

UMA ARQUITETURA RESILIENTE JUNTO AO TÂMEGA: O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA NADIR AFONSO, DE ÁLVARO SIZA VIEIRA¹

**UNA ARQUITECTURA RESILIENTE CERCA DE TÂMEGA: EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO
NADIR AFONSO, POR ÁLVARO SIZA VIEIRA**

**A RESILIENT ARCHITECTURE NEAR TÂMEGA: THE NADIR AFONSO CONTEMPORARY ART MUSEUM,
BY ÁLVARO SIZA VIEIRA**

MARTINS, ALEXANDRE AUGUSTO

Doutor. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie. E-mail: alexandre.augusto@mackenzie.br

PISANI, MARIA AUGUSTA JUSTI

Doutora. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie. E-mail: maria.pisani@mackenzie.br

RESUMO

Esta pesquisa estuda como Álvaro Siza concebeu o projeto do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso (MACNA), em Portugal. Toma a própria obra como objeto de investigação e propõe, a partir dela, uma análise de bases inferencial e teleológica. Explica o equacionamento de um projeto arquitetônico conformado pelo local de implantação em frente ribeirinha, em terreno alagável, situado na transição entre natureza e tecido urbano, e que até as melhorias trazidas pela iniciativa federal do "Programa Polis" manteve-se aquém de seu real potencial urbano e paisagístico. Reflete, nesse contexto, sobre a maneira pela qual o arquiteto articulou e conjugou em sua obra as tensões vindas de realidades tão diferentes. Ressalta a importância dada à interação edificação-entorno a partir da qual foi concebida uma arquitetura em bloco único, de contornos levemente fragmentados, resiliente às cheias (já que parcialmente elevada do solo), coerente e criticamente ajustada às preexistências. Apresenta, ao longo do texto, algumas interpretações feitas pelo arquiteto sobre a arte pictórica de Nadir Afonso e como elas foram transpostas e incorporadas ao desenho do museu. Por fim, entende-se que ao assumir um confronto reflexivo para com a realidade local, Álvaro Siza projetou um edifício que transformou suas próprias limitações em oportunidades para de um espaço vazio fazer-se um lugar a ser habitado. Uma arquitetura que instituiu e que restituiu territórios, paisagens e interstícios subutilizados.

PALAVRAS-CHAVE: Álvaro Siza; arquitetura; paisagem; projeto; preexistência.

RESUMEN

Esta investigación estudia cómo Álvaro Siza concibió el proyecto del Museo de Arte Contemporáneo Nadir Afonso (MACNA), en Portugal. Toma la obra misma como objeto de investigación y propone, a partir de ella, un análisis de bases inferenciales y teleológicas. Explica la ecuación de un proyecto arquitectónico conformado por el lugar de implantación frente al río, en un terreno inundable, situado en la transición entre la naturaleza y el tejido urbano, y que hasta las mejoras aportadas por la iniciativa federal del "Programa Polis", no alcanzó su real dimensión urbanística y paisajística. Reflexiona, en este contexto, sobre la forma en que el arquitecto articuló y combinó en su obra las tensiones provenientes de realidades tan diferentes. Enfatiza la importancia otorgada a la interacción edificio-entorno a partir de la cual se concibió una arquitectura monobloque, de contornos ligeramente fragmentados, resiliente a las inundaciones (ya que parcialmente levantado del suelo), coherente y críticamente ajustada a las preexistencias. Presenta, a lo largo del texto, algunas interpretaciones realizadas por el arquitecto sobre el arte pictórico de Nadir Afonso y cómo fueron traspuestas e incorporadas al diseño del museo. Finalmente, se entiende que, al asumir una confrontación reflexiva con la realidad local, Álvaro Siza proyectó un edificio que transformó sus propias limitaciones en oportunidades para que un espacio vacío se convirtiera en un lugar para ser habitado. Una arquitectura que instituyó y recuperó territorios, paisajes y intersticios infrautilizados.

PALABRAS CLAVES: Álvaro Siza; arquitectura; paisaje; proyecto; preexistencia.

ABSTRACT

This research studies how Álvaro Siza conceived the project of the Nadir Afonso Contemporary Art Museum (MACNA), in Portugal. It takes the work itself as an object of investigation and proposes, based on it, an analysis of inferential and teleological bases. It explains the equation of an architectural project conforming by the location on the riverfront, on a floodable land, situated in the transition between nature and urban context, and that until the improvements brought by the federal initiative of the "Programa Polis" remained below its real urban and landscape potential. It reflects, in these circumstances, on the way in which the architect articulated and combined in his work the tensions coming from such different realities. It emphasizes the importance given to the building-surrounding interaction from which a single-block architecture was conceived, with slightly fragmented contours, resilient to flooding (since partially raised from the ground), coherent and critically adjusted to the pre-existences. It presents, throughout the text, some interpretations made by the architect about the pictorial art of Nadir Afonso and how they were transposed and incorporated into the design of the museum. Finally, it is understood that by taking on a reflective confrontation with the local reality, Álvaro Siza designed a building that transformed its own limitations into opportunities for an empty space to become a place to be inhabited. An architecture that he instituted and that restored resilient territories, landscapes and underused interstices.

KEYWORDS: Álvaro Siza; architecture; landscape; project; preexistence.

Recebido em: 13/03/2022

Aceito em: 18/07/2022

1 NADIR AFONSO – PERCURSOS – PINTURAS – MATEMÁTICAS

A história de Nadir Afonso (1920 – 2013) reflete o anseio de alguém disposto a compreender-se como parte de algo maior. De um mundo que transcorre em um tempo que ele mesmo crê não existir: “[...] o tempo não existe. Na realidade chamamos ‘tempo’ ao espaço percorrido pelos corpos” (AFONSO, 2013, p. 21). E desse percurso que se disfarça em duração relativa e indefinida das coisas e que cria no ser humano a noção de presente, de passado e de futuro, emergiu um artista que se transformou e que se (re)conheceu pela arte e pelas relações que cultivou. Uma existência feita de idas e de vindas, de momentos de introspecção ou de abertura. Encontros esses que ecoaram nas constantes transformações pelas quais sua produção artística passou ao longo desse mesmo tempo. A profundidade e a metamorfose incessantes de sua obra ajudam então a entender o motivo pelo qual Manuel Graça Dias (2016) tenha considerado esse flaviense um dos portugueses contemporâneos de maior relevo no cenário artístico mundial.

Arquiteto, pintor, filósofo e um entusiasta nato da geometria e da cinética, Nadir Afonso ingressou em 1938 no curso de graduação em arquitetura da Escola Superior de Belas-Artes do Porto – ainda que seu desejo original tivesse sido o de cursar pintura. Foi logo no início do primeiro período letivo que se engajou no “Grupo dos Independentes” e que com ele lutou pela renovação e pela abertura da pintura portuguesa do pós-guerra à modernidade artística que aos poucos já se avizinhava nos horizontes europeus. Segundo explica Ginga (2016), em meados da década de 1940 Nadir Afonso mudou-se para a França para frequentar aulas de pintura na *École des Beaux Arts* de Paris graças à recomendação de seu amigo, o artista plástico brasileiro Cândido Portinari, que conseguiu para ele uma bolsa de estudos cedida pelo governo francês.

Ao longo dos cinco anos seguintes, por duas vezes colaborou com Le Corbusier no *Atelier des Bâtitseurs* (ATBAT), sobretudo nos projetos para a Unidade de Habitação em Marselha e na fábrica de tecidos Claude et Duval em Saint-Dié-des-Voges – além de atuar também nas pesquisas finais do *Modulor*. Com essas, aperfeiçoou seus conhecimentos sobre geometria, proporções e relações espaciais entre pontos, retas, curvas, superfícies e volumes (algo que gradualmente seria incorporado aos seus projetos de arquitetura e aos seus trabalhos com pintura). Em uma cidade de criações artísticas e arquitetônicas em ebulição, e na qual o ATBAT representou importante ponto de convergência para jovens arquitetos do mundo todo, Nadir Afonso cultivou um círculo de contatos marcado por personalidades essenciais à evolução plástica de sua própria obra, dentre os quais estavam: Alberto Magnelli, Amédée Ozenfant, Fernand Léger, Giorgio de Chirico, Jean Dewasne, Max Bill, Max Ernst, Max Jacob, Pablo Picasso, Richard Mortensen, Sonia Delaunay e Yaacov Agan. Entre 1951 e 1954, Nadir Afonso residiu também no Brasil. Segundo Choupina (2018), depois de ter passado rapidamente pela sede carioca do ateliê de Oscar Niemeyer, foi por ele convidado a participar da nova sucursal paulistana em equipe especialmente organizada para atender às demandas projetuais dos pavilhões expositivos do Parque do Ibirapuera. Essa foi a oportunidade de atuar ao lado de nomes de peso no cenário arquitetônico nacional, como Eduardo Kneese de Mello, Hélio Uchôa Cavalcanti, Zenon Lotufo, Carlos Lemos e Gauss Marinho Estelita.

