UNIVERSIDADE
BEIRA INTERIOR

# Imaginar o Espaço e o Tempo
## A reconversão do convento das Clarissas

**Versão final após defesa**

**João Belchior Soares Tomás Rafael**

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em

**Arquitetura**

(Mestrado Integrado)

Orientadora: Prof.ª Doutora Andreia Sofia Oliveira Garcia

**Agosto de 2023**

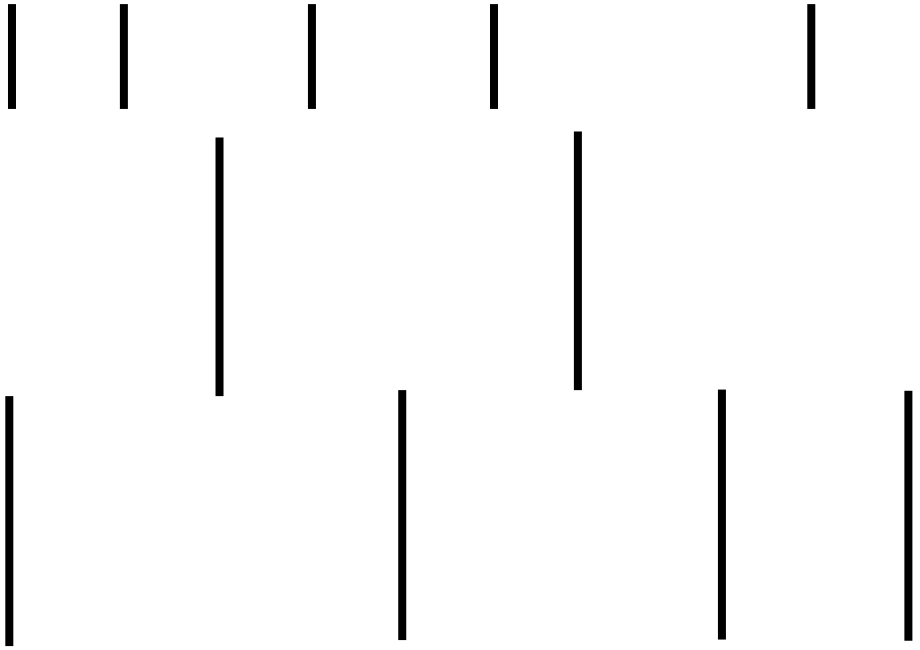
## Declaração de Integridade

Eu, João Belchior Soares Tomás Rafael que abaixo assino, estudante com o número de inscrição 39402 de Arquitetura da Faculdade de Engenharias, declaro ter desenvolvido o presente trabalho e elaborado o presente texto em total consonância com o **Código de Integridades da Universidade da Beira Interior**.

Mais concretamente afirmo não ter incorrido em qualquer das variedades de Fraude Académica, e que aqui declaro conhecer, que em particular atendi à exigida referenciação de frases, extratos, imagens e outras formas de trabalho intelectual, e assumindo assim na íntegra as responsabilidades da autoria.

Universidade da Beira Interior, Covilhã 10 /08 /23





M A H S | MUSEU DE ARTE E HISTÓRIA DE SANTARÉM

# Dedicatória

Aos meus pais, avós, família, joana e amigos

# AGRADECIMENTOS

O trabalho que aqui será apresentado tende a ser um resultado de uma longa caminhada no qual se fizeram presentes um enorme conjunto de pessoas sendo que sem elas não teria sido possível a sua realização.

Deste modo, começo por agradecer à Professora Doutora Andreia Garcia pelo seu empenho, disponibilidade, generosidade e aliciantes conversas que contribuíram positivamente para a estimulação e valorização do trabalho. Aos docentes, Professora Ana Rita Ochoa, Professor Miguel Santiago, Professor Orlando Azevedo e ao Professor Filipe Lacerda.

Porventura, agradeço aos meus amigos pelo que tanto me ajudaram no decorrer do tempo e em momentos fundamentais de descontração e amizade.

Gostaria de agradecer à Diocese de Santarém, pela disponibilidade e por terem facultado o acesso ao interior do monumento. À técnica superior de conservação e restauro da Câmara Municipal de Santarém, Dra. Vânia Coelho, pela sua ajuda, transmissão de conhecimento e visita guiada ao acervo distrital. Por fim, agradecer ao historiador Luis Mata, pelas interessantes conversas que permitiram uma melhor compreensão de toda a história do monumento.

Agradeço à minha família, não só pela educação transmitida, mas também pela noção de responsabilidade e apoio. Com um especial carinho, agradeço à Joana pela motivação que me proporcionou, pela paciência e presença, sendo que foi essencial o seu apoio emocional. Agradeço ao meu pai, pela enorme paciência e inúmeras horas de diálogo, de discussão e transmissão de conhecimento arquitetónico, pelo companheirismo e por ter-me tornado uma melhor pessoa e arquiteto. À minha mãe, pela paciência e por sempre ter acreditado em mim. À minha tia, pelas conversas maravilhosas de história que potencializaram este trabalho. Com um especial carinho, ao meu avô Soares, por se ter feito presente, pelo carinho, companheirismo e amizade.

# Resumo

**Imaginar o Espaço e o Tempo | Projeto de arquitetura de um Museu de Arte e História de Santarém | A reconversão do convento das Clarissas**

O estudo da História, quer seja no enquadramento de um local, de preexistências ou de um edifício, é primordial na contextualização da ocupação do território no tempo, sendo este o elo fundamental e guia projetual de execução.

O local definido para o exercício projetual, onde se implantava o antigo convento das Clarissas, situa-se atualmente no centro urbano de Santarém, definido como centro histórico, segundo o plano diretor municipal de Santarém.[1]

No período do Estado Novo foi este convento demolido, tendo apenas chegado aos nossos dias uma igreja propositadamente alterada, com a remoção de todas as partes que não fossem "originais" de forma a representar um ícone de "puro" estilo gótico. O terreno em causa fora terraplanado com os restos deste mosteiro, cuja cisterna remanescente se julga delimitar um dos lados do polígono do antigo claustro, nunca sofrendo intervenção desde então.

A História de Santarém que remonta ao Neolítico faz desta capital de distrito um repositório arqueológico de grandes dimensões cujos fragmentos se encontram guardados em depósitos municipais e acabam por não serem expostos ou divulgados à população local. Torna-se assim, evidente a escolha de um local com um pronunciado cariz histórico e a interligação com um programa museológico que possa vir a desenvolver e transmitir um maior conhecimento à comunidade.

Como tal, o elemento de investigação a aprofundar torna evidente a importância, para nós arquitetos(as), de uma análise e investigação do *locus*, que sustente a projeção no espaço de um novo elemento e consiga corresponder às premissas programáticas. Deste modo, a viabilidade da reconversão deverá suceder à intenção subjacente e ao desígnio sendo a simbiose entre história, percursos e as vivências do local.

A utilização destes componentes alicerçais para o desenvolvimento da investigação termina com o surgimento do desenho de uma proposta museológica que se interligue com o monumento em causa, sendo o principal objetivo a criação de um objeto que nasce na imaginação e permita usufruir da memória e espírito do antigo local, intersetando as diversas condicionantes, histórica, urbana e arquitetónica.

# Palavras-chave

Vazio urbano;História;Reconversão;Ícone;Musealização

1 (http://websig.cm-santarem.pt/websig/v5/tmp/tmp/Y9TGWi.pdf).

# Abstract

**Imagining the Space and Time | Architectural design of a Museum of Art and History of Santarém | The reconversion of the monastery of Clarissas**

The study of History, whether in the framework of a place, pre-existing conditions or a building, is essential in the contextualization and in the occupation of a territory in certain period of time, which is the fundamental link and guide to the project's execution.

The location defined for the design exercise, where the former convent of the Clarissas wich is currently located in the urban center of Santarém, defined as a historic center according to the municipal master plan of Santarém.[2]

In the period of the Estado Novo, this convent was demolished, having only reached our days a purposely altered church, with the removal of all parts that were not "original" in order to represent an icon of "pure" Gothic style. The land in question was leveled with the remains of this monastery, whose remaining cistern is believed to delimit one side of the polygon of the former cloister, never suffering intervention since then.

