U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITETURA

Álvaro Siza, memória e projeto

Uma reflexão a propósito de dois museus

Francisca Maria Pereira

M

2026

U.PORTO

Francisca Maria Pereira. Álvaro Siza, memória e projeto. Uma reflexão a propósito de dois museus.

Álvaro Siza, memória e projeto. Uma reflexão a propósito de dois museus.

Francisca Maria Pereira

M.FAUP **2026**

FACULDADE DE ARQUITETURA

Álvaro Siza, memória e projeto

Uma reflexão a propósito de dois museus

Francisca Maria Vieira da Silva Sousa Pereira

Dissertação de Mestrado, apresentada à
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Orientada por
Professor Doutor Carlos Machado

Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Carlos Machado, pela estimulante partilha de conhecimento, pelo acompanhamento e pelo encorajamento, que foram fundamentais para a realização desta dissertação.

À minha família, pelas visitas de campo que acompanharam e pela motivação constante.

E a todos os que, de alguma forma, me inspiraram e apoiaram ao longo deste percurso.

Muito obrigada.

Notas

A presente dissertação foi escrita ao abrigo do novo Acordo Ortográfico.

Devido à importância do acompanhamento do texto pelas imagens, sobretudo nos capítulos **3.** e **4.**, recomenda-se a visualização em dupla-página.

Sempre que, no texto, for feita, entre parênteses, referência a uma imagem anteriormente apresentada, esta poderá ser utilizada como hiperlink para a página onde se encontra a imagem em questão. Junto do número da imagem encontra-se um hiperlink composto pelo número da página de origem que permite regressar à página onde se encontrava a referência à imagem.

Resumo

A presente dissertação propõe uma reflexão sobre o programa museológico, a partir de um percurso por duas obras recentes de Álvaro Siza: o **MIEC+MMAP** (Santo Tirso, 2016), e a **Fundação Gramaxo** (Maia, 2024).

Ao longo do estudo, a memória revela-se como uma dimensão central do projeto, manifestando-se em diferentes níveis: na leitura do lugar, na experiência acumulada do arquiteto, no conhecimento da própria disciplina e, finalmente, na experiência de quem percorre o edifício.

Abstract

This dissertation proposes a study of the museum programme through an analysis of two recent works by Álvaro Siza: **MIEC+MMAP** (Santo Tirso, 2016) and the **Gramaxo Foundation** (Maia, 2024).

Throughout the study, memory emerges as a central dimension of the project, manifesting itself at different levels: in the reading of the site, in the architect's accumulated experience, in the knowledge of the discipline itself and, finally, in the experience of those who move through the building.

Sumário

0. Abertura 8

1. Enquadramento Histórico e Geográfico 10

1.1. A Rede hidrográfica e a Rede viária romana 10

1.2. A Terra da Maia 10

1.3. O Mosteiro de Santo Tirso 12

1.3.1. Da fundação monástica de 978 à igreja do século XVII 12

1.3.2. As operações urbanísticas do século XIX e século XX 18

1.3.3. A adaptação da hospedaria a várias ocupações 24

1.4. A Quinta da Boa Vista 26

1.4.1. A atividade agrícola e a *Casa de Lavoura* 26

1.4.2. A infraestruturação do território e as expropriações 28

2. Encomenda 32

2.1. MMAP+MIEC 32

2.2. Fundação Gramaxo 38

3. Implantação 44

3.1. MIEC+MMAP 44

3.1.1. A volumetria delimitada pela cornija 44

3.1.2. A implantação paralela ao muro 48

3.1.3. A composição integrando a capela 52

3.1.4. A articulação conseguida pelo afastamento 56

3.1.5. A ligação estabelecida pelo 'braço' 58

3.1.6. A continuidade através dos materiais 62

3.1.7. A relação com a cidade 66

3.2. Fundação Gramaxo 68

3.2.1. A geometria ancorada no muro 68

3.2.2. A mediação entre a casa e o museu 72

3.2.3. A composição a partir do tanque 76

3.2.4. A definição dos limites 80

3.2.5. A volumetria em torno do pátio 84

3.2.6. O vínculo emergente nos materiais 88

3.2.7. A relação com a cidade 94

4. Percurso 96

4.1. MIEC+MMAP 96

4.1.1. A entrada abrigada 96

4.1.2. Um primeiro momento de decisão 104

4.1.3. A escada enquanto elemento excecional na construção do percurso 108

4.1.4. Os momentos que pontuam a memória 116

4.1.5. A definição espacial e a flexibilidade de uso 122

4.1.6. A contenção da luz e dos materiais 126

4.2. Fundação Gramaxo 130

4.2.1. A entrada abrigada 130

4.2.2. Um primeiro momento de decisão 134

4.2.3. O vai-e-vem do percurso 136

4.2.4. Os momentos que pontuam a memória 142

4.2.5. A reconfiguração do espaço 146

4.2.6. A continuidade dos materiais 150

5. Considerações Finais 152

Bibliografia 154

Webgrafia 155

Biblioteca de imagens 156

0. Abertura

A presente dissertação propõe uma reflexão sobre o programa museológico, a partir de um percurso por duas obras recentes de Álvaro Siza: o MIEC+MMAP, ou Museu Internacional de Escultura Contemporânea e Museu Municipal Abade Pedrosa (Santo Tirso, 2016), e a Fundação Gramaxo (Maia, 2024). O interesse por estas obras surgiu na sequência das primeiras visitas realizadas a cada uma delas, que suscitaram curiosidade em aprofundar um conjunto de opções projetuais.

A proximidade geográfica entre os dois casos de estudo possibilitou várias visitas de campo, permitindo uma observação direta dos espaços e da sua relação com o contexto. Destas visitas resultou um conjunto fotográfico que constitui a base de apoio à análise desenvolvida ao longo do trabalho. A construção relativamente recente das duas obras permitiu ainda uma leitura retrospetiva de princípios projetuais consolidados ao longo do percurso do arquiteto, através da sua comparação com outras obras, em especial o Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC - Santiago de Compostela, 1993) e a Fundação de Serralves (Porto, 1999), onde se identificou uma série de questões projetuais que encontram correspondência nos casos de estudo.

1.



1. MIEC+MMAP e Mosteiro de São Bento, em Santo Tirso.

Em relação ao projeto do complexo MIEC+MMAP, importa ressalvar que, embora seja assinado em coautoria por Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto de Moura, a análise incide sobretudo sobre o edifício do MIEC. Esta opção decorre da natureza da intervenção e dos indícios existentes quanto à distribuição do trabalho entre os dois arquitetos. Nuno Grande identifica o ponto de contacto entre os dois edifícios como "o primeiro momento nevrálgico do projeto, onde 'as duas mãos' se encontram"[1], e cita Eduardo Souto de Moura: "o Siza rematou o 'seu' mármore, proposto para o novo edifício, no topo do corredor do convento; eu deixei o 'meu' granito, presente nas ombreiras desse corredor, na passagem entre os dois volumes".[2] Este testemunho sugere uma divisão de trabalho em que Siza assume um papel predominante no desenvolvimento do MIEC e Souto de Moura na intervenção sobre o MMAP, justificando uma atenção mais aprofundada ao novo edifício.

Através deste estudo, pretende-se compreender questões projetuais presentes nas obras estudadas, identificando, a partir do confronto entre os casos, princípios que ultrapassam a especificidade de cada obra e contexto. É a partir desta leitura transversal que, nas Considerações Finais, se aborda a forma como a memória se revela como uma dimensão fundamental do projeto de Álvaro Siza.

1. GRANDE, Nuno; "Transformação" in Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa: projeto e obra; p.13.
2. SOUTO MOURA, Eduardo; cit. Ibid. 1; p. 13-14.

2.



2. Fundação Gramaxo na Quinta da Boavista, na Maia.

1. Enquadramento Histórico e Geográfico

1.1. A Rede hidrográfica e a Rede viária romana

Os concelhos da Maia e de Santo Tirso inserem-se na região do Douro Litoral, ocupando uma posição de transição entre a planície litoral atlântica e o interior mais acidentado e montanhoso. [1] A sua configuração topográfica é marcada por uma densa rede hidrográfica, que pode ser considerada o primeiro motor ordenador do povoamento castrejo do território, da qual se destacam o Rio Ave e os seus afluentes a norte e o Rio Leça a sul.[2]

Com a chegada dos romanos ao território inicia-se o período em que este "encontra as suas raízes mais profundas no fenómeno de estruturação do território".[3] Esta etapa é marcada por uma ocupação ribeirinha e pela exploração dos solos em articulação com uma rede viária estruturante e continuamente adensada. Esta rede viária constituiu a base para o desenvolvimento dos principais núcleos de povoamento medievais, "segundo um modelo agrário de notável perdurabilidade que, apesar do impacto da industrialização a partir de meados do século XIX, permanece ainda hoje legível na paisagem regional".[4]

1.2. A Terra da Maia

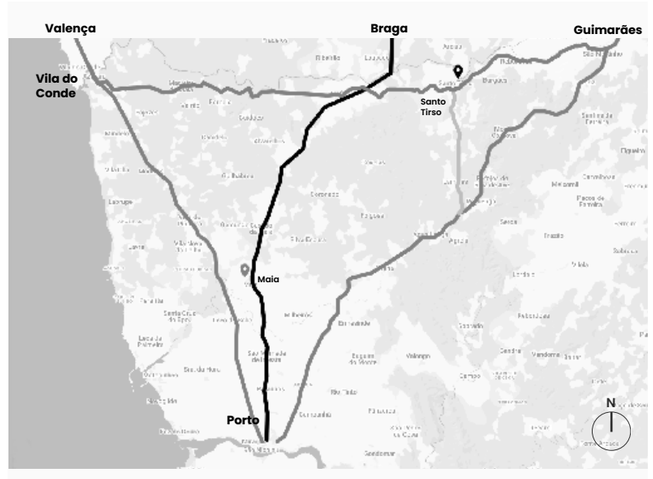
Este processo de estruturação territorial conheceria, contudo, um período de estagnação com as invasões árabes, situação que perdurou até ao século IX, quando se dá a reconsolidação do território no contexto da reconquista cris-

1. MOREIRA, Álvaro; MELO, Conceição; "Santo Tirso. A cidade e o tempo" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso 1990-2015*; p. 6.
2. MOREIRA, Álvaro; "As origens do povoamento" in *Santo Tirso: das origens do povoamento à atualidade*; p. 9.
3. Ibid. 1; p. 6.
4. Ibid. 1; p. 6.

1.



2.



1. A Terra da Maia, desenho de José Vieira de Carvalho sobre *Mappa do distrito entre os rios Douro e Minho.*
2. Principais vias romanas que atravessavam a Terra da Maia.

tã.[5] Nesta época, os atuais concelhos de Santo Tirso e da Maia integravam um território mais vasto denominado Terra da Maia, cujos limites se estendiam desde o couto da Foz, a sul, até à margem esquerda do rio Ave, a norte, e desde a costa atlântica, a poente, até um limite oriental hoje difícil de precisar, mas que acompanharia aproximadamente a antiga via romana que ligava o Porto a Guimarães.

Este território assumiu grande importância política e militar durante os séculos X a XII, uma vez que a sua administração esteve nas mãos de uma das famílias mais influentes junto da coroa, desempenhando um papel central na luta pela independência - a família dos da Maia. O seu membro mais antigo de que há registo, Aboazar Lovesendes, será o fundador do Mosteiro de Santo Tirso.

A região conheceu então um renovado processo de povoamento e reorganização que se caracterizou, por um lado, pelo reforço das estruturas defensivas, destinados à proteção face a novas investidas, e, por outro, pela proliferação de mosteiros[6], muitos dos quais familiares, que desempenhavam um papel central na gestão e administração do território, associando-se ao patronato das famílias mais influentes, que por sua vez beneficiavam "do poder de legitimação perante a sociedade decorrente da relação privilegiada com o poder divino".[7]

1.3. O Mosteiro de Santo Tirso

1.3.1 **Da fundação monástica de 978 à igreja do século XVII**

Na Terra da Maia, os mosteiros seriam "centos e tantos, e tão pegados que, ainda nos poucos que não se extinguiram, num dia se podem correr três, quatro e mais."[8] E de facto, num raio de cinco ou poucos mais quilómetros do mosteiro de Santo Tirso existiriam cerca de cinco mais - Landim, Burgães, Refojos, Roriz e Vilarinho.[9]

5. CORREIA, Francisco Carvalho; *Santo Tirso da cidade e do seu termo*, vol. VI; p.491.
6. MOREIRA, Álvaro; MELO, Conceição; "Santo Tirso. A cidade e o tempo" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso 1990-2015*; p.7.
7. MOREIRA, Álvaro; "As origens do povoamento" in *Santo Tirso: das origens do povoamento à atualidade*; p. 109.
8. S. TOMÁS, Frei Leão de; cit. por CORREIRA, Francisco Carvalho; *Santo Tirso da cidade e do seu termo*, vol. VI; p.498.
9. CORREIRA, Francisco Carvalho; *Santo Tirso da cidade e do seu termo*, vol. VI; p. 502-532.

Fundado em 978, o mosteiro de Santo Tirso, seria inicialmente um mosteiro familiar[10]: "Implantado sobre um pequeno outeiro na margem esquerda do rio Ave, [...] com acesso a extensos terrenos de natureza aluviar de elevada aptidão agrícola, de áreas de floresta envolvente, assim como de um certo isolamento, o local onde se concretizou a sua implantação congregava todas as condições necessárias [...] para que se desenvolvesse como um potentado económico da região, sustentado num território bem dotado de acessos viários e uma localização estratégica na região, equidistante dos principais centros de decisão - Porto, Braga e Guimarães."[11]

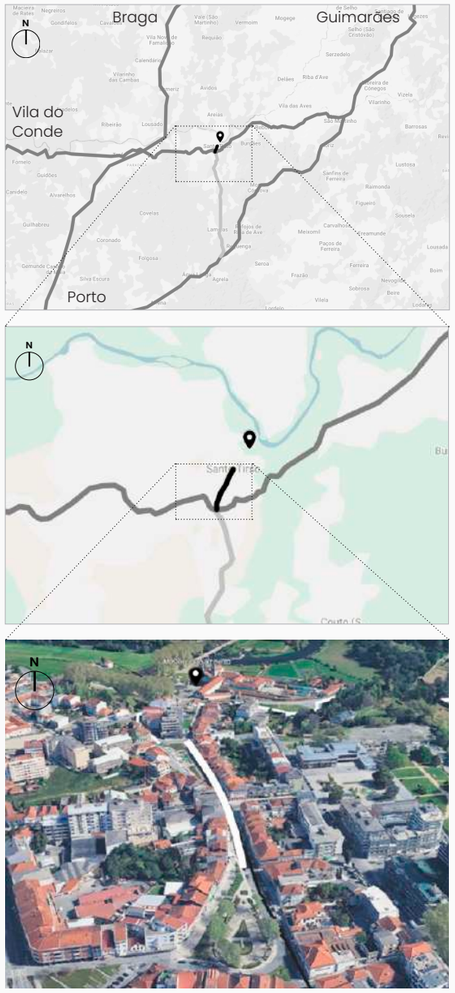
Com efeito, nas imediações do mosteiro passavam duas estradas romanas de grande relevância: a via Porto–Braga e uma outra que, partindo do Porto, num trajeto mais oriental, se dirigia à ponte de Negrelos, para em Guimarães alcançar a estrada Braga-Mérida. Na época medieval vêm-se acrescentar a estas mais algumas estradas,[12] da qual se destaca a chamada estrada da Vila, que assegurava a ligação entre Guimarães e Vila do Conde.

Ora com a implantação do mosteiro consolidou-se uma nova via que o ligava à estrada Porto-Guimarães, mais conhecida como a 'Rua'. Desta forma podemos considerar que "o mosteiro gerou a vila: os homens ergueram as suas casas e oficinas, exatamente ao longo da variante que da estrada Porto–Guimarães rumava ao mosteiro".[13] Esta comunidade era apelidada de Cidnai um "apêndice urbano que nasceu e cresceu ao longo da estrada"[14] originando uma estrutura urbana tão marcadamente linear que "ainda em pleno século XX [...] ninguém dizia 'vamos à vila'. Antes, 'vamos à rua'...".[15] A esta organização viária acrescia ainda a travessia do rio Ave, que "a partir da igreja monástica [...] far-se-ia por barca, propriedade do mosteiro"[16], evidenciando o controlo direto das infraestruturas e da mobilidade.

Da primeira construção, desconhece-se a configuração arquitetónica do mosteiro, podendo-se apenas especular que fosse de cunho visigótic ou mo-

10. MOREIRA, Álvaro; MELO, Conceição; "Santo Tirso. A cidade e o tempo" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso 1990-2015*; p.7-8.
11. Ibid. 10; p. 8.
12. Ibid.9; p. 492-493.
13. CORREIA, Francisco Carvalho; *O Mosteiro de Santo Tirso de 978 a 1588*; vol. I; p. 126
14. Ibid. 13; p. 122.
15. Ibid. 13; p. 126.
16. Ibid. 13; p. 126.

1.



1. Aproximação dos traçados das principais Vias Romanas nas imediações do Mosteiro de Santo Tirso, incluindo a Estrada da Vila e a Rua do Cidnai.

çárabe.

No entanto, "nas últimas décadas do século XI, concretamente a partir de 1080 com a chegada dos cluniacenses, difusores [...] da regra de S. Bento"[17] assiste-se a uma transformação do panorama monástico em que a íntima relação dos mosteiros familiares com as comunidades locais, aliada à sua reduzida dimensão, põe a descoberto a sua fragilidade e os confronta com a necessidade de adotar novas observâncias, sob pena de desaparecimento[18] ou de serem reduzidos a igrejas paroquiais.[19] É neste contexto que em 1090, o Mosteiro de Santo Tirso adota a Regra de São Bento[20], e como tantos outros, conhece "um novo impulso traduzido numa maior atividade económica e na criação de edifícios mais amplos e melhor cuidados ao nível artístico".[21]

Desta forma, também em Santo Tirso se dá fundação a uma nova construção, de cariz românico, da qual, ainda que se desconheça a planta, restam ainda vestígios.[22] Este momento mais próspero é consolidado em 1097, com a doação do couto de Santo Tirso ao mosteiro[23], altura a partir da qual este vê o seu domínio ampliado "pela cerca que limitava a Quinta de Dentro e a Quinta de Fora".[24]

Segue-se um longo período de doações de patronos ao mosteiro que culmina, no século XIV, com a construção de uma nova igreja de raiz[25], com três naves e galilé avançada em relação à fachada principal do edifício.[26] É nesta altura construído o primeiro claustro, de desenho gótico[27] que ainda hoje pode ser visitado (apenas o piso inferior, pois o segundo piso é um acréscimo do século XVII, alterado no século XIX).[28]

17. MOREIRA, Álvaro; MELO, Conceição; "Santo Tirso. A cidade e o tempo" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso 1990-2015*; p.8.
18. Ibid. 17; p. 8.
19. MOREIRA, Álvaro; "A alta Idade média" in S*anto Tirso: das origens do povoamento à atualidade*; p. 110.
20. Ibid. 17; p. 8.
21. Ibid. 17; p. 8.
22. CORREIA, Francisco Carvalho; *O Mosteiro de Santo Tirso de 978 a 1588*; vol. I; p. 121 e 161.
23. Ibid. 22; p. 215-220.
24. MOREIRA, Álvaro; "A alta Idade média" in S*anto Tirso: das origens do povoamento à atualidade*; p. 118.
25. Ibid. 22; p. 175-179.
26. Ibid. 22; p. 178-182.
27. CORREIA, Francisco Carvalho; *Santo Tirso da cidade e do seu termo*; vol. IV; p. 221-226.
28. Ibid. 22; p. 184.

Na crise de 1385, o mosteiro aderiu ao Mestre de Avis e neste contexto as tropas castelhanas invadiram o mosteiro e os monges fugiram para o Porto. Deste período resultou um irremediável estado de ruína que já no século XVII, depois do seu regresso, obrigou à construção de uma nova igreja e um novo mosteiro[29] bem como à reedificação e possível ampliação da cerca que sempre tinha assegurado o princípio de clausura desde a sua fundação.

Quanto ao complexo, começa-se pela edificação do segundo claustro, da autoria de D. Frei Plácido dos Anjos. No triénio de 1647-1650 segue-se a construção do terceiro claustro com repuxo e "assim, os três claustros estariam prontos antes mesmo da construção da nova igreja."[30] Irrompe ainda a empreitada para um quarto claustro, entre 1653-1656, que, contudo, nunca se completou.[31] O projeto da atual igreja matriz data de 1659 por "Frei João Turriano, filho de um arquiteto milanês, Leonardo Turriano. Possui planta de cruz latina e é de uma só nave."[32]

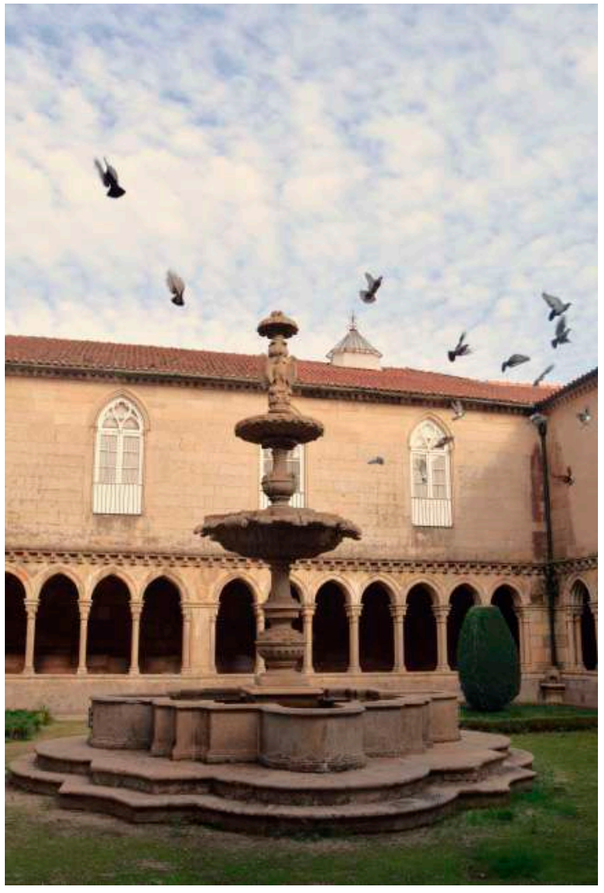
Entre 1737-1739, foi construida uma nova hospedaria, destinada ao acolhimento das "pessoas de maior cotação social"[33] ficando o hospício para as pessoas menos abastadas "por detrás em disposição paralela, separadas por fojo".[34] Desta forma, o seu volume configura "um bloco de conexão e encerramento da composição, paralelo ao volume da igreja"[35] num conjunto monástico organizado por dois eixos ortogonais: o eixo sudoeste-nordeste que marca a orientação da igreja e da nova hospedaria e o eixo noroeste-sudeste ao longo do qual se desenvolvem os claustros.[36]

29. CORREIA, Francisco Carvalho; *O Mosteiro de Santo Tirso de 978 a 1588*; vol. I;; p. 178-179.
30. CORREIA, Francisco Carvalho; *Santo Tirso da cidade e do seu termo*; vol. IV; p. 233.
31. Ibid. 29; p. 238.
32. CAMARA MUNICIPAL DE SANTO TIRSO; "Mosteiro de Santo Tirso - Santo Tirso"; disponível no site oficial.
33. CORREIA, Francisco Carvalho; *O Mosteiro de Santo Tirso Elementos para a História da Arte*; vol. V; p. 133.
34. Ibid. 32; p. 133.
35. MOREIRA, Álvaro; *Santo Tirso: das origens do povoamento à atualidade*; p. 119.
36. Ibid. 34; p. 119.

2.



3.



2. Tímpano românico na Igreja Matriz do Mosteiro de Santo Tirso.
3. Primeiro Claustro, séc. XIV (apenas o piso inferior, pois o segundo piso é um acréscimo do século XVII, alterado no século XIX).

1.3.2 As operações urbanísticas do século XIX e século XX

A 30 de maio de 1834 deu-se a extinção das ordens religiosas, mas já um pouco antes, a 26 de março, os monges teriam abandonado o mosteiro. Seguiu-se a expropriação das terras que lhe pertenciam, que foram divididas e vendidas em hasta pública. Contava então Santo Tirso com uma população "com cerca de 1000 habitantes, com 98 casas, 48 com mais de um piso e 50 térreas."[37]

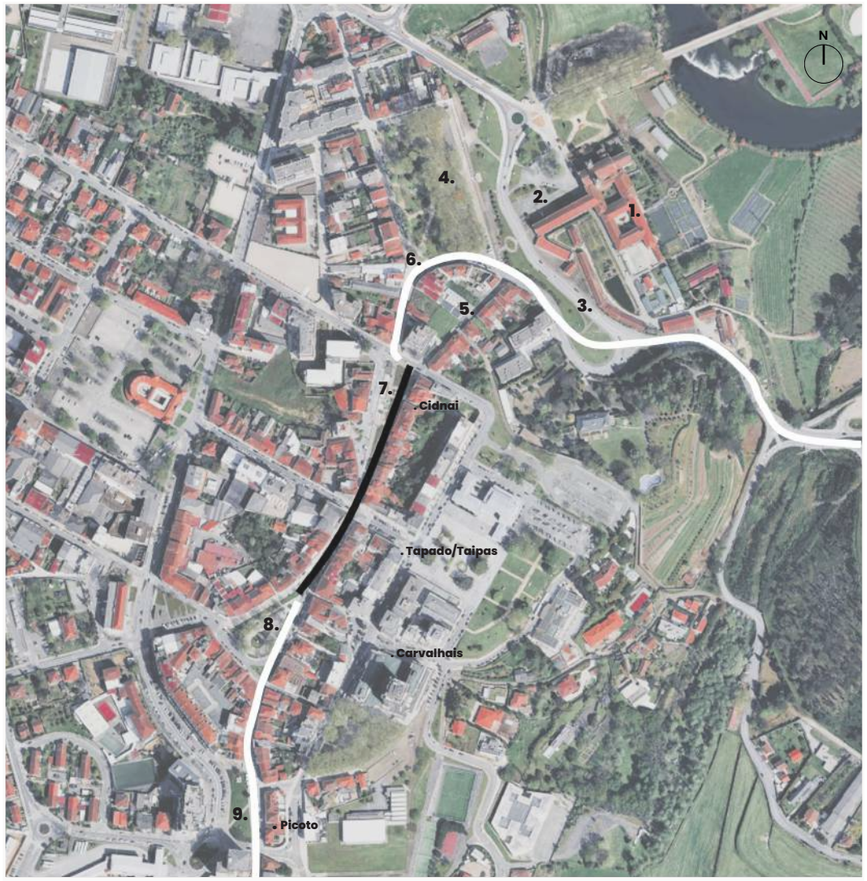
A 29 de março de 1860, surge a o primeiro grande projeto urbanístico da Vila de Santo Tirso, cujas obras começaram a 7 de julho de 1863[38] : o desvio da Estrada Porto-Guimarães para que passasse pela 'Rua',[39] e seguisse pelas terras da Quinta de Fora[40] dando origem à Rua Francisco Moreira.[41] A abertura desta via constituiu a estrutura a partir da qual "tomaram forma alguns espaços públicos: a Atual Praça Conde de São Bento, o Largo Coronel Baptista Coelho e o Parque D. Maria II"[42] bem como a Praça Camilo Castelo Branco. Mais tarde, com a construção da ponte metálica sobre o Ave, inaugurada em 1883, e que veio substituir as anteriores de madeira, consolida-se a associação a esta via de uma outra que fazia a ligação de Santo Tirso a Vila Nova de Famalicão,[42] a atual EN204.

Para melhor compreendermos as alterações no mosteiro e as intervenções próximos à área de implantação do MIEC+MMAP realizadas durante este século será útil analisar a planta de 29 de janeiro de 1867, publicada por Ilídio Araújo em 1962 e que Francisco Carvalho Correia vai legendar no seu doutoramento (imagem 3.). [44]

Deste período é importante destacar a Capela do Senhor dos Passos, que vai protagonizar um interessante episódio desta área de estudo, quando entre 1966-1968 é deslocada da sua posição inicial a sul do mosteiro, para nascente, no enfiamento da hospedaria, onde se encontra hoje a sudoeste do MIEC+MMAP.

37. MELO, Conceição; "De vila a cidade" in *Santo Tirso: das origens do povoamento à atualidade*; p. 266.
38. CORREIA, Francisco Carvalho; *Santo Tirso da cidade e do seu termo, vol.* II; p. 31
39. Ibid. 36. p. 267.
40. CORREIA, Francisco Carvalho; *Santo Tirso da cidade e do seu termo, vol. VI;* p. 603.
41. Ibid. 36. p. 268.
42. MOREIRA, Álvaro; MELO, Conceição; "Santo Tirso. A cidade e o tempo" in *Museu Internacional de Escultura Con temporânea de Santo Tirso 1990-2015*; p. 10.
43. Ibid. 41. p. 10.
44. Ibid. 37; p. 38-39

1.
p. 66



'Rua' do Cidnai
Nova variante à Estrada Porto - Guimarães (aproveitando o traçado da 'Rua' e abrindo a Rua Francisco Moreira)
1. Mosteiro de Santo Tirso
2. Largo Abade Pedrosa
3. Avenida Unisco Godiniz
4. Parque D. Maria II
5. Rua São Bento (aberta apenas no sécilo XVIII)
6. Rua Francisco Moreira (aberta para a passagem da nova variante)
7. Largo Coronel Baptista Coelho
8. Praça Conde de São Bento
(no antigo campo de Santarém e inicialmente chamada Campo 29 de Março)
9. Praça Camilo Castelo Branco (antigo Lugar do Picoto)

1. A atual envolvente ao mosteiro de Santo Tirso. Assinalados os principais espaços públicos abertos entre os século XIX e sécculo XX. E por sobreposição, os traçados da 'Rua' do Cidnai e a nova variante Porto-Guimarães

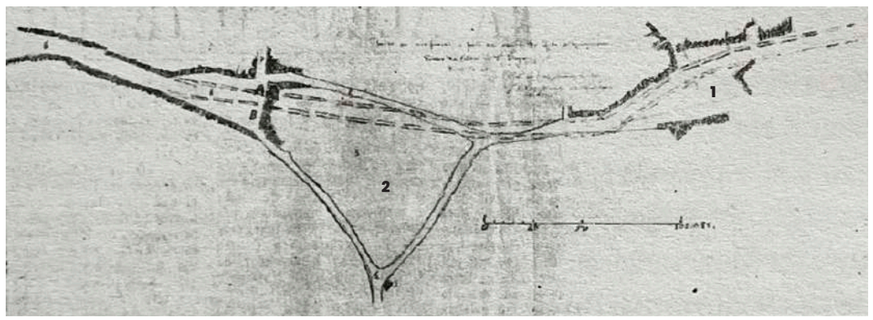
A estas obras do século XIX acrescentam-se no século XX várias outras, com o intuito do melhoramento contínuo do tecido da cidade, como acontece em 1925, com a contratação do arquiteto José Marques da Silva para o desenvolvimento de alguns projetos para a vila: Projeto do Edifício dos Paços do Concelho, Casa dos Magistrados, Projeto da entrada na Vila e Melhoramentos do Centro da Vila [...] dos quais apenas se vem a concretizar o desenho do Largo Coronel Batista Coelho, que ainda hoje marca a imagem de Santo Tirso".[45]

Mais tarde, em 1957 é apresentado um novo projeto, da autoria do engenheiro Miguel Rezende para o arranjo urbanístico da envolvente do Mosteiro e dos Paços do Concelho. Deste projeto salienta-se a ligação do Parque D. Maria II à cota do mosteiro através de uma escadaria, e um grande jardim em rampa, bem como a redefinição da Avenida D. Unisco Godiniz, que define uma zona de estacionamento no Largo Abade Pedrosa, em frente à ala dos Paços do Concelho. Mais tarde a rua foi desviada para oeste e articulada com uma nova rotunda, o que permitiu criar o estacionamento arborizado como hoje se encontra.[46]

45. MOREIRA, Álvaro; MELO, Conceição; "Santo Tirso. A cidade e o tempo" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso 1990-2015*; p. 10.

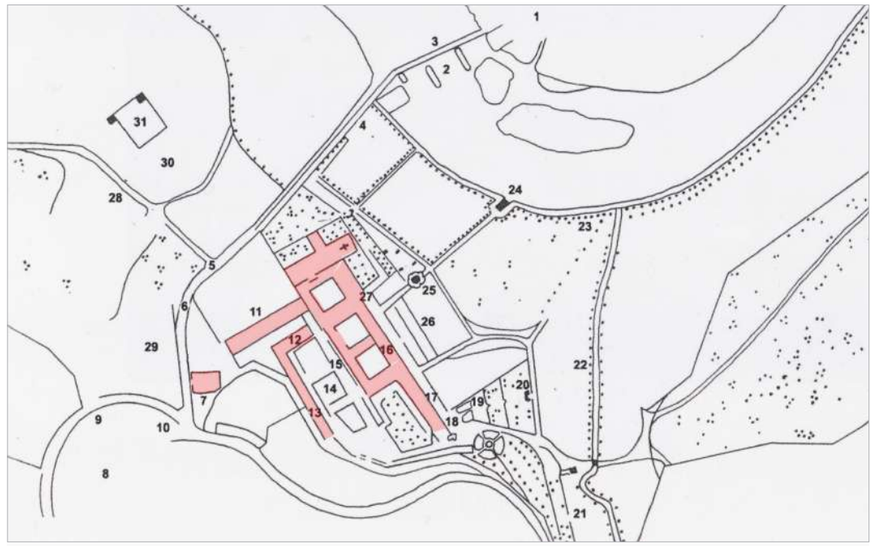
46. MELO, Conceição; "De vila a cidade" in *Santo Tirso: das origens do povoamento à atualidade*; p. 301-330.

