

# “Nenhum lugar é um deserto”: dois museus de Álvaro Siza

Fernando Diniz Moreira,  
Julia Silva de Medeiros\*

**Resumo** Ancorado em uma abordagem fenomenológica da arquitetura, este artigo analisa dois museus projetados por Álvaro Siza, buscando explicitar como estratégias projetuais podem contribuir positivamente para a relação entre os museus contemporâneos e a cidade. Siza foi escolhido pela sensível e criteriosa maneira que insere seus edifícios em situações urbanas complexas que articulam tecidos históricos, paisagens naturais e vestígios antigos de ocupação humana. A análise busca revelar como esses museus adquirem significado pela maneira como experienciamos seus espaços, através do arranjo de percursos, do manejo da luz, materiais e processos construtivos e da relação estabelecida com o sítio, a topografia e o território.

*Palavras-chave:* Alvaro Siza, centro histórico, museu.

## “Ningún lugar es un desierto”: dos museos de Álvaro Siza

**Resumen** Anclado en un enfoque fenomenológico de la arquitectura, este artículo analiza dos museos diseñados por Álvaro Siza, buscando explicar cómo las estrategias de diseño pueden contribuir positivamente a la relación entre los museos contemporáneos y la ciudad. Siza fue elegido por la manera sensible y cuidadosa en que inserta sus edificios en situaciones urbanas complejas que articulan tejidos históricos, paisajes naturales y rastros antiguos de ocupación humana. El análisis busca revelar cómo estos museos adquieren significado a través de la forma en que vivimos sus espacios, a través de la disposición de recorridos, el manejo de la luz, materiales y procesos constructivos y la relación que se establece con el sitio, la topografía y el territorio.

*Palabras clave:* Alvaro Siza, centro histórico, museo.

## “No place is a desert”: two museums by Álvaro Siza

**Abstract** Based on a phenomenological approach to architecture, this article analyses two museums designed by Álvaro Siza, explaining how design strategies can positively contribute to the relationship between contemporary museums and the city. Siza was chosen for the sensitive and judicious way that he inserts his buildings in complex urban situations that articulate historical fabrics, natural landscapes and ancient vestiges of human occupation. The analysis seeks to reveal how these museums acquire meaning through the way we experience its spaces, through the paths, the management of light, materials and building processes and the relationship established with the site, topography and territory.

*Keywords:* Álvaro Siza, historic center, museum.

**H**á pelo menos 30 ou 40 anos, os museus vêm adquirindo um importante papel nas estratégias utilizadas pelas cidades para atrair mais investimentos e visitantes e contribuir para a revitalização e dinamização de áreas urbanas. Ao se tornarem mais um produto da cultura de consumo em massa, os museus deixam de ser simples espaços para expor obras de arte e tornam-se locais de encontro e trocas culturais, passando a ter um papel ativo na vida da cidade no final do século XX (TZORTZI, 2015, p. 1). Frequentemente encomendados a renomados escritórios de arquitetura que buscam imprimir suas marcas registradas ao redor do mundo, estes museus são solicitados por clientes que “pedem por prédios icônicos que coloquem eles, e sua cidade, no mapa” (JENCKS, 2011, p.215), um fenômeno que ficou conhecido como *Bilbao Effect*.

Como têm o objetivo de causar impacto instantâneo através da visão, essas edificações tornaram-se “produtos visuais desconectados da profundidade existencial e da sinceridade” (PALLASMAA, 2011, p.29), reforçando um caráter imagético e formalista da arquitetura. Da mesma forma, mostram-se, em sua maioria, desconectados do contexto histórico-social da cidade, não refletindo aspectos culturais importantes do local onde se implantam.

Diante desse cenário, é imperativo refletir sobre: como os museus contemporâneos podem ser equipamentos de destaque na cidade, contribuir para a revitalização urbana de seus arredores e ao mesmo tempo estabelecerem uma sensível mediação com o lugar no qual se inserem? Quais as estratégias projetuais que operam efetivamente neste processo de adequação e construção do lugar? Como conciliar espaços mais abertos, públicos, de encontro e celebração, com os espaços da cidade ao seu redor, bem como com espaços mais introspectivos que ofereçam concentração para se admirar obras de arte em seu interior?

Um arquiteto que tem mostrado uma notável sensibilidade às questões do lugar ao conceber um edifício é o português Álvaro Siza Vieira, que possui vários museus em diversos continentes no currículo. Sua estratégia projetual é caracterizada pela pesquisa e absorção da realidade, através da percepção das necessidades do homem e do espírito da época e lugar.

Neste artigo, propõe-se uma análise mais detida de dois de seus museus: o Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC), em Santiago de Compostela, na Espanha, inaugurado há quase 20 anos e o recém-inaugurado Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso (MACNA), em Chaves, no extremo norte de Portugal. O *objetivo* é examinar a forma como esses museus adquirem significado pela maneira como experienciamos seus espaços, através do arranjo dos percursos, do manejo da luz, dos materiais e processos construtivos e da relação com o sítio e a topografia e território, utilizando-se de uma abordagem fenomenológica.

\* Fernando Diniz Moreira é Arquiteto, Professor da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), ORCID <<https://orcid.org/0000-0002-1387-4036>>. Julia Silva de Medeiros é Arquiteta, Mestranda do Institut d’Urbanisme et de Géographie Alpine da Université Grenoble Alpes, ORCID <<https://orcid.org/0000-0001-8854-3867>>

O trabalho é ancorado em uma abordagem fenomenológica da arquitetura. Desde os trabalhos pioneiros de Christian Norberg-Schulz nos anos 1970 e Juhani Pallasmaa nas décadas seguintes, que foram influenciados pelas ideias de Heidegger ([1954] 1971) e Merleau-Ponty (1945), respectivamente, a fenomenologia tem se fortalecido como uma forma de entender o sentido da arquitetura, por meio de escritos de críticos e historiadores como David Leatherbarrow e Robert McCarter e de arquitetos praticantes como Steven Holl e Peter Zumthor.

A partir dos conceitos desenvolvidos por esses autores, foi possível atentar para os aspectos intangíveis da arquitetura de Siza. Entre estes conceitos, destacam-se a noção de lugar de Norberg-Schulz ([1976] 2008, 1979), como um fenômeno total, um conjunto de coisas concretas que conferem qualidade ambiental ou caráter peculiar a um espaço, e a noção de paisagem como um sistema de relações entre elementos naturais e construídos, chamado simplesmente de topografia por David Leatherbarrow (2004, p.20-23). Assim, embora a obra de Siza tenha sido bastante estudada, uma abordagem fenomenológica das obras de Siza ainda é um território pouco explorado e podem contribuir como uma chave de interpretação destes edifícios.

Considerando a premissa fenomenológica da experiência, foram feitas visitas aos dois museus no início de 2020, apoiadas nas descrições fenomenológicas empreendidas por autores como Mohammed-Reza Shirazi (2014), Juhani Pallasmaa e Robert McCarter (2012). O observador foi considerado um 'viajante' consciente, que "se aproxima do edifício pela periferia seguindo a circulação geral e mantendo sempre os pontos de interesse em mente" (SHIRAZI, 2009, p.375). Durante cada sessão de fotos, foram realizadas anotações, nas quais se tentou expressar as sensações e sentimentos experienciados naquele momento. Após a conclusão das duas visitas, foram montadas sequências com as imagens, numa espécie de filme da experimentação do espaço.

Na primeira parte deste artigo, procurou-se explicar porque uma análise fenomenológica da obra de Siza é adequada, explorando a carreira do arquiteto e o debate teórico em torno de sua obra. A segunda e terceira partes são dedicadas aos dois museus escolhidos, nas quais são apresentados como os espaços foram experienciado pelos autores a partir do movimento do corpo, as sensações e sentimentos que foram aparecendo à medida que a experiência foi se desenvolvendo.

## Siza e fenomenologia da arquitetura

A Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP), onde Siza se graduou e posteriormente ensinou, ingressou em um rico momento a partir do final dos anos 1940. A adoção relativamente tardia da arquitetura moderna, devido em parte ao isolamento de Portugal e ao regime ditatorial, deu-se no mesmo momento em que também chegavam as reflexões sobre sua revisão, a reavaliação crítica da obra de Frank Lloyd Wright e a recepção da obra de Alvar Aalto, isto em um ambiente ainda permeado por heranças do modelo clássico francês da *Beaux-Arts*.

Siza foi aluno, estagiário, e mais tarde parceiro de trabalho de um dos mais proeminentes membros da Escola, Fernando Távora. Em sua obra, Távora buscava mesclar elementos tradicionais da arquitetura portuguesa com elementos da arquitetura moderna, no que é designado pelo arquiteto como uma "terceira via", "[...] ou seja, nem exatamente moderno, nem exatamente tradicionalista, qualquer coisa intermediária." (DAUDÉN, 2018).

Em *Prospects for a Critical Regionalism* (1983), Kenneth Frampton classificou como regionalistas tanto Távora como Siza, ou seja, arquitetos que a partir do fim dos anos 1940 e década de 1980, se "esforçavam em subverter a 'norma tecnológica internacional', os efeitos do capitalismo global, o estilo internacional, e o senso de não lugar que eles geravam" (EGGENER, 2002, p. 229). Essa alcunha já foi muito questionada, já que a obra de Siza conseguiu extrapolar a mera adaptação de formas vernaculares (TESTA, 1984, p.37) resultando numa arquitetura universal e sensível ao lugar que se insere.