The History of Santarém that dates back to the Neolithic period makes this district capital a large archaeological repository whose fragments are kept in municipal deposits and end up not being exposed or disclosed to the local population. In this way, it becomes evident the choice of a place with a pronounced historical nature and the interconnection with a museum program that can develop and transmit greater knowledge to the community.

As such, the research element to be deepened thus makes evident the importance, for us architects, of an analysis and investigation of the locus, which supports the projection in space of a new element and manages to correspond to the programmatic premises. In this way, the viability of the reconversion must succeed the intention underlying the design, being the symbiosis between history, routes and experiences of the place.

The use of these fundamental components for the development of the investigation ends with the emergence of the design of a museological proposal that is interconnected with the monument in question, the main objective being the creation of an object that is born in the imagination and allows to enjoy the memory and spirit of the old place, intersecting the different historical, urban and architectural constraints.

# Keywords

Urban Void; History; Conversion; Icon; and Musealization

2 (http://websig.cm-santarem.pt/websig/v5/tmp/tmp/Y9TGWi.pdf).

# Índice


- 0. INTRODUÇÂO ..... 1
- 1. HISTÓRIA ..... 5
  - ENQUADRAMENTO NO ESPAÇO | CONCEITOS HISTÓRICOS ..... 6
  - A URBE E O MONUMENTO ..... 8
  - A COMPOSIÇÃO MONUMENTAL ..... 10
  - MORFOLOGIA URBANA E SEU DESENVOLVIMENTO ..... 12
  - LOCUS | ARQUITETURA DO MONUMENTO ..... 16
  - DUALIDADE | CONVENTO DE S. CLARA & CONVENTO DE S. FRANCISCO ..... 25
- 2. MUSEUS ..... 27
  - PRIMEIROS MUSEUS ..... 28
  - MOVIMENTO MODERNO ..... 30
  - DIVERSIDADE MUSEOLÓGICA ..... 33
  - PERCURSO ..... 34
  - ESPAÇO EXPOSITIVO ..... 36
  - FLEXIBILIDADE ..... 38
- 3. PROPOSTA ..... 39
  - IN SITU | LEVANTAMENTO ..... 40
  - ALINHAMENTOS ..... 48
  - VOLUME ..... 50
  - ACESSOS ..... 58
  - PROGRAMA | ORGANIZAÇÃO ..... 60

- FISIONOMIA FACHADA ..... 68
- PROMENADE ..... 68
- MATERIALIDADE ..... 70
- CONSTRUÇÃO ..... 70
- SOLUÇÕES E PORMENORES ..... 72

- 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS ..... 75

- 5. ANEXOS ..... 78

- DESENHOS IGREJA DE SANTA CLARA ..... 79
- DESENHOS PROPOSTA | MAHS ..... 85
- PORMENORES ..... 100
- RENDERIZAÇÕES ..... 101

- 6. BIBLIOGRAFIA ..... 113

- GERAL (COMPLEMENTAR) ..... 114
- ESPECÍFICA ..... 114
- DOCUMENTÁRIOS ..... 115

- 7. GLOSSÁRIO ..... 116

- BIOGRAFIA ..... 117
- OBRAS ..... 129

# Lista de Figuras

**Fig. 1** - Vila de Santarém, (1530-1534), pormenor de iluminura da Genealogia do Infante D. Fernando, de Simão Benning – Desenho de António da Holanda

Fonte – [Livro] Santarém, Cidade do Mundo.

**Fig.2** - Diagrama cidade romana hipótese 1 da cidade de Santarém.

Fonte – [Livro] Santarém, Cidade do Mundo.

**Fig.3** - Diagrama cidade romana hipótese 2 da cidade de Santarém.

Fonte – [Livro] Santarém, Cidade do Mundo.

**Fig.4** - Diagrama cidade islâmica hipótese ocupação da cidade.

Fonte – [Livro] Santarém, Cidade do Mundo.

**Fig.5** - Diagrama cidade medieval hipótese ocupação dos conventos trecentistas, séc. XIII– XV.

Fonte – [Livro] Santarém, Cidade do Mundo.

**Fig.6** - Registo fotográfico do antigo Convento das Clarissas antes das demolições, 1932.

Fonte – [internet] Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3392

**Fig.7** - Desenho de levantamento da cidade efetuado após o terramoto de 1755.

Fonte – [Livro] Santarém, Cidade do Mundo.

**Fig.8** - Registo fotográfico do Convento de Santa Clara, 1890.

Fonte – [internet] Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3392

**Fig.9** - Registo fotográfico do Convento de Santa Clara, 1890.

Fonte – [internet] Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3392

**Fig.10** - Registo fotográfico dos indícios presentes de um antigo portão.(do autor).

**Fig.11** - Registo fotográfico dos indícios presentes do encastramento do pórtico da entrada.(do autor).

**Fig.12** - Registo fotográfico do Convento de Santa Clara durante a restruturação, 1932.

Fonte – [internet] Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3392

**Fig.13** - Registo fotográfico do Convento de Santa Clara durante as demolições, 1932.

Fonte – [internet] Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3392

**Fig.14** - Registo fotográfico do reaproveitamento da pedra na capela maior da igreja. (do autor).

**Fig.15** - Siglas esculpidas de um mestre pedreiro. (do autor).

**Fig.16** - Peça desenhada da Igreja de Santa Clara antes das demolições;

Fonte – [internet] Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3392

**Fig.17** - Planta estruturada do convento de S.Francisco, Santarém.

Fonte – [internet] Disponível em:
http://www.patrimonio-santarem.pt/imagens/3/ConventoSFrancisco.pdf

**Fig.18** - Limites do espaço conventual de Santa Clara, Santarém.

Fonte – [Livro] Santarém, Cidade do Mundo.

**Fig.19** - Registo fotográfico dos diferentes elementos e conjugações entre estes no Convento de S. Francisco, Santarém. (do autor).

**Fig.20** - Registo fotográfico de quebras na estereotomia no alçado norte da Igreja Santa Clara, Santarém. (do autor).

**Fig.21** - Registo fotográfico da escadaria do museu MIEC MMAP.

Fonte – [internet] Disponível em:
https://www.archdaily.com.br/br/788825/miec-plus-mmap-alvaro-siza-plus-eduardo-souto-de-moura/57514efbe58ece5e740001a0-miec-plus-mmap-alvaro-siza-plus-eduardo-souto-de-moura-photo?next_project=no

**Fig.22** - Registo fotográfico de escadaria que permite a conexão de entre ambos espaços expositivos temporários do Museu de Serralves.

Fonte – [internet] Disponível em:
https://espacodearquitetura.com/projetos/museu-de-serralves/

**Fig.23** - Registo fotográfico da sala expositiva do Museu Nadir Afonso.

Fonte – [internet] Disponível em:
https://www.archdaily.com.br/br/791205/museu-de-arte-contemporanea-nadir-afonso-alvaro-siza-vieira/57843036e58ece69fd000099-museu-de-arte-contemporanea-nadir-afonso-alvaro-siza-vieira-foto?next_project=no

**Fig.24** - Registo fotográfico do *foyer* de entrada do Museu de Serralves.

Fonte – [internet] Disponível em:
https://revoadafotografia.com/Alvaro-Siza-Vieira

**Fig.25** - Esquiços de detalhes da Igreja. (do autor).

**Fig.26** - Esquiços de detalhes da Igreja. (do autor).

**Fig.27** - Planta de restruturação da envolvente à Igreja de Santa Clara;

Fonte – [internet] Disponível em:
http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3392.

**Fig.28** - Planta de cobertura da Igreja de Santa Clara. (do autor).

**Fig.29** - Planta de piso térreo da Igreja de Santa Clara. (do autor).

**Fig.30** - Alçado Norte + Alçado Sul da Igreja de Santa Clara. (do autor).

**Fig.31** - Alçados Este + Alçado Oeste da Igreja de Santa Clara. (do autor).

**Fig.32** - Registo fotográfico aéreo da Igreja de Santa Clara e o terreno adjacente.

Fonte – *Google Maps,* (modificada pelo autor).