2.



2. A tracejado o traçado para a nova variante, segundo projeto de 1861 da autoria do Eng. José B. M. Mouzinho de Albuquerque. Com o número 1 o Picoto (atual Praça Camilo Castelo Branco) e com o número 2 o Campo do Santarém (atual Praça Conde de São Bento).
3. Planta de 1867, publicada por Ilídio Araújo.

3.

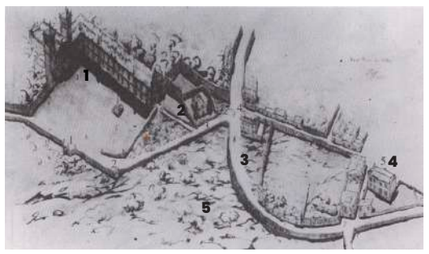


2. Pegões da ponte metálica concluida em 1883.
3. Ponte de madeira, que seria já pelo menos a quarta, abatida em 1929.
4. Estrada Santo Tirso-Famalicão.
7. Capela do Senhor dos Passos, construída no sécculo XIX, ainda na sua posição inicial.
8. Lugar da Rua de S. Bento (século XIX) que permitiu ligar o Cidnai (e a 'Rua') ao mosteiro.
9. Novo traçado da Estrada Porto-Guimarães, vinda da 'Rua', atual Rua Francisco Moreira.
11. Hospedaria barroca para as "pessoas mais ilustres".
12. Hospedaria destinada às "pessoas de menor cotação".
16. Terceiro claustro, ainda de pé e o arranque do quarto.
28. Caminho por entre a Quinta de Fora que em 1882, se transformará na Rua Albino Sousa Cruz.
29. Quinta de Fora, que em 1872 deu origem ao Parque D. Maria II.

4.



5.



4. À direita a Capela do Senhor dos Passos, logo atrás na imagem a hospedaria do mosteiro. Ainda de pé o muro da Quinta de Fora.
5. Sécculo XIX: o mosteiro (1), a Capela do Senhor dos Passos na sua posição incicial(2) e em curva o traçado da nova variante (3) que - vinda da 'Rua', passando junto à cadeia do Cidnai (4)- daria lugar à atual Rua Francisco Moreira. Ainda não se vislumbra o Parque D. Maria II que surgiria no terço inferior da imagem (5).

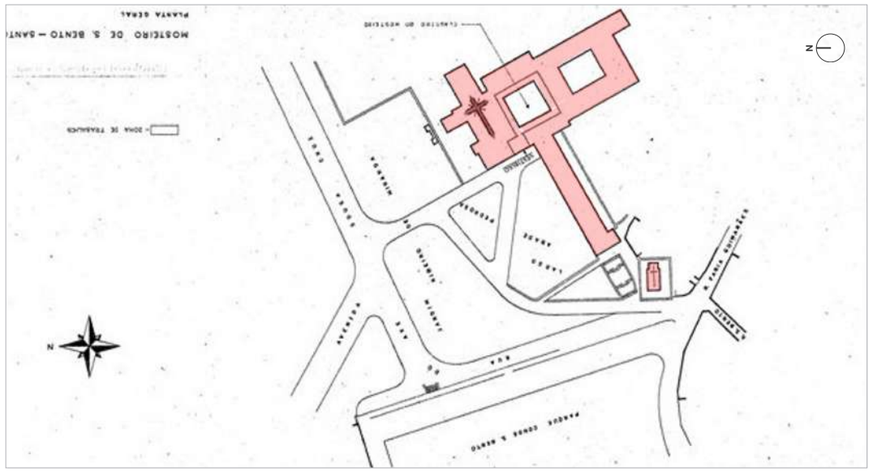
6.



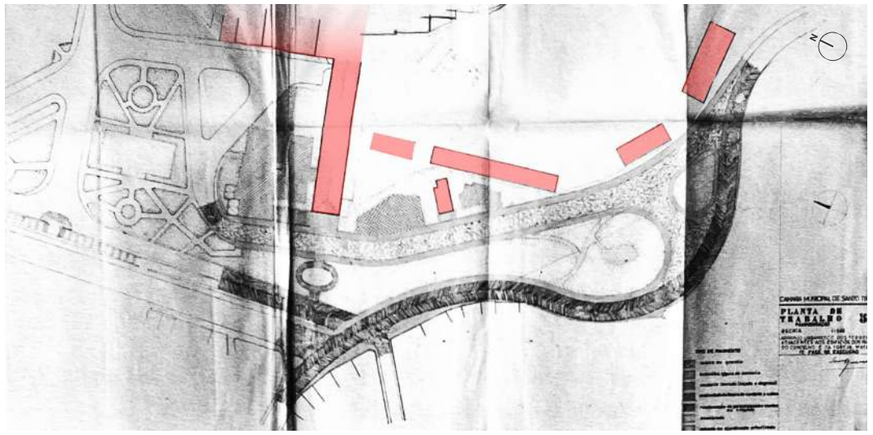
7.



8.



9.



10.



6. Fotografia a partir da Avenida D. Unisco Godiniz do Largo Abade Pedrosa onde se pode ver o seu traçado anterior ao projeto do Eng. Miguel Rezende.
7. Fotografia dos anos 70, onde se vê executado o projeto do Eng. Miguel Rezende.
8. Planta da envolvente ao Mosteiro de Santo Tirso anterior à transladação da capela e ao novo traçado da via.
9. Projeto do Eng. Miguel Rezende para a Avenida D. Unisco Godiniz, após a transladação da capela..
10. Atual traçado da Avenida Unisco Godiniz depois da sua articulação com a rotunda, a norte, à cota do Largo Abade Pedrosa.

1.3.3. **A adaptação da hospedaria a várias ocupações**

Após a extinção das ordens religiosas, e tal como ocorreu com a maioria dos edifícios monásticos, o Mosteiro de Santo Tirso foi sucessivamente reconvertido para diferentes funções. Em 1842, realizaram-se obras de adaptação do primeiro piso do edifício da hospedaria para acolher o tribunal e os Paços do Concelho. Esta intervenção incluiu a construção de um pequeno acrescento, que alterou a composição original do alçado, bem como a destruição de uma das janelas trifoliadas que enquadravam simetricamente o monumental brasão da Ordem de São Bento na fachada, sendo substituída por uma porta de serventia.[47]

O mosteiro sofreu ainda uma profunda reconfiguração funcional em 21 de fevereiro de 1894, quando a Santa Casa da Misericórdia recebeu a doação das quintas de Dentro e de Fora, com o objetivo de fundar a Escola-Asilo Agrícola do Conde de São Bento. A escola, instalada nos restantes espaços do mosteiro, seria inaugurada a 25 de dezembro de 1908.

Já em 1940, quando se encontravam destruídos os terceiro e quarto claustros e grande parte das edificações envolventes, dá-se a doação da coleção arqueológica do Abade Pedrosa à Câmara Municipal de Santo Tirso.[48] Com o primeiro piso da hospedaria desocupado após a transferência dos serviços municipais e judiciais, instala-se aí o Museu Municipal Abade Pedrosa (MMAP), inaugurado a 10 de março de 1989, com uma exposição permanente.[49]

Em 1997 foi criado o Museu Internacional de Escultura Contemporânea (MIEC), por iniciativa conjunta da Câmara Municipal de Santo Tirso e do escultor Alberto Carneiro, docente na FAUP entre 1970 e 1999.[50] Inicialmente o MIEC constitui-se como um museu de características particulares já que, ao invés de concentrar a coleção num único edifício, se organiza como um conjunto de esculturas distribuídas pelo território municipal, reunindo obras produzidas no âmbito dos simpósios internacionais realizados na cidade, permitindo o contacto direto entre arte e espaço público.[51]

47. SIZA VIEIRA, Álvaro; MOURA, Souto; "Memória descritiva e justificativa" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa: projeto e obra*; p. 29.
48. CORREIA, Francisco Carvalho; *Santo Tirso da cidade e do seu termo*; vol. II; p. 31.
49. MOREIRA, Álvaro; MELO, Conceição; "Programa" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso Museu Municipal Abade Pedrosa – projeto e obra*; p. 8.
50. CARNEIRO, Alberto; " Entrevista com Alberto Carneiro" por Francisco Barata Fernandes et. al. in *Revista RISCO, vol. 15, nº 2*; p. 124-126.
51. Ibid. 48; p. 9.

1.



2.



3.



4.



5.



6.



1. Fotografia de 1852, da hospedaria do Mosteiro depois de aí se ter instalado o Tribunal e Paços do Concelho e antes da transladação da Capela.
2. Fotografia de 2005 de uma sala de aula da Escola Agrícola.
3. Fotografia de 2005 do corredor do Museu Municipal Abade Pedrosa (MMAP).
4. Fotografia de 2005 de uma das salas de exposição do Museu Municipal Abade Pedrosa (MMAP).
5. Exposição por Alberto Carneiro no Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC) em 2001.
6. Exposição por Alberto Carneiro no Museu Internacional de Escultura Contemporânea (MIEC) em 2022.

1.4. A Quinta da Boa Vista

1.4.1. **A atividade agrícola e a *Casa de Lavoura***

Como já mencionado, no século X, para além de mosteiros, encontrávamos no território da Terra da Maia diversas estruturas defensivas. O que é hoje o concelho da Maia desenvolveu-se inicialmente em volta de uma destas estruturas, através de um fenómeno de encastelamento, associado ao então designado Castro de Avioso, mais tarde conhecido como Monte de Santo Ovídeo, situado no atual Castêlo da Maia.

Desde então e até à Revolução Industrial no século XIX a agricultura constitui o principal motor económico da região, "com exceção de uma ou outra atividade que [...] funcionava para ou por causa da agricultura".[1] Esta ruralidade marcou profundamente a organização do território e da paisagem, ainda hoje caracterizada pela presença de elementos arquitetónicos ligados à exploração agrícola, como as *casas de lavoura* e as *quintas.*

É neste contexto que em 1648, a família Gramaxo adquire o Casal da Granja, na freguesia de S. Miguel de Barreiros (atual freguesia da Maia), procedendo nos anos seguintes à construção da que ainda hoje é conhecida como Quinta da Boa Vista (também designada Quinta da Boavista) ou Quinta dos Gramaxos, inicialmente destinada a habitação secundária.[2] Não é possível precisar quais seriam neste primeiro momento os limites da propriedade, mas no seu auge teria atingido "uma tal dimensão que praticamente se confundia com S. Miguel de Barreiros"[3] abrangendo inclusive a área do atual Jardim Zoológico da Maia.

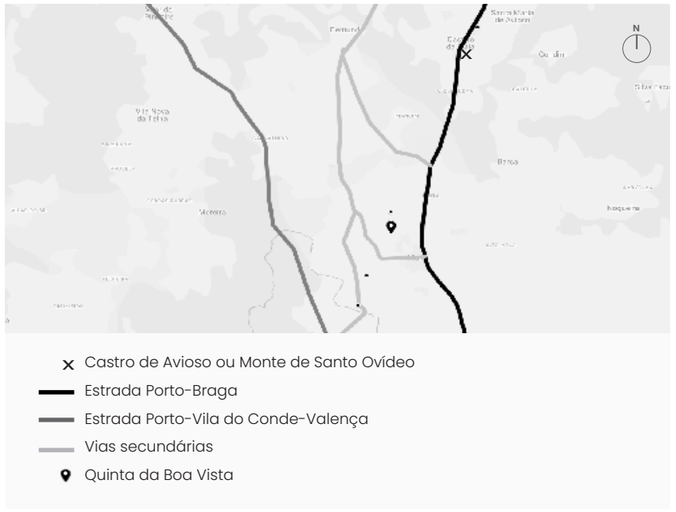
Em 1738, parte da quinta foi doada para a construção de uma nova e ampliada Igreja de Nossa Senhora do Bom Despacho e da respetiva residência paroquial, edificadas no local da antiga igreja românica de São Miguel, datada do

1. MARQUES, José Augusto; "A «Casa de Lavoura» e a paisagem rural maiata" in *Revista da Maia;* ano I; nº 1; p. 75.
2. ALVES, Daniela; BARBOSA, Hélder; PINTO, Jorge; "José de Andrade Gramaxo, o médico portuense de origens maiatas" in *Revista da Maia*; ano II; nº 1; p. 40.
3. ALVES, Daniela; BARBOSA, Hélder; PINTO, Jorge; "Os Gramaxo da Quinta da Boavista: do passado ao presente" in *atas do 4º congresso internacional Casa Nobre: Um património para o futuro*; p. 298.

1.



2.



3.



1. Castro de Avioso (atual Monte de Santo Ovídeo, no Castêlo da Maia) nos anos sessenta do século XX.
2. A inserção da Quinta da Boa Vista, a sul do Castêlo da Maia.
3. A casa da Quinta da Boa Vista, Maia, 1910.

século XIII.[4] Nos finais do século viria a ser ampliado novamente, através da aquisição de terrenos anexos, reforçando a dimensão e a importância da propriedade na região.[5]

1.4.2. A infraestruturação do território e as expropriações

Em 1836, foi levada a cabo a reforma administrativa planeada por Mouzinho da Silveira, à qual se sucedeu um conjunto de importantes obras públicas municipais, associado a um contínuo processo de expropriações que afetou sucessivamente a Quinta da Boa Vista.[6]

Em 1878, é aberta a inicialmente chamada Alameda Campos Henriques e atual Avenida do Visconde de Barreiros, que a partir do palacete do visconde, que "atualmente corresponde a uma boa parte do centro cívico e simbólico da Maia"[7], seguia para poente, em direção à estrada Porto-Valença.

Todas estas melhorias urbanísticas conduziram em 1902 à transferência da sede do concelho do Castêlo da Maia para São Miguel de Barreiros - atual freguesia da Maia - bem como à construção dos primeiros Paços do Concelho em terrenos cedidos pelo visconde, cuja construção ficou concluída no ano seguinte.[8] O edifício dos primeiros Paços do Concelho viria a ser demolido em 1982 e substituído por um novo equipamento de maiores dimensões que, contudo, cerca de uma década mais tarde, também se revelou insuficiente para albergar todos os serviços municipais, "conduzindo à construção de uma torre de 22 pisos [...] unida aos Paços do Concelho pelo rés-do-chão"[9] - a atual Torre do Lidador.

A acrescer às expropriações do século XIX, em 1973, a família Gramaxo cede mil metros quadrados de terreno da Quinta da Boa Vista para a ampliação do cemitério da Igreja de Nossa Senhora do Bom Despacho e abertura de uma via de acesso.[10]

4. ALVES, Daniela; BARBOSA, Hélder; PINTO, Jorge; "Os Gramaxo da Quinta da Boavista: do passado ao presente" in *atas do 4º congresso internacional Casa Nobre: Um património para o futuro*; p. 306.
5. Ibid. 4; p. 307.
6. CAMARA MUNICIPAL DA MAIA; "Brevíssima história da Maia" disponível no website oficial.
7. ALVES, Daniela; BARBOSA, Hélder; PINTO, Jorge; "A Maia nas transições de século: Visconde de Barreiros e Vieira de Carvalho" in *IX Congresso da Geografia Portuguesa*; p. 389.
8. Ibid. 7; p. 390-391.
9. Ibid. 4; p. 312.
10. Ibid. 4; p. 311-312.

1.



- Estrada Nacional 14 - N14 (1845)
- Estrada Nacional 13 - N13 (1863)
- Linha Férrea Porto-Póvoa da Varzim (1875)
- Av. Visconde de Barreiros (final do século XIX)
- Estrada Nacional 107 - N107 (1950)
- Autoestrada A41 (2000)
- Metro do Porto (2006)
- Atual área da Quinta da Boa Vista

a. Fundação Gramaxo
b. Rotunda de Brandinhães
c. Paços do Concelho
d. Fórum Maia, pelo Arq. José Carlos Loureiro
e. Igreja da Nossa Senhora do Bom Despacho
f. Cemitério
g. Zoo da Maia

1. Mapeamento das principais vias e infraestruturas inauguradas entre o século XIX e o século XXI, responsáveis pela perda de área da Quinta da Boa Vista, bem como as principais locais relevantes para a área de estudo.

Entre 2000 e 2005, a Câmara Municipal da Maia contratou o arquiteto Eduardo Souto Moura para desenvolver um projeto de requalificação do centro da cidade. A intervenção incluiu, entre outras alterações, a remoção da área ajardinada existente junto aos Paços do Concelho e a sua substituição por um espaço pavimentado, dando origem à atual Praça Doutor José Vieira de Carvalho.[11] No seguimento deste projeto, em 2006, deu-se a integração da nova linha de Metro que, aproveitando o traçado da Alameda da República, atravessou o centro cívico da cidade. Como resultado desta intervenção, foi criada uma nova rotunda junto à Quinta da Boa Vista (Rotunda de Brandinhães), que integra simultaneamente a passagem do Metro e a articulação do trânsito automóvel a duas cotas.

11. ALVES, Daniela; BARBOSA, Hélder; PINTO, Jorge; "A Maia nas transições de século: Visconde de Barreiros e Vieira de Carvalho" in *IX Congresso da Geografia Portuguesa*; p. 390.

2.



3.



4.



5.



2. Primeiros Paços do Concelho da Maia, de 1903.
3. Segundos Paços do Concelho da Maia, de 1982.
4. A integração da Torre do Lidador com o edifício de 1982.
5. A passagem do metro de superfície, junto aos atuais Paços do concelho da Mia.

2. Encomenda

2.1. MMAP+MIEC

A sigla MIEC+MMAP refere-se ao Museu Internacional de Escultura Contemporânea e ao Museu Municipal Abade Pedrosa, inaugurados conjuntamente a 21 de maio de 2016, em Santo Tirso.[1] Perante a necessidade de intervir no MMAP e de criar um espaço capaz de acolher o acervo do MIEC, a Câmara Municipal de Santo Tirso decidiu reunir ambos os museus num único complexo, de forma a otimizar a gestão de recursos.

De acordo com a encomenda, o MMAP, reabilitado segundo projeto de Eduardo Souto Moura, manter-se-ia em funcionamento na antiga hospedaria do mosteiro, enquanto o novo edifício projetado por Álvaro Siza, para acolher a sede do MIEC, seria implantado na área anteriormente ocupada pelo estacionamento contíguo. Com esta solução pretendia-se que ambos os museus partilhassem um espaço de entrada comum através da nova construção.

Para além da reabilitação dos espaços do MMAP e da criação de novos espaços expositivos polivalentes destinados ao MIEC, o programa deveria incluir uma série de espaços comuns aos dois museus: átrio, receção, loja, cafetaria, área de estudo, área administrativa, centro de documentação, gabinete de comunicação, arquivo e sanitários.[3]

O terreno disponível para a nova construção, com uma área de 2156.83 m2, é delimitado: a poente, pela hospedaria onde se instala o MMAP e pela entrada para um caminho de acesso à Adega da Escola Agrícola; a norte, por um muro que encerra o conjunto de corpos monásticos correspondentes à antiga moagem, botica, fábrica de cera e dependências afins; a nascente pela Capela do Senhor dos Passos; e a sul, pela Avenida Unisco Godiniz. Para lá da rua desenvolve-se um jardim público em declive, que prolonga e dá acesso ao Parque Dona Maria II, cerca de 40 metros acima da cota do museu, e que constitui um miradouro sob o rio Ave.[3]

O edifício da hospedaria, construído em alvenaria de granito, apresenta os paramentos rebocados com argamassa de saibro e pintados de branco, mantendo aparentes os elementos estruturantes em pedra. A cobertura é composta por um telhado de duas águas revestido com telha cerâmica.[4]

Os alçados evidenciam distintos níveis de elaboração da cantaria. Desenvolvendo-se em dois pisos, o alçado oeste, voltado para o Largo Abade Pedrosa, apresenta portas e janelas no piso superior com tratamento decorativo mais elaborado, alinhadas com os vãos do piso térreo. Em contraste, o alçado este, orientado para o interior do mosteiro, revela uma composição mais simples. Já o alçado sul é marcado por um frontão particularmente enfatizado, no qual se inscreve um monumental brasão da Ordem de São Bento, originalmente enquadrado por duas janelas trifoliadas simétricas.[5]

No interior, a ala da hospedaria organiza-se segundo uma planta retangular de desenvolvimento longitudinal. A poente desenvolve-se um corredor de circulação que percorre toda a extensão do edifício, estruturando o acesso às diferentes salas localizadas a nascente. Estas apresentam dimensões variadas e estabelecem entre si ligações pontuais.[6]

1. DIÁRIO DE NOTÍCIAS, *Sede do Museu de Escultura de Santo Tirso visitada por 15.000 pessoas num ano*, Lisboa, 18 mai. 2017, p. 1. Disponível na webpage do DN.
2. MOREIRA, Álvaro; MELO, Conceição; "Programa" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso Museu Municipal Abade Pedrosa – projeto e obra*; p. 19-20
3. SIZA VIEIRA, Álvaro; SOUTO MOURA, Eduardo; "Memória descritiva e justificativa" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa: projeto e obra*; p. 25.
4. Ibid. 4; p. 29-31.
5. Ibid. 4; p. 29-31.
6. Ibid. 4; p. 29.

1.



2.

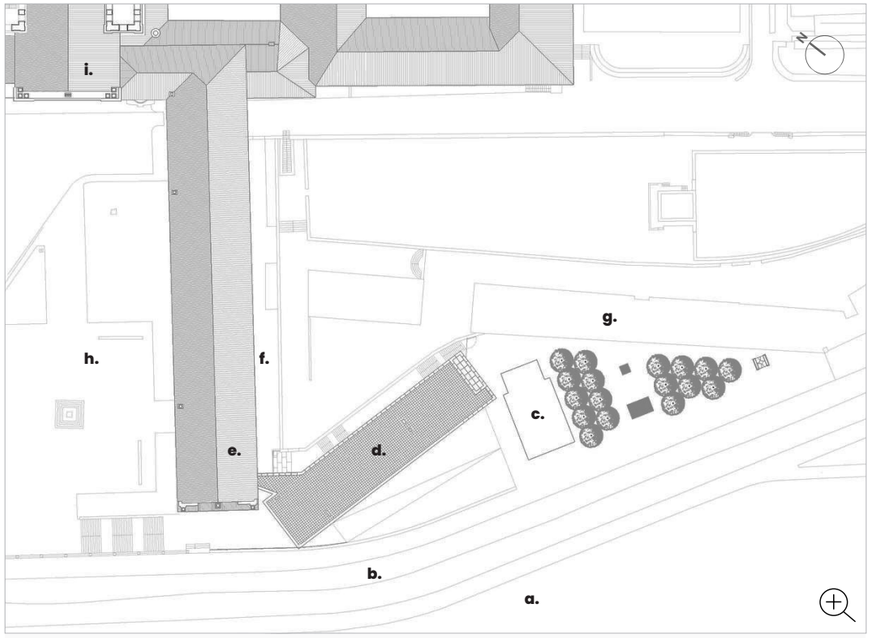


3.



1. MMAP+MIEC e sua envolvente, em 2023.
2. Area de implantação antes da construção do MMAP+MIEC, em 2014.
3. Implantação do MMAP+MIEC, em 2023.

5.



a. Jardim inclinado
b. Avenida Unisco Godinz
c. Capela do Senhor dos Passos
d. MIEC
e. MMAP
f. Corredor exterior
g. Dependência da Escola Agrícola
h. Largo Abade Pedrosa
i. Igreja do Mosteiro de Santo Tirso

h.

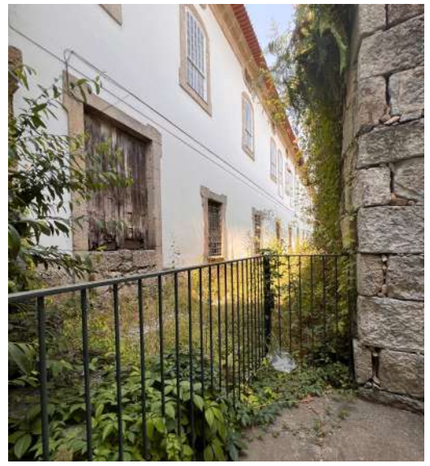


5. Planta de implantação do MMAP+MIEC.

a.



f.



i.



e.



c.



2.2. Fundação Gramaxo

O envolvimento da família Gramaxo na vida cultural da comunidade maiata remonta ao século XVIII, período em que a quinta abria as suas portas por ocasião da romaria de Nossa Senhora do Bom Despacho[1], tradição que mais tarde se consolidou com a criação da Fundação Gramaxo, responsável pela organização de conferências, colóquios e da Feira do Livro da Maia.[2]

Em 2013, a atual proprietária da Quinta da Boa Vista, Maria de Fátima Azevedo Gramaxo[3], entregou ao arquiteto Álvaro Siza o projeto para o edifício sede da Fundação Gramaxo, destinado não só a acolher exposições temporárias, bem como a expor o património artístico da família, constituído por "pinturas e por algum mobiliário" [4], joias e outros objetos do quotidiano. O projeto para o novo edifício concluiu-se em 2018 e o museu abriu portas a 1 de fevereiro de 2024.

De acordo com a encomenda, pretendia-se a construção de um edifício de um só piso, com áreas destinadas à exposição permanente e a exposições temporárias, bem como uma sala polivalente, passível de funcionar como auditório, com capacidade para aproximadamente cem lugares sentados.[5] Para além destes espaços, o programa integrava ainda um conjunto de áreas de apoio, nomeadamente: átrio, vestiário, sanitários, receção, arrecadação, copa, despensa, gabinete administrativo e sala de espera.[6] Para facilitar o acesso dos visitantes previa-se ainda uma zona de estacionamento.[7]

Com cerca de 68 419 m² de área[8] onde se integrou o novo edifício, a Quinta da Boa Vista, Insere-se no centro urbano da Maia, rodeada por construções resultantes do processo de expansão urbana que progressivamente ocupou os terrenos envolventes. Como refere Álvaro Siza, "aquela quinta está no centro da Maia, e, portanto, o terreno à volta não resistiu a muitas das intervenções que se fizeram".[9] Ainda assim, "o amplo Parque da Propriedade sobreviveu à pressão imobiliária",[10] preservando uma condição paisagística singular no contexto urbano.

A propriedade dispõe de duas entradas: uma a poente, junto à Igreja de Nossa Senhora do Bom Despacho, e outra a norte, voltada para a Rua Conselheiro Costa Aroso, faceando a rotunda de Brandinhães. Neste local, o limite com o espaço urbano é marcado por um muro contínuo interrompido por um portal barroco que assinala o acesso à propriedade. Transposto o portão, encontra-se uma pequena construção denominada Casa do Guarda, e um caminho para sul, de acesso à casa. A poente desenvolve-se uma área de arvoredo recentemente plantado [11] e, perpendicularmente ao muro, um grande tanque de rega em granito.[12] O espaço afeto à casa de residência da família Gramaxo é igualmente definido por um muro, junto ao qual se encontram uma eira e um espigueiro. Ladeando o muro da casa pelo exterior desenvolve-se um caminho, parcialmente coberto por ramada.

O edifício da casa, apesar das obras de remodelação realizadas em meados do século XX, não sofreu alterações profundas relativamente à sua configuração original.[13] A casa organiza-se em torno de um recinto central. Na lateral da casa principal encontra-se a capela que, embora apresente uma inscrição com a data de 1648, coincidente com a aquisição do Casal da Granja, não fazia parte do conjunto original, tendo sido adquirida e transladada de Vila Nova de Famalicão para este local em 1998, "num curioso exercício de composição e integração, de um elemento concordante no tempo, mas discordante no espaço".[14]

1. MENEZES, Rui; "A Festa da Nª Sra do Bom Despacho e Samuel Gramaxo" in *Revista da Maia*; ano IX; nº 1; p. 49.
2. NEVES, Mário Nuno; "Editorial" in *Revista da Maia*; ano II; nº 1; p.3.
3. ALVES, Daniela; BARBOSA, Hélder; PINTO, Jorge; "Os Gramaxo da Quinta da Boavista: do passado ao presente" in *atas do 4º congresso internacional Casa Nobre: Um património para o futuro*; p. 311.
4. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Entrevista a Álvaro Siza Vieira por Nuno Miguel Borges" in *Fundação Gramaxo/Gramaxo Foundation: Álvaro Siza*; p. 35.
5. FUNDAÇÃO GRAMAXO; "A Fundação"; disponível na webpage oficial.
6. Ibid. 4, p. 35.
7. Ibid. 5.
8. Ibid. 5.
9. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Entrevista a Álvaro Siza Vieira por Nuno Miguel Borges" in *Fundação Gramaxo/Gramaxo Foundation: Álvaro Siza*; p. 39.
10. FUNDAÇÃO GRAMAXO; "A Fundação"; disponível na webpage da fundação.
11. ibid. 9, p. 36.
12. ibid. 9, p. 35..
13. ALVES, Daniela; BARBOSA, Hélder; PINTO, Jorge; "Os Gramaxo da Quinta da Boavista: do passado ao presente" in *atas do 4º congresso internacional Casa Nobre: Um património para o futuro*; p. 298-299.
14. ibid. 13, p.301

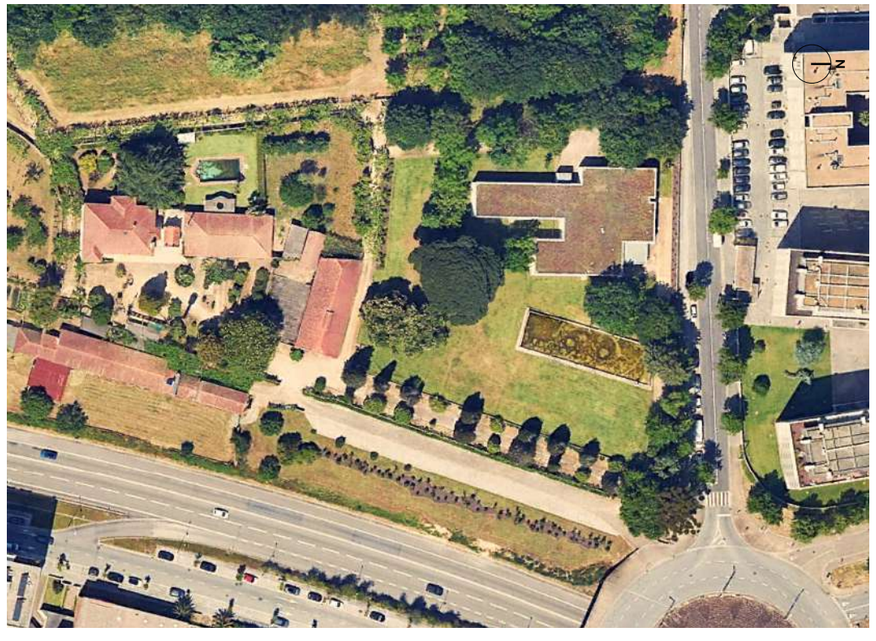
1.



2.

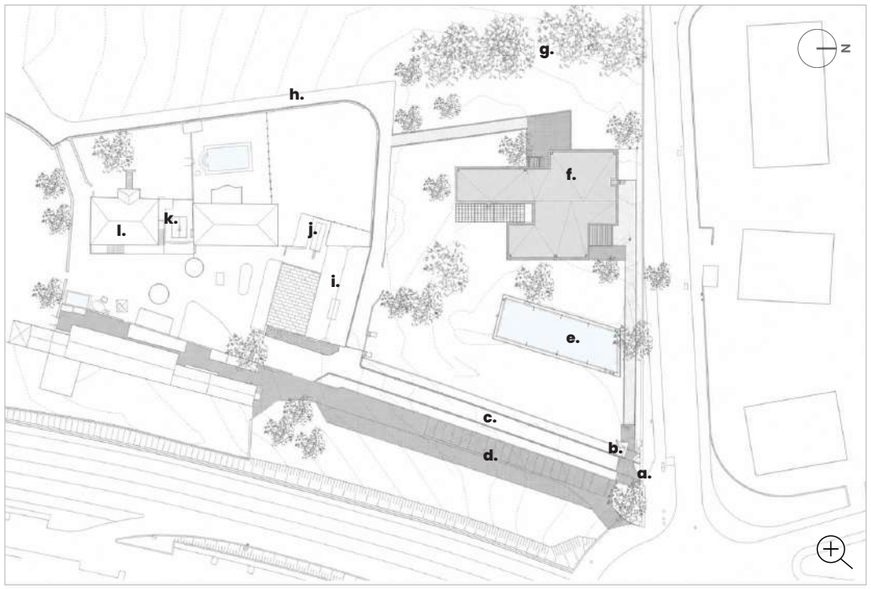


3.



1. Envolvente da Fundação Gramaxo, em destaque a atual área da Quinta da Boa Vista, em 2023.
2. Area de implantação antes da construção da Fundação Gramaxo, em 2018.
3. Implantação da Fundação Gramaxo, em 2023.

5.
p. 68
p. 80



a. Portão Barroco
b. Casa do Guarda
c. Alameda das Camélias
d. Estacionamento
e. Tanque de rega
f. Fundação Gramaxo
g. Bosque
h. Caminho com ramada
i. Eira
j. Espigueiro
k. Capela
l. Casa Principal

l.



5. Planta de implantação da Fundação Gramaxo.

g.



