Espaços expositivos na obra de Álvaro Siza Vieira

Maria Teresa Sousa

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura
Orientada por: Professor Doutor Manuel Graça Dias
Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

Porto, 2016/2017

Ao Nuno e ao Tiago pela força e ajuda,

À minha família pela paciência

E, acima de tudo, ao professor Manuel Graça Dias
por todo o trabalho, disponibilidade e simpatia.

Resumo

Este trabalho desenvolve-se em torno da obra do arquiteto Álvaro Siza Vieira, mais concretamente dos seus espaços destinados a exposições.

O seu objetivo consiste em catalogar, comparar e tirar conclusões acerca das premissas encontradas em alguns casos de estudo, nomeadamente e com maior foco no Centro Galego de Arte Contemporânea, no Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves e, ainda, no Museu-Fundação Nadir Afonso.

O trabalho está dividido em duas grandes partes, sendo a primeira uma contextualização na história mundial da tipologia dos museus e, a segunda, mais ligada ao arquiteto Álvaro Siza, onde se exploram os casos de estudo mediante quatro temas: *promenade architecturale*, salas, relação com o exterior e equipamentos de apoio.

Através da visita dos espaços e fotografia, da análise de desenhos e de textos, descrevem-se as caraterísticas encontradas, confrontam-se e comparam-se as situações encontradas e, por fim, tiram-se conclusões acerca deste tema projetual na obra de Álvaro Siza Vieira.

Abstract

This thesis is developed around the work of the architect Álvaro Siza Vieira, more concretely of his spaces destined to exhibitions.

The objective is to catalog, compare and draw conclusion about the premises found in some case studies, namely with a greater focus on the Galician Center for Contemporary Art, in the Museum of Contemporary Art of Serralves and the Museum Nadir Afonso.

The work is divided into two main parts, the first one being a contextualization in the world history of the museum typology and the second one more related to the architect Álvaro Siza, where the study cases are explored through four themes: promenade architecturale, connection with the exterior and support equipment.

Through the visit of the spaces and photography, with the analysis of drawings and texts, the characteristics are described, the situations are encountered and compared, and finally, conclusions are drawn on this theme in Álvaro Siza Vieira's work.

ÍNDICE

8	**9**	**INTRODUÇÃO**
	11	**EXPOR, O QUE É?**
12	**23**	**I PRIMEIROS MUSEUS**
		Museu-Clássico Museu-Templo/Cofre Museu-Monumento
24	**31**	**II MUSEU MODERNO**
		Museu sem fim Museu sem limites/transparente
32	**47**	**III MUSEU CONTEMPORÂNEO**
		Anti-museu Centros Comerciais *White box/Black box* Museu-Ícone Museu-Paisagem
50	**207**	**IV ÁLVARO SIZA VIEIRA**
		Entrada como Ritual (*Promenade*) Salas – Enfilade, Mistas/transição, Excecionais Relação com o Exterior Equipamento de apoio ao museu
209	**227**	**V CONCLUSÕES**
229	**231**	**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**
232	**237**	**ÍNDICE DE FIGURAS**

INTRODUÇÃO

A instituição museu, atualmente, possui uma grande importância nas cidades, seja como centro cultural e artístico, mas também como atração turística. Surge como um local de reunião para uns e de introspeção para outros, um espaço multifuncional que presentemente se estende para além do objetivo principal de expor um conteúdo. É comum encontrarmos hoje grandes e pequenos museus, galerias, ou até pequenos espaços expositivos, sendo que o tema partilhado por todos é a existência de uma área onde decorrem exposições. Seja um edifício criado por um arquiteto estrela ou apenas uma casa convertida em espaço museológico, há sempre problemas específicos neste tipo de programas, nomeadamente, a luz, a forma, a cor dos diferentes ambientes, o percurso entre salas de exposição. Os problemas existentes levam a diversas soluções, umas mais geniais que outras mas sempre respeitosas do programa.

No caso dos museus, bem como em toda a arquitetura, há diversos modos de fazer. Neste momento, o modelo mais vulgar – e atualmente um pouco banalizado – é conhecido por "*white box*", tratando-se, como o nome indica, de uma caixa branca à espera de "conteúdo". Esta caixa materializa o típico "recipiente" ou "contentor" para a arte contemporânea onde as exposições definem o espaço, sendo a sua caraterística mais marcante o fato de poder ser desligada de qualquer contexto como uma tela em branco, neste caso tridimensional e fechada sobre si mesma. Neste tipo de espaços, a mesma exposição vista em Nova Iorque poderá estar em Paris na semana seguinte sem nenhuma notória diferença. Mas, há momentos em que a caraterização do "contentor" completa a definição do "conteúdo", e disso são exemplos alguns dos locais destinados a exposições propostos por Siza Vieira.

> "No Museu não deve haver propriamente espaço, não deve haver paredes nem chão nem teto; nem luz. No Museu não deve haver espessuras nem aberturas nem sensação de interior e de exterior. O espaço do Museu impede a criação e a vizinhança deve ser apagada. A paisagem será exterior ao Museu, no sentido último e único: não existir.
>
> O Museu não deve ter princípio nem fim nem percursos. O Museu é um nada e a luz deve ser apagada para que o fogo não recomece sem ser notado."[1]

Na citação acima, Álvaro Siza num tom irónico e um pouco satírico carateriza a arquitetura de museus, contrariando tudo aquilo em que acredita.

1 Siza, 2005: página 43-44

Na sua obra encontram-se presentes inúmeros projetos, concretizados ou não para espaços destinados a local de exposição. Fazem parte deste conjunto museus, como o de Serralves e a fundação Iberê Camargo mas também galerias individuais. Por entre estes diferentes casos é comum encontrarem-se diversas tipologias e maneiras de fazer, havendo por vezes a supramencionada *white box* mas também uma caraterística inerente aos edifícios de Siza: o percurso e a respectiva descoberta do espaço. Aparece-nos, por vezes, um modelo andrógeno de sucessão de salas, cada uma com o seu caráter individual, interligadas de um modo quase labiríntico, levando o visitante numa viagem diferente do que é habitual noutros edifícios deste cariz. Siza consegue ainda criar interiores visualmente ligados ao exterior, sendo este um ponto fulcral da sua arquitetura – a preocupação com o contexto e os lugares de paragem e contemplação – algo que é raro num museu de arte e um dos focos de interesse na sua obra.

> "Num museu de arte contemporânea, os artistas não devem encontrar um vazio; é, ao contrário, a existência de um espaço caraterizado que permite desenvolver uma resposta estética nova, inovadora."[2]

Surge então a problemática a explorar nesta dissertação: os espaços expositivos de Álvaro Siza, focando-se a parte formal, ou seja, a tipologia, mas também dando ênfase ao detalhe, à luz, ao contexto e aos percursos criados.

A catalogação destes espaços, bem como o confronto direto e a comparação entre eles permitirá uma análise mais profunda, possibilitando chegar a algumas conclusões no que diz respeito ao modo de projetar de Álvaro Siza. Não tornando este trabalho num mero exercício de elencagem de um género programático da obra de um arquiteto, discutem-se e comparam-se as diversas possibilidades encontradas num ambiente museológico no século XXI, explorando então as maneiras possíveis de criar um espaço expositivo, bem como as influências deste no visitante e na obra exposta.

2 Siza, 2005: página 370-371

Expor (eis), v. tr. pôr à vista; patentear; apresentar; mostrar; fazer exposição de; narrar; explicar; abandonar (recém-nascidos); refl. mostrar-se; arriscar-se. (Lat. exponere)

Exposição, s. f. ato ou efeito de expor; coisas expostas; lugar onde se expõe; situação de um edifício em relação aos pontos cardeais; narração; explicação; modo de dizer ou explicar; em fotografia, representa o produto da iluminação pelo tempo. (Lat. expositione)

Museu – (definição do International Council of Museums ICOM 2001) – "uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do Homem e da sua envolvente, para educação e deleite da sociedade."

EXPOR, O QUE É?

O que é expor senão mostrar? O que é mostrar senão exibir um objecto a um público? Para tal suceder são necessários estes dois intervenientes mas também um tempo e um espaço onde decorre essa ação.

Nesta dissertação tenciona-se estudar mais concretamente o espaço do expor, neste caso projetado pelo arquiteto Álvaro Siza Vieira.

> "O museu público moderno é um descendente do Grego antigo *Museion*, um lugar dedicado às Musas, as nove filhas de Zeus e Mnemósine, ou Memória, e por isso um local dedicado à criação e à lembrança. As origens e evolução do museu ao longo da história definem a sua verdadeira essência: a diversidade. Uma diversidade de origens, uma diversidade que aumenta com a passagem do tempo. E ainda, para toda a diversidade, há uma ideia arquetípica do museu que emerge primeiramente nas fases primordiais das suas variadas existências: o museu como uma caixa opaca e compartimentada, como um tesouro, recétaculo, segredo."[1]

1 Montaner, 1995: página 9-10

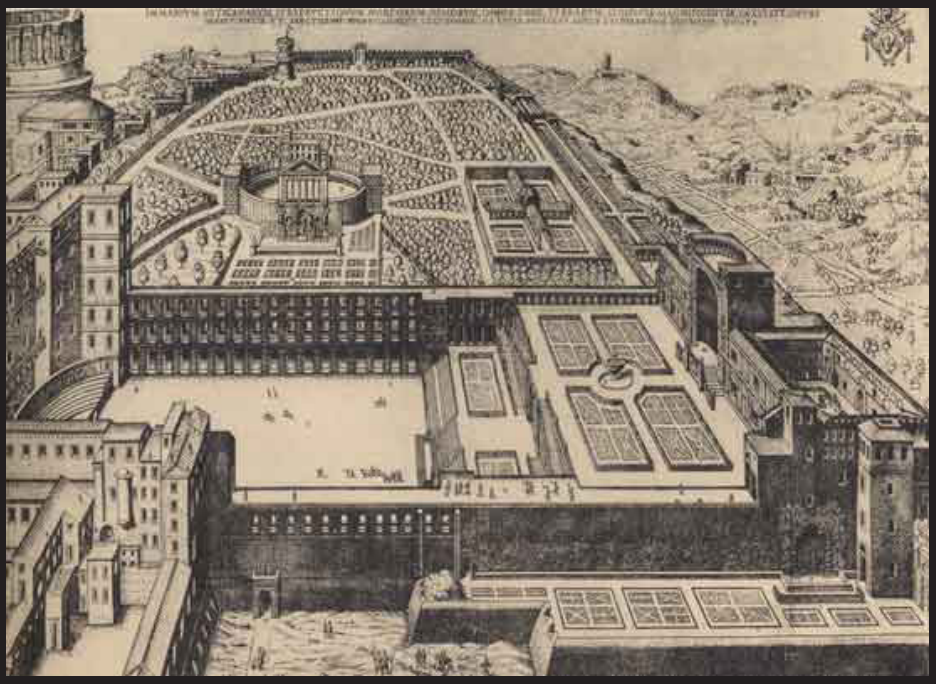


fig. 1.1

I PRIMEIROS MUSEUS

A arte, seja pintura, escultura ou outro meio, foi sempre criada com o propósito de ser vista. Ora como comunicação, ora como decoração, seja num meio familiar ou num templo religioso, sempre preencheu paredes e encheu espaços. Mas, a partir de dado momento na história as obras de arte tornaram-se objetos com valor público e não de caráter privado.

Apesar de já no séc. V a.C. na Grécia antiga se exporem pinturas nas escadarias da Acrópole e, mais tarde, os Romanos colocarem as suas coleções públicas em jardins, fóruns e templos, só no Renascimento, graças ao entusiasmo em torno da antiguidade clássica é que surgem as primeiras coleções de arte privadas que eventualmente viriam a ser exibidas.[1]
O primeiro local a surgir com essa finalidade é o conjunto conhecido por pátios de Belvedere (fig. 1) no Vaticano da autoria de Bramante (séc. XVI). É aqui, que segundo o professor Carlos Guimarães (2004) aparece inscrita numa parede a palavra museu pela primeira vez, - com o significado que lhe atribuímos nos dias de hoje. A solução arquitetónica encontrada para expor estas peças em concreto é a *loggia*, ou a galeria (sendo esta interior), grandes corredores ladeados de colunatas, mais ou menos decorados, onde se encontrariam tanto pinturas como esculturas sem uma prévia organização onde o importante era expor e percorrer o espaço.

fig. 1.2

> "[...] desde o espaço secreto do estudo do colecionador ou a câmara noturna, houve uma transição para o ponto oposto representado pelo espaço visível e transparente da tribuna ou galeria."[2]

Em 1581 é fundada a Galleria degli Uffizi (fig. 2 e 3), considerada por muitos como o museu mais antigo da Europa. Encomendada por Francisco I de Médici a Giorgio Vasari, surge como uma tentativa de ligar o Palazzo Vecchio à Ponte Vecchio através de zonas em galeria bem como espaços administrativos no que seria uma planta em U.

fig. 1.3

> "A arquitetura é um problema crescente de uso e referências a modelos... Os arquitetos nada inventam. Trabalham continuamente com modelos que transformam como resposta aos problemas que se lhes deparam."[3]

Apesar destes primeiros esforços, a criação de um tipo arquitetónico para essa função só surgirá no séc. XVIII[4]. Os museus que conhecemos nos dias de hoje possuem plantas

1 Guimarães, 2004: página 52-53
2 Montaner, 1995: página 6-7
3 Siza, 1980
4 Guimarães, 2004: página 52-53

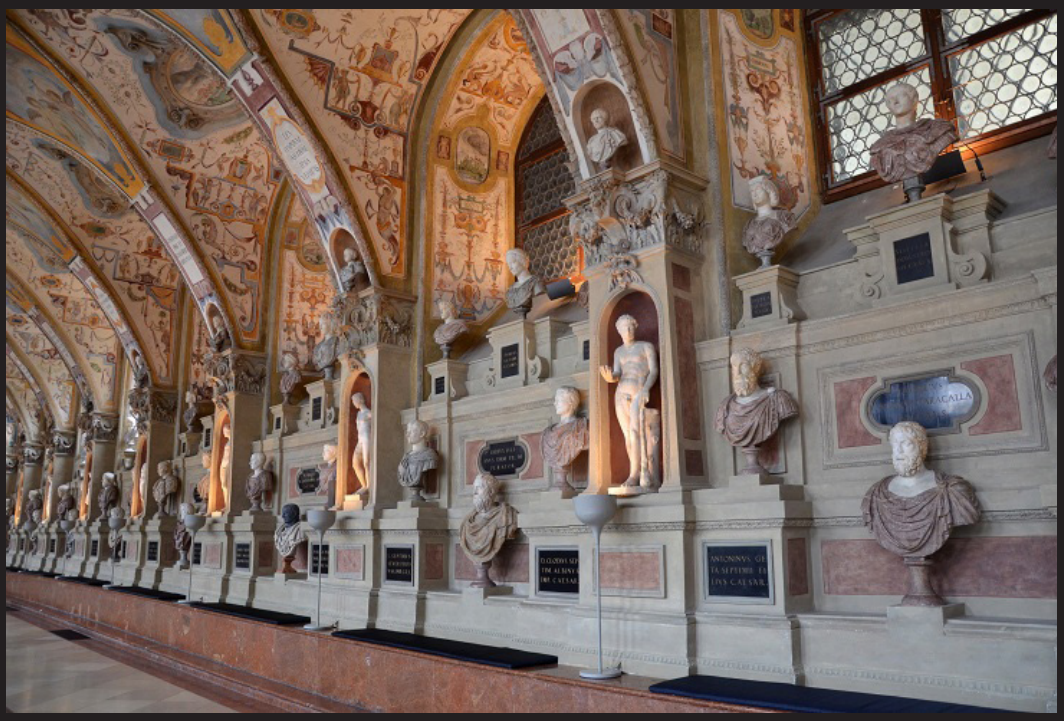


fig. 1.4

variadas e não seguem só uma determinada tipologia graças à adaptação de edifícios pré-existentes construídos com outras finalidades mas também devido a inúmeros estudos e tentativas de encontrar o modelo-tipo deste programa.

É possível distinguir diversos tipos de organização de espaços expositivos mas é importante começar este estudo com um museu clássico como o Museu do Louvre (fig. 4). Esta grande instituição, com base nos princípios do colecionismo possui peças variadas, desde grandes esculturas egípcias a pinturas expressionistas, daí a necessidade de um grande complexo com inúmeras salas e longos corredores ou galerias.

O Museu do Louvre em Paris, que é o mais visitado do mundo (com cerca de 8,3 milhões de visitantes por ano)[5], possui uma coleção de aproximadamente 380 mil itens mas com apenas um décimo em exposição permanente nos seus 68000 m2 dedicados só à área expositiva. Este antigo palácio real - o maior da Europa – possuía já na sua forma primordial a galeria. No exemplo referido da Galleria degli Uffizi já se tinha dado um grande passo no que diz respeito à forma de expor, pois passou-se a utilizar o interior dos edifícios, graças a este elemento arquitetónico, que veio proteger os conteúdos o que não acontecia no caso das *loggias*.

Para além do Museu do Louvre outros palácios viriam a ser reconvertidos em espaço expositivo ou aumentados para o mesmo fim. Um desses casos é o Antiquarium (1568-1571), uma galeria construída no Palácio de Albrecht V da Baviera (fig. 5). Este projeto, de forma retangular e estrutura abobadada com aberturas laterais para entrada de luz, juntamente com o projeto da Galleria degli Antichi (fig. 6) em Sabbioneta de Vincenzo Scamozzi são dois exemplos onde se começa a estudar as necessidades que requer um espaço expositivo, nomeadamente no que diz respeito à luz. Estes dois casos distintos relacionam-se pela escolha da forma rectangular da planta e de caráter profundo mas também pelo fator de incluírem espaços próprios para esculturas (quase como nichos) e uma iluminação natural lateral ritmando as paredes.

fig. 1.5

A organização em planta destas galerias sugere um percurso longitudinal e uma certa continuidade espacial, apesar de por vezes existir uma diferenciação na materialidade, cor ou pé direito de galeria para galeria. Denota-se ocasionalmente a utilização de espaços mais marcantes, seja pela centralidade ou pela tendência do percurso para receberem obras de maior importância ou apenas mais apelativas ao público.

5 *In* http://www.villabrunel.com/paris-city-of-light-the-louvre-museum-3.html

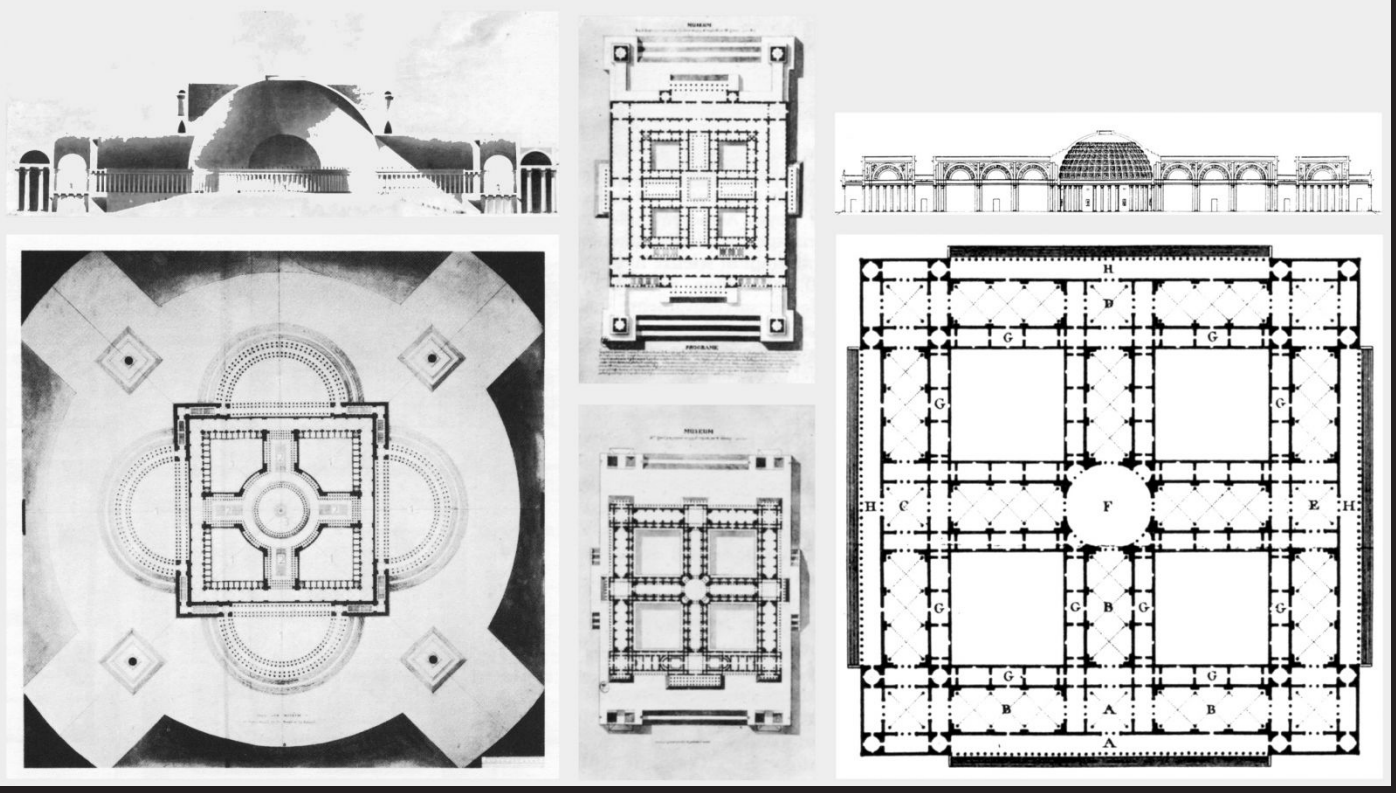

H
D
G
G
G
G
H
C
F
E
H
G
G
B
G
G
G
G
B
A
B
A

fig. 1.6

Para Lupertz (1985), o museu clássico é concebido a partir de "[...] quatro paredes, luz vinda de cima, duas portas, uma para os que entram, uma para os que saem." [6]

O que era um museu clássico para Lupertz continua a ser prática comum nos museus dos nossos dias que anteriormente foram palácios e nos novos edifícios, onde é fácil encontrar-se a típica iluminação zenital controlada nas galerias por onde se entra e sai sucessivamente. É importante referir que nas áreas dedicadas à escultura existe geralmente o aproveitamento das janelas do edifício palaciano sejam elas viradas para o exterior ou para pátios.

Com o séc. XVIII e o Iluminismo começa a procura de uma tipologia única para o museu. Aí surgem inúmeras tentativas, umas mais utópicas que outras destacando-se as propostas de Boullée e de Durand (fig. 7).

O projeto de Boullée caraterizava-se por uma planta resultante da sobreposição de um quadrado com uma cruz grega e no centro da sua interseção uma sala circular central como o espaço do panteão, onde a própria iluminação se faria sentir por uma abertura no topo da sua cúpula. Cada lado do quadrado teria fora de si grandes pórticos em semi-círculo por onde se exporia sem grande critério, tal como no espaço central.

Já o projeto de Durand caraterizava-se pela inserção do mesmo espaço circular num quadrado, com uma cruz grega com galerias a toda a volta do quadrado mas também na zona em cruz, sendo o seu centro novamente um espaço circular inspirado no panteão.

fig. 1.7

Segundo Durand (1803) "os museus deveriam ser erigidos dentro do mesmo espirito das bibliotecas, ou seja, um edifício que guarda um tesouro público e que é, ao mesmo tempo, um templo consagrado aos estudos"[7]. Carlos Guimarães (2004) define estes edifícios como "Museus-Templo" por considerar o seu interior e conteúdo como algo sagrado. O próprio edificado tem a caraterística de se autonomizar como se se tratasse de um templo, algo que se distingue do resto da cidade, algo que sobrevive sozinho e chama visitantes pelo que possui dentro de si.

> "[...] o museu como uma caixa opaca e compartimentada, como um tesouro, recétaculo, segredo."[8]

6 Lupertz, 1985: página 32
7 Guimarães, 2004: página 55
8 Montaner, 1995: página 9-10

MVSEVM CLEMENTINVM

fig. 1.8

Pelo fato de se pretender que o interior seja protegido das adversidades do exterior, as aberturas são limitadas ao máximo, o museu é como uma fortificação que defende o seu tesouro. Contrariamente ao exterior austero, as suas paredes interiores são geralmente ricas e profusamente decoradas ou só coloridas, juntamente com os pavimentos que primam pelo seu caráter exuberante.

Um exemplo destes "cofres" é o Museu Pio Clementino do fim de 1700 que, sendo um edifício neoclássico, levanta as primeiras questões programáticas através de uma organização sequencial de espaços. É aqui que o museu é pensado como uma entidade completamente autónoma e os espaços começam a ser diferenciados conforme o que há a expor.

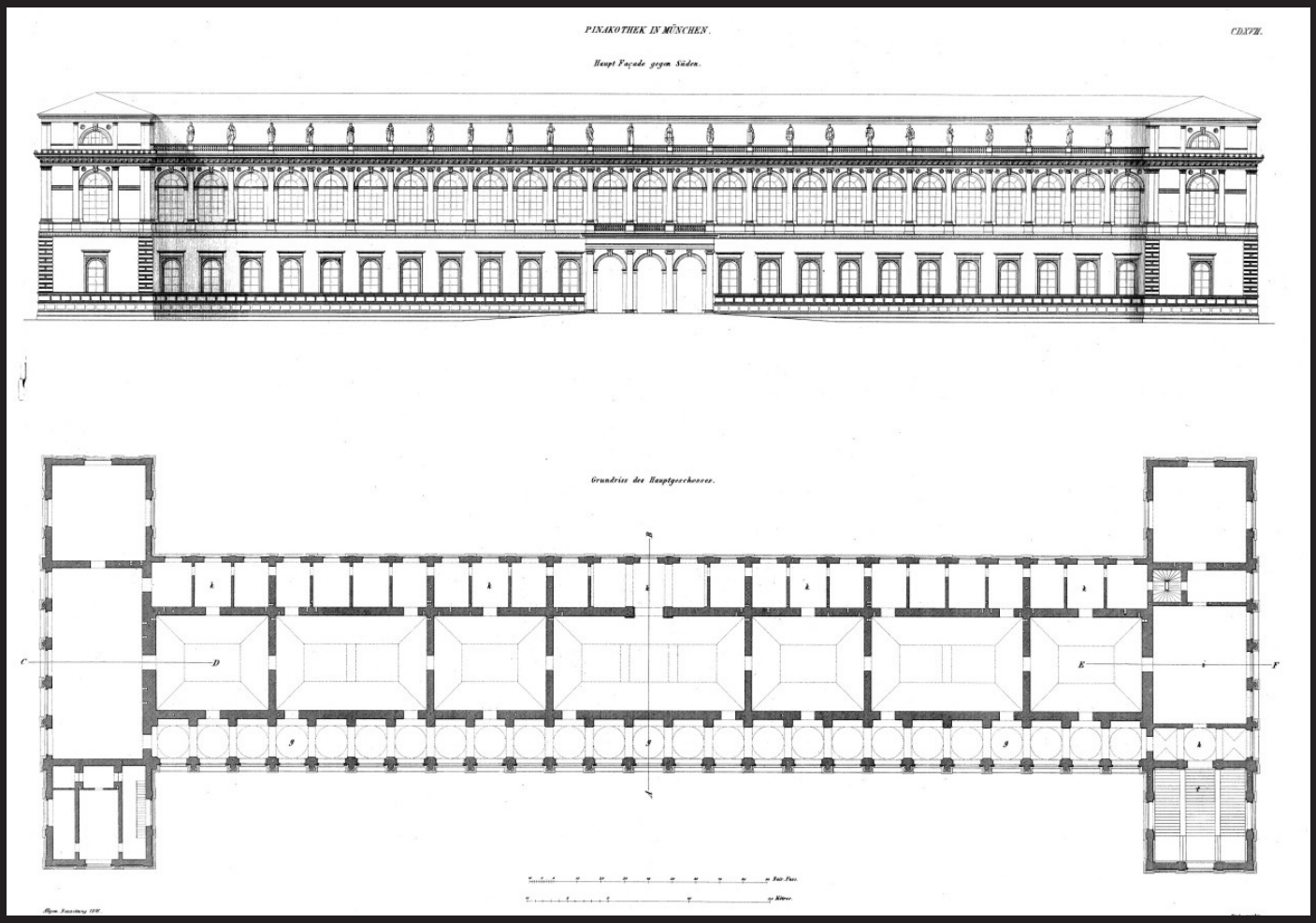
> "A evolução do colecionismo provocou uma progressiva organização dos conjuntos das peças a expor, impondo a necessidade de haver espaços próprios para pintura, escultura e outros tipos de peças. Esta necessidade decorrente da progressiva especialização e aumento das dimensões das colecções criou condições para se pensarem os espaços de exposição para além da unidade espacial que caracterizou a galeria, progressivamente incapaz e insuficiente para responder às novas exigências expositivas."[9]

Em 54 salas de exposição, os conteúdos diferenciam-se conforme a sua importância e cada momento é também desigual ao que se visitou anteriormente. Algumas das salas mais importantes são o gabinete de Apoxiômenos (fig. 8), dedicado somente à exposição de uma cópia romana de um atleta de Lisipo, a sala da rotunda (que se destaca pelo elemento central da mesma, uma grande cúpula decorada), a sala dos animais, que tal como o nome indica se dedica à exposição de estatuária zoomórfica e, ainda, o pátio otogonal onde se encontra o famoso Grupo de Laocoonte entre outras obras de grande importância.

Já no início do séc. XVIII surge um novo tipo de museu que passa a ter mais importância na cidade e nas suas relações com a mesma. Ao contrário do museu-templo, que se fechava ao exterior, o museu como monumento afirma-se com a criação de grandes pátios exteriores de receção.

O museu Alte Pinakothek de Munique de Klenze (fig. 9), construído de 1826 a 1836 destinado apenas à exposição de pinturas europeias (por volta de 800 peças em permanência), carateriza-se pela estrutura com tendência longitudinal constituído por três alas paralelas das quais fazem parte 19 salas e 47 gabinetes. A ala ao centro é iluminada por aberturas

9 Guimarães, 2004: página 52-53


PINAKOTHEK IN MÜNCHEN.
CDXVII.
Haupt Façade gegen Süden.
Grundriss des Hauptgeschosses.
C
D
E
F

FRIDERICVS GVILIELMVS III STVDIO ANTIQVITATIS OMNIGENAE ET ARTIVM LIBERALIVM MVSEVM CONSTITVIT MDCCCXXVIII
Altes Museum
Altes Museum

fig. 1.9

zenitais enquanto as outras duas alas laterais aproveitam as fachadas para abrir rasgos de luz, sendo a luz de norte utilizada para iluminar com contenção os gabinetes supramencionados. Este edifício é marcado ainda por um pátio central ladeado por duas *loggias*.

Uma caraterística vincada do museu-monumento é a sua pomposidade nas fachadas viradas à cidade, tal como no exemplo anterior, onde uma grande sucessão de janelões e um pórtico no projeto inicial apelavam à sua visita (tendo sido destruído aquando da Segunda Guerra Mundial); outro caso a denotar é o Altes Museum de Schinkel (1830), em Berlim (fig. 10). É adornado por uma colunata monumental de 87 metros de largura, composta por 18 colunas de ordem jónica, encimadas por um friso onde se pode ler em latim: "Friedrich Wilhelm III fundou este museu para o estudo de todos os tipos de antiguidades e das artes liberais em 1828". Ainda acima deste friso encontram-se 18 esculturas de águias e a meio do mesmo um volume mais alto ladeado por duas esculturas de amazonas.

Não só o seu exterior remete a grandes edifícios da antiguidade clássica mas também, neste caso em concreto, o seu interior é organizado mais uma vez em galerias e pátio ladeado de *loggias*, como que um claustro. O volume mais alto anteriormente mencionado remete interiormente a uma sala circular com uma cúpula mais uma vez seguindo o exemplo romano do Panteão. A iluminação nesta sala faz-se também por um óculo como no edifício que serviu de inspiração, mas, nas restantes salas interiores encontra-se a típica iluminação zenital e, nas salas que confinam com as paredes perimetrais, a luz penetra pela abertura de vãos como na Alte Pinakothek.

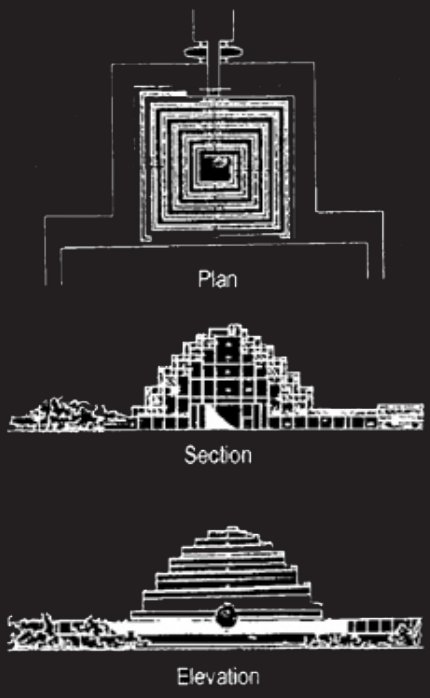
fig. 1.10

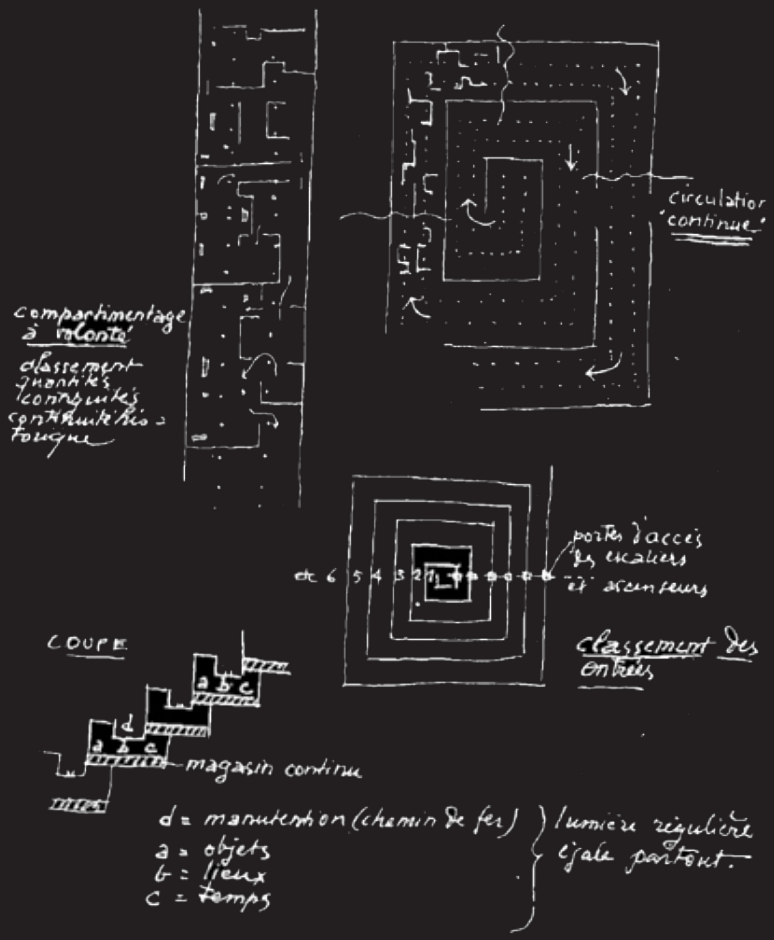
São também exemplos destes museus de grande monumentalidade outros dois museus vizinhos: o Neues Museum (1843-1855), com grandes pátios interiores (fig. 11) rodeados pelas salas de exposição (com intervenção recente do arquiteto David Chipperfield, 2009) e o Pergamon Museum (1910-1930). Este último com as suas grandes dimensões e planta em U com fachadas simétricas pomposas recebe os visitantes como com dois grandes braços. Possui ainda no seu interior salas de diferentes dimensões numa organização de percurso monumental e labiríntica; o British Museum (fig. 12), este já em Londres, conta com uma expressão também ela neoclássica com grande frontão e colunata dórica numa fachada também ela simétrica que não se afirma no seu interior e com o grande pátio que, posteriormente viria a ser reformulado com a aposição de uma cobertura pelo arquiteto Norman Foster (1994-2000).

fig. 1.11

fig. 1.12

Indigenous Australia
enduring civilisation
The BP exhibition
Defining beauty
the body in
ancient Greek art
The Weston Family


Plan
Section
Elevation


compartimentage à volonté
classement quantités consommées construites
circulation "continue"
etc. 6 5 4 3 2 1
portes d'accès des escaliers et ascenseurs
classement des entrées
COUPE
a b c
d
a b c
magasin continu
d = manutention (chemin de fer)
a = objets
b = lieux
c = temps
lumière régulière égale partout.