**Fig.33** - Registo fotográfico do local de intervenção. (do autor).

**Fig.34** - Maquete de estudo dos limites e principais alinhamentos do antigo espaço conventual. (do autor).

**Fig.35** - Registo fotográfico das piscinas de Leça da Palmeira por Fernando Guerra.

Fonte – [internet] Disponível em: https://divisare.com/projects/96492-alvaro-siza-vieira-fernando-guerra-fg-sg-piscina-de-leca-da-palmeira#lg=1&slide=11

**Fig.36** - Esquiços de estudo do MAHS. (do autor).

**Fig.37** - Esquiços de estudo dos espaços interiores da proposta.(do autor).

**Fig.38** - Planta de enquadramento da proposta MAHS. (do autor).

**Fig.39** - Esquema conceitual do volume da proposta MAHS. (do autor).

**Fig.40** - Renderização do espaço da *promenade* com o MAHS. (do autor).

**Fig.41** - Renderização do espaço dos jardins com o MAHS; (do autor).

**Fig.42** - Planta de cobertura. (do autor).

**Fig.43** - Alçado Sul. (do autor).

**Fig.44** - Alçado Poente. (do autor).

**Fig.45** - Alçado Nascente. (do autor).

**Fig.46** -Registo fotográfico da obra de Richard Serra “inside Out”.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/601270/richard-serra-e-o-primeiro-artista-a-ganhar-a-medalha-da-architectural-league/53594e1ec07a808a72000013

**Fig.47** - Rederização do *foyer* do MAHS. (do autor).

**Fig.48** - Diagrama conceitual da distribuição programática. (do autor).

**Fig.49** - Planta do piso-2. (do autor).

**Fig.50** - Planta do piso-1. (do autor).

**Fig.51** - Planta do piso térreo. (do autor).

**Fig.52** - Planta do piso 1. (do autor).

**Fig.53** - Corte MAHS I-I’. (do autor).

**Fig.54** - Corte MAHS M-M'. (do autor).

**Fig.55** - Corte MAHS D-D'. (do autor).

**Fig.56** - Corte MAHS G-G'. (do autor).

**Fig.57** - Renderização do espaço expositivo temporário. (do autor).

**Fig.58** - Renderização do espaço expositivo permanente. (do autor).

**Fig.59** - Esquema conceptual da disposição da fachada. (do autor).

**Fig.60** - Renderização do espaço da promenade com o monólito. (do autor).

**Fig.61** - Renderização das vivências experienciadas nas lâminas que sustentam o edifício. (do autor).

**Fig.62** - Esquema conceitual do diferente uso das materialidades para diferentes locais, (do autor).

**Fig.63** - Peças desenhadas dos pormenores do MAHS. (do autor).

## GLOSSÁRIO

**Fig.1** - Fotografia exterior do Museu Nadir Afonso.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/791205/museu-de-arte-contemporanea-nadirafonso-alvaro-siza-vieira

**Fig.2** - Fotografia do espaço expositivo.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/791205/museu-de-arte-contemporanea-nadirafonso-alvaro-siza-vieira

**Fig.3** - Maquete da proposta museológica do NMAC.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.campobaeza.com/montenmedio-museum/

**Fig.4** - Corte da proposta museológica do NMAC.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.campobaeza.com/montenmedio-museum/

**Fig.5** - Fotografia tirada da cota de soleira da extensão.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.gigon-guyer.ch/en/project/extension-kunstmuseum-winterthur/

**Fig.6** - Fotografia do espaço expositivo da extensão.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.gigon-guyer.ch/en/project/extension-kunstmuseum-winterthur/

**Fig.7** - Planta, corte e alçado da Casa Tristan.

Fonte – [internet] Disponível em: ntranet.pogmacva.com/en/entrada/imagen?img=790d2dea2051bca5f45478c114425b95dd55e746.jpg

**Fig.8** - Fotografia do espaço expositivo do Art Museum.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.inexhibit.com/mymuseum/kunstmuseum-liechtenstein-vaduz/

**Fig.9** - Plantas do Art Museum.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.gigonguyer.ch/en/project/kunstmuseum-vaduz-en/

**Fig.10** - Fotografia do momento de entrada do Museu,

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/875625/centro-galego-de-arte-contemporanea-de-alvaro-siza-pelas-lentes-de-fernando-guerra/59655df3b22e38a4e100008a-centro-galego-de-arte-contemporanea-de-alvaro-siza-pelas-lentes-de-fernando-guerra-foto?next_project=no

**Fig.11** - Fotografia do jardim do Museu

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/875625/centro-galego-de-arte-contemporanea-de-alvaro-siza-pelas-lentes-de-fernando-guerra/59655df3b22e38a4e100008a-centro-galego-de-arte-\contemporanea-de-alvaro-siza-pelas-lentes-de-fernando-guerra-foto?next_project=no

**Fig.12** - Fotografia do momento de entrada do Museu de Serralves.

Fonte – [internet] Disponível em: https://theculturetrip.com/europe/portugal/articles/profile-alvaro-siza-vieras-museu-de-artecontemporanea/

**Fig.13** - Fotografia do espaço expositivo do Museu de Serralves.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.serralves.pt/institucionalserralves/visitar-o-museu

**Fig.14** - Fotografia da maquete da proposta.

Fonte – [internet] Disponível em: http://www.cvdbarquitectos.com/gallery-

**Fig.15** - Fotomontagem do espaço expositivo.

Fonte – [internet] Disponível em: http://www.cvdbarquitectos.com/gallery-

**Fig.16** - Fotografia do exterior do Pavillon Suisse.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/785156/classicos-da-arquitetura-pavilhao-suico-lecorbusier/515fc8a0b3fc4bc526000205-adclassics-swiss-pavilion-le-corbusier-photo

**Fig.17** - Planta de piso do Pavillon Suisse.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/785156/classicos-da-arquitetura-pavilhao-suico-lecorbusier/515fc8a0b3fc4bc526000205-adclassics-swiss-pavilion-le-corbusier-photo

**Fig.18** - Fotografia exterior da Villa Muller.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/758902/emfoco-adolf-loos/5486a39fe58ecefoed0000e6-villa-muller

**Fig.19** - Planta de piso do Pavillon Suisse.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.prague.eu/pt/evento/10862/themuller-villa

**Fig.20** - Fotomontagem do MUDAC.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.designboom.com/architecture/airesmateus-museum-building-lausanne-plateforme-10-02-24-2021/

**Fig.21** - Fotografia exterior do National Museum.

Fonte – [internet] Disponível em: https://archeyes.com/national-museumwestern-art-tokyo-le-corbusier/

**Fig.22** - Fotografia exterior do Nueu Nationalgalerie.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/795524/classicos-da-arquitetura-neue-nationalgalerie-miesvan-der-rohe

**Fig.23** - Fotografia exterior do Museu do Vale do Côa.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.visitportugal.com/ptpt/content/museu-do-c%C3%B4a

**Fig.24** - Fotografia do momento de entrada no Museu do Vale do Côa.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.dezeen.com/2011/05/16/museude-foz-coa-by-camilo-rebelo-and-tiagopimentel/

**Fig.25** - Fotografia da maquete para o Center for Nature Interpretation.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.campobaeza.com/montenmediomuseum/

**Fig.26** - Fotomontagem da proposta do futuro Museu do Vale do Côa.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www10.aeccafe.com/blogs/arch-showcase/2011/05/25/art-and-archeological-museum-in-vale-do-coa-portugal-by-cvdb-arquitectos/

**Fig.27** - Fotografia interior da Casa das Histórias.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com/103106/casa-dashistorias-paula-rego-eduardo-souto-de-moura

**Fig.28** - Alçados do Museu da Casa das Histórias.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com/103106/casa-dashistorias-paula-rego-eduardo-souto-de-moura

**Fig.29** - Fotografia exterior do Pavilhão de Barcelona.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.barcelona-touristguide.com/pt/atracoes/pavilhao-barcelona.html

**Fig.30** - Fotografia interior do pavilhão de Barcelona.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/959169/menos-e-mais-mies-van-der-rohe-pioneiro-domovimento-moderno

**Fig.31** - Renderização do futuro Museu das Belas Artes.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/907041/aires-mateus-projeta-ampliacao-do-museu-de-belas-artes-de-toulouse/5c0000ad08a5e5a892000085-aires-mateus-reveals-design-for-the-toulouse-fine-art-museum-imag

**Fig.32** - Fotografia exterior do MIEC + MMAP.

Fonte – [internet] Disponível em: http://miec.cm-stirso.pt/municipal-museumabade-pedrosa-mmap-and-internationalcontemporary-sculpture-museum-miec/

**Fig.33** - Fotografia interior do espaço expositivo.

Fonte – [internet] Disponível em: http://miec.cm-stirso.pt/municipal-museumabade-pedrosa-mmap-and-internationalcontemporary-sculpture-museum-miec/