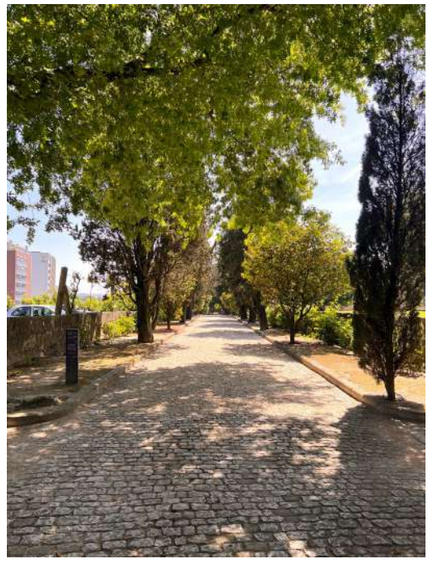
e.



b.



c.



h.



3. Implantação

3.1. MIEC+MMAP

3.1.1. **A volumetria delimitada pela cornija**

O projeto para o MIEC parte do reconhecimento de que "o Mosteiro de S. Bento definiu desde o início as premissas volumétricas do Museu. O novo edifício encontrou o limite inferior da cornija do mosteiro como a sua cota máxima, de modo a não perturbar nem a sobrepor-se a este edifício histórico com o qual terá de estabelecer uma relação de continuidade física".[1]

A escolha da linha inferior da cornija poderá estar relacionada com o facto de esta assinalar o início da transição entre o plano vertical da parede e o telhado da construção setecentista. Ao adotar essa aresta como altura máxima do novo edifício, o projeto prolonga o plano de reboco assegurando uma continuidade visual entre as duas arquiteturas que resulta da partilha de uma mesma escala, e não da reprodução da sua linguagem formal. Simultaneamente, esta opção reduz o impacto visual do novo museu quando observado a partir da rua, fazendo com que a perceção da nova construção permaneça subordinada à leitura do todo.

Por sua vez, a relação volumétrica com a Capela do Senhor dos Passos estabelece-se através da concordância entre o pequeno volume desta a norte, possivelmente correspondente à sacristia, e o espaço correspondente ao monta-cargas e entrada de serviço do MIEC, que conduz a uma variação altimétrica no alçado este do museu.

1. SIZA VIEIRA, Álvaro; SOUTO MOURA, Eduardo; "Memória descritiva e justificativa" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa: projeto e obra*; p. 25.

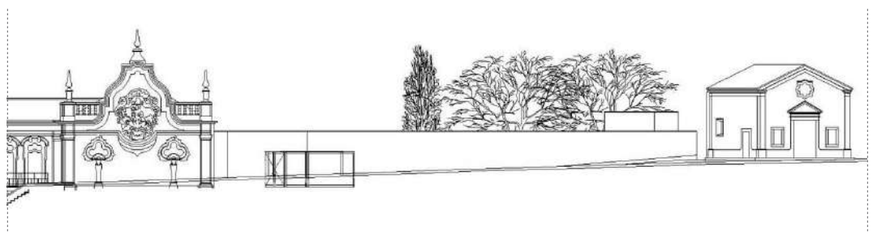
1.



2.



3.



1. A hospederaia do Mosteiro de S. Bento, que abriga o MMAP, e o novo edifício do MIEC.
2. Vista a partir da Rua Unisco Godiniz, com a Capela do Senhor dos Passos em primeiro plano e, ao fundo, o MIEC. É ainda visível o telhado da hospedaria.
3. Alçado sul do MMAP+MIEC.

Desta forma, o novo projeto procura inscrever-se na hierarquia volumétrica que organiza os edifícios históricos e "estabelecer um diálogo de escalas, quer com o antigo convento, quer com a Capela do Senhor dos Passos, adjacente ao conjunto"[2], assumindo a sua contemporaneidade, ao mesmo tempo que encontra nas relações espaciais pré-existentes os alinhamentos que orientam a sua implantação.

2. GRANDE, Nuno; "Transformação" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa: projeto e obra*; p. 13.

4.



5.



6.



4. Perspetiva a partir da escadaria que atravessa o jardim inclinado, mostrando o conjunto MMAP+MIEC e a Capela do Senhor dos Passos.
5. Pormenor do ponto de contacto entre o MIEC e o MMAP, dando continuidade ao plano de reboco.
6. A variação volumétrica do MIEC, em concordância com o pequeno volume da capela, a norte.

7.



7. Vista a partir do Parque D. Maria II da relação volumétrica entre o MIEC e o edifíco da hospedaria/MMAP.

3.1.2. **A implantação paralela ao muro**

Se a cota limite do MIEC é determinada pelo Mosteiro de São Bento, a sua implantação é orientada pelo muro que delimita o conjunto conventual, desenvolvendo-se "paralelamente ao muro existente a Norte, libertando a Sul a zona de passeio que confronta com a Rua Unisco Godiniz".[1]

Embora, num primeiro momento, seja o mosteiro que domina a perceção do conjunto pela monumentalidade da sua arquitetura, uma observação mais atenta permite reconhecer o papel desempenhado pelo muro na construção da paisagem urbana. Originalmente concebido para delimitar a propriedade monástica e assegurar a clausura, o muro adquiriu, com o desenvolvimento da cidade, uma presença marcante na leitura deste sector urbano, definindo simultaneamente o limite do recinto conventual e o limite da cidade na sua relação com o rio Ave.

A importância atribuída a este elemento encontra antecedentes no projeto para o Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC), onde Álvaro Siza justifica igualmente a implantação do museu à face da rua, a partir da anterior presença do muro, afirmando que "o Convento nunca tinha sido visto de longe, como um objeto isolado, mas sempre acompanhado por um muro de vedação".[2] Em ambos os projetos, é precisamente a importância adquirida pelo muro na leitura da paisagem que serve de referência à implantação da nova arquitetura, permitindo que esta se inscreva na ordem espacial existente em vez de lhe sobrepor uma nova geometria.

Esta relação não se manifesta apenas na posição do edifício, mas também na expressão da sua fachada. A fachada sul, voltada para a Rua Unisco Godiniz, apresenta-se praticamente desprovida de aberturas, exceto no vértice da entrada. Uma estratégia semelhante é adotada por Álvaro Siza no CGAC, onde explica ter procurado "encontrar um equilíbrio, mantendo a proeminência da igreja, cuja fachada é mais alta, e onde o trabalho na pedra é mais elabora-

1. SIZA VIEIRA, Álvaro; SOUTO MOURA, Eduardo; "Memória descritiva e justificativa" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa: projeto e obra*; p. 25.
2. SIZA VIEIRA, Álvaro; "«Uma outra coerência, talvez mais luminosa» O Centro Galego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, I" Entrevista por Laurent Beaudou in *Álvaro Siza: Uma questão de medida*; p. 138.

1.



2.



1. Vista aérea do local de implantação do MIEC antes da intervenção, onde se observam o parque de estacionamento e o muro da Escola Agrícola.
2. Vista da mesma perspetiva após a implantação do novo edifício do MIEC.

do. Era preciso atingir esse equilíbrio por outros meios. Obtive-o através de um efeito de escala. As fachadas do museu tornam-se monumentais porque não há praticamente janelas." [3] A ausência de aberturas e de elementos de pequena escala, permite que a nova arquitetura adquira uma expressão compatível com a monumentalidade do conjunto histórico sem competir com ele.

Como o próprio arquiteto afirma, um museu "não diria que é um monumento, mas um edifício institucional de utilização pública, um eixo da vida urbana e cultural. Também tem de ter bastante autonomia. O que não quer dizer que deva ser isolado na sua força e harmonia intrínsecas, mas pelo contrário, que a sua monumentalidade, o seu carácter especializado deve depender da sua relação com o tecido urbano. É essa complementaridade que se deve procurar. Um edifício como um museu é representativo. Deve ser reconhecido como tal."[4]

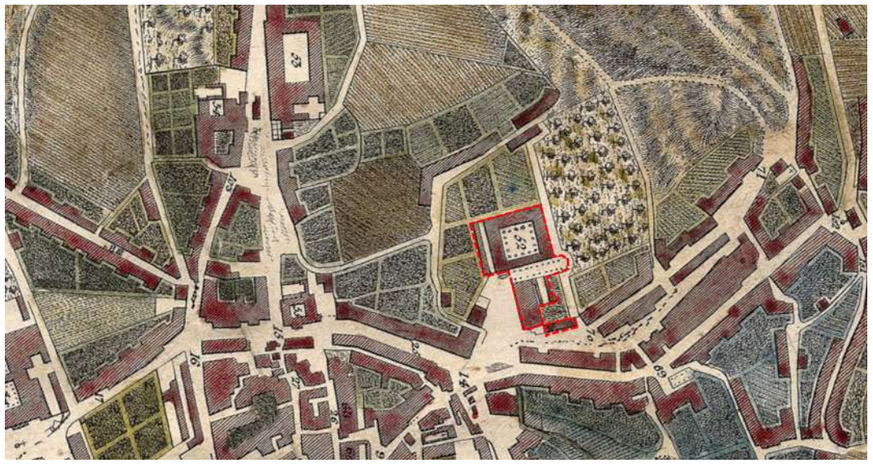
3. SIZA VIEIRA, Álvaro; "«Uma outra coerência, talvez mais luminosa» O Centro Galego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, 1" Entrevista por Laurent Beaudou in *Álvaro Siza: Uma questão de medida*; p. 138.
4. SIZA VIEIRA, Álvaro; "«É por isso que a Arquitetura é uma Arte?» O Centro Galego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, 2" Entrevista por Dominique Machabert in *Álvaro Siza: Uma questão de medida*; p. 155.

3.



3. Centro Galego de Arte Contemporânea (Santiago de Compostela, 1993) e Convento de San Domingos de Bonaval.

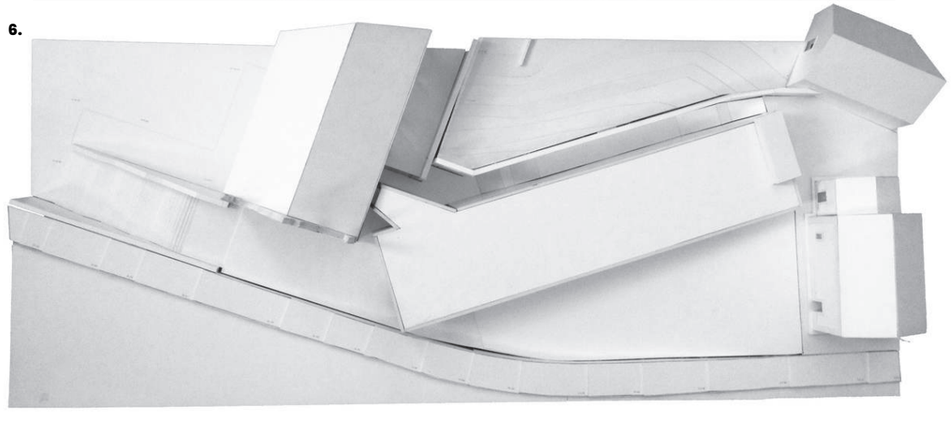
4.



5.



6.



4. Plantas de 1796 onde é visível a relação do convento de San Domingos de Bonaval com a via, mediada pelo muro e por várias construções e dependências agrícolas.
5. Fotografia da fase de construção do MIEC, onde se observa o muro da Escola Agrícola.
6. Maquete de implantação do MMAP+MIEC.

3.1.3. **A composição integrando a capela**

Para além de dar resposta ao programa do museu, a implantação do MIEC procura reorganizar a composição do conjunto edificado e a sua relação com a cidade. Antes da intervenção, o espaço destinado à nova construção era ocupado por uma área de estacionamento entre o mosteiro e a Avenida Unisco Godiniz, resultado das sucessivas transformações da morfologia urbana envolvente. A existência de uma segunda área de estacionamento no largo Abade Pedrosa, localizada a uma cota inferior e servida por escadas, reforçava o carácter residual deste espaço, cuja função de parque automóvel desvalorizava a presença do mosteiro.

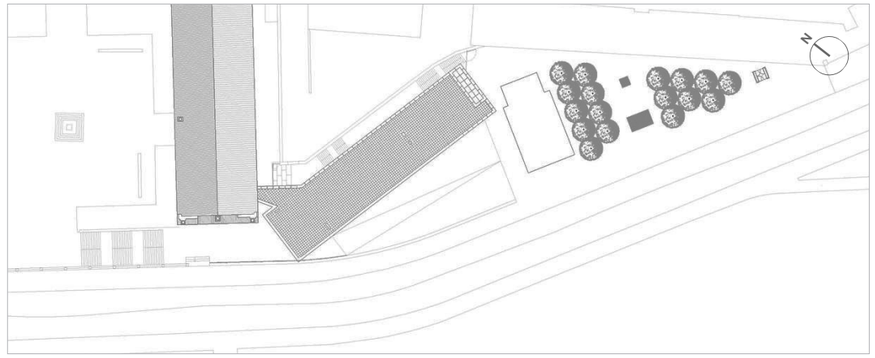
Assim, e segundo a Memória Descritiva, "a definição da volumetria proposta resultou da intenção de delimitar o largo de acesso ao novo e simultaneamente ao Antigo Museu"[1], dando origem a um amplo espaço de receção que, sob a forma de uma plataforma inclinada, conduz os visitantes provenientes da Rua Unisco Godiniz até à entrada do MIEC+MMAP. Na composição deste novo espaço, a implantação do MIEC procurou igualmente reintegrar a Capela do Senhor dos Passos.

Como refere Álvaro Siza, o projeto "foi feito cuidando de incluir na composição a capela, que estava perdida no terreno"[2], uma vez que a sua transladação para este local havia enfraquecido a relação anteriormente estabelecida com o mosteiro. Integrada na definição do novo largo, a capela deixa de surgir como um objeto isolado entre áreas de circulação e estacionamento para recuperar o seu papel na composição, estabelecendo um novo diálogo, não só com o mosteiro, mas também com o MIEC, relação que será posteriormente aprofundada através da escolha dos materiais de revestimento do museu.

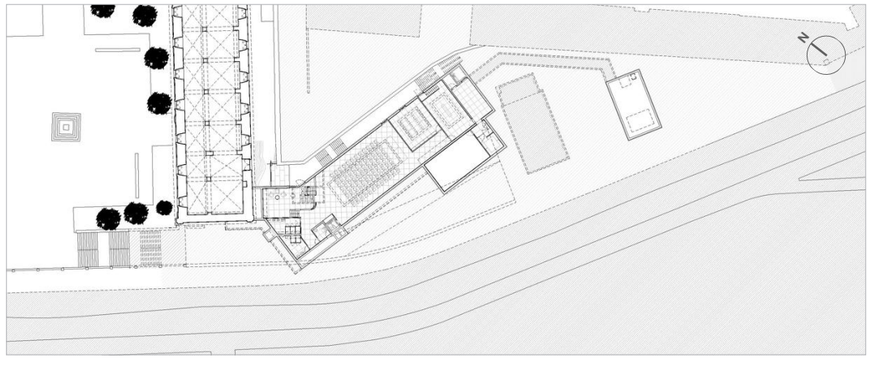
A nascente da capela, o projeto contempla a plantação de árvores no alargamento do passeio entre a Escola Agrícola e a Avenida Unisco Godiniz. É sob este espaço que se implanta a sala técnica do museu, solução que "procura menorizar a perturbação visual e do ruído produzido pelas máquinas junto à

1. SIZA VIEIRA, Álvaro; SOUTO MOURA, Eduardo; "Memória descritiva e justificativa" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa: projeto e obra*; p. 25.
2. Ibid. 1; p. 27.

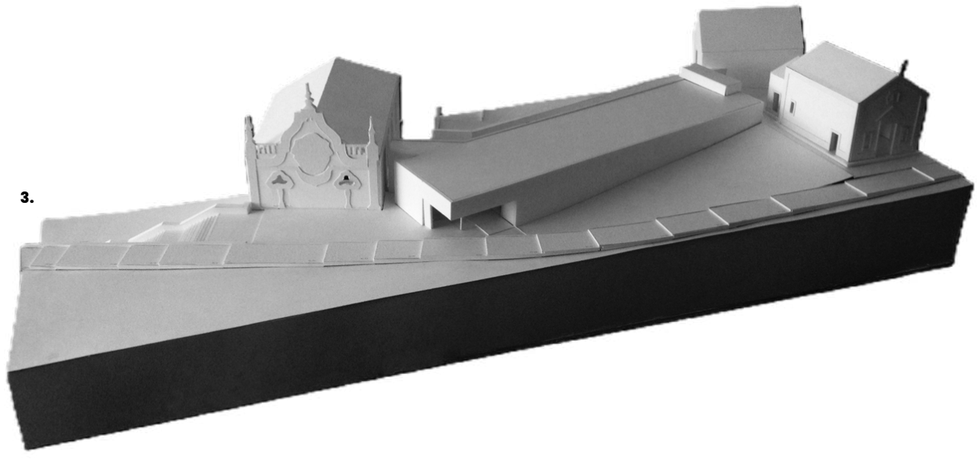
1.



2.



3.



1. Planta de implantação do MIEC.
2. Planta do piso -1 do MIEC, onde é possível observar a localização da sala técnica, implantada sob a cota da rua, a nascente da Capela do Senhor dos Passos.
3. Maquete de implantação do MIEC.

Capela e aos edifícios dos museus".[3]

Também aqui se reconhece uma estratégia já ensaiada no projeto do CGAC. Implantado num lugar cuja ordenação havia sido comprometida pela abertura de uma nova rua e pela construção de um colégio, o novo edifício constitui uma oportunidade para refazer essa ordem, criando um acesso aos jardins do convento e integrando, na definição desse espaço, um pequeno edifício existente (possívelmente uma antiga dependência agrícola do convento).

Como afirma Álvaro Siza, projetar implica "compreender a ordem inicial e refazer uma outra ordem com a introdução do edifício [..., pois] não estou a trabalhar apenas para os utilizadores do espaço interior, mas também para a vida quotidiana da área envolvente".[4] O resultado é um museu que, nas suas palavras, "estava no centro de um sistema mais vasto que compreendia o jardim, o convento e, por extensão, a cidade inteira".[5] Também no MIEC, a implantação ultrapassa a resposta ao programa para assumir um papel ativo na redefinição do lugar, reorganizando as relações e as hierarquias entre os diferentes elementos que o compõem.

4.



3. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Chama-se outro e é o arquiteto do novo Museu de Escultura de Santo Tirso. Sabe quem é?" in *Jornal Espreso*; disponível no website oficial.
4. SIZA VIEIRA, Álvaro; cit. RAMOS, Maria; "Citar Siza" in *Álvaro Siza: Expor = On Display*; p. 373.
5. SIZA VIEIRA, Álvaro; "«Mentiras da Arquitetura» A forma, finalidade de um processo que não tem fim" Entrevista por Dominique Machabert in *Álvaro Siza: Uma questão de medida*; p. 206.

5.



6.



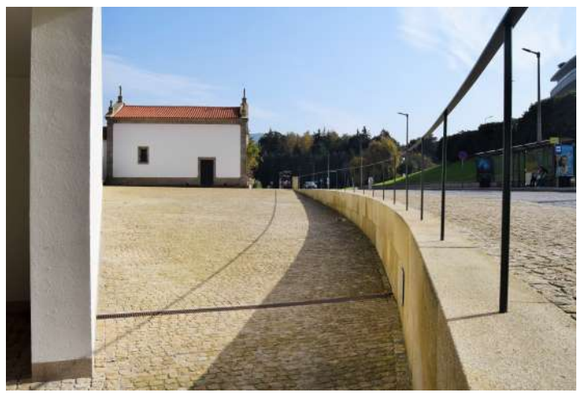
7.



8.



9.



4. Passeio arborizado sob o qual se encontra a sala de máquinas do museu.
5. Implantação do CGAC e a sua envolvente. Em destaque o colégio e a tracejado a nova rua.
6. Vista a partir do novo largo, em direção à entrada do CGAC.
7. Novo largo e pequeno edifício existente, a partir do espaço de entrada do CGAC.
8. Vista apartir do novo largo, em direção à entrada do MMAP+MIEC.
9. Novo largo e Capela do Senhor dos Passos, a partir do espaço de entrada do MMAP+MIEC.

3.1.4. **A articulação conseguida pelo afastamento**

Alinhar a altura do edifício pela cornija do mosteiro e definir uma fachada sul praticamente cega, conduzem a que uma parte significativa do programa do MIEC se desenvolva abaixo da cota da Rua Unisco Godiniz. Assim, "esta extensão, que nos surgia como um edifício baixo e compacto, ao nível da entrada, revela-se, afinal, um volume mais profundo, de pisos altos, em diálogo com a parte posterior do conjunto conventual".[1]

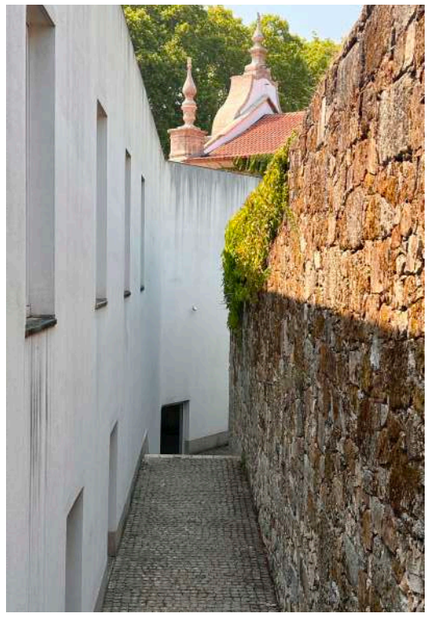
O enterramento parcial do programa permite que o edifício preserve uma escala contida quando observado a partir da rua, ocultando a verdadeira dimensão do museu. No entanto, esta opção introduz novos desafios ao projeto, nomeadamente ao nível da iluminação natural dos espaços expositivos e da articulação entre os diferentes níveis do terreno.

A resposta a estas necessidades passa pelo afastamento do edifício em relação ao muro existente, criando "uma espécie de 'fenda' urbana".[2] Ao invés de encostar ao limite norte do terreno, o projeto cria um intervalo longitudinal entre o muro e o MIEC, permitindo a abertura de vãos para iluminação natural dos espaços expositivos do piso inferior e, simultaneamente, a definição de um novo percurso exterior. Este percurso concretiza-se através de uma escada que acompanha o desenvolvimento do edifício ao longo do muro, desde a cota do novo largo de entrada, até à cota inferior do mosteiro, repondo a ligação entre este e a rua Unisco Godiniz e, como refere Álvaro Siza, "terá um enorme potencial num futuro acesso urbano ao jardim do antigo conjunto conventual".[3]

O afastamento representa, portanto, um espaço de ligação, que simultaneamente "resolve: a transição de cotas [...]; a reposição da ligação anulada entre a Misericórdia de Santo Tirso (Escola Agrícola) e Rua Unisco Godiniz; a criação de um caminho de emergência contra incêndios desde o piso -1 à via pública; e a introdução de iluminação natural nos espaços de exposição no piso -1".

1. GRANDE, Nuno; "Transformação" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa: projeto e obra*; p. 16-17.
2. Ibid. 1; p. 17.
3. Ibid. 1; p. 17.
4. SIZA VIEIRA, Álvaro; SOUTO MOURA, Eduardo; "Memória descritiva e justificativa" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa: projeto e obra*; p. 25.

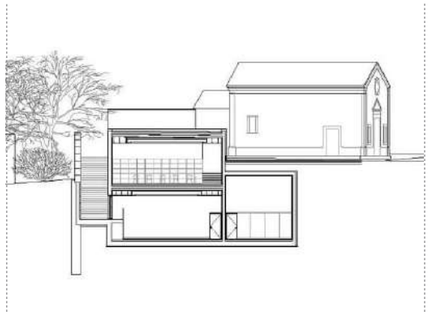
1.



2.



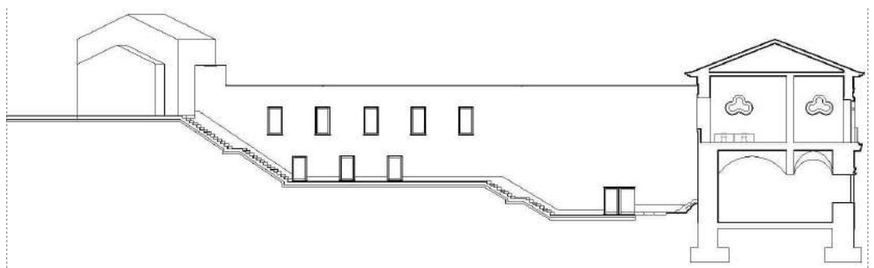
3.



4.



5.



1. Espaço de afastamento entre o MIEC e o muro do mosteiro, onde se observa a abertura de vãos e o novo percurso em escadaria.
2. Fotografia da nova escadaria, vista a partir do vão de uma das salas de exposição do MIEC.
3. Corte transversal do MIEC.
4. Fotografia da execução dos trabalhos de contenção do terreno no local ocupado pelo muro do mosteiro.
5. Alçado norte do MIEC.

3.1.5. **A ligação estabelecida pelo 'braço'**

A ligação entre o novo edifício do MIEC e o MMAP constitui uma das principais premissas da encomenda e a implantação do novo edifício deveria, por isso, assegurar uma continuidade física entre o mosteiro e a nova construção. Para tal, a memória descritiva refere que "esta ligação é feita através de um 'braço' que parte do volume principal"[1], solução que já havia sido ensaiada no projeto para o Stedelijk Museum em Amesterdão, nunca construído, onde o encontro com o edifício histórico era resolvido pontualmente através de dois braços de ligação que definiam pequenos pátios entre as duas construções.

A intervenção estende-se igualmente à recuperação da fachada da antiga hospedaria, onde "para esta relação se realizar, será demolido o anexo aí existente que, a nosso ver, não dignifica a imagem do Mosteiro de S. Bento".[2] Como recorda Álvaro Siza, "aqui tivemos de repor integralmente este desenho floral, em pedra lavrada, enquadrando esta janela alta..., exatamente no lugar onde havia uma porta dissonante, aberta por decisão pessoal de um juiz, quando aqui funcionou, há muitos anos, uma dependência do tribunal".[3]

Se por um lado, a demolição do anexo elimina um elemento considerado dissonante, restituindo maior clareza à fachada da hospedaria, por outro lado, a reposição da janela anula uma alteração arbitrária e recupera a composição simétrica originalmente concebida para este alçado. Contudo, a eliminação dessa dissonância não elimina a tensão própria do encontro entre duas arquiteturas separadas por vários séculos. Como refere Nuno Grande, "Reposto o desenho barroco – um pastiche correto como defenderia Távora –, a 'tensão' desloca-se agora para o ponto de contacto entre os dois tempos históricos, entre os dois museus, entre as duas arquiteturas."[4]

Para resolver essa transição, o braço de ligação é recuado relativamente aos planos das fachadas, definindo um pequeno espaço triangular e fazendo com que, numa primeira leitura, ambos os edifícios conservem a sua autonomia

1. SIZA VIEIRA, Álvaro; SOUTO MOURA, Eduardo; "Memória descritiva e justificativa" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa: projeto e obra*; p. 25.
2. Ibid. 1; p. 25.
3. GRANDE, Nuno; "Transformação" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa: projeto e obra*; p. 17.
4. Ibid. 2; p. 17.

1.



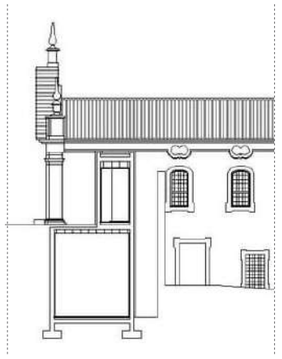
2.



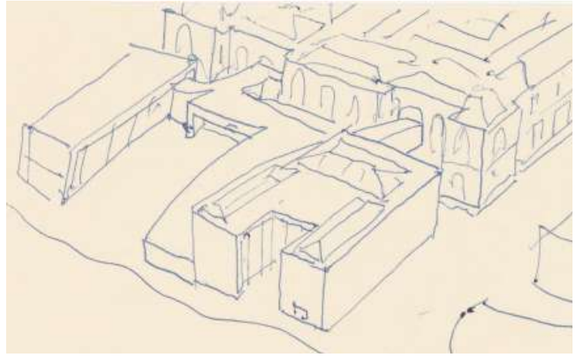
3.



4.



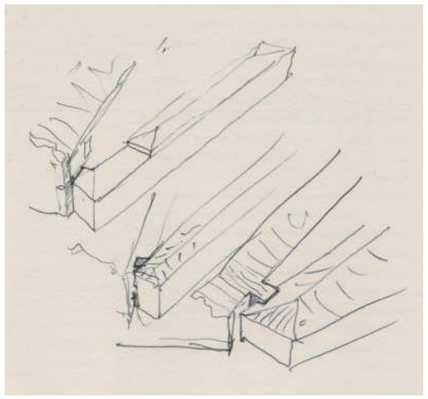
5.



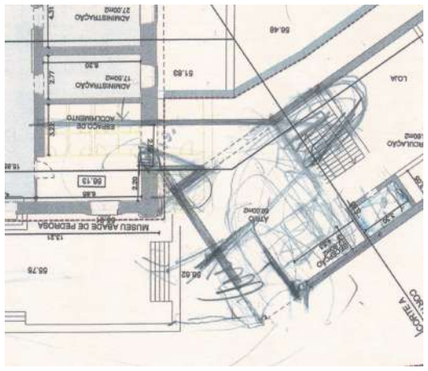
1. Fachada sul da hospedaria, ainda com o acrescento existente antes da intervenção
2. Vista a partir de um ponto elevado, do braço de ligação entre o MIEC e o MMAP.
3. A fachada da hospedaria após recuperada a simetria originalmente concebida para a sua composição.
4. Corte transversal do MIEC pelo braço de ligação.
5. Esquisso de Álvaro Siza de 1995, para o projeto do Stedelijk Museum em Amesterdão, nunca construído.

volumétrica. Sobre a definição deste espaço, vem a propósito uma declaração de Álvaro Siza sobre o projeto para o CGAC, onde refere que o espaço de entrada "teve a necessidade de um controlo perfeito de geometria. Por exemplo, o espaço vazio entre o pórtico da igreja e o museu forma um triângulo equilátero, que constitui um todo entre a fachada do convento e as duas fachadas frontais do museu".[5] A análise dos esquiços de projeto do MIEC parece revelar uma procura semelhante pela definição geométrica do braço de ligação. Se duas das suas direções são determinadas pelo alçado da hospedaria e pelo alçado do MIEC, implantado paralelamente ao muro, a terceira parece resultar da projeção de um triângulo equilátero, hipótese que poderá explicar a configuração final deste espaço. Em ambos os projetos a forma triangular é utilizada como meio de articular o novo edifício com o pré-existente.

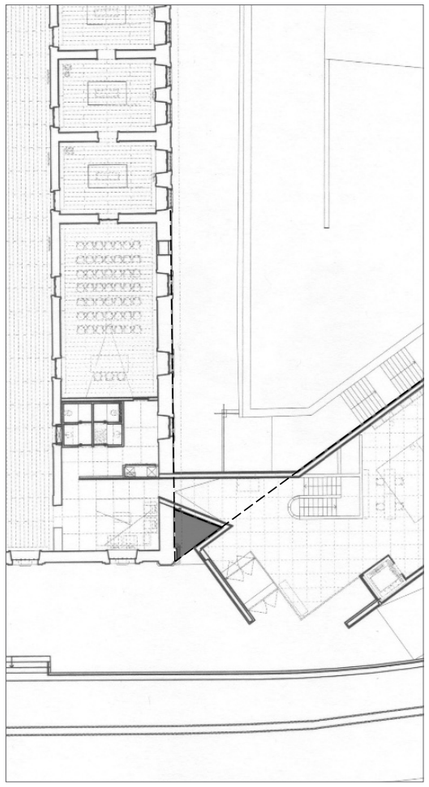
6.



7.

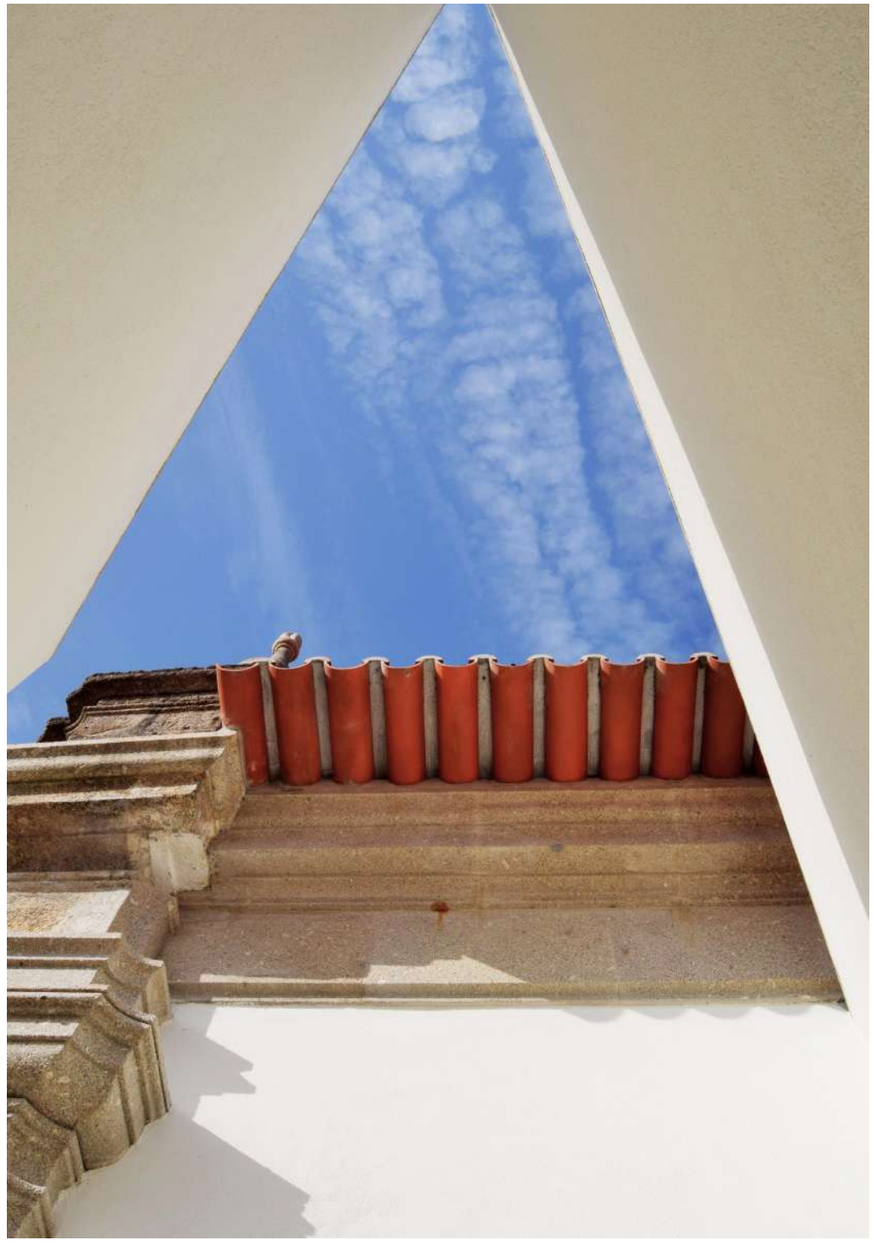


8.