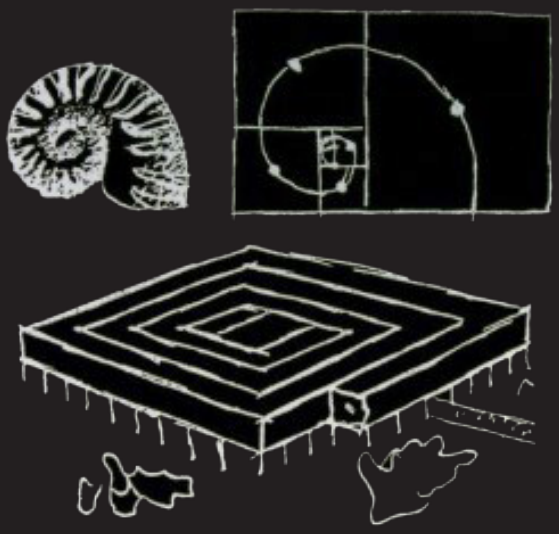


fig. 2.1

II MUSEU MODERNO

> "Esta caixa opaca, com espaços interiores compartimentados e de alto valor simbólico, começou a perder a sua solidez com os projetos dos arquitetos de vanguarda, e a aplicação de ideias que aspiram a éticas supostamente universais, fortemente relacionadas com certas premisas formais: transparência, planta aberta e flexível, espaço universal, funcionalismo, precisão tecnológica como um elemento para identificar o uso do edifício, neutralidade e a ausência da mediação entre espaço e objetos a expor."[1]

Com o movimento moderno a caixa fechada e opaca passa muitas vezes a aberta e transparente, as plantas rígidas transformam-se em plantas livres e flexíveis e a antiga pomposidade dá lugar a uma simplicidade e neutralidade nos espaços, começando a existir uma certa falta de mediação entre objeto exposto e espaço de exposição.

É com os arquitetos modernos que aparecem novas propostas para esta tipologia, seja com Le Corbusier, ou com Mies van der Rohe, entre outros. Le Corbusier em 1939, num gesto utópico (fig. 1 e 2), desenvolve o que se viria a chamar o Museu de Crescimento Ilimitado.

Esta proposta tinha como principal objetivo combater o problema do constante crescimento das coleções a expor e também ajudar o visitante a explorar o museu por uma ordem cronológica. Le Corbusier sonhava com uma exposição desde os primórdios da Terra até à arte contemporânea mais recente. Sendo assim, o museu poderia crescer ao longo dos anos e tornar-se "infinito", vivendo passo a passo com a Humanidade.

fig. 2.2

Para tal, o arquiteto propunha um acesso direto ao nível do solo que culminava num grande *hall* de onde depois partiria uma espiral constante, de 7 metros de largura por 4,5 metros de altura, sempre com possibilidade de aceder ao hall e aos jardins, de modo a não se tornar num labirinto sem fim. Este gesto de museu-espiral e de continuidade espacial viria a ser utilizado mais tarde pelo grande arquiteto americano Frank Lloyd Wright no seu Guggenheim de Nova Iorque (1956-1959).

Em 1943 Mies van der Rohe idealiza também um museu, neste caso para uma cidade pequena, a pedido do jornal *Architectural Forum*. A ideia principal neste projeto seria a de um espaço sem limites, onde as obras de arte se encontrariam dispersas, quase aleatoriamente. Na imagem que Mies apresenta para este projeto (fig. 3) encontram-se obras como a "Guernica" de Picasso, o "Monumento para Paul Cézanne" e "Noite" de Aristide Maillol. Estas peças teriam o propósito de, elas mesmas, organizarem o espaço, funcionando como elementos arquitetónicos, tornando-o também infinito e aberto.

1 Montaner, 1995: página 9-10

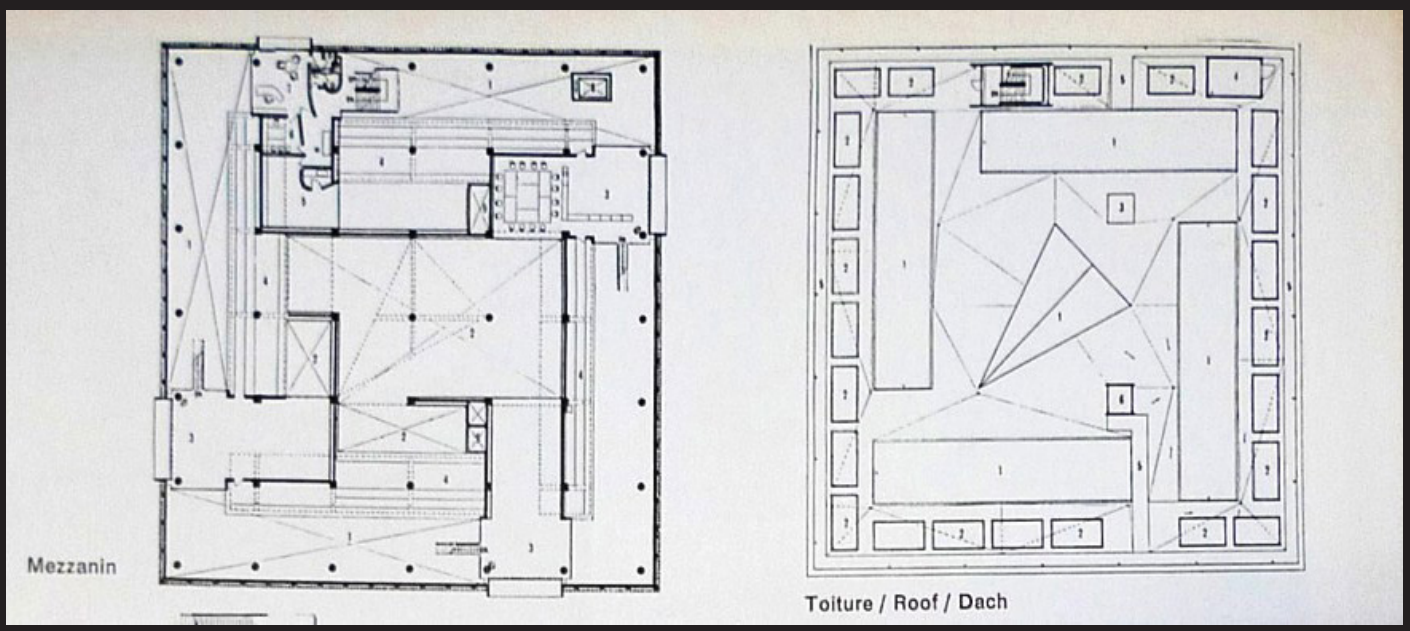

Mezzanin
Toiture / Roof / Dach

fig. 2.3

A ideia de uma área sem fim, sem limites, que cresce conforme a necessidade é utópica mas alguns pontos deste pensamento são aproveitados, nomeadamente a tentativa de alcançar a planta mais livre possível e também a noção de movimento e de continuidade espacial.

Tal como foi rapidamente mencionado antes, Frank Lloyd Wright vai adotar a mesma forma de espiral idealizada por Le Corbusier para um museu que se tornou uma referência a nível mundial.

Aqui, no Solomon R. Guggenheim em Nova Iorque (fig. 4), que com "a sua forma poderosamente escultural, em oposição consciente com a uniformidade de Manhattan, preconizava sem rodeios a vontade de uma auto-representação sensacionalista"[2], o interior materializa a ideia de espiral mas desenvolvendo-se num movimento ascendente, à volta de um *hall* circular que volta a lembrar o Panteão de Roma, nomeadamente pelo grande óculo através do qual todo o ambiente é iluminado.

fig. 2.4

O espaço expositivo, tal como Le Corbusier idealizava, desenvolve-se sequencialmente, sem interrupções. No Guggenheim, essa mesma continuidade traduz-se num movimento em rampa ascendente com paredes contínuas que as ladeiam, por onde o visitante subirá a partir do *hall* de entrada, visitando a exposição. Por outro lado também há a possibilidade de optar por utilizar o elevador até ao topo e depois efetuar um movimento descendente a pé. De qualquer das formas, a experiência neste museu é como um "[...] percurso apodítico do qual não há meio de escapar"[3] que só culmina após todas as obras de arte terem sido vistas.

O percurso aqui é como uma linha temporal de apreciação da arte mas também do espaço arquitetónico, sendo possível admirar as obras de arte expostas ou, olhando na direção oposta, admirar o espaço negativo em cilindro ao qual são adossadas as rampas curvas.

fig. 2.5

Muitas foram as críticas que sugeriam que o museu se sobrepunha às obras expostas pelo seu cariz monumental, visto que aqui "[...] a verdadeira atração não é a arte, mas sim a arquitectura, que não se cinge à serventia, mas antes insiste em desempenhar o papel de protagonista."[4]

A 1959 surge em Tóquio um museu da autoria de Le Corbusier que ilustra os princípios da arquitetura moderna. Este edifício, todo construído em betão armado revela os ideais do seu arquiteto, começando pela caraterística que se destaca a partir do exterior: o fato de ser uma "caixa"/cubo elevada so-

2 Moos (co-aut.); Achleitner (co-aut.); Sachs (ed. lit.); Lampugnani (ed. lit.); Centro Cultural de Belém (ed. lit). 1999: página 10-11
3 *Idem*
4 *Idem*

fig. 2.6

bre *pilotis*, tal como a Villa Savoye (1928). A fachada deste volume é quase totalmente cega, constituída por painéis de betão armado que fomentam a ideia de horizontalidade e de uma certa noção estática (fig. 6). Contrariando a estática do cubo, o arquiteto criou rampas-itinerários e escadarias para se aceder ao interior bem como para percorrer o espaço expositivo.

Em termos formais, o museu de Tóquio concentra-se numa planta quadrada (fig. 5) desenvolvida à volta de um pátio central, com espaços de pé direito duplo. Uma coluna situa-se ao centro de uma grande clarabóia cruzada por vigas que ilumina o espaço deste mesmo pátio.

> "A definição dos espaços expositivos assenta num sistema de sala-percurso que se desenvolve perifericamente e em torno do espaço nuclear – sala central iluminada pelo grande lanternim -, numa afirmação de um espaço contínuo, como se resultasse da eliminação dos elementos separadores das salas convencionais, ali transfigurados na ilustração de um dos resultados possíveis na sua ideia do museu de crescimento ilimitado."[5]

fig. 2.7

A 1968 abre em Berlim a Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe (fig. 7). Este museu é um bom exemplo da busca da planta livre aplicada ao espaço expositivo. O edifício caracteriza-se essencialmente por um grande corpo de vidro encimado por uma cobertura metálica, num jogo de contraste de peso sobre leveza.

O primeiro andar é elevado em relação à rua, apenas acessível através de uma escadaria de três níveis. No seu interior de 2683 m2 encontram-se apenas oito pilares cruciformes aplicados no espaço de modo a evitar a criação de cantos e para que o movimento seja o mais fluido possível ao percorrer o mesmo. O pé direito de 8,4 metros cria ainda mais uma sensação de espaço vazio pronto a preencher com obras de arte (fig. 8).

O andar abaixo deste grande volume envidraçado é especial graças à ligação direta a um jardim e pela iluminação natural vinda do mesmo. A cobertura deste piso é uma praça aproveitada para aumentar o espaço expositivo interior.

Acima de tudo este museu é a verdadeira materialização de uma visão arquitetónica que passa as exigências funcionais para segundo plano, em que o exterior entra no interior e onde se visualiza a contradição da arquitetura moderna em relação a espaços fechados como cofres. Aqui parece que a obra de arte é da rua, pertence ao público e apela no sentido de ser vista de mais perto. Deixa de ser um segredo e um tesouro e passa a ser parte da cidade.

5 Guimarães, 2004: página 120-121

fig. 2.8

Do outro lado do oceano, mais concretamente em São Paulo, no Brasil, é inaugurado em 1968 o Museu de Arte de São Paulo, ou simplesmente MASP. Tal como o exemplo anterior, este edifício é mais um grande contentor com planta livre, de modo a albergar inúmeras formas de arte das mais diversas dimensões.

Tal como a Neue Nationalgalerie de Berlim, é composto por um volume em vidro, que tal como aquela, se eleva da rua mas desta vez descolando literalmente do chão (fig. 9). É através de dois grandes pórticos vermelhos que tal sucede, criando uma praça coberta, com oito metros de altura até ao volume edificado. Entre cada pilar há uma distância de 74 metros, originando então uma praça de vasto comprimento. Este local vem a ser usado como espaço cultural e cívico, reunindo pessoas em diversas atividades. Por baixo da praça, encontra-se um grande auditório e alguns espaços de arquivo e exposição temporária que dão forma a um volume que se abre para outra rua a um nível inferior.

fig. 2.9

O acesso ao volume suspenso é feito através de uma escada ao ar livre desde a praça coberta e de um elevador de aço e vidro que une os diversos pisos. No seu vasto interior de 10000 metros quadrados encontram-se então todos os espaços museológicos e administrativos, salas de exposição temporária e acervo. A zona expositiva de caráter livre e fluido foi projetada pela arquiteta Lina Bo Bardi, tal como Mies Van der Rohe imaginava o Museu para uma cidade pequena, ou seja, a arquiteta entendeu que as obras de arte deviam ser expostas livremente (fig. 10), sendo elas a criar os percursos e as divisões. Para tal, desenhou uns expositores em vidro vertical com uma base cúbica em betão que serviriam de suporte a pinturas, maiores ou menores, criando uma dinâmica única no espaço. Aqui, tal como no museu utópico de Mies, as obras pairam no espaço por se encontrarem presas a suportes transparentes, propondo percurso e recantos que sem elas não existiriam.

fig. 2.10

MoMA PS1

fig. 3.1

III MUSEU CONTEMPORÂNEO

> "Na transição da modernidade para a pós-modernidade, o próprio museu sofreu uma transformação surpreendente: provavelmente pela primeira vez na história das vanguardas, o museu no seu sentido mais lato passou de filho desprezado a filho predileto na família das instituições culturais. Essa transformação é, claro, visível sobretudo na feliz simbiose entre arquitetura pós-moderna e novos edifícios de museus. [...] a obsolescência planeada da sociedade de consumo encontrou o seu contraponto numa museumania inexorável. O papel do museu como espaço de conservação elitista, bastião de tradição e cultura superior, deu lugar ao do museu como meio de comunicação social, como espaço de encenação espetacular e exuberância operática."[1]

Nos anos de 1970 surge o conceito de *art squatting*, que consistia em "ocupar" edifícios degradados ou abandonados com atividades culturais e artísticas dando uma nova vida a arquitetura que poderia acabar por ser demolida.

fig. 3.2

Este mesmo conceito vai inspirar, a partir da década de 1980, aquilo a que Josep Maria Montaner (1995) chamaria de "Anti-Museus". Começa então a haver uma apropriação de edifícios com outras funções para albergar centros e museus de arte contemporânea, maioritariamente edifícios industriais cuja atividade teria terminado. Apesar de esta ser uma ação recente, a verdade é que o Vaticano ou o Louvre começaram por ser palácios depois reconvertidos em museus. Um dos exemplos mais comuns nos dias de hoje é a utilização de contentores industriais, armazéns e até escolas, tal como aconteceu no MoMA P.S.1 (de Public School 1) (fig. 1).

Um dos museus mais importantes de arte moderna da Europa situa-se em Londres e é conhecido por Tate Modern (fig. 2). Inserir-se-ia, então, na categoria de "anti-museu", pelo fato de se tratar de uma apropriação de um espaço que não foi projetado com a finalidade para o qual é utilizado hoje.

Em 1994 decidiu-se que a antiga central elétrica de Bankside iria ser reconvertida num museu para albergar a coleção Tate. Esta central, da autoria de Sir Giles Gilbert Scott, uma construção iniciada em 1947 e só terminada em 1963 caracteriza-se pelo corpo paralelepipédico de chaminé ao centro que hoje é a face da Tate Modern.

O projeto, da dupla de arquitetos Herzog & De Meuron (1994-2000) adaptou a sala das turbinas em *hall* de entrada e os restantes espaços, divididos em vários pisos, em salas de

1 Huyssen, 1996: página 162

sous la Pyramide

fig. 3.3

exposição. O aspeto exterior da central elétrica manteve-se praticamente inalterado, à exceção de uma zona envidraçada na cobertura, a todo o comprimento do volume.

Josep Maria Montaner defendia em *Museos para el Nuevo Siglo* (1995) e novamente em *Atas do Centro Galego de Arte Contemporânea* (1995), que "entre o espaço de criação e o espaço de exposição deve existir uma espécie de similaridade, uma analogia: de um lado, o estúdio do artista clássico, do outro os salões parisienses e as salas dos museus do século XIX; o loft do artista contemporâneo, ou os contentores baseados em construções pré-existentes remodelados com poucos custos e pintados de branco".[2]

Já para Peter Eisenman "Os centros comerciais próximos das auto-estradas representam o modelo para a nova condição do museu, muito mais que os 'Palácios' do século XIX. (...) É verdadeiramente entre um concerto rock, um *shopping mall* e a *disneyland* que se desenha a nova arquitetura dos museus."[3], sendo assim é normal que exista uma conexão ou inspiração entre grandes centros de aglomeração públicos e os novos centros de arte, uma maneira de viver a arte de acordo com a cultura dos dias de hoje.

> "Impressiona-me que o Louvre-centro comercial seja praticamente igual na sua expressão arquitetónica ao Louvre-museu. Também me impressiona que no acesso predominante ao museu do Louvre [fig. 3], aquele que parte do metropolitano, se tenha de passar primeiro por um centro comercial com a mesma expressão arquitetónica. A publicidade da arte cria o risco de uma assimilação muito superficial da própria arte. [...] O risco de equiparação a centro comercial está latente no museu. Sendo este tão importante como lugar de vivência da cultura e da arte, não como uma coisa distante, mas como uma coisa que pode interessar a qualquer um, e ser praticada por qualquer um, pode agora ser prejudicado por este ambiente de comercialização e banalização."[4]

Aliando a arte moderna à cultura de massas abre, em 1974, o Centro Georges Pompidou em Paris, da autoria de Renzo Piano e Richard Rogers num gesto construtivista e extremamente *high-tech*.

Tal como numa ida a um centro comercial, onde o comum cidadão vai passear, ver montras e muitas vezes sai sem comprar o que quer que seja, "as massas precipitam-se para lá (Beaubourg), não porque salivem por essa cultura

2 Montaner, 1995: página 86-87
3 Eisenman, 1990: página 92
4 Fernandes & Castanheira, 2005: página 355-356

A 5 MINUTES DE PARIS
CENTRE
POMPIDOU
METZ

fig. 3.4

de que estariam privadas desde há séculos, mas porque têm pela primeira vez a oportunidade de participar maciçamente nesse imenso trabalho de luto de uma cultura que, no fundo, sempre detestaram."[5]. Como num centro comercial, tal como as palavras de Siza e Eisenman, o Centro Georges Pompidou reconhece-se pelas escadas rolantes na fachada (fig. 4) e pelas muitas cores apelativas, revelando como seu principal conceito o movimento e o chamamento do público.

> "Com o Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, projectado pelos arquitectos Renzo Piano e Richard Rogers entre 1971 e 77 e erguido em Beaubourg, Paris, assume-se uma nova postura no contexto da arquitectura: já menos orgânica do que o Museu Guggenheim e menos construtivista do que a Neue Nationalgalerie classicista, mas, por sua vez, tecnicamente expressionista."[6]

A fachada, como referido, é um misto de cores e volumes, tubos e escadas rolantes, não deixando o olho parado. Os arquitetos decidiram mais uma vez maximizar o espaço interior, mas colocando todas as estruturas na fachada. Todas as infra-estruturas estão à vista, cada uma da sua cor, de acordo com a sua função. Deste modo, o interior é ininterruto e fluido, dando origem a uma planta livre e assim a grandes espaços expositivos. O fato de se aliar a uma grande praça faz com que se torne um local de encontro de jovens, artistas e turistas, que socializam, descansam ou se juntam em algum tipo de atividade artística (fig. 5).

fig. 3.5

Contrariamente à comparação com centros comerciais, outro conceito utilizado na arquitetura de museus contemporâneos é a caixa branca ou white box. Este surge como "receita" de museu em 1939 com a construção da nova "casa" do MoMA (fig. 6). O novo edifício, seguindo os princípios do "Estilo Internacional" (1932) baseia-se numa máquina de expor, de vários pisos sobrepostos definindo zonas expositivas brancas e relativamente labirínticas. Estes locais podem ser descritos como "[...] um espaço não decorado com paredes brancas, teto branco e um pavimento contínuo e neutro, [...] como um envelope limpo, uma simples arquitetura branca."[7]

Como um envelope limpo mas também hermético, a *white box* ou *white cube* tende a não deixar o exterior entrar, tornando-se num ambiente impossível de comprometer, onde as obras de arte não são influenciadas por nenhum fator externo, sendo observadas da mesma forma em Londres como em Tóquio, havendo então zero, quanto a contextualização ou

5 Moos (co-aut.); Achleitner (co-aut.); Sachs (ed. lit.); Lampugnani (ed. lit.); Centro Cultural de Belém (ed. lit). 1999: página 12-13
6 *Idem*
7 *In* https://intypes.cornell.edu/expanded.cfm?erID=91

The International Council of The Museum of Modern Art

ARRIVAL OF VIDEOGAMES
ARRIVAL OF GLOBAL
ARRIVAL OF TELEVISION

fig. 3.6

contaminação cultural/espacial. Nuno Grande, no seu livro *Museumania* (2009), refere-se às *white boxes* como modelos de "museu-reduto – cerrado, introspetivo, enfim, descontextualizado em relação à história e ao quotidiano das cidades."[8]

> "A galeria é constituída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma Igreja Medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são seladas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que provoque estalidos austeros ao andar, ou alcatifado, para que ande sem ruído."[9]

Outro termo usado por alguns estudiosos para se referirem a um novo tipo de museu é a *black box* que surgiu aquando da utilização das novas tecnologias, nomeadamente a arte digital, instalações e vídeo.

Este género de salas aparece nos anos de 1950 com o propósito de albergar novas formas artísticas de um modo que o museu clássico ou uma *white box* não conseguia. A *black box* ideal para os artistas consistiria na criação de salas completamente maleáveis e articuláveis de modo a favorecer a perfeita visualização e experiência total da obra de arte. Os museus que possuem este tipo de "caixas" servem então para visualizar vídeos ou arte digital em 3D, por exemplo, graças à sua versatilidade espacial e pouca ou nenhuma luz, dando ênfase apenas ao que é projetado. Deste modo, paredes, tetos e pavimentos poderão ser pretos ou ausentes de luz, tal como no Australian Centre for the Moving Image (fig. 7).

Tal como toda a arquitetura ao longo dos anos, também a arquitetura contemporânea é uma miscelânea de gostos e influências, contextos e tendências, marcada por quem a faz e para quem se faz.

> "Os museus contemporâneos são sobretudo materializações surpreendentemente puras das posturas arquitectónicas dos seus autores e servem simultaneamente como sismógrafo do estado actual da arquitectura."[10]

fig 3.7

A tipologia museológica não escapa a esta ordem e a dado momento, a partir dos anos 1990, começam a ser construídos museus com um certo caráter mais expressivo e plástico; ora com intenção de apelar a um público mais abrangente, com os seus edifícios estranhos e alvo de curiosidade ora só mesmo por capricho de um arquiteto-estrela, são inúmeros os "monumentos" que viriam a aparecer em diversas cidades a

8 Grande, 2009: página 35-36
9 O'Doherty, 1999: página 4-5
10 Guimarães, 2004: página 12-13

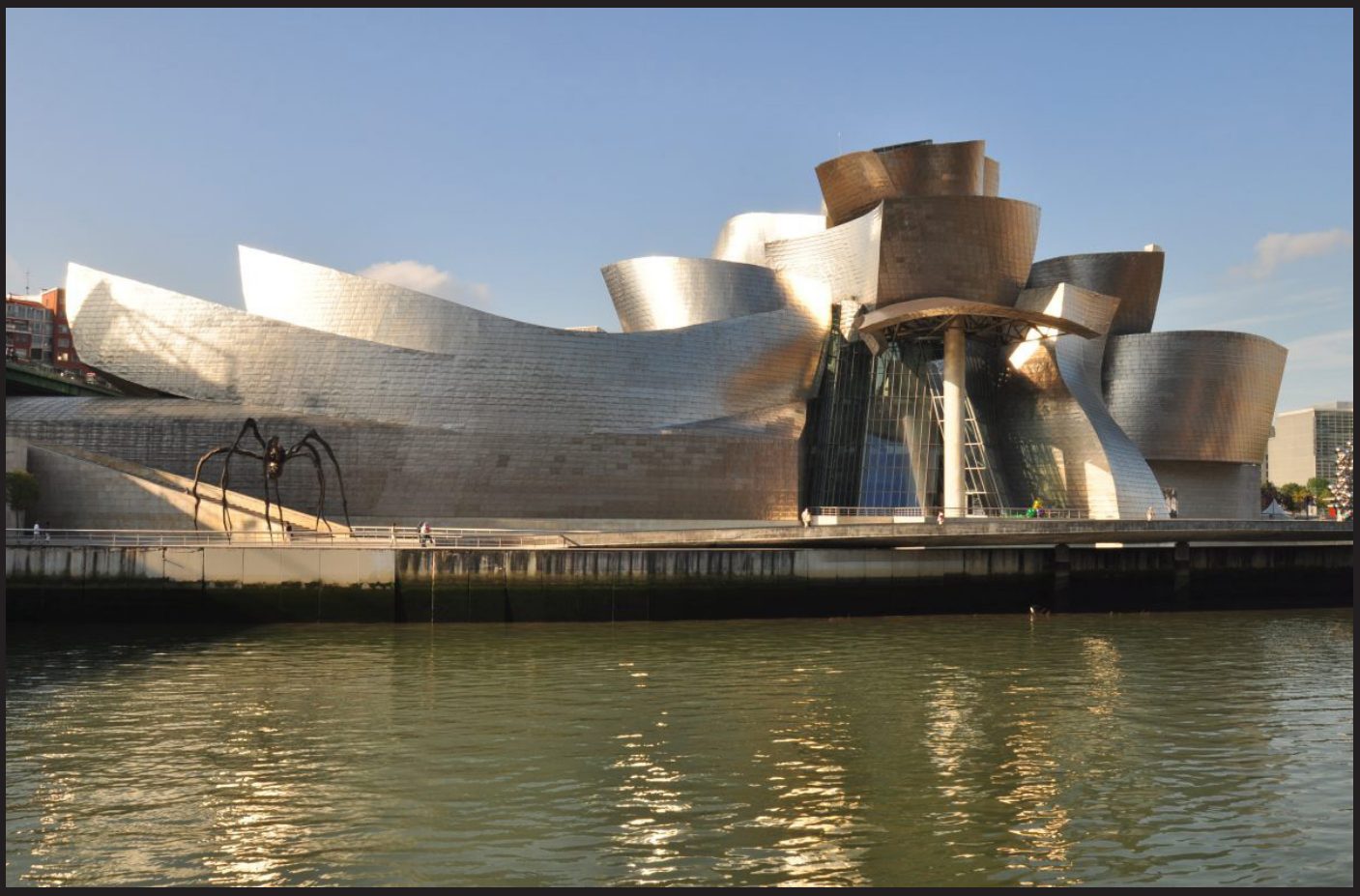


fig. 3.8

até mesmo a tornarem-se ícones das mesmas.

Nuno Grande (2009) chamar-lhes-á "museus-ícone" e Stanilaus von Moos (1999)[11] "arquitetura plástica".

A 1997 abre em Bilbau um dos museus do conhecido *franchising* museológico da Fundação Solomon R. Guggenheim (fig. 8). O seu arquiteto, Frank O. Gehry, conhecido internacionalmente pela arquitetura-espetáculo que produz, de cariz escultórico, desenhou então um museu composto por aquilo que parece um grande aglomerado de várias folhas de titânio. Este grande e vistoso edifício à beira-rio tornou-se numa das maiores atrações da cidade, senão mesmo a maior, e um "objeto" de culto para os turistas, um postal, um bibelô.

Apesar do aspeto "estranho" e "complicado" do exterior, as zonas interiores de exposição são bastante vulgares, independentemente dos ângulos que certas salas fazem, com um esquema em *enfilade*, à exceção da galeria "barco" (fig. 9). O único momento mais marcante no interior deste Guggenheim é mesmo o átrio, com um pé direito muito alto, onde se conjugam o vidro, o metal, pedra e o betão, em formas retas ou onduladas, criando uma dinâmica muito própria sem um único momento estático.

> "[...] construir um museu com credenciais arquitetónicas para melhorar uma imagem cívica e cultural e mudar fortunas económicas."[12]

> "No entando, a conceção que desenvolve as vanguardas baseia-se num espaço livre, fluído, leve, contínuo, aberto, infinito, secularizado, transparente, abstrato, indiferenciado, newtoniano, em total contraposição ao espaço tradicional que é diferenciado volumetricamente, de forma identificável, descontínuo, delimitado, específico e estático."[13]

Voltando atrás no tempo, em 1958 é inaugurado o Louisiana Museum of Modern Art (fig. 10) em Humlebæk na Dinamarca. Nuno Grande refere-se a este caso como um modelo moderno de museu paisagem nomeadamente porque, aqui, "[...] a relação entre interior dilui-se, tornando-se, muitas vezes, o espaço natural num artificio complementar ao percurso galerístico."[14]. Nos anos de 1990 surgem mais destes exemplos como alternativas aos anti-museus, às *white boxes* e à arquitetura-plástica. Um dos casos que se pode referir é o Museu Brasileiro de Escultura (MuBE) de São Paulo do arquiteto Paulo

fig. 3.9

11 Moos (co-aut.); Achleitner (co-aut.); Sachs (ed. lit.); Lampugnani (ed. lit.); Centro Cultural de Belém (ed. lit). 1999: página 21
12 *Idem:* página 6-7
13 Montaner, 1997: página 28
14 Grande, 2009: página 57

Mendes da Rocha (1995) mas também museus desenhados por Tadao Ando ou Álvaro Siza Vieira. No geral, todos estes são exemplo de museus com uma grande relação com o exterior e a natureza, funcionando como um só face à envolvente.

> "[...] diversas são as recriações dessa relação ancestral entre a natureza e artifício, tendo a arte como elemento mediador".[15]

O elemento mais marcante do MuBE é uma grande viga perpendicular à rua que dá origem a um vão de 60 metros (fig. 11, 12 e 13), aqui, cria-se um espaço propício a atividades extra-museológicas, de encontro social, como feiras, concertos, etc, tal como acontecia no MASP de Lina Bo Bardi. A comparação entre estes dois museus é bastante comum mas quando questionado sobre a influência do MASP no MuBE, Paulo Mendes da Rocha responde que "Muitas pessoas fazem tal suposição, mas não é assim. Se você vir, todo o museu está colocado no subterrâneo e isso confunde os visitantes - 'onde é o museu'? Eu precisava de um gesto simbólico e de emoldurar as vistas, ter uma entrada simbólica no subsolo do edifício. É um grande erro que as pessoas cometem. Olha a diferença de escala, o propósito também é diferente. O museu dela é para cima, o meu é pra baixo. Não tem nada em comum. Minha viga superior não é acessível. É um portal simbólico, o elemento superior emoldura o espaço importante. Chama a atenção para a entrada. Sua única função é conter iluminação que ilumina as esculturas abaixo."[16].

fig. 3.10

Este é um edifício todo construído em betão armado sem qualquer revestimento possuindo deste modo um aspeto brutalista. As áreas de exposição – que se dividem em três, Grande Salão, Sala Pinacoteca e a Sala Burle Marx – bem como o auditório e áreas administrativas estão sob essa viga, mas ainda abaixo do nível da rua, acedendo-se às mesmas através de rampas. O MuBE possui ainda um jardim projetado por Burle Marx, um conhecido arquiteto paisagista brasileiro.

> "Eu queria que o Museu de Escultura fosse um jardim externo. Felizmente eu poderia tirar partido de um terreno inclinado e o transformar em terraços com uma galeria interna oculta por baixo, deixando todo o terreno aberto e livre. Outra solução seria construir um edifício com um jardim de esculturas na cobertura, mas é sempre um desafio ter acesso às coberturas e neste projeto, todo o terreno serve como um grande jardim."[17]

Apesar da grande relação interior/exterior presente no

15 Grande, 2009: página 57
16 *In* http://www.archdaily.com.br/br/797077/paulo-mendes-da-rocha-arquitetura-nao-quer-ser-funcional-quer-ser-oportuna
17 *In* http://www.archdaily.com.br/br/797077/paulo-mendes-da-rocha-arquitetura-nao-quer-ser-funcional-quer-ser-oportuna

fig. 3.11

edifício, todas as aberturas e torções são pensadas e contidas de modo a não deixar entrar demasiado do exterior. Em grande parte dos momentos, uma janela abre-se para um pequeno pátio, jardim, espaço coberto ou mesmo para um espelho de água. É uma forma de abrir sem deixar que o ruído e a vida da cidade interfiram com o espaço "religioso" da zona expositiva.