**Fig.34** - Fotografia do espaço interno do Palais de Tokyo.

Fonte – [internet] Disponível em: https://arquitecturaviva.com/works/palais-detokyo-10

**Fig.35** - Fotografia do espaço expositivo;

Fonte – [internet] Disponível em: https://arquitecturaviva.com/works/palais-detokyo-10

**Fig.36** - Fotografia exterior do museu Kolumba.

Fonte – [internet] Disponível em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/05.051/3912

**Fig.37** - Fotografia exterior do corelacionamento entre a pré-existência do antigo mosteiro e a proposta.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/900258/museu-kolumba-de-peter-zumthor-usa-materiallocal-para-reenquadrar-a-experiencia-historic

**Fig.38** - Fotografia exterior do Museu KUB.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.inexhibit.com/mymuseum/kubkunsthaus-bregenz-peter-zumthor/

**Fig.39** - Fotografia interior do espaço expositivo.

Fonte – [internet] Disponível em: https://www.inexhibit.com/mymuseum/kubkunsthaus-bregenz-peter-zumthor/

# 0. INTRODUÇÃO

"A relação entre natureza e construção é decisiva na arquitetura. Esta relação, fonte permanente de qualquer projeto, representa para mim como que uma obsessão; sempre foi determinante no curso da história e apesar disso tende hoje a uma extinção progressiva"

Álvaro Siza Vieira em Imaginar a Evidência

O trabalho que é aqui apresentado, teve como principal enfoque responder a uma problemática existente dentro do contexto urbano da cidade de Santarém, sendo que o elo da reconversão não foi abordado no decorrer do curso. Como tal, para a execução deste ensaio, tornou-se fascinante encarar este tema como um último desafio antes da conclusão deste capítulo, podendo assim adquirir e desenvolver interesses e aptidões pessoais.

A realização desta dissertação corresponde aos anos que antecederam o período académico, pelo que este permitiu o tempo e o espaço necessário para reconhecer o interesse por esta temática.

Desta forma, o trabalho resulta assim de uma vontade de indagar a ligação perante a arquitetura e a história de um local, refletindo e compreendendo a ligação que deva de ser estabelecida, evocando a memória e a sensibilidade na atividade projetual, sendo que o lugar interprete um contexto histórico. A cidade de Santarém apresenta uma *urbe* que acaba por ser fundamentalmente reconhecida pelo seu carácter defensivo e abundantes ligações religiosas que hoje ainda se fazem presentes. Após a tomada da cidade aos Mouros seguiu-se um período de integração e mesclagem das religiões muçulmana e cristã, sendo que a sua localização geográfica e conexão com o rio Tejo a tornaram um ponto de atração para a consequente fixação de diversas ordens religiosas nos arrabaldes.

A então "vila" de Santarém, que se encontrava cercada pela muralha que a envolvia, foi determinante para a fixação de inúmeros conventos no perímetro exterior do burgo. Com a fixação destes conventos e o incremento populacional, a vila expandiu-se para além da muralha que circunscrevia a cidade, fruto da consolidação territorial e da consequente perda da função militar permitindo assim a ocupação de uma parte substancial do planalto sobranceiro ao Tejo.

O convento erigido no início do século XIII, num estilo gótico mendicante, foi o maior convento a nível nacional até à sua demolição pela então Direção Geral dos Edificios e Monumentos Nacionais – DGEMN. Após séculos de adaptações e remodelações estilísticas, o convento foi sofrendo acrescentos a nível de acomodação (celas, espaços de refeição e meditação), bem como a transformação do próprio interior da igreja e respetivas capelas. Na época do Estado Novo, foi posto em prática um plano de restruturação da zona de S. Bento, que levou, porventura, à demolição conventual, restando hoje apenas a igreja propositadamente alterada com a definição de um "puro" estilo gótico, sendo que o terreno adjacente a este templo não sofreu intervenção desde a sua demolição e terraplanagem.

Fruto de toda esta interpretação destrutiva do Património, Santarém possui hoje um enorme repositório a nível de espólio escultóricos e arquitetónico, chegando aos nossos dias, sem que haja sido exposto e ou divulgado à população local. Resume-se assim o surgimento do Convento das Clarissas no local escolhido para a sua implantação e o alicerce histórico do conceito de "Imaginar o Espaço e o Tempo" num claro propósito de honrar a memória e reinterpretar o conceito de ocupação do lugar com novos pressupostos funcionais.

Considerando as motivações descritas anteriormente que visam a impulsionar o trabalho apresentado, começou por se investigar de que modo seria possível gerar uma proposta que incorporasse um programa museológico e que enfatizasse uma ligação com a história, através de diversas conexões.

Foi efetuada uma extensa pesquisa a nível cartográfico, iconográfico e histórico da cidade de Santarém, cujos estudos da envolvente e do património da cidade, foram determinantes para a escolha do local projetual, sendo preponderante neste desígnio o vazio urbano que fora gerado pela ação humana e consequentemente pelo esquecimento. Como tal, de forma a acompanhar o estudo que será apresentado deste convento e das metamorfoses que o monumento sofreu no decorrer do tempo, tornou-se essencial um registo gráfico com recurso a diversos esquiços na procura da interpretação do local.

Este ensaio fez demonstrar que seria positivo a presença de uma estrutura vocacionada como elemento de aquisição de conhecimento e divulgação de um espólio que acaba por se encontrar enclausurado no acervo distrital, estendendo-se desde capitéis góticos e manuelinos, mosquetes dos séculos XIII e inclusive coches do século XVII. A divulgação deste espólio é preponderante para desenvolver e promover a interpretação da história da arquitetura e dos monumentos, passando claramente pela evolução da cidade e a sua enorme importância a nível histórico e geográfico pelo que esta acaba por passar por despercebida a nível nacional e municipal. A conclusão oriunda deste estudo, permitiu a realização e resolução projetual para a construção do proposto Museu de Arte e História de Santarém, (doravante referido como **MAHS**).

A implantação deste equipamento no referido terreno pretende, com uma enorme dimensão histórica, utilizar os guias projetuais do anterior convento, recriando de certa forma os espaços que eram gerados neste, nomeadamente, o claustro principal e outros de menores dimensões. O objetivo do museu aqui apresentado é constituir um espaço que não seja apenas um repositório de seu acervo, mas um museu que incorpore elementos educativos e culturais por meio da observação guiada e interativa. A componente prática desta dissertação centra-se na conceção de uma proposta arquitetónica para o proposto **MAHS**. O objetivo principal deste documento é apresentar uma justificativa abrangente e uma descrição das etapas tomadas para implementar o projeto proposto.

Designa-se desta forma a relevância da investigação na criação de um *modus operandi* que defina conceitualmente métodos e regras a serem cumpridos em casos de reconversão urbana, potenciando as necessidades futuras. Pretende-se que tal orientação sirva como base a outros tipos de intervenções para além da reconversão, onde a História pode e deve influenciar decisões programáticas e estratégicas numa reconversão urbana, valorizando o contexto de inserção, memória, entre outros.

A dissertação insere-se dentro de um conceito teórico-prático, desenvolvido em 3 conjunturas distintas nomeadamente, HISTÓRIA – MUSEU – PROPOSTA. Estes constituem efetivamente o corpo do documento do qual pretende, de uma forma conceptual, apresentar um *modus operandi* de resolução para esta problemática, partindo duma observação mais alargada (a História) encaminhando-se até à fase de pormenorização do projeto.

A primeira fase da investigação, pretende encetar a compreensão do contexto de uma análise e estudo da história do local a intervir, abrangendo distintos conceitos defendidos por diversos historiadores ao longo dos séculos. Não obstante, o conteúdo alargado a esta fase estruturar-se-á do geral ao particular agregando, a cidade de Santarém e sua evolução a nível histórico até ao elemento em foco, o Convento das Clarissas. Este primeiro capítulo pretende criar uma intensa ligação com o monumento, estimulando e promovendo a sua leitura e preservação da memória. Num segundo momento, irá ser abordado a evolução museológica no decorrer dos tempos de forma a ter em conta e a preparar o museu de Santarém para o futuro. Também irá ser apresentado nesta secção da dissertação uma análise com base em museus selecionados de forma a entender os percursos e espaços que são gerados no interior deste, bem como os diversos momentos que o utilizador experiêencia ao usufruir o Espaço, indagando uma melhor perceção do objeto em estudo e a correta integração do espólio no espaço expositivo.