Apesar de Siza ser considerado um *starchitect*, já que foi agraciado com o Prêmio Pritzker em 1992, cujos ganhadores são responsáveis por muitos dos museus catalisadores do *Bilbao Effect*, ele demonstra entender o papel do museu na contemporaneidade, declarando que "Por diferentes razões, o museu sempre teve um caráter especial na cidade" e que, por isso, ele deve ser tratado com um "cuidado especial":

*Então, quando nós fazemos um projeto para um museu nós temos, de certa forma, um tipo de trauma, e nós estamos ansiosos para fazer algo especial. Uma premissa para o desenvolvimento do projeto é destruir esse conceito e chegar ao caráter de maneira natural, se relacionando com o que está em volta, com o que é a atmosfera. (SIZA, 2012)*

Dessa maneira o edifício não só se torna um ícone para a cidade, como também passa a se relacionar com ela e, efetivamente fazer, parte da cidade. Nesse contexto, a análise do museu de Siza para Chaves busca promover uma visão mais abrangente de seu trabalho, em detrimento da visão regionalista muitas vezes adotada.

## Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC)

O Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC) está localizado na cidade de Santiago de Compostela, norte da Espanha, na região da Galícia. Marcada por suas construções em granito, a cidade é um importante destino de peregrinação religiosa desde a Idade Média, já que é lá que se acredita estar sepultado o apóstolo São Tiago, cujo túmulo deu origem a catedral de Santiago, principal edifício religioso da região e destino final dos peregrinos.

A cidade começou a explorar o turismo religioso na primeira metade do século XX, mas hoje comporta uma gama muito mais ampla de atividades (GUILARTE, GONZÁLEZ, 2018, p.9) Foi no espírito de atrair turistas e atender à diversidade de público que Siza foi contratado, em 1989, para realizar o projeto do CGAC, um museu sem coleção própria, no terreno do Convento de São Domingos de Bonaval e nos seus jardins que estavam abandonados. O centro localiza-se a apenas oito minutos de caminhada da catedral, nos limites do "casco histórico" da cidade, declarado Patrimônio Mundial pela UNESCO em 1985.

Em *Imaginar a Evidência* Siza destaca que devido ao caráter histórico do convento, datado do século XIII, foi pedido que o novo edifício fosse posicionado longe da estrada para que não interferisse na arquitetura do prédio protegido, mas ele insistiu em posicionar o museu próximo à rua, por entender "que um centro cultural é um edifício tão forte na vida da cidade que não pode ser um anexo de convento" (SIZA, 2000, p.71). Em uma entrevista em 1994, ele melhor descreve o desenrolar do projeto:

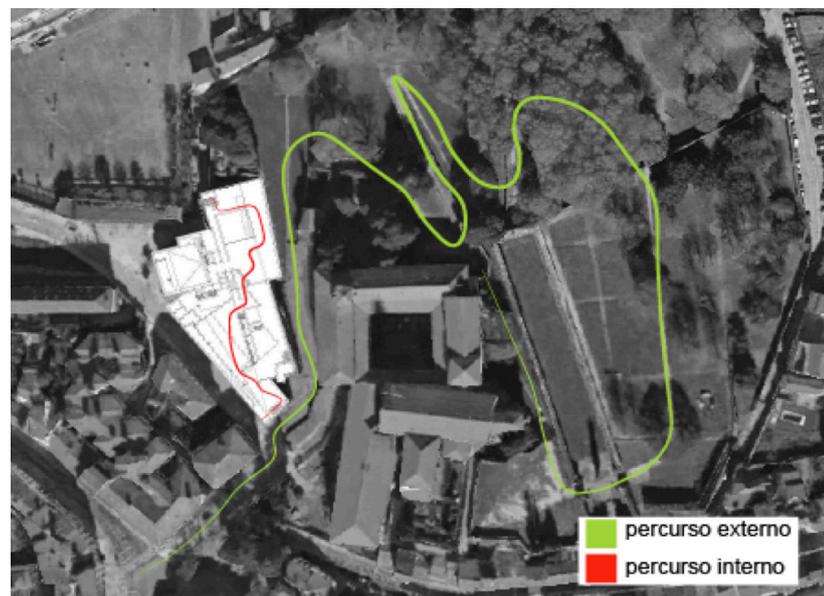
*Quando comecei o projecto, a primeira ideia do empreiteiro foi afastar o museu, e construí-lo no interior do jardim, para evitar a proximidade com o convento... Contudo, ao estudar o terreno, fiquei convencido de que devia reaproximar o museu da rua, para o separar claramente do jardim. O convento nunca tinha sido visto de longe, como um objecto isolado, mas sempre acompanhado de um muro de vedação. O meu argumento foi também o de afirmar que um Centro Cultural desta importância não podai ser considerado como anexo de um convento. (SIZA, 2008, p.138)*

Segundo Frampton, Siza procurou "conciliar quatro topografias diferentes: os jardins do convento subindo a colina a nordeste [...], o tecido residencial da cidade a sudoeste, um grande jardim público estendendo-se a oeste, e por último e não menos importante, a grande massa do Convento" (FRAMPTON, 2000, p.42). De acordo com David Leatherbarrow essa preocupação em estabelecer colaboração entre projeto e sítio:

*...significa mais do que um interesse pela geometria (o perfil, orientação, ou configuração de um determinado lote), significa preocupação com a materialidade, cor, espessura, luminosidade, e textura das coisas físicas. No mais, a terra não é apenas solo, é tudo que pode ser descoberto abaixo disso e que emerge disso, bem como todos os agentes que sustentam essa emergência. (LEATHERBARROW, 2004, p.9)*

A partir desse conceito de topografia é possível afirmar que o trabalho de Siza com o terreno almeja, sobretudo, reunir os aspectos tangíveis e intangíveis da paisagem na qual se insere, "implicando numa transposição de significados para um lugar, que se transforma num 'centro' existencial" (NORBERG-SCHULZ apud NESBITT, 1996, p.421). Testa também destaca esse processo de transformação empenhado por Siza: através da adoção de traços de ocupações passadas e o trabalho com a topografia, ele transforma um "campo aberto numa paisagem cultural" (TESTA, 1984, p.110). Como no exemplo da Ponte de Heidegger, o sítio torna-se um *lugar* pela existência da arquitetura. Por essas razões, o CGAC foi um dos museus a ser estudado nesta pesquisa, cuja descrição da visita, como veremos a seguir.

**Figura 1:** Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC) e seu entorno. Fonte: Compilação do autor. Planta baixa do CGAC. Disponível em: <<https://espacodearquitetura.com/projetos/centro-galego-de-arte-contemporanea/>>. Acesso em: 19 de Julho de 2021. Entorno: Google Earth Pro. 2020. Disponível em: <<https://earth.google.com/web/>>. Acesso em: 19 de Julho de 2021.



O trajeto se inicia a partir da Rua das Rodas que, passando por onde estava a antiga muralha de Santiago, separa o casco histórico do lado “rural” da cidade, onde estava localizado o convento de San Bonaval bem como um dos portais da cidade. O caminho até o convento é marcado pela mudança da topografia, bem como pela pequena praça a qual destaca a diferença de cota que o transeunte está prestes a experienciar. Essa praça, chamada Praça Porta do Caminho, em alusão à antiga porta da muralha, fez parte da primeira intervenção no bairro de Bonaval, realizada entre as décadas de 1950 e 1960 por Francisco Pons Sorolla, que introduziu escadarias na entrada do convento (PÉREZ, 2014, p.25-31).

Somente ao cruzarmos a rua entre a praça e o jardim do convento, o edifício mais antigo revela-se, com seu granito, trabalhado de forma mais elaborada e mais marcado pelo tempo, e as escadarias de Sorolla convidando o pedestre a acessar a cota mais alta (Figura 2.1). Após vencermos essa esquina, é que o edifício de Siza se revela, primeiro lateralmente e depois por completo quando acessamos a rua Ramón del Valle Inclán (Figura 2.2).

**Figura 2:** Acesso ao Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC). Fonte: Autor, CGAC, Santiago de Compostela, Janeiro de 2020.

A relação com essa rua tem um caráter extremamente público: o edifício foi posicionado no paramento do lote, com um enorme pano de vidro que proporciona a visão do hall de entrada. Aqui, sua horizontalidade é destacada pelo rasgo no pano de granito, acompanhado pela rampa que segue o comprimento do prédio (Figura 2.3 e 2.4).



1



2



3



4

Por meio dessa disposição, o museu consegue estabelecer uma relação com a rua e ao mesmo tempo com o Convento e a Igreja. Segundo Siza, o fato de a nova fachada ser quase cega e não ter janelas ou detalhes faz com que ela se torne tão monumental como o convento, ao mesmo tempo em que não retira a preeminência da fachada da igreja, pois esta continua como volume mais alto e com a fachada mais elaborada em termos de detalhe (Siza, 2008, p.138).