5. SIZA VIEIRA, Álvaro; "«Uma outra coerência, talvez mais luminosa» O Centro Galego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, 1" Entrevista por Laurent Beaudou in *Álvaro Siza: Uma questão de medida*; p. 138. [Apesar das várias tentativas de identificação através da análise da planta e dos esquiços do projeto do CGAC, não foi possível determinar com precisão o triângulo equilátero a que Álvaro Siza se refere nesta declaração.]
6. Ibid. 4; p. 138.

9.



6. Esquissos de estudo do braço de ligação, em perspetiva, de Álvaro Siza
7. Esquissos de estudo do braço de ligação sobre a planta, de Álvaro Siza.
8. Estudo sobre a geometria do triângulo equilátero por sobreposição à planta do MMAP+MIEC.
9. Espaço triangular entre o MIEC e o MMAP.

3.1.6. **A continuidade através dos materiais**

A estratégia de implantação do MIEC prolonga-se na escolha dos materiais, que contribuem para integrar a nova construção no conjunto histórico. Para esse efeito, o projeto prevê "paredes de betão [..., onde] na face exterior será usado o sistema ETICS [...], revestido com reboco liso reforçado e pintado a branco, tal como a envolvente com a qual se confronta. Um lambrim de granito define o embasamento, também visível nos edifícios existentes"[1], enquanto os pavimentos exteriores são executados em granito amarelo caverneira e as caixilharias em madeira com vidro duplo.[2]

A utilização do reboco branco estabelece uma aproximação cromática quer com o edifício da hospedaria quer com a capela. Já o embasamento em granito, estabelece uma continuidade visual, procurando concordar com a altura do rodapé granítico da hospedaria e com o lambrim da capela, funcionando como elemento de mediação entre as três construções.

A mesma preocupação se estende ao tratamento da cobertura, particularmente importante pela sua exposição às cotas superiores da cidade, a partir do parque D. Maria II, assumindo o papel de um verdadeiro 'quinto alçado'. Embora a Memória Descritiva previsse inicialmente um revestimento vegetal de baixo perfil, justificando essa opção com a "necessidade de identificar e diferenciar o novo do antigo"[3], a solução construída abandonou essa intenção em favor de uma maior continuidade visual, adotando "uma plataforma plana, revestida por ladrilhos cerâmicos cozidos, da mesma cor argilosa dos telhados que cobrem o convento e a capela adjacente. Visto a partir do alto, esse novo 'corpo estranho' parece agora bastante 'familiar'."[4]

Novamente encontramos um paralelo com o projeto para o CGAC, onde Álvaro Siza recorda que, numa fase inicial do projeto, pretendia revestir o museu

1. SIZA VIEIRA, Álvaro; SOUTO MOURA, Eduardo; "Memória descritiva e justificativa" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa: projeto e obra*; p. 27.
2. Ibid. 1; p. 27.
3. Ibid. 1; p. 27.
4. GRANDE, Nuno; "Transformação" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa: projeto e obra*; p.17.

1.



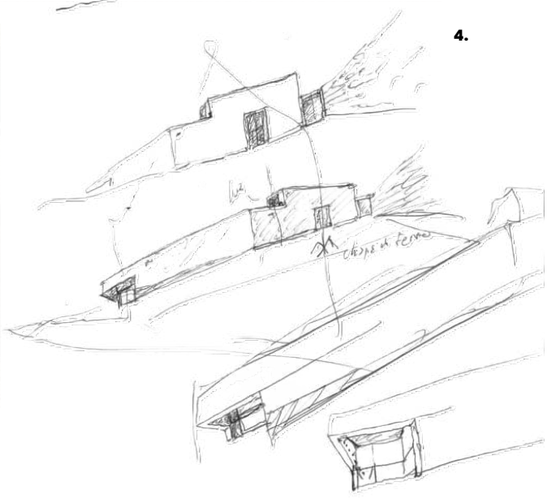
2.



3.



4.



1. Pormenor do embasamento do MIEC junto ao MMAP.
2. Pormenor do embasamento do MIEC junto à Capela do Senhor dos Passos.
3. Pormenor do encontro entre o anterior e o novo corte das pedras de granito, na lateral do passeio da Avenida Unisco Godiniz.
4. Esquisso do alçado sul do MIEC.

em mármore branco, mas acabou por abandonar essa intenção, considerando que essa solução seria "um pouco forte demais no contexto"[5], optando antes pelo granito tradicional de Santiago. Nos dois projetos, decisões inicialmente orientadas para afirmar a autonomia da nova arquitetura são reformuladas em favor de uma maior continuidade com a envolvente, sem que isso implique a reprodução da sua linguagem. O mesmo acontece no Museu Insel Hombroich (Neuss, 2009), onde Álvaro Siza reveste o edifício com o mesmo tijolo de demolição utilizado por Erwin Heerich nos pavilhões anteriormente construídos para esta ilha dedicada à cultura.

Este entendimento da relação de materiais entre a nova arquitetura e a pré-existência é sintetizado na afirmação "o novo reflete o velho, não o imita".[6] Como o próprio Álvaro Siza refere, "uma coisa que a mim me horroriza é fazer algo que apareça como exótico. E, portanto, o que eu procuro é integrar-me no meio onde estou, compreendê-lo o quanto possível".[7] Também por isso reconhece que "nós [arquitetos] trabalhamos sempre neste conflito entre autonomia e pertença a um todo".[8] No MIEC, a escolha dos materiais resulta precisamente desse equilíbrio, permitindo que a nova arquitetura afirme a sua contemporaneidade sem surgir como um elemento estranho. Como observa Peter Testa, "em cada caso, Siza parece colher os seus meios de construção em paisagens, atmosferas e climas específicos e na cultura material em que a obra vive".[9]

5. SIZA VIEIRA, Álvaro; cit. RAMOS, Maria; "Citar Siza" in *Álvaro Siza: Expor = On Display*; p. 375.
6. CURTIS, WILLIAM J. R.; "Álvaro Siza: paisagens urbanas" in *Álvaro Siza: Obras e Projectos*; p. 25.
7. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Simetrias"; Documentário RTP1; 2022; minuto 46:06.
8. SIZA VIEIRA, Álvaro; "getting through turbulence: interview with alvaro siza" Entrevista por Alejandro Zaera in *Alvaro Siza 1958–1994*; Coleção El Croquis; n.º 68/69; p. 17.
9. TESTA, Peter; "Uma Arte Maiêutica: Os Museus de Álvaro Siza" in *Álvaro Siza: Expor = On Display;* p. 15.

5.

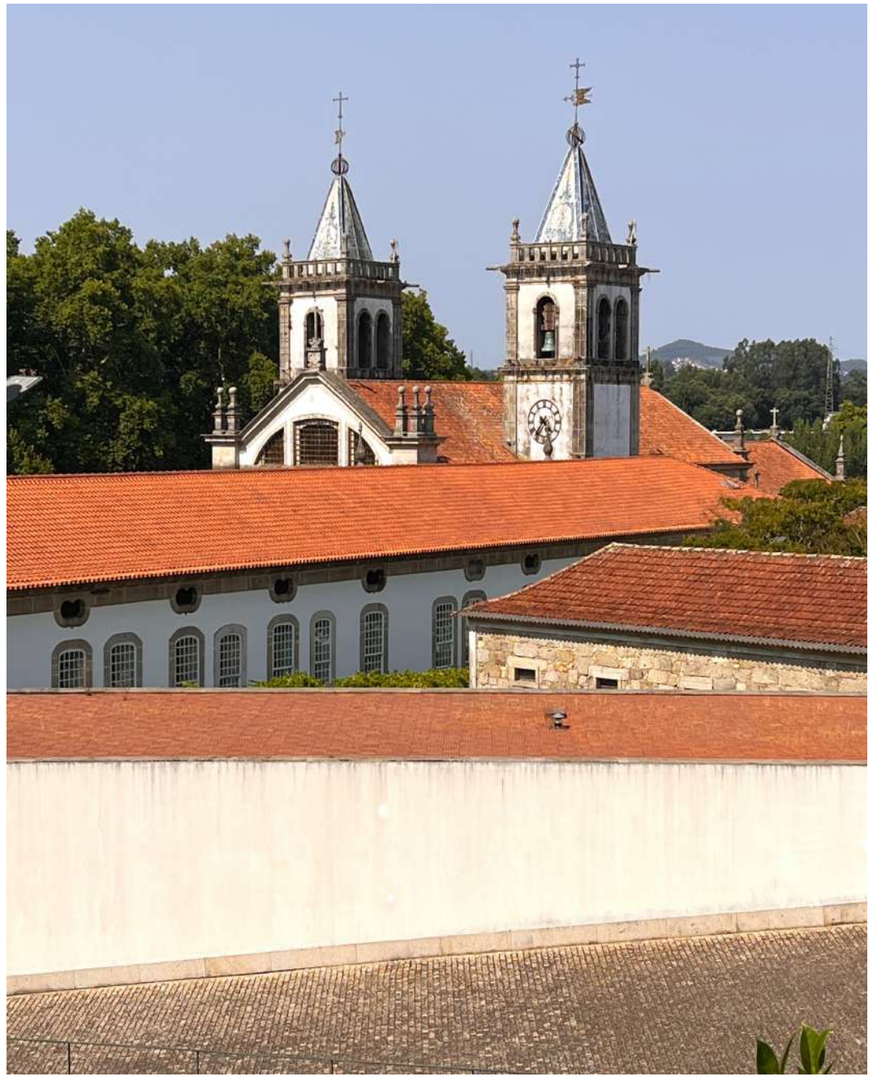


6.



5. Museu Insel Hombroich (2009, Neuss).
6. Pavilhão projetado por Erwin Heerich em 1987.

7.



8.



7. Coberturas do MIEC, da adega da Escola Agrícola, do MMAP e da igreja do Mosteiro de S. Bento.
8. Guarda existente e nova guarda do passeio da Rua Unisco Godiniz.

3.1.7. **A relação com a cidade**

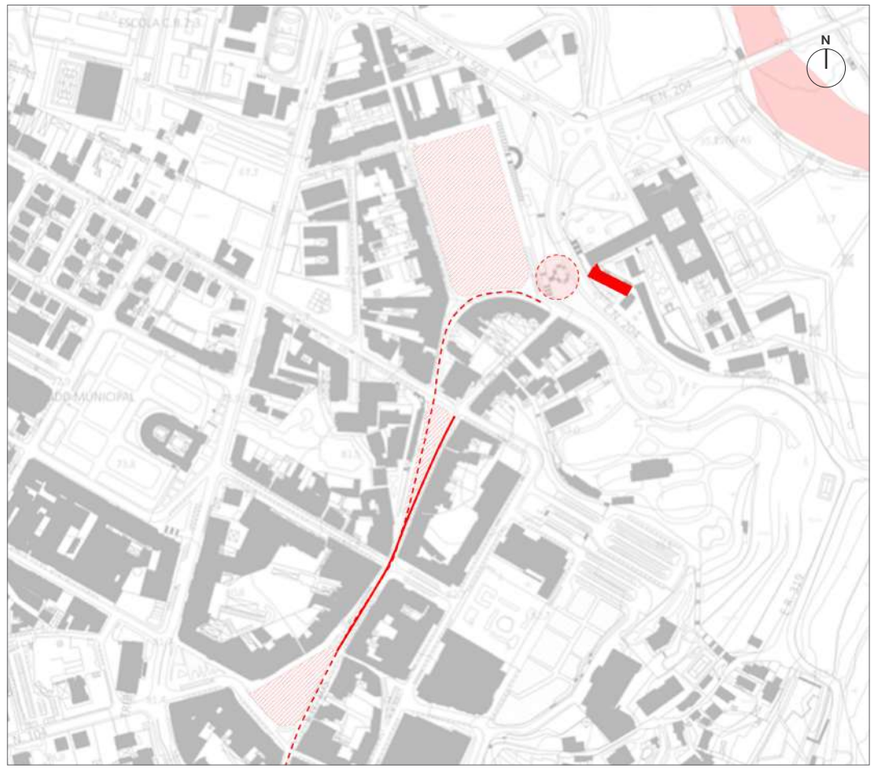
O MIEC implanta-se junto ao Mosteiro de São Bento, no culminar do eixo viário que se desenvolveu a partir da 'Rua' que esteve na origem da formação da cidade de Santo Tirso e que permanece um dos principais percursos de atravessamento do centro urbano, uma vez que com ele convergem alguns dos espaços públicos mais frequentados da cidade (recordar imagem 1., capítulo 1.3.2., p. 19). Mais tarde, para estabelecer uma melhor ligação entre este eixo e a cota inferior, onde se desenvolve a hospedaria do mosteiro, foi construída uma escadaria que atravessa o jardim inclinado.

A escolha do local da entrada do museu, do lado oposto da rua em relação à escadaria, parece considerar esta relação histórica, reforçando a continuidade deste percurso entre a cidade e a cota inferior do conjunto monástico. A entrada do MIEC inscreve-se, assim, numa relação de atravessamento já estabelecida, prolongando para o novo edifício uma ligação que anteriormente conduzia à hospedaria.

A relação do novo edifício com a cidade estende-se ainda à condição de fronteira historicamente desempenhada pelo Mosteiro de São Bento entre a cidade e o rio Ave, a norte. Durante séculos, o conjunto monástico constituiu um limite físico e também um ponto de controlo do acesso ao rio e do seu atravessamento. A implantação do MIEC inscreve-se nesta estrutura preexistente sem a contrariar: junto ao mosteiro, desenvolvendo-se paralelamente ao muro, o novo edifício não ultrapassa a fronteira espacial definida pela presença do conjunto monástico.

Deste modo, por um lado, o projeto propõe uma nova ordem para o espaço envolvente, integrando a Capela do Senhor dos Passos e transformando a antiga área de estacionamento num espaço público de receção e articulação entre os diferentes elementos do conjunto. Por outro, integra-se na estrutura urbana existente e prolonga as relações entre cidade, mosteiro e rio, que estiveram na origem da definição deste lugar.

1.



2.



1. Planta de análise da posição do MIEC em relação à cidade de Santo Tirso.
2. Imagem aérea da envolvente do MIEC, em Santo Tirso.

3.2. Fundação Gramaxo

3.2.1. **A geometria ancorada no muro**

O novo edifício destinado à sede da Fundação Gramaxo teve de encontrar o seu lugar no interior da Quinta da Boa Vista. Como descreve Álvaro Siza, "existe o muro que separa o terreno da rua, com um portão barroco que marca a entrada na propriedade. Do lado direito, aparece o tanque perpendicular ao muro"[1], utilizado para a rega do antigo pomar, do qual se destacam duas grandes árvores: um carvalho e um pinheiro-manso. Em frente desenvolve-se a alameda ladeada por camélias que conduz à casa-mãe, enquanto à esquerda se localiza o acesso ao parque de estacionamento já existente (recordar imagem 5., capítulo 2.2, p. 43).

Foi a partir destes elementos que, como explica o arquiteto, começou "por estabelecer a localização do edifício e ficou claro que devia ser paralelo ao tanque existente, de granito, e à alameda que liga o portão barroco da Rua Conselheiro Costa Aroso à casa principal. [...] Achei que seria melhor um edifício em direta relação com aquele grande tanque e não um edifício isolado. Não quis implantar um edifício visual e espacialmente autónomo, mas, sim, apoiado pelo já existente".[2] Assim, implantado no antigo pomar, "também em paralelo ao tanque e à alameda, com uma ligeira torção, se desenvolve o edifício em U, com acesso junto ao muro".[3] A escolha deste lugar de implantação parece resultar de um processo de aproximação ao espaço da quinta, onde Álvaro Siza parece tatear o limite do terreno[4], encontrando no muro da propriedade a primeira re-

1. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Entrevista a Álvaro Siza Vieira" por Nuno Miguel Borges in *Fundação Gramaxo/Gramaxo Foundation: Álvaro Siza*; p. 35.
2. Ibid. 1; p. 35-36.
3. Ibid. 1; p. 35.
4. SILVA, João Gomes da; "Álvaro Siza: a Paisagem como Arquitetura" in *Fundação Gramaxo/Gramaxo Foundation: Álvaro Siza*; p. 20.

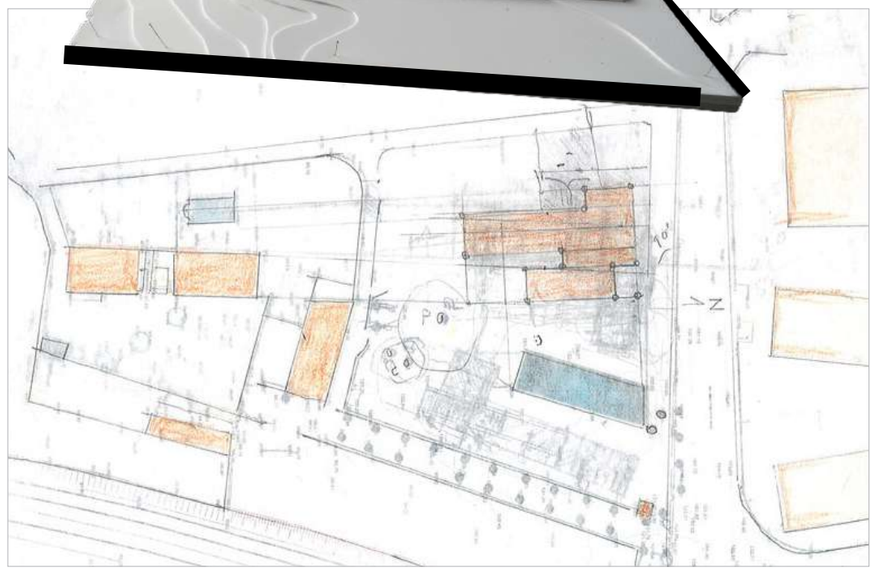
1.



2.



3.

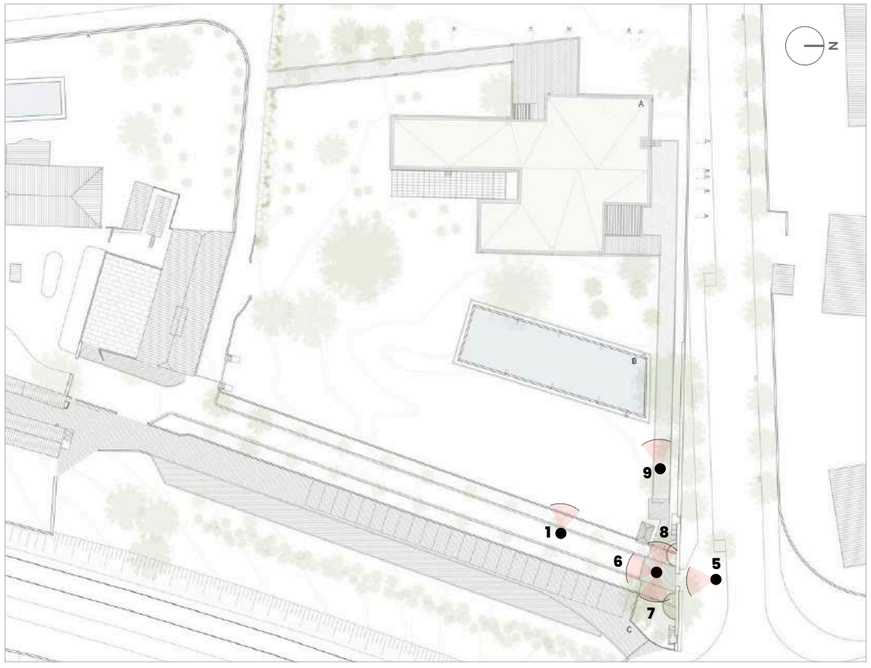


1. Dispostos em paralelo: em primeiro plano o muro da alameda, mais atrás o tanque e ao fundo o museu.
2. Maqueta da Fundação Gramaxo, onde é visível a torção entre os diferentes elementos.
3. Desenho de Álvaro Siza, onde fica evidente uma procura inicial de alinhamentos com a casa-mãe.

ferência para a implantação do novo edifício.

A observação da planta permite, contudo, compreender com maior precisão a geometria resultante dessa aproximação ao lugar: embora a sua orientação rigorosa decorra da perpendicularidade com o muro, o edifício procura também estabelecer uma relação de paralelismo com o tanque e com a alameda das camélias. Compreende-se, assim, que, tal como no MIEC, também aqui o muro fixa a geometria da intervenção. Contudo, enquanto no MIEC a implantação se desenvolve paralelamente ao muro do antigo recinto conventual, na Fundação Gramaxo a perpendicularidade ao muro permite orientar o edifício segundo o tanque e a alameda, encontrando nestes dois elementos a razão para a sua orientação.

4.

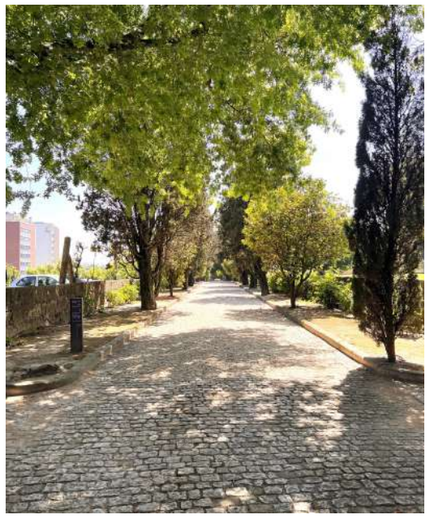


4. Planta onde se encontram assinaladas as diferentes perspetivas captadas nas fotografias.

5.



6.



7.



8.



9.



5. Portal de entrada na Quinta da Boavista a partir da Rua Conselheiro Costa Aroso.
6. Imediatamente após a passagem pelo portal, a Alameda das Camélias.
7. Passagem para o parque de estacionamento, à esquerda.
8. Casa do Guarda e a passagem para o jardim que antecede o museu, à direita.
9. Caminho de acesso ao museu, ladeado pelo jardim, à esquerda, e pelo muro da propriedade, à direita.

3.2.2. **A mediação entre a casa e o museu**

Como observa Álvaro Siza, "a Fundação Gramaxo é, em primeiro lugar, um terreno isolado com uma área apreciável, e sem qualquer relação com a envolvente".[1] Apesar de situada no centro da Maia, a Quinta da Boavista conserva uma organização espacial própria, herdeira do passado agrícola da região, e uma identidade distinta da cidade que, entretanto, a rodeou e "não resistiu a muitas das intervenções [urbanísticas] que se fizeram".[2]

Neste contexto, a reduzida dimensão do programa e a amplitude da Quinta da Boavista levam o arquiteto a considerar que "não há dimensão, nem espaço, nem programa para [...] fazer variações de volume".[3] Por isso, e ao contrário do MIEC, onde a dimensão do programa e a reduzida área disponível conduziram ao desenvolvimento parcial do edifício abaixo da cota do terreno, aqui o edifício desenvolve-se num único piso e, embora visível a partir da rua, mantém uma presença discreta na relação com esta.

É também neste contexto que se compreende a relação estabelecida entre o novo edifício e a casa-mãe. Esta relação é descrita pelo arquiteto como "uma relação visual de acesso mediada pela existência de duas grandes árvores. A ligação é bastante direta. O que não significa que não haja total autonomia no funcionamento e na expressão arquitetónica do novo edifício".[4] A casa e o museu mantêm, assim, um diálogo visual, mas evitam deliberadamente um confronto direto, preservando a autonomia formal e funcional de cada um dos edifícios.

Também em Serralves, o arquiteto havia decidido que "a única ligação possível entre o núcleo original e o Museu é confinada [...] aos percursos e à memória'".[5] O próprio Siza sintetiza esta relação afirmando que "a Casa e o Museu, embora não se vejam, não se ignoram"[6], explicando ainda que "na sua forma

1. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Entrevista a Álvaro Siza Vieira" por Nuno Miguel Borges in *Fundação Gramaxo/Gramaxo Foundation: Álvaro Siza*; p. 43.
2. Ibid. 1; p. 39-40.
3. Ibid. 1; p. 37.
4. Ibid. 1; p. 36.
5. SIZA VIEIRA, Álvaro; Imaginar a evidência; p.77
6. SIZA VIEIRA, Álvaro; cit. TOUSSAINT, Michel; "Um museu na grande tradição arquitetónica" in *SERRALVES*; p. 69.

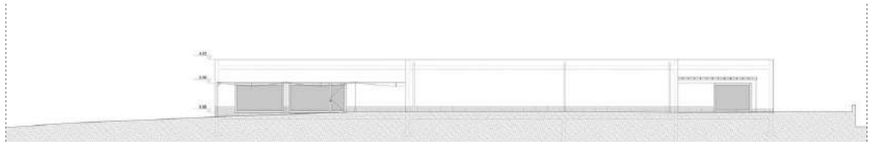
1.



2.



3.

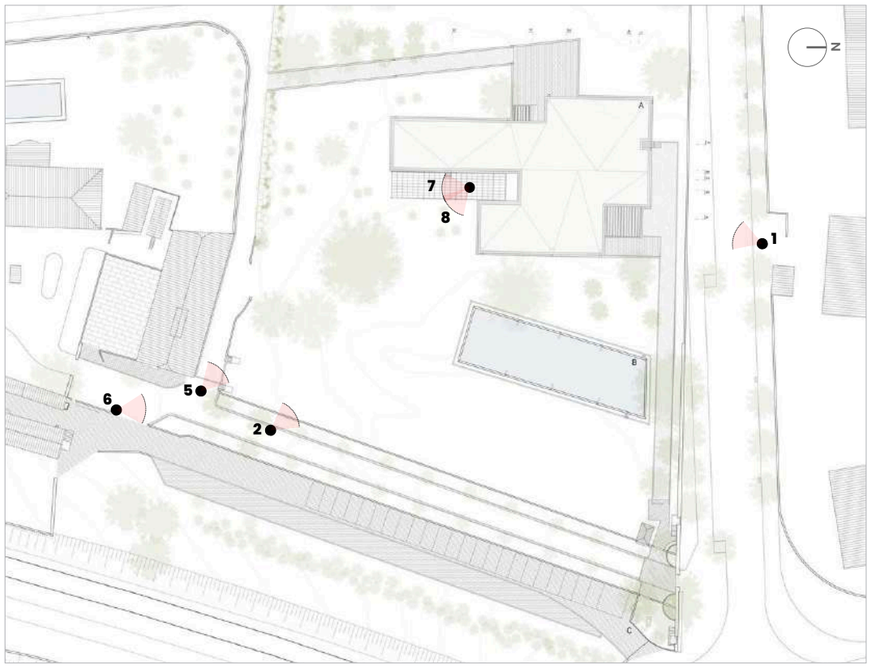


1. Vista do edifício da Fundação Gramaxo a partir da Rua Conselheiro Costa Aroso.
2. O edifício térreo do museu e, à direita, os edifícios de habitação do outro lado da Rua Conselheiro Costa Aroso.
3. Alçado nascente da Fundação Gramaxo.

construída, o novo museu faz discretamente referência à memória da Casa [...]. Superfícies geométricas, arestas bem definidas, uma concentração de aberturas [...] insinuam-se no novo espaço, especialmente no duplo átrio, a cuja memória eu não pude resistir ao desenhar o novo Museu".[8] Embora na Fundação Gramaxo a mediação seja menos radical, uma vez que a casa permanece visível através das árvores, em ambos os casos a relação entre a arquitetura existente e a nova construção estabelece-se sobretudo através do percurso, resultando não de um confronto direto, mas de uma aproximação gradual.

7. SIZA VIEIRA, Álvaro; cit. TOUSSAINT, Michel; "Um museu na grande tradição arquitetónica" in *SERRALVES*; p. 69.
8. SIZA VIEIRA, Álvaro; cit. RAMOS, Maria; "Citar Siza" in *Álvaro Siza: Expor = On Display*; p. 381.

4.



5.



6.



7.



8.



4. Planta onde se encontram assinaladas as diferentes perspetivas captadas nas fotografias.
5. O edifício do museu, visível por entre o tronco das árvores, a partir da esquina do edifício da Eira.
6. A Eira, e ao fundo, o pinheiro-manso. Mais distante, e já impercetível, o museu.
7. O topo do edifício da Eira e o muro que delimita a casa, vistos a partir do pátio do museu
8. A Eira e o muro, vistos a partir do pátio, para lá do pinheiro-manso.

3.2.3. **A composição a partir do tanque**

Na Fundação Gramaxo, a relação do projeto com o tanque já se encontra presente no processo de escolha da orientação da implantação. Contudo, a sua importância não se esgota nessa decisão, uma vez que, como afirma o arquiteto, "com a execução deste projeto, o tanque faz parte da composição, não é abandonado".[1]

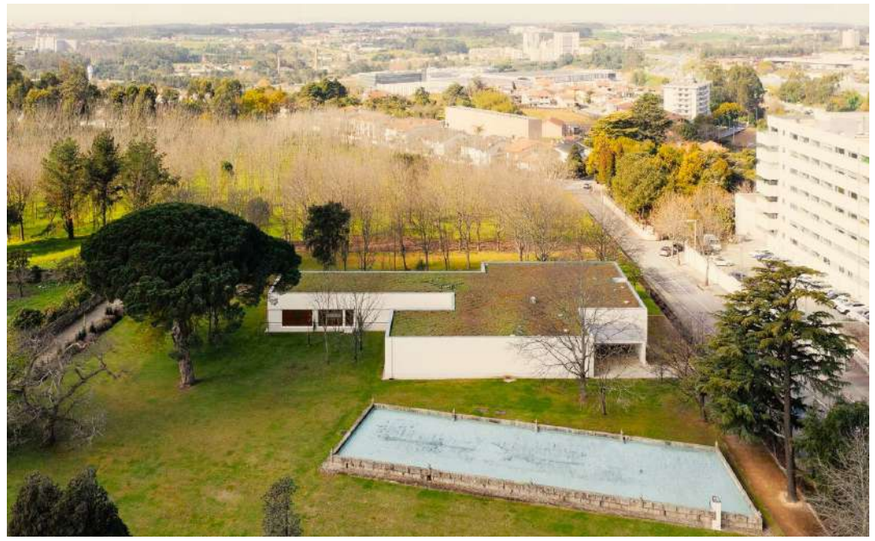
Esta relação com uma preexistência aproxima a Fundação Gramaxo de uma operação já identificada no CGAC e no MIEC, onde a composição do espaço de acolhimento aos visitantes é igualmente apoiada em elementos existentes - respetivamente, um pequeno edifício, talvez agrícola, e a Capela do Senhor dos Passos. No caso da Fundação Gramaxo, é o tanque de rega que participa na composição desse espaço que antecede a entrada. Desta forma, e apesar da natureza distinta das preexistências e dos diferentes contextos em que se desenvolvem, é possível reconhecer, nos três projetos, uma mesma atenção ao modo como um elemento existente pode participar na organização do espaço exterior, contribuindo para estabelecer a relação entre o novo edifício e o lugar.

Na Fundação Gramaxo, esta relação estende-se ainda aos elementos vegetais, uma vez que na aproximação ao museu através do caminho de acesso ao novo edifício, o tanque integra-se, por sua vez, num conjunto mais amplo de relações, no qual, como descreve Siza, "o jardim é dominado por duas magníficas e antigas árvores, um castanheiro e um pinheiro manso".[2] A presença destas árvores conduz ao encurtamento de um dos braços do edifício, reforçando a importância dos elementos preexistentes, não apenas enquanto elementos da paisagem, mas enquanto parte da composição que enquadra o novo edifício.

A definição de um espaço exterior de receção não constitui, contudo, uma operação exclusiva destes três projetos, nem implica necessariamente a integração de uma preexistência. Trata-se de uma estratégia recorrente no projeto de Álvaro Siza, na qual a aproximação ao edifício é frequentemente mediada por

1. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Entrevista a Álvaro Siza Vieira" por Nuno Miguel Borges in *Fundação Gramaxo/Gramaxo Foundation: Álvaro Siza*; p. 35.
2. Ibid. 1; p. 36.