> "[O Museu Brasileiro de Escultura] é um museu que contempla uma relação atraente entre espaços internos largos que são fechados e semi-enterrados e espaços externos que são cobertos e indicados por uma enorme viga de betão armado."
>
> [...] um espaço essencialista no qual o exterior celebra a sua própria autonomia e o interior se lembra da sua relação inicial com a natureza [...].[18]

fig. 3.12

18 Montaner, 1995: página 91-92

fig. 3.13

"No Museu não deve haver propriamente espaço, não deve haver paredes nem chão nem tecto; nem luz. No Museu não deve haver espessuras nem aberturas nem sensação de interior e de exterior. O espaço do Museu impede a criação e a vizinhança deve ser apagada. A paisagem será exterior ao Museu, no sentido último e único: não existir.

O Museu não deve ter princípio nem fim nem percursos. O Museu é um nada e a luz deve ser apagada para que o fogo não recomece sem ser notado."[1]

"Num museu de arte contemporânea os artistas não devem encontrar um vazio; é, ao contrário, a existência de um espaço caracterizado que permite desenvolver uma resposta estética nova, inovadora."[2]

1 Siza, 2005: página 44-45
2 *Idem*

fig. 4.1

IV ÁLVARO SIZA VIEIRA

Conhecido pelas suas "composições monocromáticas de luz do sol em paredes lavadas a branco"[1] Álvaro Siza Vieira poderia ser considerado como um arquiteto minimalista só pela pureza da palete de cores que predomina na sua plástica. Os seus edifícios, como refere Barreneche (2005), frequentemente banhados a branco, com grandes jogos de luz natural, preenchidos com pavimentos em madeira ou de pedra clara - geralmente mármore - demonstram uma coesão formal ao longo do percurso do arquiteto.

Mas nem sempre foi assim, Siza até aos anos 1980 teve diversas experiências com cor, notoriamente nos bairros sociais como a Bouça (1973-1977) (fig. 1) ou S. Victor (1974-1977). Cada cor usada tinha o seu porquê e muita influência será proveniente de Fernando Távora, nomeadamente com o laranja presente nas coberturas do mercado de Santa Maria da Feira (1953-1959), as cores dos pátios da quinta da Conceição (1956-1960) ou ainda o amarelo vivo da Escola Primária do Cedro (1957-1961) (fig. 2).

> "Em São Victor, não foi por acaso que utilizei as cores, era um projeto participativo, no seio de uma situação revolucionária e conflituosa. Não foi por acaso que houve aquela explosão da cor durante a Revolução Russa, nos comboios, durante representações populares, etc. Foi um momento de explosão, a cor também é uma explosão."[2]

fig. 4.2

A partir dos anos de 1980, com uma maior internacionalização dos seus projetos também se denota uma maior formalidade e coesão plástica. Eduardo Souto de Moura referia-se, numa entrevista (2005) ao arquiteto Álvaro Siza, salientando que a casa Beires (1973-1976) (fig. 3), rebocada a amarelo, significava o "fim do neoplasticismo"[3], seguindo-se então a fase mais neutra e banhada a branco - que pontualmente recebe apontamentos de cor, como o caso da entrada da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (1985-1996).

Independentemente da internacionalização do seu trabalho e da evolução da arquitetura, tal como Frank Lloyd Wright que próximo da Segunda Guerra Mundial se manteve fiel aos seus princípios - aos seus ideais de organicismo e também à sua estética - e não se deixou afetar pela evolução demasiado tecnológica, Siza continua com o passar dos anos a praticar a sua linguagem aparentemente simples, com ou sem cor, deixando que as tecnologias ajudem o seu trabalho, acrescen-

fig. 4.3

1 Barreneche, 2005: página 5-6
2 Siza, 2009: página 146
3 Souto de Moura, 2005

tando novas maneiras de fazer e materiais sem nunca perder o seu caráter, projetando para Portugal ou para fora.

São inúmeros os exemplos desta lógica material, de paredes brancas conjugadas com pedra ou madeira, começando pela própria Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, passando pelo Museu de Arte Contemporânea de Serralves, até a um dos edifícios mais recentes: o Museu/Fundação Nadir Afonso. Mas, apesar da simplicidade e pureza dos materiais, não se dita o minimalismo a partir da cor ou da continuidade de uma superfície, já que "[...] o minimalismo não é, nem pretende ser, conformado ou evidente"[4]. A obra de Siza é composta por superfícies puras e limpas que se articulam com outras, formando volumes que primam por uma simplicidade complexa, onde o objetivo é a união e a clareza de formas.

> "Antes de mais, aprecio e procuro na arquitetura a clareza, tanto quanto não aprecio o simplismo. [...] A simplicidade resulta do domínio da complexidade e das contradições internas – e também externas, quando uma nova estrutura se confronta com o que a precede e rodeia, assumindo um destino não necessariamente previsível.
>
> Por isso, quanto mais caráter possui um edifício e mais clara a forma, mais flexível a sua vocação."[5]

Os edifícios de Siza combatem o estereótipo do minimalismo através da complexidade de formas em que se decompõem. Possuem espaços peculiares, detalhados, feitos de articulações, vértices e de jogos entre volumes, sempre sob a luz, como a célebre frase de Le Corbusier. Cada espaço é diferente do anterior, cada edifício contém pequenos detalhes trabalhados e desenhados que se traduzem em ornamentos, seja um corrimão com uma torção diferente ou uma abertura de luz zenital mais pequenas mas especial.

Já Raul Barreneche (2005) no seu livro *New Museums* se referia aos museus de Siza como uma multiplicidade de espaços, onde não há um mais importante ou mais caraterístico que outro, em que cada "[...] galeria, pátio, e mesmo corredor oferece alguma experiência espacial rica [...]" onde "[...] a verdadeira estrela do espetáculo é a luz."[6].

A luz, essa "estrela" em toda a obra de Siza, conjuga-se com as formas fruto da complexidade das direções das paredes, resultando num jogo de luz e sombra, de aperto ou de liberdade, ajudando sempre à experiência sensorial de quem

4 Moos (co-aut.); Achleitner (co-aut.); Sachs (ed. lit.); Lampugnani (ed. lit.); Centro Cultural de Belém (ed. lit). 1999: página 10-11
5 Siza, 1995: página 91-92
6 Barreneche, 2005: página 177

visita estes espaços. Aparece nestes edifícios de diversas maneiras, seja a partir de aberturas zenitais, permitindo uma iluminação difusa e controlada, ora através de grandes rasgos nas paredes brancas, criando um contato íntimo entre o interior e o exterior, por vezes focando pontos na paisagem como se de quadros se tratassem, ou apenas com a função de quebrar a monotonia de um espaço fechado. Suzanne Cotter, num recente vídeo a respeito da cidade do Porto, comparava-a ao museu de Serralves – do qual é diretora – da seguinte forma: "[…] costuma dizer-se que o museu perfeito é aquele que nos proporciona olhares exteriores que nos relembrem quem somos. Não é para nos perdermos completamente, sentimo-nos situados. Isso é muito importante numa cidade: ter alguma paz, para onde os olhos e a mente possam fugir."[7].

A escapatória visual dos espaços de Siza é permitida não só graças às janelas que olham o exterior mas também graças às diversas perspetivas que as direções criadas pelas paredes, cantos e recantos nos proporcionam, é importante haver momentos de pausa e de introspeção no meio da experiência das exposições. Sendo assim, a arquitetura destes museus permite que se descanse a visão direcionando-a para diversos momentos que não estejam preenchidos por obras de arte.

> "A disposição fluída dos espaços do museu oferece ao visitante múltiplos itinerários e pontos de vista adequados ao programa em mutação de exposições e atividades relacionadas. Caraterística desta arquitetura é a sucessão de longas perspetivas ao longo do edifício e para o exterior na forma de escapatórias visuais para o jardim. No interior, a luz natural e artificial são combinadas."[8]

Voltando à questão de nos situarmos e não nos perdermos completamente nos espaços da arte, é notório desde os primeiros trabalhos que Siza nunca esquece o exterior nem o contexto. Tratando-se de um projeto de uma casa ou de um museu, o arquiteto nunca projeta sem olhar em seu redor pois o exterior influencia o que se vai edificar e vice-versa. No caso dos museus, mesmo sendo este um caso tipológico tão específico que usualmente se fecha à sua envolvente, Siza não perde a vontade de trazer um pouco do exterior para os seus edifícios.

> "Muitas vezes há a ideia de que uma exposição tem de ser uma coisa absolutamente neutra, com o medo de que as atmosferas dos espaços prejudiquem ou entrem em luta com a pintura que se pretende mostrar. Mas os

7 *In* https://vimeo.com/147381980
8 *In* http://divisare.com/projects/322271-alvaro-siza-nicolo-galeazzi-serralves-museum-of-contemporary-art

quadros, nomeadamente os do Miró ou os do Picasso, têm autonomia em qualquer sítio onde se encontrem, têm uma força que torna sem significado essa preocupação."[9]

Há ainda quem apelide Álvaro Siza de organicista pela maneira como não esquece o lugar e como os edifícios se desenvolvem muito além de uma matriz geométrica estipulada *a priori* e meticulosamente regrada. O lugar, o contexto, a observação do fora para dentro e mais ainda do dentro para fora é uma caraterística da arquitetura de Siza. Como são caraterísticas, a preocupação com a história do lugar como em Santiago de Compostela, a questão topológica ou de localização que afeta a maneira de construir como em Chaves ou na casa de chá da Boa Nova, bem como a observação do existente: dos materiais, dos volumes, das vistas e das pessoas/vizinhos como em Serralves; tudo isto influencia sempre o seu modo de projetar. É uma procura da forma através das outras formas, é uma constante metamorfose da arquitetura com base no seu contexto.

> "A metamorfose opera-se quando surge o respeito pelo local. [...] as raízes das árvores impõem condicionamentos à forma da implantação. [...] Assim, a organicidade vai emergindo da geometria abstrata.[...] E assim surge a angulosidade, a multiplicidade de ritmos e a descentração assimétrica. Siza Vieira vai procurar conjugar numa harmonia de desarmonias, os acidentes, as notas e os intervalos, como na linguagem musical. Por isso se observa esse 'maneirismo' das suas linhas. Não se trata porém de 'tiques' formais imitáveis.
>
> Enganam-se todos os que, ao imitarem-no, procuram a aparência das suas assimetrias e se convencem que assim fazem projetos à Siza!"[10]

As linhas externas e direções vindas da natureza ou da vizinhança construída contribuem ainda mais para a complexidade dos edifícios do arquiteto Siza. Deste modo torna-se importante analisar os mesmos através das suas implantações e como essas direções transformam espaços e os ligam com outros. No que diz respeito concretamente à organização em planta dos museus, ao observar-se pela primeira vez o desenho das mesmas, é-se surpreendido pelos diversos ângulos criados com interseções de planos, pela confusão que se pensa ser ao contornar tantas arestas e corredores. Mas, a verdade é que, após uma análise à transição dos espaços expositivos, ou melhor ainda ao vivenciá-los, é possível sentir uma ou outra sucessão de salas desenhadas de forma bastante clás-

9 Siza, 2016: página 37
10 Rodrigues, 1996: página 85-86

sica - em *enfilade* - onde os espaços se sucedem com fluidez, sequencialmente.

Aqui, mais uma vez se sente a contradição entre complexidade e simplicidade. O que parece ser complicado à primeira vista torna-se numa experiência simples ao se estar presencialmente no espaço. A própria atmosfera criada através do controlo dócil mas exímio da luz conjugada com os materiais puros e contínuos torna tudo ainda mais fluido e fácil de percorrer.

> "No Museu de Serralves, Álvaro Siza não repete uma única sala, guardando no entanto a memória da sucessão de galerias que caraterizam o museu clássico. Por vezes, a utopia anuncia-se numa janela, numa rampa, num rodapé, na esquina de uma sala. Siza não abdica da evidência do desenho e por isso estimula os artistas que nos seus edifícios expõem."[11]

O estímulo sentido na experiência de expor ou percorrer um qualquer edifício deste arquiteto é única a cada artista, curador ou visitante, mas com um fator comum a todos: é uma experiência sensorial, de descoberta do espaço e de como o utilizar. Uma grande sala poderá ser sucedida por um pequeno corredor que nos levará a outra sala maior; a escala muda, o pé direito aumenta ou diminui, o visitante e a obra de arte "sentem-se" mais aconchegados/as ou mais libertos/as.

Onde existe uma sequência de salas em *enfilade* pode aparecer também uma torção ao fundo ou um recanto escondido. Assim, aplicando esta peculiaridade à tipologia de um museu é possível experienciar uma exposição de uma forma completamente particular e diferente do que num outro local com a mesma função, onde as salas se sucedessem apenas através de um vão central e sempre com a possibilidade de ver o que virá posteriormente. As obras de arte conseguem igualmente ter o seu espaço adequado, devido às múltiplas escalas dos compartimentos mas, graças à surpresa de não saber como vai ser o momento seguinte, também o visitante explora e cria uma curiosidade não tão desenvolvida noutros locais de exposição.

É importante referir que cada visitante/espetador tem uma personalidade e vontade própria à qual está subordinada uma curiosidade individual e um ritmo único, sendo cada experiência diferente da anterior.

11 Fernandes & Castanheira, 2005: página 12-13

> "Em contraste com muita da recente arquitetura de museus, e com a síndrome da 'caixa branca', os espaços expositivos de Siza, qualquer que seja a sua escala, são caraterizados por uma desarmante intimidade. Há um reconhecimento não mediado da essência da arte como individuação. O equilíbrio entre individuação e experiência coletiva, ou a qualidade arquitetónica contrabalançada pela atmosfera da luz intangível que Siza cria com as suas gradações e texturas, é perecível e insondável.
>
> Nos museus de Siza, a ordenação da luz, do movimento e do espaço têm a quase autonomia do criatural. Os seus espaços caraterizam-se por uma noção particular de movimento, feito de plataformas e entre as coisas. O projeto é entendido como um inter-ser cujo movimento é não o de começar e terminar mas o de ir e vir."[12]

Visitar um espaço destes implica o ato de ir e vir, de permanecer mais tempo numa sala ou de passar a correr na próxima, tomando a decisão contrária no movimento de retorno. É uma questão de livre arbítrio mesmo dentro de uma área que parece tão definida e com pontos tão específicos de paragem. Aqui, não é a exposição que somente controla o observador mas sim a arquitetura. Siza cria percursos específicos mas permite sempre a utilização dos mesmos de uma forma diferente, nem que seja fazendo o inverso do que se fez anteriormente a partir da entrada.

Para além do espaço expositivo, os novos museus e centros de arte contemporânea compõem-se por inúmeras estruturas que não participam diretamente na função de expor. É possível encontrar desde áreas administrativas compostas por escritórios a anfiteatros, bibliotecas, livrarias, oficinas e laboratórios, e ainda diversos espaços de lazer como as cafetarias, restaurantes e esplanadas, passando ainda pelas lojas de "recuerdos" dos museus. Siza geralmente faz com que os visitantes passem por estas outras estruturas de acolhimento antes de se atingir qualquer sala de exposição. No que diz respeito a equipamentos que podem funcionar completamente desligados da área expositiva, geralmente encontram-se nos pisos térreos ou, se não for o caso, em momentos do edíficio mais oportunos para um acesso direto e independente. De qualquer forma, Siza faz-nos ver cada equipamento e passar por eles, criando mais uma vez um momento de curiosidade e vontade de descobrir o que lá está.

De seguida, apresentar-se-á uma análise das diferentes constantes da arquitetura expositiva de Siza e tentar-se-á verificar a presença das mesmas em diversos edifícios e a forma

12 Testa, 2005: página 14-15

como foram aplicadas. Sendo estas constantes a *promenade architecturale*, as salas clássicas ou excecionais, bem como as transições entre as mesmas e ainda a relação com o exterior e a luz. A procura destas constantes será sempre feita sob a noção de que cada contexto é diferente do outro por isso toda a arquitetura é diferente da anterior, independentemente da tipologia em que se está a trabalhar.

> "Não sou capaz de aceitar uma linguagem pré-estabelecida. Quando trabalho num contexto, sou incapaz de decidir qual é o estilo apropriado para utilizar nesse contexto.
>
> Mesmo se não existisse um código universal, porém o controlo do desenvolvimento do projecto deve apoiar-se em coisas sólida como, por exemplo, a forma de um animal ou de um ser orgânico. É um elemento de controlo do mesmo modo que a geometria. Não sou capaz de separar o mundo da geometria do mundo natural. (Siza Vieira, A., 1986)" [13]

Deste modo, cada caso é um caso. É importante ter em conta que não há uma fórmula mágica de como fazer um espaço expositivo "à maneira de" Siza Vieira.

13 Siza, 1986: página 59-60

fig. 4.4

PROMENADE ARCHITECTURALE

Dizia o arquiteto Eduardo Souto de Moura, na conferência que precedeu a inauguração do Museu-Fundação Nadir Afonso (2016), que Siza trabalha a aproximação aos edifícios como Le Corbusier a dos seus, com a sua *promenade architecturale*, em que afasta o edifício e as pessoas se aproximam dele".

Promenade, traduzido à letra significa passeio, mais concretamente de lazer, e ainda mais especificamente, num espaço público. Pode-se considerar um passeio destes até como uma atividade de caráter social.

Uma *promenade architecturale* pode caraterizar-se então por um passeio arquitetónico ou por um passeio dentro de uma obra de arquitetura. Le Corbusier criou este tema como um movimento que começa antes de entrar no edificado, tornando-se num itinerário definido pelo arquiteto para aceder ao conteúdo do mesmo, passando por diversos momentos físicos e espirituais, permitindo ao utilizador uma experiência diferente do que seria uma mera sucessão por espaços independentes uns dos outros.

No caso especifico de Le Corbusier, a rampa é o elemento crucial neste passeio pela arquitetura. Este tema foi pela primeira vez mencionado no livro *Oeuvre Compléte 1910-1929* (1947) de Le Corbusier e Pierre Jeanneret em que o exemplo dado é o da Maison La Roche, onde Raoul La Roche tinha como maior propósito a visualização da sua grande coleção de arte. Esta habitação faz o seu visitante mover-se dentro de um soberbo jogo de percursos e perspetivas que cada indivíduo tem de seguir, como planeado pelo arquiteto. A Maison La Roche (1923-1925) (fig. 4) surpreende com as suas múltiplas zonas de movimento e paragem, ora corredores suspensos, ora varandas interiores onde se pode comunicar com outros espaços da casa.

O momento mais importante é, na verdade, a zona destinada a ser uma galeria de arte privada. Aqui, o proprietário expunha a sua coleção de arte e a melhor maneira conseguida para a sua visualização foi através de uma rampa que ascende da galeria até à área da biblioteca, permitindo uma admiração das obras expostas durante o seu percurso. Esta rampa tem não só um caráter funcional mas também formal e bastante presente neste espaço, nomeadamente pela sua cor - vermelha - mas também pela forma curva que dinamiza a galeria que sem ela seria uma "caixa" muito mais estática.

> "Esta casa [a Maison La Roche-Jeanneret] será como a *promenade architecturale*. Assim que se entra: o espetáculo arquitetural oferece-se de uma só vez ao olhar. Segue-se um itinerário e as perspetivas desenvolvem-se com grande variedade, criando um jogo de luz nas janelas ou fazendo piscinas de sombra. Largas janelas abrem vistas do exte-

rior onde a unidade arquitetónica é reassegurada."[1]

Já outro grande exemplo – senão o maior – dos "cinco pontos para uma arquitetura moderna", a Villa Savoye (1929-1931) do mesmo autor, também é ela, desde que se lhe acede pelo piso térreo, um exímio passeio e grande jogo labiríntico. A partir do momento que se atinge o piso superior da casa através de escadas ou rampa (fig. 5) é possível experienciar diferentes espaços e percursos entre eles, entre quartos e cozinha, chegando finalmente à sala com uma grande parede envidraçada para um pátio descoberto.

> "Nesta casa [a Villa Savoye] somos presenteados com uma verdadeira *promenade architecturale*, que nos oferece vistas que estão constantemente a mudar e são inesperadas e mesmo surpreendentes. É interessante que tanta variedade tenha sido obtida quando desenhada a partir de um ponto de vista ligado à adoção de um esquema de pilares e vigas [...] É ao mover-se [...] que se consegue ver o desenvolvimento das ordens da arquitetura."[2]

A verdadeira *promenade architecturale* neste exemplo denota-se através das rampas: subindo-as, cada piso é diferente e cada mudança de direção cria uma nova sensação. Este percurso não se cinge somente ao espaço fechado da casa, as rampas culminam no interior da mesma mas. saindo para o pátio junto à sala é possível continuar por uma nova rampa que dá origem ao terraço na cobertura, aquele último ponto da arquitetura moderna: a cobertura plana e praticável. Este último espaço também é por si só um jogo de vistas e fechamentos, de cantos e recantos e de paisagens emolduradas.

fig. 4.5

> "O movimento do Homem pelo espaço tornou-se o princípio guia de uma arquitetura nova e diferente, não só o movimento dentro e pelo espaço mas também a alternância entre mover e ser estacionário. Deste modo, a rampa na Villa Savoye não só nos leva de um ponto a outro, mas também coneta locais harmoniosamente balançados com eles mesmos. Não nos transporta simplesmente pelo edifício mas tem um início e um fim e quando o fim é alcançado somos levados novamente para um novo sítio."[3]

Outro exemplo maior deste ritual é o Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova Iorque, projetado por Oscar Niemeyer e Lucio Costa em 1939. Aqui, o visitante acede ao edificado por uma rampa que o leva a um terraço aberto para o jardim. O espaço interior é como um espaço secundário quando comparado com o jardim, fazendo com que todos os percur-

1 Boesiger & Stonorov (eds.), 1947. *1910-1929*: página 60-61
2 Boesiger & Stonorov (eds.), 1947. *1929-1934*: página 23-24
3 Joedicke, 1984: página 104-108

fig. 4.6a

sos existentes levem o visitante de volta a este último.

Já em 1996, Niemeyer projeta para Niterói um edifício que vai marcar muitos dos postais do Brasil: o Museu de Arte Contemporânea de Niterói é facilmente reconhecido pela sua forma de secção de cone invertido, pintado de branco e envidraçado em todo o seu perímetro. Mas, o seu acesso é também um ponto extremamente peculiar. Aqui, o arquiteto dizia que "a arquitetura decorreu espontânea como uma flor"[4], a forma é orgânica como uma flor, desde o movimento de abertura de baixo para cima, como as restantes partes do edifício.

Para se entrar no MAC é necessário percorrer uma rampa bastante larga, toda ela serpenteada, cheia de curvas como agradava a Niemeyer. Este percurso ascendente, para além da curva e contracurva que se sucedem uma após outra, criando novas vistas para o edificado bem como para a paisagem natural do Rio de Janeiro, permite ainda entrar em dois pisos de exposição, seguindo o movimento em espiral.

> "[...] movimento em direções opostas, a inversão acima/abaixo, a identidade do reto e do curvo, e o movimento paradoxal reto e curvo da espiral."[5]

fig. 4.6b

Uma caraterística marcante nesta *promenade* brasileira é o fato de o chão ser pintado de encarnado, chamando ainda mais a atenção a este caminho, como se de uma passadeira vermelha se tratasse.

Apesar de uma *promenade architecturale* poder ter o mero propósito de se caminhar e passear nela, ou até mesmo servir de local para um desfile de moda como em 2017 a marca Louis Vuitton fez com a sua coleção Cruise (fig. 6) no museu de Niterói, todas as promenades têm um fim, um objetivo.

Tal como Le Corbusier escreveu em *Vers Une Architecture* (1923) "Na arquitetura é necessário existir um destino para cada eixo". No caso da Maison La Roche, o objetivo deste percurso é chegar à coleção de arte do proprietário, já no da Villa Savoye, parece ser chegar ao ponto mais alto, à cobertura do edifício (fig. 7). No que diz respeito a este caso de estudo de Álvaro Siza e no do Museu de Niterói o fim do percurso nestes edifícios será o alcance do espaço expositivo, obrigando-se o visitante a passar por diversas etapas até lá chegar, criando de seguida uma nova promenade com o intuito de ver e viver a arte exposta.

fig. 4.6c

4 Niemeyer, 1999: página 11-12
5 Segura, 2011: página 55-56

fig. 4.7

A *promenade* não é caso único na arquitetura de Álvaro Siza nem de outros autores, não se limitando à tipologia de museus, mas é importante salientar o valor que incute a um edifício e ao que se encontra dentro dele. Josep Maria Montaner (1995) considera que "[…] arquitetos como James Stirling e Robert Venturi [tinham] demonstrado, com os seus vestíbulos, escadarias monumentais e elevadores, que a emoção produzida pela entrada no contentor arquitetónico ajuda na preparação do visitante para o processo da contemplação das obras de arte no seu interior."

Uma das primeiras grandes obras de Álvaro Siza, a Casa de chá da Boa Nova (Leça da Palmeira, 1958) reflete facilmente os ideais da *promenade* na sua obra.

Este edifício, situado sobre um aglomerado rochoso em contato direto com o mar, é ligado à via rodoviária através de um sistema de muros pintados de branco. Estes planos verticais criam uma espécie de limites e definem um percurso até à entrada da Casa de chá.

Somos primeiramente "recebidos" pelas zonas de estacionamento e, seguindo os muros brancos, chegar-se-á a uma escada que finalmente proporciona um contato visual com o mar. Sucedem-se plataformas suaves com direções diferentes que nos fazem confrontar ou virar as costas ao mar, num jogo de vistas, e nos levam num movimento ascendente até à entrada do restaurante.

fig. 4.8

Estes percursos desenhados de modo a incentivar vistas e movimento não terminam quando se entra num edifício de Siza. Na Casa de chá da Boa Nova, a partir do momento em que se acede o interior, o visitante sentirá o espaço comandá-lo para visualizar o mar (fig. 8). O teto baixa e cria-se, num piso inferior - onde se encontra a sala de jantar –uma plena relação visual com o oceano, seja através de vãos que o emolduram ou dos grandes envidraçados que se podem abrir para um contato direto com o exterior.

O mesmo jogo de visualizações do mar acontece também em Leça da Palmeira nas Piscinas das Marés (1961-1966). Este complexo que se carateriza essencialmente pela sua organicidade parece ter "nascido" naturalmente no meio das rochas existentes, as piscinas artificiais conjugam-se com a natureza e até as ondas marítimas as invadem naturalmente. Este conjunto de elementos situa-se abaixo do nível do passeio pedonal da marginal para não se perder a visão para o oceano, sendo que o acesso é feito através de uma rampa que desce ao nível inferior.

Somos recebidos, tal como na Casa de chá, por um conjunto de muros, aqui na cor crua do betão, num traço quase labiríntico de aberturas e fechos, coberto ou descoberto. O

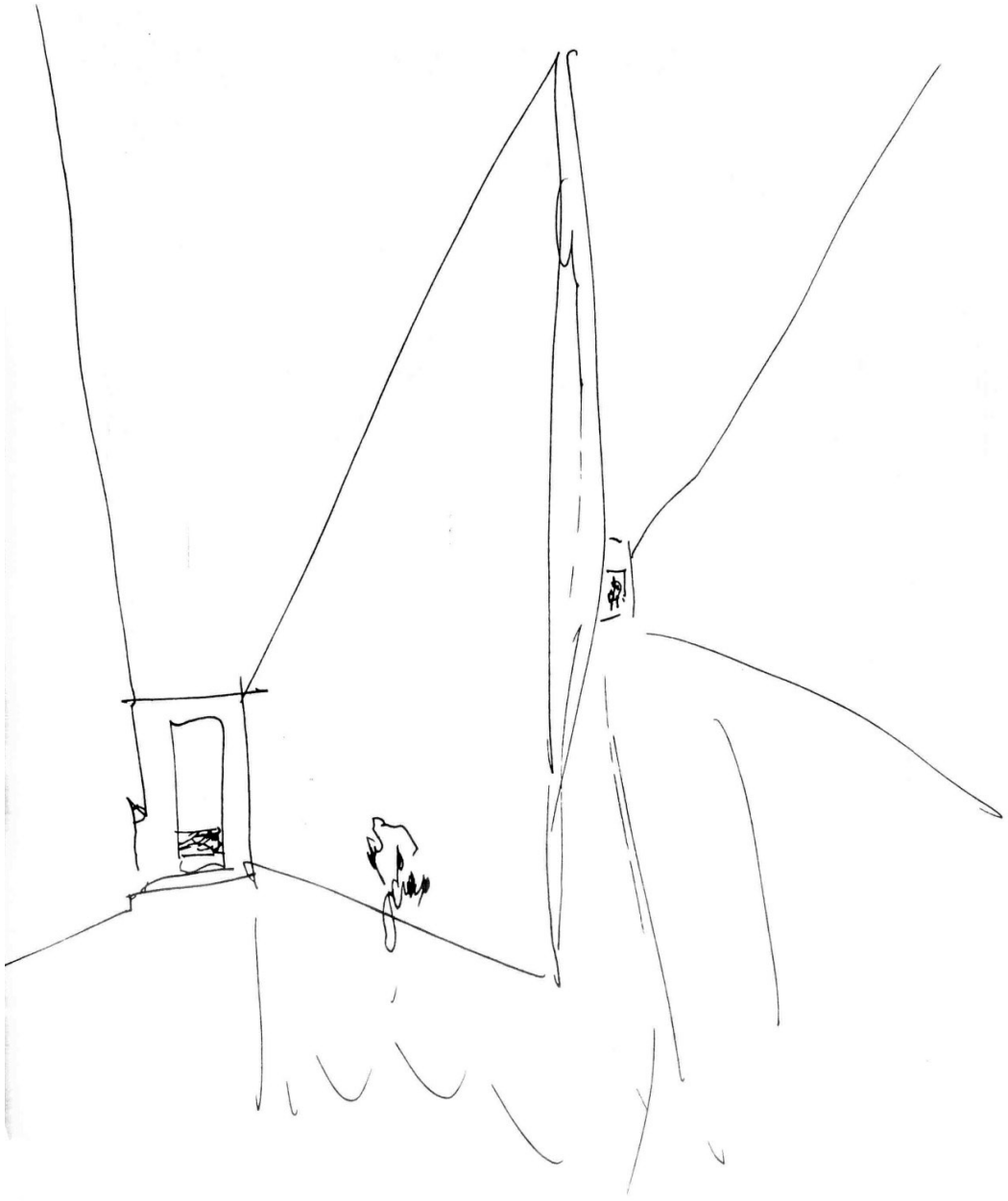
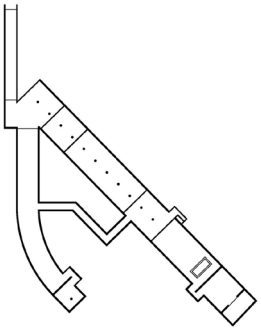


fig. 4.9a

fig. 4.9b



espaço traduz-se num tipo de corredor, que permite torções ora à esquerda, ora à direita, preparando o visitante para o momento de observação do mar. Assim, a visão é fechada pelos limites do edificado, passando espaços de balneário, e finalmente abrindo-se totalmente à paisagem natural do oceano Atlântico, o ponto final da *promenade*.

No caso dos museus de Álvaro Siza, pode-se considerar como objetivo destes percursos a visualização da obra de arte, mas, quando se atinge o interior ou mais concretamente o espaço expositivo, sucedem-se múltiplos itinerários que também transformam a experiência do visitante, aliados a elementos formais como rampas e escadas, fazendo-se valer dos cantos e vértices dos volumes e ainda juntando as janelas do exterior como componente fulcral de uma visita que se torna numa experiência sensorial total.

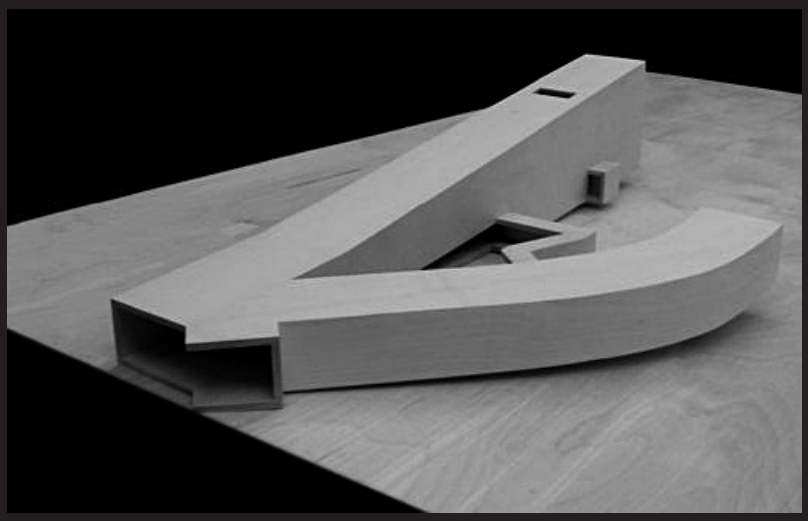
Um exemplo deste modo de projetar percursos e espaços expositivos é a proposta para o concurso *Visiones para Madrid* no qual o arquiteto Siza participou em 1992, juntamente com outros arquitetos como Zaha Hadid. O objetivo seria propor novas ideias para o Parque del Oeste, em Madrid, e a visão do arquiteto português baseou-se na construção de um espaço onde pudesse vir a ser exposto o quadro mais conhecido de Picasso, "Guernica" (1937), bem como uma escultura, "Mujer embarazada" (1950).

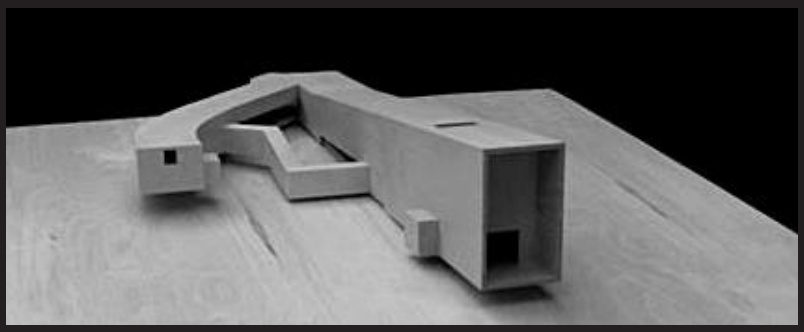
O pavilhão seria composto por dois braços longos interligados por um pequeno corredor com uma face aberta ao exterior como uma galeria (fig. 9a e 9b). Cada ala teria uma particularidade e um propósito. O braço mais extenso, de pé direito mais alto e de formas completamente retilíneas, teria como intenção expor a grande tela que suporta "Guernica". Já o braço mais curvo, estreito e de menor pé direito, serviria para, numa sala ao fundo, expor a escultura.

Ambos os percursos demonstram uma das possíveis intenções de Siza: criar sensações e surpresas. Os dois começam no mesmo ponto, um espaço de receção, e aí se decide para que lado seguir. No caso da escultura, uma parede curva faria o encerramento visual pelo lado direito, mas, pela esquerda, surgiria uma grande abertura para um "pátio" exterior formado pelos dois braços e sua interligação (fig. 9c).

No fim deste espaço, agora já completamente fechado, seria necessário ultrapassar um pequeno vão junto à parede esquerda - um volume que sai da fachada do edifício - que finalmente se concluiria numa pequena sala onde a escultura seria exposta, iluminada por um pequeno vão central.