Siza trabalha sutilmente para que o CGAC se aproxime e se distancie do convento em termos temporais. O mesmo granito do convento, que é característico da região foi usado no CGAC, mas Siza sabiamente revela estas diferenças temporais, dispondo as pedras de maneira uniforme e expondo as vigas metálicas, embora o envelhecimento do material termine por reaproximá-los. A busca por esta aproximação continua na altura semelhante dos dois prédios, ao mesmo tempo que, como destacado por Rafael Moneo, "o contraste violento entre os telhados do convento e a laje plana do CGAC estabelece claramente a distância no tempo, enquanto os volumes, de proporções similares, falam da estabilidade dos espaços." (MONEO, 2004, p.224)

Ainda na busca pelo diálogo, a entrada do museu, numa espécie de terrapleno, se relaciona com o elemento similar existente no convento, separados apenas pela pequena viela que dá acesso ao jardim (Figura 3.1). Inicialmente, essa área pode parecer um mero espaço intersticial entre museu e convento, porém conforme se avança para descobrir o jardim, sua importância vital como "elemento central do qual todos os demais edifícios dependem" (SIZA apud FRAMPTON, p.36, 2000) é evidenciada.

**Figura 3:** Entrada do Parque San Domingos de Bonaval. Fonte: Autor, CGAC, Santiago de Compostela, Janeiro de 2020.



Num primeiro momento, o pedestre é recepcionado por um modesto imóvel enclausurado entre as paredes do convento e do museu (Figura 3.2), que impede que o jardim se descortine logo. Ele atua "como elemento de referência de escala entre os dois grandes edifícios e primeira referência da história da propriedade" (AGUIRRE, p. 27, 2009) como defende Isabel Aguirre, paisagista que junto a Siza assumiu o projeto do jardim. Além disso, é a partir daqui que o visitante embarca na experiência do Parque Bonaval, já que

*neste espaço confluem dois antigos caminhos: uma pequena escada até o jardim geométrico na qual se incorpora um tanque, e o caminho que dá acesso às casas. Um novo, comprido e reto caminho, que parte de um tanque ao pé do CGAC e corta o gramado marcando uma nova trajetória na história deste bonito lugar: uma árvore ao fim, sempre como referência.* (AGUIRRE, p. 27, 2009)

O novo caminho (Figura 3.3) estende-se entre dois muros de contenção, o muro do CGAC, com seu revestimento de pedra e o muro do casebre ao lado do parque, muito mais antigo e coberto pelo musgo (3.4). Esses traços do tempo, conforme aponta Juhani Pallasmaa "'humanizam' as edificações e as paisagens construídas, ao tornarem palpável sua história épica do tempo." (PALLASMAA, 2017, p.118). Conforme o transeunte se afasta do museu, a transformação no ambiente é sentida na medida em que o cheiro da terra e o som constante da água que corre ao longo do parque aguçam nossos sentidos e anunciam a presença mais forte da natureza, pontuada pelas ruínas da antiga propriedade agrícola do convento (Figura 4).

**Figura 4:** Jardim geométrico e ruínas próximas ao convento.  
Fonte: Autor, Santiago de Compostela, Janeiro de 2020.



No primeiro patamar, imediatamente ao lado do convento, temos acesso à primeira parte do parque, que contém uma ruína, uma fonte e uma pequena escada permite acesso ao jardim na mesma cota do convento. Revelando as camadas históricas, Siza e Aguirre reinstauram o desenho geométrico, trazendo à tona antigos canais de irrigação, fontes e muros de arrimo (AGUIRRE, 2009). O jardim geométrico era dedicado ao recreio dos habitantes do convento, enquanto o descampado que agora media o parque e o museu, era a zona de cultivo, a horta que abastecia o edifício religioso (PÉREZ, 2014, p.32). Enquanto se percorre o local, os vislumbres ocasionais do museu tornam a experiência ainda mais rica na medida em que "edifícios e estruturas de épocas distintas [não só] enriquecem a experiência dos lugares, mas também reforçam nosso sentido de pertencimento, de raízes e de cidadania" (PALLASMAA, 2017, p.119).

Do lado oposto à visada do museu, as rampas sugerem a continuidade do parque que se desenvolve encosta acima (Figura 5.1). Conforme a longa rampa é percorrida, o museu surge ao fundo, agora envolto pelo *skyline* da cidade, com as torres da catedral visíveis mesmo a essa distância (Figura 5.2). Inebriado com a vista, o visitante pode se alienar somente momentaneamente do ambiente natural que se encontra, já que logo a frente uma outra fonte chama sua atenção. As árvores emolduram a vista, e no auge do inverno é possível enxergar o casco histórico através delas, reafirmando a presença na cidade.

**Figura 5:** Diferentes níveis do Parque San Domingos de Bona-val. Fonte: Autor, Santiago de Compostela, Janeiro de 2020.



1



2



3



4

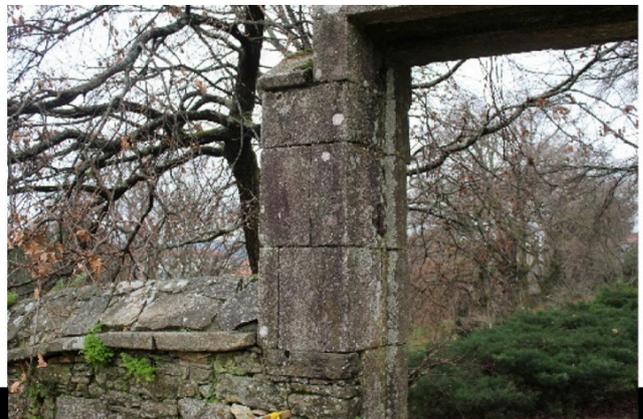
Ao atingirmos o patamar no fim da primeira rampa, somos recepcionados por mais uma ruína, e, por fim, convidados a apreciar a vista no descampado (Figura 5.3), com apenas um caminho guiando o acesso para a próxima rampa. Nesse mesmo patamar, um pouco mais a frente, começam a emergir antigos canais de granito (Figura 5.4), descobertos a partir de trabalhos arqueológicos no sítio. Ao subirmos a rampa seguinte, acompanhamos o traçado dos canais até a fonte (Figura 4), e a paisagem muda conforme nos aproximamos, as árvores antes esparsas tornam-se mais abundantes e gramíneas dão lugar à terra batida. Do lado oposto, no entanto, ainda é possível observar o museu, mas este já não é mais o centro das atenções, se dissolvendo no sistema de caminhos e retículas e integrando-se ao convento, ao parque, e finalmente, à cidade ao redor (MONEO, 2004, p.224).

Quando finalmente seguimos para a etapa seguinte, o museu e a cidade somem quase completamente, para dar lugar a um bosque de carvalhos. Com a lei de lei de desamortização de Mendizábal de 1836, pela qual o convento e sua propriedade passaram a ser propriedade da prefeitura, perdendo sua função original exercida durante 600 anos, o convento passou a sediar a usos muito diversos, desde colégio a parque de bombeiros, sendo atualmente a igreja e o claustro a sede de um museu em homenagem ao povo galego enquanto o convento propriamente dito abriga escritórios da Direção Geral do Patrimônio (AGUIRRE, 2009, p.24). Após a desapropriação, em 1839, parte do bosque foi transformada no cemitério da cidade, fechado em 1960, ocasionando um processo de deterioração da propriedade (AGUIRRE, 2009, p.27). No projeto paisagístico de Siza e Aguirre, o bosque foi recuperado com o replantio de carvalhos (Figura 6.1).

