de Ciências Sociais. (2002) Caldas de Chaves - Historial. http://www.aguas.ics.ul.pt/vilareal_cchaves.html

Chaves, A.A. (2007, fevereiro 10). As Caldas de Chaves em 1940. Chaves Antiga. <https://chavesantiga.blogs.sapo.pt/117154.html>

Divisare (2016, setembro). Traumnovelle, The Candy Shop. <https://divisare.com/projects/325613-traumnovelle-the-candy-shop>

Fracalossi, I. (2011) Clássicos da Arquitetura: Termas de Vals/ Peter Zumthor. ArchDaily Brasil. <https://www.archdaily.com.br/br/01-15500/classicos-da-arquitetura-termas-de-vals-peter-zumthor>

Medeiros, C. (2022, abril 2). As águas quentes da Fonte do Povo. Chaves and around... Viagens a Chaves e Portugal. <https://chavesandaround.wordpress.com/2022/04/02/as-aguas-quentes-da-fonte-do-povo/>

Museu das Termas Romanas. O achado. Município de Chaves <https://museutermas-romanas.chaves.pt/oachado/>

Termas de Chaves, (s.d.). História. <https://termasdechaves.com/historia>

4. Dissertações e trabalhos académicos

Carriço, A. P. S (2013). *Metamorfoses do Espaço Termal*. O Caso das Termas de S. Pedro do Sul Tese de doutoramento, Universidade da Beira Interior]. uBibliorum. <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/4409>

Índice e Crédito de imagens

1. Planta Geral dos novos “Banhos Públicos”. Fonte: Elaborada pela autora;
2. As Caldas de Chaves na década de 1940, onde é visível o poço de mergulho, atual fonte do povo, com gradeamento à volta, a ponte romana e o Ribeiro do Ribelas. Disponível em <https://chavesantiga.blogs.sapo.pt/117154.html> ;
3. As Caldas de Chaves na década de 1940, onde já é visível a presença da Bouvette ou Fonte de Gradeamento, construída para “monumentalizar” o poço de mergulho. Disponível em <https://chavesantiga.blogs.sapo.pt/117154.html> ;
4. Januário Godinho: Estudo de Implantação e das vias de circulação das Termas de Chaves (1949). Fonte: Cardoso, A, Sales F. Pimentel, J.C. (2012), pp.12;1;
5. Visão aérea e atual do Jardim do Tabolado do lado Oeste do centro histórico. Fonte: Desenho da autora sob uma imagem aérea do Google Earth (2022);
6. A *Bouvette* integrada no Jardim do Tabolado, rodeada de vegetação em época de outono. Fonte: Fotografia da autora (2021);
7. Fotografia do antigo eixo da via romana no Jardim do Tabolado. Fonte: Fotografia da autora (2022);
8. Os dois arcos da ponte e o campo de ténis no Jardim do Tabolado. Fonte: Fotografia da autora (2022);
9. O local na situação atual – clareira. Fonte : Fotografia da autora (2022);
10. The Candy Shop, Traumnovelle (2016), Bruxelas. Fonte: Divisare (2016, setembro);
11. Proposta para as “Termas da Serra da Estrela”, na Covilhã, do atelier Aires Mateus (2011), Serra da Estrela. Fonte: Aires Mateus (2016). p.78;
12. Planta do projeto “Termas de Vals” (1996), do arquiteto Peter Zumthor. Fonte: Fracalossi, I. (2011);
13. Perspetiva dos novos “Banhos Públicos”. Fonte: Elaborada pela autora;
14. Planta do espaço de receção dos novos “Banhos Públicos”, á cota 8M. Fonte: Elaborada pela autora;
15. Planta dos balneários dos novos “Banhos Públicos”, á cota 4m. Fonte: Elaborada pela autora;
16. Desenho ilustrativo de uma planta das termas romanas encontradas em Chaves. Fonte: Museu das Termas Romana;
17. Planta dos novos “Banhos Públicos”, á cota 8m. Fonte: Elaborada pela autora;
18. Secção A dos novos “Banhos Públicos”. Fonte: Elaborada pela autora;
19. Secção B dos novos “Banhos Públicos”. Fonte: Elaborada pela autora;
20. Secção C dos novos “Banhos Públicos”. Fonte: Elaborada pela autora;
21. Pormenor construtivo dos novos “Banhos Públicos”. Elaborado pela autora;
22. Alçado Sul dos novos “Banhos Públicos”. Fonte: Elaborado pela autora;
23. Alçado Este dos novos “Banhos Públicos”. Fonte: Elaborado pela autora;
24. Alçado Norte dos novos “Banhos Públicos”. Fonte: Elaborado pela autora;
25. Alçado Oeste dos novos “Banhos Públicos”. Elaborado pela autora;
26. Fotomontagem do ambiente exterior das piscinas. Fonte: Elaborado pela autora.
27. Foto aérea do espaço de intervenção com identificação da referida habitação e antigo eixo de acesso. Fonte: Fotografia da autora tirada sobre uma fotografia aérea exposta na sede da Divisão de Desenvolvimento Sustentável, Turismo e Cooperação e da Divisão de Desenvolvimento Social e Cultural;
28. Habitação senhorial na situação atual (2022). Fonte: Fotografia da autora;
29. Planta do piso térreo da nova “Pousada”, á cota 12m. Fonte: Elaborada pela autora;
30. Planta do primeiro piso da nova “Pousada”, á cota 15m. Fonte: Elaborada pela autora;
31. Secção A’ da nova “Pousada”. Fonte: Elaborada pela autora;
32. Alçado Nascente da nova “Pousada”. Fonte: Elaborado pela autora;
33. Perspetiva geral dos novos “Banhos Públicos” e da . Fonte: Elaborada pela autora.