Logo que retornou à França, Nadir Afonso trabalhou nos estúdios de arquitetura de alguns de seus colegas do ATBAT, como no de Georges Candilis, onde ajudou a elaborar os planos de estruturação urbana de Bagnols-sur-Cèze (França), de Balata (Martinica) e de Agadir (Marrocos). Entretanto, mais importante foi o resgate simultâneo de antigos contatos com outros artistas que, assim como ele, eram incentivadores das artes cinéticas, dentre os quais estavam André Bloc, Auguste Herbin e Victor Vasarely. Abriu-se aí novo caminho de descobertas que o levou ao aprofundamento dos estudos sobre a percepção do ritmo e a relação entre arte e movimento. Com eles, desenvolveu um projeto até então inovador, *Espacillimité*, que acoplava à arte dispositivos mecânico-cinéticos. Para Ginga (s/d), a conjugação entre esses diferentes elementos atribuiu à obra a ilusão do ilimitado, podendo assim ser tomada como a introdução do conceito vanguardista de *loop* ao âmbito da pintura. Em 1957 o resultado desse projeto foi exposto em dois importantes espaços parisienses à época: na Galeria Denise René e no Salon des Réalités Nouvelles (ambos alinhados ao *Le Mouvement* francês).

Foi somente da segunda metade dos anos 1960 em diante que o artista flaviense abandonou a arquitetura e assumiu a pintura como *leitmotiv* de sua atuação profissional. Tornou-se então ainda mais recluso ao dedicar-se à maturação de um discurso teórico que lhe foi muito característico, porque de foco artístico, matemático e geométrico, que se espelhou em uma prática validada pelo pensamento racional e cujos escritos ampararam e qualificaram algumas das diversas fases¹ pelas quais passaram seus mais de 75 anos de produção ativa. Decorre daí que sua experiência artística foi caracterizada pelo remanejamento virtual das próprias obras, com o tempo por ele repensadas e por vezes até ressignificadas, pois condicionadas por reflexões teóricas em constante evolução. Logo, para um entendimento mais apropriado de seu fazer pictórico, é essencial “relacionar e interpretar o fenômeno artístico em função da sua filosofia estética” (AFONSO, 2016, p. 34).

Após a morte de Nadir Afonso em 2013 – e atendendo também a um pedido prévio feito pelo próprio artista – parte considerável de seu legado deveria permanecer em Chaves, sua cidade natal, ao norte de Portugal. Com isso, surgiu o interesse pela construção de um novo espaço para conservar e expor o valioso espólio. A Fundação Nadir Afonso, em parceria com a Câmara Municipal local, encaminhou então ao Quadro de Referência Estratégico Nacional (QREN) candidatura à abertura de um museu para servir de casa à obra do artista. Álvaro Siza foi o convidado pela instituição para conceber o projeto arquitetônico.

É desse ponto em diante que parte o interesse deste trabalho, elaborado com o intuito de investigar e de compreender, na maneira pela qual Álvaro Siza atende à encomenda para o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso (MACNA), como foi tratada a interface edificação-entorno e como ela permitiu ao arquiteto entregar à cidade uma obra precisa, criticamente ajustada às realidades e às dinâmicas preexistentes e que não comprometeu a identidade local após sua chegada. Importa também entender como a produção pictórica de Nadir Afonso foi interpretada e virtualmente integrada ao desenho do MACNA, como que representando uma homenagem simbólica e inusitada de Siza ao pintor Nadir Afonso. A discussão toma a própria obra como objeto de estudo e dele saca alguns dos elementos de análise, vinculando-os ao método inferencial e teleológico de Michael Baxandall (2006), a uma pesquisa da produção bibliográfica de (e sobre) Álvaro Siza e às percepções espacial e situacional locais obtidas por um dos autores, quando em visita à obra, em 2019.

2 PAISAGENS – TRANSIÇÕES – RELAÇÕES – EVIDÊNCIAS

A área eleita para receber o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso fazia parte do “Programa de Requalificação Urbana e Valorização Ambiental das Cidades” (ou “Programa Polis”), colocado em prática pelo governo federal em diferentes localidades do país. Segundo Brandão e Ferreira Neto (2016), o principal objetivo dessa iniciativa pública foi o de incrementar a qualidade de vida nas cidades por intermédio de intervenções estratégicas nos âmbitos urbanístico e ambiental a fim de melhorar a atratividade e a competitividade de polos identificados como relevantes para o território português.

Chaves foi um dos 28 conselhos contemplados por essa iniciativa, e por isso ganhou aportes financeiros para a concretização das melhorias urbanas que ele mesmo se propôs a implementar. A intervenção desejada compreendeu cerca de 351,0 hectares, nos quais foram incluídas as marginais do rio Tâmega como chance de reconduzi-las ao papel de eixo estruturante da região. De acordo com Ribeiro (2007), foram também foco de atenção do Programa Polis flaviense: a.) recuperação e renaturalização de áreas verdes relativamente degradadas e/ou por muito tempo destinadas a outras ocupações; b.) abertura de um corredor pedonal e de uma ciclofaixa que ainda hoje seguem acompanhando parte das margens do rio; c.) implementação de programas complementares, como espaços de permanência, de convívio e de pesca não predatória; d.) reabilitação das muralhas do Forte de São Neutel e das ruínas da canelha das Longras; e.) requalificação e revitalização do Jardim Público da cidade; e f.) construção de um conjunto de piscinas municipais e de um novo pavilhão multiusos.

Em meio a tantas modificações espaciais, o endereço escolhido para acolher o MACNA situava-se em uma zona de transição entre diferentes cenários: de um lado, com uma paisagem predominantemente natural composta pelo rio Tâmega, por amplas terras agrícolas mais adiante e pela Serra do Brunheiro, ao fundo. De outro lado, com o tecido urbano da cidade de Chaves propriamente dito e sua tão característica mescla de edificações contemporâneas às de valor histórico e patrimonial.

O lote de intervenção, à margem direita do rio, ocuparia ampla parcela de terra alagável dedicada no passado ao cultivo de hortas comunitárias que abasteciam o mercado municipal da cidade. Ao receber a notícia sobre as particularidades naturais desse terreno, Siza mostrou-se relutante em desenvolver um projeto ali:

A minha primeira reacção, em relação ao local, foi dizer que a Fundação não deveria fazer-se ali. Havia a questão das cheias; como tal, dever-se-ia procurar outra situação. Mas tanto a Câmara como o próprio Nadir, queriam, realmente, que a Fundação ficasse naquele sítio. Já havia uma intervenção do Polis, com um arranjo da margem e que implicava a manutenção de um caminho existente, bem como umas ruínas que pedi, então, encarecidamente, que ficassem. Na realidade, a minha primeira ideia foi que não se deveria construir num sítio inundável, sujeito a cheias, na beira de um rio. Mas a Câmara dizia que tinha que ser... (SIZA, 2015.a, p. 02).

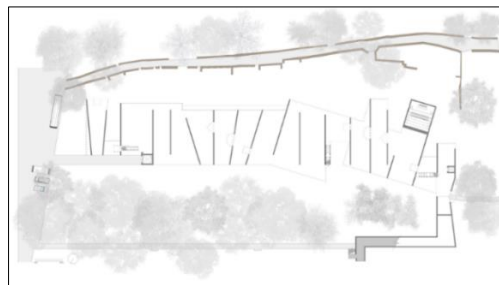
Um dos primeiros passos de Álvaro Siza para o desenvolvimento do projeto do museu envolveu o aprofundamento sobre Nadir Afonso e sua obra – algo colocado em prática pelas oportunidades que tiveram de conversar pessoalmente e pela montagem de um dossiê sobre a trajetória pessoal e profissional do

pintor. Ambas as ações foram gradualmente convertidas em substrato para a definição do volume edificado e do programa de necessidades utilizado. Isso porque, na prática, foi o próprio arquiteto quem estabeleceu o programa definitivo, uma vez que nem a Câmara Municipal de Chaves nem Nadir Afonso (à época ainda ativo em sua produção pictórica), estipularam ou interferiram, antecipadamente, naquilo que de fato deveria conter o museu. “A Câmara apenas me forneceu um programa mínimo. [...] Aqui, no caso do projecto da Fundação, foi realmente uma relação muito tranquila com Nadir Afonso e não houve exigências; dizer, ‘não gosto disto ou daquilo’, nunca aconteceu” (SIZA, 2015.a, p. 2).