**Figura 6:** Etapa final do Parque San Domingos de Bonaval. Fonte: Autor, Santiago de Compostela, Janeiro de 2020.



1



2



3



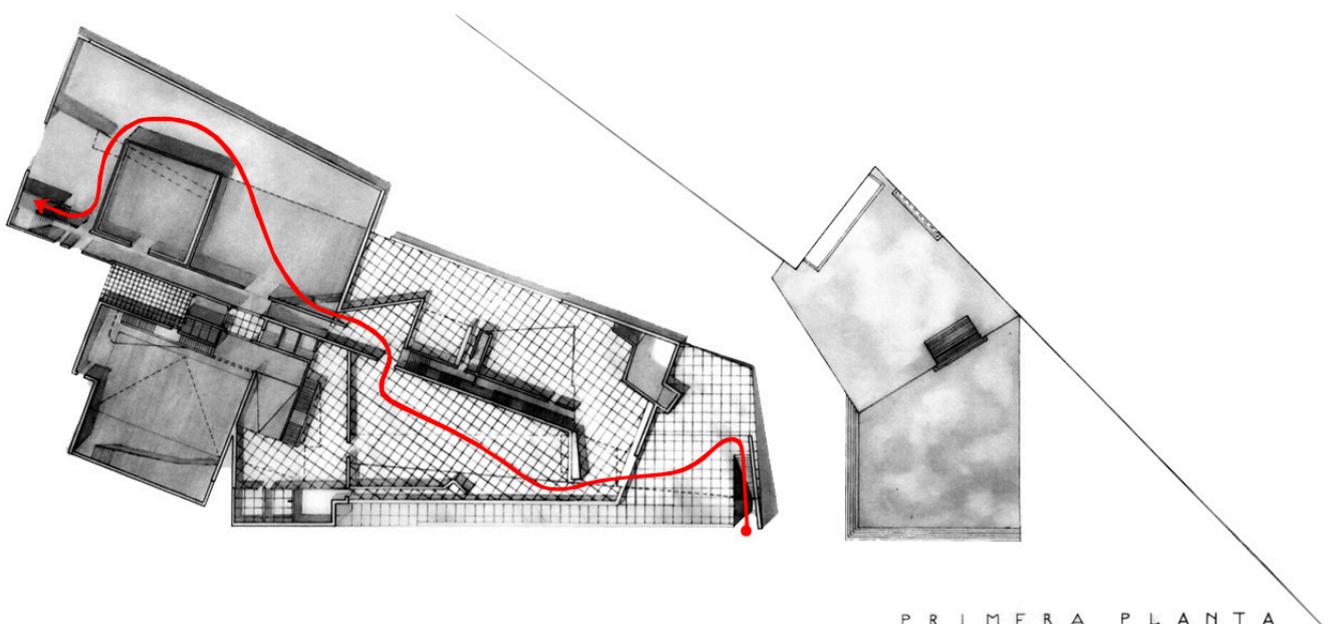
4

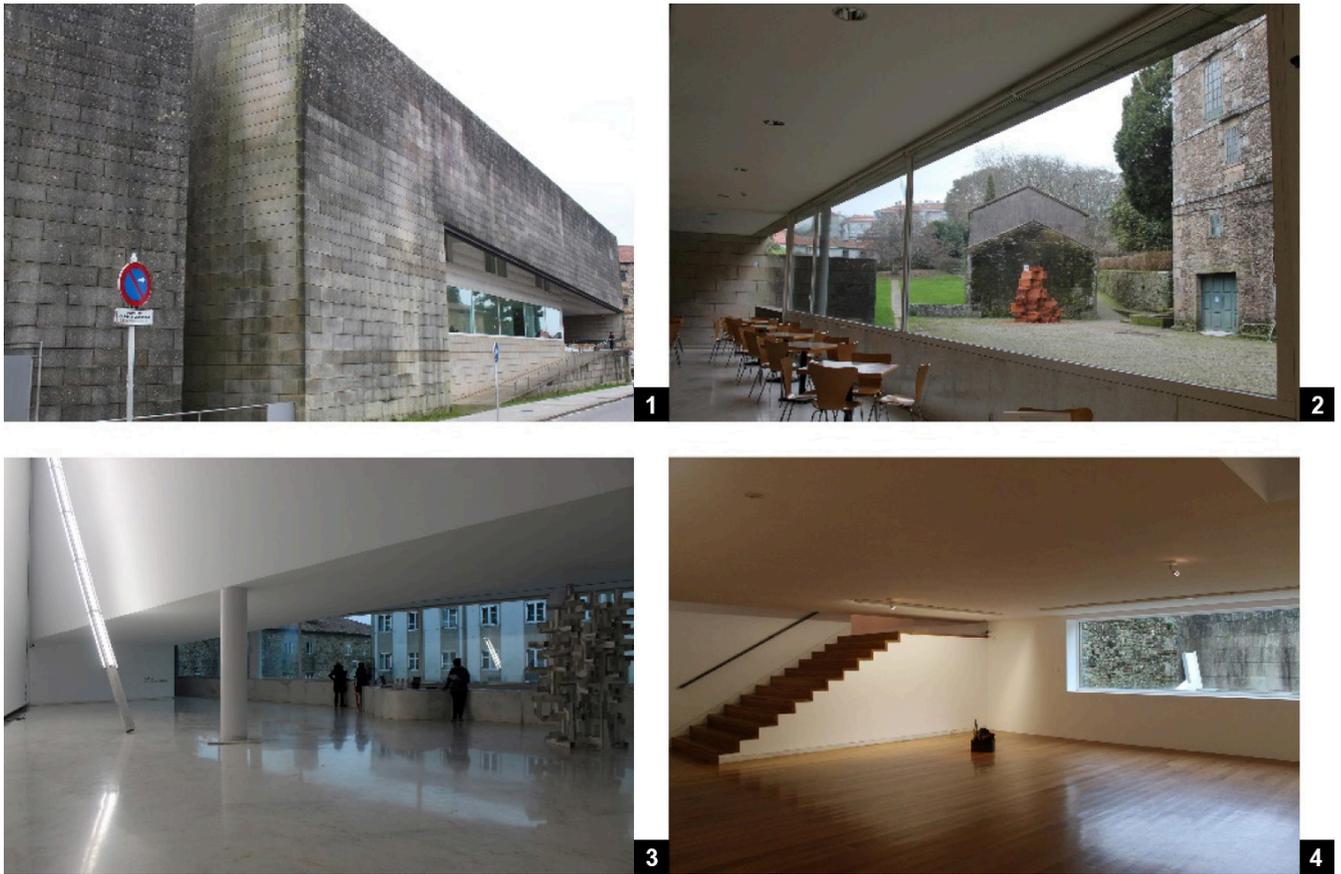
Por fim, esta etapa final do parque é separada do bosque por um muro que contém passagens servindo como portais para um ambiente que é uma antítese do bosque: um campo com as marcas do traçado quadriculado do cemitério e com poucas árvores (Figura 6.2 e 6.3). Como aponta Siza, "o jardim termina com o espaço emocionante do cemitério, colocada por trás da abside da igreja" (SIZA, 2000, p.77), ao descer uma escada é possível caminhar por essa estrutura e nos aproximar novamente da igreja e do território do convento, trazendo à tona o passado sagrado do local (Figura 6.4). Desse ponto é fácil achar o caminho de volta para o museu, já que uma pequena escadaria ao lado da abside da igreja dá acesso ao nível inicial do parque, próximo ao pátio entre o museu e a igreja, perfazendo-se, assim, o circuito completo.

Ao retornarmos para o museu, o acesso a uma plataforma coberta onde está a entrada pode se dar de duas formas a partir da rua: pela rampa que acompanha o prédio, ou pela escadaria no limite do edifício, acompanhando o rasgo lateral na estrutura do pórtico.

A planta do museu, como explica Siza, reflete a busca pela harmonia com o sítio ao mesmo tempo em que endereça as necessidades do programa: "A relação com o exterior, de um lado com a estrada e do outro com o jardim tinha de ter em conta as necessidades do interior, na tentativa de encontrar uma coincidência entre forma e função e uma correspondência, em transparência, entre as várias partes." (SIZA, 2000, p.73). Em *Imaginar a evidência*, Siza continua a explicar que essa abordagem do sítio deu origem a três volumes: o primeiro se aproxima da estrada e abriga a área administrativa do museu; o segundo abriga o auditório e a biblioteca, distanciando-se levemente da estrada; e por fim, o terceiro abriga as salas de exposição e é limitado pelo jardim.

**Figura 7:** Planta do Térreo do CGAC com marcação do percurso. Fonte: Edição do autor. Disponível em: <<https://espacodearquitetura.com/projetos/centro-galego-de-arte-contemporanea/>>. Acesso em: 19 de Julho de 2021.





**Figura 8:** CGAC, Acesso e áreas internas. Fonte: Autor, CGAC, Santiago de Compostela, Janeiro de 2020.

O posicionamento desses espaços em diálogo com os elementos externos definiu “em planta, dois triângulos, que não são espaços residuais (Figura 8.1), mas, pelo contrário, reivindicavam um justo protagonismo, pois além do mais estavam colocados em pontos nevrálgicos.” (SIZA, 2000, p.73). O que para o visitante a princípio pode parecer residual, ganha sentido pela relação com as “várias partes”, é o caso do triângulo gerado pelo encontro entre o volume da área administrativa e do auditório, que além da expressão formal dramática, é na verdade “estritamente dependente do plano elaborado para os edifícios que se encontram do outro lado da rua” (SIZA, 2000, p.73). O segundo triângulo, visível no hall principal, “torna-se receptor e distribuidor da luz no coração do museu” (SIZA, 2000, p.73).

O diálogo interior-exterior que aparece em planta é reforçado pelo posicionamento das aberturas. Ao entrar no museu, uma circulação de entrada distribui o visitante entre dois espaços onde Siza posicionou generosos panos de vidro: de um lado, está o café e a livraria (Figura 8.2), já do lado oposto é possível acessar o hall principal, onde está a bilheteria e o acesso às exposições. Aproveitando o caráter público desses ambientes, o arquiteto criou espaços onde se pode contemplar a paisagem, trazendo para o interior os aspectos externos que guiaram o projeto.