ANEXOS

Expansão do Jardim do Tabolado

Do Espaço das Termas ao Espaço Termal

Chaves, Vila Real

Bárbara Ariana Lopes Monteiro

O Jardim do Tabolado, marcado a macha, sempre simbolizou o palco da cidade de Chaves, desde a sua fundação até os dias de hoje, pelas características naturais e únicas da água que aqui ainda se faz surgir.



No âmbito do Programa Pólis, em inícios do século XXI, a cidade viu a sua oportunidade para a consolidação do território a Norte e a Sul. Com o objetivo de "coser" o núcleo histórico às novas infraestruturas da cidade moderna, estabeleceu-se a recuperação das frentes ribeirinhas: a construção do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, na margem esquerda (indicada a macha escura), novos parques e caminhos ribeirinhos em ambas as margens (machas escuras), com o objetivo de devolver o rio aos olhos da cidade.



Atendendo aos atuais limites da cidade, propõe-se expandir os através de duas propostas individuais: um equipamento de "Banhos Públicos" e um recinto para a feira de Chaves, a sul da ponte nova e a norte da Ponte de S. Roque, respetivamente. O projeto aqui em residência (machas escuras) procura expandir o Jardim do Tabolado, propondo um novo equipamento de carácter lúdico ao serviço da população fluvial, que não só procura colmatar a falta de espaços com este propósito, como também complementa o carácter termal, medicinal e turístico já existente no referido jardim.



O território caracteriza-se essencialmente por uma clareira, resultante de uma tentativa de urbanização não concretizada. Os seus limites são entendidos a norte, pelo "Edifício Colírio", a sul, por um lote fechado densamente arborizado - entendido conceptualmente como hortas concubinas - onde se insere uma habitação senhorial.



- Legenda:
- 1. Câmara Municipal de Chaves;
 - 2. Museu da Região Fluvial;
 - 3. Torre de Menagem;
 - 4. Igreja Matriz de Santa Maria Maior;
 - 5. Finanças Municipais;
 - 6. Bouvette Art. João Maria Godinho

Eixo da proposta de grupo

Proposta de um Parque Hortícola a um novo recinto para a Feira de Chaves

Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso

Museu Arqueológico das Termas Romanas

Termas de Chaves

Jardim do Tabolado

Edifício "Colírio"