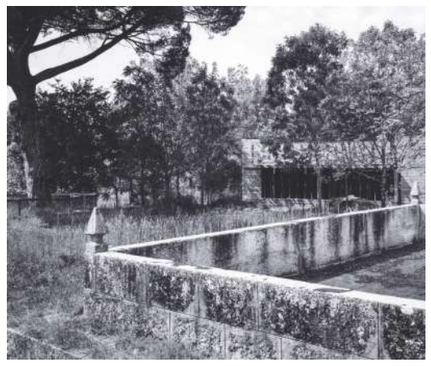
1.



2.



3.



4.



1. Vista aérea do museu, do muro da quinta, do tanque de rega, do pinheiro-manso e do bosque.
2. O novo edifício, o tanque de rega e o pinheiro-manso, vistos a partir do caminho de acesso ao museu.
3. Fotografia da construção do museu: em primeiro plano, o tanque; mais atrás, o pinheiro-manso e o museu.
4. Fotografia da construção do museu: o tanque sem água e o pinheiro-manso ao fundo.

um espaço de transição entre o exterior e o interior. Em Serralves, por exemplo, o caminho de acesso coberto conduz a um pátio situado entre os volumes do auditório e do museu.[3] Aqui, embora não exista um elemento preexistente, é a própria disposição da nova construção que produz o espaço de receção. Outro exemplo pode ser encontrado no Museu Insel Hombroich, onde a separação entre os espaços de exposição e os espaços destinados à residência e ao trabalho dos artistas é mediada por um muro, que define o espaço exterior que acompanha o percurso de acesso ao museu. Em ambos os casos, o espaço que antecede a entrada resulta, assim, da própria organização da nova construção, assumindo-se como parte do percurso de aproximação ao edifício.

3. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Entrevista a Álvaro Siza" por Alexandre Alves Costa, in *SERRALVES*; p. 130.

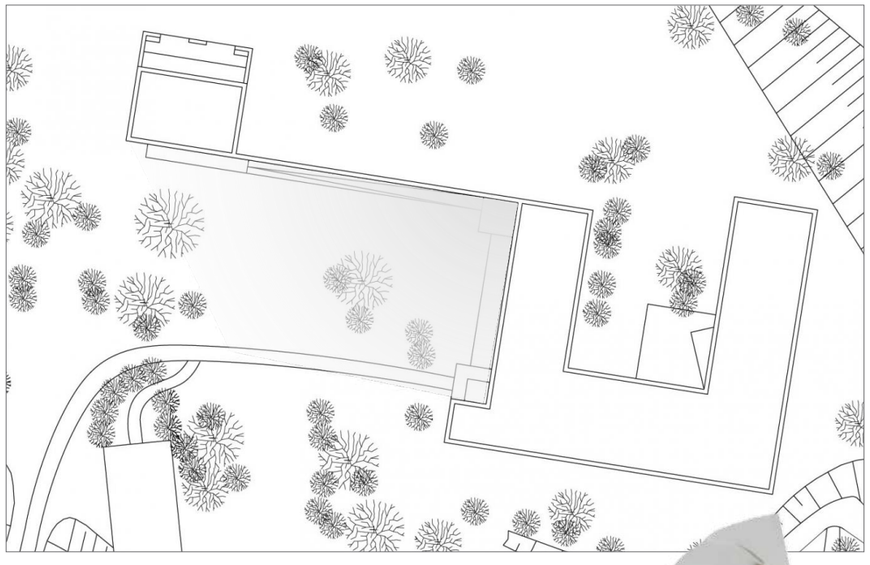
5.



6.



7.



8.



9.



5. Espaço delimitado pelo tanque de rega e pelo alçado nascente do museu, junto à entrada.
6. Museum Insel Hombroich (2009, Neuss): o pátio definido pelo muro e pelo caminho de acesso.
7. Planta do Museum Insel Hombroich: assinalado o espaço do pátio que antecede a entrada.
8. Pátio delimitado pelo auditório e pelo Museu de Serralves (1999, Porto).
9. Maqueta da Fundação de Serralves, assinalado o espaço do pátio que antecede a entrada.

3.2.4. **A definição dos limites**

O pomar recentemente plantado, onde se vai implantar o museu, confrontava a poente com uma área de bosque, a norte com o muro que delimita a propriedade em relação à rua e a sul com o caminho em ramada que contorna a casa-mãe e atravessa os terrenos agrícolas da quinta (ver novamente capítulo 2.2., imagem 5., p. 43). Uma condição que encontra paralelo no projeto para a Fundação de Serralves, onde o museu ocupa uma clareira correspondente ao antigo pomar e horta, situada entre o jardim, o bosque e o muro da propriedade. Em ambos os projetos, esta condição conduz à procura de uma definição das relações entre os diferentes espaços da quinta, contribuindo o novo edifício para clarificar os limites entre as várias células de vegetação preexistentes.[1]

O confronto do edifício com estas diferentes células de vegetação produz espaços exteriores com distintas características, no caso da Fundação Gramaxo: a sul/nascente, voltado para o jardim associado ao tanque e às duas árvores de grande porte, abre-se num pátio em U, que estabelece uma relação direta com o exterior; a poente, perante o bosque, assume uma relação mais contida, fechando-se e estabelecendo o contacto através de um único vão, que é simultaneamente cais de cargas e descargas; a norte, no confronto com o muro, recorta-se para definir o espaço da entrada de serviço. Trata-se, assim, de uma operação próxima daquela que Siza realiza em Serralves, onde procurou que "os espaços livres não fossem espaços residuais, mas que tivessem uma leitura autónoma, intencional, que se constituíssem como setores definidos e fortemente ligados à organização do parque".[2]

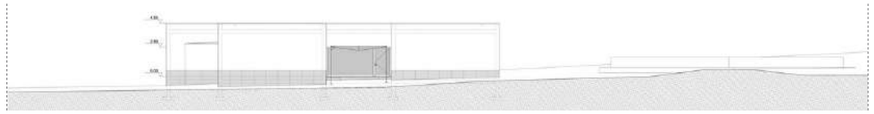
A definição destes espaços é acompanhada pela criação de dois novos percursos: um caminho que estabelece a ligação entre o portal de entrada da quinta e o museu, desenvolvendo-se entre o muro da rua e o jardim associado ao tanque; e outro que parte do espaço posterior do edifício, junto ao bosque, e estabelece a ligação com o caminho preexistente coberto por ramada, prolongando o percurso que contorna a casa-mãe e atravessa os terrenos agrícolas até ao acesso junto à Igreja do Bom Despacho. Estes novos percursos não só

1. SILVA, João Gomes da; "Paisagem para o Museu de arte Contemporânea - Serralves" in *SERRALVES*; p. 176.
2. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Entrevista a Álvaro Siza" por Alexandre Alves Costa, in *SERRALVES*; p. 132.

1.



2.



3.



4.



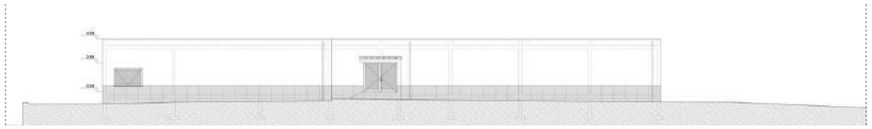
1. Alçado sul, aberto para o pátio em U, que se abre para o jardim.
2. Alçado sul da Fundação Gramaxo.
3. Alçado poente, visto a partir do bosque, com os vãos do cais de cargas e descargas e da área de serviço.
4. Maqueta em corte pelos 'nichos' da exposição permanente.

constituem acessos ao edifício, como também articulam os diferentes espaços definidos e inserem o museu na estrutura de circulação da quinta.

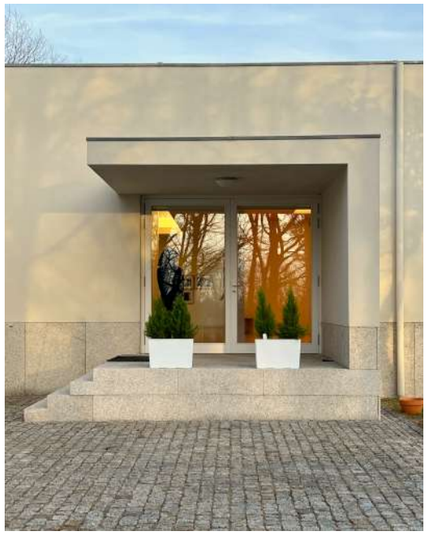
A operação de definição dos limites e tratamento dos percursos, estende-se ainda ao tratamento do parque de estacionamento na sua relação com a alameda das camélias, onde, foi necessário "estabelecer mesmo um muro de vegetação para separar, pois não é só o aspeto, é o ruído que vem da estrada que passa ali".[3] Assim, a intervenção não se limita à definição do edifício, mas procura também a reorganização dos espaços exteriores que o envolvem, redefinindo a ordem espacial da quinta.

3. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Entrevista a Álvaro Siza Vieira" por Nuno Miguel Borges in *Fundação Gramaxo/Gramaxo Foundation: Álvaro Siza*; p. 39-40.

5.



6.



7.



5. Alçado poente da Fundação Gramaxo.
6. Cais de cargas e descargas.
7. Bosque visto a partir do cais de cargas e descargas.

8.



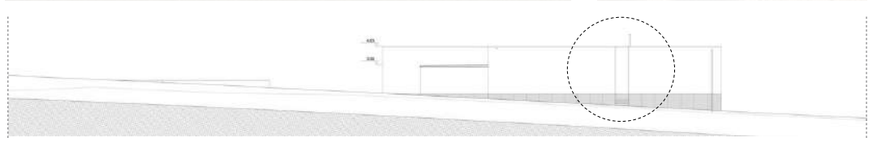
9.



10.



11.



12.



8. Recorte da entrada de serviço.
9. Caminho de acesso ao cais de cargas e descargas, delimitando, à esquerda, o bosque e, à direita, o jardim.
10. Caminho em ramada ao qual se liga o caminho de acesso ao cais de cargas e descargas.
11. Alçado norte da Fundação Gramaxo. Assinalado, o recorte da entrada de serviço.
12. Tratamento do parque de estacionamento, com plantação de vegetação no limite com a estrada nacional e junto ao muro da Alameda das Camélias.

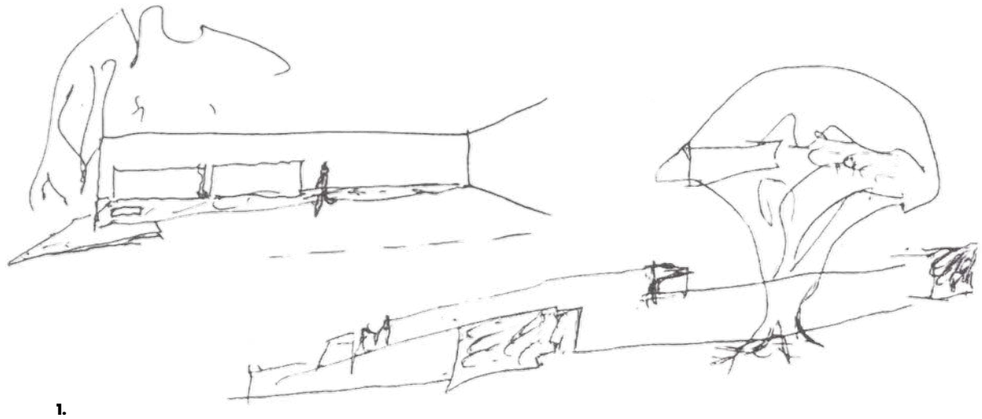
3.2.5. **A volumetria em torno do pátio**

O edifício da Fundação Gramaxo organiza-se em torno de um pátio em U, aberto para o jardim e para o tanque, estabelecendo uma relação direta entre os espaços de exposição e o espaço exterior. Como refere Álvaro Siza, "todo o U confronta com o jardim, com uma pérgula que protege do sol os envidraçados da sala de exposições".[1] A solução encontra um paralelo formal na organização da *Casa de Lavoura*, também estruturada em torno de um espaço exterior, embora a opção pelo pátio em U não deva ser entendida apenas como uma referência à casa-mãe.

Com efeito, a forma do edifício responde sobretudo à intenção de estabelecer uma relação direta com o jardim, o que é apresentado por Álvaro Siza como uma solução de longa tradição na arquitetura. A propósito da Fundação Gramaxo, explica que "a relação com o jardim é clássica, através do pátio semiaberto ao tanque"[2] e que esta forma de implantação é "usada desde sempre por relacionar bem um conjunto de uma certa dimensão com a natureza; capta uma parte da natureza através dos pátios".[3] É neste sentido que a configuração do pátio é ajustada às condições específicas do lugar, com uma das pernas do U encurtada de modo a permitir, a partir dos espaços destinados às exposições temporárias, a visualização do tanque e das árvores de grande porte, numa relação que, afirma o arquiteto, "no fundo [...] estava já desenhada".[4]

Estabelecer uma relação entre o interior e o exterior é também o seu propósito na Fundação Serralves: "No caso do 'U' e do 'L' [...] trata-se de uma constante do urbanismo e da arquitetura. [...] São formas da arquitetura muito antigas e muito consistentes em relação a esta comunicação interior/exterior. [...] Por exemplo, no caso de Serralves, quando existe aquela mata fantástica por ali fora, é evidente que o ter um pátio aberto traz a paisagem para dentro do edifício".[5] A relação com a paisagem constitui, deste modo, uma condição comum aos dois projetos, ainda que se concretize de acordo com as características específicas

1. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Entrevista a Álvaro Siza Vieira" por Nuno Miguel Borges"in *Fundação Gramaxo/Gramaxo Foundation: Álvaro Siza*; p. 36.
2. Ibid. 1; p. 37.
3. Ibid. 1; p. 37.
4. Ibid. 1; p. 37.



1.

2.



3.



4.



1. Esquissos de Álvaro Siza do pátio da Fundação Gramaxo
2. A relação do pátio em 'U' do museu com o pinheiro manso e o tanque de rega.
3. Pérgula que cobre o pátio em 'U'.
4. Em primeiro plano, o pinheiro-manso; ao fundo, o pátio do museu.

de cada lugar.

A opção pelo U não deve, assim, ser entendida como a aplicação de uma forma pré-estabelecida, mas como uma solução tipológica que encontra na convergência com o lugar as razões para se concretizar. Como afirma Siza a propósito de Serralves, "é este o desenvolvimento da forma, a partir de um esquema que eu posso dizer que não é ponto de partida, mas ponto de chegada".[6]

5. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Abrir a janela é a ligação ao mundo" Entrevista por João Fernandes e Carlos Castanheira, in *Álvaro Siza: Expor = On Display*; p. 366.
6. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Entrevista a Álvaro Siza" por Alexandre Alves Costa, in *SERRALVES*; p. 132.

5.



6.



7.



5. Pátio em 'U' da Fundação Serralves
6. Vista do Parque a partir do vão de uma sala de exposições do museu da Fundação Serralves.
7. Relação entre a exposição temporária e o pátio da Fundação Gramaxo.

8.



9.



10.



8. Pátio da Fundação Gramaxo.
9. Pérgula que cobre o pátio da Fundação Gramaxo.
10. Novamente o Museum Insel Hombroich: prespetiva do pátio em 'U'.

3.2.6. **O vínculo emergente nos materiais**

Ao contrário do MIEC, onde a escolha e os alinhamentos dos materiais estabelecem uma relação direta com os edifícios preexistentes, na Fundação Gramaxo não é possível afirmar que os materiais escolhidos para o novo edifício resultem de uma intenção de continuidade com a casa-mãe. Ainda assim, encontram-se algumas correspondências entre as soluções adotadas nas duas construções, que são, de resto, comuns neste contexto e geografia. Como descreve Siza, "o edifício é rebocado com um lambrim de pedra a toda a volta para proteção das paredes junto ao solo (...) Nos dois cobertos, um de entrada de serviço e outro de entrada para o público o pavimento é em cubo de granito".[1] Soluções que encontram correspondência na casa-mãe, nomeadamente no seu embasamento e no pavimento em cubo de granito do pátio.

A relação com os elementos existentes da quinta poderá estender-se ainda à pérgula que acompanha o pátio em U e protege os envidraçados da sala de exposições da incidência solar, solução que Álvaro Siza identifica como "tradicional, muito utilizada, sobretudo no Minho".[2] A sua presença estabelece, por sua vez, um possível paralelo com o caminho próximo, que contorna a casa-mãe e atravessa os terrenos agrícolas, coberto por ramada.

Já a cobertura constitui uma resposta particularmente significativa à condição paisagística da Fundação Gramaxo. Aqui, o arquiteto opta por uma cobertura plana ajardinada, fazendo com que, a partir dos edifícios de habitação de oito pisos presentes na envolvente, o edifício se integre visualmente no espaço verde da quinta. Esta solução concretiza uma possibilidade que o arquiteto havia já equacionado para o MIEC - também visível de cotas superiores, - onde a cobertura vegetal chegou a ser prevista antes de optar pela solução cerâmica, que estabelece uma relação visual com os telhados do complexo do mosteiro.

1. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Entrevista a Álvaro Siza Vieira" por Nuno Miguel Borges in *Fundação Gramaxo/Gramaxo Foundation: Álvaro Siza*; p. 36.
2. Ibid. 1; p. 36.

1.


2.


3.


4.


5.


6.


1. Pormenor do embasamento da Fundação Gramaxo.
2. Pavimento em cubo de granito do coberto da entrada.
3. Casa da Quinta da Boavista.
4. Pormenor do embasamento da Fundação Gramaxo
5. Caminho coberto por ramada.
6. Pérgula da Fundação Gramaxo.

Por sua vez, a escolha do reboco pintado de branco poderá adquirir particular relevância na relação da Fundação Gramaxo com o meio natural. Ao contrário do que acontece no MIEC e no CGAC, onde a relação se estabelece sobretudo com a arquitetura preexistente, na Fundação Gramaxo, poderá colocar-se a hipótese de que, perante a vegetação, a opção pelo branco não procure uma aproximação cromática ao meio envolvente, mas antes estabelecer um contraste que permita destacar os troncos das árvores e a massa vegetal. Os planos brancos tornam particularmente clara a fronteira entre o construído e o natural, mas, pela forma como se relacionam com o terreno e com a vegetação, parecem simultaneamente adquirir uma presença quase virtual: umas vezes agarrando-se ao solo e lançando sobre ele muros, como na Quinta da Conceição; outras, como que acamando no terreno, como em Serralves; e, no caso da Fundação Gramaxo, como que pousando nele cuidadosamente.

Esta hipótese encontra apoio na própria reflexão de Siza, ao recordar a passagem do projeto da Casa de Chá da Boa Nova para o da Piscina de Leça, onde o arquiteto considera que no primeiro "o volume do edifício, o perfil do edifício, é um paralelo em relação ao terreno natural, as rochas, e demasiado próximo, quase mimético. em relação à paisagem"[3], enquanto o segundo lhe deu a "oportunidade de clarificar, interiorizar a ideia de que arquitetura é arquitetura e natureza é natureza; arquitetura é geometria, logo, autonomizar o que é arquitetura do que é paisagem e, ao mesmo tempo, relacionar de forma sólida o edifício".[4] Neste sentido, é plausível interpretar a opção pelo branco na Fundação Gramaxo, como parte dessa autonomia: em vez de procurar dissolver o edifício na vegetação, os planos brancos afirmam-se perante ela, enquanto a relação com o lugar se constrói através da forma como o edifício se inscreve no terreno.

É talvez nesta qualidade que se encontra uma explicação para a impressão de naturalidade associada à arquitetura de Siza. A propósito da Fundação Serralves, Manuel Graça Dias refere que para si "a sua maior 'arte' consiste no modo como aterra, como avança naquele canto do parque e se associa à ondulação do terreno"[5], enquanto Peter Testa observa que "as formas de Siza adquirem as qualidades animadas de corpos que crescem num meio específico"[6], e Eduardo

3. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Entrevista a Álvaro Siza Vieira" por Nuno Miguel Borges in *Fundação Gramaxo/Gramaxo Foundation: Álvaro Siza*; p. 43.
4. Ibid. 1; p. 43.
5. GRAÇA DIAS, Manuel; "A Lição da Magnólia" in *SERRALVES*; p. 117.
6. TESTA, Peter; "Uma Arte Maiêutica: Os Museus de Álvaro Siza" in *Álvaro Siza: Expor = On Display;* p. 15.

7.



8.



7. Vista aérea da Fundação Gramaxo, obtendo uma perspetiva semelhante à dos edifícios de habitação na envolvente.
8. Vista aérea do MIEC.

do Souto de Moura sintetiza essa impressão ao afirmar que os edifícios de Siza "parecem gatos a dormir ao sol. Estão bem com eles próprios, estão bem no sítio, têm uma postura entre o apoio e a forma que é justaposta, ficam duas coisas naturais"[7].

9.



10.

7. MOURA, Eduardo Souto; "Simetrias"; Documentário RTP1; 2022; minuto 45:35.

11.



12.



13.



9. Alçado sul da Fundação Gramaxo, visto através dos troncos das árvores.
10. Sombras projetadas pelo bosque no alçado poente da Fundação Gramaxo.
11. Muros da Piscina da Quinta da Conceição.
12. Fundação de Serralves em confronto com a vegetação.
13. Edifício do museu em justaposição com o arvoredo do Parque da Fundação de Serralves.

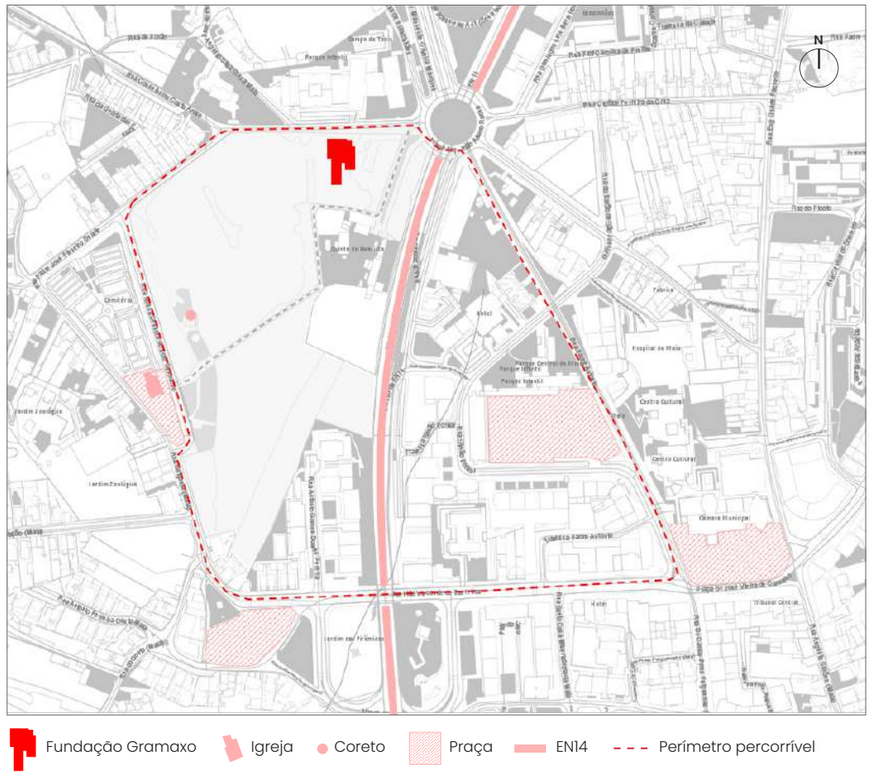
3.2.7. **A relação com a cidade**

A presença da estrada nacional N14, a uma cota inferior à do desenvolvimento da cidade da Maia, constitui uma barreira à continuidade dos percursos no seu interior. Os dois pontos de atravessamento mais próximos do centro cívico localizam-se a sul, na Avenida Visconde de Barreiros, que transpõe a via através de um viaduto, e a norte, na Rotunda de Brandinhães, também implantada a uma cota superior e atravessada pela linha do Metro. Entre estes dois pontos é possível reconhecer um perímetro mínimo que articula alguns dos espaços públicos mais frequentados da cidade, nomeadamente a Praça do Município, o Parque Central, o Largo da Feira e o Largo da Igreja de Nossa Senhora do Bom Despacho.

É neste sistema urbano que se insere a Quinta da Boa Vista, com duas entradas que estabelecem a sua relação com a cidade: uma junto à Igreja de Nossa Senhora do Bom Despacho e outra junto à Rotunda de Brandinhães. O novo edifício da Fundação Gramaxo associa-se a esta última, junto ao caminho de atravessamento da quinta, aberto ao público, e a curta distância da estação de metro, reforçando a acessibilidade da quinta a partir de um dos principais pontos de atravessamento da cidade.

Esta relação urbana prolonga uma ligação que a própria Quinta da Boavista e a família Gramaxo mantêm historicamente com a comunidade maiata. Como referido no enquadramento histórico e geográfico, a abertura da quinta à população e o acolhimento de iniciativas culturais, como a Feira do Livro e outras feiras itinerantes, contribuíram para a sua presença na vida coletiva da cidade, a que se soma a cedência de espaços para outras atividades, como a instalação de um restaurante no coreto junto à igreja. A construção da Fundação Gramaxo vem, assim, consolidar uma relação já existente e reforçar a presença cultural da Quinta da Boavista na estrutura urbana da cidade.

1.



2.



1. Planta de análise da posição do MIEC em relação à cidade da Maia.
2. Imagem aérea da envolvente da Fundação Gramaxo, na Maia.

4. Percurso

4.1. MIEC+MMAP

4.1.1. **A entrada abrigada**

A entrada do MIEC localiza-se na esquina sudoeste do novo edifício. Trata-se de um espaço correspondente ao recorte do canto, formando um coberto que abriga o momento da entrada, com o seu vértice alinhado com o desnível do passeio, num gesto de grande tensão, que, "entre pequenos recortes e desníveis, nos convida a entrar e a descobrir o conjunto"[1].

Atravessando o foyer, acede-se ao átrio, a partir do qual se organizam os principais acessos. À esquerda, uma passagem conduz ao braço de ligação com o MMAP, enquanto, à direita, a escada estabelece a ligação ao piso inferior. Para além desta, encontra-se a receção, em contacto direto com a loja, equipada com estantes e expositores. Junto ao alçado sul desenvolve-se um corredor que conduz à cafetaria, apoiada por uma copa e um sanitário. No seguimento deste percurso localiza-se o centro de documentação, previsto também para funcionar como espaço de exposição e centro informático. No seu culminar encontra-se a entrada de serviço do edifício, onde se localiza o elevador monta-cargas que assegura o transporte dos conteúdos entre a cota da rua e a zona de armazém e arquivo que serve as salas de exposição do piso -1[2].

O coberto que antecede a entrada constitui uma solução recorrente nos projetos para museus de Álvaro Siza, permitindo não só o abrigo das intempé-

1. GRANDE, Nuno; "Transformação" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa: projeto e obra*; p.17.
2. SIZA VIEIRA, Álvaro; SOUTO MOURA, Eduardo; "Memória descritiva e justificativa" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa: projeto e obra*; p. 27.

1.
p. 104



1. Átrio	5. Administração	9. Vestíbulo	13. Sala exposição do MIEC
2. Receção	6. Centro de Documentação	10. Sanitários	14. Sala de estudo
3. Loja	7. Entrada de serviço	11. Auditório	15. Arquivo
4. Cafetaria	8. Elevador monta-cargas	12. Salas de exposição do MMAP	16. Sala técnica

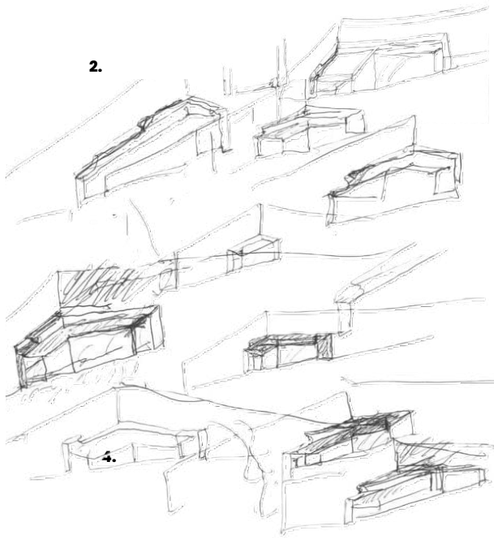
1. Planta Piso do Rés-do-chão do MIEC+MMAP e planta do Piso -1 do MIEC.

ries, mas também criando um momento de transição antes do acesso ao interior: “entrar é sempre em sombra, é sempre preparado”.[3]

Após a entrada no edifício, o átrio assume-se como espaço de distribuição, ao qual se associam os vários percursos e a partir do qual se pode aceder, não só ao espaço expositivo, como a todas as outras valências que possam estar associadas ao museu. No MIEC, porém, esta função adquire uma particularidade adicional, uma vez que o átrio constitui também o ponto a partir do qual se estabelece a relação entre os dois museus.

3. GRAÇA DIAS, Manuel; "A Lição da Magnólia" in *SERRALVES*; p. 118.

2.



3.



4.



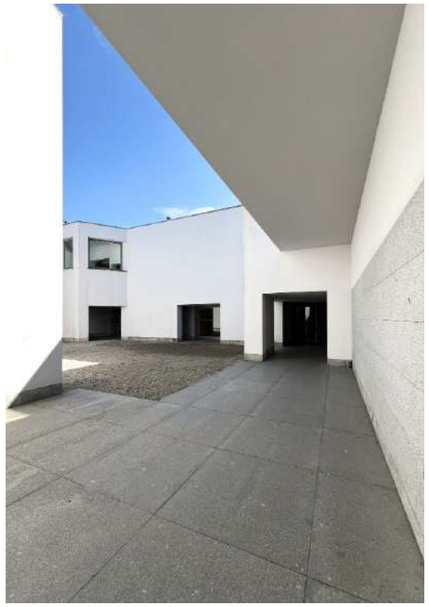
5.



6.



7.



8.

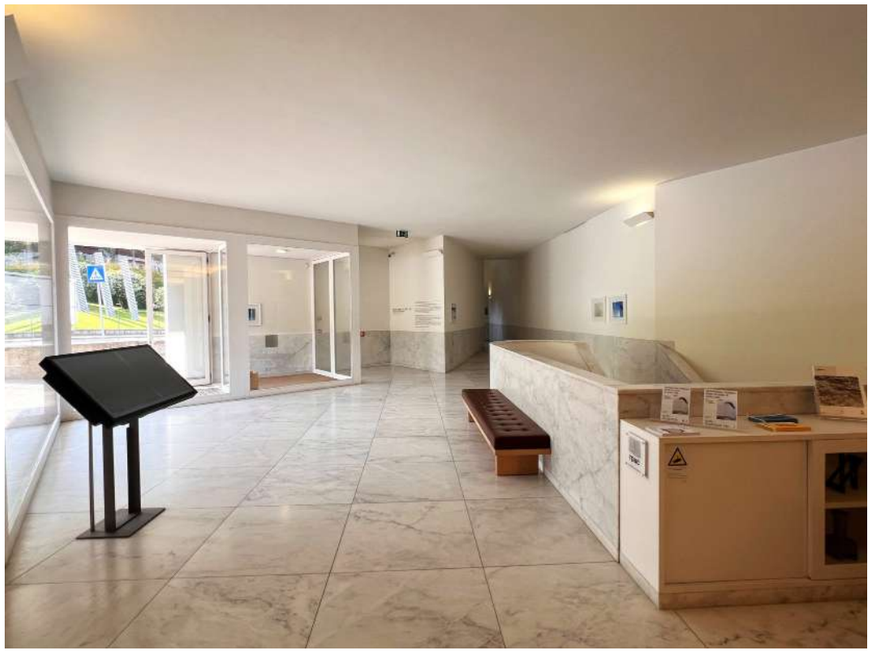


2. Esquissos do coberto da entrada do MIEC, por Álvaro Siza.
3. Coberto de entrada do MIEC.
4. Coberto do Centro Galego de Arte Contemporânea.
5. Recortes do espaço de entrada no MIEC.
6. Rua Unisco Godiniz vista a partir do coberto do museu.
7. Caminho e coberto da Fundação Serralves.
8. Entrada do MIEC e, à esquerda, a fachada barroca do MIMAP.

9.



10.



9. Átrio do MIEC visto a partir da entrada.
10. Átrio do MIEC visto a partir da receção.

11.



12.



11. Átrio da Fundação Serralves.
12. Átrio do Centro Galego de Arte Contemporânea.

13.



14.



13. Loja do MIEC.
14. Cafetaria do Centro Galego de Arte Contemporânea.
15. Loja do Centro Galego de Arte Contemporânea.

15.



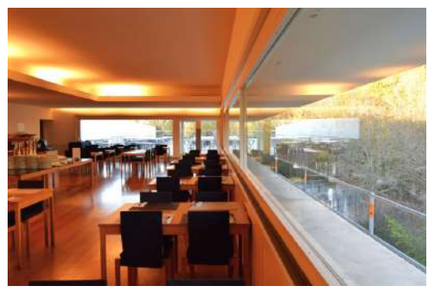
16.



17.



18.



16. Cafetaria do MIEC.
17. Entrada do Centro Galego de Arte Contemporânea.
18. Restaurante da Fundação Serralves.

4.1.2. **Um primeiro momento de decisão**

No MIEC, a função distribuidora do átrio adquire uma particularidade adicional, uma vez que é também a partir deste espaço que se estabelece a relação entre os dois museus. É então que o visitante encontra o primeiro momento de decisão no seu percurso: enveredar pelo braço que conduz à exposição permanente do MMAP ou descer as escadas para a exposição temporária.