Paralelamente ao equacionamento do programa de necessidades estava o estudo do sítio de implantação e de sua inserção atual e futura à realidade circunvizinha: várzea, rio, água, cidade, tecido urbano, pessoas, vegetação, parque, patrimônio. O edifício que ali seria erguido, portanto, haveria de bem se relacionar com as arquiteturas do entorno, se desenrolar elevado do chão para que os alagamentos não o atingissem, não afetar excessivamente as amplas perspectivas visuais daqueles que caminhariam junto a ele ao nível do solo, e estimular a permeabilidade espacial entre cidade e natureza (isto é, entre edificações preexistentes e seu habitual contato direto e desimpedido para com a linha d’água do rio Tâmega) [Figuras 1 e 2]. Esse pode ser considerado então mais um projeto de Álvaro Siza qualificado pela conformação recíproca entre edifício e paisagem e, especificamente para este caso, resiliente aos alagamentos recorrentes. Aos olhos críticos do arquiteto, um arremate ideal a uma problemática real introduzida em um cenário intersticial propenso a reformulações agenciadas e conduzidas também pela nova edificação.

Isso significa dizer que, com ela (e a partir dela), emergiu um campo existencial local que ajudou a promover interações entre diferentes ambientes e pessoas. Quando tais relações transbordaram as fronteiras tangíveis delimitadas pelo novo edifício, foi o sítio de implantação que aprimorou seu próprio desempenho geral. Ou seja, rearranjou-se a especificidade do lugar, transmutada pela chegada de um objeto construído até então sem precedentes equivalentes na pequena cidade de Chaves. Como acontece na hipertelia de Simondon (2018), as características preliminares que ali existiam acabaram abrindo-se a novos horizontes, com o tempo reconfigurando-se e incrementando-se para receber uma atividade que sobreveio seu uso precedente. Mas não só. Ao reforçar a eloquência do lugar², Siza simultaneamente evidenciou a herança natural conjunta do sítio e da paisagem e, uma vez mais, sua vinculação direta à concepção do novo edifício.

Figura 1: Os pilares laminares de concreto armado que sustentam o único pavimento de interesse público do museu perfazem um jogo rotacional desigual com prevalência ortogonal em relação às ruínas das Longras. Por entre os vãos gerados por essa dinâmica estrutural incomum, abrem-se caminhos que podem ser percorridos livremente pelos visitantes.



Fonte: Autores (2022), a partir de SIZA (2015.b).

Figura 2: A necessidade de elevar o MACNA do solo para que as eventuais cheias do rio Tâmega não o atingissem colaborou para que as relações espaciais e visuais preexistentes fossem parcialmente preservadas. Com isso, a rotina local, ao nível do solo, não sofreu modificações de fato significativas.



Fonte: Alexandre A. Martins (2019)

A dedicação às preexistências despontou também aqui como fruto do entendimento das várias camadas que constituíam os ambientes físicos para os quais a obra seria projetada. Esse tipo de enfrentamento situacional, que toma o território como aporte conceitual, acaba dando margem a que seu trabalho como um todo seja pensado sob múltiplas matrizes. Nesse sentido, a produção arquitetônica de Siza carrega em si tantas nuances que William Curtis pode estar correto ao afirmar que ela simplesmente não consegue ser emoldurada pelas “categorias rudimentares que foram usadas para descrever a história da arquitetura das últimas décadas” (CURTIS, 1994, p. 32; tradução nossa).

Essa afirmação é um dos muitos reflexos da natureza polissêmica de Álvaro Siza. Em evolução permanente já desde seus primeiros projetos, seu perfil arquitetônico jamais se ajustou à prática de uma arquitetura universal para um mundo homogêneo, por isso sua trajetória já desde muito desafia categorizações muito apressadas ou precisas demais. Frustram-se, pois, aqueles que admitem como certo um alinhamento desse arquiteto às correntes associadas, por exemplo, às antigas formulações mais radicais modernas e/ou pós-modernas que conquistaram o mundo no século passado. Todavia, qualificar seu trabalho como puramente contemporâneo pode também resultar arriscado. Por tudo isso, a arquitetura de Álvaro Siza ocupa

[...] o lugar da “crise”. Não havendo uma “ideologia” – isto é, algo dominante, como dizia Roland Barthes³ –, o nosso espaço habitual é o da “crise”. Quando Siza escreve “não aponto um caminho claro; os caminhos não são claros”⁴, inscreve a “crise” como um estado natural, aceita caminhar dentro desse paradoxo. Ao ser permanente e intransponível, a “crise” é uma “segunda pele” com que projecta. O que lhe permite continuar a fazer perguntas, tentando evitar a fixação de respostas, que é o mecanismo das modas. É essa a chave que explica a longevidade da sua arquitectura. (FIGUEIRA, 2008, p. 25; com grifos originais)

O que inquieta o arquiteto não é que as coisas sejam, mas que sejam dessa e não de outra maneira. Guia o seu gesto projetual, assim sendo, a crença de que tudo pode ser diferente, não metafórica, mas literalmente; não compulsória, mas harmoniosa e respeitosa. Ao tomar essa como uma possibilidade universal, chega-se a uma das fontes mais potentes de seu fazer arquitetônico e que o guia a cada novo enfrentamento da realidade. Compreende-se assim que seja esse o motivo pelo qual seu cotidiano projetual traz em si uma disponibilidade nata para “ver os sinais do mundo ao seu redor, para dar sentido ao real, para criar a partir da interpretação daquilo que já existe. Para, por fim, ‘imaginar a evidência’” (TOSTÕES, 2008, p. 6; tradução nossa).

Em seu trabalho, o reconhecimento espacial ganha um significado próximo ao cabal, (a)firmado-se no caráter daquilo que é óbvio e manifesto. É um trabalho que parte e que se apoia no exame crítico dos conflitos e dos prazeres comuns da vida e que encontra sua razão de ser naquilo que fundamentalmente distingue a arquitetura das outras artes. Em seus projetos, Álvaro Siza assume o conflito como questão, a diversidade arquitetônica como argumentação e, uma vez mais,

[...] a consideração exclusiva do espaço como matéria plástica, buscando a essência da arquitectura como expressão de escandalosa artisticidade. E é essa escandalosa artisticidade que o mantém imune às interferências do século, mais ideológicas e literárias ou puramente formalistas, e aberto aos benefícios de suas bondades. (COSTA, 2008, p. 37)

Ao materializar ações poéticas por sobre os territórios nos quais atua, a arquitetura de Álvaro Siza assume uma identidade moldada pela manipulação do espaço mais como fonte e como campo de expressão – ou de manifestação de sua preocupação em atender, na prática, às encomendas recebidas – que como desejo de criar algo a partir do “espírito” desse mesmo lugar (de seu *genius loci*). Não fosse assim, seu trabalho estaria sujeito a especulações filosóficas mais complexas, talvez até abstratas demais e de raras aplicações práticas, mas, principalmente, que poderiam não ser de fato utilizadas por ele como suportes teóricos ao seu fazer projetual.

Trata-se de uma arquitetura como parte de um campo de negociações constantes, no qual ideia e arte, projeto e construção, material e percepção, pensamento e realidade, paisagem e edifício, complementam-se e equilibram-se mutuamente. No entender de Crespo (2019), Álvaro Siza atua com um tipo de poética que depende não apenas da invenção ou da imaginação, mas da atenção ao mundo (passada e futura), de suas realidades existenciais e de suas (ir)regularidades circunstanciais. Não é que Siza anule, ignore ou menospreze o ingrediente criativo do gesto arquitetônico, como se detivesse um perfil projetual no mais das vezes mais passivo-receptivo que ativo-reativo à realidade preexistente. Aquilo que busca é, enfim, mostrar como podem ser, pelo viés arquitetônico, edifícios que se apresentam como prolongamentos circunstanciais das situações contextuais nas quais se inserem, se desenvolvem e se perpetuam.