Na outra ala, em direção a "Guernica", o percurso decorreria através de pequenas plataformas, pontuadas, a meio, por um jogo de pilares sucessivos que dão ritmo ao espaço. Abrin-





do-se também a dado momento para o pequeno pátio, culmina novamente num pequeno volume como o que sucedia a sala da escultura, aqui com dois degraus, dando origem a uma grande sala com um lanternim. Na face oposta da sala, outro volume idêntico surgiria, acabando finalmente numa sala com um vão ao fundo virado para o exterior (fig. 9d).

fig. 4.9c

fig. 4.9d

"Se há constantes na sua [Álvaro Siza] obra, e eu penso que as há, uma delas é instituir tensões. Como? Acho que no apelo simultâneo ao movimento e ao repouso, que talvez enraíze na sedução do pormenor tratado como mundo fechado e ao mesmo tempo construtor de um universo mais amplo. Penso que em todas as suas obras existe, como naqueles passatempos que pedem que se faça um percurso, uma espécie de itinerário escondido que exige ser percorrido. Não sei se directamente dos Gregos, se da Grécia corbusiana, ou da "organicidade" de Aalto, o certo é que as aproximações tangenciais são outra das suas constantes. Os acessos (os caminhos para…) quase nunca são frontais, directos, desvendadores da totalidade do destino. A chegada é uma suspensão do mistério…

No "mostra-esconde" que os espaços de Siza promovem, espécie de jogo decalcado da observação do quotidiano, está implícito o desejo do encontro na agitação da aventura, o repouso do guerreiro num breve intervalo de uma interminável guerra. A serenidade e a calma de muitos dos seus espaços são conquistas dolorosas e quem tenha por hábito não se confinar às meras aparências constatará que neles está instalada sem truques nem cosméticas toda a conflitualidade detonadora da criação."1

1 Salgado, 2007: página 28

fig. 4.10a

Centro Galego de Arte Contemporânea

O Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC, Santiago de Compostela, 1988-1993) encontra-se sobre uma espécie de embasamento do mesmo material da fachada exterior, granito, e como tal, é necessário aceder ao edificado através de escadas ou rampa (fig. 10a e 10b). As duas opções são garantidas, sendo as primeiras paralelas à entrada e a rampa, paralela a uma grande janela relativa ao átrio do centro e à rua Valle-Inclán.

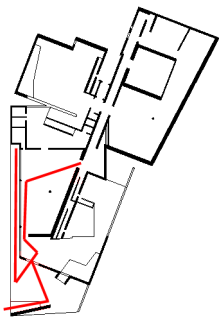
As escadas são mais contidas, escondidas por um muro, que na verdade se apresenta em continuidade com um alçado do edifício, apenas com um rasgo ao nível do seu embasamento. A rampa, vinda numa direção perpendicular à das escadas, é muito mais assumida e aberta, fazendo parte da composição do alçado. É ainda acompanhada por um corrimão que contrariamente às linhas retas da rampa, se curva no ponto mais alto da mesma, levando o visitante até à entrada. Tanto subindo pelas escadas ou pela rampa, o acesso ao interior do edifício não é direto: nas escadas é necessário voltar-se à esquerda, já na rampa o movimento é mais brusco, tendo de ser dada uma volta de quase 180º para se encontrar a entrada.

Finalmente, quando se atravessa a porta envidraçada, encontra-se um espaço onde somos confrontados com uma parede e um banco de pedra (fig. 10c). Surgem então duas opções: a de seguir pela esquerda do banco em direção ao átrio e sucessivamente às salas expositivas e a de seguir pela direita, tendo acesso à cafetaria, loja e instalações sanitárias. Optando pela esquerda do primeiro espaço de entrada, surge um novo átrio, muito maior, com balcão de informações também à esquerda, junto à grande parede de vidro que tem a rampa exterior adossada. Este espaço, com um pilar ao centro (fig. 10d e 10e), passa de um pé direito simples a um pé direito triplo, num jogo de entrada de luz vinda da cobertura, passando por uma abertura para o piso intermédio (fig. 10f).

fig. 4.10b

Este local é fisicamente o centro do edifício, uma zona triangular que funciona como átrio cenográfico e se situa no meio de dois corpos paralelepipédicos, aparecendo como forma negativa ou sobrante, mas tornando-se no ponto de unificação dos volumes como transição de zonas de caráter distinto.

> "O elemento que ele [Álvaro Siza] utiliza para criar a conexão visual entre o foyer e a escadaria não consegue ser visto numa fotografia; ao fazer uso das relações entre as escalas variadas, explora a irregularidade do teto, um elemento importante do espaço que, na minha opinião, os arquitetos negligenciam demasiadas vezes."[1]



1 Dubois, 1998: página 14-15

fig. 4.10c

fig. 4.10d

fig. 4.10e

fig. 4.10f

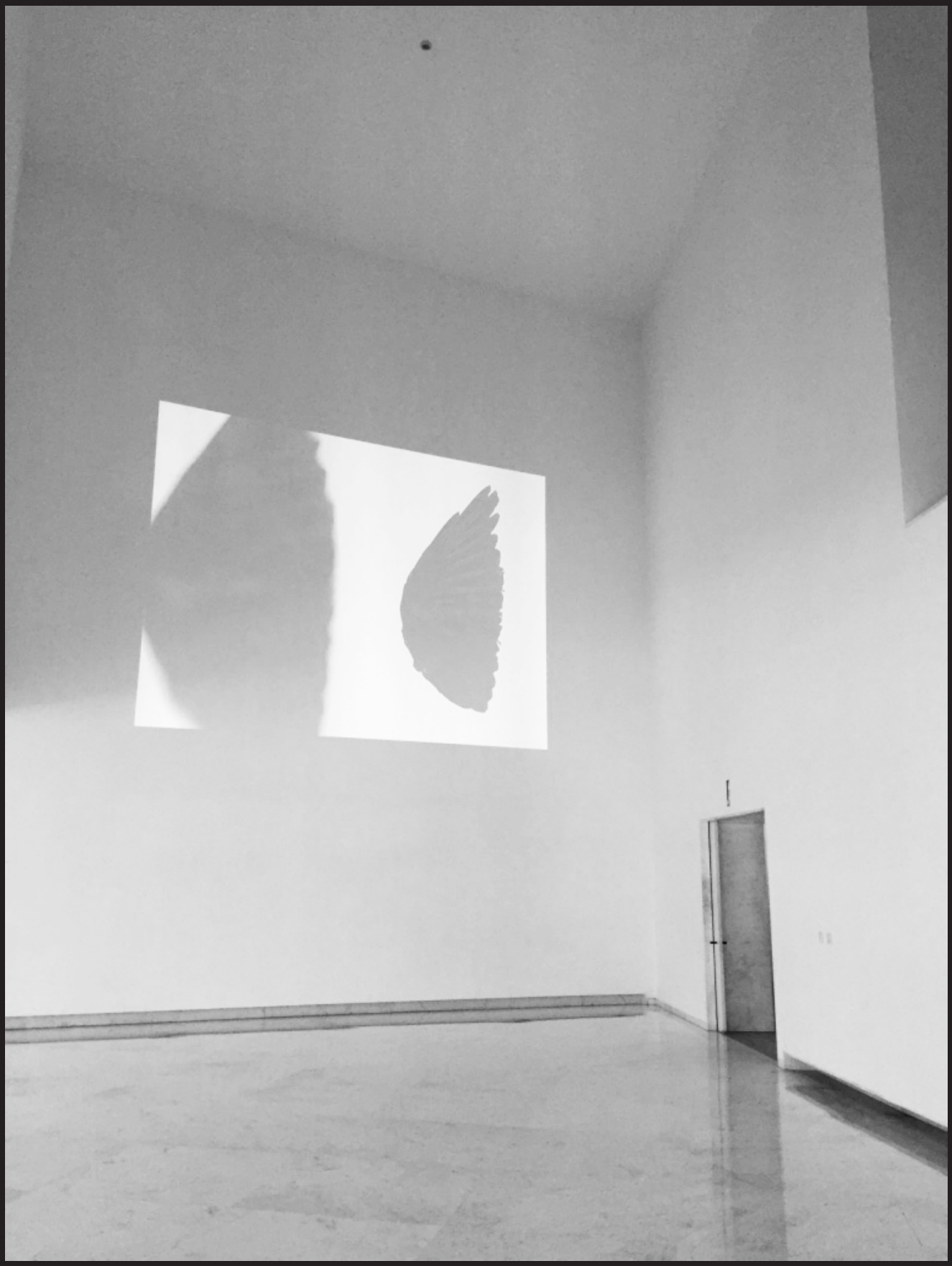


fig. 4.10g

A zona expositiva começa aqui, num vão, ao fundo do espaço triangular (fig. 10g). Esta passagem, que funciona como ponto de entrada à escala humana, leva o visitante a um alargamento de um corredor, como um *hall*, com um novo estreitamento que conduz às salas deste piso.

O percurso interior far-se-á de um modo quase circular, sendo possível subir escadas por um lado, percorrer todo o espaço expositivo e descer do outro, ou, fazer o movimento inverso, deste modo permitindo diversas experiências de itinerário nas exposições.

fig. 4.11a

Museu de Serralves

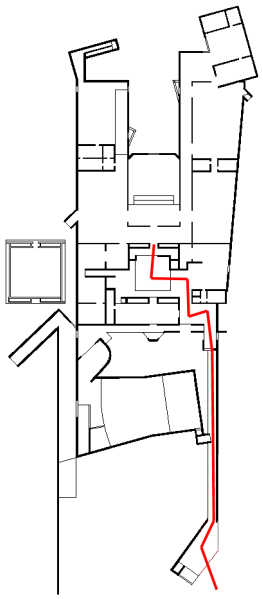
A experiência de entrar no Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves (Porto, 1996-1999) é, desde o início, uma sucessão de surpresas. Este edifício, inserido no parque da Fundação de Serralves, teve como principal fator impositivo o de não se destacar na vizinhança, de núcleos habitacionais e de não comprometer a lógica do grande parque.

Quem chega ao parque de Serralves não vê o museu. As entradas rasgadas num muro contínuo remetem-nos para grandes massas arbóreas e para a casa de Serralves e escondem o edifício.

Siza cria um novo acesso ao parque e a partir do momento em que se passa este portão de acesso direto ao museu somos logo recebidos por um alargamento ladeado por uma parede revestida a reboco e granito com os nomes dos mecenas da Fundação (fig. 11a). Esta parede, graças à continuidade do material da mesma em direção ao museu, torna-se num abrigo horizontal que torce novamente para um muro que lhe é enviesado (fig. 11b). Siza "[...] não quis escadarias nem uma entrada monumental; quis uma entrada natural onde quem conduz o espectáculo é o próprio público."[1]

Então, para se aceder ao Museu de Serralves é necessário seguir esse muro que de uma forma natural e num movimento descendente se liga a uma rampa que fará o visitante percorrer uma sucessão de momentos distintos:

fig. 4.11b



1. O primeiro momento como foi anteriormente mencionado começa pela receção num pequeno alargamento, que a uma cota superior irá começar a descer a partir do momento em que afunila, junto ao volume à esquerda, referente à loja do museu.

2. Ao passar a loja (fig. 11c), desce-se em linha reta lado a lado com um grande espaço relvado (fig. 11d) com vista para a grande parede branca do auditório e para as árvores do parque atrás do mesmo (fig. 11e). Este volume relativo ao auditório é massivo mas como refere Manuel Graça Dias (1999), "[...] Curvas doces amaciam um volume de auditório, tirando-lhe a explicação pelo exterior, ainda que o mantendo alerta."[2]

3. Mais à frente, asfixia-se de novo o percurso junto à bilheteira (fig. 11f), sendo esta novamente um volume que encerra o espaço junto ao grande pano branco do auditório.

1 Loock, 2005: página 22-23
2 Graça Dias, 1999: página 119-121

fig. 4.11c

4. Depois do afunilamento anterior pode-se respirar de novo, num pátio à esquerda, este com pavimento em gravilha com uma grande árvore (fig. 11g) e uma galeria (fig. 11h) que nos leva até ao jardim. Daqui é possível vislumbrar a esplanada do restaurante, num terraço no segundo piso.

5. Mesmo antes de entrar, à direita, é criada uma abertura como se de uma janela se tratasse, rompendo pela primeira vez desde a entrada o ritmo do muro, com uma peça em granito com o propósito de servir de banco. Aqui o arquiteto tencionou dar uma nova opção de escolha ao visitante: "As pessoas podem entrar no museu ou virar à esquerda e sentar-se, fumar um cigarro, ficar a olhar para o parque."[3]. Deste modo é possível apreciar parte da vegetação que se encontra junto ao edificado, do qual faz parte um percurso em terra onde se encontram duas esculturas de Richard Serra.

Antes da abertura para a paisagem e da entrada para o edifício, Siza tencionava fazer "[...] uma peça em mármore, uma espécie de porta, uma porta semiaberta antes da verdadeira entrada do museu [...] muito importante para o equilíbrio. [...] Não se fez [segundo ele] porque não era possível estar pronta a tempo da inauguração."[4].

fig. 4.11d

6. Finalmente atinge-se o interior propriamente dito. Aí ainda será necessário passar pelo balcão de informações, pela livraria e por um grande átrio de pé direito duplo para se finalmente alcançar os ditos espaços expositivos.

A experiência mais interior de Serralves começa neste grande átrio de pé direito duplo (fig. 11i) com acesso a um restaurante no piso superior e às zonas administrativas do Museu. O piso superior abre-se como uma varanda para este mesmo átrio, remetendo a uma caraterística também encontrada na Casa de Serralves (1931-1944) da autoria do arquiteto Marques da Silva: uma semelhança que parece funcionar como uma homenagem à casa do Conde de Vizela: o átrio de pé direito duplo e com uma galeria/arcada a circundar o andar superior (fig. 12), criando uma ligação visual entre os dois pisos.

Por fim, a meio das escadarias simétricas de acesso encontra-se finalmente a entrada para a zona de exposição principal.

3 Loock, 2005: página 22-23
4 *Idem*

fig. 4.11e

fig. 4.11f

fig. 4.11g

fig. 4.11h

fig. 4.11i

No que diz respeito ao prolongamento da *promenade* pelos espaços interiores, o Museu de Serralves compõe-se essencialmente por diversos momentos de pausa e introspeção em janelas e pela utilização de rampas e escadas que fazem o visitante percorrer o espaço de uma forma teatral. Exemplos de rampas podem-se encontrar na primeira sala de exposição e na sucessão de salas da ala nascente do edifício.

fig. 4.12

fig. 4.13

Museu-Fundação Nadir Afonso

O Museu-Fundação Nadir Afonso (Chaves, 2003-2015) concentra-se num único piso, elevado, para prevenir as cheias do rio Tâmega, tendo sido então construído a uma cota não inundável.

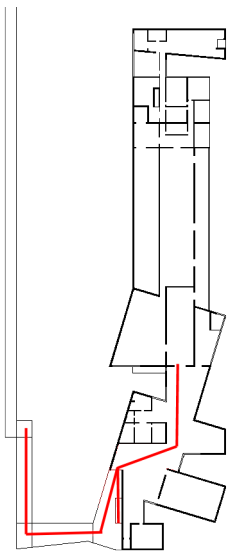
Este piso único, composto por um volume com inúmeras faces, é suportado por diversas láminas de betão, algumas delas com formas recortadas (triângulos, semi-circunferências e quadrado), o que poderá ser interpretado como uma homenagem à geometria presente na obra do artista Nadir Afonso. Uma outra forma, mais destacada das "lâminas" de betão surge como um rasgão em semi-circunferência na parede de suporte à rampa de acesso (fig. 13). Entrando por esse recorte e seguindo um caminho demarcado no chão. O visitante é convidado a percorrer o espaço que se encontra por baixo do edifício do museu (fig. 14a), possibilitando o acesso ao rio e experienciando as diversas vistas sobre o mesmo. Este pode ser considerado o primeiro percurso de quem o visita antes de entrar no Museu propriamente dito.

Por se encontrar a uma cota acima do nível do rio, o acesso ao interior do edifício é feito através de um movimento ascendente, desde a rua, por uma rampa em "L" (fig. 14b). Esta rampa, apesar de não muito longa, tem um caráter ligeiramente dramático, sendo possível experienciar a paisagem bem como diversas vistas do edificado (fig. 14c). Culmina num patamar de forma quase triangular (fig. 14d), ao qual se acede também através de umas escadas. A entrada no edifício é feita por uma pequena porta com guarda-vento (fig. 14e), à esquerda de quem sobe.

fig. 4.14a

Este acesso resulta num jogo de direções e vistas, que podia ser mais direto mas que, deste modo, nos prepara para entrar no museu, não o fazendo de uma forma simples nem oferecida, mas sim de um modo lento e contemplativo.

A partir do momento em que nos encontramos no edifício do Museu-Fundação Nadir Afonso, temos o balcão de informações à direita e uma janela horizontal em frente. Para nos dirigirmos às zonas de exposição é necessário contornarmos um volume, à esquerda, volume este onde se inserem as instalações sanitárias e o bengaleiro, seguindo-se um novo espaço que se abre em dois vãos, um para as salas e o outro para a cafetaria.



Também aqui a *promenade architecturale* se prolonga de certa forma no interior. O visitante é direcionado conforme as aberturas nas paredes, muitas vezes em movimentos diagonais pelas salas e, chegando à sala longitudinal paralela ao rio Tâmega, sente-se uma intenção de a percorrer, perdendo por vezes o olhar na janela horizontal que se vira para o curso de água.

fig. 4.14b

fig. 4.14c

fig. 4.14d

fig. 4.14e

OUTRAS *PROMENADES*

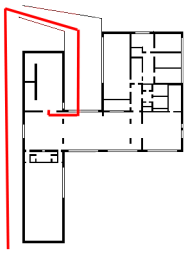


fig. 4.15a

fig. 4.15b

fig. 4.15c

Centro de Estudos Camilianos

No Centro de Estudos Camilianos (São Miguel de Seide 2003-2005), num contexto mais bucólico, o visitante segue por um caminho em paralelipípedos de granito, coberto por vinhas (fig. 15a), sempre ladeado pelo volume construído.

No fim deste percurso encontra-se uma torção (fig. 15b) que finalmente levará à surpresa do pátio de entrada no edifício (fig. 15c).

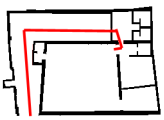


fig. 4.16a

fig. 4.16b

Atelier-Museu Júlio Pomar

O edifício do Atelier-Museu Júlio Pomar (Lisboa, 2003), um antigo armazém reconvertido, situa-se numa rua relativamente secundária na zona do Poço dos Negros.

A entrada, depois de um portão, faz-se através de um caminho que ladeia um volume que envolve as escadas do interior (fig. 16a).

Seguindo em frente, o visitante terá novamente de voltar à direita e só então verá a entrada, ao fundo (fig. 16b).

Julio
Pomar
Rui
Chafes
Desenhar
Drawing

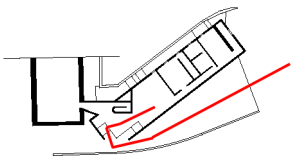


fig. 4.17a

fig. 4.17b

Museu Internacional de Escultura Contemporânea

O Museu Internacional de Escultura Contemporânea (Santo Tirso, 2013-2016) propõe-nos duas "promenades": uma através do convento e uma criada outra pelo arquiteto Siza.

Na segunda, o movimento faz-se descendente, a partir da rua até à entrada (fig. 17a e 17b), afunilando num momento de em que o teto baixa, sucedendo-lhe um guarda-vento que nos obrigará a uma torção à direita (fig. 18).

fig. 4.18

SALAS EXCECIONAIS - verde

ZONAS DE TRANSIÇÃO - vermelho

SALAS EM ENFILADE - azul

SALAS

fig. 4.19

Centro Galego de Arte Contemporânea

> "[...] aspirava, por opção pessoal, a uma organização em salas geometricamente regulares, quadradas ou retangulares. Foi por isso que estabeleci duas sequências de espaços retangulares, dois braços separados por um espaço triangular, que se transformou num pátio interior com pé direito duplo"[1]

Após o estreitamento que sucedeu o grande átrio do Centro encontra-se uma abertura para uma plataforma triangular com três degraus (fig. 21a), que se transforma num patamar de acesso à primeira sala de exposições.

Este grande espaço carateriza-se pela forma quase regular, como um quadrado, mas, à direita de quem entra, abre ligeiramente e transforma-se numa sala com bastante profundidade que vai alargando ligeiramente num movimento longitudinal (fig. 21b).

No momento de expansão ou transformação num novo lugar surge um outo pilar (fig. 21c), semelhante ao do átrio de entrada; aqui, sente-se uma diferenciação no pé direito, demarcando as áreas como independentes uma da outra. A sala com a tensão longitudinal fica então com um pé direito mais alto e no seu fim é possível encontrar ainda uma passagem à esquerda para uma sala mais pequena com uma saída ao fundo da mesma (fig. 21h).

Esta saída liga-se ao corredor antes referido, com escadas à direita e com a continuidade do corredor à esquerda (fig. 21aa). Seguindo este rumo, também à esquerda, encontrar-se-á uma sala de forma cúbica, com um altíssimo pé direito e com um elemento execional: uma espécie de ponte que liga obliquamente duas paredes fronteiras (fig. 21e).

Descendo pelas escadas do corredor (fig. 21v) iremos encontrar uma sucessão de salas sem luz natural, começando por uma mais pequena (fig. 21i), quadrangular, com uma abertura num dos seus extremos, que levará a uma sala mais longitudinal (fig. 21l), semelhante à do andar superior, com entradas para mais duas outras, do lado direito, sendo a primeira também quadrada e, a segunda (fig. 21k e 21o), maior e retangular.

Voltando às escadas pelas quais se desceu, subindo até ao primeiro piso (fig. 21x), encontrar-se-á um corredor (fig. 21ae) replicando o do piso térreo, com a exceção de culminar numa abertura para outras escadas, às quais se acede através

1 Machabert & Beaudouin, 2009: página 138

fig. 4.20

da última sala de exposições.

O corredor abre para duas salas à esquerda e, na primeira (fig. 21al), consegue-se seguir sequencialmente para as outras duas, num tratamento de museu clássico. Estes três espaços possuem todos iluminação natural, através das "[...] clarabóias das salas de onde pendem surreais mesas invertidas para difundir a luz direta."[2] (fig. 19).

Estas "mesas" que pendem do teto servem não só para difundir a luz pela sala de um modo controlado e não direto, mas também para esconder a imensidão de cabos e estruturas necessárias ao funcionamento normal de um espaço museológico. Deste modo, Siza consegue controlar um dos problemas da arquitetura moderna dos quais se queixava Brian O' Doherty em *No Interior do Cubo Branco* (1999):

> "A arquitetura moderna limitou-se a alçar uma parede nua contra um teto nu e baixar a tampa. E que tampa! Os bocais , holofotes, [...] luminárias embutidas [...] fizeram dela um parque de diversões para técnicos."[3]

É interessante o caráter escultórico que estas mesas invertidas atribuem às salas de exposições deste arquiteto. Irá ser novamente possível encontrar esta solução mais à frente, no trabalho de Siza no Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, talvez pela tamanha aclamação que as mesas tiveram quando o Centro de Arte Galega foi inaugurado. É importante referir, tal como muitos críticos o fazem, que a maior parte das pessoas se esqueceu de olhar para cima, que a arquitetura praticamente passou a ser só paredes e chão onde se penduram quadros e se pousa mobília e o teto fica para, literalmente, último plano.

Brian O'Doherty (1999) referia ainda que, "[...] hoje não olhamos muito para o teto [...] noutras épocas colocou-se muita coisa em cima para ser olhado [...]" e que, "[...] com a iluminação elétrica, o teto tornou-se um jardim intensamente cultivado de acessórios, e o modernismo simplesmente ignorou-o. [...] o teto perdeu a sua função na sala como um todo."

Longe vão os tempos das pinturas em *trompe l'oeil* e dos estuques que faziam perder os olhares dos visitantes e criavam uma obra de arte/arquitetura total, coesa e decorativa. Ainda no livro supramencionado era referida uma obra de arte de Duchamp chamada "1200 sacos de carvão" (1938) (fig. 20). Nesta obra, 1200 sacos de carvão são pendurados no espaço em questão e no chão, foi colocado um fogareiro. Tal como as

2 O'Doherty, 1999: página 73-74
3 *Idem*: página 71-72

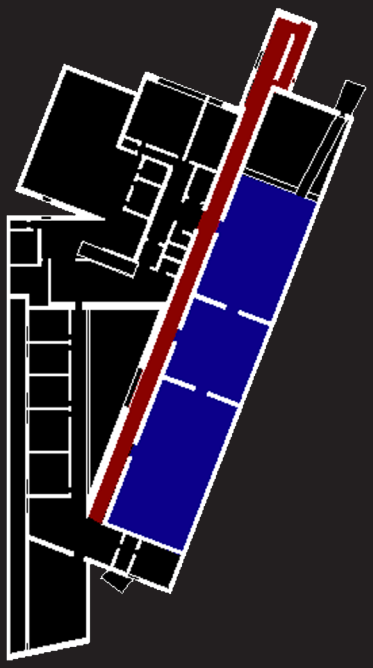
"mesas de Siza", nesta obra os sacos estão pendurados como se o chão se tivesse transformado no teto. Deste modo, ao olhar para cima, em vez de se ver um plano habitualmente deserto e vazio, vê-se o chão, ora com sacos de carvão de Duchamp, ou com mesas de Siza. O que não era um local torna-se num, um espaço a utilizar e a olhar e não a ignorar.

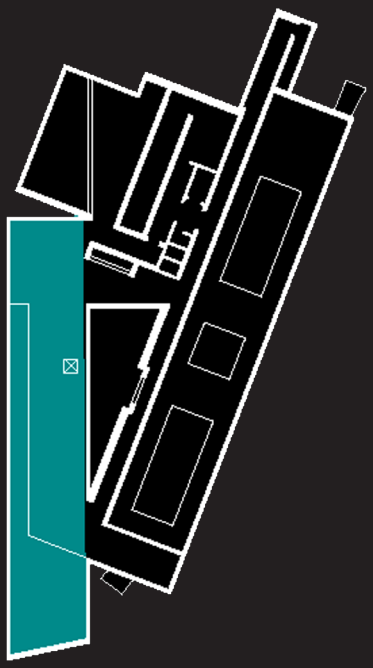
Voltando à caraterização das salas do piso superior, a primeira das três é a maior, retangular, seguida de uma de menor dimensões de forma quadrangular e por outra semelhante à primeira mas de dimensões um pouco mais reduzidas. Na última sala é depois possível aceder a outras escadas que levam ao piso inferior, passando pela área de transição onde se encontram as aberturas que iluminam o átrio de entrada (fig. 21ad). Esta última sala tem a caraterística de, em planta, possuir um vão (que presencialmente encontramos encerrado) que, se aberto, daria acesso à "ponte" encontrada na sala de pé direito duplo do piso térreo.

Em termos de espaços expositivos concretamente apelidados "salas", conclui-se aqui a sua descrição, mas, subindo até à cobertura do edifício, encontra-se uma espécie de terraço a céu aberto dedicado à exposição de esculturas (fig. 21p). Este espaço quase labiríntico, acontece nos momentos deixados pelas caixas de iluminação das salas, sendo possível percorrer então os negativos entre as mesmas. Carateriza-se pelo uso total de revestimento de granito, seja nos muros ou no chão, apenas contrariado por janelas ou por dois elementos inesperados de forma piramidal, sendo um espelhado e truncado e outro também em granito mas maciço; elementos que dão uma maior dinâmica ao espaço.

> "No interior do museu, não há percursos privilegiados. Há alternâncias".[4]