Linhas de Cota

Banhos Públicos

Dourestas

50 metros

Planta Geral



20 metros

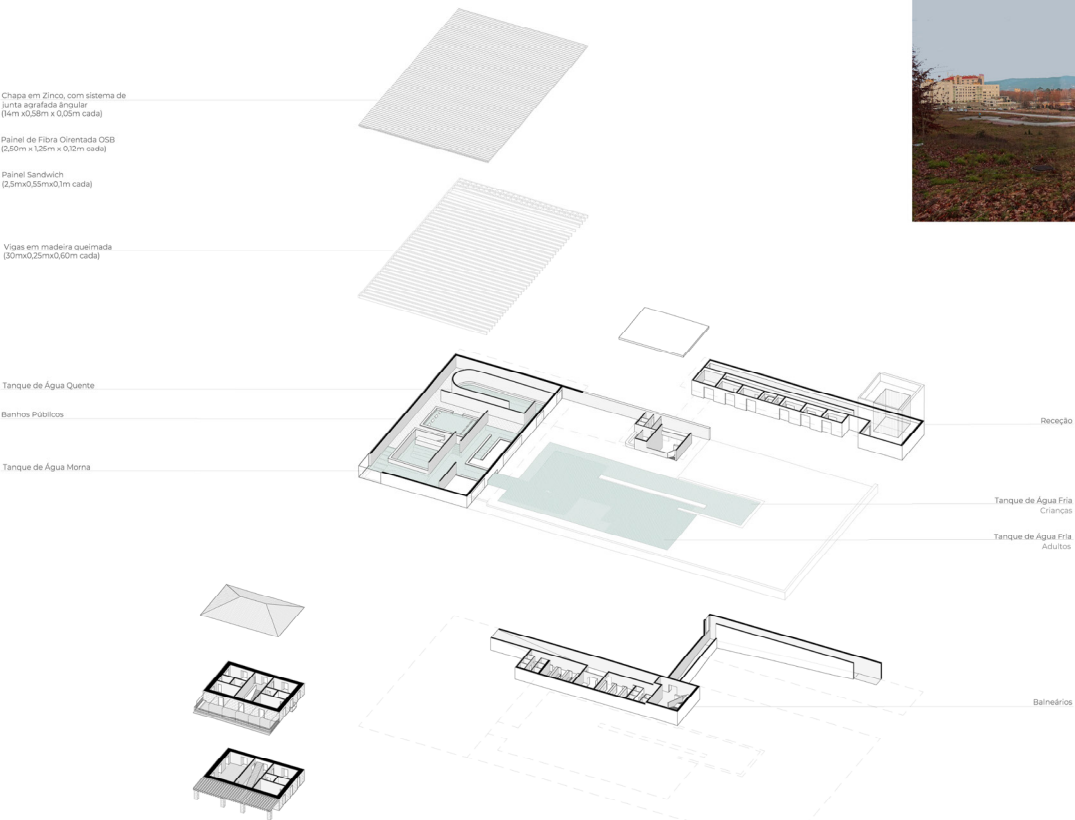
Corte pelas Banho Público

Expansão do Jardim do Tabolado

Do Espaço das Termas ao Espaço Termal

Chaves, Vila Real

Bárbara Ariana Lopes Monteiro



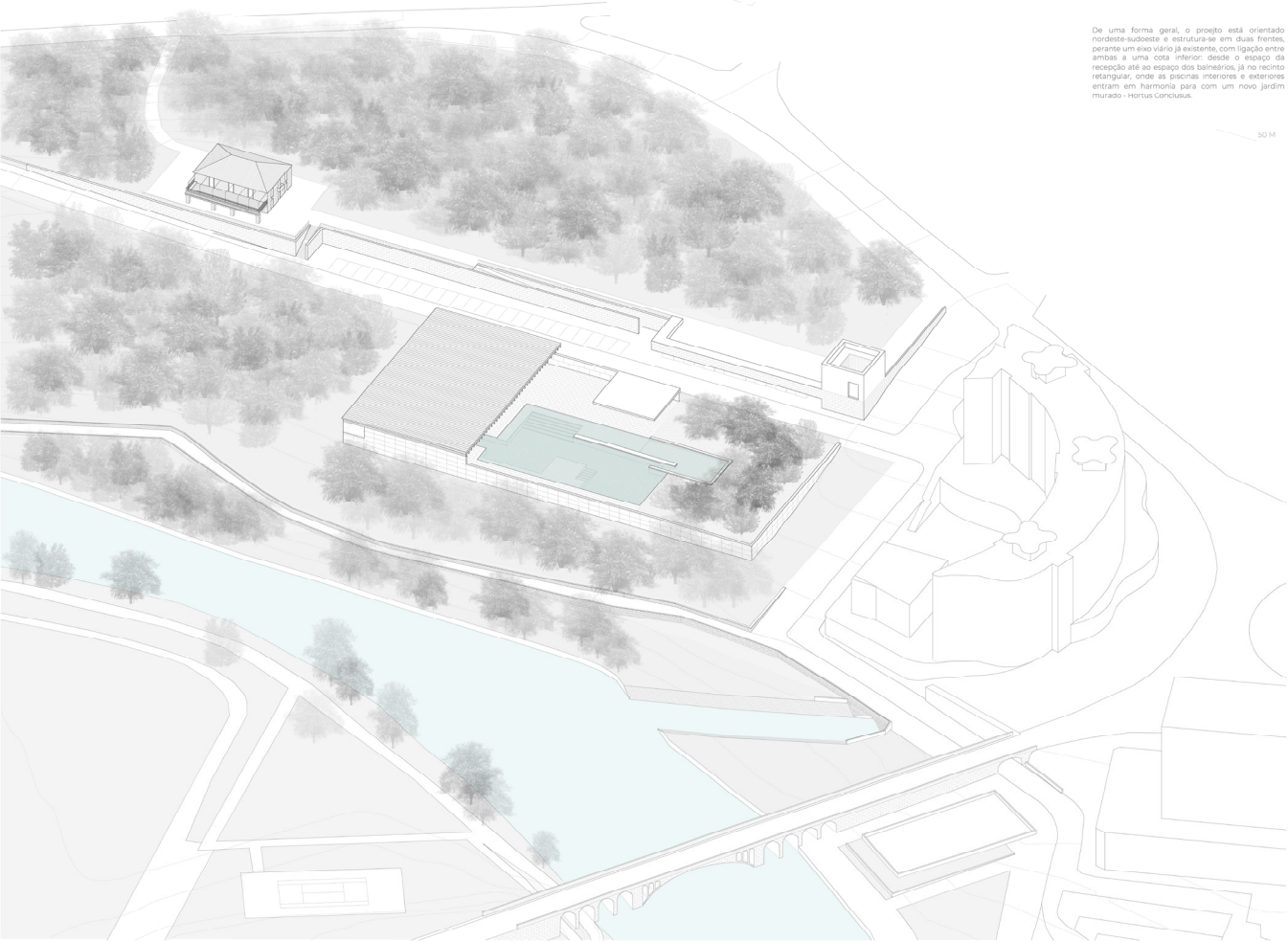
Fotografia do local de intervenção (2022)

Para o desenvolvimento da proposta, recorreu-se a alguns casos de estudo que integram os mesmos elementos que o projeto procura explorar: quer do ponto de vista conceptual, quer do ponto de vista formal - a clareira, o hortus conclusus e o desenho do plano de água - o projeto conceptual de Trautmann, "The Candy Shop" (2016), o projeto proposto pelo atelier Aires Mateus para as Termas da Serra da Estrela e o projeto "Termas de Vals" (1996), do arquiteto Peter Zumthor.

O projeto pretende redefinir este lugar a partir do aproveitamento do eixo já existente, paralelo ao rio, prolongando-o de modo a reintegrar a habitação senhorial na malha urbana. Esta integração permite estender à área dita como Hortus Conclusus dentro dos limites do lugar proposto e entender a clareira, como elemento de projeto dos novos "Banhos Públicos".

Implanta-se no território a partir de dois muros ao eixo que se torna estrutural do lugar: um muro de contenção em pedra, do lado este, que estabiliza o terreno à cota de acesso aos "Banhos Públicos" e à cota da área da habitação e um outro muro de betão, do lado oeste, delimitador de um recinto, que procura enquadrar a escala dos embaixamentos do "Edifício Colifinho" e do Hotel "Águas Fervidas", de onde surge os novos Banhos Públicos propriamente ditos. O primeiro sugere, de igual forma, o desenho do espaço de recepção, do estacionamento e de acessos pedonais à habitação, enquanto que o segundo permite desenhar um novo jardim murado, com um ambiente protegido e de alguma recusão em relação ao entorno nem sempre qualificado, em particular as traseiras do "Edifício Colifinho".