E é a partir de ações reais, críticas e poéticas por sobre espaços específicos que da obra de Álvaro Siza emergem semelhanças para com a noção de *site-specific* praticada na arte. Pela permeabilidade conceitual

que esse termo evoca, transita-se livremente entre arte e arquitetura a partir de uma produção que não pode existir em outro lugar que aquele para o qual fora pensada e projetada. Ou seja, o MACNA como uma edificação resiliente que absorve e que assume um significado único, determinado por um local de implantação conectado a duas realidades contíguas, diferentes e dependentes entre si. Com isso, arquitetura e lugar resultam indivisíveis “em termos materiais e compositivos, físicos e intelectuais” (CABRAL, 2009, p. 88).

A ideia de inseparabilidade entre a obra do museu e seu respectivo sítio fixa-se às qualidades físicas e materiais existentes em ambos, mas agora tomados como uma coisa só. Logo, não podem ser simplesmente desacoplados sem a perda de sentido do projeto como um todo. Ou seja, não há como apreender ou explicar essa obra de outra maneira caso não esteja envolvida pelas singularidades dessa mesma paisagem para a qual representa essência ativa. Consideram-se aqui, dentre outros, as características físicas do museu, as dinâmicas ambientais que ele estimula, os posicionamentos dos acessos e das aberturas, os fluxos de visitantes, as organizações espaciais. Mas mais que isso, o fato de o edifício estar suspenso e protegido das eventuais cheias do rio que corre junto a ele. Não se trata, desse modo, de um sentido de indissociabilidade condicionado por pré-requisitos memorialistas, historicistas, culturalistas ou identitários para com o passado. Trata-se, sim, da prática de uma contribuição arquitetônica muito precisa como desfecho a um problema real muito local que se integra a uma intervenção urbana muito maior.

O edifício do MACNA é uma arquitetura que se conecta à ideia de arte-ambiente e que se encaixa na produção contemporânea por estar voltado aos espaços que o rodeiam, incorporando-os e modificando-os. A paisagem local considerada em seus aspectos reais e conceituais coloca-se em relação ao edifício como um campo de possibilidades projetuais e de transformações factíveis. Nele, a paisagem tende a deixar de lado seu papel habitual de elemento compositivo-figurativo, isto é, de moldura cenográfica à edificação, passando então a atuar como um recurso exequível ativo de manejo e de expressão plástica. Este é o *locus* no qual o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso se fundamenta e se revela para o mundo.

3 FORMAS – GEOMETRIAS – RECORTES – EXPRESSÕES

Siza elaborou o programa a partir das características do lugar e das funções de um museu para abrigar parte do patrimônio artístico de Nadir Afonso. Logo, por meio do exercício intelectual de equacionar e de equilibrar essas premissas ao longo do processo projetual, conseguiu não só armar seu raciocínio sobre o projeto, mas testar a veracidade da sua intenção arquitetônica em decorrência da conexão direta que ela estabeleceria para com essas mesmas proposições, reconhecidas de antemão e no seu entender, também como verdadeiras. Surgiu assim sua própria interpretação relacional do real: aquilo que poderia ser em função daquilo que já era. A compreensão do fazer arquitetônico como o poder de modelar o espaço existente fez com que Álvaro Siza fosse guiado, também nessa obra,

[...] por uma proposta arquitetônica cujo objetivo é aprofundar, nas vias existentes de transformação, nos enfrentamentos e nas pressões que criam a realidade, uma vontade de ser mais do que uma materialização passiva que resiste a reduzir essa mesma realidade ao analisar cada um de seus aspectos individualmente. Essa motivação não encontra suporte em uma imagem estática, não pode seguir uma evolução linear. Tampouco consegue ser ambígua ou restrita ao discurso disciplinar, por mais seguro que pareça ser. (TOSTÕES, 2008, p. 7; tradução nossa)

Como com qualquer outro projeto de sua autoria, Siza tomou esta como uma arquitetura distinta, destinada a um terreno em particular, que atenderia a um público específico e que entre esses atores precisaria impulsionar (inter-)relações efetivas e permanentes, as quais ajudariam até a confirmar sua própria razão de ser, quando obra concluída. Com isso, a tônica do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso continua ainda hoje sujeita à permuta de fluxos causada pelo contato direto entre ele e as pessoas que o visitam. A validação dessa interatividade decorre do fenômeno da consciência espacial e daquilo que lhe é mais intrínseco: o caráter corpóreo e perceptível de suas envolventes. Os limites edificados se colocam então como elementos arquitetônicos que inspiram e que municiam essas mesmas pessoas a constituírem seus próprios juízos acerca da obra construída. No projeto do MACNA, os espaços trabalhados por Álvaro Siza pretendem suprir eventuais necessidades e/ou anseios dos visitantes por intermédio da operacionalização das questões programáticas, ao mesmo passo em que agem por sobre seu território de intervenção e reverberam naqueles que lhe são adjacentes.

O espaço criado pelo edifício é um dos instrumentos efetivos para a arquitetura se relacionar com as pessoas. Nesse sentido, presume-se a variável “forma” como a base sobre a qual não apenas são definidas as fronteiras tangíveis da edificação, mas também onde são postas à prova a articulação tectônica e a ação

construtiva propriamente dita. No trabalho de Álvaro Siza, a busca pela forma ideal não é objetivo primeiro, mas consequência direta de um arranjo combinatório que visa se libertar da obrigatoriedade de suas próprias condicionantes (função, contexto, técnica, capital). Tal fato contribui até para justificar que a verve de seu trabalho não é conduzida por uma preocupação estética exasperada, pois mais que arquiteturas que seduzem o olhar, Álvaro Siza pensa em espaços para serem vivenciados. Sobre esse fato, ele mesmo assume que não persegue conscientemente um modelo de excelência: “[...] tive essa obsessão de perfeição – e talvez ainda a tenha – mas, se há uma coisa de que nos devemos libertar, a meu ver, é mesmo dessa procura da forma ideal, absoluta, perfeita” (SIZA, 2009, p. 224).

O Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso se enquadra no *modus operandi* de Álvaro Siza conceber projetos de arquitetura, ou seja, tem-se aqui mais um exemplo construído em que é aplicado estratégica e pontualmente um vocabulário arquitetônico característico. Tanto é fato que, por exemplo, o monobloco horizontalizado parcialmente suspenso no ar é autoportante e de contornos angulados, abstratos, contínuos e escalonados; as fachadas foram feitas de um único material estrutural (no caso, o concreto branco); a solução construtiva adotada admitiu uma quantidade menor de pilares e uma organização espacial menos rígida; os acabamentos interiores revezaram-se entre mármore, madeira e gesso; e os tetos, quando falsos, receberam claraboias para a iluminação difusa e permanente. No MACNA, a arquitetura discreta de Siza, uma vez mais branca, contrastou com o verde das árvores e da relva dos arredores. Trata-se de mais um edifício concebido como se já conformado pelo lugar e pela paisagem, por ambos moldado de tal maneira a não afetar em demasia o cenário original ali presente.

Um dos atributos que também ganha força nessa obra reside no fato de ela evocar pontualmente o estilo de arte não figurativa de Nadir Afonso. Essa leitura pode ser feita em alguns dos elementos da edificação, desde as formas relativamente fracionadas das fachadas até a disposição dos ambientes internos, em planta, do piso principal elevado. Enxerga-se aqui uma insinuação aos desenhos abstratos e bidimensionais do artista que, depois de traduzidos, interpretados e depurados pelo arquiteto, permanecem materializados na criação formal, espacial e tridimensional do museu.

A vinculação da arquitetura à arte de Nadir Afonso fica ainda mais evidente quando Álvaro Siza escolhe um grupo de elementos geométricos para atravessarem alguns dos pilares laminares de sustentação do volume superior (Figura 3). A partir dessas aberturas, foi possível não só incorporar à obra mais uma referência alegórica à arte de raiz matemática de Nadir Afonso, mas simultaneamente oferecer uma homenagem sutil e metafórica ao artista. Entende-se aqui que essa não foi uma ação de simples extração conceitual ou de inserção aleatória de uma figura qualquer a alguns dos componentes estruturais do equipamento flaviense. Pelo contrário. A combinação entre quadrados, círculos e triângulos conjugou questões plásticas às funcionais ao se assumirem como passagens inusitadas entre áreas contíguas do piso externo junto ao rio. A sequência lógica entre espaços distintos, complementares e agora permeáveis entre si resultou percepções fenomenológicas distintas a cada novo interstício, porque de variados contrastes lumínicos, dimensionais e visuais (Figura 4).