Por fim, enquadrar uma proposta contemporânea através do diálogo com edifícios de outras temporalidades, malha urbana e respetivas vivências. Irá se iniciar esta conjuntura pela apresentação do levantamento do edifício, recorrendo a um processo evolutivo que se faz acompanhar por um registo gráfico de modo a demonstrar e corresponder às metamorfoses que tiveram na génese da constituição das peças desenhadas. O proposto projeto encontra-se orientado de modo a ser uma intervenção com uma forte relação à história de um local / monumento, onde foram criados critérios indispensáveis para a compreensão desta intervenção no local instruído, relacionando-se com todo o conhecimento adquirido, do lugar e das suas metamorfoses, na tomada de decisões e soluções que fundamentam o **MAHS**.

A metodologia apresentada está alicerçada à pesquisa e estudo de decisões que visam garantir a continuidade e consistência do projeto. A questão da reconversão não recebeu uma abordagem abrangente que abarcasse as diferentes limitações e elementos existentes num determinado local, o que julgo não ter tido a devida atenção no domínio da arquitetura. Levantamentos, registos bibliográficos, cartográficos e historiográficos, juntamente com frequentes visitas *in loco*, pelo que permitiu a recolha e registo de dados, fotografias, esquiços e a utilização da memória, foram componentes cruciais para a compreensão e interpretação do elemento em causa. A metodologia assim proposta pretende demonstrar a importância de todos estes parâmetros e de que forma este influenciam as decisões na transformação programática, no ato projetual e na conceção dos espaços nomeadamente, *ad hoc*, na relação entre CONVENTO - VAZIO - MUSEU.

# 1. HISTÓRIA

"Architecture wrote the history of the epochs and gave them their names"

Ludwing Mies van der Rohe

# ENQUADRAMENTO NO ESPAÇO | CONCEITOS HISTÓRICOS

Como abordagem inicial, necessitou-se de estruturar e entender como a ideologia histórica foi evoluindo no decorrer do espaço, podendo assim associar estes elementos ao caso de estudo.

Um Monumento pode ser conceptualizado como toda a área que envolve um edifício com um carácter religioso e sagrado de uso coletivo referenciado pelo carácter silencioso. Para Suger, o papel memorial do monumento que, pela sua organização arquitetural, dá a ver a história e ao mesmo tempo faz lembrar à memória as principais circunstâncias das suas edificações e explicita algumas dimensões simbólicas da igreja.[3] O seu ponto de vista simples é concreto e formal, permitiu a sua definição torna-se mais complexa quanto ao seu significado histórico e simbólico. A complexidade e a preocupação já no século XII de mostrar e preservar as vivências e as memórias torna-se imprescindível evidenciar que o fator temporal, notório de frisar, como este pensamento, chega aos dias de hoje, depara-se com a mesma preocupação e problemática que não conseguiu ser tratada ao decorrer dos séculos.[4] O respeito pela história de um local é imprescindível relembrando as palavras de  Poggio Bracciolini, invoca que os atos dos nossos predecessores não merecem serem enterrados nos esquecimentos dos homens e que esta deve de ser entendida como uma "guardiã" diligente e memória fiel dos factos passados [...] factos esses são nos representados graças a ela e torna-nos, por assim, atual o que o tempo tem costume de destruir.[5]

Porém, Abade Suger, defende a prevalência da memória dos patrimónios e monumentos, concorda também com o caso de – destruição positiva – que tende a englobar, justificada por múltiplos argumentos que a igreja primitiva é muito pequena altamente modesta – mas também conjurada pela conservação de alguns elementos do edifício primitivo desta onde, porventura, os valores materiais que presidem à inscrição simbólica do monumento na memória dos fieis é representada através da qualidade do trabalho dos artesãos, visíveis a partir das riquezas integradas no monumento a partir da entrada de luz, sendo este o elemento mediador do mundo terrestre e do divino. Aubin-Louis Millin, numa imagem de ligação à cidadania marca bem a emergência de uma dimensão memorial, não intencional, no campo do Monumento Histórico Nacional,

Bernard de Montfaucon, começa por introduzir a importância global dos vestígios antigos, materiais e escritos, considerados identicamente como parte intrigante de uma cultura.

3.  Excerto retirado do livro de Abade Suger, Histoire de l'Education das l'Antiqué, 1149

4. A problemática principal que Aloïs Riegl identifica na sua análise Le Culte Moderne du Monument, 1858-1905

5. Excerto retirado da Inconstância da Fortuna, Livro 1: As Ruínas de Roma, 1447-1755

Deste modo, Montfaucon remota para o facto de apenas ser possível no século XX, isto em 1718, poder reencontrar uma consciência tão segura da solidariedade de todos os campos que fundam a identidade de uma cultura. Além deste pensamento, Bernard atribui a importância à apreensão visual dos vestígios materiais e à sua reprodução iconográfica, sendo necessário assim evocar o trabalho técnico que representam à época o desenho, a gravura. Contudo, o rigor do método adotado tem em particular: *a vontade da exaustividade associada ao espírito de síntese e de economia, o que ditou a escolha dos objetos conservados: a critica sistemática da fiabilidade e da representatividade dos testemunhos escritos e iconográficos comunicados pela comunidade europeia dos antiquários; a citação do corpo do texto e nas pranchas gravadas, de todas as fontes de onde provinham (lugares, autores, desenhadores e gravadores).*[6] À medida que avançarmos no espaço temporal o método de pensamento vai-se alterando sempre com novas contrapropostas por parte de diversos autores, Aubin-Louis Millin defendia a importância da criação de um comité que definisse a defesa e a conservação dos monumentos de modo a gerir os bens que se tornaram *«património da nação».* Após a queda da monarquia francesa, o trabalho das comissões revolucionárias marca a primeira abordagem criativa de Franca na história genealógica do monumento histórico, onde pela primeira vez a gestão das «antiguidades» recebe um quadro jurídico administrativo e territorial. [7] As comissões revolucionárias, encarregues de gerir as heranças culturais do Antigo Regime, a sua diligencia é triplamente natural nos estudos da arqueologia. Por outro lado, ela marca a anexação de uma dimensão memorial no estatuto histórico das antiguidades nacionais.

Com a Revolução Francesa a decorrer e com o nascimento da comissão revolucionária, Felix De Vicq D'Azyr com D.Poirier, autor anónimo de Instruction sur la manière d'inventorier. Pela sua visão ética como pela sua qualidade sintética, a Instruction é também um documento emblemático, na medida em que dá a ler ao mesmo tempo: o valor educativo dos monumentos; o papel da história natural na génese da sua proteção, entre muitos outros. Deste modo, Félix de Vicq D'Azyr acaba por propor. Diversas secções no livro Instruction, atendem essencialmente à arquitetura e a todas as artes uteis. Graças a isto, acaba por criar uma génese que permite ditar novas regras relativo aos monumentos e à maneira como Millin mencionava, "a gestão das antiguidades", debruçando-se sobre o pensamento já convencionado por Bernard de Montfaucon, através do levantamento aos monumentos. Não obstante, em advertência ao pensamento anterior, para melhorar e completar os registos administrativos dos mesmos indicar-se-ão a antiguidade destes monumentos[8] a situação face á sua exposição, ao seu género de decoração e de construção.

6. Por D. Bernard Montfaucon, Benedito da congregação de Saint-Maur, Paris, F.Delaulne, 1719. A obra é precedida de uma epístola-dedicatória a «Monsenhor Victor-Marie, Conde d'Estrées [...], Vice-Almirante e Marechal de França»

7 . Artigo fundamental de D. Hermant, «Le vandalisme Révolutionnaire», Annales. Économies, Sociètes, Civilisations, Paris, vol.33, n. º4, julho-agosto de 1978.