O grande átrio triangular não só distribui luz pelo museu, como serve de suporte para algumas instalações de arte (Figura 8.3), assumindo um papel de mediador

entre o espaço público e o de exposição. A maneira como as salas foram organizadas não impõe um percurso ao visitante, que é convidado a traçar o caminho que lhe parecer mais atrativo. Essa organização, juntamente com o trabalho de Siza com a luz, particularmente a captação de luz zenital via "mesa invertida", conferem um caráter único ao edifício. Embora questionadas por críticos preocupados com os aspectos técnicos do museu, os efeitos dessas decisões, quando enxergados sob o aspecto fenomenológico, enriquecem a experiência e criam uma atmosfera. Quanto a isso, Siza argumenta:

*Muitos curadores querem que os museus não tenham nenhum caráter. Eles acham melhor ter um espaço amplo, sem divisórias e com luz flexível. [...] Eu ofereço outra perspectiva. Isto é, mesmo numa instalação é mais interessante ter um diálogo com o espaço. Eu acho que é bom para o trabalho do artista... (SIZA apud FRAMPTON, 2003, p.42-46)*

O que Siza chama de 'caráter' do lugar, se conecta diretamente ao conceito de atmosfera e suas implicações, trabalhados pela fenomenologia. Atmosfera é "uma primeira impressão" (ZUMTHOR, 2006, p.11) de um espaço, ou como abordado pelo filósofo Gernot Böhme, é "a presença sentida de algo ou alguém no espaço" (BÖHME, 2013, p. 191). Tanto Böhme quanto Zumthor abordam a questão da 'criação de atmosferas', que são construídas por meio do trabalho com os materiais, a luz, o som e outros aspectos que consideram a experiência multissensorial no espaço. Essa construção tem em mente o 'caráter' que se quer transmitir, ou seja, "[...] a forma pela qual ela comunica um sentimento a nós como sujeitos participantes. Uma atmosfera solene tende a me deixar sério. Uma atmosfera fria me faz estremecer" (BÖHME, 2013, p.187). Siza, portanto, critica o projeto de arquitetura onde tudo "tornou-se prático, ergonômico, higiênico, ..., uniformemente iluminado" (SIZA apud FRAMPTON, 2000, p.49) e empreende uma busca por construir uma arquitetura 'atmosférica' que está diretamente conectada aos sentimentos de quem a vivencia:

*Não queria fazer uma coisa asséptica, queria propor uma sala que fosse uma forma. Achei que era importante, para o museu, fazer uma proposta de arquitetura que não fosse de uma total neutralidade. Houve um conservador que me disse que o importante é que um museu tenha carácter, e que respeite o que é exposto. Num museu de arte contemporânea, os artistas não devem encontrar um vazio; pelo contrário, é a existência de um espaço caracterizado que pode provocar uma resposta estética, nova, inovadora. Esta ideia agrada evidentemente ao arquitetos, porque ela aceita a arquitetura. (Siza,2008, p.144)*

Nesse museu, o contraste dos materiais sob a luz, juntamente os vislumbres do exterior, inserem o visitante numa atmosfera contemplativa das obras, ao mesmo tempo em que os premiam com visadas estratégicas do exterior, um lembrete do museu a céu aberto que é Santiago (Figura 8.4). Frampton, numa análise do edifício, descreve os materiais e técnicas de iluminação que enriquecem o projeto:

*[...] Revestimento de mármore branco, piso e móveis de madeira clara, combinados a paredes e tetos finalizados em gesso e pintados de branco acima do rodapé, conjuntamente garantem que o museu seja inundado de luz cintilante que, nos cantos, se torna muda ao passo que o dia avança. Essa luminosidade interna é ocasionalmente*

*contrastada pelo granito na fachada externa e pelo forro de madeira do auditório, cujas cadeiras são estofadas em couro preto. A luz, tanto natural quanto artificial, penetra o contínuo do espaço de várias formas; não somente pelas mesas invertidas mas também por luzes indiretas, fitas de luz e outras possibilidades, como a abertura no átrio que permite enxergar o jardim de esculturas no teto.* (FRAMPTON, 2000, p.46)

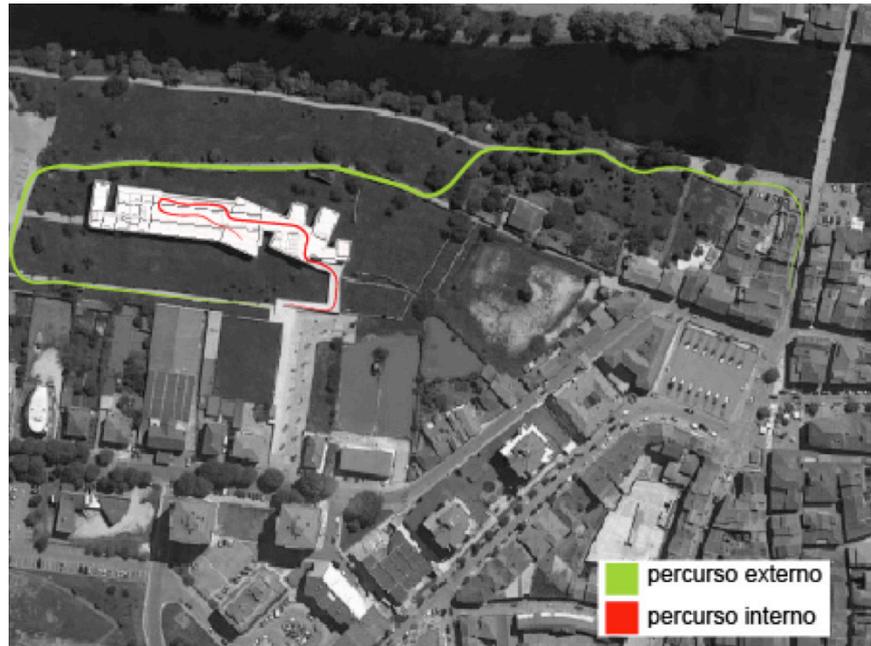
É importante atentar para o papel da tectônica, em especial na escala dos detalhes, na construção da atmosfera desse museu. Compreendendo o detalhe como "unidade mínima de significação" (FRASCARI apud NESBITT, 2006, p.539) com um papel narrativo na construção do caráter de um edifício, é possível observar como Siza constrói significado e enriquece a experiência através do detalhe, nas molduras de janelas e portas, nos corrimãos e luminárias.

Externamente, os aspectos tectônicos do edifício se concentram principalmente na escolha pelo revestimento de granito, que em dado momento parece ter função estrutural e em outros tem seu papel de revestimento assumido, num jogo ambíguo que parece seguir a lógica do sítio. Na fachada em que se comunica com o convento e o jardim, a tentativa foi de fazer parecer que o granito possui função estrutural, mimetizando o edifício histórico, ao mesmo tempo, na fachada que margeia a rua, Siza revela vigas metálicas (Figura 6), subvertendo o que esperamos do material, pois a massa de pedra está aparentemente apoiada em um perfil de aço. Tais aspectos foram também apontados por Frampton, ao indicar que o arquiteto "oscila entre tectônico e atectônico" ao empreender um "jogo semperiano de ocultar e revelar" (FRAMPTON, 2000, p.46).

### **Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso (MACNA)**

O Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso (MACNA) está localizado na cidade de Chaves, norte de Portugal, próximo à divisa com a Galícia, na Espanha. O centro histórico desta cidade de pequeno porte, com cerca de 41 mil habitantes, ainda possui traços da presença romana, notadamente as fontes termas e a Ponte Trajano, um dos principais monumentos da cidade. O domínio romano na cidade vigorou até o século III, seguido pela invasão dos povos Suevos, Visigodos e Alanos, os ditos "bárbaros", que permaneceram até o século VIII quando foram conquistados pelos Mouros. A partir de 1160 em diante, quando Chaves passa a fazer parte de Portugal, o tecido medieval da cidade se consolidou e foi fortificado (LEITE, 2010, p.31-32). Posteriormente, durante o século XVII, o perímetro da muralha medieval foi estendido e foram construídos os Fortes de São Francisco e de San Neutel. Embora os fortes e o castelo ainda se encontrem preservados, apenas alguns trechos da muralha sobreviveram à expansão da cidade e ao desgaste do tempo (LEITE, 2010, p.49).

O projeto do museu, portanto, começou a ser discutido em 2002 em um contexto de revitalização do centro histórico de Chaves, almejando dentre outras coisas, atrair o turismo cultural. Dessa forma, vinculado ao Programa Polis do Governo Português, que visava revitalizar a margem do Rio Tâmega, foi estabelecida uma parceria entre a Câmara Municipal de Chaves e a Fundação Nadir Afonso, que convidou Álvaro Siza para pensar um museu às margens do Tâmega para abrigar parte do espólio de Nadir Afonso (LEITE, 2010, p. 40-41).



**Figura 9:** Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso (MACNA) e seu entorno. Fonte: Compilação do autor. Planta do MACNA disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/791205/museu-de-arte-contemporanea-nadir-afonso-alvaro-siza-vieira/57841801e58ece69fd000051-museu-de-arte-contemporanea-nadir-afonso-alvaro-siza-vieira-planta-1>>. Acesso em: 19 de Julho de 2021. Entorno: Google Earth Pro. Disponível em: <<https://earth.google.com/web/>>. Acesso em: 19 de Julho de 2021.

<sup>1</sup> PEREIRA, M. *Nadir Afonso, um museu para a obra de um homem raro*. Diário de Notícias, 24 de Julho de 2016. Disponível em: <<https://www.dn.pt/artes/nadir-afonso-um-museu-para-a-obra-de-um-homem-raro-5302312.html>> Acesso em: 5 de Julho de 2020.