Figura 3: Ao incluir recortes de motivos geométricos como passagens entre alguns dos pilares laminares moldados em concreto branco, Siza prestou uma homenagem sutil e inusitada à arte pictórica de inspiração matemática de Nadir Afonso.



Fonte: Alexandre A. Martins (2019)

Figura 4: O fato de o arquiteto rotacionar os pilares-laminares sob o bloco expositivo suspenso fez surgir espacialidades intersticiais abertas à visitação. Nelas, as percepções foram trabalhadas sobretudo nas diferentes dimensões físicas locais e nos contrastes entre luzes e sombras, sempre variados ao longo do tempo.



Fonte: Alexandre A. Martins (2019)

As formas geométricas inspiradas em Nadir Afonso acabaram sendo então mais que aportes conceituais ao projeto de arquitetura. Depois de transformadas e transportadas ao museu, não defendiam mais suas propriedades originais, sendo por isso convertidas em novas entidades simbólicas e representativas. A efetividade da mutação (ou da ruptura) entre o antes e o depois desse processo – isto é, entre aquilo que traziam as pinturas e aquilo que foi de fato imputado ao edifício – pode ser compreendida como a consequência de um distanciamento conceitual intencional feito por Siza entre o que era e o que passaria a ser. É o que acontece no *Verfremdung* da teoria moderna do dramaturgo e poeta alemão Bertolt Brecht, direcionada às artes cênicas, mas também familiar à arquitetura⁵.

Assim, *Verfremdung* pode ter sido a maneira pela qual Álvaro Siza elaborou e incorporou seus conceitos arquitetônicos ao MACNA, como possivelmente também a outros de seus trabalhos anteriores. No caso específico de Chaves, ao tomar emprestado de Nadir Afonso um conjunto de elementos pictóricos, refinando-o e reconfigurando-o até que pudesse cumprir o novo papel arquitetônico que lhe fora reservado, o arquiteto chegou a uma possibilidade projetual que adjetivou esse museu como jamais feito anteriormente em sua trajetória profissional. Segundo ele mesmo coloca,

[...] a forma de trabalho de um arquiteto requer muita confiança e capacidade de afirmação, e ao mesmo tempo certo distanciamento. É a atitude de Brecht com relação à representação teatral: o distanciamento não significa não assumir um personagem, mas ser consciente de o estar representando (SIZA, 2016, p. 149).

Os recortes geometrizados aplicados aos pilares laminares são aproximações à obra pictórica de Nadir Afonso. Como tal, colocam-se como oportunidades de serem livremente desfrutadas pelos visitantes antes mesmo que eles avancem para os ambientes internos do museu. Tal circunstância confere a essas mesmas passagens geometrizadas uma aura democrática e uma chance de se aproximarem mais facilmente às pessoas, ao sítio no qual estão implantadas e à cidade de Chaves, em uma escala mais abrangente.

Chega-se então a mais uma aproximação possível do MACNA para com o conceito de *site-specific*. Isso porque não apenas o edifício como um todo, mas sobretudo as lâminas de sustentação da caixa suspensa de concreto, pelo movimento ritmado que receberam, por terem sido contempladas pelos recortes de motivos retilíneos e curvilíneos e por estarem em local aberto e fora das áreas expositivas internas, são aqui entendidas como declarações públicas de arte, como expressões artísticas universais fisicamente acessíveis, e que por isso mesmo influenciam e modificam os espaços ao redor.

4 PASSEIOS – TEMPOS – FLUXOS – RUÍNAS

O Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso materializa a vontade do arquiteto por um edifício monolítico, denso e recolhido. O encerramento propositado pode ter sido uma escolha que se conecta à tradição portuguesa, já que remete a uma clausura assumida e determinada pelas paredes estruturais de fechamento perimetral, entendidas aqui como limites tangíveis de contenção, de definição espacial e de demarcação entre aquilo que está dentro e o que permanece do lado de fora. Ao escolher um volume

parcialmente voltado para dentro de si mesmo, Siza parece negar não só os privilégios da paisagem externa, como também caminhar na contramão daquilo que poderia ser um sinal típico da arquitetura contemporânea: extensos panos de vidro que se abrem aos espaços ao redor.

Porém, a opção por um monólito fechado traz em si razões mais complexas, afastadas da obviedade que se poderia esperar de um volume e de um entorno mutuamente desnudados pela eventual transparência plena de suas envolventes. Ao atender criticamente às particularidades do programa de necessidades conjugadas a um sítio de implantação complicado e à tentadora paisagem existente, Álvaro Siza acaba não só por contribuir para a dinâmica expositiva interna (afinal, para serem expostas, algumas das peças artísticas precisariam permanecer longe das áreas com iluminação natural excessiva), como por potenciar os raros momentos em que o edifício é atravessado por breves e sistematicamente controladas aberturas ao entorno.

Ainda que do lado de fora essas mesmas aberturas possam parecer modestas, a dimensão que assumem quando vistas a partir de dentro dilui eventuais dúvidas acerca do preciosismo de mais esse trabalho de Siza e de sua habilidade em manipular o espaço segundo seu desejo. É como se o arquiteto, a partir da matéria e do construído, conseguisse aperfeiçoar, em mais essa obra assim como em tantas outras de seu repertório, um dialeto arquitetônico por ele criado já desde muito e a cujo polimento vai se dedicando a cada nova encomenda atendida.

No MACNA, Siza elege o percurso arquitetônico – mas não os espaços de permanência – como a alternativa mais adequada para vivenciar o museu. A partir do itinerário principal interno, aquilo que se vê e aquilo que se experiencia tornam-se quase opostos. Em um edifício no qual as relações momentâneas para com o exterior fazem parte de uma coerência projetual refinada, as paisagens externas são vistas apenas em *flashes*, esporádica e pontualmente pelas aberturas em fita instaladas em algumas das paredes estruturais de concreto branco (Figura 5).

Figura 5: A introspecção do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso é quebrada apenas pontualmente por intermédio das raras janelas em fita que o arquiteto distribui pelas envolventes estruturais externas do edifício. Por elas, é possível preservar a relação interior x exterior sem que a experiência expositiva seja afetada.



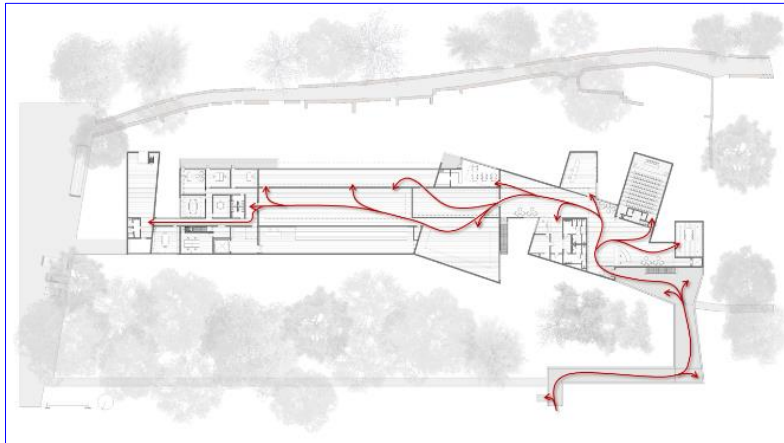
Fonte: Alexandre A. Martins (2019)

Se se considerar que a edificação foi acomodada em uma zona fronteira entre campo e cidade, os diferentes horizontes permitidos (ou oferecidos) aos visitantes acabaram sendo determinados por aquilo que o arquiteto propositadamente queria ou não mostrar. Pelas aberturas, Siza estimula o reconhecimento do ponto em que se está na obra, da possível altura em relação ao solo natural, dos panoramas que referenciam a inserção da edificação na paisagem, das imagens exclusivas do volume construído, das ruínas das Longras que lhe são adjacentes, do rio Tâmega que corre ao lado, e do *skyline* de Chaves logo adiante. Portanto, a interação entre as realidades de dentro e de fora, mesmo que pontual, segue preservada.