8 . a noção de monumento estava longe de ser clara no conjunto do país e das suas comunas de provincia. Cf. Lauren M. O'Connell, Architecture and the French Revolution. Change and Continuity Under the Conseils des Bâtiments Civils, 1795-1799, tese defendida na universidade Cornell, 1989

# A URBE E O MONUMENTO

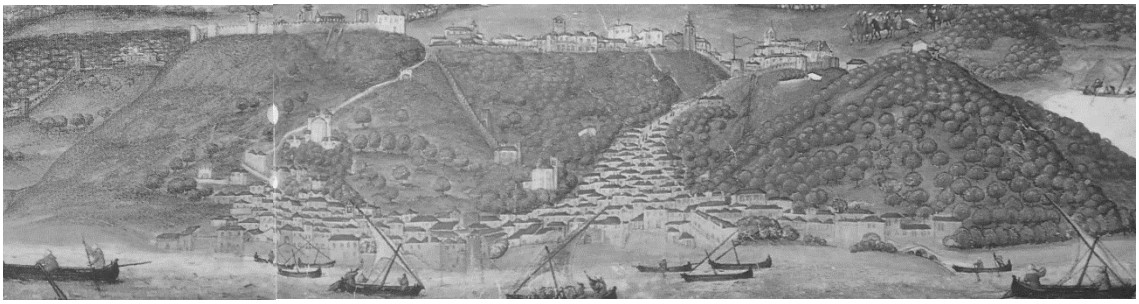


Fig.1: Vila de Santarém (1530 - 1534); Fonte – [Livro] Santarém, Cidade do Mundo.

Iniciamos o percurso historiográfico ao centralizarmos a cidade de Santarém em diferentes registos temporais, registando deste modo um estudo que acabe por delinear um percurso do geral até à fase particular, acabando por se focar na história e metamorfoses do antigo convento.

O tema em análise neste capitulo focar-se-á na formulação e resposta a uma visão que concilia a história da arquitetura em parceria com a historiografia da cidade, criando uma abordagem pluricultural e pluritemporal, que não ambiciona considerar toda a amplitude possível em si, mas inscrever-se num caso português especificamente como elemento de reconversão urbana, de forma a representar um contributo sobre de que forma a importância da história e do local têm na contextualização da obra a ser implantada, tanto no local como na envolvente que a circunscreve.

A génese onde a sociedade se organiza foca-se sobre a zona central de Portugal continental, sendo mais concreto a zona de Santarém, em que a morfologia da cidade se foi desenrolando no decorrer dos séculos. A cidade que acaba por se centrar num local expectante que agrega uma elevada carga histórica, desde a sua presença na idade média até à atualidade.

A originalidade primordial anda associada à escolha do lugar para a edificação urbana atendendo, quer às características topográficas e morfológicas do espaço, quer às condições geográficas e às resultantes da dialética geoistórica e geocultural. Estes assuntos, por transcenderem a intuição do conhecimento do espírito do lugar de Santarém, serão desenvolvidos adiante.

Depois da conquista da cidade aos muçulmanos, a identificação de Santarém com o paraíso deleitoso reverterá para os reis portugueses. A origem no Condado Portucalense, donde se iniciará o movimento de formação do Reino de Portugal, permitiu a D. Dinis divulgar uma outra versão da mesma noção, sintetizada na ideia de Santarém como “Paraíso de Portugal”, o que leva a justificar a centralidade que alguns historiadores que colocam a cidade no eixo

Coimbra-Santarém-Lisboa, tal como foi possível de ser identificado em conversas com o historiador Luís Mata.

"A ideia de paraíso" andava associada ainda à centralidade da Igreja de Santo Estevão, equiparada à centralidade da árvore da vida, centro do Paraíso divino. Naquela Igreja ocorrera, em 1266, o Santíssimo Milagre, que transformou a Vila num dos mais importantes centros religiosos de Portugal e da Europa medieval.

Esta fenologia acabou por marcar todo o território e gerar um centro de religiosidade e espiritual reconhecível nos seus clérigos, frades e teólogos, muitos dos quais ascenderam à categoria de "Santos" e outros à de Bispos, no interior e fora do País.

# A COMPOSIÇÃO MONUMENTAL

A composição monumental da cidade de Santarém passa por entender de que modo é que a cidade conseguiu receber a distinção nacional de capital do gótico, elemento este que levou às diversas alterações nos monumentos pela DGEMN na altura do Estado Novo.

A ideia de composição monumental anda associada não só à organização do espaço urbano enquanto conjunto monumental - aspeto que se torna evidente pelo cruzamento das diferentes áreas e zonas especiais de proteção – mas também à sedimentação histórico-arqueológica do território. Assim, uma leitura do conjunto monumental que se faça em termos globais, necessita de atender à topografia e paisagem, às evidências soterradas, à estrutura de ruas principais, secundárias, calçadas, escadas e becos, aos prédios construídos (com toda a sua realidade construtiva, desde os alicerces até aos materiais e processos de construção), aos estilos artísticos dos monumentos e dos prédios, à sobreposição de elementos diferentes no mesmo espaço, a tudo o que confere sentido a essa composição monumental, evidenciando uma relação geométrica, racional, na qual os edifícios notáveis se implantam no território da *urbe* segundo lógicas que ultrapassam a sua própria temporalidade.[9]

Diversos autores defendem, e encontra-se documentado pela arqueologia, que o lugar de Santarém foi sucessivamente ocupado, no mesmo espaço, desde a Idade do Bronze Final até à nossa era. Santarém, chega assim como uma cidade cheia de vestígios de outras civilizações, antes e depois do nascimento de Cristo, a presença monumental de maior evidência cristalizou-se à volta da estrutura muralhada que nos séculos XIII e XIV atingiu o perímetro máximo, coexistindo aparelhos e larguras de muros de várias épocas marcando, até aos meados do séc. XIX, a natureza militar do lugar, muralhas que por sua vez foram barreiras condicionantes da expansão da *urbe* e da sua estrutura edificada.[10]

A mudança civilizacional que representou a passagem da Santarém Islâmica para a Santarém Cristã Medieval e o momento em que ocorreu, isto é, durante o período da arte gótica, teve reflexos muito profundos na composição da cidade, sendo esta uma das mais importantes do reino. Esses reflexos perduraram sobre o território até à atualidade, como em 1924 admitiu o grande historiador Virgílio Correia:

9 Santarém, C. M. (1993). Santarém Cidade do Mundo; Volume 1, página 43

10 Santarém, C. M. (1993). Santarém Cidade do Mundo; Volume 1, página 43-45

«Preocupado com o estudo das em Portugal, foi em Santarém que encontrei viva e homogénea uma documentação arquitetónica e escultórica rica de ensinamentos e, por si só, suficiente para início de um trabalho dessa orientação. Santarém é de facto, em Portugal, a capital e a cidade do Gótico, tanto na arquitetura como na escultura!».[11]

Catapultada para Capital do Gótico a nível nacional, criou-se uma fobia divulgadora e turística reducionista, que permitiu esquecer a característica sedimentada da cidade e as contribuições de outras épocas artísticas e urbanas, mais susceptivelmente, a Idade Média.

Encontra-se hoje demonstrado que o estilo gótico de Santarém centra-se na vertente de um estilo primário e funcional, de expressão mendicante, devido aos seus principais promotores, embora se reconheça o papel desempenhado pelos estaleiros da cidade na expansão do módulo gótico pela Estremadura e Sul do Tejo, podendo acompanhar a reprodução do modelo e paróquias urbanas.

11. Virgilio Correia, Três Tumulos, Lisboa, 1924, p.82.

# MORFOLOGIA URBANA E SEU DESENVOLVIMENTO

No presente capítulo será abordado o desenvolvimento com base numa análise cronológica da *urbe*, desde a sua implantação até ao domínio presente. Este estudo tende a promover uma base preparatória para a fase projetual.

Na evolução da estrutura urbana, encontra-se explanada a perspetiva histórica da análise de crescimento da *urbe* de Santarém. Conclui-se assim que na área planáltica da cidade, esta fora batizada pelos romanos de Scallabis, possuía um núcleo principal que se situava no topo da planície e que apresentava características de um *oppidum*, isto sendo, um lugar militar e fortificado cuja expansão se encontrava condicionada pela própria área do monte.

A perspetiva histórica e a análise resultante das diferentes abordagens do território Escalabitano, vêm deste modo confirmar que no planalto onde se ergueu a cidade, permitiu assentar um novo núcleo e traçado urbano, acabando por se basear nos modelos de ocupação de acampamentos romanos, sendo que este se orientava através de dois eixos principais perpendiculares entre si, o *cardo* e *decumanus* (Figura 2). Este núcleo vem colocar a hipótese de estarmos na presença do *Praesidium lullium,* ou pelo menos do acampamento inicial que esteve na origem da fundação da colónia romana, fundada por Júlio César (cerca de 44 a.c.).