4 Machabert & Beaudouin, 2009: página 139





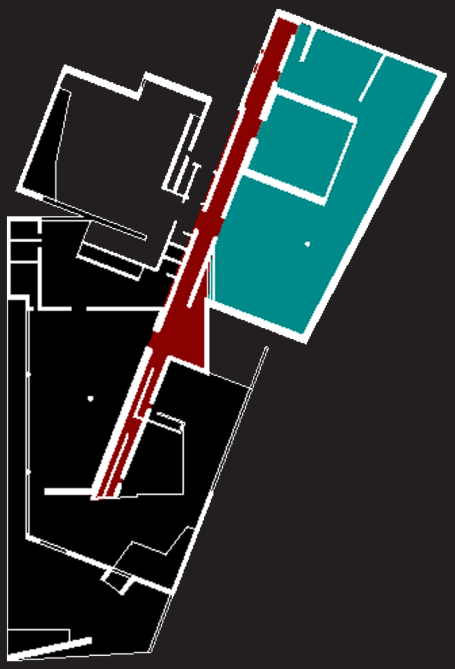


fig. 4.21a

fig. 4.21b

fig. 4.21c

fig. 4.21d

fig. 4.21e

fig. 4.21f

fig. 4.21g

fig. 4.21h

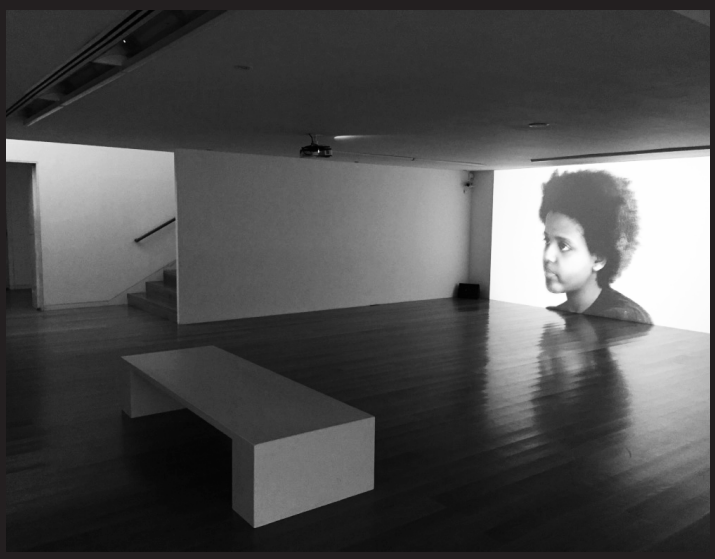


fig. 4.21i

fig. 4.21j

fig. 4.21k

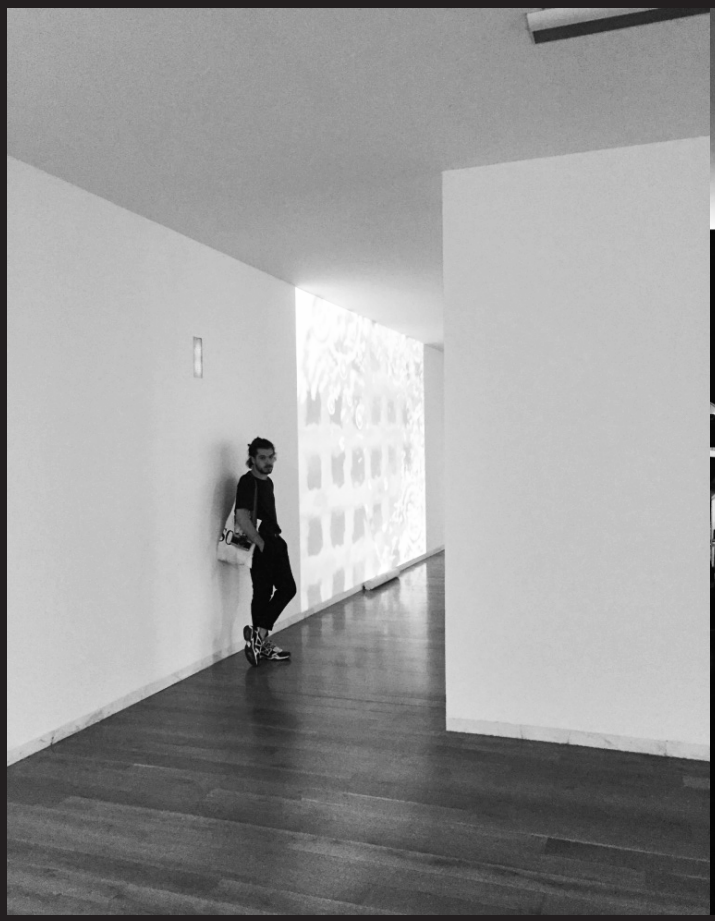


fig. 4.21l

fig. 4.21m

fig. 4.21n

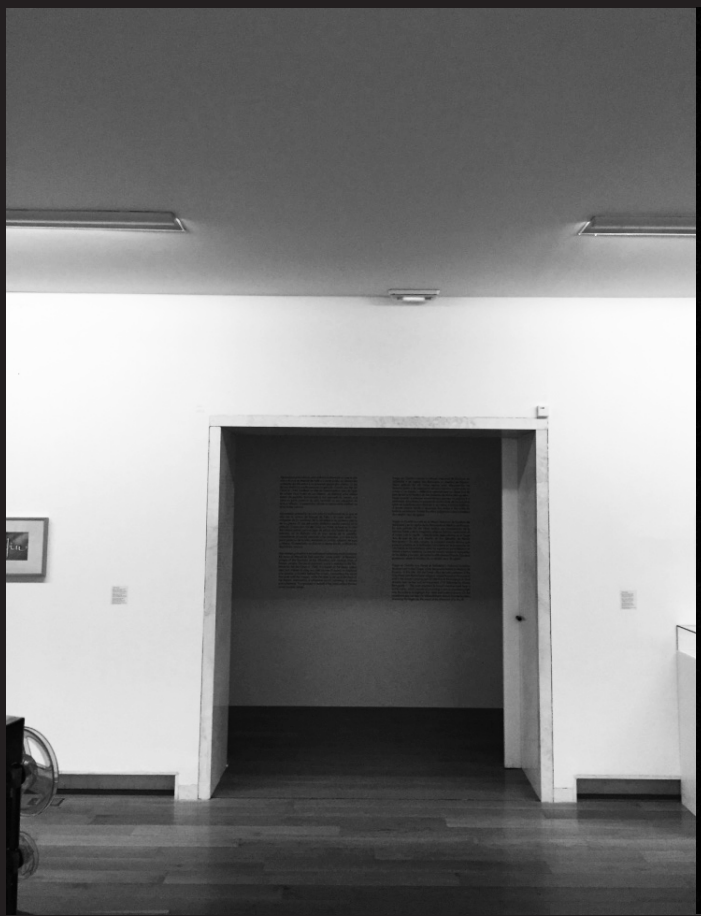


fig. 4.21o

fig. 4.21p

fig. 4.21q

fig. 4.21r

fig. 4.21s

fig. 4.21t

fig. 4.21u

fig. 4.21v

fig. 4.21w

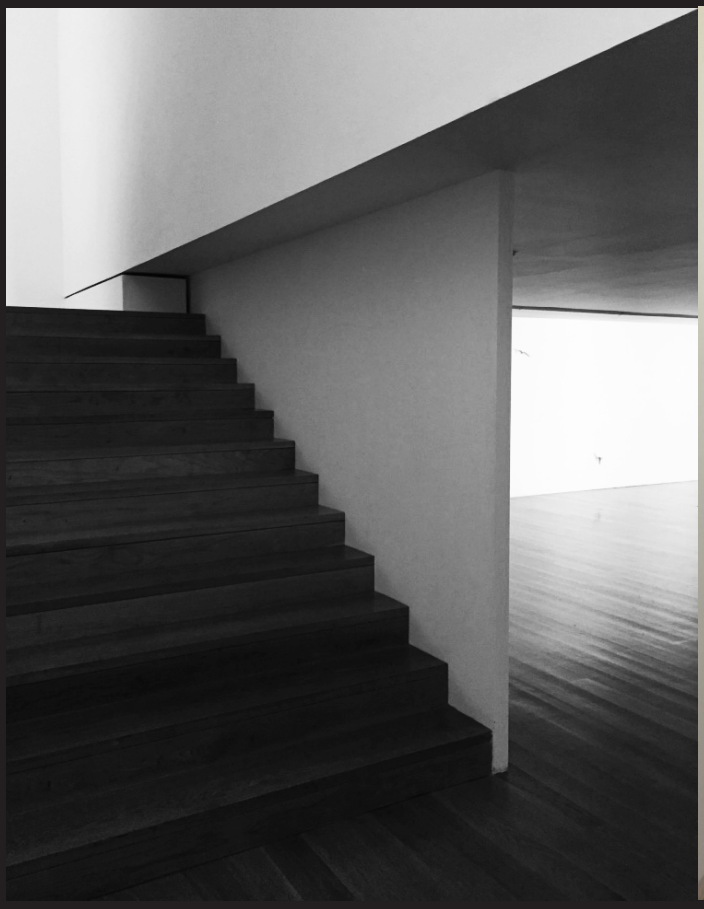


fig. 4.21x

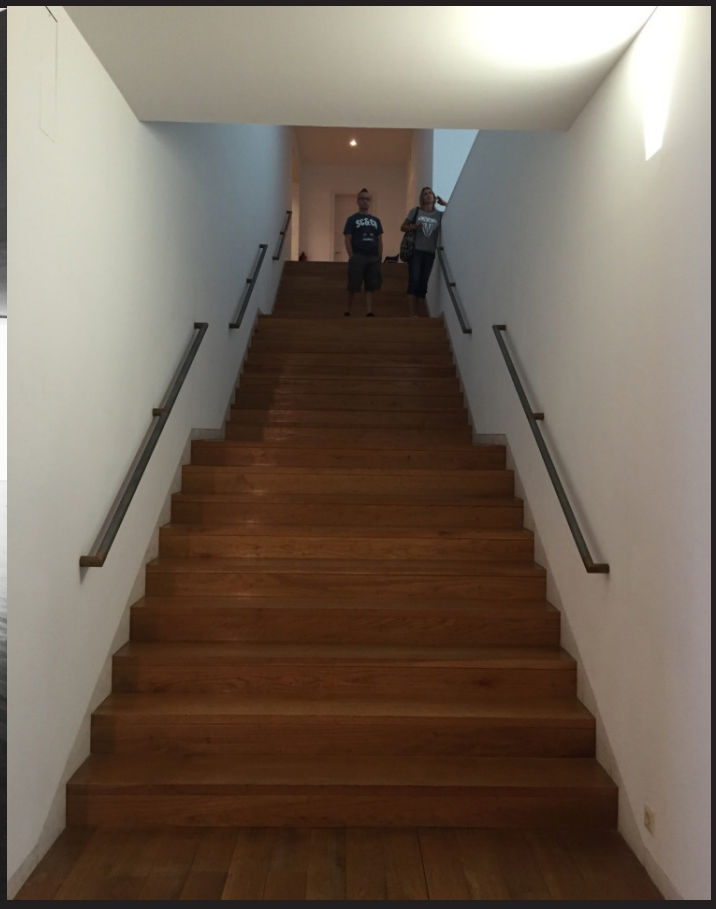
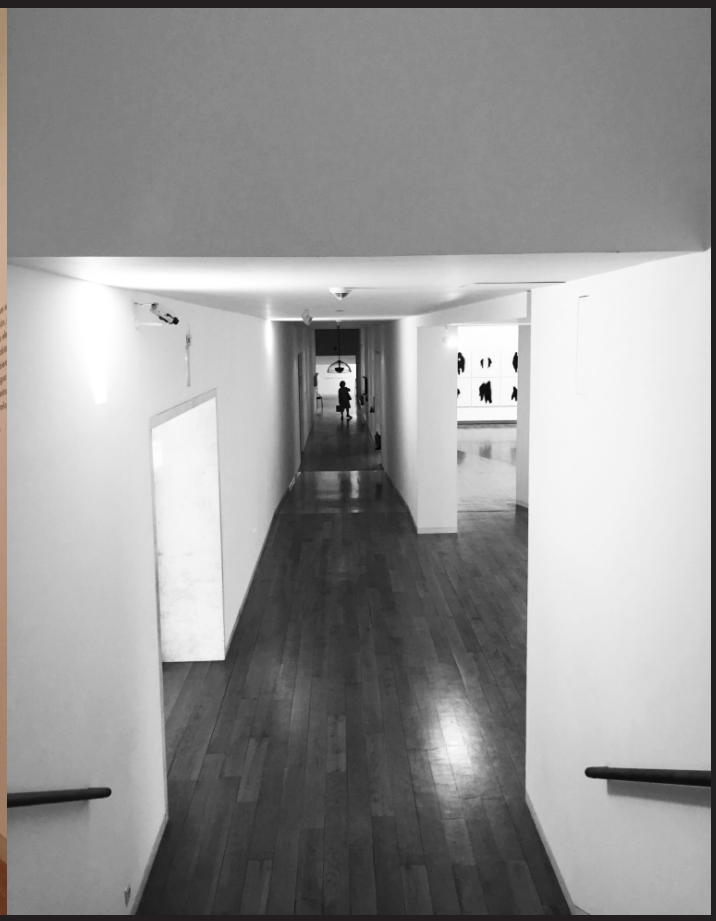


fig. 4.21y

fig. 4.21z

fig. 4.21aa



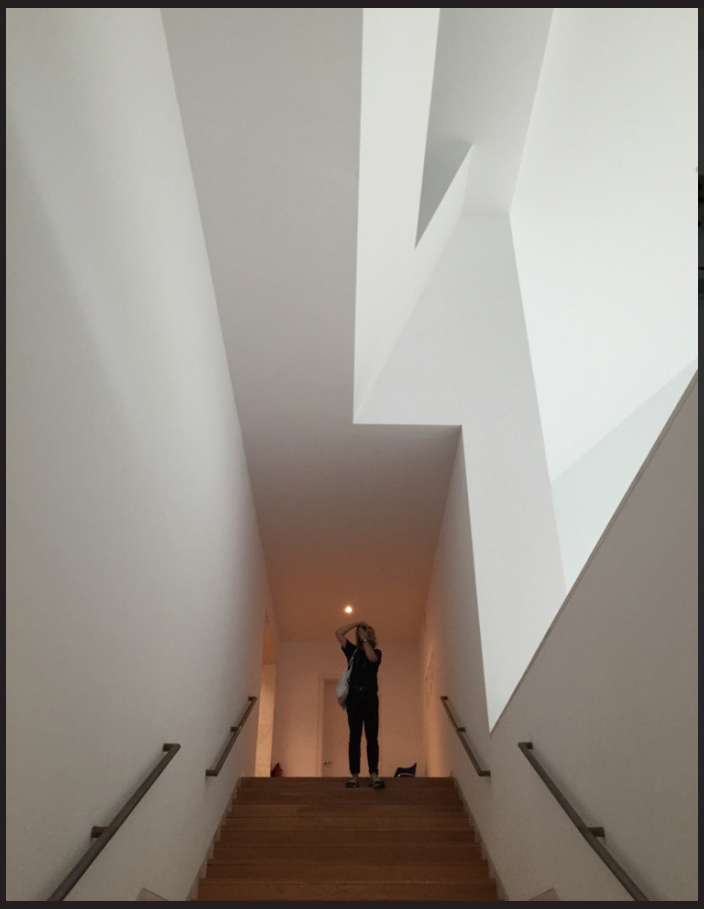


fig. 4.21ab

fig. 4.21ac

fig. 4.21ad

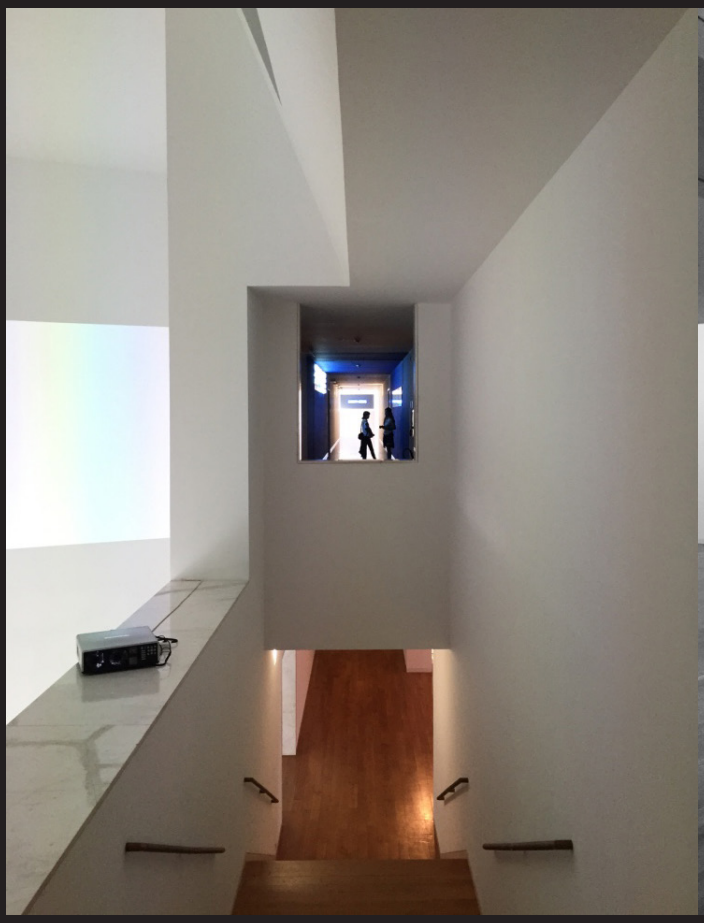


fig. 4.21ae

fig. 4.21af

fig. 4.21ag

SALAS EM *ENFILADE*

fig. 4.21ai

fig. 4.21aj

fig. 4.21ah

fig. 4.21ak

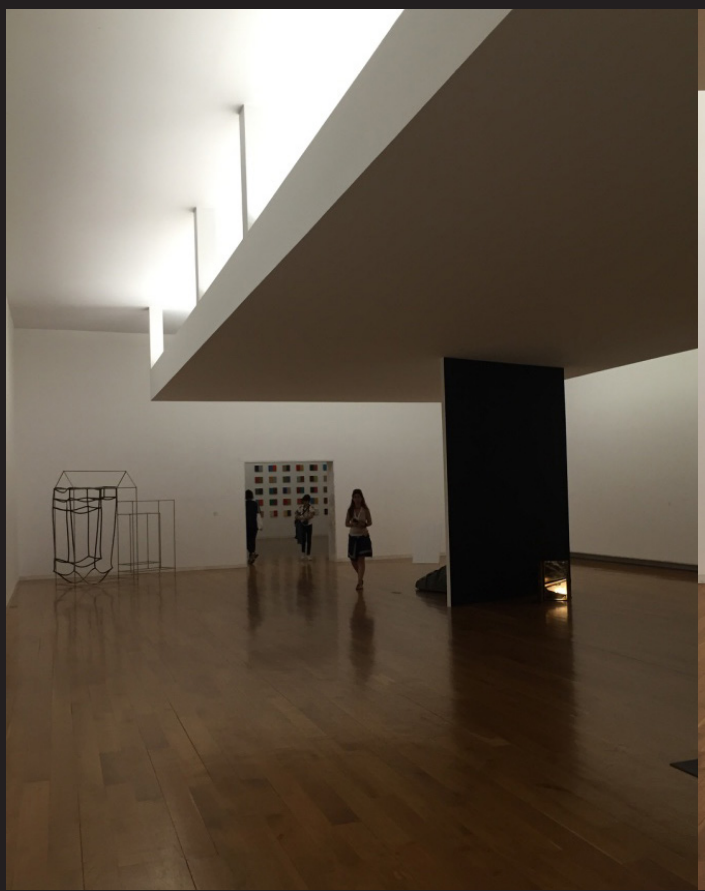


fig. 4.21al

fig. 4.21am

Museu de Serralves

> "A disposição fluída dos espaços do museu oferece ao visitante múltiplos itinerários e pontos de vista adequados ao programa em mutação de exposições e atividades relacionadas. Caraterística desta arquitetura é a sucessão de longas perspetivas ao longo do edifício e para o exterior na forma de escapatórias visuais para o jardim. No interior, a luz natural e artificial são combinadas.."[1]

A escapatória visual dos espaços de Siza é permitida não só graças às janelas para o exterior mas também graças às diversas perspetivas que as direções criadas pelas paredes, cantos e recantos nos proporcionam.

> "No Museu de Serralves, Álvaro Siza não repete uma única sala, guardando no entanto a memória da sucesssão de galerias que caraterizam o museu clássico. Por vezes, a utopia anuncia-se numa janela, numa rampa, num rodapé, na esquina de uma sala. Siza não abdica da evidência do desenho e por isso estimula os artistas que nos seus edifícios expõem."[2]

> "[...] no interior, as evidências do programa aberto – determinado pela vocação do museu para exposições temporárias – foram assumidas por Siza como tantas outras singularidades. Deste modo, o átrio de acolhimento e distribuição, a biblioteca, o restaurante ou o auditório cumprem todas as duas funções mas são também corpos difusos em que o caráter do arquiteto se imprime através de uma racionalização poética, orgânica poder-se-ia dizer para citarmos a história da arquitetura [...]"[3]

Assim que se atinge o espaço expositivo há mais do que um caminho a percorrer. Siza deixa-nos ir em frente ou virar para a esquerda ou para a direita. Não há um percurso definido, somos convidados a explorar o espaço e a seguir os nossos instintos. À nossa frente encontramos uma grande sala (fig. 22a) com um altíssimo pé direito, centrada por uma janela para o exterior. Esta sala pede para a descobrirmos, encontramo-nos a um nível mais elevado do que o chão da mesma e para lá chegarmos, teremos de percorrer uma rampa paralela à janela que se encontra à nossa frente.

> "Estas rampas com gradeamentos a fazer de barreiras funcionam nalgumas exposições, noutras não. Oferecem uma perspetiva geral de determinada obra, que podemos ver de ângulos diferentes à medida que descemos."[4]

1 *In* http://divisare.com/projects/322271-alvaro-siza-nicolo-galeazzi-serralves-museum-of-contemporary-art
2 Fernandes & Castanheira, 2005: página 12
3 Barata, Silva & Almeida, 2001: página 55-57
4 Loock, 2005: página 36-37

Virando à direita, encontramos um corredor à esquerda e uma sala em frente. Essa sala será sucedida por outra semelhante a si (fig. 22aa), como num discurso de *enfilade*, típico de tantos outros museus. Mas, no fim desta segunda sala, há uma torção comum nos edifícios de Siza, como se o espaço seguinte se tivesse imposto sobre a sala e criado um recanto bem como uma obrigação de virar junto com a parede (fig. 11n). Junto a este recanto surge uma pequena saliência para o exterior, uma espécie de varanda, numa direção oposta à da sala.

> "Foi absolutamente necessário criar este ângulo, arranjar espaço para as entradas de serviços, coisas desse tipo. Havia torção. E numa planta bastante geométrica é difícil estabelecer de repente um acidente. Portanto tive de estudar muito, porque eu queria ter um ponto em que fosse possível escolher entre a continuidade da sequência de portas e uma orientação alternativa."[5]

Ao continuar pela zona do ângulo/torção, encontra-se o volume que ao impor-se, deu origem a essa mesma zona. Este espaço, de forma retangular (fig. 22q), possui um vão para o exterior, no fundo, à direita e um vão para a sala seguinte, paralelo ao outro. Origina numa sala de maiores dimensões que a anterior, de forma quadrada, e com um pequeno acesso para uma sala menor, sem iluminação natural.

Saindo da sala de forma quadrangular surge um novo espaço que nos deixa voltar às salas em *enfilade* novamente ou continuar por um corredor paralelo às mesmas (fig. 22r). Percorrendo o corredor até ao fim volta-se ao ponto inicial da visita, o local que daria acesso à sala com rampa ou ao átrio de entrada. Esta passagem tem uma caraterística interessante: tal como nos museus clássicos, este local incorpora pequenas vigas perpendiculares à longitudinalidade do corredor, criando um ritmo como o que se encontrava através da implantação de "elementos como o arco e colunas, a utilização de zonas de sombra como marcação revelam uma utilização dos elementos compositivos do espaço que persegue a realização de um conjunto harmónico". Apesar deste espaço com caráter tão clássico, Álvaro Siza não o pensou como espaço expositivo.

> "No meu projeto inicial, esta galeria, na verdade um corredor muito comprido, não se destinava a exposições. Penso que num museu fazem falta espaços sem arte para lavar os olhos e a alma. As condições para exposições não são lá muito boas, porque o corredor é demasiado estreito. Para desenhos, fotografias, talvez sirva..."[6]

5 Loock, 2005: página 34-35
6 *Idem*: página 34-35

Continuando, sem virar para qualquer uma destas opções, continuando em frente, há novamente a possibilidade de escolha: ora à esquerda para uma zona de exposições temporárias e de peças de dimensões mais reduzidas, ora à direita, para o restante museu.

Seguindo então à esquerda encontra-se uma sucessão de duas salas (fig. 22c), a primeira menor que a segunda, que no fundo à esquerda encontra outra sala, igual, separada por um afunilamento com vista (através de uma abertura) para as escadas do átrio de acesso à cafetaria, biblioteca e auditório. Ainda depois destas duas salas gémeas há uma outra de dimensões semelhantes, todas elas de forma regular, retangular e de iluminação somente artificial.

Voltando a sair desta sucessão de espaços, segue-se agora o braço do museu orientado a nascente. Começa-se esta viagem numa sala ampla, retangular, com luz zenital filtrada e com um pequeno detalhe aproximadamente a meio da parede, à esquerda de quem lhe acede: uma saliência para o exterior traduz-se num pequeno triângulo e sucessiva janela e varanda (fig. 22d).

Continuando longitudinalmente pelo espaço, passando por um volume pequeno com acessos verticais do edifício, começar-se-á a descer por uma rampa ladeada à direita por duas janelas verticais. Aquando da descida da rampa está-se já dentro de uma nova sala de exposição, de grandes dimensões e de forma regular (fig. 22h). Esta sala, à esquerda de quem acede pela rampa, liga-se por um pequeno vão a uma sala também pequena sem luz natural. No canto oposto, continua-se para uma sala triangular que, à primeira vista, não tem saída (fig. 22i), mas, onde, na verdade ao fundo, se encontra uma escada estreita e de alto pé direito que nos conduzirá ao piso inferior a este (fig. 22t). Estas escadas culminam numa grande abertura vertical para o jardim (fig. 22u) e num corredor à esquerda (fig. 22w) que se abre para uma sala luminosa. Aqui, sente-se o fator surpresa de Siza: passa-se de uma sala que parecia ter fim para um espaço completamente diferente em termos de escala, que nos aperta, para depois virarmos e vermos a luz.

> "Não se pode passar abruptamente de um espaço interior fechado para um espaço tão aberto. É muito violento. É preciso fechá-lo ainda mais e depois é que se entra num outro ambiente. Há uma transição."[7]

Esta sala muito iluminada (fig. 22j), ao nível do jardim exterior, carateriza-se primeiramente pela diferença no pavimen-

7 Loock, 2005: página 41-42

to, deixando de ser revestido a madeira e passando a mármore acinzentado. Graças a esta diferenciação na materialidade e pela presença de dois grandes painéis envidraçados e um mais pequeno - num volume que sai enviesado para fora da forma regular da sala - este espaço possui uma completamente diferente atmosfera em relação aos outros espaços expositivos deste museu, sendo então muito mais branco e banhado a luz.

Na parede oposta a quem entra surge ainda uma passagem à esquerda (fig. 22v) e um vão ao centro, de acesso a uma sala pequena sem luz natural. A passagem antes mencionada leva-nos a um corredor novamente à esquerda, com uma entrada à direita. Esta entrada abre para uma nova sala, também ela de grandes dimensões e de forma retangular, fechada, só iluminada artificialmente, sem saída (fig. 22l). Esta sala caracteriza-se pela estrutura de iluminação no teto que consiste em duas grandes caixas retangulares com uma face recortada de onde sai a luz. A primeira caixa, que surge logo à entrada da sala é mais estreita mas mais alta e a segunda já se alarga até às paredes que confinam o espaço. A noção das caixas e saída de luz só se reconhece estando no fundo da sala e olhando em direção à entrada, dando uma noção de degraus que descem até nós.

O percurso expositivo termina aqui, sendo então necessário voltar a revisitar as salas anteriores para se sair do museu.

É notório o cuidado de imprimir uma estrutura organizativa muito forte ao edifício, fazendo assim surgir espaços com grande flexibilidade e capacidade de transformação imprescindíveis para a arte contemporânea.

fig. 4.22a

fig. 4.22b

fig. 4.22c

fig. 4.22d

fig. 4.22f

fig. 4.22g

fig. 4.22h

fig. 4.22i

fig. 4.22j

fig. 4.22k

fig. 4.22l

fig. 4.22m

fig. 4.22n

fig. 4.22o

fig. 4.22p

fig. 4.22q

fig. 4.22r

fig. 4.22t

fig. 4.22s

fig. 4.22u

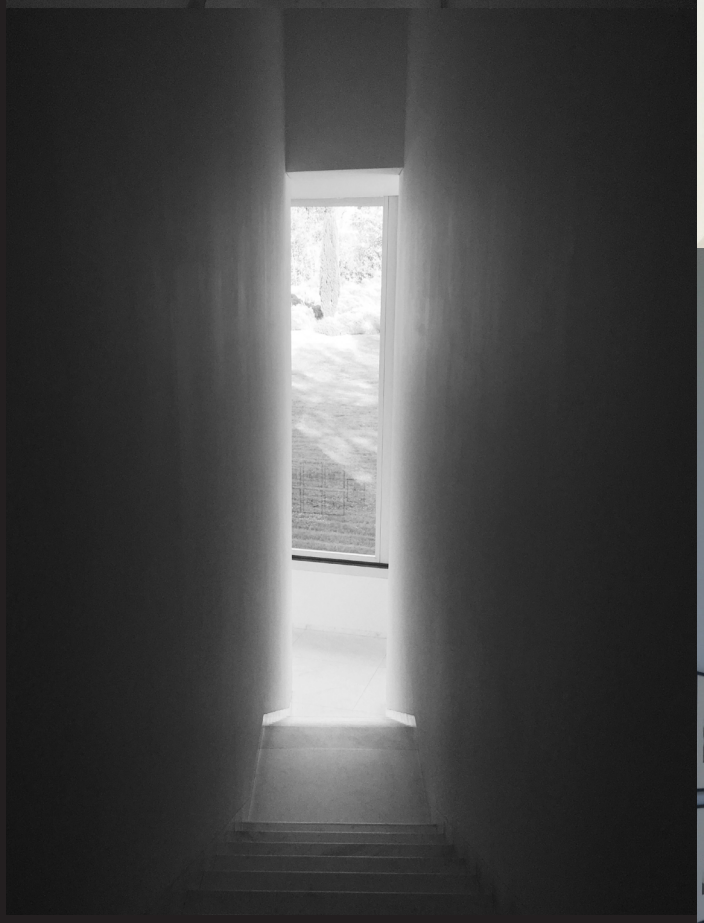
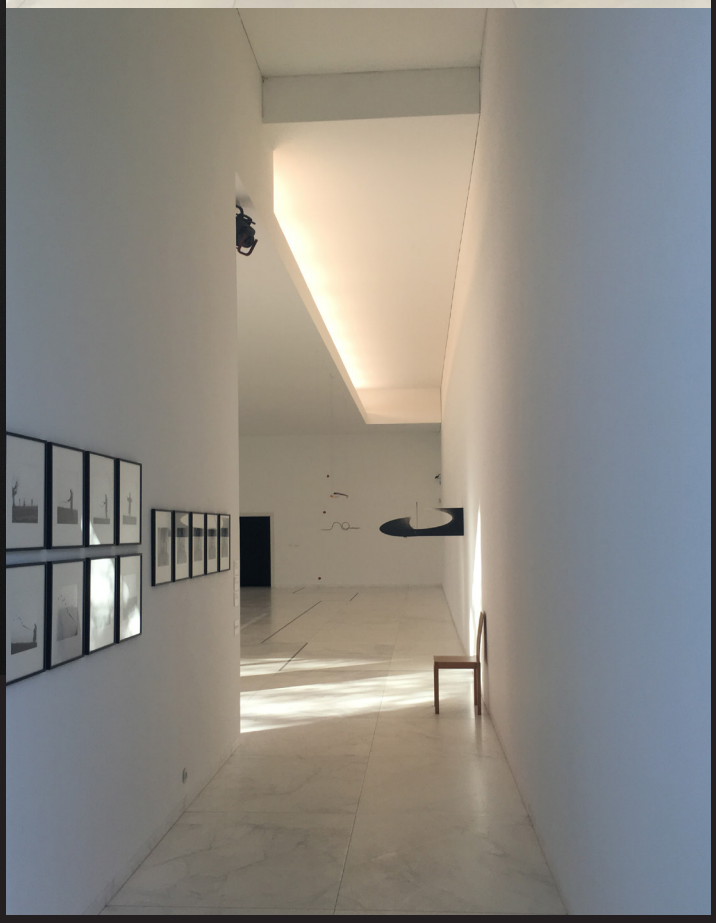


fig. 4.22w

fig. 4.22v



SALAS EM ENFILADE

fig. 4.22x

fig. 4.22y

fig. 4.22z

fig. 4.22aa

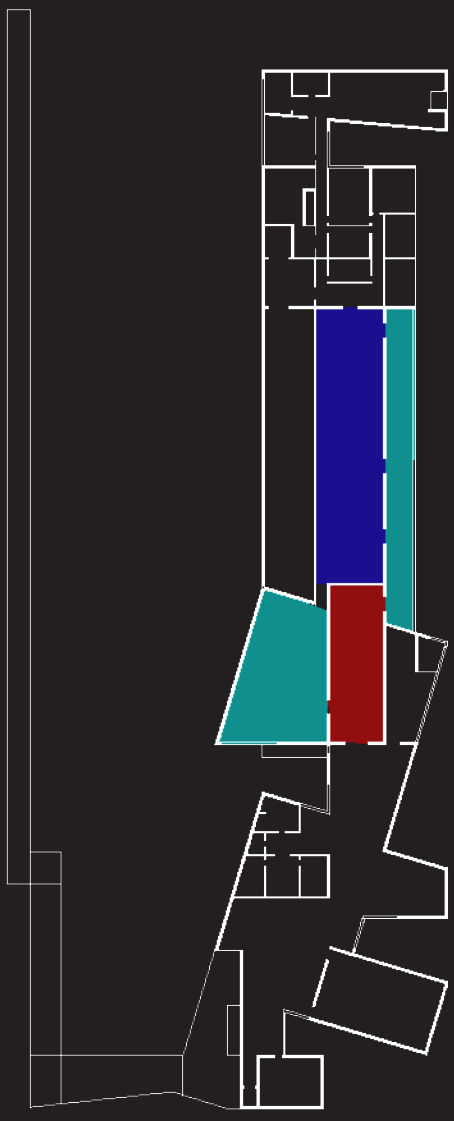
Museu-Fundação Nadir Afonso

A zona expositiva começa num vão, centrado com uma sala paralelepipédica sem iluminação natural, sala esta que pode ser considerada uma antecâmara ou um espaço de transição que nos prepara para a restante exposição (fig. 23e). Aqui encontram-se dois acessos para as salas seguintes: um à esquerda e um ao fundo à direita.

Se seguirmos pela abertura mais à esquerda encontraremos uma sala de forma trapezoidal (fig. 23a), irregular, através da qual se acede a uma outra grande sala paralelepipédica (fig. 23f).

Este espaço longo carateriza-se por uma iluminação típica de zonas expositivas, com luz natural vinda de cima filtrada por vidro fosco em grelha. É uma sala com um pé direito razoável, igual ao das outras zonas expositivas. No seu extremo, um vão centrado, liga esta área a uma zona mais administrativa e ao local destinado ao *atelier* de Nadir Afonso.

Do lado sul, três aberturas ritmadas ligam-se a um novo local de exposição. Esta nova área é mais estreita apesar de ser do mesmo comprimento da sala anterior, parecendo estender-se ainda mais longitudinalmente. A parede exterior é sempre rasgada por uma janela corrida (fig. 23c) como a *fenêtre longueur* de Le Corbusier, encimada por uma pala de betão a todo o seu comprimento para controlo da luz solar.



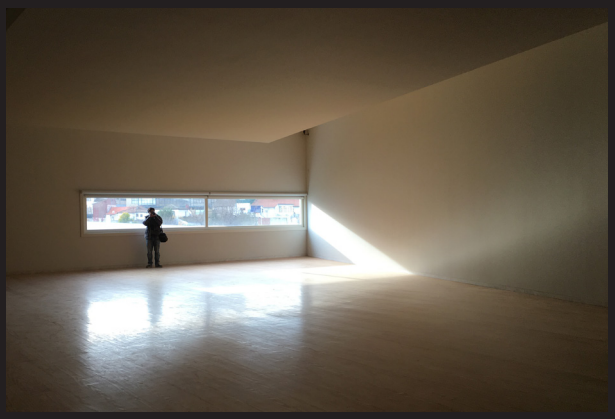


fig. 4.23a

fig. 4.23b

fig. 4.23c

fig. 4.23c

fig. 4.23f

fig. 4.23e

RELAÇÃO COM O EXTERIOR

RELAÇÃO COM O EXTERIOR

Como anteriormente referi, Suzanne Cotter num recente vídeo a respeito da cidade do Porto (2015), comparava a cidade ao museu de Serralves – do qual é diretora, da seguinte forma: "[…] costuma dizer-se que o museu perfeito é aquele que nos proporciona olhares exteriores que nos relembrem quem somos. Não é para nos perdermos completamente, sentimo-nos situados. Isso é muito importante numa cidade: ter alguma paz, para onde os olhos e a mente possam fugir."[1].

> "Estas galerias brilhantes não são destacadas das redondezas físicas do museu. Muitas delas criam longos corredores de circulação com janelas enormes com vista para os espaços exteriores do museu, trazendo o exterior para dentro e quebrando a abstração."[2]

A maior parte dos museus de Siza têm essa particularidade, de comunicarem com o exterior pontualmente, através de rasgos abertos intencionalmente nas paredes, e não com a mera função de iluminação ou de composição de alçados. De certo modo pode-se dizer que graças a estas interrupções nas exposições, o visitante do museu, ou seja, o observador, terá uma experiência sensorial diferente do que outro visitante teria na mesma exposição num museu completamente fechado e neutro. É com esta caraterística, entre muitas outras, que os estes edifícios se destacam. É possível considerar que se encontram numa posição intermediária entre os primeiros museus que funcionavam como cofres herméticos e selados e os museus completamente transparentes como o piso de entrada da Neue Nationalgalerie de Berlim de Mies van der Rohe mantém-se, também, longe de museus como o Centre Georges Pompidou pela organização em planta, que aqui é completamente livre e não controlada como na obra de Siza.

Uma das influências na maneira de criar relações com o exterior nos museus de Siza vem, assumida pelo próprio, do Musée Picasso em Antibes, instalado no Château Grimaldi, a partir de 1966. Este museu, junto ao mar, criado num antigo palácio, é mais um caso de apropriação de uma arquitetura que não foi pensada para albergar peças de arte.

> "[…] o Musée Picasso em Antibes é o meu museu preferido. Tem janelas, podemos abri-las, sentir o cheiro do mar, ouvir pessoas a conversar nos terraços, e há Picasso, Matisse… É maravilhoso!"[3]

1 *In* https://vimeo.com/147381980
2 Barreneche, 2005: página 177
3 Loock, 2005: página 34

O Museu de Antibes, ao contrário da maior parte dos museus, possui diversas janelas e terraços, abrindo-se para o mar não só visualmente mas também fisicamente, sendo então possível sentir a brisa marítima em algumas salas enquanto se convive com as obras de Picasso. Este tipo de sala, com vãos abertos à paisagem, sem um controlo total da luz que entra no espaço, é algo ao qual os curadores e conservadores de arte geralmente se opõem, já que cada obra de arte tem certas necessidades físicas para se manter em perfeitas condições de conservação.

Tal como os "museus-paisagem", assim designados por Nuno Grande (2009), também os museus de Siza, se abrem ao exterior; com o percurso interior criado com intenção de orientar o visitante, a abertura ao exterior é também controlada e "comandada" por Siza: os vãos são pensados e focados em pontos específicos da paisagem.

Nos espaços interiores é possível sentir mais uma vez a presença de uma *promenade architecturale* de uma forma não só física e delimitada através de um caminho mas sim de propostas visuais como janelas ou apenas a luz que irradia das mesmas.

> "As janelas permitem luz direta ao edifício e o visitante segue os raios de luz ao longo da promenade. As janelas estão estrategicamente colocadas ao longo da promenade, emoldurando vistas naturais de acordo com o piso da villa."[4]

Como referido, as janelas de Siza muitas das vezes são notoriamente criadas com a intenção de emoldurar algum elemento no exterior (por exemplo, uma árvore), ou de posteriormente se tornarem uma moldura de um pequeno fragmento de paisagem.

> "A visão não é hermética. As janelas permitem o diálogo com o exterior. O andamento aleatório – o que se vê através da janela – é emoldurado com precisão."[5]

Mas, apesar de abrir janelas em pontos específicos (como o centro de uma parede de uma sala), Siza, tal como Le Corbusier, também cria vãos que geram o movimento do observador. Não só a curiosidade de ir espreitar o exterior, mas também de se seguir a forma da janela, como no caso de uma janela horizontal, com o movimento do olhar a ter tendência a continuar longitudinalmente, seguindo a tensão da forma, incentivado então o observador a caminhar junto à janela, vivendo o exterior com o olhar e orientando-se-lhe paralelamente,

4 Boesiger & Stonorov (eds.), 1947. *1910-1929*: página 60-61
5 O'Doherty, 1999: página 97-98

com um destino pensado pelo arquiteto.

> "[...] não é a janela em si que conta [...]" mas antes "a movimentação que a janela induz."[6]

Apesar de todos os benefícios que estas caraterísticas poderão trazer à vivência de uma exposição, muitos são os curadores que, contrariando as aberturas pontuais nos alçados, alteram as salas onde estas se encontram, fechando momentaneamente os vãos, criando novas estruturas como paredes e recantos. Deste modo, os museus de Siza, e não só, adaptam-se à arte contemporânea, que pede certas condições ou estados de apresentação e conservação das próprias peças. Assim, o museu encontra-se em constante mutação (temporária), sendo versátil para quem lá expõe, nunca perdendo, contudo, o seu caráter individual visto que as exposições acabam, o espaço muda e a arquitetura fica. Acerca deste tema, Siza numa entrevista aquando da exposição "Factory" de Andy Warhol, ao ver que o retrato de Mao-Tse-Tung tapava a janela da sala principal de Serralves dizia "Mas depois percebi que Mao passa e o Museu fica."