De uma forma geral, o projeto está orientado nordeste-sudoeste e estrutura-se em duas frentes, perante um eixo viário já existente, com ligação entre ambos a uma cota interior, desde o espaço da recepção até ao espaço dos banheiros, já no recinto rectangular, onde as piscinas interiores e exteriores entram em harmonia para com um novo jardim murado - Hortus Conclusus.



Expansão do Jardim do Tabolado

Do Espaço das Termas ao Espaço Termal

Chaves, Vila Real

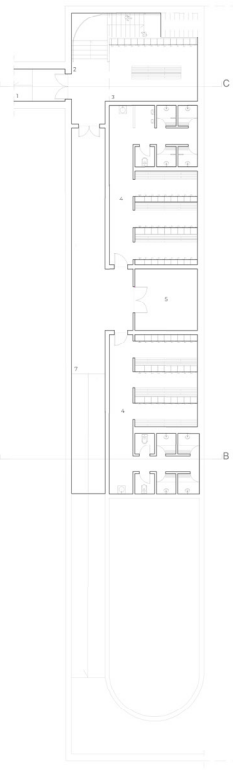
Bárbara Ariana Lopes Monteiro

Considerando-se um refúgio fora da cidade mas situado dentro da cidade, a entrada no edifício situa-se à cota 8m, a partir da torre, elemento vertical que se destaca da horizontalidade da proposta. No seu interior, a claraboia quadrangular revestida a madeira queimada, recebe o utilizador que posteriormente é guiado para uma rampa, cujo ambiente vai suavemente até chegar a uma cota inferior, 4m, onde se situam os balneários.

A partir deste ponto é possível aceder a dois espaços distintos, um exterior e outro interior. Numa primeira instância, em época de verão, o utilizador é confrontado com um átrio parcialmente coberto, de diáfano pé direito, que apoia na transição do exterior. Posteriormente, é encaminhado para o exterior, onde a extensão da cobertura de um sítio em betão o introduz a um novo espaço com uma piscina de temperatura fria (27°), à cota 8m, desenhada para crianças e adultos, em harmonia com a vegetação da cidade - Hortus Conclusus.