Um dos introdutores da arte abstrata em Portugal a partir da década de 1940, Nadir Afonso (1920-2013) nasceu em Chaves e, assim como Siza, estudou arquitetura na Escola de Belas Artes do Porto formando-se em 1948. Chegou a trabalhar com Le Corbusier e Niemeyer, mas construiu algumas poucas obras até 1965, quando abandonou a arquitetura para se dedicar somente a sua grande paixão, a pintura, até o fim da vida (CANAS; FONSECA, 2018, p. 11). Embora arquiteto de formação, Nadir não contribuiu no projeto, confiando a Siza os desígnios do que viria a abrigar sua obra e, também, seu ateliê de pintura<sup>1</sup>.

Inaugurado em 2016 e ainda pouco estudado, o edifício oferece uma resposta que somente Siza daria às problemáticas impostas por esse sítio, como ele explica: “Muito do que eu projetei (muito do que outros projetaram) flui no primeiro croqui. De maneira desordenada. Tanto que pouco aparece do sítio que está invocando tudo isso. Nenhum lugar é um deserto” (SIZA apud MONEO, 2004, p. 205). Aqui, o desafio imposto foi trabalhar em um terreno às margens do rio, entre a ponte romana e a mais recente, a Mario Soares, que era próximo ao centro de Chaves, mas ao mesmo tempo marginal, já que o lote, também próximo ao rio, se encontra numa cota inundável (Figura 9). Além disso, era preciso lidar com a compreensão da obra de Afonso. Siza optou por um volume elevado em concreto branco, disposto paralelamente ao rio, que continham em um único pavimento três salas de exposição, duas temporárias e uma permanente, dispostas ao longo de um eixo.

No primeiro registro do percurso (Figura 10.1), retirado de cima da Ponte Romana de Trajano, é possível observar a conexão direta que esse monumento nacional faz com o centro histórico da cidade, é para ele que todas as principais vias do centro convergem. Datada do fim do século I e começo do século II, a ponte foi construída na época do imperador Trajano como parte da via romana que ligava a cidade de

Bracara Augusta (Braga), Aquae Flaviae (Chaves) e Asturica Augusta (Astorga), esta última hoje na Espanha (SOUTINHO, 2020).

É a partir de uma pequena viela na lateral da ponte, que se tem acesso ao principal caminho de pedestres para o museu, ao longo da margem do Tâmega. Como a célebre ponte usada por Heidegger em *Construir, Morar e Pensar* (HEIDEGGER, ([1954], 1971, p.150-151), esta ponte organiza os elementos e estabelece um lugar, reunindo todo o entorno. Conforme nos afastamos dela, seu peso e grandiosidade, seus arcos refletidos sob a água e o movimento constante do rio barulho do Rio, são absorvidos pelos nossos sentidos para formar um lugar cheio de significado, que se expande ao longo da caminhada, mesmo quando já não é mais possível vê-lo. (Figura 10.2).

O curto trajeto da ponte até se ter os primeiros vislumbres do museu se desenvolve em terra batida, ora rodeado por prado, permitindo a visão direta do rio, ora cercado por árvores que emolduram a paisagem. Ao longo desse trajeto, algumas ruínas de muros, hoje reclamados pela natureza, começam a despontar, num prenúncio às ruínas que emolduram o museu. O prédio surge com o alargamento do caminho, num vasto prado que permite ver até a nova ponte (Figura 10.3). A massa de concreto branco aparente, mediada pelas ruínas de pedra do que foi a Canelha das Longras (Figura 10.4), só pode ser compreendida completamente ao percorrer todo seu comprimento, num movimento que segue a água. Como aponta Bañon ao analisar o edifício:

**Figura 10:** Trajeto da Ponte Trajano ao Museu Nadir Afonso.  
Fonte: Autor, Chaves, Janeiro de 2020.



*Este museu é, do começo ao fim, um caminho: sugere um trajeto. Não é tanto um estar, ou uma série ordenada de estares, quanto a proposta de uma caminhada. Transitar, mais que estar, que permanecer ou que residir, é o verbo essencial. [...] Esse museu é fluido: o reflexo do curso do rio que transcorre quase paralelo. Fluir é o verbo intransitivo no qual se cimenta esse projeto. (BANÖN, 2019, p.29)*

O desenvolvimento horizontal do edifício encontra sua razão nas preexistências, como uma imposição do sítio, extremamente ligadas ao *genius loci* do lugar, conceito emprestado dos romanos e defendido por Norberg-Schulz (NORBERG-SCHULZ apud NESBITT, 1996, p.422). Como explicou o arquiteto na palestra de abertura do museu: "Não haveria razões sólidas para articular a planta comprida e estreita se não fosse o apoio que dá este caminho e o próprio Rio" (SIZA, 2016)

A polêmica escolha de manter e dar destaque às ruínas do que foi, nos anos 60, uma das áreas mais pobres da cidade, repleta de casebres em situação insalubre, reitera o seu compromisso em trabalhar a *memória* como um elemento chave. Como aponta Peter Testa, na obra de Siza "mesmo um lote vago ou uma paisagem vasta é abordada como já sendo cheia de traços, memória, possibilidades, e restrições" (TESTA, 1984, p.153).

Os pequenos vãos que antes pertenciam aos casebres (Figura 11.1), hoje portais entre a canelha, o museu e o rio, fazem a mediação das camadas históricas, esticam o tempo, e retomando Pallasmaa, "nos enraízam confortavelmente no fluxo contínuo da cultura e do tempo.. e enriquecem a experiência dos lugares" (PALLASMAA, 2017, p.118-119,). Aqui, temos o tempo eterno do rio, o tempo superado dos casebres e a resposta moderna e ao mesmo tempo contextual do museu.

**Figura 11:** Visadas ao longo da Canelha das Longras. Fonte: Autor, Chaves, Janeiro de 2020.



Ainda seguindo pelo trajeto da Canelha das Longras, uma casa em ruínas marca uma mudança no percurso: os muros ficam mais baixos, e o que antes obrigava o transeunte a olhar por entre as portinholas para vislumbrar o edifício, agora se revela com mais clareza, com as formas brancas, lisas do edifício contrastando com a rugosidade da pedra, acompanhando o percurso e atraindo nosso olhar (Figura 11.2). Nesse trecho do percurso é possível perceber, dentre outras coisas, a angulação feita pelo edifício, que Siza explica ser produto direto da relação com as ruínas da antiga rua:

*O desenvolvimento longitudinal deste edifício inclui uma angulação que tem a ver com esse percurso acompanhado às ruínas. Quer dizer, um dos apoios para o desenvolvimento do projeto foi exatamente esse caminho e as ruínas que o acompanham. De modo que a primeira coisa que eu fiz quando aqui cheguei foi: 'Não deitem abaixo estas ruínas!' [...] Por que digo eu que é um indicativo primeiro para o desenvolvimento do projeto? É que a rua interior é uma reta, o rio corre em paralelo, mas aí há uma curva e esta estrada, esse caminho, [...], esse já é mais sensível a topografia, ao paralelismo com o rio. (Siza, 2016)*

Portanto, Siza trabalha a angulação de forma a 'quebrar a rigidez' do paralelismo adotado por ele, numa busca por relacionar-se com o entorno. O traçado orgânico do rio, mimetizado pela Canelha de Longras, nas palavras de Siza "dá outra sensibilidade para a distribuição do programa, que depende dessas angulações...e abre também a vistas distintas sobre a paisagem" (SIZA, 2016).

É nessa altura do percurso, com o muro mais baixo, que o edifício, antes um maciço de concreto branco, revela sua permeabilidade. Elevado do solo devido ao risco de enchentes, os pilotis são na verdade "lâminas não paralelas dispostas em sequência de forma irregular, e que ora coincidem com as paredes que sustentam, ora deslizam sob a plataforma gerando balanços" (CANAS; FONSECA, 2018, p.18).

O edifício que se conecta com o solo somente no volume do auditório e nas circulações verticais, poderia tornar-se monótono em seu comprimento, mas a caminhada ao longo da viela é tornada dinâmica devido às inflexões do volume, a presença das varandas, a transformação das lâminas estruturais em parapeito e depois em *brise*, emoldurando as longas janelas que cortam o edifício (Figura 11.3).

Marcando o fim do trajeto pela Canelha das Longras, está o volume diferenciado do ateliê de Nadir Afonso (Figura 11.4). Mais alto que o restante do museu, tem uma aparência pesada, com somente uma janela que parece ter sido esculpida do bloco maciço. A antiga rua em pedra desemboca no estacionamento do edifício, o qual se abre para um longo e reto caminho cortando o gramado em direção à rampa de acesso ao museu, no extremo oposto do edifício (Figura 12.1).