O local de implantação possuía as condições e o potencial gerador para apontar para um traçado regular, tal como, a pré-existência das vias de ligação com outras cidades e eventualmente pela sua localização e topografia. A marcação do centro do traçado e dos limites, apresentaram condicionantes topográficas que influenciaram a estratégia do lugar perante o restante território, quer de *Scallabis*, do *portus*, e as próprias possibilidade de expansão. Esta nova matriz urbana utilizou no seu traçado dois eixos principais, sendo eles o *cardo* e *decumanus*, que acabaram por se orientar no sentido Norte / Sul, onde por sua vez coincidiam com o trilho que ligava *Olisipo* / *Braceara Augusta*, e o *decumanus maximus* num eixo perpendicular ao sentido Oeste / Este em direção ao monte Scallabis, o qual corresponde atualmente às ruas João Afonso /1º Dezembro. A intercetação destes dois eixos situa-se num ponto cuja importância e persistência são ainda evidentes e que corresponde ao "Canto da Cruz".[12]

Contudo, o reconhecimento desta identidade organizadora, se bem que localizável e entendível, tanto pelo traçado e malha, como pelas dimensões visto que apresenta correspondências exatas às *insulae*, e subdivisões em *ambitus* e *actus* (utilizadas pelos romanos no traçado dos acampamentos militares).

12 Santarém, C. M. (1993). Santarém Cidade do Mundo; Volume 1, página 130-132

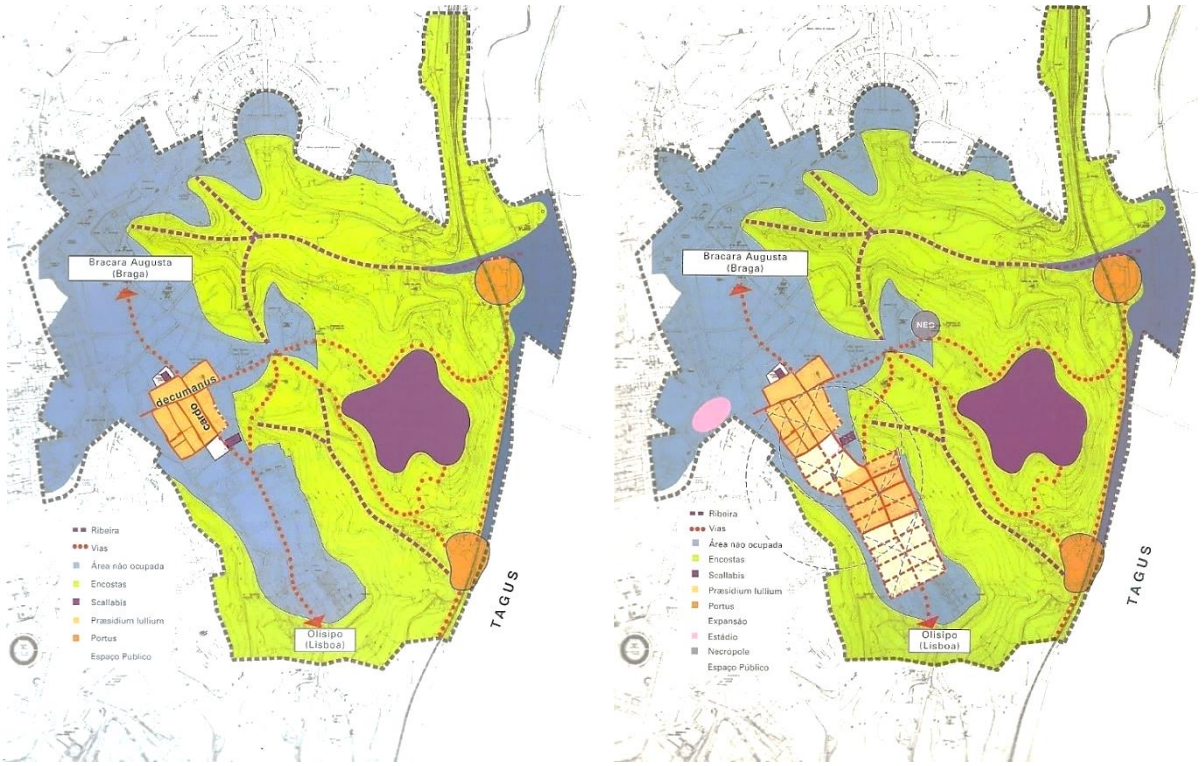



Fig.2: Diagrama cidade romana hipótese 1 da cidade de Santarém; Fonte – [Livro] Santarém, Cidade do Mundo.

Fig.3: Diagrama cidade romana hipótese 2 da cidade de Santarém; Fonte – [Livro] Santarém, Cidade do Mundo.

Na matriz geométrica é possível identificar as divisões do *centuriatio* em *decumani* e *cardi*, apresentando frentes de quarenta metros para a via principal e de oitenta metros para as transversais. O espaço existente entre os dois limites dava início a uma via periférica em direção a *Scallabis*, cuja área diferenciada pode ter correspondido à implantação de algum edifício notável. Com a conquista do território por parte dos muçulmanos, na área planáltica os muçulmanos assimilaram toda a estrutura urbana existente e ainda hoje identificável. Devido à densidade de ocupação humana, tiveram, porém, a necessidade de a expandir identificando-a com a sua *Madina* ou nova *Madina* cercando-a com muralhas (ou aproveitando as existentes) pelo lado ocidental construindo, no interior, os seus bairros, *zocos* e mesquitas.[13]

A expansão processou-se para Norte, estruturando-se a partir do limite das muralhas que construíram uma nova artéria, pelo que levou a uma reformulação da hierarquização da malha urbana, através da ligação das vias pré-existentes (*cardo* e *decumanus*). O recinto muralhado composto pelas suas inúmeras torres e portas, estruturadas segundo uma ordem de importância urbanística — *shari*, como os muçulmanos as designavam.

A nova artéria assentou, provavelmente, num trilho antigo que estabeleceria, num percurso mais curto, a ligação entre a cidade e a saída a Norte. A implantação de um edifício notável na intersecção entre estes dois eixos permitiu a criação de uma nova via, pelo que permitiu um peso estrutural significativo no traçado urbanístico do planalto, acabando por conduzir ao

13 Santarém, C. M. (1993). Santarém Cidade do Mundo; Volume 1, página 130-132

estabelecimento de uma nova hierarquização. A Igreja de Marvila, que terá sido a maior mesquita no passado, situava-se ao longo desta artéria que atravessava *Madina* no sentido Poente/Nascente. Esta expansão para Norte, preenchendo o espaço excedente, até à porta extrema aí construída, permitiu a constituição de um tecido urbano mais irregular, através das vielas — *durub* — que se foram abrindo na ligação entre as duas artérias longitudinais principais e únicas nesta estrutura construída do planalto, *Al-Madina* de *Shantarin* (designação que os muçulmanos deram à cidade) ofereceu uma nova realidade física à urbe. Apesar de se verificar um preenchimento total do seu recinto, surgiram áreas com homogeneidades distintas: [14]

> a) as que se identificaram anteriormente na área existente e que os muçulmanos assimilaram, correspondente a uma malha geométrica e orientada;
> b) a que correspondeu à área de expansão, cujo preenchimento foi formalizado através de uma malha urbana mais densa e irregular, pelo que visa ao surgimento de vielas fechadas;

Neste tempo, o porto de Alfange (*Alhanse*) adquiriu, também, uma importância relevante, visto que passou a ser conhecido e protegido com muralhas. À sua expansão estruturou-se ao longo do rio, para os dois lados da regueira existente, contendo-se pelo limite muralhado da frente-rio e no sentido da encosta norte em direção à Alcáçova, (Figura 4).