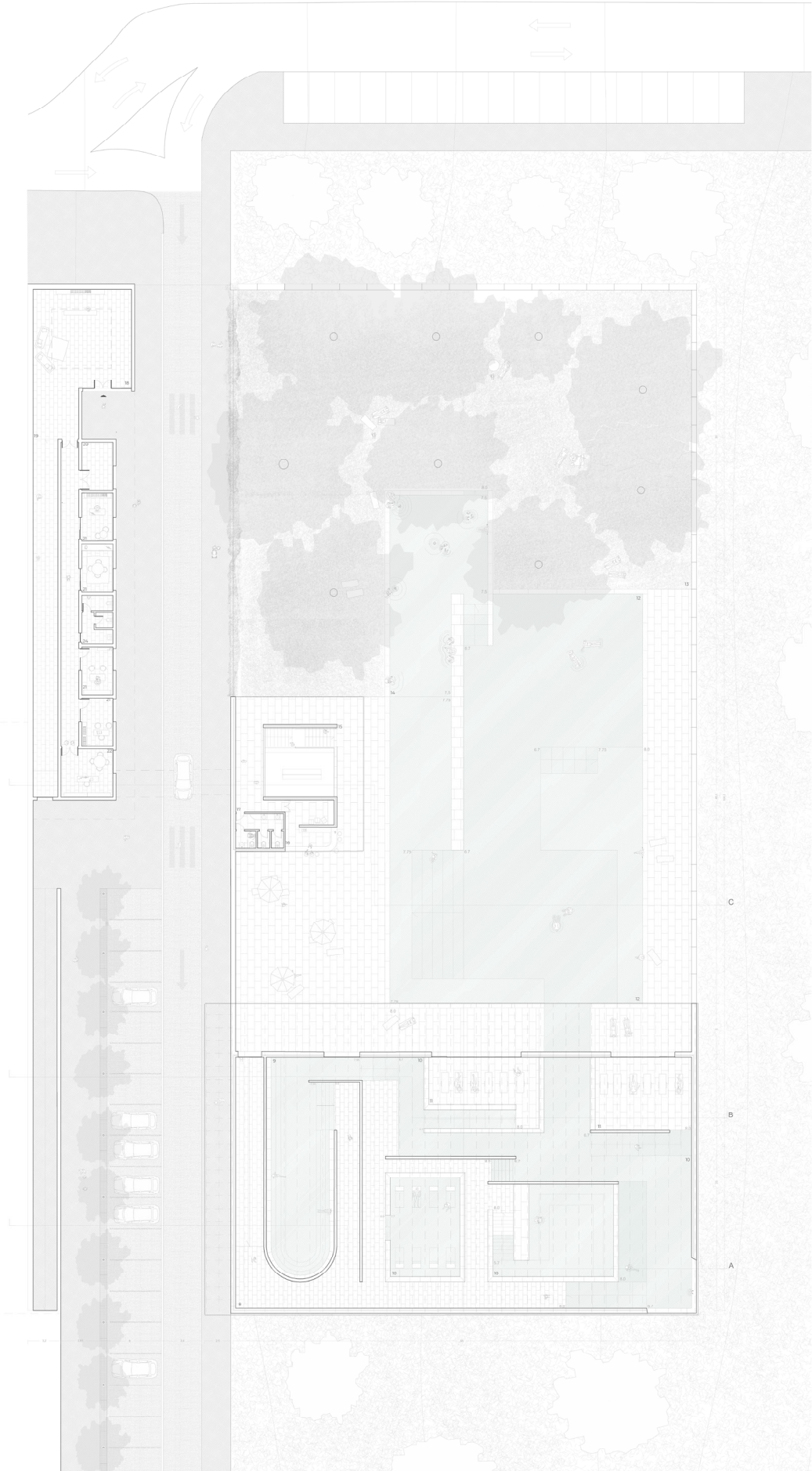
Já os banhos interiores, à cota 8m, em época de inverno, são acentuados a partir de uma cota inferior através de uma grande rampa, até um traçado curvilíneo que introduz suavemente a chegada a uma experiência imersiva, onde o desenho do chão conjugado com a topografia da água criam espaços com diferentes sensações. Neste espaço interior, surge um primeiro tanque, à cota 7,55m, parcialmente fechado, escuro, que evoca a interiorização através da temperatura quente, a 42°, e cuja modelação dos patamares permitem ao utilizador elevar-se a quase irregular. Esta abertura guia o utilizador a uma outra experiência, já com a água a uma temperatura morna (35 graus) e à cota 6,7m, num espaço onde várias "ruas" se cruzam e se intersectam em "prças" de diferentes cotas, caracterizadas por vários espaços de estadia e de diferentes configurações. Deste modo, o visitante tem oportunidade de percorrer à cota do chão, cota 8m, dois espaços secos para repouso, que se viram para uma nova atmosfera exterior - protagonizada pelo extenso plano de água e a vegetação densa - e que se separam por um acesso ao exterior; à cota, 6,7m, um espaço de contemplação em que é oferecida uma vista desimpida (a este sobre a Serra do Brunheiro - cenário fundo da cidade de Chaves - e toda a planície da margem esquerda do rio Tâmega, através de um grande vão de canto à cota 5,7m, um tanque de água de maior profundidade, que o reneva visualmente de todo o espaço interior, e no qual tem o oportunidade de repousar em vários patamares contínuos; e, por fim, à cota 7,7m um tanque de forma retangular, delimitado por uma "moldura em relevo" de pedra, que igualmente proporciona o repouso nos elementos de pedra parcialmente submersos.

- Legenda:**
- 1. Acesso aos balneários pela recepção
 - 2. Acesso às piscinas exteriores
 - 3. Vestiário
 - 4. Balneários masculinos
 - 5. Espaço de arrumos e máquinas
 - 6. Balneários femininos
 - 7. Acesso às piscinas interiores
 - 8. Piscinas interiores
 - 9. Tanque de Água Quente (42°)
 - 10. Tanque de Água Morna (35°)
 - 11. Espaço de Seca
 - 12. Tanque de Água Fria (27°) - Adultos
 - 13. Hortus Conclusus
 - 14. Tanque de Água Fria (27°) - Crianças
 - 15. Acesso aos balneários
 - 16. Espaço de restauração
 - 17. Instalações Sanitárias
 - 18. Espaço de recepção
 - 19. Acesso aos balneários
 - 20. Espaço de arrumos
 - 21. Gabinete de administração
 - 22. Instalações sanitárias