É também pelo entendimento do passeio arquitetônico como artifício que gradativamente entrelaça os espaços exteriores aos interiores, que Álvaro Siza confirma sua opção por uma desconstrução fictícia entre edifício e paisagem. A fugacidade dessa relação é experimentada pelos visitantes em todo o projeto, mas ganha mais força em algumas situações em particular. No caso da rampa de acesso principal (Figuras 6 e 7), por exemplo, sua contribuição para o projeto não pode ser reduzida às suas funcionalidades técnica e

construtiva. Mais que elemento arquitetônico de conexão entre as realidades de dentro e de fora do edifício, mais que justificativa topológica vinculada à sua atuação como plano inclinado que liga diferentes cotas de nível, e mais que suporte para o trajeto simultaneamente vertical e horizontal entre extremos opostos, Siza entendeu a rampa como alternativa ideal para uma lenta transição física e perceptiva entre diferentes situações.

Figura 6: O percurso que Siza reservou ao visitante do MACNA gera experiências espaciais sucessivas e complementares entre si. Nas várias opções de caminhos internos, por exemplo, o contato para com as paisagens ao redor revela-se somente nas raras aberturas em fita dispostas em algumas das paredes estruturais.



Fonte: Autores (2022), a partir de SIZA (2015.b).

Figura 7: Mais que uma necessidade de ligar dois pontos de cotas de nível diferentes, no projeto do MACNA a rampa assume simultaneamente os papéis de percurso e de permanência, de espaço e de trajeto. É nela (e por ela) que o visitante tem diante de si amplas perspectivas visuais do entorno imediato e de sua relação para com o edifício do museu propriamente dito.



Fonte: Alexandre A. Martins (2019)

Ao assumir a função de lugar de permanência para a contemplação do volume construído e dos arredores imediatos, a rampa tornou-se simultaneamente caminho e espaço. Mas não só. Ao tomá-la como percurso, embutiu em si mesma a noção de tempo: tempo necessário para percorrê-la e tempo para a apreciação do espaço. Nesse caso, dos arredores compostos pela paisagem natural ao ar livre, pelas edificações flavienses circunvizinhas, pelas fachadas da própria edificação.

Se na arquitetura tempo e percepção se mesclam às variáveis luz e espaço em um determinado período, quem sabe então seja mais pertinente pensar essa relação com base em Bergson (2010), isto é, ao invés de se falar em tempo, o correto seria utilizar o termo “duração”. Sendo assim, a rampa, além de defender esse mesmo sentido de duração, permite e incentiva que a noção do espaço se desenvolva a partir uma série de sobreposições visuais, cujas perspectivas são desveladas de acordo com o ângulo e com a velocidade do movimento daquele que permanece por sobre ela.

Entretanto, ainda que seja razoável analisar o movimento de alguém em um caminho específico e sob determinada velocidade, dificilmente se conseguirá enumerar todas as ocasiões de apreciação do conjunto construído daí decorrentes. Com isso, as possibilidades contemplativas parcialmente geradas pelos contornos facetados do museu permanecerão indefinidas, ou seja, por estarem em constante metamorfose, dependem do nível de observação daquele que percorre essa mesma plataforma inclinada de acesso.

O percurso para o (e pelo) MACNA tornou real o longo *promenade* que Siza antecipara no projeto de arquitetura. A experiência espacial inerente ao passeio arquitetônico reclama também aqui diferentes percepções de acordo com sua própria duração, na qual a variável luz age implícita, como se um de seus elementos qualificadores mais representativos. Para Holl *et al.* (2008), a intensidade da percepção material e espacial e a potência metafísica da arquitetura são guiadas pelas qualidades das luzes e das sombras definidas pelos cheios e vazios, pelos contornos fragmentados dos volumes construídos, pelas materialidades escolhidas e pelos graus de opacidades e de transparências adotados. Álvaro Siza seguiu essa mesma noção ao fazer com que a luz natural repercutisse positivamente na experiência ambiental que ele reservara aos visitantes do museu de Chaves. No seu entender, aquilo que os olhos veriam e que os demais sentidos sentiriam seriam também moldados em razão das condições de luzes e de sombras existentes.

A luz se coloca então como ferramenta projetual valiosa nas mãos de Siza, pois refaz e reorienta constantemente a representação e a percepção que se tem de determinado ambiente e/ou situação à medida em que ela se modifica ao longo do tempo. Todavia, para os ambientes internos do MACNA, Siza explora a participação da luz natural de um jeito mais comedido, se comparado a algumas das demandas recebidas no passado. Isso significa dizer que ele não adota artifícios formais e/ou plásticos muito elaborados como alternativa para rasgar lajes ou paredes que favorecem a passagem de luz, não posiciona aberturas zenitais em locais pouco convencionais a fim de adicionar mais camadas perceptivas aos ambientes do museu, não joga com o redirecionamento dos raios de luz para carregá-los de expressão sensorial, não se vale de claraboias em formatos diferenciados para que contrastem com os ângulos retos do edifício, e não abusa de gradações de sombras para que seus ambientes ganhem atmosferas fenomênicas artificializadas.

Pelo contrário. A luz natural direta que chega às alas internas do MACNA é, no mais das vezes, também trabalhada em função das características estruturais do edifício. Tendo em vista ser essa uma obra feita de uma caixa rígida de concreto, lajes e paredes interagem entre si a fim de conferir rigidez e resistência à edificação. Portanto, as aberturas são posicionadas de acordo com o que admite esta situação – mas, em mesmo grau de importância, procuram atender aquilo que previu o projeto de arquitetura. A janela em fita, com mais de 40,0m de extensão posicionada em um dos vedos verticais da sala de exposições temporárias, somente foi permitida mediante a análise das equipes de cálculo estrutural, por exemplo [Figura 8]. Nas faces externas ao edifício, pelo fato de o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso ser construído em concreto branco, a luz natural que incide sobre as superfícies expostas reforça a tridimensionalidade do volume, permitindo a variação da percepção que se tem dele à medida em que a magnitude de luz natural é também modificada ao longo do dia.

Figura 8: Transferir às paredes e às lajes parte considerável das funções resistentes do volume suspenso permitiu o ganho de especialidade e de flexibilidade internas. Porém, a disposição das aberturas precisou ser mais pontual e menos ousada. A janela em fita de 40,0m de extensão voltada às ruínas das Longras e ao rio Tâmega, por exemplo, somente foi possível depois da autorização das equipes de cálculo estrutural.



Fonte: Alexandre A. Martins (2019)

Além da rampa como caminho e como espaço, e do uso estratégico da iluminação natural como um dos atributos qualificadores da arquitetura do museu, Álvaro Siza costurou também outras aproximações possíveis da obra de Chaves para com o conceito de duração. Por um lado – e ainda engajado na ideia de movimento e de continuidade –, ao empreender uma relação espacial e visual direta para com o rio Tâmega, Siza induziu uma percepção temporal que focou o confronto entre o ambiente construído e a água de fluxo corrente, isto é, entre o sólido, maciço e estável e o fluido, flexível e dinâmico. Essa tem sido uma preocupação recorrente em seu fazer projetos de arquitetura, uma vez que não só nessa, mas em diversas oportunidades de sua trajetória profissional, dedicou-se a demandas de projeto que tiveram como referencial paisagístico, a água. Em tais circunstâncias, o arquiteto se valeu dela como preexistência incontornável para impulsionar seu gesto criativo em um primeiro momento, mas também como elemento composicional a partir do qual obra e entorno se complementariam, fosse pela forma final edificada, fosse pelas aberturas posicionadas de tal maneira a assegurar contatos pontuais e precisos entre interior e exterior.

No MACNA, o arquiteto assumiu a água também como fonte de inspiração e não apenas como uma força da natureza a ser reconhecida e, se de fato fosse possível, dominada pela solução de elevar do chão o pavimento expositivo de uso público. O equilíbrio entre as matérias sólida e líquida permitiu que no projeto de Chaves a existência da água fosse ora reforçada, quando sua presença serena e permanente no rio seria confirmada e contemplada pelas aberturas nas paredes estruturais de concreto branco, ora apropriada, quando considerada durante as eventuais cheias inerentes ao sítio de implantação. Mas não só. Ao aceitar uma relação espacial e visual direta para com o rio Tâmega, o projeto do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso atribuiu novas espessuras à experiência sensorial local, porque relacionou o volume estático do museu à dinâmica do fluxo ininterrupto das águas, as quais jamais seriam as mesmas, pois seguiriam segundo a vontade, o movimento e a dinâmica de sua própria correnteza ao longo do tempo.