Por fim, é interessante questionarmo-nos se a oposição dos curadores aos vãos abertos se ficará a dever a uma questão puramente ideológica, de "gosto", se é apenas o hábito da caixa branca imaculada e hermeticamente selada, ou se há também o medo do observador se interessar mais pela natureza no exterior do que pela exposição em si.

> "A arte pode competir com a natureza. A arte é pobre se não o puder fazer,"[7]

> "Pensei em abrir as janelas e ter esculturas no interior e no exterior. Isso era realmente o fim. O fim era encontrar a natureza, reencontrar o parque, tal como em Santiago no terraço, se reencontra a cidade."[8]

6 Fernandes & Castanheira, 2005: página 308-309
7 Loock, 2005: página 30
8 *Idem*: página 41

"(…) a transparência significa a minimização das diferenças entre áreas interiores e exteriores. Isto tem várias finalidades: usado socialmente, o museu, enquanto instituição, abre-se à sua envolvente, mas, fundamentalmente, no que toca aos visitantes o olhar para fora do museu conjuga-se com a possibilidade de olhar para dentro do museu."[1]

"É, virtualmente, a pessoa no seu todo que experimenta, em movimento, o exterior e o interior da arquitetura contemporânea. O visitante entra externamente em diálogo com a arquitetura, através do seu exterior, depois através da fluidez da escala e dos eixos dinâmicos do edifício e, por fim, pelas experiências espaciais frequentemente inovadoras."[2]

1 Greub & Greub, 2006: página 12
2 *Idem*: página 14

fig. 4.24

Centro Galego de Arte Contemporânea

Para falarmos da relação do Centro Galego de Arte Contemporânea com o seu exterior é necessário entender o contexto no qual foi inserido. Este centro de arte contemporânea situa-se em Santiago de Compostela, cidade conhecida pelo grande número de peregrinos que ocorrem todos os dias do ano à Catedral. Sendo esta uma cidade histórica e muito antiga, de traçado medieval, cheia de ruelas e praças, o arquiteto Álvaro Siza tentou não quebrar o seu ritmo e sim tentar integrar o novo edifício junto das pré existências históricas.

O terreno de implantação do Centro Galego de Arte Contemporânea situa-se junto ao Convento de S. Domingos do Bonaval tendo sido noutros tempos o espaço dedicado à horta do mesmo. É ladeado pelo jardim e cemitério da cidade.

> "Eu tinha a experiência anterior de Santiago de Compostela, onde havia um conjunto de edifícios monumentais, edifícios de porte e qualidade, com o passado de um muro alto no sítio onde agora está o edifício. Tratava-se de um conjunto urbano de relacionamento de grandes edifícios e havia a intenção de por lá no fundo - outra vez o medo da arquitectura - o novo edifício."[1]

O museu, na sua forma, cria uma frente de rua e nas traseiras convive em pleno com o Convento pré-existente. Aqui, forma-se entre os dois elementos um espaço "negativo" em forma de pátio (fig. 24) que primeiramente é estreito e se vai abrindo em direção aos jardins em socalcos do Convento. Desta forma, a relação do interior do museu com o seu exterior será sempre marcada pela vizinhança da cerca conventual. A própria materialidade da nova peça foi pensada para não destoar dos edifícios que o rodeiam, com Siza a forrá-la totalmente com granito, a mesma pedra que constitui a maior parte da cidade.

> "Poucos edifícios na Europa são bem sucedidos ao serem subtil e efetivamente integrados num contexto histórico tão rico, ao mesmo tempo que mantêm o sentido da sua existência autónoma."[2]

Como já referido, também o interior do museu dialoga com o espaço que se liga aos jardins do convento.

> "A organização do jardim contribui enormemente para a solução formulada para o museu. [...] Era preciso então prolongar a lógica do jardim e a sua interdependência com o convento, que determinou o volume do museu, como um molde, como um negativo rigoroso."

1 Siza, 2002: página 128
2 Dubois, 1998: página 14

fig. 4.25

fig. 4.27

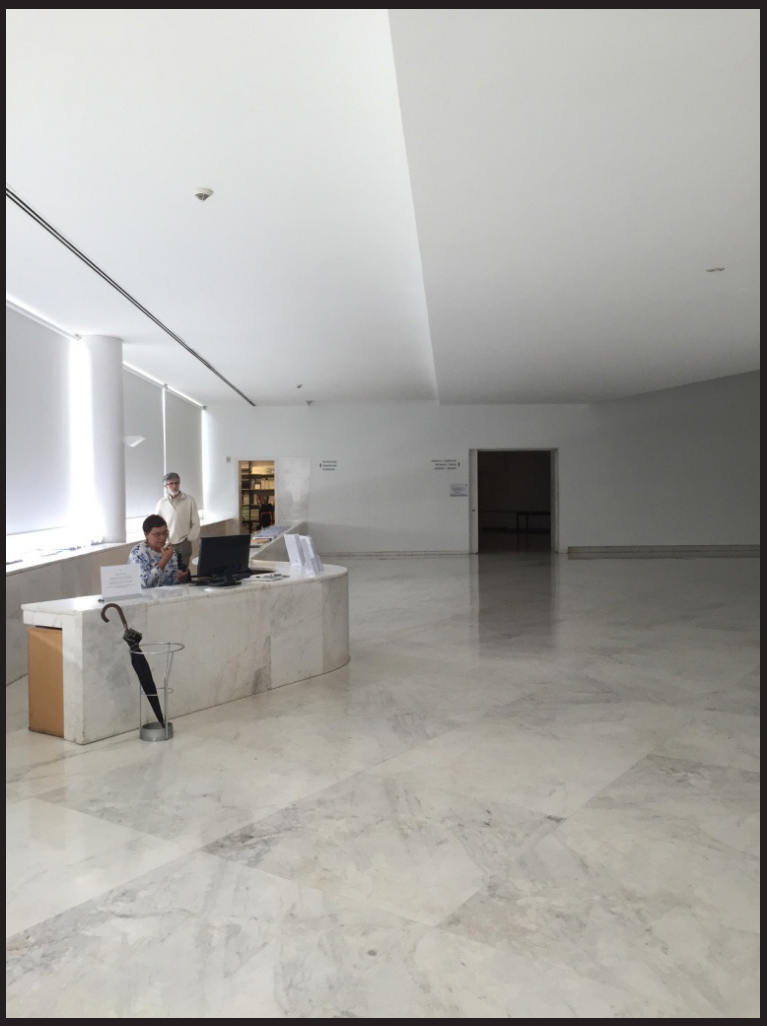


fig. 4.26

fig. 4.28

fig. 4.29

> ''Foi a partir de uma leitura correta – neste caso a do jardim – que pudemos aspirar a fazer daquele sítio um lugar harmonioso, associando-lhe também os acidentes que ali se foram acumulando, tais como a rua e as habitações, que vieram contrariar a lógica inicial. Na cidade, tem que se trabalhar com as coisas mais belas e com as que não o são.''[3]

O piso térreo, por onde se acede à zona expositiva, bem como aos outros espaços públicos do centro, carateriza-se por uma grande relação visual com a envolvente e também por uma atmosfera inundada por luz.

Aqui, a comunicação com o exterior faz-se através de um grande vão horizontal que começa a cerca de um metro do chão, subindo até ao teto (fig. 25). Este vão envidraçado, quase sem interrupções, prolonga-se até ao fim de cada espaço. O vão que surge pela esquerda cria uma relação com a rua - e vai desde a face adjacente à zona da entrada, passando pelo átrio e receção -; já o vão à direita, relaciona-se com o pátio e jardins na zona mais dedicada à permanência dos visitantes, ou seja, loja, café e esplanada.

> "A janela não serve então só para iluminar o piso térreo, mas, também se torna uma moldura para o jardim histórico."[4]

fig. 4.30

Este último plano de vidro acaba em simultâneo com o espaço da cafetaria, mudando de direção num local dedicado a esplanada (fig. 27) que Siza criou como continuidade da cafetaria. Aqui, o plano de vidro vai até ao chão com a função de abrir para o exterior (fig. 28).

Neste piso há ainda um momento muito caraterístico que surge como um volume saliente à fachada (fig. 29). Esta espécie de caixa, bastante semelhante à entrada de uma das "torres" da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (torre H) (fig. 30), funciona não como uma entrada mas sim como janela/clarabóia para o interior do edifício, de uma forma bastante peculiar. O vidro que se encontra ao nível da entrada no museu, na verdade, ilumina um espaço de circulação a uma cota inferior, um pequeno acesso aos sanitários (fig. 31).

Numa aproximação concreta ao espaço expositivo, ainda no átrio da receção, pode-se encontrar um vazio resultante da interseção enviesada das paredes que formam os corredores adjacentes às salas de exposição. Este espaço formado na junção destes planos cria uma sucessão de aberturas tanto para o átrio como para os corredores e escadas mas carateriza-se

3 Machabert & Beaudouin, 2009: página 155
4 Dubois, 1998: página 14

fig. 4.31a

pela existência de uma janela horizontal inclinada que ilumina o átrio quando não está fechada por alguma opção curatorial (como na figura 32, já que, então, uma peça multimédia era projetada na parede).

A primeira sala de exposição à qual se acede a partir do hall de entrada é uma sala excecional com dois pés direitos distintos, tornando-se quase em duas salas diferentes graças a essa particularidade. No eixo que diferencia as alturas encontra-se uma janela horizontal de vidro fosco a todo o comprimento (fig. 34). Este vão permite uma luz controlada e não distrai o visitante da arte exposta, situando-se acima do seu olhar, quase passando despercebido a alguém mais distraído.

No que diz respeito à iluminação das salas expositivas do piso superior, foi aqui que Siza criou as "mesas invertidas" que viriam novamente a ser utilizadas em Serralves. Estas "mesas" são estruturas massivas presas ao teto, que aqui, talvez por serem a primeira experiência, se revelam um pouco mais pesadas do que no museu no Porto. Servem então para uma difusão mais suave da luz natural mas também para esconder qualquer equipamento técnico, seja de iluminação, tratamento de ar ou ar condicionado. Há ainda neste piso um outro vão (que ilumina o corredor e o acesso a umas escadas), um vão aberto ao exterior onde mais uma vez nos podemos situar e não esquecer a envolvente (fig. 35).

fig. 4.31b

Por fim, a cobertura do museu não pode ser esquecida como um momento de relação com o exterior. Aqui, o visitante consegue estar dentro, mas fora e, em certos pontos mais elevados, a visão alcança toda a cidade de Santiago.

O museu relaciona-se então com o exterior essencialmente no piso térreo, de uma forma aberta e completamente direta, com um pano de vidro transparente para ser visto de dentro para fora e de fora para dentro.

fig. 4.32

fig. 4.33

fig. 4.35

fig. 4.34

UNKNOWN ARTISTS

fig. 4.36

Museu de Arte Contemporânea de Serralves

O Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves situa-se no espaço da antiga Quinta de Lordelo, na área poente da cidade do Porto perto da foz do Douro. A zona em que se insere é predominantemente marcada por habitações unifamiliares mas também repleta de bairros sociais como o da Pasteleira e da Rainha Dona Leonor.

Este parque que ocupa uma extensão de 18 hectares foi outrora aumentado pelo Conde de Vizela, Carlos Alberto Cabral, que viria a construir aqui a sua residência de Verão (1931-1944), conhecida hoje como Casa de Serralves.

O parque de Serralves é uma miscelânea de influências paisagísticas, possuindo tanto momentos de jardim "à francesa", clássicos e regrados, de arbustos baixos e com uma organização simétrica e geométrica, como zonas de influência notoriamente "inglesa", de cariz orgânico e romântico, com grutas, lagos e vegetação mais densa e misteriosa.

Aquando da construção da casa de Serralves também foi criado um jardim que, seguindo um eixo transversal à casa, se liga à zona mais orgânica onde se encontra o lago. Esta zona de jardim, simétrica tal como a fachada principal da casa, tem também influência clássica francesa mas é modernizada à maneira *art déco* como a arquitetura da casa. Desenhado pelo arquiteto paisagista Jacques Gréber (1940) carateriza-se por um curso de água que funciona como eixo de simetria passando por zonas de espelhos de água e fontes. Este momento é ladeado por arbustos de forma esférica e por um caminho em terra batida e ainda por uma área de relvado.

Para além de jardins desenhados também se encontram prados, pomares e plantações de ervas aromáticas; o Museu de Serralves veio então ocupar uma outra zona do parque onde outrora se encontrava a horta e um laranjal.

Uma das maiores preocupações de Álvaro Siza foi a de criar um edifício que não se sobrepusesse ao parque nem aos muros do mesmo, ou seja, de modo a não afetar visualmente a vizinhança, como "se não estivesse lá". Deste modo, o edifício apesar de possuir espaços interiores com pés-direitos bastante elevados tal como um museu de arte contemporânea exige, foi desenhado de modo a aproveitar as cotas mais baixas do terreno, em relação à rua, de modo a não impor demasiado a sua presença.

Apesar da forma do edifício se manter quase incógnita, vista da rua, o mesmo não acontece em relação ao jardim. A própria implantação denuncia mais do que um pátio, sejam eles apenas momentos de chegada e receção ou mesmo parte integrante e dialogante do museu.

fig. 4.37

Tal como já referido, os museus de Siza têm a particularidade de não se fecharem à paisagem, sendo Serralves um dos melhores exemplos desta caraterística.

Antes de chegar concretamente ao espaço expositivo é importante mencionar alguns momentos de relação com a envolvente através de janelas abertas com a intenção de se verem partes do jardim.

O primeiro vão que nos chama a atenção situa-se na área de bengaleiro (fig. 37). Este espaço, para além da função de guardar os pertences dos visitantes, funciona também como zona de espera e de formação de grupos. Duas poltronas encontram-se justamente perto o grande rasgo de forma quadrada que emoldura de forma subtil a paisagem formada pelo muro do parque de Serralves e por diversos troncos de árvores.

O outro momento a destacar nos espaços que precedem a área expositiva é uma janela na área de acesso ao auditório e biblioteca (fig. 38). Este vão aparece-nos quando se descem as escadas para o piso inferior, vindas do *hall* de entrada. Surge como um elemento surpresa pela simetria e frontalidade com que encara a escada que, por si só, é já um volume trabalhado como uma escultura. Aqui, a vista é completamente direcionada para o jardim, para um misto de relvado, arbustos e árvores que sobem com o terreno na direção contrária à de quem desce por dentro do museu.

fig. 4.38

Voltando atrás e chegando à zona dedicada a expor, uma das imagens mais marcantes deste edifício será a janela que se situa na primeira sala de exposição que sucede logo o *hall* de entrada. Este vão, de forma quadrada, encontra-se centrado com a parede fronteira ao acesso principal. Pode-se caraterizar esta janela quase como um quadro, do modo como, inesperadamente emoldura a paisagem do jardim (fig. 39b).

A sala ilumina-se também através deste vão mas quando o mesmo é fechado por motivos curatoriais, há ainda a presença de um grande envidraçado no teto, típico dos museus mais clássicos, que consegue criar uma luz controlada e dócil mas que ao mesmo tempo preenche todo o espaço com uma diáfana atmosfera, também ele próprio já foi usado para intervenções artísticas (fig. 49a).

Seguindo pela sequência de salas à direita deste primeiro local, encontramos duas salas em *enfilade*. A primeira não possui nenhuma abertura direta para o exterior e a iluminação é feita através do teto, com a ajuda de uma das "mesas invertidas" também presentes no Centro Galego de Arte Contemporânea. Já na sala seguinte, apesar de existir novamente o elemento "mesa", há dois momentos diferentes, ao fundo, criados por direções oblíquas à ortogonalidade da sala.

fig. 4.39a

fig. 4.40a

fig. 4.39b

fig. 4.40b

O primeiro momento, na face lateral da sala (tomando a orientação de quem entra vindo da anterior), surge como um pequeno vão; quando nos aproximamos, revela-se uma janela até ao chão (fig. 40a) seguida por uma pequena varanda (fig. 40b), voltada para uma zona do jardim mais ligada às traseiras do parque, com uma árvore mesmo em frente.

> "Fiz este tipo de janelas na diagonal por duas razões. A primeira é menos importante; para uma pessoa ir ali fumar um cigarro. Mas aqui é impossível fumar, pois não se pode abrir a janela por causa do ar condicionado. A outra foi não deixar a paisagem invadir o espaço. Para vermos a árvore temos de nos colocar mesmo em frente dela. De outro sítio, não se vê.[1]

Tal como Siza refere, esta janela não influencia diretamente o espaço expositivo. É necessário ir na sua direção e fazer uma torção para se poder olhar o exterior; deste modo não está na mesma linha de pensamento de uma exposição e não interfere com o exposto. Independentemente disso, é sempre possível fazer a pausa para a introspeção que os museus deste arquiteto nos permitem; é-nos dado um momento para perdermos o olhar, e se tal fosse permitido, fumar um cigarro nesta varanda, algo que para muitas pessoas também funciona como uma pausa numa rotina, mesmo que expositiva.

fig. 4.41

O segundo momento desta sala é uma torção na parede que a faz ligar-se ao espaço seguinte. Este possui uma forma regular orientada com a varanda da sala anterior e abre uma janela horizontal (fig. 41) ao nível do olhar que permite observar novamente a natureza do parque de Serralves.

No momento de continuar a percorrer o espaço expositivo, surge uma zona que precede o corredor que nos permite retornar às salas por onde se começou a visita. Neste local que também funciona como área de exposição encontra-se um grande vão desde o teto até ao chão (fig. 42a), através do qual se acede a uma varanda de maiores dimensões que a que vimos anteriormente. Esta varanda funciona também como local para expor, mais concretamente, esculturas de exterior (fig. 42b).

Retomando à primeira sala após o *hall* de entrada do Museu de Serralves e girando para poente, entramos, ou numa pequena sequência de espaços sem luz natural ou em duas grandes salas unidas por uma rampa. A primeira apresenta, tal como na primeira sequência em *enfilade*, uma janela disposta num pequeno volume enviesado que se salienta em relação ao resto do edificado (fig. 43).

1 Loock, 2005: página 30

fig. 4.42a

Esta sala é ainda iluminada através do teto, novamente com uma estrutura de museu clássico, com a luz zenital atravessando vidro fosco (fig. 49).

Continuando até à sala seguinte, na zona da rampa, passamos junto a dois vãos verticais que se encontram fechados na maior parte das ocasiões devido à imponência da luz no espaço (fig. 44). Assim que se atinge a sala de baixo, existe ainda uma janela vertical direcionada totalmente para o jardim, virada a poente (fig. 46).

A iluminação desta sala não fica completa com os vãos anteriormente referidos mas sim com duas estruturas diferente das "mesas" encontradas nos outros espaços. Um volume longitudinal atravessa a sala paralelamente à rampa de acesso e, a meio da mesma, cria-se uma abertura para iluminação artificial indireta através das duas faces opostas.

Ainda neste teto falso é possível encontrar um rasgo junto à parede nascente, com o mesmo resultado do volume referido anteriormente. Neste caso, é como se um recorte retangular tivesse retirado parte deste plano, de modo a projetar novamente luz artificial para cima.

O momento seguinte aparece no percurso deste museu como uma surpresa. Após uma pequena sala escura, descendo por uma escada, ao fundo, escada que nos propões uma torção pelo meio, encontramos uma janela vertical (fig. 47) que ilumina completamente o espaço que antes era escuro e misterioso. Este vão é completamente direcionado para o jardim e tem um contato íntimo com o relvado, ao nível do olhar do visitante.

fig. 4.42b

Este rasgo na paisagem surge como transição de um espaço completamente fechado para as áreas que se sucedem. A próxima sala é então rodeada por grandes envidraçados (fig. 48) que fazem dois dos limites exteriores da sala, virados para um pátio em "U".

Este espaço é o mais fortemente ligado com o exterior no Museu de Serralves. A paisagem não precisa de ser emoldurada pois aqui não há a necessidade de diferenciar interior e exterior. O relvado entra no edifício e a luz irradia como se esta grande sala marmoreada fosse parte do jardim. A permeabilidade é total e é possível expor esculturas no relvado e na sala como se de uma só área se tratasse.

> "É certo que [Serralves] não se trata de uma construção museológica puramente utilitária – nem seria sequer possível sonhar com uma tal construção, dados os desafios e as exigências, de ordem diversa e até contraditória, que as obras de arte contemporânea colocam aos espaços em que são expostas. Simultaneamente, o museu distancia-se da autonomia

fig. 4.43

fig. 4.44

fig. 4.45

fig. 4.46

fig. 4.47a

de uma obra de arte. Uma das mais impressionantes caraterísticas desta construção é a sua complexa articulação com o espaço envolvente, o parque da Fundação de Serralves e a zona habitacional limítrofe. Esta relação diversamente conjugada constitui um desafio fulcral imposto pela construção de Siza à arte a cuja exposição é destinada."[2]

Por fim, a última área expositiva passível de ser visitada, neste espaço museológico, é fechada ao exterior, mas precedida por uma zona de transição com uma pequena janela para o pátio anterior.

São inúmeros os outros momentos de relação com a natureza presente no Parque de Serralves, sejam eles na biblioteca, na cafetaria e ainda no restaurante, este último com a presença de um terraço que permite dialogar diretamente com as copas das árvores.

fig. 4.47b

2 Loock, 2005: página 41

fig. 4.48a

fig. 4.48b

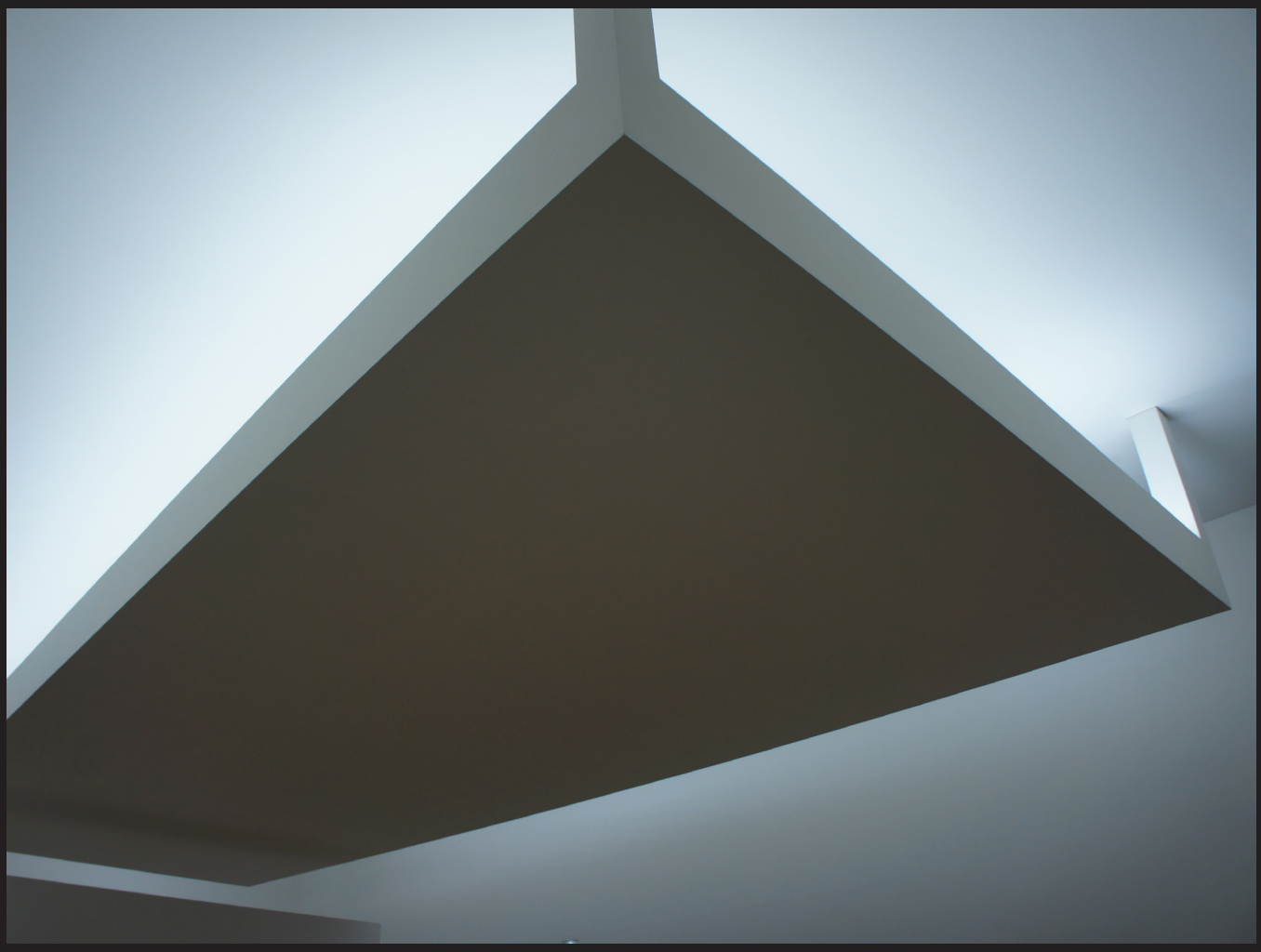


fig. 4.49a

fig. 4.49c

fig. 4.49b

fig. 4.49d

fig. 4.50a

Museu-Fundação Nadir Afonso

O Museu-Fundação Nadir Afonso situa-se num terreno na margem direita do rio Tâmega. O espaço designado no âmbito do programa Polis possibilitou uma construção num local privilegiado, em contato direto com o rio, não longe do centro da cidade e ainda "alimentado" por um recente percurso pedonal e uma ciclovia.

Assim que se acede ao interior do edifício nota-se logo uma grande comunicação com o exterior, ora com a paisagem envolvente, ora com as paredes formadas pelos ângulos do museu. No próprio *hall* de entrada é possível distinguir três momentos bastante semelhantes, dois orientados para o rio e um terceiro para a direção oposta (fig. 50).

Os três rasgos são horizontais, ao nível do olhar, e encontram-se sempre em momentos de torção das paredes, fazendo coincidir essas dobras com as arestas dos vãos.

No que respeita ao espaço expositivo, a primeira sala não possui luz natural. A iluminação faz-se através do teto falso que se baixa no centro e deixa uma fresta em toda a sua volta por onde é projetada a luz artificial (fig. 51).

A sala seguinte, onde já se encontra iluminação natural, contém uma janela horizontal à altura do visitante (fig. 52), com orientação a poente e onde a visão é direcionada para a rampa da entrada e restantes edifícios da envolvente. É um vão que ocupa quase metade do comprimento da parede onde se insere.

fig. 4.50b

A iluminação artificial faz-se aqui também através de um teto falso rebaixado, que, apesar de se assimilar às "mesas" dos outros museus de Siza, não deixa à vista as "pernas" das mesmas, encontrando-se mais próximo do teto. Contrariamente à sala anterior, este volume destacado, mantém uma maior distância às paredes que o rodeiam.

A sala que se segue, à primeira vista, parece ser só e completamente banhada de luz natural. A partir da entrada até ao fim da sala, uma grande estrutura no teto, em vidro fosco, permite uma iluminação zenital (fig. 53). Ao acedermos às zonas técnicas do edifício é possível verificar que durante o dia a luz entra através dos tijolos de vidro que preenchem as paredes desta "clarabóia" e depois penetra pelo vidro fosco, mas que, durante a noite, existem diversas lâmpadas fluorescentes acima da grelha que compensam a falta do Sol.

A sala com maior relação de proximidade com a envolvente é a que se situa ligada ao espaço anterior através de três vãos. Esta zona expositiva com caraterísticas de galeria pela sua configuração longitudinal e cariz estreito é completamente rasgada em todo o seu comprimento (fig. 54). O vão é orienta-

fig. 4.52a

fig. 4.52b

fig. 4.51

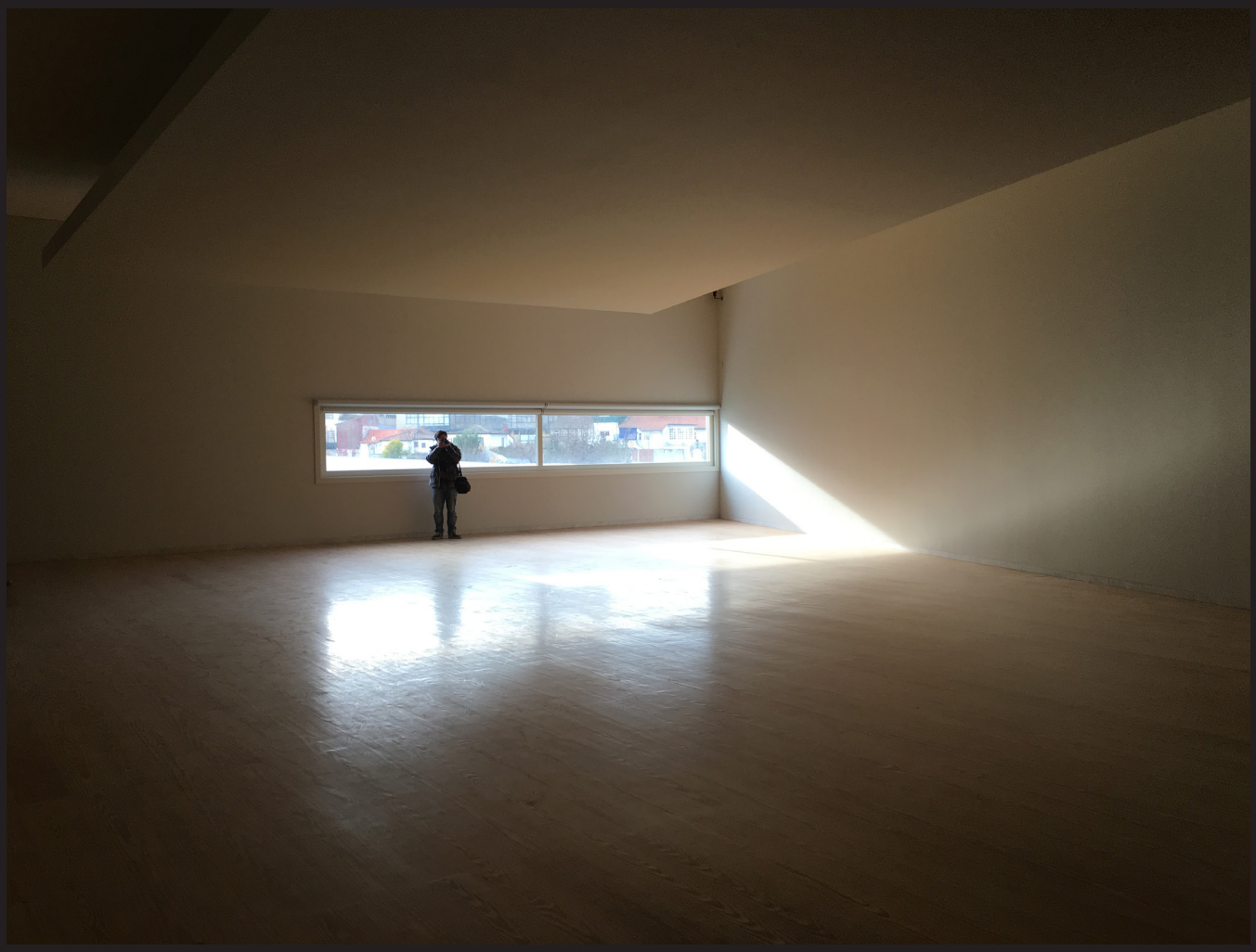


fig. 4.53a

fig. 4.53b

fig. 4.54

fig. 4.55

do a sudeste, onde se encontra o rio Tâmega.

O visitante é incentivado a percorrer o espaço ladeado pelo vão, com o olhar a "pousar" sobre o rio, a vegetação e ainda um muro e a ruína de casebres já presentes no terreno antes da construção. Esta janela muito comprida é quase ininterrupta, à exceção das divisões da caixilharia, não existindo nenhum pilar a comprometer a vista. Para combater a insolação graças à orientação direcionada a sul, ao longo deste vão é ainda possível encontrar em todo o seu comprimento no exterior uma pala em betão que corta a luz direta para a sala.

Este espaço é ainda iluminado através de uma abertura no teto falso junto da parede oposta à janela.

O Museu Nadir Afonso possui ainda outros pontos interessantes, já fora da função de expor, no que diz respeito ao tratamento da luz e das aberturas para o exterior. Dentro desta análise é possível encontrar dois momentos de varanda, sendo um relacionado com a cafetaria e outro com espaços administrativos.

A primeira varanda tem uma forma irregular, é direcionada para o rio e revestida a mármore branco tanto no pavimento como no interior das guardas (fig. 55).

fig. 4.56

A segunda, referente aos espaços de escritório que se relacionam com ela através de grandes envidraçados, possui já uma forma retangular e, ao desenvolver-se paralelamente à fachada do edifício, faz com que seja acessível através de mais do que um espaço (fig. 56).

Mas, é numa zona completamente diferente das outras que se encontra o momento mais interessante e escultórico no tratamento do vidro e das aberturas. Refiro-me ao *atelier* destinado a Nadir Afonso, um espaço formalmente regular que se destaca pela forma como a luz entra pelo teto e por um elemento mais especial.

Primeiramente encontram-se duas aberturas zenitais (fig. 57) que só se tornam visíveis depois de percorrer a sala toda ao olharmos para trás. Ambas compõem-se por dois vidros horizontais em planos frontais sucessivos que se complementam num jogo de superfícies oblíquas na cobertura. A dinâmica neste teto ainda se torna maior devido a cada vão ser orientado para paredes opostas.

O elemento fulcral é, no entanto, um volume que se centra na parede do fundo. Consiste num paralelipípedo ladeado por uma escada em madeira, por onde se sobe para uma espécie de púlpito ou varanda interior (fig. 58).

Este volume é ainda o ponto de ligação com o exterior que referi acima. A sua parte inferior, por baixo da "varanda",

fig. 4.57

consiste num grande envidraçado que forra duas das faces interiores do mesmo, encerrando-se em parede apenas na área colada às escadas. Esta janela possui um caráter tridimensional e um contato extremamente íntimo com o exterior, visto que, de um vidro para o outro é possível ver e ser-se visto e, olhando para baixo, através do vazio, o que existe é a terra e a relva do terreno.

Para além do cariz escultórico deste volume, a janela frontal à entrada da sala parece emoldurar uma árvore da paisagem, tal como o arquiteto Siza fez em muitas outras situações.

fig. 4.58

Atelier-Museu Júlio Pomar

fig. 4.59a

O espaço do Atelier-Museu Júlio Pomar contém diversos vãos verticais nos dois pisos e em duas paredes. Estes caraterizam-se por em alguns momentos chegarem até ao chão e por fazerem parte do traçado original do edifício antigo (fig. 59).