A cota do MIEC é ligeiramente inferior à do MMAP, pelo que a diferença é vencida em rampa pelo braço de ligação. Após transposto o braço, encontramo-nos num vestíbulo, com acesso aos sanitários, iluminado por uma das janelas trifoliáceas. Através de um portal faz-se a passagem para o topo sul de um extenso corredor, com teto abobadado, que se desenvolve ao longo do alçado poente do edifício da hospedaria. Do lado esquerdo o corredor é pontuado pelos existentes vãos para o Largo Abade Pedrosa, do lado direito é pontuado por vãos que dão acesso às salas contíguas. A partir do corredor, é possível aceder apenas à primeira e à última salas, estando os vãos de acesso às restantes bloqueados por um perfil metálico, tornando possível apenas o contacto visual.

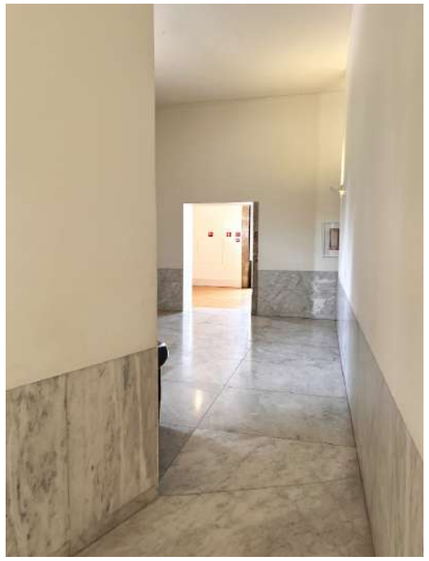
Desta forma, define-se no MMAP um percurso mais-ou-menos linear onde o visitante pode percorrer as salas 'enfilade', contornando as vitrines desenhadas por Eduardo Souto de Moura, até voltar ao corredor, onde se encontra o suporte audiovisual da exposição, ou vice-versa.

De novo no átrio, o visitante é convidado a descer a escada até ao piso inferior, desaguando diretamente numa primeira sala de exposições. A partir desta, pode seguir junto ao alçado sul, encontrando primeiro a Sala dos Serviços Educativos e, no culminar do percurso, uma segunda sala de exposições. Em alternativa, pode contornar a escada, encontrando primeiro os sanitários e, a uma cota inferior, um outro espaço expositivo, a partir do qual, através de um vão, é possível aceder ao caminho de emergência (ver novamente imagem 1., capítulo 4.1.1., p. 97).

1.



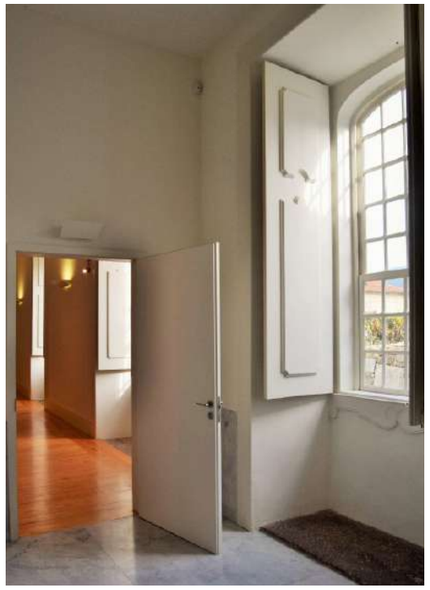
2.



3.



4.

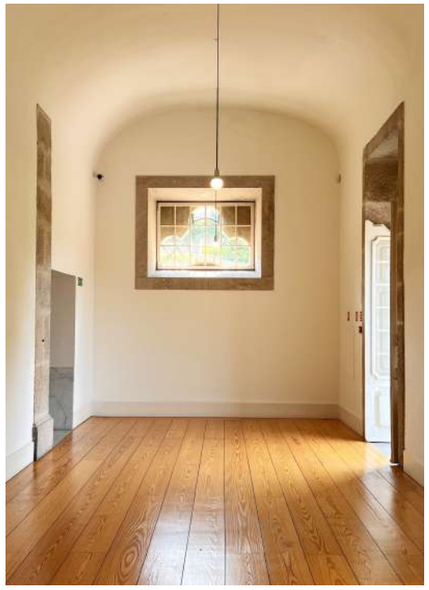


1. Passagem entre o MIEC e o MMAP vista a partir do átrio.
2. Passagem entre o MIEC e o MMAP.
3. Vestíbulo do MMAP.
4. Relação de escala entre a porta de palco do auditório junto ao vestíbulo e a janela do mosteiro.

5.



6.



7.



8.



5. Passagem entre o MIEC e o MMAP vista a partir deste último.
6. A janela trifoliada reposta, no topo sul do corredor do MMAP.
7. Sala da exposição permanente, apresentada nas vitrines desenhadas por Eduardo Souto de Moura.
8. Corredor do MMAP.

4.1.3. **A escada enquanto elemento excecional na construção do percurso**

A escada que conduz ao piso inferior constitui mais do que um elemento de circulação, uma vez que, interrompendo a regularidade do espaço, introduz um elemento excecional. Esta condição encontra-se de forma recorrente na obra de Álvaro Siza, onde, como observa Kenneth Frampton, a escultura, embora raramente apresentada como autónoma, surge integrada com os aspetos técnicos da arquitetura[1], encontrando nas escadas um dos lugares privilegiados dessa relação - como acontece, por exemplo, nas escadas que ligam o piso -1 ao auditório na Fundação Serralves.

A propósito do MIEC, Nuno Grande caracteriza a escada como tendo "desenvoltura 'barroca' - talvez numa evocação do convento anexo".[2] Contudo, a referência ao barroco não parece traduzir-se numa reprodução formal da arquitetura do mosteiro, mas antes numa tentativa de captar o dinamismo das curvas, a fluidez e a plasticidade do corpo em movimento, numa aproximação antropomórfica à arquitetura, característica também desse período. É nesse sentido que se pode estabelecer um paralelo entre a sensação em espiral das escadas do MIEC e, por exemplo, as escadas de Bernini no Palazzo Barberini. Neste contexto, a aproximação ao barroco pode ser entendida não como uma referência formal direta, mas como o reconhecimento, no desenho da escada, de uma oportunidade para a teatralização do movimento. A relação do corpo humano com as formas da arquitetura de Siza encontra ainda precedentes nos esquissos para a implantação do Museu Nadir Afonso, ou nas torres da FAUP, onde "o escultórico assume um sentido perturbadoramente figurativo (...) produzindo efetivamente uma sequência de máscaras tridimensionais de escala comparável às da Ilha da Páscoa."[3]

É ainda possível reconhecer nas escadas do MIEC uma afinidade com a fragmentação e a justaposição, características do cubismo. Também esta, já

1. FRAMPTON, Kenneth; "Acerca do papel da escultura na arquitectura de Siza" in *Fundação Gramaxo/Gramaxo Foundation: Álvaro Siza*; p. 119.
2. GRANDE, Nuno; "Transformação" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa: projeto e obra*; p.16.
3. Ibid. 1; p. 119.

1.



2.



1. Escada do MIEC vista a partir do átrio.
2. Escada do MIEC vista a partir do braço de ligação ao MMAP.

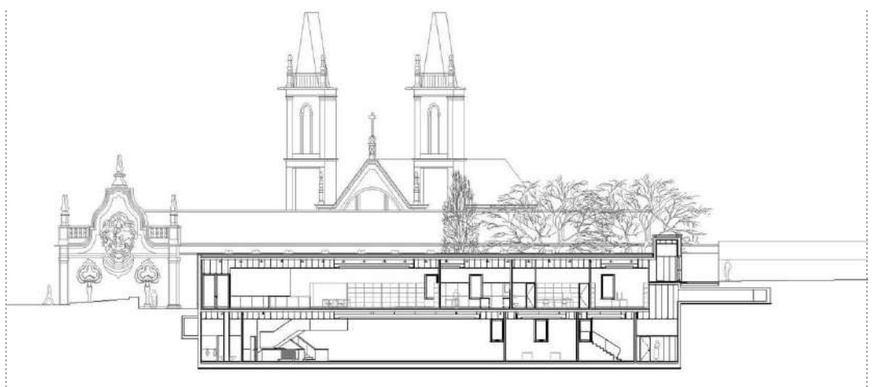
evidente em projetos anteriores, como é o caso da antiga Galeria de Arte do Campo Alegre (1973) onde, tal como no MIEC, "enquanto a forma como um todo mantém a sua natureza fragmentária, ela não se dissolve em desconexões anárquicas, revelando, pelo contrário, um fascínio com processos de ligação que tanto separam como unem"[3], lembrando a escada da Biblioteca Laurenziana de Michelangelo, tripartida em três lanços que, a certa altura, convergem para um só percurso. Tripartição esta que mais tarde se encontra também na escada que liga a cave ao piso térreo no Banco Borges & Irmão II (1983), onde o tramo central se distingue dos laterais pelo desenho saliente dos degraus.

No MIEC, esta qualidade torna-se particularmente evidente no desenho da guarda, que, a certa altura, não só se fragmenta e justapõe a si mesma, afastando-se do apoio, como se curva e se projeta em balanço, estabelecendo uma tensão paradoxal entre massa e leveza, evocando o portal de Bernini, onde um anjo segura uma cortina aparentemente leve, mas realizada em mármore. Esta contradição encontra ainda um paralelo na escada da Fundação Serralves que liga o átrio ao piso -1, descrita como uma escada revestida a pedra que "estereotomicamente se sugere como uma ponte em arco, mas que, se observada de perto, está suspensa e não chega a tocar na laje do piso superior".[4]

Deste modo, a escada participa na construção do percurso, transformando um elemento necessário à organização funcional do museu num momento de particular presença espacial, evidenciando um esquema que encontra na circulação uma das principais chaves da sua leitura.

3. TESTA, Peter; in *A arquitetura de/The Architecture of Álvaro Siza ;* p. 29.
4. BARATA, Paulo Martins; "Serralves em perspectiva: Condições de habitabilidade da Obra de Arte" in *Álvaro Siza, Museu de Serralves/Serralves Museum; p. 35.*

3.



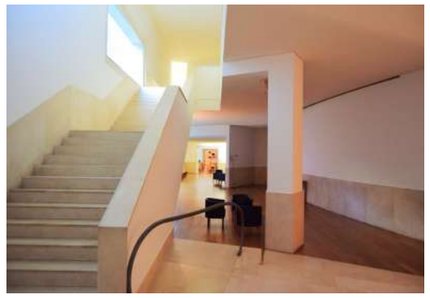
4.



5.



6.



7.

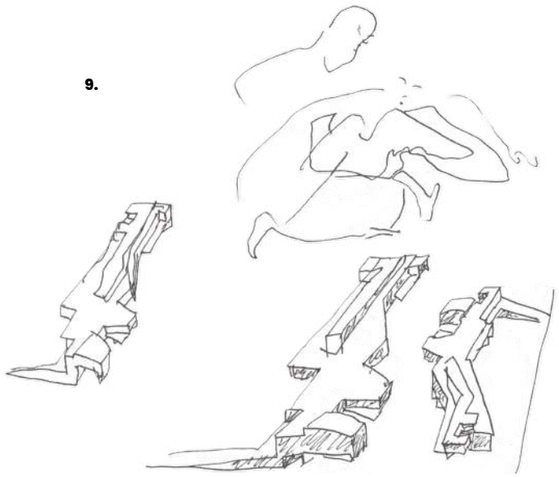


8.



3. Corte longitudinal do MIEC, com as escadas em alçado, visível na sala da exposição temporária no piso -1,.
4. Escada e a primeira sala de exposiçãões do piso -1.
5. Escada da Fundação Serralves que liga o piso -1 ao auditório, enquanto elemento excecional no espaço.
6. Escada da Fundação Serralves que liga o piso -1 ao auditório, vista a partir do patamar.
7. Escada do MIEC vista a partir da sala de exposições do piso -1..
8. 'Torres'da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (Porto, 1994).

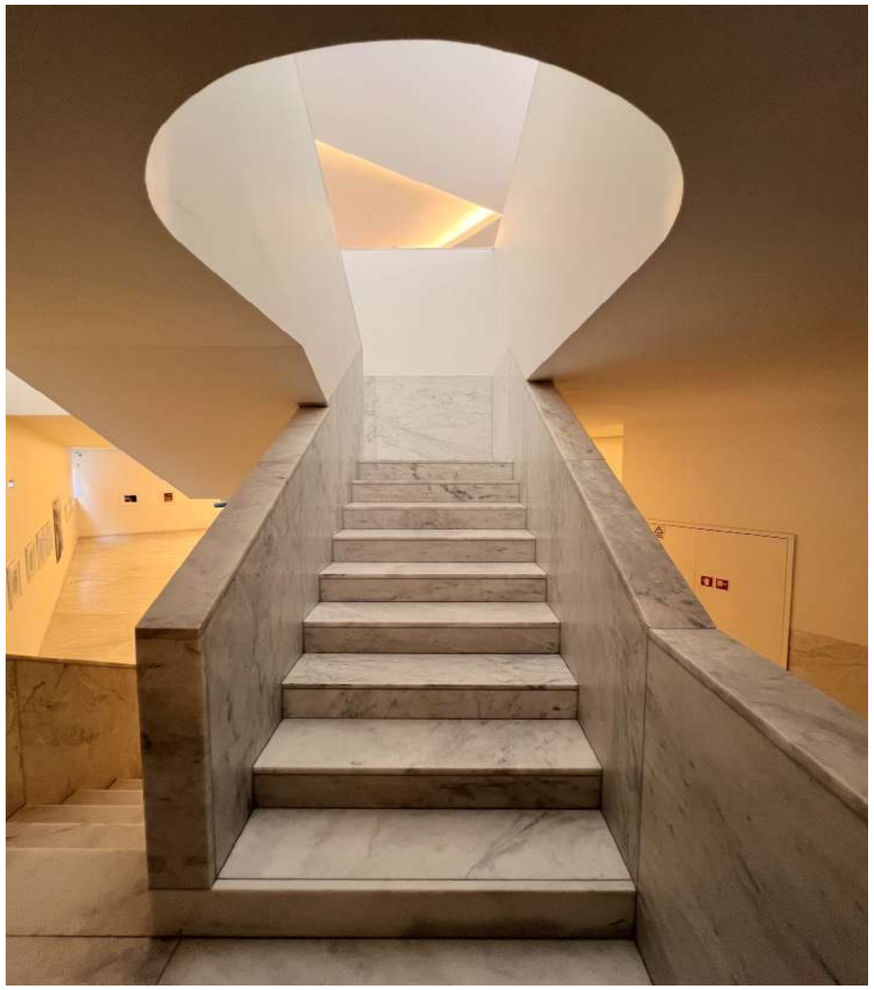
9.



10.



11.



12.



13.



14.

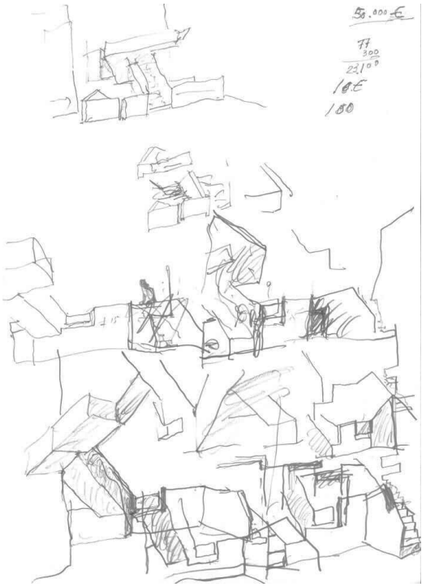


9. Esquissos de Álvaro Siza para a implantação ds Fundação Nadir Afonso (Chaves, 2016).
10. Escada do Palazzo Barberini, por Gian Lorenzo Bernini (Roma, 1633): em espiral, iluminada por uma claraboia.
11. Vista da escada do MIEC a partir do patamar intermédio.
12. Escada do MIEC vista do piso -1: aparente desenvoltura em 'espiral', iluminada por um óculo.
13. Receção e loja do museu, vistos a partir das escadas.
14. Sala para exposições temporárias, no Piso -1, revelando-se a partir da escada.

15.



16.



17.



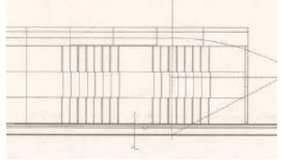
18.



19.



20.

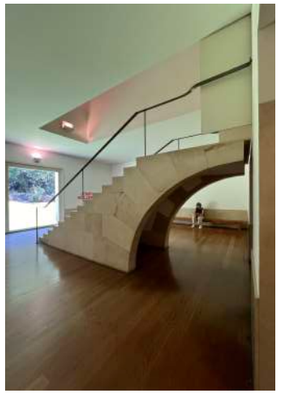


15. Quadro 'Mulher de Mãos Juntas (Marie-Thérèse Walter)', de 1938, por Pablo Picasso.
16. Esquissos de Álvaro Siza para as escadas do MIEC.
17. Escada da Galeria de Arte do Campo Alegre (Porto, 1973), atualmente uma loja..
18. Escada da Biblioteca Laurenziana, por Michelangelo Buonarroti (Flore ça, 1571).
19. Escada do Banco Broges e Irmão II (Vila do Conte, 1986)
20. Pormenor das escadas do Banco Borges e Irmão II em planta.
21. Pormenor do afastamento entre a laje e a escada que liga o átrio ao piso -1, na Fundação Serralves.
22. Escada que liga o átrio ao piso -1, na Fundação Serralves.
23. Pormenor do desfasamento da guarda no piso -1 do MIEC.
24. Pormenor do balanço da guarda no piso -1 do MIEC.
25. A guarda, vista a partir da menor sala de exposições temporárias no piso -1 do MIEC.
25. Portal por Gian Lorenzo Bernini, na Sala Ducale (Vaticano, 1657).

21.



22.



23.



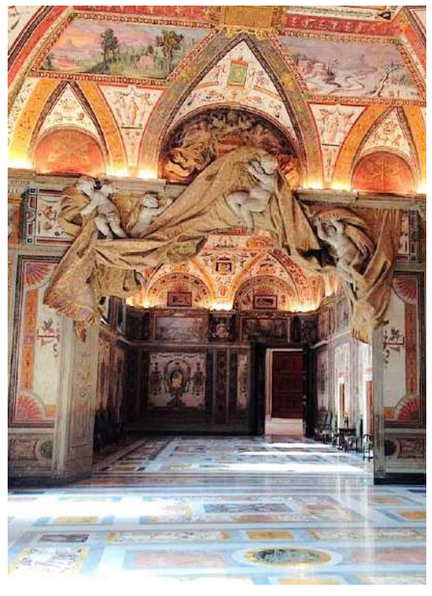
24.



25.



26.



4.1.4. **Os momentos que pontuam a memória**

Para além da sua forma, a escada constitui um momento excecional no percurso ao introduzir diferentes ritmos na experiência do visitante através de uma sucessão de relações visuais que interrompem ou abrandam o movimento, e lhe permitem apreender diferentes partes do edifício. Como afirma Álvaro Siza a propósito do MIEC, "o 'percurso' e a 'transição' entre níveis são temas centrais do desenho de um espaço, refletindo os movimentos das pessoas através dele".[1]

Um desses momentos acontece no patamar da escada, suspenso sobre a sala de exposição no nível inferior, que possibilita uma vista abrangente da exposição. De forma semelhante, a mezzanine triangular definida pela sua configuração oferece recortes de vistas das cotas inferiores, introduzindo no percurso a perceção de outros níveis.

Esta estratégia encontra paralelo em projetos anteriores de Siza: primeiramente, no CGAC, onde a existência de um vão na galeria do piso superior permite estabelecer uma relação visual com a escada, tornando simultaneamente percetível a circulação entre os diferentes níveis; e também em Serralves, onde, no percurso entre os espaços expositivos, um vão se abre para a escada que liga o átrio ao piso -1, produzindo uma situação semelhante de exposição da circulação. Estas aberturas funcionam como um ponto de referência no percurso, permitindo ao visitante reconhecer a posição que ocupa no edifício e compreender a relação entre espaços.

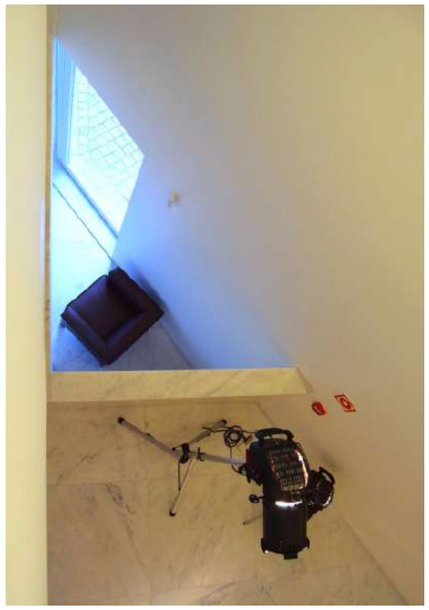
Siza realça a importância atribuída a esta relação afirmando que "o carácter de uma obra tem a ver com a faculdade de memorizar ao longo de um percurso"[2] e que "um dos objetivos mais importantes destas correspondências entre as partes é a de facilitar a orientação do visitante. A possibilidade de reconhecer o espaço, assim como a própria orientação, deve ser assegurada sem ter de recorrer ao uso de setas ou sinais luminosos."[3]

1. SIZA VIERIRA, Álvaro; cit. GRANDE, Nuno; "Transformação" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa: projeto e obra*; p.16.
2. SIZA VIEIRA, Álvaro; cit. RAMOS, Maria; "Citar Siza" in *Álvaro Siza: Expor = On Display*; p. 378.
3. Ibid. 2; p.372.

1.



2.



3.



4.



1. Patamar da escada do MIEC que permite uma vista superior da sala de exposições.
2. Mezzanine triangular defenida pela escada, de onde se vislumbra, os dois níveis inferiores.
3. Abertura na galeria do CGAC que permite uma vista da escada.
4. Abertura numa passagem entre salas de exposição da Fundação Serralves, que permite a vista das escadas e do átrio.

Neste sentido, os momentos de suspensão, as mudanças de direção, as vistas entre níveis ou a possibilidade de reconhecer espaços anteriormente percorridos constituem episódios que pontuam o percurso e contribuem para a construção de uma experiência memorável, criando tensões através do "apelo simultâneo ao movimento e ao repouso."[4]

Para além destas situações espaciais interiores, a relação entre a memória e edifício, prolonga-se para o exterior, através do entrelaçamento criterioso de vãos ao longo do percurso.[5] Como explica Álvaro Siza, "a janela pode ser (...) um 'quadro' porque ela aparece no uso do edifício em determinado momento e em determinado ângulo. Não é a janela em si que conta, mas antes toda a movimentação que nós prevemos num edifício (...). É isso que determina a qualidade momentânea de uma vista sobre o exterior. Não é nada de estático, é uma coisa que tem a ver com tudo."[6]

No MIEC, através da janela da cafetaria é possível visualizar, em primeiro plano, o muro do mosteiro, e para além deste, o telhado do MMAP, e ao fundo as torres da igreja, fazendo coincidir num mesmo campo visual o espaço do museu e o exterior. Esta situação encontra paralelo, não só no vão da cafetaria de Serralves, que se abre para o Parque, como também no vão da cafetaria em Santiago de Compostela, onde, através da grande janela, o olhar é orientado para a pequena construção integrada na composição do pátio. Em todos estes casos, elementos reconhecíveis do exterior surgem como uma presença cuidadosamente recortada, cuja perceção depende da posição do visitante e do movimento através do edifício.

Nas salas de exposição, todos os vãos se abrem para o muro existente, em especial o vão da sala à cota mais inferior que se desenvolve angularmente e permite visualizar não só o muro, como também o próprio edifício do museu e a escadaria criada no seu afastamento. Esta condição, em que o percurso permite simultaneamente descobrir e reconhecer o próprio edifício, encontra, mais uma vez, paralelos no CGAC e na Fundação Serralves, onde a relação visual estabelecida pelos vãos também não se limita à preexistência.

4. SALGADO, José; "Espaços Expositivos de Álvaro Siza" in *Álvaro Siza: Expor = On Display*; p. 28.
5. CURTIS, William; "Álvaro Siza: an architecture of edges" in *Alvaro Siza 1958–1994*; Coleção El Croquis; n.º 68/69; p. 44; Tradução pela autora.
6. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Abrir a janela é a ligação ao mundo" Entrevista por João Fernandes e Carlos Castanheira, in *Álvaro Siza: Expor = On Display*; p. 362.

5.



6.



7.



8.



5. Vista do vão da galeria do CGAC, a partir das escadas. Outra abertura estabelece contacto com o átrio.
6. Janela da cafetaria do MIEC: em primeiro plano o muro do mosteiro e ao fundo as torres da igreja.
7. Vão no piso -1 da Fundação Serralves, junto à cafetaria, de onde se tem uma vista do Parque.
8. Janela da cafetaria do CGAC de onde é visível o edifício conventual incluido na composição do pátio.

9.



10.

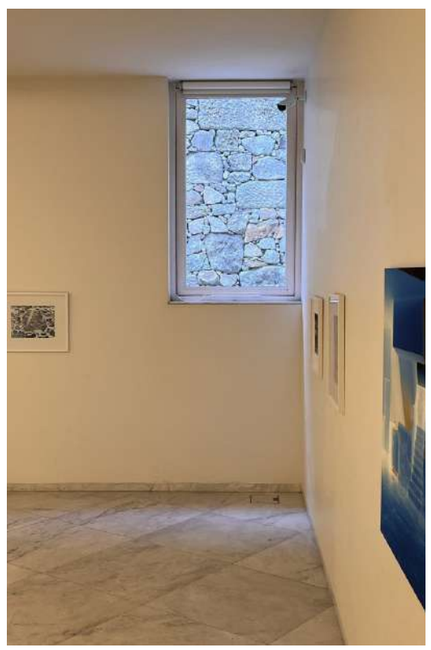


11.



9. Vão da sala à cota mais baixa, de onde se vê, não só o muro do mosteiro, como também o edifício do museu.
10. Outra vista através do vão da sala à cota mais baixa, em direção ao edifício da hospedaria do MMAP.
11. Vão do CGAC, de onde se tem uma vista do coberto da entrada e, através da fenda do mesmo, do convento.

12.



13.



14.



15.



12. Vão da primeira sala de exposições do piso -1 do MIEC.
13. Vão da sala de exposições no topo este do piso -1 do MIEC.
14. Vão da Ala Álvaro Siza na Fundação Serralves, onde se pode ver o vão do braço de ligação.
15. Vão no braço de ligação entre o museu da Fundação Serralves e a nova ala, de onde se vê não só o parque, como o próprio edifício e nomeadamente o vão da imagem 14.

4.1.5. **A definição espacial e a flexibilidade de uso**

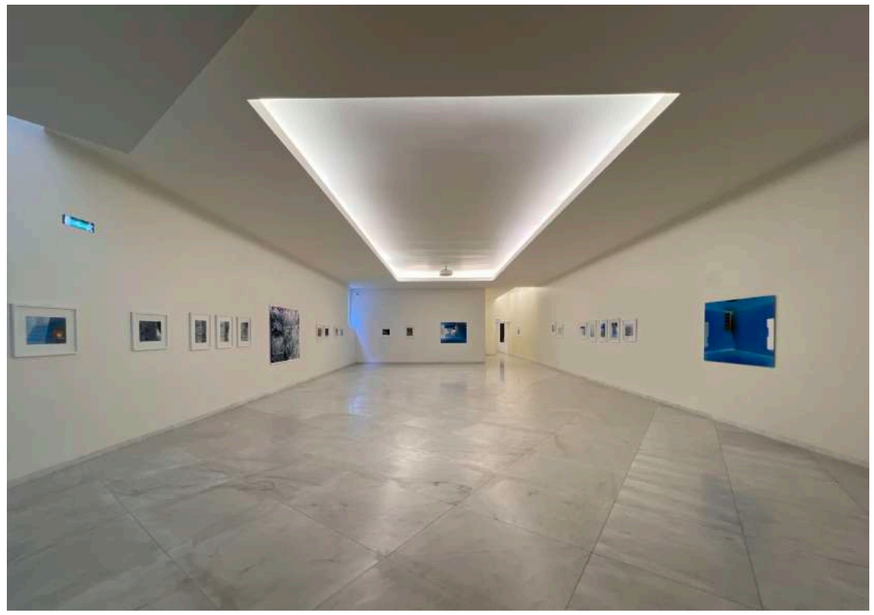
A organização dos espaços expositivos do MIEC parte de uma opção por espaços claramente definidos, que se aproxima da sucessão de salas característica do museu clássico. Esta conceção de museu é desenvolvida por Álvaro Siza desde o seu projeto para o CGAC, a propósito do qual clarifica esta posição, afirmando que "num museu de Arte Contemporânea, os artistas não devem encontrar um vazio; pelo contrário, é a existência de um espaço caracterizado que pode provocar uma resposta estética inovadora".[1]

A definição dos espaços não significa, contudo, uma utilização rígida ou previamente determinada. Pelo contrário, é precisamente através da multiplicidade de dimensões, configurações e proporções das salas que o arquiteto introduz a flexibilidade necessária a diferentes apropriações do espaço. No CGAC, descreve uma organização constituída por "por vários espaços muito bem definidos. Não é um espaço aberto, mas uma sucessão de salas, a níveis diferentes, que apresentam diferentes escalas, diferentes dimensões. Há salas altas, salas baixas, maiores ou menores, permitindo uma adaptação do museu para qualquer tipo de exposição".[2] A diversidade espacial permite, assim, que as diferentes salas respondam a diferentes necessidades expositivas, acolhendo obras de escalas distintas ou estabelecendo relações especiais entre as peças e o observador, sem que para isso seja necessário abdicar da sua definição arquitetónica.

Este sistema é sintetizado pelo arquiteto como a procura de "uma combinação de uma grande clareza e de uma relativa indefinição na utilização do espaço".[3] Questionado sobre a possibilidade de conciliar uma estrutura espacial definida com a capacidade de adaptação ao longo do tempo, Álvaro Siza encontra um exemplo particularmente elucidativo na tipologia do convento, explicando que "poucas tipologias são tão funcionalmente determinadas, até mesmo simbolicamente. Contudo, é um tipo que se adapta a uma multiplicidade de funções"[4], sendo essa capacidade de adaptação proporcionada pela clareza

1. SIZA VIEIRA, Álvaro; "«Uma outra coerência, talvez mais luminosa» O Centro Galego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, I" Entrevista por Laurent Beaudou in *Álvaro Siza: Uma questão de medida*; p. 144.
2. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, Espanha (1988-93)" in *Álvaro Siza: Expor = On Display*; p.51.
3. Ibid. 1; p.141.

1.



2.



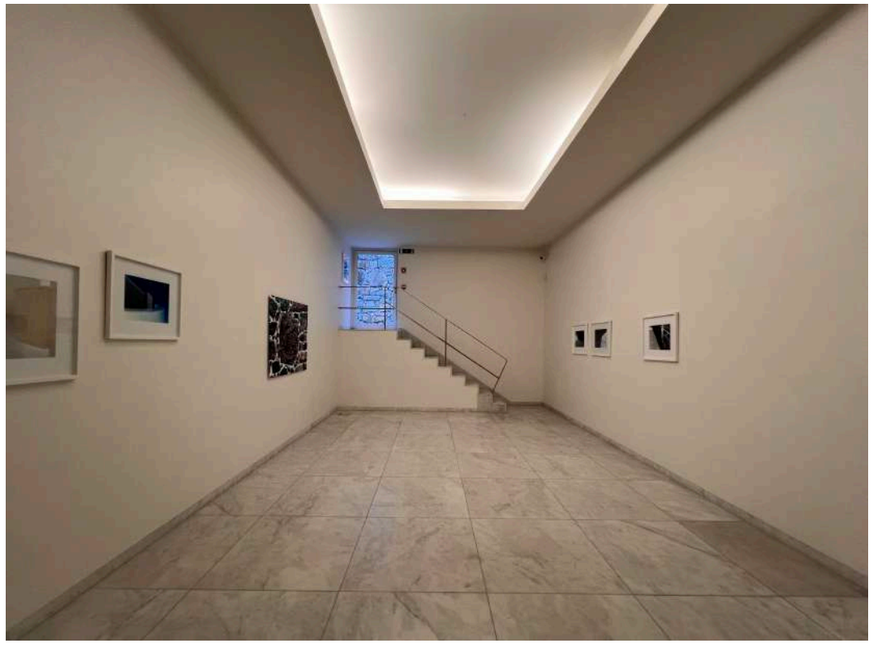
1. Sala de maior dimenção, vista a partir da escada.
2. A mesma sala vista a partir do corredor que liga à Sala de Serviços Educativos e a outra Sala de esposições.

na definição dos espaços - como acontece no caso do MMAP.

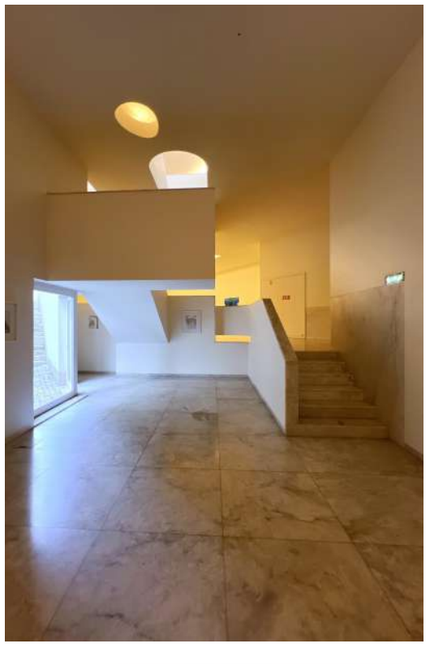
Também no MIEC, as três salas de exposição do piso inferior apresentam relações espaciais distintas. A sala de maior dimensão estabelece uma relação direta com a escada e assume uma função polivalente, podendo ser utilizada também como auditório. Outra sala apresenta um carácter mais isolado, sendo o espaço marcado pela presença de uma escada de acesso ao exterior. Contudo, a primeira sala com a qual o visitante entra em contacto é a sala de menor dimensão, visível a partir do patamar da escada. Nesta sala a possibilidade de observar o espaço a partir de uma cota superior introduz uma relação visual excecional com a exposição, à semelhança do que acontece no CGAC e na nova ala da Fundação Serralves, onde uma mezzanine estabelece uma relação visual entre uma sala no piso superior e outra no piso térreo.