Por outro lado, com a obra do MACNA Álvaro Siza estimulou uma percepção temporal que em certa medida até se contrapôs à ideia de movimento contínuo, de curso, de fluidez. Pelo pleito da recuperação das ruínas da canelha das Longras, adjacente ao lote de intervenção, o arquiteto pôde atuar por sobre as reminiscências de um pequeno agrupamento de casas feitas em pedra, o qual, em alguma época passada, abrigara parte da população carente local, mas que com o passar dos anos se viu vazio, preterido e jamais ocupado novamente mediante a saída/transferência de seus moradores.

Ao assumir as ruínas como registros ainda vivos da arquitetura local e como testemunho material da história de seus antigos moradores, Siza solicitou a limpeza e a consolidação – mas não a restauração – de uma parte das fachadas dessas antigas construções. A conservação desses fragmentos arquitetônicos tal como quando encontrados sustenta, na postura contemporânea do arquiteto, uma preocupação preservacionista como aliada ao respeito e ao incentivo por uma relação espacial de uso, de convívio e de interferência mútua.

Pela conversão dessas ruínas em linhas divisórias do museu para com o rio **[Figura 9]**, o arquiteto permitiu que o passado permanecesse compaginado ao presente, que parte da história local fosse regatada e, pela chegada do novo equipamento, que ganhassem novos usos e novas possibilidades de fruição. Com isso, Siza fez delas um marco projetual capaz de entregar, à cidade e ao sítio de implantação, um lugar específico para o tempo, estático, eterno e indelével.

Figura 9: Álvaro Siza solicitou à Câmara Municipal de Chaves autorização para manter e para tratar as ruínas da canelha das Longras de forma a que preservassem intacto seu lugar na história da cidade. Com isso, assumiram uma nova função: a de limite físico entre o museu e o entorno natural no qual ele se encontra implantado desde 2016.



Fonte: Alexandre A. Martins (2019)

Por fim, assume-se então que seja por meio de um vínculo preciso entre programa, paisagem, forma e construção que o gesto projetual de Álvaro Siza para com o Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso se distancia, uma vez mais, tanto das formulações reguladoras do movimento moderno quanto do apelo formal colocado em prática pelas peripécias arquitetônicas contemporâneas. A obra de Chaves não é resultado de uma causalidade contextualista, de uma relação determinístico-culturalista, de uma valorização historicista como fator preponderante, de uma apologia geográfica desproporcionada, ou de uma possibilidade arquitetônico-escultórica que não se articula ao programa de necessidades a que tem o intuito de satisfazer. O edifício do MACNA é fruto de um embate crítico e consciente entre preexistências e novas realidades, no qual Álvaro Siza, como mediador, cria formas, fabrica lugares, negocia acordos e propõe equilíbrios.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Decorre da discussão trazida por esse texto que poderia ser pouco consistente uma análise sobre a obra construída de Álvaro Siza mediante, apenas, uma justaposição pontual de componentes programáticos ou projetuais. Isto é, tentando estabelecer aproximações com outros desempenhos arquitetônicos de sua mesma autoria para edifícios com funções análogas: distintos sítios destinados a diferentes públicos teriam dado início a especulações arquitetônicas das mais variadas. Em uma analogia com um caleidoscópio, cujas peças são sempre as mesmas e sempre inseridas em uma única matriz preestabelecida, novas combinações são esperadas a cada novo arranjo combinatório de seus componentes.

Justifica-se então o propósito de extrair do edifício do Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso (MACNA), as razões de sua própria apreciação: a intervenção na cidade de Chaves em uma escala mais ampla, mas igualmente as características do sítio de implantação, a especificidade do objeto arquitetônico propriamente dito; as razões da encomenda; os processos de concepção projetual; as inter-relações com os espaços e as paisagens dos arredores; as decisões formais e compositivas; e as inusitadas intervenções geometrizadas inspiradas pela arte pictórica de Nadir Afonso (uma ousadia como jamais feito em outra das obras de Siza).

Por intermédio do projeto flaviense, percebe-se que a disciplina da arquitetura é um tema que requer uma interpretação aprofundada dos desejos e das necessidades das pessoas, e uma relação coerente e permanente para com o terreno de implantação. Ao ser guiado pela contingência da vida cotidiana e pelas circunstâncias reais locais, o projeto do MACNA se colocou como a materialização precisa de uma ideia destinada a atender um problema específico. Com a intervenção em Chaves, Siza não quis contar uma narrativa própria ou se ancorar em teorias sistematizadas ou doutrinárias. Tampouco esse projeto pôde ser tomado como uma arquitetura autônoma de fato, ou mesmo como um edifício que atingiu a perfeição projetual, estética ou construtiva. É, sim, parte integrante do desenvolvimento sequencial de um organismo ainda maior, mais complexo e repleto de predicados e de imperfeições: a cidade na qual encontra-se instalado desde 2016. Dado então o pragmatismo inato do fazer arquitetônico de Álvaro Siza, seu conceito projetual, por fim, pode ser entendido como sendo essa mesma arquitetura. Uma arquitetura que se preocupou com a vida das pessoas, que delas se colocou permanentemente a serviço e que ficou desde sempre sujeita à realidade na qual está inserida.

No MACNA, a preexistência foi respeitada e tomada como matéria-prima viva e ativa para o projeto, a partir da qual relações entre passado e presente se fortaleceram e se equilibraram mutuamente. A conjugação desses princípios foi usada como base para transformar em oportunidade concreta os vários e diferentes problemas do território e da vida rotineira da cidade. O Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso não é apenas mais uma intervenção no espaço físico *per se*, mas a qualificação de um habitat como uma realidade capaz de moldar territórios e paisagens. Juntos, contribuíram para a construção da vida de cada um e para reafirmar a resiliência de seu próprio sítio intersticial de implantação.