A fachada na qual está localizado o acesso do edifício quase não tem aberturas, e o caráter pesado do conjunto é suavizado pelos pilares lâminas, que recortam a paisagem e geram perspectivas diferentes através das inclinações (Figura 12.2), como explica Bañon "este museu é um caso exemplar de lugares recortados, de cheios e vazios escavados no espaço" (BAÑON, 2019, p.34). Ao nos aproximarmos do acesso, um recorte no volume abriga a escada de emergência, mais na frente, outro recorte é feito para alojar o patamar da rampa que se desenvolve em 'L'. A relação entre a



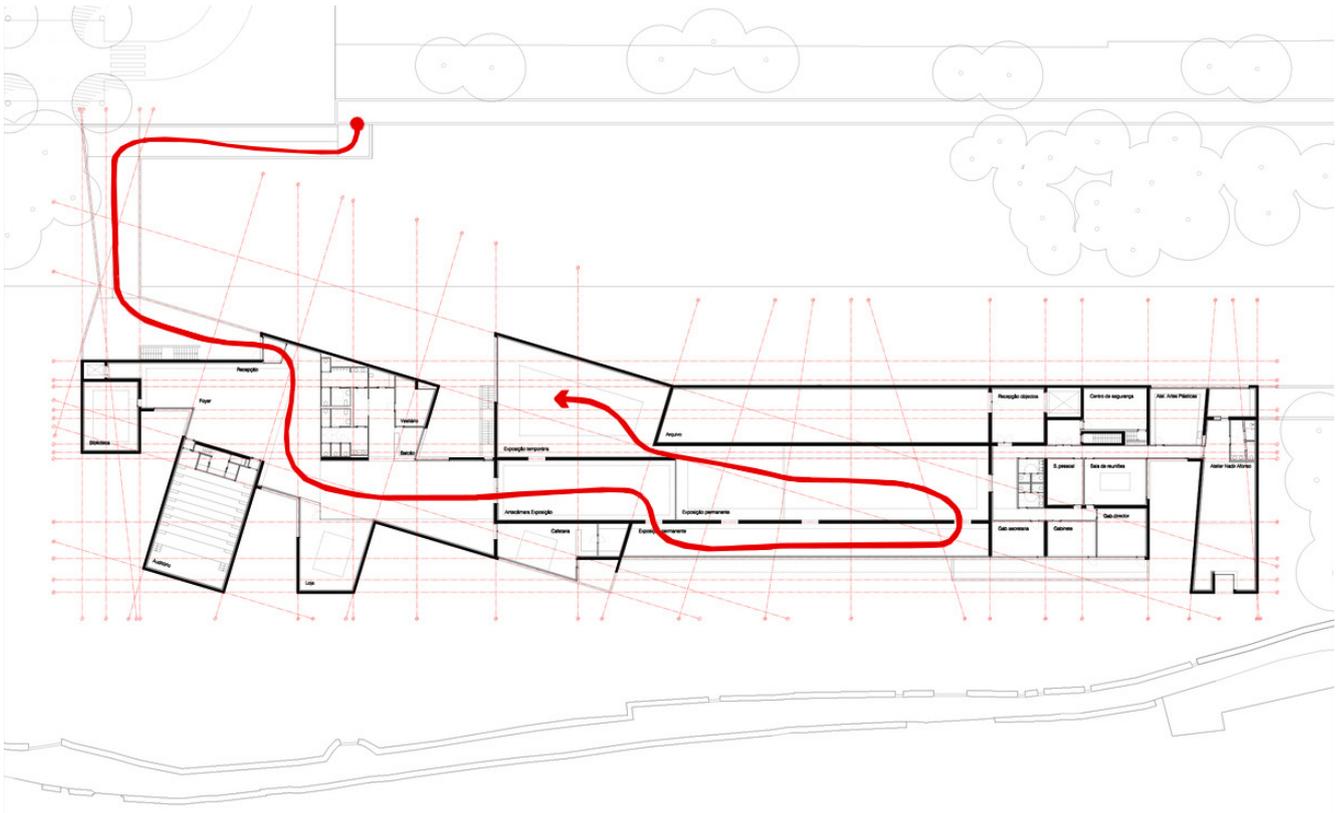
**Figura 12:** MACNA. Fonte: AUTOR Chaves, Janeiro de 2020.

rampa, o volume do edifício e a cidade ao fundo, promove uma espacialidade única induzindo o caminhar até a entrada.

Ao acessarmos o patamar, avistamos uma escada, em proporções modestas quando comparada a monumentalidade da rampa, que dá acesso ao caminho entre as lâminas que elevam o edifício. Escolhendo descê-la, o transeunte é convidado a experimentar a paisagem por outro ângulo, e novamente através do caminhar. O início desse trajeto, para recepcionar quem vem do estacionamento previsto para ser construído nessa extremidade do museu, remonta o arco romano da Ponte Trajano ao mesmo tempo em que a junção de duas vigas inclinadas quebra a perfeição do arco, novamente num trabalho tectônico de conexão e ruptura (Figura 12.3).

Durante o trajeto entre as lâminas, é possível atravessá-las por vãos de geometrias diferenciadas, talvez numa evocação da arte matemática de Nadir Afonso. A articulação entre as passagens, ao mesmo tempo sugerindo um caminho e escondendo o que está além, criam janelas para a paisagem, e a impressão é de se estar descobrindo as visadas de diferentes cômodos de uma casa (Figura 12.4).

Outro aspecto que contribui para atmosfera desse espaço, é relação entre a luz e o concreto branco, aqui destacada pela existência da sombra (Figura 9), refletindo um



**Figura 13:** MACNA, Planta Baixa com marcação do percurso. Fonte: Edição do autor. SIZA, A. MACNA: Planta 1 (editado). Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/791205/museu-de-arte-contemporanea-nadir-afonso-alvaro-siza-vieira/57841801e58ece69fd000051-museu-de-arte-contemporanea-nadir-afonso-alvaro-siza-vieira-planta-1>>. Acesso em: 19 de Julho de 2021.

processo projetual de que fala Zumthor: “pensar o edifício primeiro como uma massa de sombras e a seguir, como num processo de escavação, colocar luzes e deixar a luminosidade infiltrar-se” (ZUMTHOR, 2009, p.60). Siza, portanto, transformou a obrigatoriedade do ato de elevar o edifício, numa espacialidade riquíssima que aproxima o visitante da paisagem e tudo que a compõe.

Após explorar as possibilidades que o terreno oferece, o transeunte pode se dirigir novamente a entrada do museu, através da mesma escada que o trouxe até aqui (Figura 13). Ao entrar no museu, o visitante é recepcionado por um painel que explica a trajetória de Nadir Afonso, e a iluminação difusa, adotada ao longo dos museus e característica do arquiteto, já se faz presente através de uma sanca acima do painel (Figura 14.1). Logo à frente, se encontra o hall que abriga a recepção e o foyer, desse espaço é possível acessar o auditório e a biblioteca, na extremidade do edifício. Já nesse primeiro ambiente é possível perceber como o arquiteto se utiliza das inflexões do volume para promover visadas da paisagem, que se tornam mais ricas por sua escolha de janelas de canto em pontos não ortogonais, gerando um jogo de reflexos da paisagem e do edifício. Como pioneiramente lembrou Peter Testa (1984), mais do que buscar responder aos elementos arquitetônicos existentes no sítio, em Siza a disposição dos volumes e das aberturas são desenvolvidos e controlados por linhas reguladoras geradas a partir de elementos do sítio, como nos exemplos clássicos da Casa Antonio Carlos Siza (1976-1978), em Santo Tirso, e no Banco Pinto Sotto Maior, em Oliveira de Azeméis (1971-1974).

A visita continua em direção ao átrio, que dá acesso à pequena loja do museu e ao café com vistas para o Tâmega. No café, janelas em fita cortam todo seu comprimento, como um longo e estreito painel da paisagem, há ainda uma porta de acesso à varanda, que convida a apreciar a vista sem molduras (Figura 14.2). A primeira sala de exposição funciona como uma espécie de antecâmara, um espaço de preparação para as exposições, e já nesse espaço inicial a atmosfera característica do museu de Siza se faz presente:

*Essa é a arquitetura dos museus, idealmente sem paredes ou portas ou janelas, ou qualquer dessas proteções que são muito óbvias, muito pensadas e repetidas, museus que reúnem objetos que estiveram em palácios ou igrejas ou cabanas ou sótãos, cobertos com glória ou com poeira, dobrados sobre o colchão de uma cama de pallet, e que agora silenciosamente me observa, sob a luz que é indiferente ao que se move demais. (SIZA apud ANGELILLO, 1997, p.200)*

O piso em madeira é a única cor fora das telas, arrematados por um rodapé de mármore branco, e logo acima as paredes são de um branco mudo. Por fim a luz difusa da mesa invertida busca não competir com os quadros. Duas aberturas sugerem caminhos opostos, uma no começo da sala, e outra nos fundos.

Ao seguir pela passagem nos fundos da sala, o transeunte confronta um quadro diferente do esperado: trata-se de uma sala estreita, com a parede externa de mais de 40 metros tomada por uma longuíssima janela em fita acompanhando todo seu comprimento, nesta sala de exposição a paisagem de Chaves é a principal obra (Figura 14.3).