4. SIZA VIEIRA, Álvaro;"Getting through turbulence: interview with alvaro siza" Entrevista por William Curtis in Alvaro Siza 1958–1994; Coleção El Croquis; n.º 68/69; p. 44; Tradução da autora.

3.



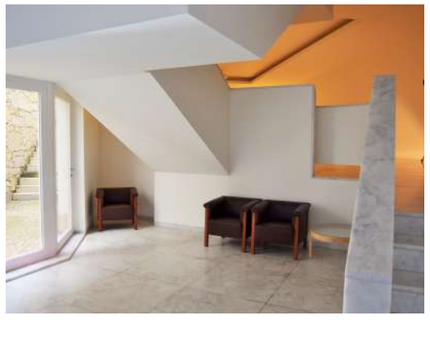
4.



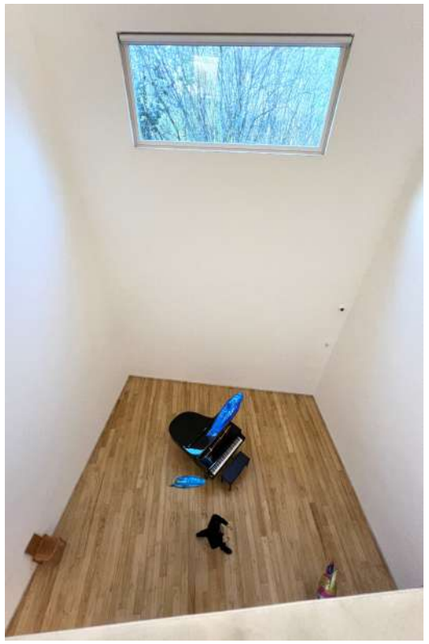
5.



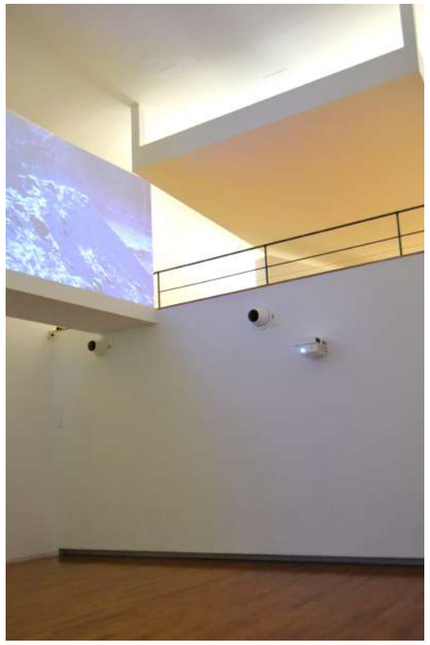
6.



7.



8.



3. Sala de exposições com escada de acesso ao exterior.
4. Sala de exposições de menor dimenção e no nível mais inferior.
5. Vista da exposição da sala de menor dimensão a partir do patamar da escada.

6. Sala de exposições de menor dimenção, em contacto com o percurso exterior de emergência.
7. Sala da Ala Álvaro Siza vista a partir de outra, no piso superior.
8. Salas do Centro Galego de Arte Contemporânea em contacto através de uma mezzanine.

4.1.6. **A contenção da luz e dos materiais**

Procurando oferecer às obras de arte as melhores condições para a sua exposição, Álvaro Siza ambiciona uma contenção dos elementos que possam interferir na sua fruição. Como o próprio refere: "a coisa que mais me incomoda quando visito um edifício, especialmente um museu, é a quantidade de coisas que, hoje em dia, perturbam o espaço".[1] Ao privilegiar as paredes como suporte expositivo, procura reduzir o impacto dos sistemas de segurança, ventilação e iluminação através da sua integração na própria arquitetura para que a observação da exposição não seja perturbada pela sua presença. A mesma atenção se manifesta na resolução do encontro entre materiais e no desenho de outros elementos de menor escala, como o rodapé, a guarda, o corrimão, o banco e outros que possam integrar o espaço da exposição.

Esta contenção relaciona-se com a conceção de Siza sobre o espaço do museu, "idealmente sem paredes, nem portas, nem janelas, nem todas essas defesas por demais evidentes, pensadas e repetidas".[2] expressando um desejo de que o museu, ainda que não anulando a presença da arquitetura, cumpra o seu propósito sem se sobrepor às obras nele expostas.

Outra das preocupações centrais para o arquiteto é a iluminação, afirmando mesmo que "não sou capaz de separar a luz dos outros materiais da arquitetura. A iluminação, tanto natural como artificial, desempenha um papel importante no desenho dos espaços expositivos".[3] Considerando que a luz no museu deve ser "doce, cuidadosa, impassível de preferência, e imutável"[4] Siza privilegia a iluminação zenital difusa, procurando, sempre que possível, integrar a iluminação natural com a artificial. Neste sentido, a sua experiência no CGAC levou-o a desenhar o teto em forma de 'mesa invertida', solução que mais tarde aprofundaria na Fundação Serralves, alterando proporções e experimentando outros mecanismos, sempre no sentido de proporcionar luz difusa e, se possível, natural, às salas de exposição.

1. SIZA VIEIRA, Álvaro; "«Uma outra coerência, talvez mais luminosa» O Centro Galego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, 1" Entrevista por Laurent Beaudou in *Álvaro Siza: Uma questão de medida*; p. 144-145.
2. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Museus"; in *Álvaro Siza: Obras e Projectos;* p.72.
3. SIZA VIEIRA, Álvaro; cit. RAMOS, Maria; "Citar Siza" in *Álvaro Siza: Expor = On Display*; p.383.
4. Ibid. 2; p.72.

1.



2.



1. Iluminação proveniente do óculo e da escada no MIEC.
2. Encontro entre três salas da Fundação Serralves. Vista das três soluções de iluminação artificial: 'mesa invertida', clarabóia, e sanca.

Por sua vez, esta procura relaciona-se com a escolha dos materiais, uma vez que tal como afirma o arquiteto "não é só a lâmpada que dá luz, mas os reflexos (...)".[5] A luz não é, assim, determinada apenas pela sua fonte, mas também pelas superfícies que a recebem e refletem. Desta forma, os interiores de superfícies brancas e revestimentos em mármore de cor clara contribuem para a sua difusão, tornando-se "sensíveis à passagem de uma nuvem".[6]

No MIEC, e à semelhança do que acontece em vários museus projetados por Álvaro Siza, a iluminação é feita através de um sanca no teto falso, e as paredes interiores são em tabicaria metálica de gesso cartonado de alta densidade pintado de branco e "serão protegidas, na sua maioria, por um lambrim de mármore nas zonas de público, ou por um rodapé em mármore nas zonas expositivas"[7], sendo o mesmo material utilizado no pavimento.

Neste ponto é importante dar nota do tratamento dos materiais no portal que estabelece o contacto entre os dois museus, "onde as 'duas mãos' se encontram - na 'dobra' entre a ala do convento e a extensão".[8] A propósito deste momento Souto de Moura explica que "Siza rematou o 'seu' mármore, proposto para o novo edifício, no topo do corredor do convento; eu deixei o 'meu' granito, presente nas ombreiras desse corredor, na passagem entre os dois volumes".[9] Quanto à coexistência destes materiais Álvaro Siza afirma, que "usar materiais, não locais reflecte, de certa forma, essa abertura à comunicação, ao contexto de intercâmbio com a história".[10] A propósito da escultura em mármore que desenhou para o tanque em granito da Fundação Gramaxo, o arquiteto justifica esta posição, rejeitando qualquer preconceito relativamente a esta combinação e considerando que corresponde a "um conceito muito fechado do regionalismo"[11], associado a outras épocas em que as limitações de custo e transporte tornavam esta prática menos comum.

5. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Fragmentos de uma experiência" Entrevista por Carlos Castanheira, Pedro de Llano, Francisco Rei e Santiago Seara; in *Álvaro Siza: Obras e Projectos*; p.43.
6. CURTIS, William; "Álvaro Siza: paisagens urbanas", in *Álvaro Siza: Obras e Projectos*, p. 25
7. SIZA VIEIRA, Álvaro; SOUTO MOURA, Eduardo; "Memória descritiva e justificativa" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa: projeto e obra*; p. 27.
8. GRANDE, Nuno; "Transformação" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa: projeto e obra*; p.13.
9. SOUTO MOURA, Eduardo; cit. GRANDE, Nuno; "Transformação" in *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa: projeto e obra*; p.13-14
10. SIZA VIEIRA, Álvaro; cit. RAMOS, Maria; "Citar Siza" in *Álvaro Siza: Expor = On Display*; p. 380.
11. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Entrevista a Álvaro Siza Vieira" por Nuno Miguel Borges in *Fundação Gramaxo/Gramaxo Foundation: Álvaro Siza*; p. 48-49

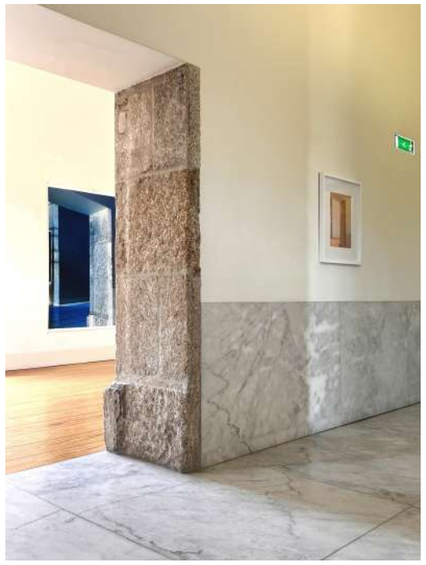
3.



4.



5.



3. Efeitos da luz e os reflexos no mármore do átrio do Centro Galego de Arte Contemporânea.
4. Escultura da autoria de Álvaro Siza na Fundação Gramaxo.
5. Encontro dos materiais no portal de mediação entre o MIEC e o MMAP.

4.2. Fundação Gramaxo

4.2.1. **A entrada abrigada**

A entrada no edifício da Fundação Gramaxo localiza-se junto ao tanque, no culminar do percurso criado entre o portal da Rua Costa Aroso e o museu. Tal como no MIEC, e pelos motivos já explorados no capítulo **4.1.1.**, a entrada é abrigada por um coberto, para o qual se abre o vão da receção.

Após a entrada, encontra-se um vestíbulo com acesso ao bengaleiro. À esquerda desenvolvem-se os sanitários, apoiados por um pequeno arrumo, enquanto à direita se encontra o átrio, onde se localizam o balcão de receção e um espaço de arquivo. A partir do átrio acede-se ainda à área administrativa, constituída por um gabinete e uma sala de espera, e à área de serviço, com copa, que dispõe também de acesso direto a partir do exterior.

Ao contrário do MIEC, a Fundação Gramaxo não dispõe de espaços de loja ou de cafetaria.

1.



2.
p. 134
p. 142



1. Vestíbulo
2. Sanitários
3. Arrumos
4. Bengaleiro
5. Átrio
6. Receção
7. Arquivo
8. Copa
9. Dispensa
10. Sala de espera
11. Administração
12. Exposição permanente
13. Exposição temporária
14. Auditório



1. Coberto de entrana na Fundação Gramaxo.
2. Planta da Fundação Gramaxo.
.3. Entrada do museu.

4.

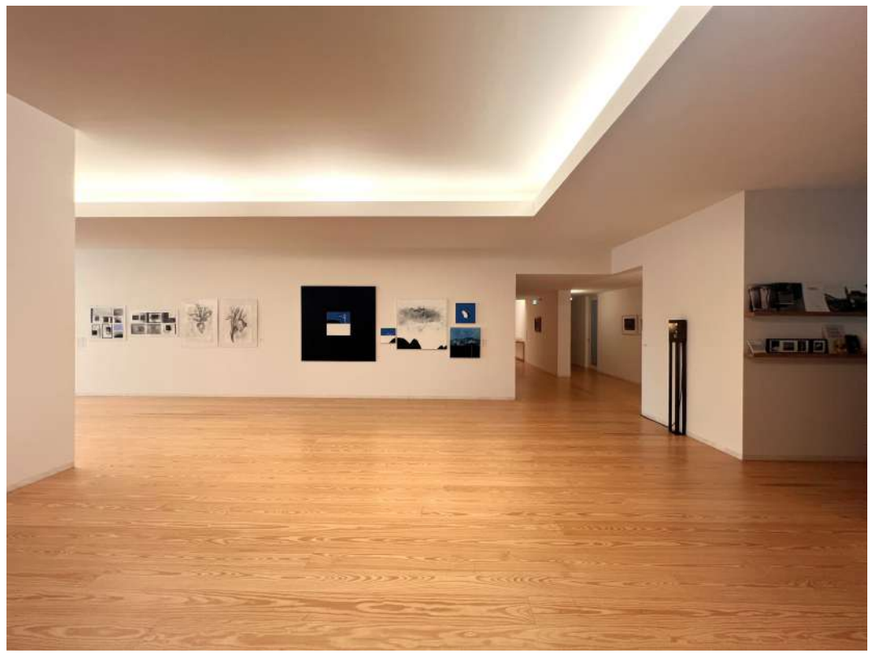


5.

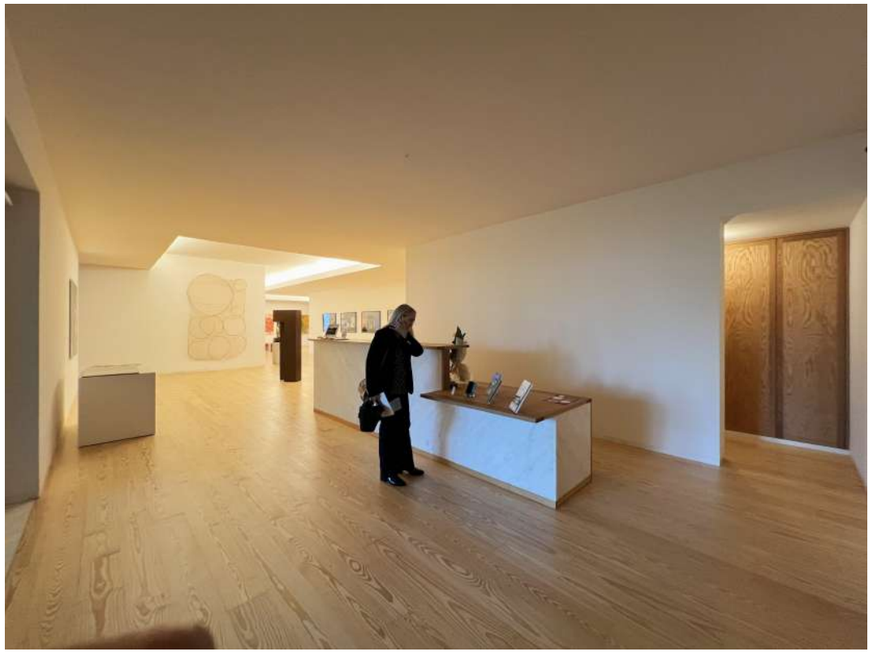


4. Entrada vista a partir do bengaleiro: à direita os sanitários e à esquerda o átrio.
5. Espaço de bangaleiro.

6.



7.



6. Átrio: para a esquerda os espaços da exposição temporária; mais à direita a passaquem para a coleção permanente.
7. Balcão da receção.

4.2.2. **Um primeiro momento de decisão**

Á semelhança do que acontece no MIEC+MMAP, onde a exposição permanente é albergada pelo MMAP e as exposições temporárias pelo MIEC, o programa da Fundação Gramaxo inclui espaços destinados à exposição da coleção privada da Família Gramaxo e espaços para exposições temporárias de arte contemporânea. Desta forma, é novamente no átrio que o visitante se depara com a possibilidade de escolher entre duas direções, que conduzem às exposições "divididas em dois núcleos, em lados opostos".[1]

No núcleo a poente, desenvolve-se a exposição permanente. O acesso a esta é mediado por um espaço para o qual convergem as áreas de serviço e gestão. A coleção privada, constituída por mobiliário, pinturas, jóias e outros objetos do quotidiano, distribui-se por cinco nichos organizados em torno de um espaço central que, por sua vez, se liga com a zona das exposições temporárias. Este é um percurso interiorizado, sem qualquer vão que estabeleça o contacto com o exterior.

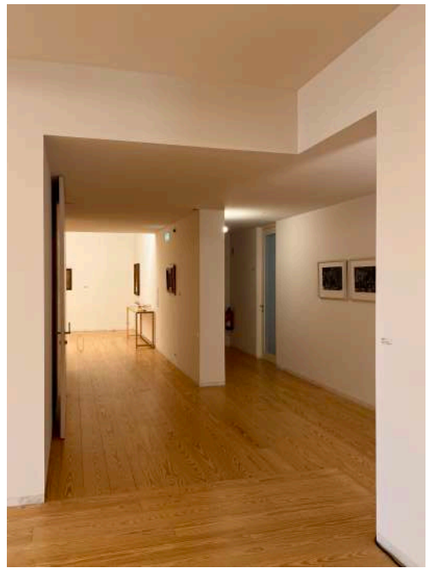
No núcleo que se desenvolve a sul, o visitante entra, a partir do átrio, diretamente na primeira sala. A partir desta, pode aceder a uma segunda sala, de menor dimensão, que antecede o auditório, ou a um espaço intermédio, que permite o acesso à exposição permanente ou à sala de maior dimensão da exposição temporária. É também com este espaço que se relaciona o cais de cargas e descargas. Tanto a sala que antecede o auditório como a sala de maior dimensão estabelecem uma relação direta com o pátio através de grandes vãos (ver novamente imagem 2., capítulo 4.2.1, p. 131).

1. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Entrevista a Álvaro Siza Vieira" por Nuno Miguel Borges in *Fundação Gramaxo/Gramaxo Foundation: Álvaro Siza*; p. 35.

1.



2.



3.



1. No mesmo enquadramento a passagem para a espoxição temporária, à esquerda e para a coleção permanente, à direita.
2. Espaço de acesso à coleção permanente e à área de serviço e gestão.
3. Acesso à exposição temporária.

4.2.3. **O vai-e-vem do percurso**

A propósito da Fundação Gramaxo Álvaro Siza observa que "a beleza de um edifício depende muito da maneira como ele recebe os movimentos que imaginamos. O espaço não nos constrange, há uma grande liberdade na sua utilização. Há um passeio que não é obrigatoriamente assim, há fugas para um lado e para o outro, uma fluidez que permite não haver essa impressão de constrangimento, de obrigatoriedade de movimentos".[1]

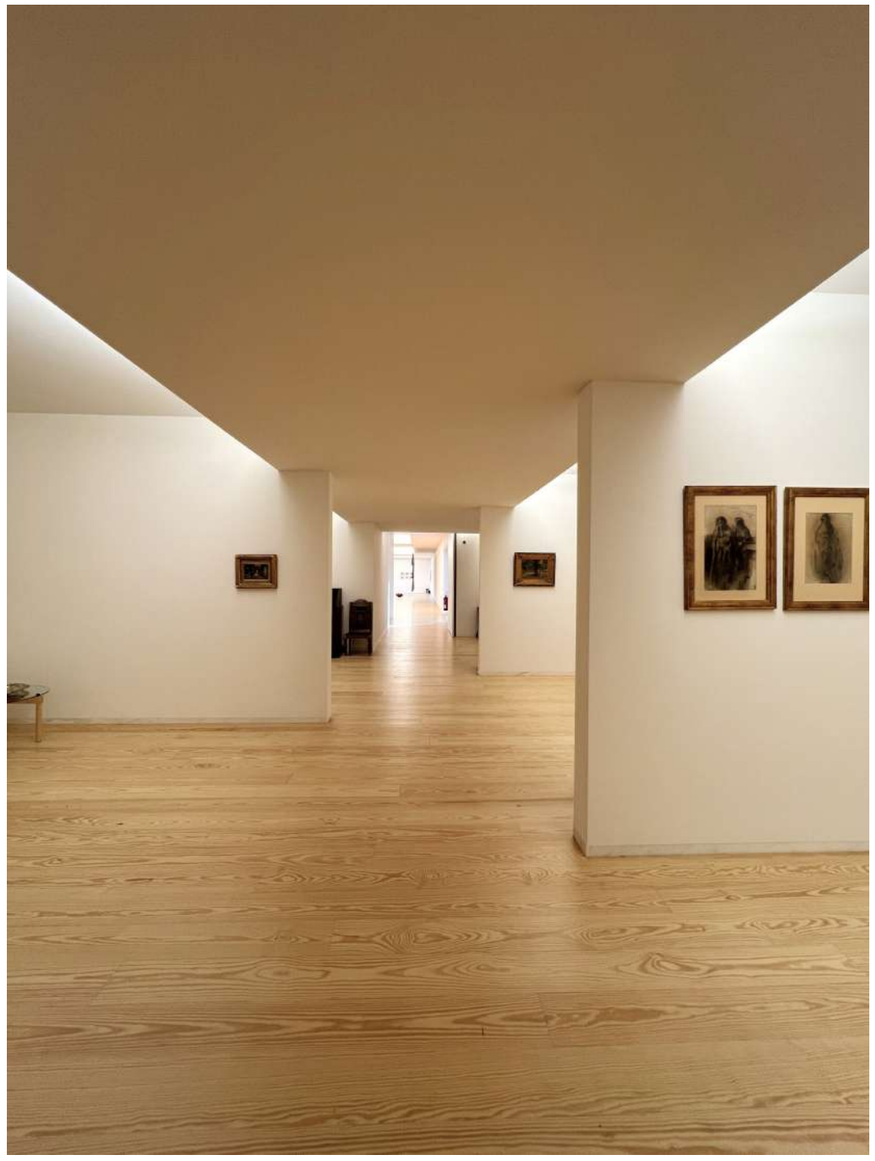
Esta alternância de percursos, que se intersetam, e constantemente desafiam o visitante a fazer uma escolha, está presente já no projeto do CGAC, onde o arquiteto afirma que "no interior do museu, não há percursos privilegiados. Há alternâncias"[2], explicando que a ausência de uma coleção e de um programa expositivo definido à priori conduziu à procura de um sistema flexível, capaz de admitir diferentes possibilidades de utilização. Esta experiência manteve-se relevante nos projetos museológicos posteriores do arquiteto, na sua maioria destinados à exposição de arte contemporânea e sem uma coleção permanente.

É neste sentido que Peter Testa descreve o percurso nos projetos museológicos de Siza como "um inter-ser cujo movimento é não o de começar e terminar, mas o de ir e vir".[3] Desta forma, mais do que destinos, as salas podem ser entendidas como "pontos de paragem de um percurso, esse sim, fundamental".[4] Esta continuidade é reforçada pela interconexão dos espaços expositivos entre si e com os espaços de circulação e de transição que os articulam.

Na Fundação Gramaxo Álvaro Siza teve a oportunidade de projetar, não só um espaço de exposições temporárias, como a exibição do acervo particular da Família Gramaxo. No caso da coleção a organização das salas, ou 'nichos', em torno de uma galeria central permite "ver-se em conjunto, ter uma percepção

1. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Entrevista a Álvaro Siza Vieira" por Nuno Miguel Borges in Fundação Gramaxo/Gramaxo Foundation: Álvaro Siza; p.37.
2. SIZA VIEIRA, Álvaro; "«Uma outra coerência, talvez mais luminosa» O Centro Galego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, 2" Entrevista por Dominique Machabert in Álvaro Siza: Uma questão de medida; p. 139.
3. Peter Testa "Uma Arte Maiêutica: Os Museus de Álvaro Siza" in *Álvaro Siza: Expor = On Display*; p.15.
4. SALGADO, José "Espaços Expositivos de Álvaro Siza" in Álvaro Siza: Expor = On Display; p.34.

1.



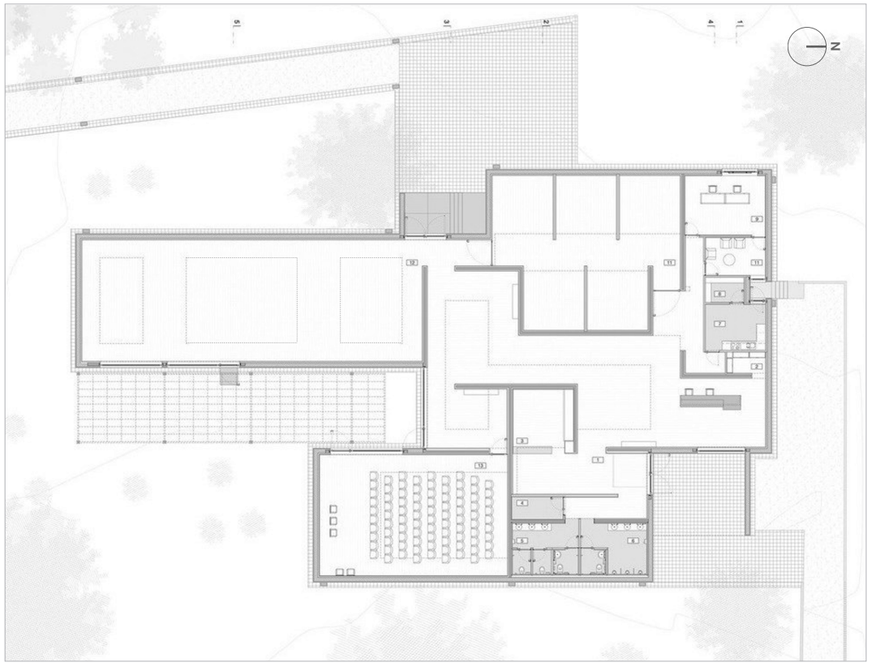
1. Espaço central da exposição permanente, ao fundo a passagem para a exposição temporária.

do que é a colecção, ou entrar nesses núcleos e ver, em pormenor, as peças expostas em cada um"[5], existindo uma total permeabilidade entre o espaço de exposição e a circulação, existindo apenas uma diferença no teto falso.

A importância do desenho do teto está também presente na exposição temporária, desde logo na continuidade do teto falso entre o átrio, o primeiro espaço de exposição e aquele outro junto ao auditório. Estes últimos, embora separados por uma parede, partilham ainda um mesmo vão, que os ilumina. O mesmo acontece entre a sala polivalente e o espaço de mediação entre a exposição permanente e a exposição temporária. Sobre esta situação, o arquiteto explica que ela "tem que ver com a distribuição da luz e com a fluidez do espaço (...) que é adequada para os movimentos num museu"[6], permitindo que, em vez de uma separação rígida entre as salas, se estabeleça uma sensação de continuidade.

5. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Entrevista a Álvaro Siza Vieira" por Nuno Miguel Borges in Fundação Gramaxo/Gramaxo Foundation: Álvaro Siza; p. 39.
6. Ibid. 5; p.37.

2.



2. Planta do edifício da Fundação Gramaxo, com projeção do teto falso.

3.



4.



3. 'Nichos' da coleção permanente e a diferença do teto falso do espaço central.
4. Espaço de exposição da Fundação Serralves, onde o diferença do teto falso diferencia um percurso mais acelerado de um espaço de paragem.

5.

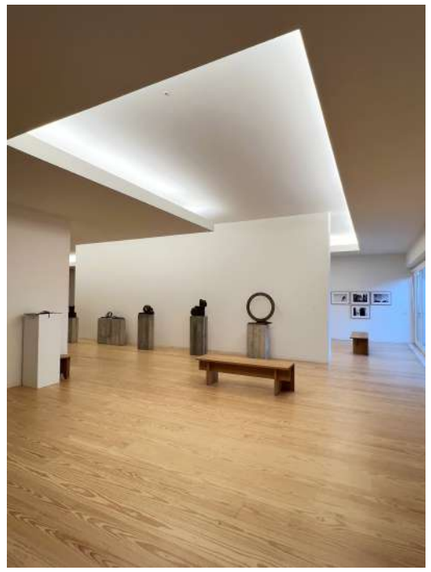


6.



5. Átrio e acesso aos espaços da exposição permanente, com continuidade do teto falso.
6. Aparente continuidade no teto falso entre dois espaços expositivos da Fundação Serralves.

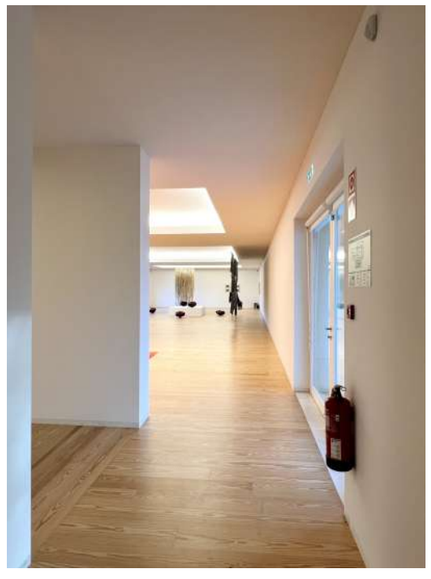
7.



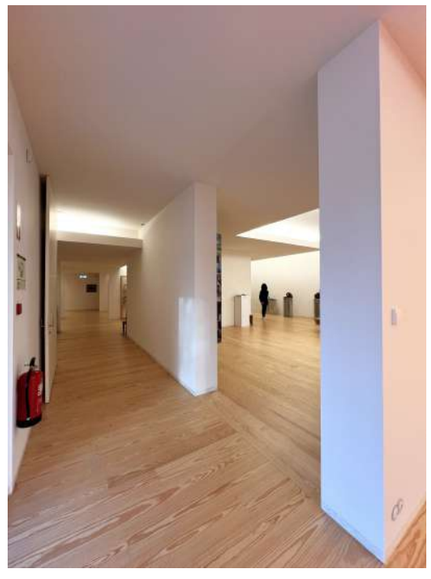
8.



9.



10.



7. Continuidade do teto falso entre o átrio e o primeiro espaço da exposição temporária.
8. Continuidade do teto falso entre o primeiro espaço da exposição temporária e o espçao junto ao auditório..
9. Espaço de mediação entre as exposições, visto a partir do espaço central da coleção permanente.
10. Espaço de mediação entre as exposições, visto a partir da sala de maior dimensão da exposição temporária.

4.2.4. **Os momentos que pontuam a memória**

Na Fundação Gramaxo, a orientação no espaço e o reconhecimento do edifício dão-se sobretudo através dos vãos para o exterior, que permitem ao visitante reconhecer a sua posição no edifício a partir da relação com elementos da quinta.

Devido ao desenvolvimento do edifício em torno de um pátio, a relação interior-exterior é aqui muito mais ampla comparativamente com o MIEC. Desde logo, no espaço da sala de maior dimensão da exposição temporária, que estabelece uma relação muito direta com o pátio definido pela volumetria em 'U', através de dois grandes vãos que permitem reconhecer não só, o tanque, o pinheiro-manso e o telhado da casa, reintroduzindo no percurso referências exteriores, como também o próprio edifício do museu. Tal como já identificado a propósito do MIEC, trata-se do recorte, tanto de elementos da envolvente como do próprio edifício, que permite ao visitante compreender o percurso efetuado.

Em relação direta com o pátio estão também o vão do auditório e o vão que ilumina simultaneamente o espaço da exposição temporária acessível diretamente a partir do átrio e o espaço da exposição junto ao auditório. Estando o auditório, por vezes, também incluído no percurso da exposição, encontramos novamente um jogo de vãos, em que o próprio edifício confronta dois momentos do percurso interno.

No entanto, é no espaço de mediação entre as exposições que a orientação do visitante no espaço interno adquire maior significado. Neste momento, e qualquer que tenha sido o percurso iniciado a partir do átrio, o visitante tem a perceção de todos os espaços de ambas as exposições. Também aí, um único vão ilumina simultaneamente o espaço de mediação e a sala de maior dimensão, permitindo o contacto visual com o bosque. Este constitui o único momento em que o bosque surge no percurso, tornando-se particularmente significativo no culminar do percurso introspetivo da coleção permanente (ver novamente imagem 2., capítulo 4.2.1, p. 131).

Se o recorte de elementos da paisagem ou do próprio edifício e o confronto

1.



2.



1. Vãos da sala de maior dimensão da Fundação Gramaxo, em contacto com o pátio.
2. Vãos de uma sala de exposições do piso inferior da Fundação Serralves, em contacto com o pátio.

entre vãos são exercícios já identificados em obras precedentes, a utilização de um único vão para iluminar simultaneamente dois espaços surge como algo inédito. Por um lado, este dispositivo permite não só iluminar dois espaços, como também que ambos tenham em comum uma mesma referência da paisagem. Por outro, e à semelhança do que acontece com o desenho dos tetos, utilizados para, de forma subtil, ora introduzir continuidade, ora diferenciar espaços, este dispositivo parece estabelecer uma relação entre os dois momentos do percurso, encaminhando o visitante e promovendo a sua fluidez.

3.



4.



5.



6.



7.



3. Vista do vão do auditório a partir do vão do espaço da exposição temporária junto ao auditótio.
4. Vista do vão do espaço da exposição temporária junto ao auditótio, a partir do vão do auditório.
5. Espaço da primeira sala junto ao átrio. O mesmo vão ilumina também a sala junto ao auditório.
6. Vão que ilumina a sala polivalente e o espaço de mediação entre as exposições, com vitsa para o bosque.
7. Vão de uma sala de exposições do piso superior do museu da Fundação Serralves, com vista para o parque.