Planta à cota 4m

Planta à cota 8m
Escala 1:200

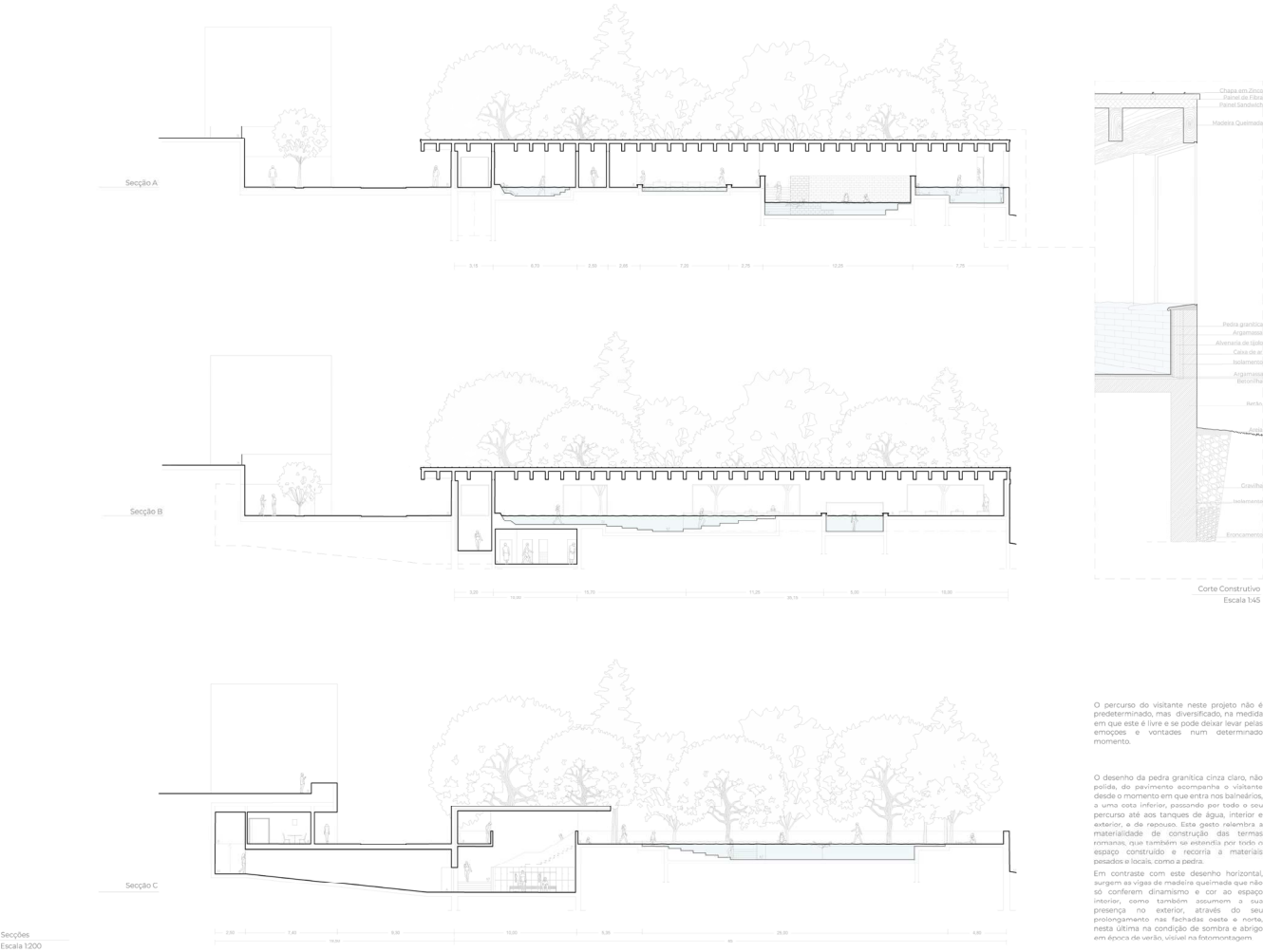


Expansão do Jardim do Tabolado

Do Espaço das Termas ao Espaço Termal

Chaves, Vila Real

Bárbara Ariana Lopes Monteiro



Fotomontagem do ambiente exterior



Expansão do Jardim do Tabulado

Do Espaço das Termas ao Espaço Termal

Chaves, Vila Real

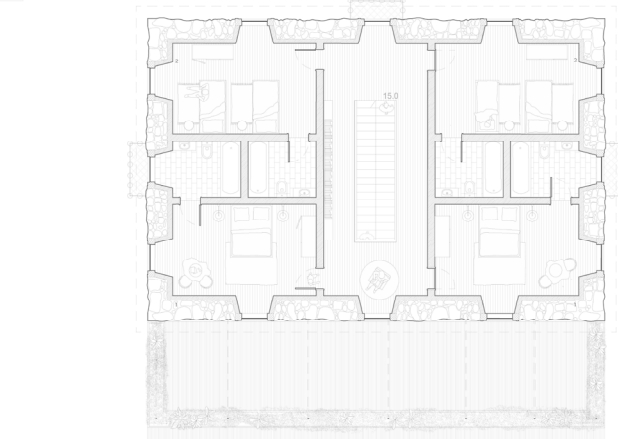
Bárbara Ariana Lopes Monteiro



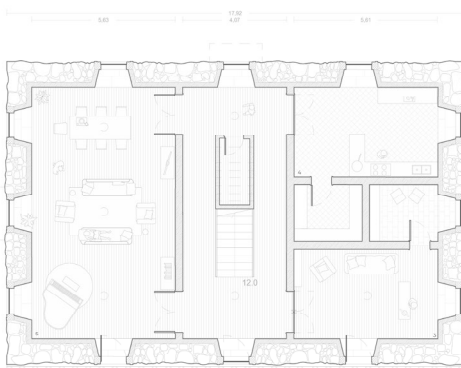
Seção A-A
Escala 1:100

A implantação do projeto, nomeadamente o desenho do muro do lado do este, permite desenvolver a zona semi-rural à frente urbana, elevando a sua reconversão programática, passando assim a fazer parte do processo projetual.

Enquanto habitação aparentemente abandonada, assume-se essencialmente como estratégia a sua reconversão numa **nova "pousada"**, uma vez que a experiência no local permitiu observar uma lacuna na oferta de espaços de estadia temporário, para famílias ou jovens em visita à cidade, num âmbito mais acolhedor e próximo do centro da cidade. Deste modo, assume-se uma reorganização do interior, ao qual se adiciona apenas no exterior uma proposta de uma pérgola, estrutura pesada à cota térrea que se torna simples e leve a cota do 1º piso, permitindo a extensão do programa para o exterior e posicionar a habitação de frente para o rio Tâmega, em contacto direto com a vegetação arbórea já existente e a idealizada. O acesso pedonal faz-se tanto pela rampa