**Figura 14:** MACNA, Área Interna do Museu. Fonte: Autor Chaves, Janeiro de 2020.



1



2



3



4

Uma abertura tão franca é incomum nas obras do arquiteto, conhecido por buscar ligações não tão imediatas entre interior e exterior. O *brise* horizontal generoso protege as obras expostas na parede oposta e nas mesas expositoras, e para explorar todas as visadas é necessário caminhar ao longo do ambiente. Se no térreo Siza recorta a paisagem, aqui ele acentua sua continuidade, e torna a monotonia impossível por sua obrigação de movimento, ora pelo caminhar de quem experiencia, ora parando para observar o rio que corre em primeiro plano, sempre se movendo, as montanhas ao fundo emoldurando sua natureza inquieta.

A partir dessa sala, três passagens, distribuídas pela parede oposta à da janela, dão acesso à sala de exposição principal. A sala possui o mesmo comprimento da anterior, porém é mais larga e sem aberturas, a luz difusa é distribuída de maneira zenital por um lanternim coberto com um pano de vidro fosco, e as paredes são tomadas por diversas telas do pintor e não competem com paisagem alguma (Figura 14.4). A visão de Siza sobre o museu parece se aplicar novamente nessa sala, como na primeira, e o trabalho com o lanternim ecoa a visão do arquiteto:

*Nos museus, a luz se torna suave, cuidadosa, preferivelmente impassível e imutável. É necessário não causar ferimentos, é necessário não machucar as delicadezas de Vermeer, não deve competir com a luz violenta de Goya, ou a semiescuridão nem podemos destruir a atmosfera quente de Ticiano [...], ou a luz universal de Velázquez ou a luz dissecada de Picasso, tudo isso escapa tempo e lugar no voo da Vitória de Samotrácia. (SIZA apud ANGELILLO, 1997, p.200)*

A oposição entre essa sala e anterior, que se abre completamente para o exterior, marca a postura do arquiteto de mediar o papel do museu de ser abrigo da arte, com sua missão enquanto edifício integrante da cidade. Uma sala busca conciliar o edifício com a paisagem que sustenta sua existência, enquanto a outra oferece um espaço de contemplação da obra do pintor flaviense. A área de exposição termina na sala seguinte, dedicada para exposições temporárias e reproduzindo a mesma abordagem cuidadosa com o espaço da arte.

## Considerações finais

Em uma era na qual a arquitetura mostra-se homogênea e formalista, a obra de Álvaro Siza, bem como de outros arquitetos seguidores de uma mesma abordagem sensível que considera conceitos abordados neste trabalho (*genius loci*, fundação do lugar, multissensorialidade, experiência, atmosfera, memória, imaginação, entre outros) apontam para o verdadeiro papel da arquitetura: o de se conectar com as pessoas que a vivenciam e a cidade em que se inserem.

Essa sensibilidade é especialmente importante quando se fala de museus, já que o enfoque turístico que tem sido dado a esse uso tem resultado em experiências desconectadas do local onde se inserem, gerando um impacto negativo na cidade e no propósito final do edifício de servi-la. Estes dois museus, embora tão distintos formalmente e distantes no tempo, respondem positivamente ao contexto, contribuindo para reorganizar e revitalizar partes das duas cidades antes esquecidas. Nestes exemplares, adiciona-se a essa problemática o fato das obras estarem próximas a um sítio histórico, mas Siza admite que a arquitetura deve munir-se das referências e sinais exteriores, das pressões,

mas ela deve tentar igualmente libertar-se disso tudo, particularmente em edifícios de tamanha significância para a cidade (Siza, 2008, p.152). Ao conciliar as múltiplas funções do museu na contemporaneidade com uma resposta projetual que respeite a cidade histórica, Siza apresenta alternativas para um museu que é também âncora para o turismo cultural.

## Referências bibliográficas

- AGUIRRE, I. Parque de Santo Domingo de Bonaval. *Cuadernos de Arquitectura del Paisaje*. Unirioja, 2009, N° 10, pp. 22-35.
- ANGELILLO, Álvaro Siza, *architecture writings*. Milão: Skira Editore, 1997.
- BÖHME, G. The Art of the Stage Set as a Paradigm for an Aesthetics Of Atmospheres. *Ambiances: International Journal of Sensory Environment, Architecture and Urban Space*, fev. de 2013.
- BAÑON, J. Álvaro Siza: Retratos y autorretratos. *Colección Investigaciones*. Sevilla, 2019, pp. 12-39.
- CANAS, A. FONSECA, M. O museu na margem de um rio: um diálogo entre Álvaro Siza Vieira e Nadir Afonso. In: *Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo*, 4., 2018, Salvador – BA. Anais eletrônicos... Salvador, FAUUFBA, 2018. Disponível em: <<http://www.anparq.org.br/enanparq-v.php>>. Acesso em: 16 de Março de 2020.
- DAUDÉN, J. *Contribuições de Fernando Távora para a arquitetura portuguesa: uma entrevista com Jorge Figueira*. ArchDaily, 11 de Abril de 2018. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/892079/contribuicoes-de-fernando-tavora-para-a-arquitetura-portuguesa-uma-entrevista-com-jorge-figueira>> Acesso em: 29 de Junho de 2020
- EGGENER, K. Placing Resistance: A Critique of Critical Regionalism. *Journal of Architectural Education*, v. 55, n.4, maio de 2002, pp. 228-237.
- FRAMPTON, K. Prospects for a Critical Regionalism. *Perspecta*, v. 20, 1983, pp. 147 -162.
- \_\_\_\_\_. Rappel à l'ordre: argumentos em favor da tectônica. In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para arquitetura*. 2ª Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. pp. 556 – 569.
- FRASCARI, M. O detalhe narrativo. In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para arquitetura*. 2ª Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008. pp. 539-549.
- GUILARTE, Y. GONZÁLEZ, R. Sustainability and Visitor Management in Tourist Historic Cities: the case of Santiago de Compostela, Spain. *Journal of Heritage Tourism*, 2018.
- HEIDEGGER, M. Building Dwelling Thinking (1954). In: *Poetry, Language, Thought*. London: Harper & Row, 1971, pp.143-161.
- JENCKS, Charles. *The Story of Post-Modernism: Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*. Hoboken: Wiley, 2011.
- LEATHERBARROW, D. *Topographical Stories*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.
- LEITE, J.M. *A revitalização do Centro Histórico de Chaves: o factor cultura*. *Dissertação de Mestrado em Planeamento e Gestão da Cultura*. Universidade Portucalense, Porto, 2010.
- MERLEAU-PONTY, M. (1945). *Fenomenologia da percepção*. 4ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- NÓBREGA, L. *Sensibilidades Topográficas em Álvaro Siza*. *Dissertação* (Mestrado em arquitetura e urbanismo). Universidade Federal de Pernambuco, 2012.
- NORBERG-SCHULZ, C. (1976) O fenômeno do lugar. In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para arquitetura*. 2ª Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp. 443- 461.

- NORBERG-SCHULZ, C. *Genius loci*. New York: Rizzoli, 1979.
- MONEO, R. *Theoretical Anxiety and design strategies in the work of eight contemporary architects*. Cambridge: The MIT Press, 2004.
- PALLASMAA, J, McCARTER, R. *Understanding Architecture*. London: Phaidon, 2012.
- PALLASMAA, J. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Habitar*. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.
- PÉREZ, R. Intervencións na contorna de San Domingos de Bonaval, Santiago de Compostela. *Revista ADRA*. Santiago de Compostela, nº 9, pp. 25-39, 2014.
- RODRIGUES, J. *Álvaro Siza. Obra e método*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Teoria da Arquitectura: O projecto como processo integral da arquitectura de Álvaro Siza*. Porto: FAUP, 1996.
- SHIRAZI, M. R. *Towards an articulated phenomenological interpretation of architecture: phenomenal phenomenology*. 1ª Ed. London: Routledge, 2014.
- SIZA, A. *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Uma questão de medida*. Entrevistas com Dominique Machabert e Laurent Beaudoin. Lisboa: Caleidoscópio, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Museu Nadir Afonso, dois ícones que o caracterizam* Chaves, 2016. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=cJBc7Eydu0E&t=7405s&ab\\_channel=INDIEROR](https://www.youtube.com/watch?v=cJBc7Eydu0E&t=7405s&ab_channel=INDIEROR)>.
- \_\_\_\_\_. *Siza Speaks*. Montréal, 2012. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=-PzzOd6zmWY&t=912s&ab\\_channel=CCACHannel](https://www.youtube.com/watch?v=-PzzOd6zmWY&t=912s&ab_channel=CCACHannel)> Acesso em: 9 de Março de 2020.
- SOUTINHO, P. *Vias Romanas em Portugal: Viação Romana*. Disponível em: <<https://www.viasromanas.pt/vrinfo.html>> Acesso em: 3 de Agosto de 2020.
- TESTA, P. *The Architecture of Alvaro Siza*. Master of Science in Architecture Studies. Massachusetts Institute of Technology: Cambridge, 1984.
- TZORTI, Kali. The museum and the city: Towards a new architectural and museological model for the museum? *City, Culture and Society*, v.6, p.109-115, dez. 2015.
- ZUMTHOR, P. *Atmosferas*. São Paulo: Gustavo Gilli, 2009.

Recebido [Ago. 11, 2021]

Aprovado [Mai. 24, 2022]