4.2.5. **A reconfiguração do espaço**

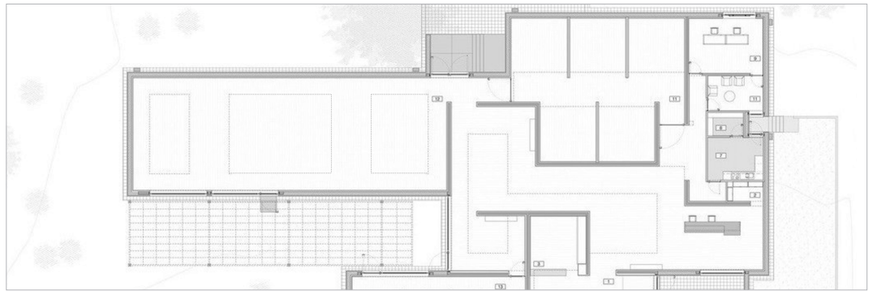
Como já mencionado, a exposição da coleção privada é organizada em cinco 'nichos', também apelidados de 'células' por Álvaro Siza,[1] cuja dimensão, como o próprio arquiteto revela, está relacionada com "a escala doméstica"[2] dos objetos expostos.

Quanto às exposições temporárias, estas dispõem-se ao longo de três espaços, podendo pontualmente prolongar-se para o átrio e para o auditório. A propósito do MIEC, a flexibilidade da utilização do espaço expositivo foi já explorada do ponto de vista da variação das dimensões e da diversidade das relações espaciais criadas, segundo a convicção do arquiteto que "o espaço bem pensado para um museu não é inibição nenhuma, pelo contrário, é um estímulo."[3] Mas esta qualidade do projeto encontra na Fundação Gramaxo mais uma dimensão. Nomeadamente na sala de maior dimensão, onde a divisão do teto em três partes permite que, mantendo uma iluminação uniforme através das sancas, o espaço possa acolher "uma exposição que ocupe todo o espaço, tanto como duas ou até três exposições ao mesmo tempo; é possível colocar uma divisória provisória do lado oposto das janelas".[4] Esta possibilidade de combinar diferentes configurações através da subdivisão encontra precedentes noutros projetos do arquiteto, como por exemplo, na Fundação Serralves, onde "as portas que ligam as diferentes salas podem ser usadas para criar diferentes percursos ou organizar diferentes exposições em simultâneo".[5]

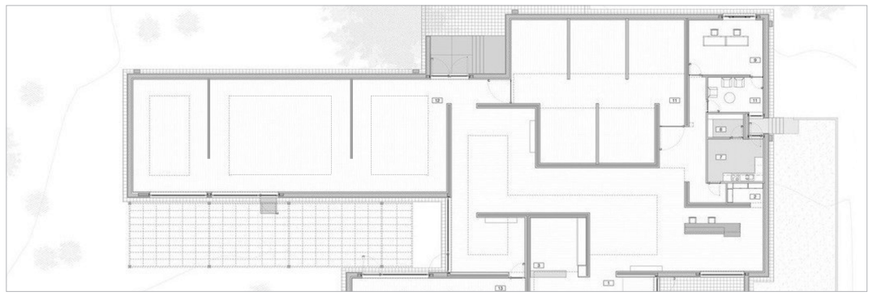
Assim, para além de procurar uma clara definição espacial, o projeto procura conciliar "uma diversidade de percursos com uma organização tipológica estável"[6], permitindo uma grande flexibilidade, tanto na deambulação dos visitantes como na organização das exposições.

1. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Entrevista a Álvaro Siza Vieira" por Nuno Miguel Borges in *Fundação Gramaxo/Gramaxo Foundation: Álvaro Siza*; p. 39.
2. Ibid. 1; p. 39.
3. SIZA VIEIRA, Álvaro; Entrevista por Miguel Nabinho no canal de Youtube *Galeria Miguel Nabinho*.
4. Ibid. 1; p. 39.
5. SIZA VIEIRA, Álvaro; it. RAMOS, Maria; "Citar Siza" in *Álvaro Siza: Expor = On Display*; p. 382.
6. TOUSSAINT, Michel; "Um Museu de Grande Tradição Arquitetónica" in *SERRALVES*; p.82

1.



2.



3.



1. Pormenor da planta do museu da Fundação Gramaxo.
2. Pormenor da planta do museu da Fundação Gramaxo, com possível reconfiguração da sala de exposições polivalente.
3. Sala de exposições junto ao auditório.

4.



5.



4. Passagem do átrio para a exposição permanente, vista a partir de um 'nicho'.
5. 'Nicho' da exposição permanente.

6.



7.



6. Sala maior da exposição temporária.
7. Sala maior da exposição temporária: visível a tripartição do teto falso.

4.2.6. **A continuidade dos materiais**

Na Fundação Gramaxo, mantém-se a preocupação já identificada no MIEC quanto à contenção dos elementos técnicos, sendo estes integrados na arquitetura de modo a não interferirem na leitura dos espaços. Desta forma, o sistema de aquecimento encontra-se sob o pavimento e, perante a possibilidade de ventilação natural, o ar condicionado foi considerado desnecessário, existindo apenas sistemas de desumidificação.[1]

Também a iluminação artificial é realizada de forma indireta, através de sancas, cujo desenho contribui simultaneamente para uma "melhor acústica, através da variação do pé direito."[2] Já a iluminação natural provém dos grandes vãos para o jardim, que para além de protegidos pela 'pérgula' para a filtragem da luz, também contam "com a possibilidade de escurecer através de estores blackout".[3]

Quanto aos materiais, existe uma grande correspondência com aqueles utilizados no MIEC, à exceção do pavimento. Se neste o granito percorre todos os espaços interiores, na Fundação Gramaxo é substituído pela madeira, enquanto o mármore fica reservado às "zonas de água, sanitários e cozinha".[4] Ambas opções encontram paralelo na Fundação Serralves, onde o pavimento de madeira é utilizado no piso de entrada e o pavimento de mármore no piso inferior.

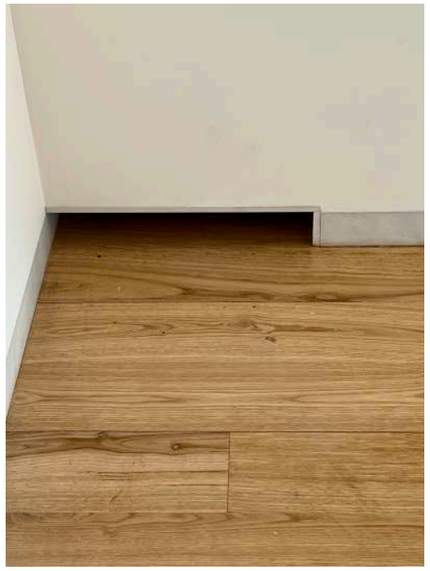
A opção pelo pavimento em mármore no MIEC poderá estar relacionada com a previsão de colocação de esculturas nos espaços expositivos, por ser um material mais resistente do que a madeira, contribuindo simultaneamente para a diferenciação em relação ao pavimento em madeira do MMAP.

1. SIZA VIEIRA, Álvaro; "Entrevista a Álvaro Siza Vieira" por Nuno Miguel Borges in *Fundação Gramaxo/Gramaxo Foundation: Álvaro Siza*; p. 39.
2. Ibid. 1; p. 35.
3. Ibid. 1; p. 35.
4. Ibid. 1; p. 36.

1.



2.



3.



1. Pormenor dos materiais utilizados na Fundação Gramaxo.
2. Pormenor dos materiais utilizados no piso superior da Fundação Serralves.
3.Pormenor dos materiais utilizados no Centro Galego de Arte Contemporânea.

5. Considerações Finais

O estudo do Museu Internacional de Escultura Contemporânea e da Fundação Gramaxo permite reconhecer, uma continuidade no modo como Álvaro Siza aborda o projeto de arquitetura e, em particular, no modo como a memória nele participa. Esta manifesta-se em diferentes níveis: na leitura do lugar, na experiência acumulada do arquiteto, no conhecimento da própria disciplina e, finalmente, na experiência de quem percorre o edifício.

A memória do lugar constitui o primeiro fundamento desse processo. Em ambos os casos, o projeto parte de uma leitura atenta das pré-existências, não para as reproduzir, mas para, através do "esforço de síntese"[1], repensar a memória do lugar e refazer a sua ordem de relações. Como afirma Siza, "Compreender a ordem inicial e refazer uma outra ordem com a introdução do edifício (...) [implica reconhecer que] não estou a trabalhar apenas para os utilizadores do espaço interior, mas também para a vida quotidiana da área envolvente".[2] O edifício surge, assim, como parte de uma transformação mais ampla do lugar, procurando estabelecer um equilíbrio entre objeto e cidade. Eduardo Souto de Moura sintetiza esta qualidade dos projetos de Siza afirmando: "Álvaro Siza não projeta edifícios, projeta situações para que os seus edifícios possam acontecer".[3]

Esta capacidade de transformar referências está também relacionada com a memória do próprio arquiteto. A experiência de viagens, visitas e projetos anteriores constitui um conhecimento acumulado que alimenta o processo de projeto, muitas vezes de forma inconsciente. Como afirma o arquiteto, "a espontaneidade não cai do céu; é antes uma espécie de acumulação de informação e conhecimento, consciente ou inconsciente, sendo cada experiência projetual acumulada para ser incorporada na solução seguinte."[4] A memória do arquiteto

1. SIZA VIEIRA, Álvaro; "«Uma outra coerência, talvez mais luminosa» O Centro Galego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, 1" Entrevista por Laurent Beaudou in *Álvaro Siza: Uma questão de medida*; p. 141.
2. SIZA VIEIRA, Álvaro; cit. RAMOS, Maria; "Citar Siza" in *Álvaro Siza: Expor = On Display*; p. 373.
3. SOUTO MOURA, Eduardo; (ext.) "Vocação Animal"; Ed. Jornal Público, Lisboa, 1996 in *Siza por/by Eduardo Souto de Moura*; p.26.

inclui também a própria história da arquitetura, entendida através dos modelos e das tipologias que constituem instrumentos da disciplina (como o 'U' ou o 'L'), como afirma o próprio: "Os arquitectos nada inventam. Trabalham continuamente com modelos que transformam como resposta aos problemas que se lhe deparam".[5] As referências não são, assim, reproduzidas, mas transformadas numa resposta específica, dentro das condições de cada projeto, sem que sejam necessariamente reconhecíveis na forma final.

Finalmente, a dimensão da memória manifesta-se ainda na experiência espacial. A memória não é apenas um instrumento do arquiteto, mas também algo que o projeto procura reconstruir. Siza afirma: "Ao interiorizar a experiência, aprende-se a orquestrá-la nos próprios edifícios. (...) Preciso de conseguir imaginar a sequência dos espaços, desde o átrio, passando pelas salas, até à vista para o exterior através da janela, etc."[6] Deste modo, para Álvaro Siza, projetar implica percorrer mentalmente o edifício, antecipar a sequência dos espaços, das vistas, da luz e das transições, construindo a experiência que se fixará na memória de quem o percorrer.

Assim, mais do que identificar soluções formais comuns entre o MIEC e a Fundação Gramaxo, este estudo parece revelar uma mesma atitude projetual, que começa por compreender a memória do lugar, para mobilizar a memória acumulada do arquiteto e criar uma nova ordem espacial, capaz de responder às condicionantes sem ficar determinada por elas.[7] Mais do que soluções fixas, os projetos revelam um processo contínuo, no qual cada experiência é assimilada e posteriormente transformada noutra resposta, mantendo uma coerência que não se baseia da repetição formal das soluções de projeto. A arquitetura surge, portanto, como um processo de transformação no qual se pode considerar a memória e a experiência como instrumentos utilizados para produzir novas situações.

4. SIZA VIEIRA, Álvaro; "getting through turbulence" Entrevista por Alejandro Zaera in *Alvaro Siza 1958–1994;* Coleção El Croquis; n.º 68/69; p. 10; Tradução da autora.
5. SIZA VIEIRA, Álvaro; cit. TESTA, Peter; *A arquitectura de/The architecture of Álvaro Siza*; p. 38.
6. SIZA VIEIRA, Álvaro;"A Conversation with Álvaro Siza" Entrevista por William Curtis in Alvaro Siza 1958–1994; Coleção El Croquis; n.º 68/69; p. 242; Tradução da autora.
7. "a arquitectura começa quando nos libertamos da função, do contexto, dos problemas técnicos, económicos, enfim, de todas as condicionantes. Quando atingimos isso, acontece o que já existia, mas de forma latente, no espaço"; SIZA VIEIRA, Álvaro; "«Mentiras da Arquitectura» A forma, finalidade de um processo que não tem fim" Entrevista por Dominique Machabert in Álvaro Siza: Uma questão de medida; p. 211.

Bibliografia

1. ALVES, Daniela; BARBOSA, Hélder; PINTO, Jorge; "A Maia nas transições de século: Visconde de Barreiros e Vieira de Carvalho" in *IX Congresso da Geografia Portuguesa*; Évora; Universidade de Évora; 2013; ISBN 978-972-99436-6-9.

2. ALVES, Daniela; BARBOSA, Hélder; PINTO, Jorge; "Os Gramaxo da Quinta da Boavista: do passado ao presente" in *Atas do 4º congresso internacional Casa Nobre: Um património para o futuro*; Arcos de Valdevez; Município de Arcos de Valdevez; 2017; ISBN 978-972-9136-83-2.

3. BORGES, Nuno Miguel (ed.); *Fundação Gramaxo/Gramaxo Foundation*: Álvaro Siza; Maia; Fundação Gramaxo; 2023; ISBN 978-989-35308-1-8.

4. CARNEIRO, Alberto; MOREIRA, Álvaro; et al.; *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso 1990–2015;* Santo Tirso; Câmara Municipal de Santo Tirso; 2015; ISBN 978-972-8180-47-8.

5. CASTANHEIRA, Carlos; Fernandes, João; et al.; *Álvaro Siza: Expor = On Display*; Fundação de Serralves; Porto; 2005; ISBN: 972-739-137-0.

6. CASTANHEIRA, Carlos; LLANO, Pedro (coord.); *Álvaro Siza: Obras e Projectos*; Centro Galego de Arte Contemporânea; Electa; Madrid; 1996; ISBN: 84-453-1596-0.

7. CORREIA, Francisco Carvalho; *O Mosteiro de Santo Tirso de 978 a 1588, vol.* I; Santiago de Compostela; Câmara Municipal de Santo Tirso; 2009; ISBN 978-972-8180-23-2.

8. CORREIA, Francisco Carvalho; *O Mosteiro de Santo Tirso Elementos para a História da Arte, vol. V*; Santiago de Compostela; Câmara Municipal de Santo Tirso; 2009; ISBN 978-972-8180-38-6.

9. CORREIA, Francisco Carvalho; *Santo Tirso da cidade e do seu termo, vol. II*; Santo Tirso; Câmara Municipal de Santo Tirso; 2008; ISBN 972-8180-12-8.

10. CORREIA, Francisco Carvalho; *Santo Tirso da cidade e do seu termo, vol. IV*; Santo Tirso; Câmara Municipal de Santo Tirso; 2008.

11. CORREIA, Francisco Carvalho; *Santo Tirso da cidade e do seu termo, vol. V*; Santo Tirso; Câmara Municipal de Santo Tirso; 2008.

12. CORREIA, Francisco Carvalho; *Santo Tirso da cidade e do seu termo, vol. VI*; Santo Tirso; Câmara Municipal de Santo Tirso; 2008.

13. DAL CO, Francesco; textos de António Choupina, Álvaro Siza e Francesco Dal Co; Siza por/by Francesco Dal Co; Coleção Público, vol. 5; Matosinhos; 100Folhas; 2023; ISBN: 978-989-35209-1-8.

14. FRAMPTON, Kenneth; textos de António Choupina, Álvaro Siza e Kenneth Frampton; Siza por/by Kenneth Frampton; Coleção Público, vol. 10; Matosinhos; 100Folhas; 2023; ISBN: 978-989-35209-5-6.

15. LEAL, Ana (ed.), et al; *Álvaro Siza: Fundação Gramaxo*; AMAG Long Books; AMAG publisher; 2025; ISBN 978-989-36626-0-1.

16. LEÓN, Juan Miguel Hernandez ; textos de António Choupina, Álvaro Siza e Juan Miguel Hernandéz León; Siza por/by Juan Miguel Hernandéz León; Coleção Público, vol. 9; Matosinhos; 100Folhas; 2023; ISBN: 978-989-35209-7-0.

17. LEVENE, Richard C.; CECILIA, Fernando Márquez (ed.); *Alvaro Siza 1958–1994*; Coleção El Croquis; n.º 68/69; Madrid; 1994; ISSN: 0212-5683.

18. MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent; CABRITA, Vera (trad.); et al; *Álvaro Siza: Uma questão de medida;* Casal de Cambra; Caleidoscópio; 2009; ISBN: 978-989-658-010-0.

19. MOREIRA, Álvaro; MELO, Conceição; et al.; *Santo Tirso: das origens do povoamento à atualidade*; Santo Tirso; Câmara Municipal de Santo Tirso; 2013; ISBN 978-972-8180-42-3.

20. MOREIRA, Álvaro; MELO, Conceição (coord.); et al; *Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso. Museu Municipal Abade Pedrosa: projeto e obra;* Textos de Álvaro Siza Vieira, Eduardo Souto de Moura, Nuno Grande, Álvaro Moreira, Conceição Melo e Joaquim Couto; Santo Tirso; Câmara Municipal de Santo Tirso; 2016; ISBN 978-972-8180-53-9.

21. NEVES, José Manuel das (Ed.); *SERRALVES*; Porto; Fundação Serralves e Edições ASA; 2002; ISBN: 972-41-2707-9 (Edições ASA); ISBN: 972-739-104-4 (Fundação Gramaxo).

22. NEVES, Mário Nuno (dir.); et al.; *Revista da Maia, ano I, nº 1*; Maia; Câmara Municipal da Maia; 2016; ISBN 2183-8437.

23. NEVES, Mário Nuno (dir.); et al.; *Revista da Maia, ano II, nº 1*; Maia; Câmara Municipal da Maia; 2016; ISBN 2183-8437.

24. NEVES, Mário Nuno (dir.); et al.; *Revista da Maia, ano V, nº especial*; Maia; Câmara Municipal da Maia; 2016; ISBN 2183-8437.

25. NEVES, Mário Nuno (dir.); et al.; *Revista da Maia, ano VIII, nº 1*; Maia; Câmara Municipal da Maia; 2016; ISBN 2183-8437.

26. NEVES, Mário Nuno (dir.); et al.; *Revista da Maia, ano IX, nº 1;* Maia; Câmara Municipal da Maia; 2016; ISBN 2183-8437.

27. SILVA, Raquel Henriques da; BARATA, Paulo Martins; ALMEIDA, Bernardo Pinto; *Álvaro Siza, Museu de Serralves/Serralves Museum*; Lisboa; WHITE&BLUE; 2001; ISBN 972-8650-02-7.

28. SOUTO MOURA, Eduardo; textos de António Choupina, Álvaro Siza e Eduardo Souto Moura; Siza por/by Eduardo Souto de Moura; Coleção Público, vol. 3; Matosinhos; 100Folhas; 2023; ISBN: 978-989-35209-3-2.

webgrafia

1. CAMARA MUNICIPAL DA MAIA; disponível em: https://www.cm-maia.pt/viver/cultura/estorias-e-memorias/publicacoes-e-comunicacao-cultural/publicacoes/historia-e-patrimonio/brevissima-historia-da-maia; consultado em: 15.03.2026.

2. CAMARA MUNICIPAL DE SANTO TIRSO; disponível em: https://www.cm-stirso.pt/conhecer/visitar/mosteiros/mosteiro-de-sao-bento-santo-tirso; consultado em 21.01.2026.

3. DIÁRIO DE NOTÍCIAS, "Sede do Museu de Escultura de Santo Tirso visitada por 15.000 pessoas num ano", Lisboa, 18 mai. 2017, p. 1. Disponível em: https://www.dn.pt/arquivo/diario-de-noticias/sede-do-museu-de-escultura-de-santo-tirso-visitada-por-15000-pessoas-num-ano-8485196.html; consultado em: 05.02.2026.

4. DOCUMENTÁRIO SIMETRIAS, RTP1; 2022; disponível em: https://www.rtp.pt/play/p11176/e663155/simetrias; consultado em: 27.07.2024.

5. FUNDAÇÃO GRAMAXO; disponível em: https://www.fundacaogramaxo.com/grupo/a-fundacao/; consultado em: 15.03.2026

6. JORNAL EXPRESSO, de 20.05.2016; disponível em: https://expresso.pt/cultura/2016-05-20-Chama-se-Outro-e-e-o-arquiteto-do-novo-Museu-de-Escultura-de-Santo-Tirso.-Sabe-quem-e-; consultado em: 15.03.2026.

7. MANUEL, Domingos; disponível em: https://domingosmanuel.blogspot.com/2011/06/historia-da-maia.html, consultado em: 15.03.2026.

8. MONUMENTOS; disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/sipa.aspx?id=5145; consultado em 15.01.2026.

9. REVISTA RISCO, vol 15, nº 2, disponível em: https://revistas.usp.br/risco/article/view/144505/138850, consultado em: 12.09.2026.

10. SIZA VIEIRA, Álvaro; Entrevista por Miguel Nabinho no canal de Youtube Galeria Miguel Nabinho; disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bMTpOJOfUds; consultado em: 02.04.2024.

Biblioteca de Imagens

NOTA: Todas as imagens **não incluídas** nesta listagem correspondem a **fotografias da autora** desta dissertação. Devido ao elevado número de imagens a identificar, foi desenvolvido um sistema de siglas que permite evitar a repetição das mesmas fontes. Nos casos em que a imagem provém de uma entrada da bibliografia, a sigla corresponde à **letra L** (livro), seguida do **número correspondente à obra na bibliografia**. Para as restantes fontes (**F**), são utilizadas as siglas apresentadas na lista seguinte:

GE - Imagem realizada com recurso ao Google Earth.

CMST - Camara Municipal de Santo Tirso.

CMM - Camara Municipal da Maia.

F1 - SALGADO, Alexandra Carvalho; *A propósito do espaço da feira na Maia. Estruturas de levante na organização territorial*, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura; FAUP; Porto; 2019.

F2 - JORNAL DO AVE, disponível em: https://jornaldoave.sapo.pt/camara-de-santo-tirso-estende-apoios-sociais-e-economicos-ate-ao-final-do-ano/; consultado em: 02.03.2026.

F3 - MONUMENTOS, disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/sipa.aspx-?id=5145; consultado em: 15.01.2026.

F4 - JORNAL DO AVE, disponível em: https://jornaldoave.sapo.pt/escola-agricola-conde-s-bento-santo-tirso-contributos-para-a-sua-genese-decreto-de-16-de-dezembro-de-1852-continuacao/?utm_source=dlvr.it&utm_medium=twitter; consultado em: 15.01.2026.

F5 - WIKIART, disponível em: https://www.wikiart.org/pt/alberto-carneiro/um-campo-depois-da-colheita-para-deleite-est-tico-do-nosso-corpo-1976; consultado em: 19.06.2026.

F6 - CONTEMPORANEA, disponível em: https://contemporanea.pt/edicoes/01-02-03-2022/alberto-carneiro-natureza-em-movimento; consultado em: 19.06.2026.

F7 - DOMINGOS MANUEL, disponível em: https://domingosmanuel.blogspot.com/2011/06/construcao-dos-antigos-pacos-do.html; consultado em: 11.08.2026.

F8 - NOTÍCIAS MAIA, disponível em: https://www.facebook.com/photo?fbid=1094374930684373&set=hoje-recordamos-o-antigo-centro-da-maia-com-o-t%C3%BAnel-sem-a-torre-do-lidador-sem-a; consultado em: 11.08.2026.

F9 - MUNICÍPIO MAIA, disponível em: https://www.facebook.com/municipiomaia/posts/889738926512865/; consultado em: 11.08.2026.

F10 - PÚBLICO, disponível em: https://www.publico.pt/2020/12/14/local/noticia/maia-contesta-mapa-metro-deixa-linha-prevista-desde-1998-1942961#&gid=1&pid=1; consultado em: 11.08.2026.

F11 - ARCHDAILY "MIEC+MMAP", disponível em: https://www.archdaily.com/788789/miec-plus-mmap-alvaro-siza-plus-eduardo-souto-de-moura; consultado em: 15.01.2026

F12 - FERNANDO GUERRA, disponível em: MOREIRA, Álvaro Brito; "MMAP|MIEC: 2016-2021. Mediação Cultural: programação, espaços, meios e estratégia" Ebook; Santo Tirso; Câmara Municipal de Santo Tirso; 2021; ISBN 978-972-8180-81-2; disponível em: https://www.cm-stirso.pt/cmsantotirso/uploads/writer_file/document/5650/ebook_mmap_miec_5anos_final.pdf; consultado em: 11.08.2026.

F13 - CCA, disponível em: https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/502913; consultado em: 11.08.2026.

F14 - ERICH MENDELSOHN, disponível em: https://erich-mendelsohn-preis.com/de/backstein-bauten/siza-pavillon-insel-hombroich-alvaro-siza-rudolf-finsterwalder; consultado em: 06.08.2026.

F15 - THIS PAPER, disponível em: https://www.thisispaper.com/mag/museum-insel-hombroich; consultado em: 11.08.2026.

F16 - ARCHDAILY "Fundação Gramaxo", disponível em: https://www.archdaily.com/pt//1016252/casa-sede-da-fundacao-gramaxo-alvaro-siza-vieira; consultado em: 15.01.2026.

F17 - AREA ARCH, disponível em: https://www.area-arch.it/en/stiftung-insel-hombroich-museum; consultado em: 11.08.2026.

F18 - MARCOVARRO, disponível em: https://palazzobarberinirome.com/palazzo-barberini-stairs/; consultado em: 11.08.2026.

F19 - MIMOA, disponível em: https://i.pinimg.com/736x/31/47/29/3147296632cd8839e28544e6f222f419.jpg; consultado em: 11.08.2026.

F20 - THE GUARDIAN - disponível em: https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/sep/30/pablo-people-picasso-national-portrait-gallery; consultado em: 11.08.2026.

F21 - MYARTPRINTS, disponível em: https://www.myartprints.co.uk/a/michelangelo-buonarroti/staircaseintheentrancehal.html; consultado em: 11.08.2026.

F22 - PACO CALDERÓN CARTONE, disponível em: https://x.com/CartonCalderon/status/1793865593193718251/photo/1; consultado em: 11.08.2026.

F23 - REVISTA L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, *Álvaro Siza*, n.º 211; Paris; outubro 1980.

F24 - XEOPORTAL IDE SANTIAGO DE COMPOSTELA, disponível em: https://xeoportal.santiagodecompostela.gal/xeoportal/#/pages/21; consultado em: 11.08.2026.

F25 - CLAUDIA VIGGIANI, disponível em: https://www.facebook.com/photo?fbid=688106091252727&set=pcb.688106937919309l; consultado em: 11.08.2026.

F26 - CANADIAN CENTRE FOR ARCHITECTURE, disponível em: https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/489327; consultado em: 11.08.2026.

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS:

1. - Enquadramento Histórico e Geográfico
1.1. - A Rede hidrográfica e a Rede viária romana
1.2. - As Terras da Maia
1. Desenho de José Vieira de Carvalho; F1 p.10.
2. GE.
1.3. - O Mosteiro de Santo Tirso
1.3.1. - Da fundação monástica de 978 à igreja do século XVII
1. GE.
2. Fotografia de autor desconhecido; L19 p. 122.
1.3.2. - As operações urbanísticas do séc. XIX e século XX
1. GE.
2. Desenho de Eng. José B. M. Mouzinho de Albuquerque; L9 p. 498.
3. Desenho de Ilídio Araújo; L8 p. 347.
4. Desenho de Tomaz Pelayo; L9 p. 516.
5. Desenho de Tomaz Pelayo; L8, p. 347.
6. Fotografia de autor desconhecido; F3.
7. Fotografia de autor desconhecido; L19 p. 302.
8. Desenho de autor desconhecido. F3.
9. Planta de Eng. Miguel Rezende; L19 p.302.
10- GE.
1.3.3. - A adaptação da hospedaria a várias ocupações
1. Fotografia de autor desconhecido. F4
2. Fotografia de Patrícia Costa. F3.
3. Fotografia de Patrícia Costa. F3
4. Fotografia de Patrícia Costa. F3.
5. Fotografia de Alberto Carneiro. F5.
6. Fotografia de Gabriela Vaz-Pinheiro. F6.
1.4. A Quinta da Boavista
1.4.1. A atividade agrícola e a Casa de Lavoura
1. Fotografia de autor desconhecido. L25 p. 98.
2. GE.
3. Fotografia de autor desconhecido. L23 p. 40.
1.4.2. A infraestruturação do território e as expropriações
1. GE.
2. Fotografia de autor desconhecido. F7.
3. Fotografia de autor desconhecido. F8.
4. Fotografia de autor desconhecido. F9.
5. Fotografia de Paulo Pimenta. F10.
2. Encomenda
2.1. MMAP+MIEC
1-3. GE.
4. CMST.
5. Desenho técnico. F11.
2.2. Fundação Gramaxo
1-3. GE.
4. CMM.
5. Desenho técnico. L15 p. 8-9.
I. Fotografia de autor desconhecido. L2 p. 300.
3. Implantação
3.1. MIEC+MMAP
3.1.1. A volumetria delimitada pela cornija
3. Desenho técnico. F11.
3.1.2. A implantação paralela ao muro
1. Fotografia de Luís Ferreira Alves. L20 p. 7.
2. Fotografia de Fernando Guerra. F12.
4. Cartografia de 1796. F24.
5. Fotografia de Luís Ferreira Alves. L20 p. 92.
6. Fotografia de maqueta. F11.
3.1.3. A composição integrando a capela
1. Desenho técnico. F11.
2. Desenho técnico. F11.
3. Fotografia de maqueta. F11.
5. GE.
3.1.4. A articulação conseguida pelo afastamento
3. Desenho técnico. F11.
4. Fotografia de Luís Ferreira Alves. L20 p. 93.
5. Desenho técnico. F11.
3.1.5. A ligação estabelecida pelo 'braço'
4. Desenho técnico. F11.
5. Esquissos de Álvaro Siza. F13.
6. Esquissos de Álvaro Siza. L20 p. 28.
7. Esquissos de Álvaro Siza. L20 p. 28.
8. Estudo sobre desenho técnico. L20 p. 76.
3.1.6. A continuidade através dos materiais
4. Esquissos de Álvaro Siza. F11.
5. Fotografia de Tomas Riehle. F14.
6. Fotografia de autor desconhecido. F15.

3.1.7. A relação com a cidade
1. CMST.
2. GE.
3.2. Fundação Gramaxo
3.2.1. A geometria ancorada no muro
2. Fotografia de maqueta. F16.
3. Esquissos de Álvaro Siza. F16.
4. Desenho técnico. F16.
3.2.2. A mediação entre a casa e o museu
3. Desenho técnico. F16.
4. Desenho técnico. F16.
3.2.3. A composição a partir do tanque
1. Fotografia de Pedro Cardigo. F16.
3. Fotografia de António Júlio Duarte. L3 p. 24.
4. Fotografia de António Júlio Duarte. L3 p. 25.
6. Fotografia Pietro Savorelli. F17.
7. Desenho técnico. F14.
9. Fotografia de maqueta. F16.
3.2.4. A definição dos limites
2. Desenho técnico. F16.
4. Fotografia de maqueta. F16.
5. Desenho técnico. F16.
11. Desenho técnico. F16.
3.2.5. A volumetria em torno do pátio
1. Esquissos de Álvaro Siza. F16.
10. Fotografia de Pietro Savorelli. F17.
3.2.6. O vínculo emergente nos materiais
3. Fotografia de autor desconhecido. L2 p. 300.
7. Fotografia de Pedro Cardigo. F16.
8. Fotografia de Fernando Guerra. F12.
3.2.7. A relação com a cidade
1. CMM.
2. GE.
4. Percurso
4.1. MIEC+MMAP
4.1.1. A Entrada Abrigada
1. Desenho técnico. L20 p. 76-77.
2. Esquissos de Álvaro Siza. L20 p. 26.
4.1.2. Um primeiro momento de decisão
3. Desenho técnico. L20 p. 76.
4.1.3. A escada enquanto elemento excecional na construção do percurso
3. Desenho técnico. F11.
9. Esquissos de Álvaro Siza. F11.
10. Fotografia de Marcovarro. F18.
15. Fotografia de autor desconhecido. F20.
16. Esquissos de Álvaro Siza. L20 p. 15.
17. Fotografia de autor desconhecido; F23.
18. Fotografia de autor desconhecido. F21.
19. Fotografia de autor desconhecido. F19.
20. Desenho técnico. F26.
26. Fotografia de Claudia Viggiani. F25.
4.1.4. Os momentos que pontuam a memória
4.1.5. A definição espacial e a flexibilidade de uso
4.1.6. A contenção da luz e dos materiais
4.2. Fundação Gramaxo
4.2.1. A entrada abrigada
2. Desenho técnico. F16. Este desenho foi modificado pela autora uma vez que o original não apresentava correspondência com o construído na projeção do teto falso.
4.2.2. Um primeiro momento de decisão
4.2.3. O vai-e-vem do percurso
2. Desenho técnico. F16.
4.2.4. Os momentos que pontuam a memória
4.2.5. A reconfiguração do espaço
1. Desenho técnico. F16.
2. Desenho técnico. F16. Modificado pela autora.
4.2.6. A continuidade dos materiais