6 REFERÊNCIAS

- AFONSO, Laura. *Nadir Afonso: Liberdade e Rigor*. In: ALMEIDA, Bernardo Pinto de (Org.). Nadir Afonso: Chaves para uma Obra. Chaves: Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, 2016.
- AFONSO, Nadir. *Reflexões Teóricas Esparsas*. In: AFONSO, Laura; MIRA, Marta (Org.). Harmonia Eterna – Centro de Artes Nadir Afonso. Boticas: Câmara Municipal, 2013.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: A Explicação Histórica dos Quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória – Ensaio Sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- BRANDÃO, Vasco Barbosa; FERREIRA NETO, José Ambrósio. *Programa Polis: Para Além da Requalificação Urbana. Caso de Estudo em Portugal*. In: IV ENANPARQ (Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo). Porto Alegre, jul.2016. Disponível em: <https://www.anparq.org.br/dvd-enanparq-4/SESSAO%2040/S40-02-BRANDAO,%20V:%20FERREIRA%20NETO,%20J.pdf>. Acesso em: 26.fev.2019.
- CABRAL, Cláudia Costa. *No Lugar: O Desenho de Siza para Porto Alegre*. In: ARQUITETURAREVISTA, v. 5, n. 2 (jul./dez.2009). Disponível em: <http://www.redalyc.org/pdf/1936/193614470003.pdf>. Acesso em: 10.set.2019.
- CHOUPINA, António. *Nadir: de Le Corbusier a Niemeyer*. In: Revista Visuais – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UNICAMP, n. 7, v. 4, 2018. Disponível em: <https://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/visuais/article/view/4171>. Acesso em: 11.mar.2019.
- CORBUSIER, Le. *Textes et Dessins pour Ronchamp*. Genève: Association Oeuvre de Notre-Dame du Haut, 1989.
- COSTA, Alexandre Alves. *Escandalosa Artisticidade*. In: FIGUEIRA, Jorge (Org.). Álvaro Siza: Modern Redux. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CRESPO, Nuno. *Building in the Sahara*. In: SOUTO, Maria Helena; PAIS, Alexandre Nobre (Org.). Siza Vieira and the Designing of Objects. Casal de Cabras: Caleidoscópio, 2019.
- CURTIS, William J. R. *Álvaro Siza: Una Arquitectura de Bordes*. In: El Croquis n. 68-69, 1994.
- DIAS, Manuel Graça. *Nadir Afonso: Da Liberdade Sem Função*. In: ALMEIDA, Bernardo Pinto de (Org.). Nadir Afonso: Chaves para uma Obra. Chaves: Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, 2016.
- FIGUEIRA, Jorge. *Álvaro Siza: Modern Redux. Ser Exacto, Ser Feliz*. In: FIGUEIRA, Jorge (Org.). Álvaro Siza: Modern Redux. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- GIEDION, Sigfried. *Espaço, Tempo e Arquitetura – O Desenvolvimento de uma Nova Tradição*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.
- GINGA, Adelaide. *Espacillimité (Máquina Cinética)*. (s/d). In: Museu de Arte Contemporânea do Chiado. Disponível em: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/pt/pecas/ver/192/artist>. Acesso em: 17.mar.2019.
- GINGA, Adelaide. *Nadir Afonso, O Perturbante Ponto de Interrogação num “Poema em Linha Recta”*. In: ALMEIDA, Bernardo Pinto de (Org.). Nadir Afonso: Chaves para uma Obra. Chaves: Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, 2016.
- GINGA, Adelaide. *Nadir Afonso. Sem Limites. Retrospectiva*. Museu Nacional de Soares dos Reis (Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado). Dossiê de Imprensa da Exposição (2010). Disponível em: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/files/press/dossier-imprensa-nadir-afonso-21jun2010.pdf>. Acesso em: 25.set.2019.
- HOLL, Steven; PALLASMAA, Juhani; PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Questions of Perception – Phenomenology of Architecture*. San Francisco: William Stout Publishers, 2008.
- RIBEIRO, Rui Jorge Campo Grande. *Políticas Urbanas e Inovação: O Caso do Município de Chaves*. Dissertação. Mestrado em Engenharia Municipal. Universidade do Minho – Escola de Engenharia, 2007. Disponível em: https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/8070/2/DISSERTA_Rui%20Jorge%20Ribeiro.pdf. Acesso em: 06.set.2019.
- SIMONDON, Gilbert. *El Modo de Existencia de los Objetos Técnicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.
- SIZA, Álvaro. *Oito Pontos*. In: MORAIS, Carlos Campos (Org.). 01Textos – Álvaro Siza. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2019.
- SIZA, Álvaro. *Atravessando as Turbulências*. [Entrevista cedida a] Alejandro Zaera-Polo. In: ZAERA-POLO, Alejandro. *Arquitetura em Diálogo*. São Paulo: Ubu Editora, 2016.
- SIZA, Álvaro. *Nadir Paralelo ao Tâmega*. [Entrevista cedida a] Manuel Graça Dias. In: JORNAL GYPTEC, Gyptec Ibérica, Edições Hiphen Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2015.a. Disponível em: https://www.gyptec.eu/documentos/JornalGyptec_N1.pdf. Acesso em: 05.set.2019.
- SIZA, Álvaro. *Memória Descritiva*. In: SIZA, Álvaro; SIMÕES, João Carmo; FIGUEIRA, Jorge; TUNHAS, Paulo. Museu Nadir Afonso. Porto: Monade, 2015.b.
- SIZA, Álvaro. *Mentiras de Arquitectura. A Forma, Finalidade de um Processo que não tem Fim*. [Entrevista cedida a] Dominique Machabert. In: MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent. Álvaro Siza – Uma Questão de Medida. Casal de Cambra: Caleidoscópio Edição e Artes Gráficas, 2009.
- TOSTÕES, Ana. *La Permanente Experimentación en Álvaro Siza: del Estímulo Estructural a los Modos de Construir, del Compromiso con el Lugar al Sentido Primordial de las Cosas*. In: Revista En Blanco, n. 1, abr.2008. Disponível em: <https://polipapers.upv.es/index.php/enblanco/article/view/7284>. Acesso em: 31.jul.2019.

NOTAS

¹ São vários os períodos (ou as fases) que se propõem a organizar o legado pictórico de Nadir Afonso. Se dispostos em uma linha do tempo, alguns deles apareceriam claramente sequenciados, outros, parcialmente sobrepostos. Segundo Ginga (2010) e Afonso (2016), tem-se então: **1. Primeira Modernidade:** componentes figurativos esparsos em estilo impressionista, retratam perspectivas de Chaves, sua cidade natal; **2. Período Surrealista:** figuras de prevalência abstrata que remetem ao sonho, ao inconsciente, ao instinto e ao desejo; **3. Período do Pré-Geometrismo (ou Período do Geometrismo):** em cenários planos e neutros surgem conjuntos de figuras geométricas primárias e racionalizadas, desenhadas de forma individualizada e em proporções definidas segundo as leis ideais da matemática; **4. Período Barroco:** uso de três a quatro cores sólidas, separadas entre si por meio de linhas curvas, contracurvas e espirais; **5. Período Egípcio:** entrelaçamento entre linhas retas e curvas, de cores propositadamente marcantes para evocar a civilização egípcia; **6. Espacillimité:** composições pictóricas surgidas das investigações sobre fenômenos que relacionam arte, movimento e ótica; **7. Período Ogival:** integram as telas ogivas, arcos, contracurvas ou duplas calotas; formas elementares da geometria são bem definidas e remetem sutilmente a elementos citadinos; **8. Período Perspético:** propagação de figuras geométricas em menores dimensões, mas em quantidades maiores, feitas com formas mais complexas e desenhadas a partir de traços mais livres; **9. Período Organicista:** contrastes acentuados entre figuras, profusão de formas e de cores, incorporação de diferentes referências biomórficas; **10. Período Antropomórfico:** derivado do "Período Organicista", porém, com evocações a figuras humanas de traços definidos (neste caso, explicitamente a corpos femininos), por vezes com a adoção de uma composição entrelaçada de pessoas a volumes edificadas; **11. Período Fractal:** predominantemente contemporâneo, as formas assumem novas possibilidades com a utilização de retas ou de curvas de cores vivas e bem iluminadas; e **12. Período do Realismo Geométrico:** figuras fundamentadas na natureza participam das telas quase que de maneira etérea, por vezes referenciando o realismo derivado da observação, da razão e da ciência presentes em algumas situações reais vividas pelo próprio pintor.

² A expressão "eloquência do lugar", emprestada de Le Corbusier, é inicialmente utilizada em um conjunto de relatos escritos por ele na década de 1950 sobre a "Capela Notre-Dame du Haut" (ou "Capela de Ronchamp"), em Ronchamp, Haute-Saone, França. O quinto volume das "Oeuvre Complète" traz as primeiras ideias sobre o projeto acompanhadas de algumas explicações sobre o processo de criação da obra, os quais reforçam as origens dos conceitos arquitetônicos utilizados e a relação determinística da edificação e seu sítio de implantação.

³ O autor se refere ao filósofo francês Roland Barthes (1915 – 1980), em cujo livro "O Prazer do Texto", comenta:

Diz-se correntemente: "ideologia dominante". Esta expressão é incongruente. Pois a ideologia é o quê? É precisamente a ideia enquanto ela domina: a ideologia só pode ser dominante. Tanto é justo falar de "ideologia da classe dominante" porque existe efetivamente uma classe (BARTHES, 1987, p. 54).

⁴ O autor faz menção ao texto "Oito Pontos", no qual Álvaro Siza declara:

Dizem-me (alguns amigos) que não tenho teoria de suporte nem método. Que nada do que faço aponta caminhos. Que não é pedagógico. Uma espécie de barco ao sabor das ondas que inexplicavelmente nem sempre naufraga (ao que me dizem também). Não exponho excessivamente as tábuas dos nossos barcos, pelo menos em mar alto. Por demais têm sido partidas. Estudo correntes, redemoinhos, procuro enseadas antes de (ar)riscar. Posso ser visto só, passeando no convés. Mas toda a tripulação e todos os aparelhos estão lá, o capitão é um fantasma. Não me atrevo a pôr a mão no leme, olhando apenas a estrela polar. E não aponto um caminho claro. Os caminhos não são claros (SIZA, 2019, p. 23).

⁵ Há uma interpretação desse conceito na obra "Espaço, Tempo e Arquitetura – O Desenvolvimento de uma Nova Tradição", de Sigfried Giedion. Aqui, dentre outros temas, o autor discute a influência entre arquitetura, design industrial e artes, considerando que o projeto de um edifício é sempre influenciado por referências externas, sejam elas representadas por uma obra de arte ou por um avanço significativo da engenharia de construções, por exemplo. E essa mesma influência pode ser proveniente de diferentes períodos e/ou localidades. Assim sendo, o fenômeno do *Verfremdung* (ou do distanciamento, ou da alienação) acontece no momento da conversão/tradução das inspirações iniciais às respostas finais. Ou seja: o produto resultante, concebido a partir de referências preexistentes, é transformado em uma nova possibilidade a partir de seu processamento e de sua adequação às novas realidades de tempo/espaço/uso.

NOTA DO EDITOR (*): O conteúdo do artigo e as imagens nele publicadas são de responsabilidade do(s) autor(es).