Centro de Estudos Camilianos

No Centro de Estudos Camilianos o espaço expositivo divide-se num grande retângulo que se abre para duas salas de pé direito mais baixo e de escala menor. No espaço mais amplo encontra-se uma abertura horizontal (fig. 60) no topo da parede que acede às outras salas (fig. 61) e que se articula com o teto falso rebaixado.

Museu Internacional de Escultura Contemporânea

O Museu Internacional de Escultura Contemporânea possui diversas janelas orientadas a Nordeste, viradas para um muro de pedra.

fig. 4.59b

O primeiro caso remete a um espaço interior de repouso, em que o vidro torna com o ângulo do edifício (fig. 62), enquanto os dois exemplos seguintes pertencem a espaços expositivos. Os vãos têm uma tendência vertical e encontram-se acima do olhar do observador, à exceção de ser possível num deles subir umas escadas e ficar ao nível dele (fig. 63b).

fig. 4.60

fig. 4.61

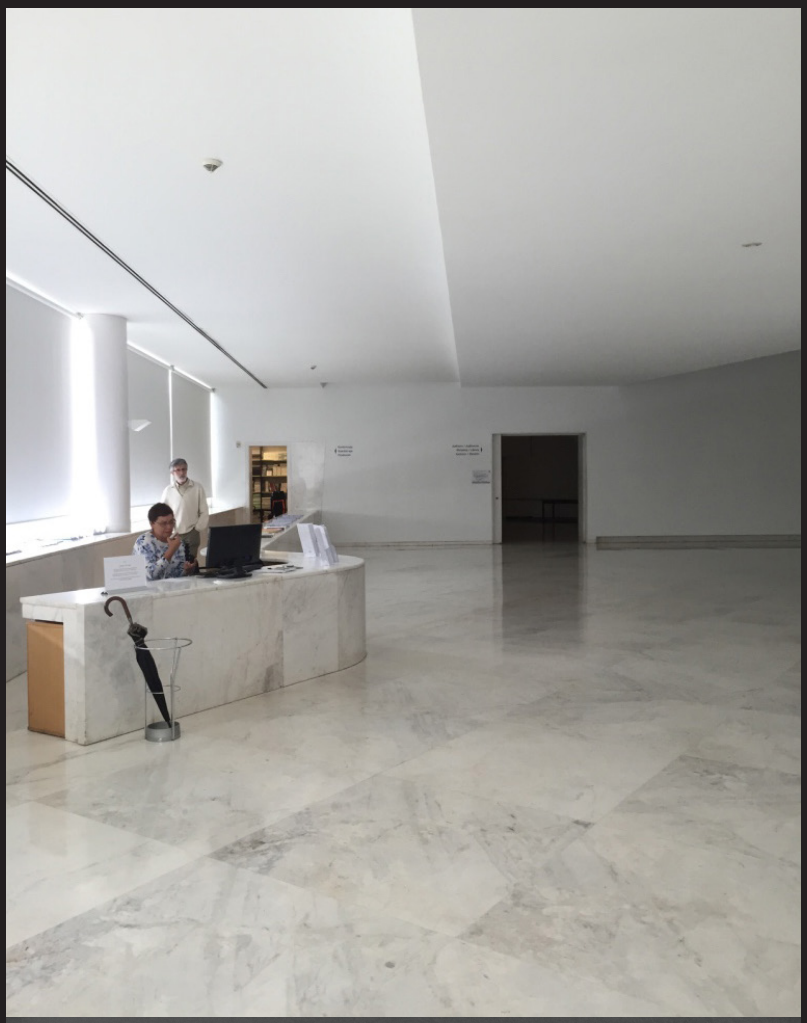
fig. 4.62a

fig. 4.62b

fig. 4.63a

fig. 4.63b

EQUIPAMENTOS DE APOIO



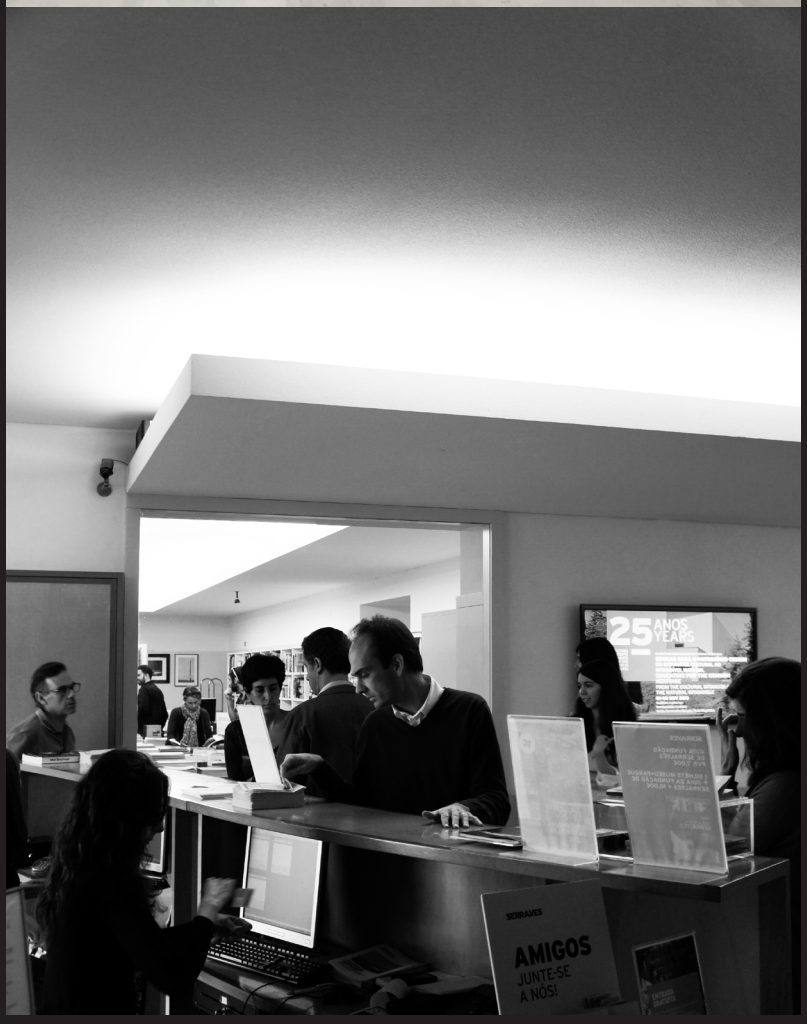

25 ANOS
YEARS
AMIGOS
JUNTE-SE
A NÓS!

fig. 4.64

EQUIPAMENTOS DE APOIO

O museu, a galeria e o centro de arte funcionam todos de uma forma singular devido à sua escala no meio urbano e às necessidades que cada um possui de modo a receber da melhor forma os visitantes.

Quanto maior for a vontade de fazer de um destes edifícios um local de reunião e de multifuncionalidades, maior será a variedade de espaços de apoio que permitam o conforto e respondam às necessidades das pessoas que utilizam o espaço.

Independentemente da escala do edifício em questão, é comum encontrar-se sempre um momento de receção ao público, seja ele um grande espaço físico, como um *hall* ou um mero balcão de informações à entrada (fig. 64, 65, 66 e 67). Este primeiro contato do visitante com a instituição que o vai receber permite não só informá-lo sobre aquilo que está prestes a visitar, como também criar um diálogo entre os dois.

fig. 4.65

Este ponto de paragem, que numa estrutura museológica tem um caráter geralmente obrigatório devido à necessidade de aquisição de bilhetes de acesso, alia-se a outros elementos destinados às necessidades dos recém-chegados a este espaço.

Conforme a quantidade de visitantes, se há grupos de pessoas, crianças ou só mesmo uma vontade do arquiteto em fazer os mesmos fluir pelo espaço, pode haver uma área de espera, com bancos corridos ou poltronas, ou só um espaço mais amplo que permita que alguns dos visitantes aguardem, não quebrando o ritmo de quem se move. Estes espaços de *hall* podem-se ainda munir de zonas de bengaleiro, essenciais para auxiliar ao conforto de quem visita, mas também para estar de acordo com as regras dos diversos espaços museológicos que, de modo a não comprometer a seguranças das peças expostas, não permitem a entrada de grandes mochilas e outros objetos.

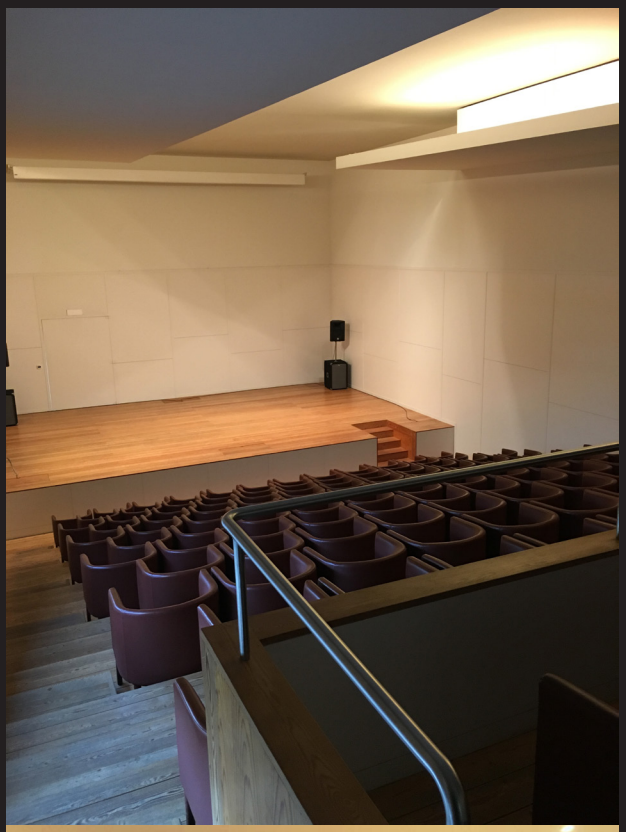
fig. 4.66

Depois de se passar pelos momentos mais obrigatórios de segurança e reconhecimento, o átrio funciona essencialmente como zona de distribuição. Aqui, conforme a escala do edificio e as suas funções, ora se segue em direção à zona expositiva, ora se acede a outros espaços.

> "[...] como consequência desta complexidade, o visitante que entra no museu é obrigado a percorrer um trajeto considerável – passa pelas lojas, a bilheteira, o balcão de informações, a cafetaria – antes de chegar finalmente às obras de arte na galeria."[1]

fig. 4.67

1 Testa, 2005: página 21-22



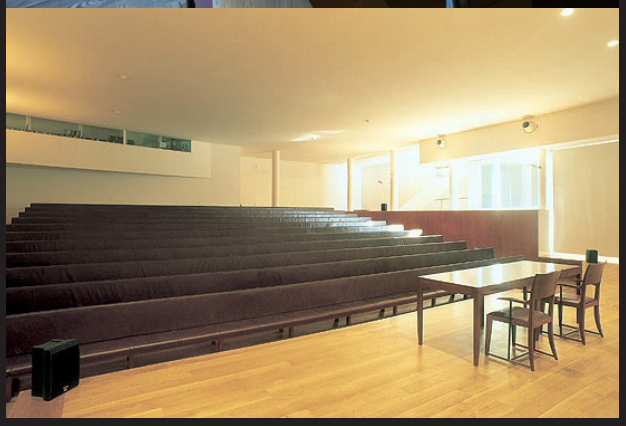


fig. 4.68

Para além das necessidades básicas de um edifício público, como é o caso das instalações sanitárias, há outros espaços de cariz menos essencial para um bom funcionamento, mas não menos negligenciáveis.

Comecemos então pelo caso dos auditórios que são uma constante no programa dos museus dos dias de hoje devido ao polo de difusão cultural em que estes espaços se tornaram. Estas áreas servem não só para eventos específicos relacionados com o propósito do museu em que se inserem mas também para palestras, concertos ou mesmo uma utilização de uma entidade privada exterior. Conforme o seu uso, o público é imediatamente chamado ao museu mesmo que não venha com o intuito de explorar uma exposição.

A escala dos edifícios, a sua utilização prevista e o meio em que inserem ditam o programa dos mesmos e, sucessivamente a escala dos espaços interiores que os compõem. Exemplo é a capacidade do auditório do museu de Serralves (fig. 70), destinado a 250 utilizadores, contrastando com os 100 lugares no museu Nadir Afonso em Chaves (fig. 71).

fig. 4.69

Estes elementos em concreto, por serem espaços cuja função se pode manter, em certos momentos, autónoma em relação às restantes zonas, têm por vezes acessos independentes, possibilitando que os seus utilizadores não interfiram com a calma do museu.

Outro espaço importante que funciona como incentivador cultural no complexo museológico são os chamados "centros de documentação" ou bibliotecas. São inúmeros os centros de arte que se tiram partido de um espaço destes, não só para um propósito de investigação e arquivo, mas também como um local destinado à comunidade exterior. No caso do museu de Serralves é comum encontrar-se diariamente estudantes, jovens adultos, a estudar nas mesas da biblioteca, devido ao seu espaço iluminado e, acima de tudo, sossegado.

fig. 4.70

As bibliotecas dos museus permitem um acesso mais direto à arte, através de catálogos de exposições e de livros mais direcionados para esta área, tornando-se então um ponto importante de conhecimento e atração.

Aliando-se à cultura de massas, o museu contemporâneo que se abriu à rua, auxiliou-se também do *marketing* e da publicidade para atrair interesse exterior. Possivelmente graças à edição de catálogos das exposições surgiu a vontade de os vender ao público geral, o que fez com que se começassem a desenvolver lojas dentro dos museus.

Os catálogos continuaram presentes e os livros de artistas também, mas, as lojas e livrarias (fig. 72) encheram-se de *memorabilia* dedicada ao consumo frenético de recordações, muito devido à cultura do turismo, do qual é exemplo máximo

fig. 4.71

o museu mais famoso do mundo, o Louvre. A loja funciona então como área mais descontraída e de passagem antes de abandonar o edifício, ou mesmo como zona de espera.

Por fim, um momento especialmente importante para uma experiência relaxada da arte é a possibilidade de fazer uma pausa. Para isto surgem espaços de cafetaria (fig. 73, 74 e 75) ou restaurante, de grande qualidade espacial, muitas vezes auxiliados por esplanada no exterior (fig. 76), onde o visitante consegue descansar e alimentar-se, permitindo uma permanência mais contínua e extensa nestes edifícios.

fig. 4.72

Os museus compõem-se ainda de salas multiusos, oficinas, zonas administrativas, escritórios e com a multidisciplinaridade dos mesmos, os espaços também se irão transformar cada vez mais de modo a que uma visita se torne uma experiência ainda mais completa e direcionada a cada vez públicos mais distintos.

No caso concreto dos museus de Álvaro Siza, estes elementos funcionam como auxiliares de percurso, tornando-se pontos de paragem, exploração e de introspeção, criando rotas e formas de acesso diferentes, juntando todas as áreas num todo, mas nunca perdendo a individualidade de cada uma.

> "[...] No interior, as evidências do programa aberto – determinado pela vocação do museu para exposições temporárias – foram assumidas por Siza como tantas outras singularidades. Deste modo, o átrio de acolhimento e distribuição, a biblioteca, o restaurante ou o auditório cumprem todas as duas funções mas são também corpos difusos em que o caráter do arquiteto se imprime através de uma racionalização poética, orgânica poder-se-ia dizer para citarmos a história da arquitetura [...]"[2]

2 Barata, Silva & Almeida, 2001: página 55-57

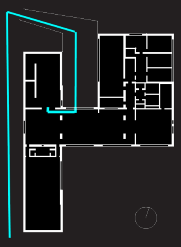
fig. 4.73

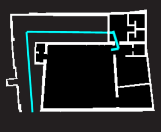
fig. 4.74

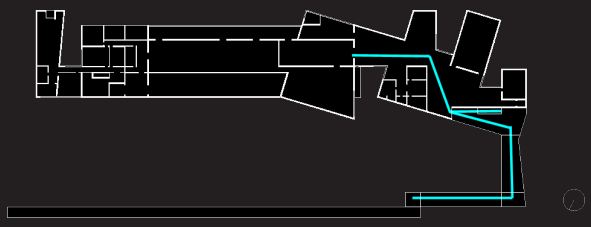
fig. 4.75

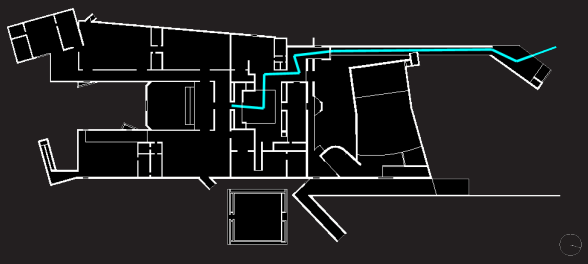
fig. 4.76

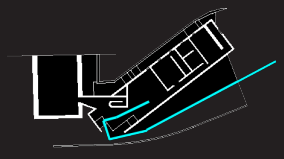
CONCLUSÕES

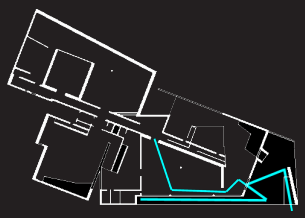












Promenade Architecturale

Primeiramente, no que diz respeito à designada *promenade architecturale*, analisaram-se os processos de entrada nos edifícios em direção ao objeto artístico, ou seja, ao espaço expositivo.

O que se encontrou em comum em todos os casos de estudo foi uma mudança de direção forçada, quebrando uma linha reta de percurso, através de uma torção do próprio edifício ou com a introdução de um objeto arquitetónico do mesmo. Esta mudança de rota faz com que as vistas se alterem e que o fator surpresa seja fulcral no acesso à área expositiva.

O caso mais subtil nas torções é a *promenade* do museu de Serralves que apenas no seu ponto inical faz com que o visitante passe por um espaço de "receção", após o portão, sem se aperceber imediatamente da entrada do edifício, mudando de direcção face a uma parede onde se encontram registados os nomes dos mecenas da fundação, só depois se abrindo o percurso à sua frente.

Já o caso mais marcado, com uma mudança de direção de quase 180º, é o de Santiago de Compostela, no Centro de Arte Galega. Aqui, o visitante começa por subir uma rampa adossada ao edifício e, assim que se encontra ao nível da entrada, necessitará rodar para aceder ao interior do edifício.

Como exemplos intermédios podem ser considerados, tanto o museu Nadir Afonso como o centro de estudos Camilianos. Em ambas as situações, quem visita estes locais tem de percorrer um percurso criado pelo arquiteto, o primeiro na forma de uma rampa e o segundo, sobre um chão de paralelipípedos de granito que indicam o caminho a tomar. Ambos começam em linha reta e permitem diversas vistas sobre o edifício e a natureza adjacente, mas, a meio do percurso é necessário mudar de direção, segundo um ângulo reto, ora obedecendo à forma da rampa, ora à forma do edifício e ao caminho marcado no chão. O percurso no Museu Nadir Afonso culmina numa plataforma de geometria irregular e, no Centro de Estudos Camilianos, num pátio exterior formado pelo edifício, ambos provocando uma sensação de chegada e receção aos visitantes.

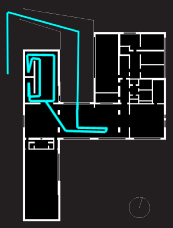
Quando estas súbitas mudanças de rota acontecem, o arquiteto faz com que o visitante percorra o espaço de uma forma proativa, circulando e experienciando as diversas vistas que se sucedem.

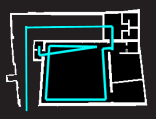
Mas não se criam momentos de surpresa apenas através de trocas de rotas forçadas. O exemplo com a *promenade* mais desenvolvida, em termos de vistas e paragens, será o do museu de Serralves. Após o ponto de receção inicial, ao lon-

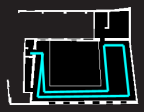
go de um caminho completamente retilíneo até ao interior do edifício, encontram-se diversos momentos que cortam a vista e a abrem de seguida. Refiro-me, nomeadamente, ao primeiro ponto de abertura após a área de receção, para um caminho em terra para os jardins, fechado novamente de seguida pelo volume da loja. Logo após, o olhar volta a abrir-se para um grande relvado, fechado novamente pelo volume destinado à bilheteira, continuando ladeado por uma parede; finalmente, o caminho conclui-se num pátio que contém uma galeria/arcada e, mesmo antes de se aceder ao espaço interior, ainda se abre um vão na parede fronteira para a natureza do parque.

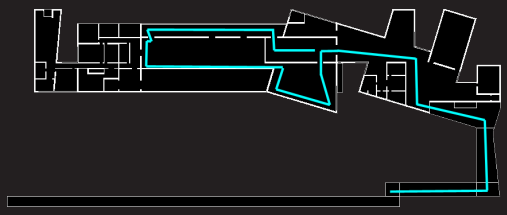
É possível concluir que todas as *promenades* na arquitetura de Álvaro Siza são constituídas por percursos construídos de vários modos, seja pelo tipo de pavimento, pela existência de rampas ou escadas e, ainda, pela colocação das paredes. Todas elas nos propõem torções que permitem ou mesmo forçam a mudança da vista e a exploração do espaço e, se umas são mais fluídas e nos incentivam a continuar, outras, como em Serralves, parecem mais um convite à paragem, em certos pontos, para observar a paisagem.

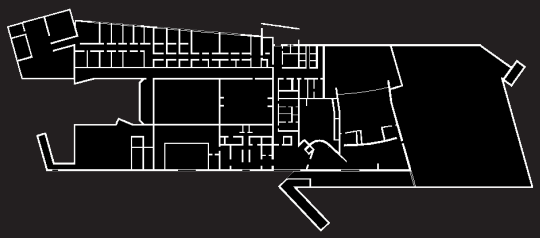
Acima de tudo, em todos os casos, funcionam como preparação do visitante à entrada no espaço da arte.

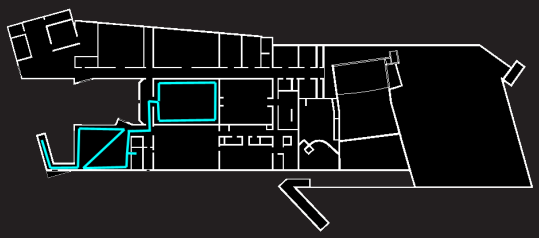


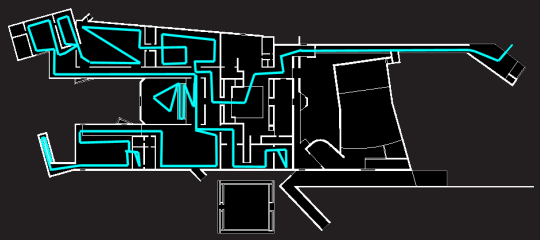


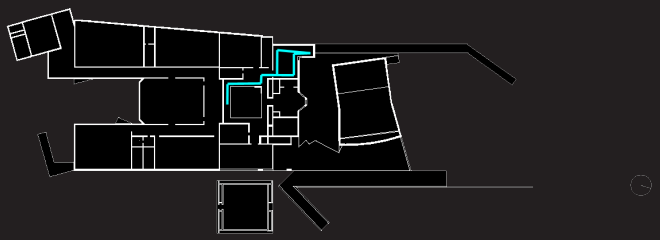


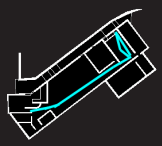


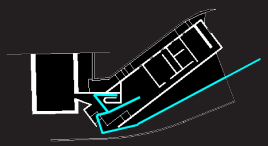


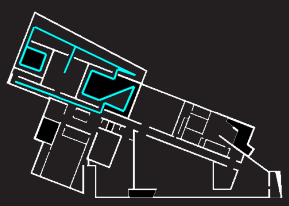


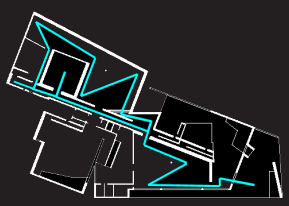


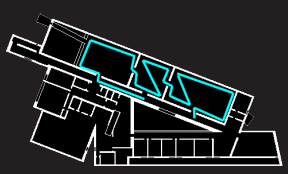


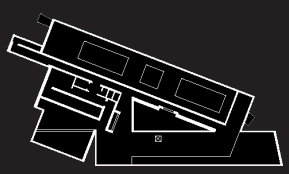


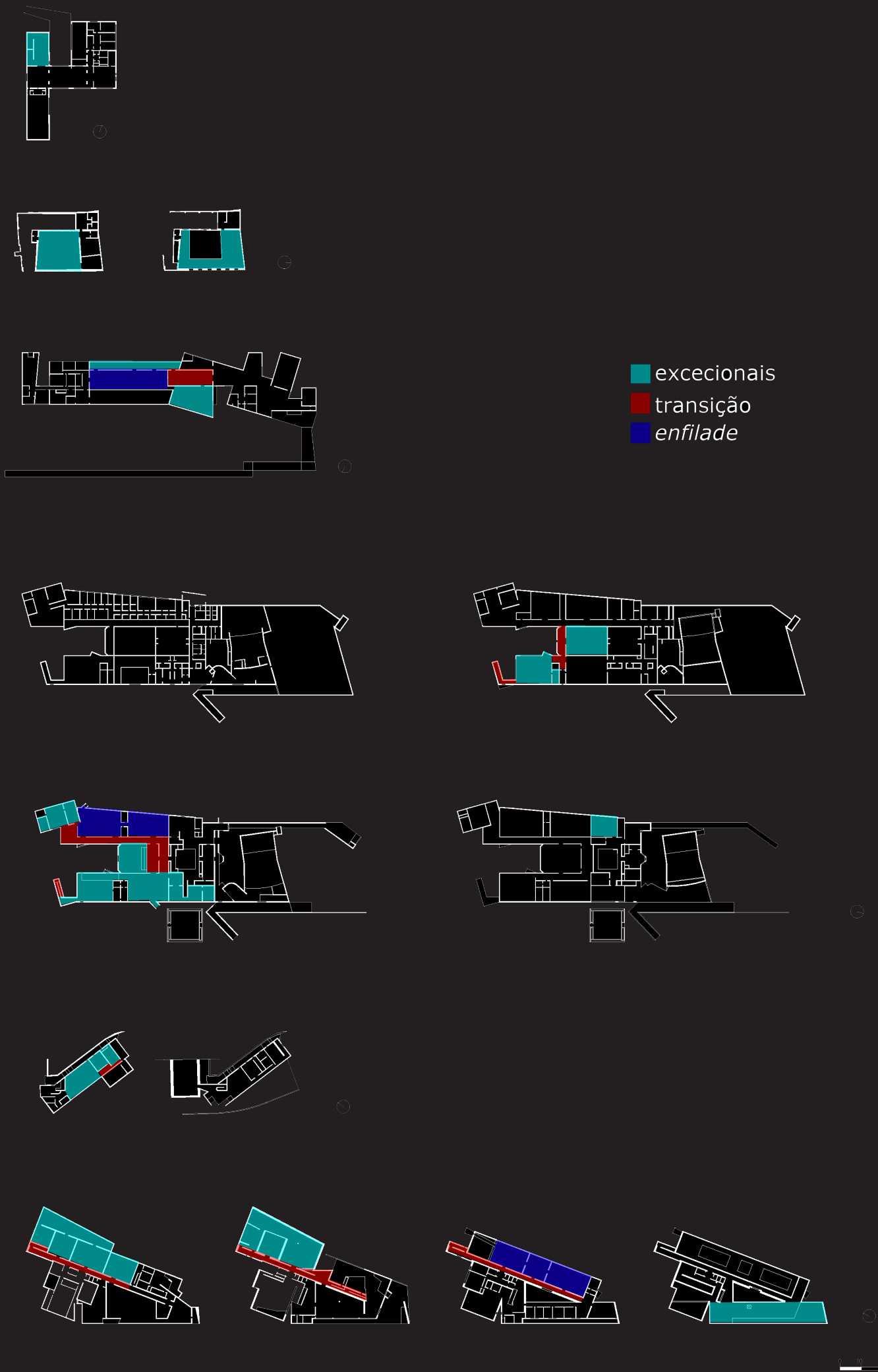











excecionais
transição
enfilade

Salas

Antes de passar à caraterização das salas foi importante continuar a análise de um percurso que se desenvolve a partir das *promenades* de acesso ao edifício.

Quando se entra no interior destes espaços é-se geralmente recebido por um espaço de *hall*, maior ou menor, conforme a própria escala do edifício. Em alguns casos, como em Serralves ou em Santiago de Compostela, os próprios átrios, devido à luz natural que nos envolve, tornam-se áreas de exposição mesmo antes de se aceder à zona expositiva.

Conforme os casos analisados foi possível encontrar diferentes tipos de percurso pelas salas de exposição, apesar de todos serem subordinados ao livre arbítrio do utilizador do espaço e também sujeitos à organização das várias exposições em presença.

O percurso, no museu de Serralves, desenvolve-se em três zonas, mais concretamente, em dois braços e num núcleo central. O caminho a percorrer começa sempre no centro, sendo, de seguida necessário optar por cada uma das alas. O movimento é fluído e os espaços sucedem-se; há momentos em que é possível perceber o que vem a seguir e outros em que não se espera a surpresa que virá. O caminho a percorrer em Serralves é como um vai-vem, que nos obriga a ir de uma ponta à outra e a voltar para trás para se recomeçar noutro ponto ou antes de abandonarmos o edifício.

No museu Nadir Afonso, a partir do momento em que se acede à primeira sala que funciona como antecâmara das seguintes, é possível circular de uma forma permanente, com início e fim, acabando a visita no ponto de partida. Orientando-nos para a sala com vista para o rio ou para o espaço na outra ala do edifício, seguindo os vãos estrategicamente colocados, é fácil percorrer todo o espaço sem dúvidas ou alternâncias.

Já no Centro de Arte Galega, apesar de parecer um edifício com uma planta relativamente complexa, o sistema de rotas do espaço expositivo é bastante simples e pode-se considerar um momento intermédio entre os casos de Serralves e Nadir Afonso.

O acesso à área expositiva começa no grande *hall* de entrada como já referido, através de um vão relativamente pequeno quando comparado com a escala do átrio, nomeadamente com o seu pé direito no local onde existe uma abertura zenital.

Assim que se ultrapassa esse vão, o visitante encontra-se no centro físico do edifício. A partir daqui, tem três opções possíveis: seguir em frente, para uma sucessão de salas, voltar à sua esquerda e descer, ou à sua direita, acedendo, a partir daí, ao piso superior.

Independentemente da opção tomada, o desenho dos espaços faz com que haja uma comunicação entre áreas e que, após um caminho predefinido através de vãos e salas que se ligam à seguinte de uma forma mais ou menos direta, é sempre possível voltar ao ponto inicial, no centro físico do objecto. O percurso funciona de uma forma circular, começando num ponto, subindo ou descendo os pisos, percorrendo todo o espaço e descendo na ponta oposta, permite-nos, depois, o regresso ao centro. Deste modo é fácil considerar o Centro de Arte Galega como um misto de Serralves e do Museu de Chaves, visto haver um movimento circular possível mas, com opções diversificadas de rota e a presença de inúmeros acidentes e recantos.

Em termos concretos de salas de exposições, como foi anteriormente referido, é possível distribuí-las em pelo menos três categorias: salas em *enfilade*, espaços de transição e momentos excecionais.

Serralves e Santiago, como os maiores edifícios que foram estudados, são também os que possuem mais possibilidades e tipos de espaços. Em ambos os casos é possível encontrar os três tipos de salas e efetuar algumas comparações entre as mesmas.

No caso das salas em *enfilade*, tanto no Porto como em Santiago os espaços são de forma retangular, de pé direito proporcional à área e, comunicam através de vãos abertos a meio das paredes de separação entre elas.

Este tipo de salas talvez pelas suas formas mais regulares, possuírem influências do museu "clássico" e serem de maiores dimensões que as restantes também coincidem com a presença das peças escultóricas conhecidas por "mesas invertidas". Em ambas as situações de *enfilade* nestes museus é possível encontrá-las.

Numa posição intermédia ficam os espaços de transição, que, apesar de serem áreas de exposição, tendem a caraterizar-se mais como corredores ou situações quase residuais entre as salas de maiores dimensões.

Estes espaços possuem formas irregulares conforme o contexto onde são inseridos e também decorrentes das necessidades do edifício. Materializam-se em corredores como em Serralves ou Santiago, em espaços residuais, recantos e ainda em áreas bastante regulares como é o caso da antecâmara que referi no caso do museu Nadir Afonso.

Por fim, existem as salas excecionais que essencialmente se caraterizam pela individualidade e autonomia no conjunto expositivo. Geralmente distinguem-se pelo pé direito mais elevado, por elementos como rampas (Serralves), janelas centradas como molduras (Serralves e Chaves), elementos escultóri-

cos como escadas ou "pontes" (Santiago), por terem aberturas zenitais peculiares, grandes envidraçados para expor essencialmente escultura (Serralves) e janelas corridas que funcionam como a experiência de galeria para o exterior (Chaves).

Estas salas são o "postal" do edifício e incutem personalidade ao espaço expositivo, é através delas que a arte se apresenta de uma forma diferente da *white box* de outros museus. Um espaço excecional permite uma experiência diferente graças às janelas que atraem a visão, às rampas que criam movimento ou à iluminação que altera a atmosfera do espaço.

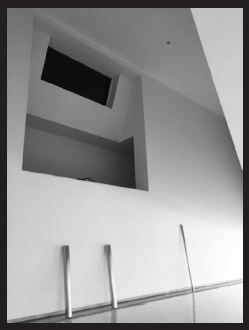
Normalmente, nestas salas mais diferenciadas é onde se encontram as obras mais imponentes ou interessantes, apelando à curiosidade do visitante de modo a que nunca esqueça a peça naquela envolvência.

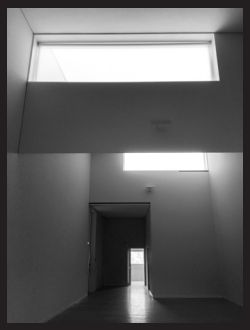
Também se podem caraterizar como salas excecionais as pequenas salas escuras que existem nos museus. Estes espaços podem ser equiparados às *black boxes*, destinados à projeção de vídeos e a experiências artísticas mais intímas graças à escala reduzida e ao ambiente silencioso e hermético.

Este tipo de salas encontra-se em Serralves e em Santiago de Compostela e, diferenciam-se dos outros espaços não só pela escala reduzida e pé direito mais baixo, mas acima de tudo pela ausência de luz natural. Em ambos os museus é possível encontrar exemplos diferentes, uns mais amplos que outros, alguns isolados de uma sequência espacial, localizando-se apenas como uma pequena bolsa adjacente a uma outra sala maior como em Serralves; ainda em Serralves existe uma sucessão deste tipo de espaços na ala norte do edifício, abrindo-se, num momento pontual, através de um pequeno vão para o hall de entrada, quebrando a escuridão habitual.