criada pelo desencontro dos dois muros que estabilizam a cota do acesso aos "Banhos Públicos", como pelas escadas de canto, como pelo acesso descaracterizado já existente, de ligação à avenida Comendador Benta da Fontoura, que guiam o visitante até ao interior da habitação. O espaço interior divide-se em quatro suites, duas com cama de casal (1), com extensão até à pérgola, e duas com duas camas individuais cada (2), no piso superior. Já no piso inferior dispõe de um pequeno espaço de receção (3), cozinha com despensa (4) e uma sala de estar comuns (5), tendo esta última oportunidade de se estender para o exterior aproveitando um ambiente mais agradável para possíveis refeições ou espaço de leitura.



Planta do 1º piso à cota 15m
Escala 1:100



Planta do piso térreo à cota 12m
Escala 1:100



Fotografia da casa senhoria atualmente (2022)

Toda a intervenção caracteriza-se, a nível interior, por um novo revestimento de paredes em betão, rebocando a lixeira, em que se têm previsto as molduras em pedra que caracterizam os vãos das fachadas, conferindo-lhe assim identidade, e acrescentam-se elementos pontuais em madeira, tais como portas, rodapés, pavimentos e guarda-corpos. Já a nível exterior, a pérgola recorda as vigas em madeira queimada das piscinas, à cota do piso térreo, e presença alguma vegetação plantada em canteiros no piso superior que lhe confere não só uma "cobertura" como uma outra atmosfera.



Açado Nascente
Escala 1:100