EDIFÍCIO	SERRALVES	SERRALVES	NADIR AFONSO
ORIENTAÇÃO	SUDESTE	POENTE	SUDESTE
TIPO / FUNÇÃO	MOLDURA, CENTRAR PAISAGEM	MOLDURA, ACESSO À VARANDA	MOLDURA, CENTRAR PAISAGEM
VISTA	ÁRVORE	ÁRVORE	ÁRVORE

EDIFÍCIO	CENTRO GALEGO	ESTUDOS CAMILIANOS	SERRALVES
ORIENTAÇÃO	NASCENTE	POENTE	SUDOESTE
TIPO / FUNÇÃO	HORIZONTAL, ILUMINAR	HORIZONTAL, ILUMINAR	ENVIDRAÇADO, FLUIDEZ DE ESPAÇO
VISTA			PÁTIO, RELVADO





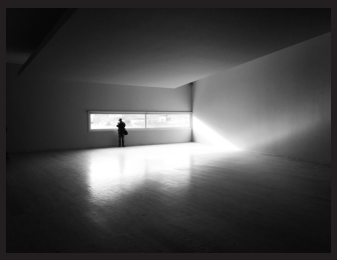
EDIFÍCIO	CENTRO GALEGO	NADIR AFONSO
ORIENTAÇÃO	NASCENTE	NOROESTE
TIPO / FUNÇÃO	HORIZONTAL, ILUMINAR	HORIZONTAL, ILUMINAR
VISTA	MURO DE PEDRA	

NADIR AFONSO

SUDESTE

HORIZONTAL, INCENTIVAR MOVIMENTO

RIO, MURO DE PEDRA E ÁRVORES



NADIR AFONSO

SUDOESTE

HORIZONTAL, INCENTIVAR PARAGEM

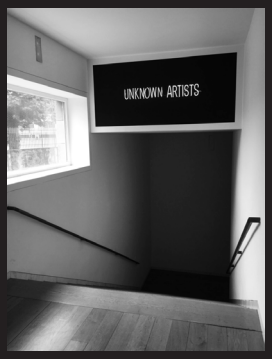
EDIFÍCIOS

SERRALVES

SUDOESTE

HORIZONTAL, INCENTIVAR PARAGEM

JARDIM

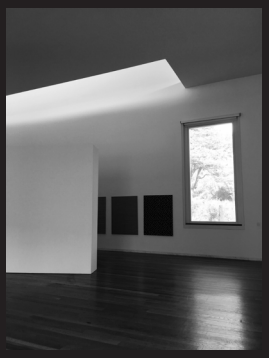


CENTRO GALEGO

POENTE

HORIZONTAL, INCENTIVAR PARAGEM

EDIFÍCIOS E ÁRVORES



SERRALVES

NORDESTE

VERTICAL, ILUMINAR

JARDIM

SANTO TIRSO

NORDESTE

VERTICAL, ILUMINAR

MURO DE PEDRA

SANTO TIRSO

NORDESTE

VERTICAL, ILUMINAR

MURO DE PEDRA

CENTRO GALEGO

SUL

VERTICAL, ILUMINAR

MURO DE PEDRA

Relação com o exterior

Há diferentes modos de relacionar um espaço interior com o exterior, seja na forma como a paisagem é emoldurada, como os motivos destinados ao olhar são escolhidos, como os vãos são dimensionados (de pequenos rasgos a inteiras paredes abertas à envolvente).

O arquiteto Álvaro Siza é conhecido pela forma como articula os seus edifícios com o contexto em que se inserem, nunca deixando esquecer o sítio e a história do local mesmo quando se está no seu interior, dando ênfase às aberturas que o relacionam com o exterior. Conforme a localização, a envolvente e a orientação, os vãos, em Álvaro Siza alteram a sua forma e o seu propósito.

Analisando e comparando os vãos mais significativos presentes nos casos de estudo em termos de orientação solar, tipo, função e vistas é possível tirar algumas conclusões e efetuar ligações entre eles.

Em termos da relação forma/orientação, os vãos horizontais tendem a voltar-se mais a sul, munindo-se por vezes de uma pala que corta a luz solar direta. Disto são exemplos tanto a janela na primeira sala expositiva com luz natural do museu Nadir Afonso em Chaves, orientada mais concretamente a Sudoeste e, ainda no mesmo edifício, a grande janela corrida com vista para o rio Tâmega, direcionada a Sudeste e auxiliada por uma pala em betão. Já no museu de Serralves é possível encontrar um pequeno vão horizontal numa sala também ela de escala reduzida, orientado a Sudoeste. Muitas vezes estas janelas encontram-se fechadas com telas *black out* de modo a que a luz não invada o espaço de uma forma descontrolada.

Verificou-se que as aberturas para norte, tendencionalmente, se alongam na vertical, e, em alguns momentos como é o caso dos vãos de ambos os espaços expositivos do Museu de Escultura de Santo Tirso, situam-se um pouco acima do nível do olhar do visitante. Isto deve-se essencialmente ao fato da luz de norte não ser tão intensa e, portanto, ser necessário fazer com que os vãos a "alcancem", subindo a altura do vidro o máximo possível sem nenhum problema com questões de luz demasiado intensa.

Em Serralves, na ala nascente do edifício, mais concretamente na sala anterior às escadas para as salas do piso inferior também se encontra um vão vertical orientado a Nordeste, em tudo semelhante aos de Santo Tirso mas ao nível do observador. Ao descer para o nível inferior, após uma zona de penumbra e escadas estreitas, também se encontra um vão orientado na mesma direcção da anterior, enquadrado pelo percurso que chega até ele. Neste caso, a janela estende-se em quase toda a altura da parede, e, à primeira vista parece ape-

nas um vão vertical mas, assim que nos aproximamos dela, pode-se verificar que "cresce" para a esquerda, indicando o caminho para as restantes salas.

Também no museu de escultura e com a mesma orientação e vista se encontra um vão de forma quadrada, por baixo de umas escadas bastante escultóricas, vão esse que ilumina um pequeno espaço de repouso. Pode-se encontrar em Santiago de Compostela uma abertura bastante semelhante à anteriormente referida, que neste caso ilumina tanto o piso ao nível da rua como uma área de acesso às instalações sanitárias, num nível inferior. Curiosamente, este vão orienta-se a sul o que, à primeira vista, parece não estar de acordo com os princípios relativos à luz solar. Com um pouco mais de atenção é possível verificar, no entanto, que a fachada onde este vão se insere é defendida por uma parede suspensa que compõe a fachada frontal do Centro de Arte Galega, impossibilitando, então, a entrada de luz directa.

No que diz respeito à vista, os vãos que possuem formas mais regulares e com proporções mais regulares, como quadrados, são também geralmente direcionados para um ponto específico na paisagem nomeadamente elementos naturais como árvores.

Dois casos que parecem querer emoldurar a paisagem situam-se no centro de uma parede, orientados a sudeste. Refiro-me a duas janelas icónicas, uma na primeira sala que se visita em Serralves e outra no *atelier* do artista Nadir Afonso, em Chaves.

Apesar de formalmente serem bastante diferentes, sendo uma, um vão quadrado (Porto) e a outra dois vidros em ângulo reto, como duas faces de um cubo negativo roubado à sala (Chaves), ambas quando obsevadas frontalmente são quadrados que emolduram a paisagem. Em Serralves a visão é mais composta, permitindo ver-se relva, arbustos e ainda árvores, já no museu Nadir Afonso, o foco é completamente direcionado para uma única árvore. Focar um só elemento não é caso único em Chaves, também o encontramos em Serralves, nomeadamente num momento de acesso a uma pequena varanda numa das salas em *enfilade* da ala poente. É um vão que se abre na direção oposta ao sentido da sala, fomentando a curiosidade do visitante e permitindo a contemplação do elemento natural do exterior.

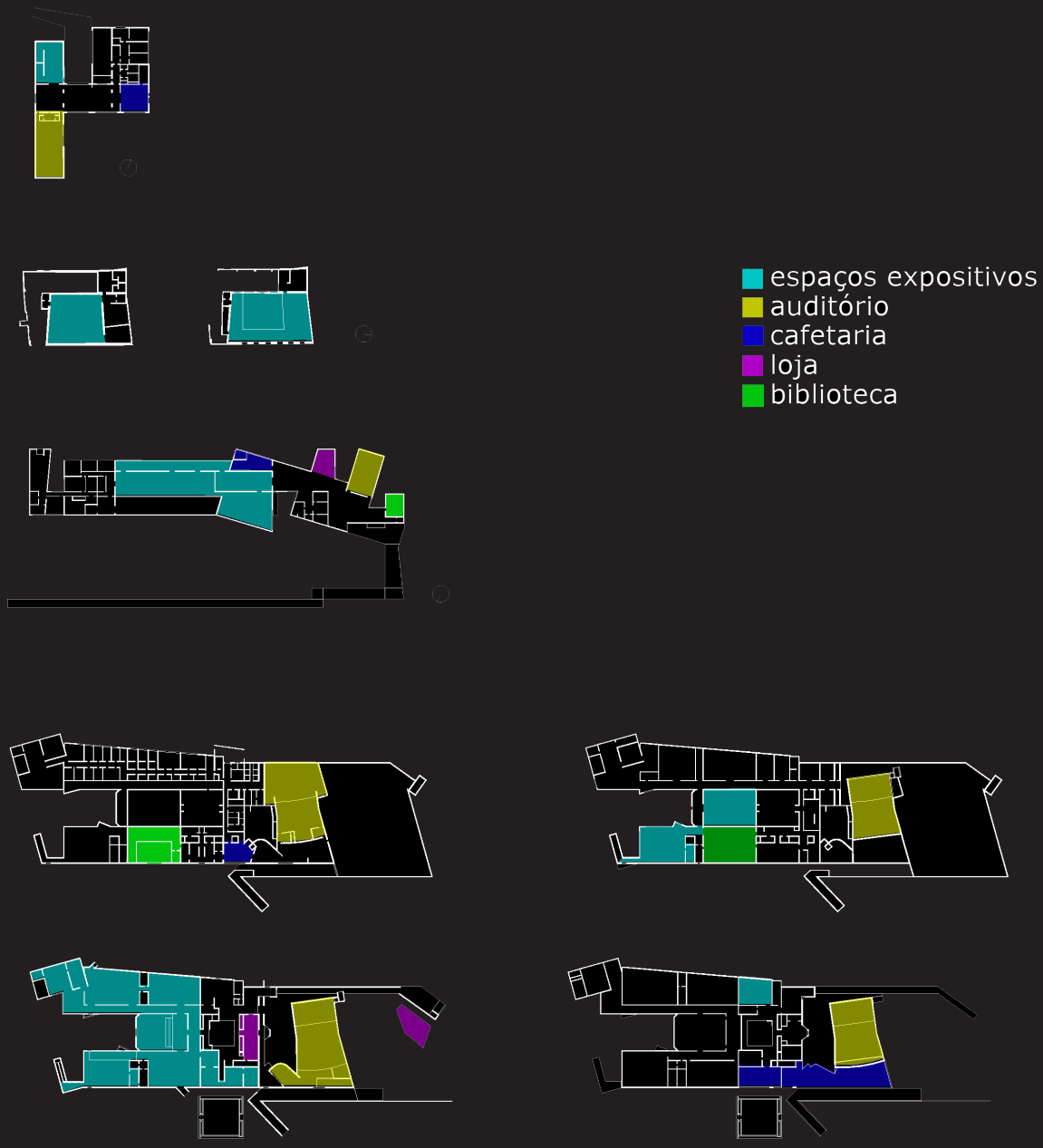
Por fim, no que diz respeito a aberturas zenitais é possível encontrar grandes rasgos horizontais que tanto se encontram no topo de uma parede (centro de estudos Camilianos e Santiago) ou no plano do teto (Nadir Afonso e Santiago). Quando estas aberturas se encontram no último piso de um edifício a luz é completamente natural mas, quando se encontram num piso intermédio, a utilização de vidro fosco funciona como uma caixa de luz.

Existem momentos em que estas aberturas se tornam elementos mais escultóricos como é o caso do vão no centro físico do Centro de Arte Galega e ainda em Chaves, onde no espaço transformam completamente o teto graças à dinâmica de inserção, mais à esquerda ou mais à direita. Estes vãos tendem a voltar-se para diversas direções exceto para sul.

Por fim, desde que existem museus no mundo, também existe o tipo de iluminação zenital através de grandes clarabóias. Na arquitetura contemporânea para além destes grandes envidraçados, também se encontram diversos tetos falsos que se rebaixam e criam uma estrutura de iluminação artificial, ora junto às paredes ora no centro das salas.

A partir desta estrutura aparentemente comum, o arquiteto Álvaro Siza criou as "mesas invertidas" que se referiram anteriormente e que não só permitem uma iluminação difusa e controlada mas também conseguem ocultar alguns equipamentos de ventilação e outros necessários ao funcionamento do museu.

Tanto as clarabóias como os tetos falsos estão presentes em quase todos os espaços expositivos de Álvaro Siza, havendo grandes tetos de vidro que percorrem todo o comprimento das salas, mas também átrios, como é o caso de Serralves. Já os tetos falsos podem ser mais simples ou mais escultórios e imponentes como os que se encontram em Serralves, na referida sala onde existe um grande recorte vertical.


espaços expositivos
auditório
cafetaria
loja
biblioteca

Equipamentos de apoio

No que diz respeito aos equipamentos de apoio, é importante referir que a sua presença e dimensão dimensão varia conforme a escala do edifício e o contexto onde se inserem.

Não sendo um espaço específico mas sim um momento ou um elemento, será relevante salientar a presença constante do balcão de informações quando se entra em qualquer um dos edifícios estudados. Os balcões, tanto em madeira como mármore são um ponto fulcral na obtenção de informações sobre a instituição onde se está e também na compra de bilhetes - salvo algumas exceções como é o caso de Serralves que possui uma bilheteira independente, ainda que nem sempre utilizada.

Na área do átrio de entrada para além do balcão de receção é possível encontrar em alguns casos um espaço de bengaleiro bastante importante devido às regras dos espaços expositivos que impedem a entrada de grandes mochilas.

Para além da função expositiva estes museus possuem espaços que permitem diversas utilizações, nomeadamente salas multiusos, como em Serralves, mas também bibliotecas e auditórios.

É possível encontrar auditórios em Serralves, Santiago, Chaves e ainda em Seide, sendo o maior auditório o de Santiago com lotação para 300 pessoas e o menor o de Chaves com 100 lugares. Em todos os casos é possível encontrar um pavimento em madeira que vai desde a bancada até ao palco, sendo depois preenchido por poltronas ou, no caso do Centro de Arte Galega, por bancos corridos em pele. São espaços regulares e geralmente semelhantes, que se podem diferenciar pelo material que faz o lambril, madeira ou pedra, relação com o exterior e por apontamentos de iluminação natural.

Os edifícios possuem geralmente espaços de cafetaria que, em todos os casos analisados, comunicam com o exterior, ora através de grandes envidraçados, como é o caso do Centro de Arte Galega ora com apenas um vão vertical como em Santo Tirso. É possível ainda a presença de uma esplanada. No caso de Serralves encontram-se dois espaços distintos com função semelhante, nomeadamente a cafetaria do piso inferior, aliada ao auditório e, o restaurante, no último piso, com uma grande área de esplanada na cobertura do museu.

Nos casos de Santiago e Serralves encontram-se áreas de biblioteca, devido à sua escala e importância tanto na cidade como no mundo da arte, funcionando como polo cultural e espaço de investigação. No Museu Nadir Afonso e no Centro de Estudos Camilianos é possível encontrar uma pequena área de estudo de acordo com a menor escala dos edifícios.

Por fim, encontram-se ainda lojas em certos edifícios como Serralves, Centro Galego e Nadir Afonso ou pequenos balcões nos átrios de entrada onde se podem comprar algumas publicações e catálogos, como é o caso do museu de Santo Tirso.

No caso de Serralves existem duas lojas, uma dedicada à venda de diversos objetos, como artigos de *design*, peças de joalharia, entre outros; e uma segunda loja que funciona como livraria. Ambas são isoladas de outros espaços, sendo a primeira exterior ao próprio edifício do museu.

Já em Santiago de Compostela a loja é parte integrante da área de acesso à cafetaria, não havendo limites, como paredes, para a fechar num espaço próprio.

Parece-me possível concluir que os museus de Álvaro Siza se regem por alguns princípios invariantes, como o percurso e a possibilidade de descoberta, a vontade de que nos interroguemos sobre onde nos encontramos, não perdendo a noção do exterior, e ainda pela imensidão da luz no espaço, não havendo um momento igual ao anterior.

> "Uma sala branca vazia iluminada é sempre uma submissão ao neutro. Em tais espaços as obras de arte parecem atravessar uma espécie de convalescença estética. São vistas como inválidos inanimados, aguardando que os críticos os pronunciem curáveis ou incuráveis. [...]"[1]

Os espaços destinados às exposições são, neste arquiteto propositadamente variados e diferenciados, com caráteres próprios, oferecendo-se a múltiplas apropriações e obrigando diretores, comissários e curadores – ao contrário do que sucede nas "imaculadas" *white boxes* –, ao esforço e à forte exigência da imaginação e da invenção frente aos desafios das diversas montagens, como o prova a qualidade dos muitos acontecimentos que os vários Museus nos têm vindo a proporcionar, afirmando-se, quase que de imediato, num espaço cultural mais vasto que aquele das cidades que os promoveram.

O fato de serem uma experiência única para o visitante e curadores graças à diferença na espacialidade faz também com que a arte seja visualizada de uma forma diferente, contextualizando a obra e criando diálogo entre ela e a arquitetura, numa relação de complementação e nunca num clima de sobreposição e competição.

1 Smithson, 1996: página 142

Referências Bibliográficas

BARATA, Paulo Martins; SILVA, Raquel Henriques; ALMEIDA, Bernardo, Pinto. 2001. *Serralves museum: Álvaro Siza*. Lisboa, White & Blue.

BARRENECHE, Raul A. 2005. *New museums*. London: Phaidon.

BOESIGER, Willy (ed.) & STONOROV, Oscar (ed.). 1947. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complète de 1910-1929*. Zurich: Les Éditions d'Architecture.

BOESIGER, Willy (ed.) & STONOROV, Oscar (ed.). 1947. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: oeuvre complète de 1929-1934*. Zurich: Les Éditions d'Architecture.

CASTANHEIRA, Carlos, & LLANO, Pedro de. 1995. *Álvaro Siza: Obras e projectos*. Madrid: C.G.A.C.

CASTANHEIRA, CARLOS (coord. e ed.). 2007. *Álvaro Siza: vinte e dois projectos recentes*. Vila Nova de Gaia: CasadArquitectura.

DUBOIS, Marc. 1998. *Álvaro Siza: inside the city*. New York: Witney Library of Design

EINSEMAN, Peter. 1999. *in* PERESSUT, Luca Basso. 1999. *Musées- architectures 1999-2000.*

FERNANDES, João, & CASTANHEIRA, Carlos. 2005. *Álvaro Siza: expor = on display*. Porto: Fundação de Serralves.

GRAÇA DIAS, Manuel. 1999. *A lição da magnólia*. *in* NEVES, José Manuel (coord. ed.). 2002. *Serralves: A fundação, a casa e o parque, o museu, o arquitecto, a colecção, a paisagem*. Porto: Fundação de Serralves

GRANDE, Nuno. 2009. *Museumania: Museus de hoje, modelos de ontem*. Porto: Fundação de Serralves/Público.

GREUB, Suzanne & GREUB, Thierry. 2006. *Museums in the 21st century*. New York: Prestel

GUIMARÃES, Carlos. 2004. *Arquitectura e museus em Portugal: Entre reinterpretação e obra nova*. Porto: FAUP.

HUYSSEN, Andreas. 1996. *Sair da amnésia: O museu como meio de comunicação de massas*. in GRANDE, Nuno. 2009. Museumania: Museus de hoje, modelos de ontem. Porto: Fundação de Serralves/Público.

LOOCK, Ulrich. 2005. *An arquitectura de Andre a Zittel; Álvaro Siza: Um percurso no Museu de Serralves*. Porto: Fundação de Serralves.

LUPERTZ, Markus. 1985. "Art and architecture". *in* KLOTZ, Heinrich. 1988. *New museum buildings in the Federal Republic of Germany*. London: Academy Editions [ed. orig. *Neue museumsbauten in der Bundersrepublik Deutschland*, 1985].

MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent. 2009. *Álvaro Siza: Uma questão de medida*. Casal de Cambra, Caleidoscópio.

MONTANER, Josep Maria. 1995. *Museos para el nuevo siglo*. Barcelona: Gustavo Gili.

MONTANER, Josep Maria. 1997. *La modernidad superada: Arquitectura, arte y pensamento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

MOOS, Stanislaus von (co-aut.); ACHLEITNER, Friedrich (co-aut.); SACHS, Angeli (ed. lit.); LAMPUGNANI, Vittorio Magnano (ed. lit.), Portugal. Centro Cultural de Belém (ed. lit). 1999. *Museus para o novo milénio: Conceitos, projectos, edifícios*. München: Prestel. [ed. orig. *Museums for a new millenium: Concepts, projects, buildings*, 1999].

NEVES, José Manuel (coord. ed.). 2002. *Serralves: A fundação, a casa e o parque, o museu, o arquitecto, a colecção, a paisagem*. Porto: Fundação de Serralves

NIEMEYER, Oscar. 1999. *Museu de Arte Contemporânea de Niterói.* Rio de Janeiro: Revan.

O'DOHERTY, Brian. 1999. *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*. Berkeley: University of California Press.

OLIVEIRA, Joana Catarina Brito. 2012. *O museu contemporâneo: Processos de transformação de um equipamento urbano*. Porto: FAUP.

RODRIGUES, A. Jacinto. 1996. *Teoria da Arquitectura: O projecto como processo integral na arquitectura de Álvaro Siza*. Porto: FAUP.

SMITHSON, Robert. 1996. *The collected writings*. *in* GRANDE, Nuno. 2009. *Museumania: Museus de hoje, modelos de ontem*. Porto: Fundação de Serralves/Público.

SIZA, Álvaro. 1986. in RODRIGUES, A. Jacinto. 1996. *Teoria da Arquitectura: O projecto como processo integral na arquitectura de Álvaro Siza*. Porto: FAUP.

SALGADO, José in CASTANHEIRA, CARLOS (coord. e ed.). 2007. *Álvaro Siza: vinte e dois projectos recentes*. Vila Nova de Gaia: CasadArquitectura.

SEGURA, María Isabel Navarro (coord.). 2011. *Le Corbusier Expone*. Las Palmas: Centro atlántico de arte moderno.

TESTA, Peter. 1984. *The Architecture of Alvaro Siza.* Massachusetts: The MIT Press.

Entrevistas e Artigos em revistas

SOUTO DE MOURA, Eduardo. 2005. in MILHEIRO, A.V., Afonso, J. & NUNES J. 2005. *Álvaro Siza: Candidatura ao prémio UIA gold medal 2005*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos.

SIZA, Álvaro. 2016. "Juan Miró: Materialidade e metamorfose". *Revista E* (#2292), Paço de Arcos: Outubro 2016.

SIZA, Álvaro. 1980. *Plan Construction (PAN)*, 11th session.

JOEDICKE, Jürgen. 1984. "The Ramp as architectonic promenade - Le Corbusier's work" in *Daedalus*.

Sitografia

http://www.villabrunel.com/paris-city-of-light-the-louvre--museum-3.html

http://divisare.com/projects/322271-alvaro-siza-nicolo-galeazzi-serralves- museum-of-contemporary-art

https://vimeo.com/147381980

Índice de figuras

As figuras sem fonte são de arquivo pessoal.

Capítulo I

Fig. 1.1 – Pátios de Belvedere

Fonte: http://seen-places.com/great-history-vatican-museums-part-1-belvedere-garden/

Fig. 1.2 – Galleria degli Uffizi

Fonte: http://fr.madeoftuscany.it/fr/tour-florence/privatfuhrungen-von-florenz_c1/galerie-des-offices-extraordinaire-ouverture-nocturne-visite-privee_163/

Fig. 1.3 – Galleria degli Uffizi

Fonte: http://homebliss.in/2017/08/29/places-to-be-worlds-top-10-museum-that-will-take-your-breath-away/

Fig. 1.4 – Museu do Louvre

Fig. 1.5 – Antiquarium

Fonte: https://www.virtualtourist.com/travel/Europe/Germany/Bavaria/Munich-36623/Things_To_Do-Munich-Residence_Residenz-BR-5.html

Fig. 1.6 – Galleria degli Antichi

Fonte: http://www.panoramio.com/photo/48109945

Fig. 1.7 – Propostas de Boullée e de Durand para a tipologia de museu

Fonte: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2350

Fig. 1.8 – Gabinete de Apoxiômenos, Museu Pio Clementino

Fonte: http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/fr/collezioni/musei/museo-pio-clementino/vestibolo-quadrato-e-gabinetto-dell-apoxyomenos/vestibolo-quadrato-e-gabinetto-dell-apoxyomenos.html

Fig. 1.9 – Alçado e fachada Alte Pinakothek

Fonte: http://archimaps.tumblr.com/page/196

Fig. 1.10 – Altes Museum

Fonte: https://theculturetrip.com/europe/germany/articles/examining-berlin-s-world-heritage-sites/

Fig. 1.11 – Neues Museum

Fonte: https://www.pinterest.pt/pin/239816748878370765/?lp=true

Fig. 1.12 – British Museum

Capítulo II

Fig. 2.1 – Esquiço para museu de Crescimento Ilimitado

Fonte: https://t4deliriousnygroupe05.wordpress.com/

Fig. 2.2 – Esquiços para museu de Crescimento Ilimitado

Fonte: http://moleskinearquitectonico.blogspot.pt/2010/04/le-corbusier-museo-de-arte-en-tokio.html

Fig. 2.3 – Desenho para "Museu para uma cidade pequena"

Fig. 2.4 – Museu Guggenheim Nova Iorque

Fig. 2.5 – Plantas Museu de Tóquio

Fonte: https://www.pinterest.pt/pin/114982596709885409/?lp=true

Fig. 2.6 – Fachada Museu de Tóquio

Fonte: http://edomu.net/national-museum-of-western-art-by-le-corbusier/

Fig. 2.7 – Exterior Neue Nationalgalerie

Fonte: http://thomortiz.tumblr.com/image/52133141673

Fig. 2.8 – Interior Neue Nationalgalerie

Fonte: http://vormleersamtim.blogspot.pt/

Fig. 2.9 – Exterior Museu de Arte de São Paulo

Fonte: https://www.newcitybrazil.com/2015/12/21/oh-masp-sao-paulos-iconic-art-museum-returns-to-its-former-glory-by-restoring-lina-bo-bardis-original-galleries/

Fig. 2.10 – Interior Museu de Arte de São Paulo

Fonte: http://www.archdaily.com.br/br/758520/retrospectiva-de-eventos-sobre-lina-bo-bardi

Capítulo III

Fig. 3.1 – MoMA PS1

Fonte: https://www.thewelcomeblog.com/stories-of-new-york/7-good-reasons-to-go-to-queens-sightseeing-new-york

Fig. 3.2 – Tate Modern

Fig. 3.3 – Hall do Museu do Louvre

Fig. 3.4 – Fachada Centro Georges Pompidou

Fig. 3.5 – Praça adjacente ao Centro Georges Pompidou

Fig. 3.6 – Interior MoMA

Fonte: http://hwanggallery.com/curator/upon-reflection-momas-the-forever-now-forever-sucks/

Fig. 3.7 – Australian Centre for the Moving Image

Fonte: https://www.expedia.com/pictures/victoria/melbourne/australian-centre-for-the-moving-image.d6159212/museum/

Fig. 3.8 – Exterior Guggenheim Bilbau

Fonte: https://www.studyblue.com/notes/note/n/chapter-33/deck/14567916

Fig. 3.9 – Interior Guggenheim Bilbau

Fonte: http://artreport.com/discovering-francesco-clemente-at-the-bilbao-guggenheim/

Fig. 3.10 – Interior Louisiana Museum of Modern Art

Fonte: https://community.drownedinsound.com/t/favourite-museums/8013

Fig. 3.11 – Exterior Museu Brasileiro de Escultura

Fonte: http://www.silviaromanholi.com/blog/paulo-mendes-da-rocha-primeiro-arquiteto-brasileiro-a-receber-o-premio-leao-de-ouro

Fig. 3.12 – Exterior Museu Brasileiro de Escultura

Fonte: https://br.pinterest.com/pin/437764026262608635/?lp=true

Fig. 3.13 – Exterior Museu Brasileiro de Escultura

Fonte: http://www.gazetadopovo.com.br/haus/arquitetura/brasileiro-paulo-mendes-da-rocha-recebe-leao-de-ouro-carreira-em-veneza/

Capítulo IV

Fig. 4.1 – Bairro da Bouça

Fig. 4.2 – Escola Primária do Cedro

Fig. 4.3 – Exterior Casa Beires

Fonte: https://www.pinterest.pt/pin/549720698239055443/?lp=true

Fig. 4.4 – Interior Maison La Roche

Fig. 4.5 – Exterior Villa Savoye

Fig. 4.6 – Desfile Louis Vuitton Cruise no Museu de Arte Contemporânea de Niterói

Fonte: http://www.archdaily.com.br/br/788926/museu-de-arte-contemporanea-de-niteroi-recebe-o-desfile-da-colecao-cruise-da-louis-vuitton

Fig. 4.7 – Cobertura Villa Savoye

Fig. 4.8 – Percurso de entrada na Casa de chá da Boa Nova

Fig. 4.9 – Projeto Visiones para Madrid

Fonte: https://www.facebook.com/permalink.php?id=227496017455492&story_fbid=450594791812279

Fig. 4.10 – Promenade Centro Galego de Arte

Fig. 4.11 – Promenade Museu de Serralves

Fig. 4.12 – Hall Casa de Serralves

Fonte: https://br.pinterest.com/pin/309974386838872135/?lp=true

Fig. 4.13 – Pormenor Museu Nadir Afonso

Fonte: http://vitruvius.blogs.sapo.pt/tag/nadir+afonso

Fig. 4.14 – Promenade Museu Nadir Afonso

Fig. 4.15 – Promenade Centro de Estudos Camilianos

Fig. 4.16 – Promenade Museu-Atelier Júlio Pomar

Fig. 4.17 – Promenade Museu Internacional de Escultura Contemporânea

Fig. 4.18 – Pormenor Entrada Museu Internacional de Escultura Contemporânea

Fonte: https://www.publico.pt/2016/05/21/culturaipsilon/noticia/santo-tirso-tem-novo-museu-dois-em-um-1732589

Fig. 4.19 – Mesa Invertida no Centro Galego de Arte

Fig. 4.20 – "1200 Sacos de Carvão" de Duchamp

Fonte: https://robinlevertonart.com/2016/03/18/how-has-architecture-been-used-to-invoke-the-feeling-of-the-uncanny-when-critiquing-cultural-institutions/

Fig. 4.21 – Salas Centro Galego de Arte

Fig. 4.22 – Salas Museu de Serralves

Fig. 4.23 – Salas Museu Nadir Afonso

Fig. 4.24 – Pátio exterior Centro Galego de Arte

Fig. 4.25 – Entrada Centro Galego de Arte

Fig. 4.26 – Átrio Centro Galego de Arte

Fig. 4.27 – Pátio Centro Galego de Arte e zona de esplanada

Fig. 4.28 – Envidraçado da cafetaria do Centro Galego de Arte

Fig. 4.29 – Janela e exterior Centro Galego de Arte

Fig. 4.30 – "Torre H" da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

Fonte: http://metrocubicodigital.com/pt/portfolio/faup-exteriores

Fig. 4.31 – Janela Centro Galego de Arte

Fig. 4.32 – Janela átrio Centro Galego de Arte

Fig. 4.33 – Cobertura Centro Galego de Arte

Fig. 4.34 – Janela horizontal Centro Galego de Arte

Fig. 4.35 – Janela horizontal Centro Galego de Arte

Fig. 4.36 – Varanda Museu de Serralves

Fig. 4.37 – Janela zona do bengaleiro Museu de Serralves

Fig. 4.38 – Janela átrio de acesso à biblioteca e cafetaria Museu de Serralves

Fig. 4.39 – Janela sala excepcional exterior/interior Museu de Serralves

Fig. 4.40 – Janela com varanda interior/exterior Museu de Serralves

Fig. 4.41 – Janela horizontal Museu de Serralves

Fig. 4.42 – Janela zona transição interior/exterior Museu de Serralves

Fig. 4.43 – Janela com varanda Museu de Serralves

Fig. 4.44 – Janelas verticais Museu de Serralves

Fig. 4.45 – Janela vertical Museu de Serralves

Fig. 4.46 – Janela vertical Museu de Serralves

Fig. 4.47 – Janela após penumbra Museu de Serralves interior/exterior

Fig. 4.48 – Envidraçados Museu de Serralves

Fig. 4.49 – Clarabóias e tetos falsos Museu de Serralves

Fig. 4.50 – Janelas horizontais átrio Museu Nadir Afonso

Fig. 4.51 –Teto falso Museu Nadir Afonso

Fig. 4.52 – Janela horizontal Museu Nadir Afonso

Fig. 4.53 – Clarabóia vista da sala e da zona técnica Museu Nadir Afonso

Fig. 4.54 – Janela horizontal para o rio Museu Nadir Afonso

Fonte: http://www.archdaily.com.br/br/791205/museu-de-arte-contemporanea-nadir-afonso-alvaro-siza-vieira

Fig. 4.55 – Varanda cafetaria Museu Nadir Afonso

Fig. 4.56 – Varanda zonas administrativas Museu Nadir Afonso

Fig. 4.57 – Clarabóias atelier Museu Nadir Afonso

Fig. 4.58 – Janela atelier Museu Nadir Afonso

Fig. 4.59 – Janelas Atelier-Museu Júlio Pomar

Fig. 4.60 – Janela horizontal espaço expositivo Centro Estudos Camilianos

Fig. 4.61 – Espaço expositivo Centro Estudos Camilianos

Fig. 4.62 – Janela Museu Escultura Santo Tirso

Fig. 4.63 – Janelas Museu Escultura Santo Tirso

Fig. 4.64 – Balcão informações Centro Galego de Arte

Fig. 4.65 – Balcão informações Museu Escultura Santo Tirso

Fig. 4.66 – Balcão informações Museu Nadir Afonso

Fig. 4.67 – Balcão informações Museu de Serralves

Fig. 4.68 – Auditório Centro Estudos Camilianos

Fig. 4.69 – Auditório Centro Galego de Arte

Fonte: http://www.turismo.gal/recurso/-/detalle/15931/centro-galego-de-arte--contemporanea-cgac-?langId=pt_PT

Fig. 4.70 – Auditório Museu de Serralves

Fonte: http://www.portocvb.com/controller.php?action=viewmembers&menu=2&type=1&id=64

Fig. 4.71 – Auditório Museu Nadir Afonso

Fonte: http://www.archdaily.com.br/br/791205/museu-de-arte-contemporanea-nadir-afonso-alvaro-siza-vieira

Fig. 4.72 – Livraria Museu de Serralves

Fig. 4.73 – Cafetaria Museu de Serralves

Fig. 4.74 – Cafetaria Centro Galego de Arte

Fig. 4.75 – Cafetaria Museu Escultura Santo Tirso

Fig. 4.76 – Esplanada do restaurante Museu de Serralves