Em 1147, os cristãos tomaram posse da cidade, mas em vez de a demolirem, respeitaram as estruturas e o tecido urbano existentes. A localização estratégica da cidade levou à sua crescente importância, resultando na adaptação e consolidação de edifícios religiosos no conjunto urbano, bem como na construção de novos. Um desenvolvimento urbano significativo foi a formação de bairros para a minoria islâmica, localizados na Ribeira de Santarém e no planalto adjacente à muralha, conhecidos como os Mouros. A estrutura do bairro planalto seguiu os princípios urbanísticos árabes, ganhando características de ruas irregulares, vielas e prédios voltados para o interior. Da mesma forma, a minoria judaica acabou por se concentrar num bairro judeu, representando outro desenvolvimento urbano significativo.[15]

Através destas construções e da criação deste bairro foi possível haver uma aproximação e união dos dois núcleos presentes no planalto. O recinto defensivo estabelecia naquela período temporal a charneira entre o mundo urbano e o mundo rural. Às portas da cidade do núcleo do planalto constituíam os elementos simbólicos e expressivos da estratégia do limite e a sua importância relacionava-se com os principais arruamentos interiores é suas ligações exteriores.

14 Santarém, C. M. (1993). Santarém Cidade do Mundo; Volume 1, página 132

15 Santarém, C. M. (1993). Santarém Cidade do Mundo; Volume 1, página 132

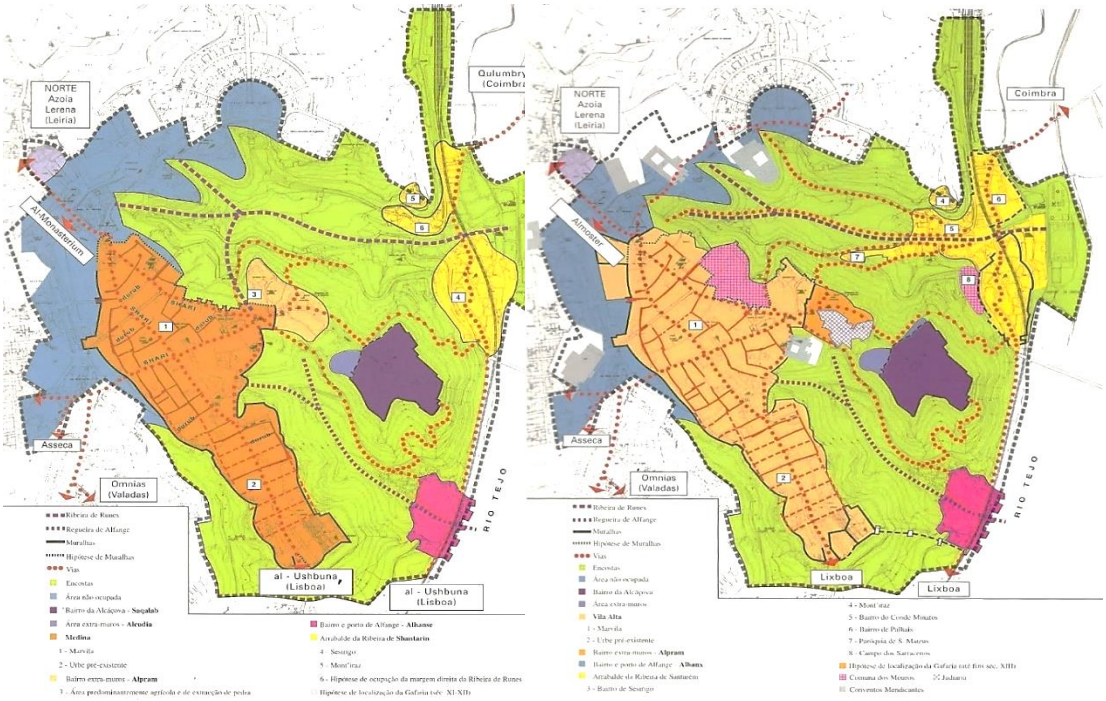



Fig.4: Diagrama cidade islâmica, hipótese ocupação; Fonte – [Livro] Santarém, Cidade do Mundo.

Fig. 5: Diagrama cidade medieval, hipótese de ocupação dos conventos trecentistas; Fonte – [Livro] Santarém, Cidade do Mundo.

No Monte da Alcáçova, as duas portas existentes eram reveladoras deste facto e ligavam-se, umbilicalmente, aos outros núcleos. As portas destes bairros tinham maior importância no seu desenvolvimento paralelo ao rio do que na ligação aos núcleos do planalto, pelo menos na época medieval. No planalto e fora do recinto muralhado, iniciou-se um processo de dilatação da malha urbana, apresentando características diferentes da ocupação, na qual a componente histórico-religiosa teve uma importância vital.

Após o séc. XIII, o foco da cidade centralizou-se através da constituição de um importante centro religioso. Esta expansão realizou-se pela construção de edifícios conventuais que se foram implantar, estrategicamente, na área envolvente, exterior ao recinto muralhado, de Ocidente a Norte. Estes complexos conventuais com as suas cercas, que se expandiram para zonas rurais, acabaram por definir, entre as suas frentes e a muralha da *urbe*, um espaço residual que acabou por ser apropriado para a realização de atividades locais e de acontecimentos públicos que necessitavam de grandes espaços: feiras, corridas de cavalos e outros acontecimentos que acabaram por deixar o nome ligado à toponímia. Estes fenómenos de ocupação pontual por edifícios de grandes massas edificadas e cercas delimitadoras, envolvendo o núcleo do planalto, corresponderam a uma forma de ocupação e de expansão, simultaneamente defensiva, criando um espaço-fronteira entre duas novas realidades urbanas. [16]

16 Santarém, C. M. (1993). Santarém Cidade do Mundo; Volume 1, página 136

# LOCUS | ARQUITETURA DO MONUMENTO

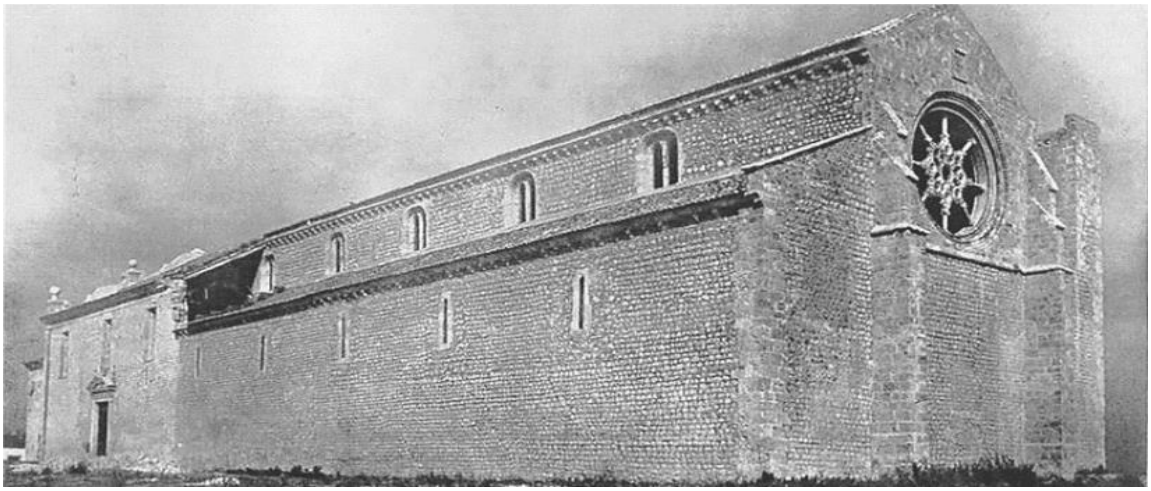


Fig.6: Registo fotográfico do antigo Convento das Clarissas antes das demolições, 1932; Fonte – [internet] Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3392

Após a definição da morfologia da cidade, tanto no espaço como no tempo, após diferentes domínios, a menção desta parte historiográfica é fulcral para se entender de que forma e motivo permitiu a tomada de decisão para a implantação do elemento em estudo, antigo Convento das Clarissas, no local em questão.

Santarém, após o domínio cristão se instaurar na cidade e pelas diversas ordens religiosas se instaurarem dentro do perímetro urbano muralhado, a cidade tornou-se num espaço denso e concentrado para a instauração de novas ordens e eventualmente para a construção de enormes volumes edificados. Com esta problemática em mente, D. Afonso III, entre 1238 – 1239, começou por ceder numerosos terrenos no exterior do burgo pelo que levou à implantação de novas ordens religiosas acabando por financiar as construções das mesmas e de edificios colossais. Através da implantação destes elementos no exterior muralhado que circundavam todo o centro, tornou viável e notável a nova fase de expansão da cidade seguindo os mesmos princípios do qual a cidade fora fundada, no seu eixo Norte/Sul, ligando o centro a Bragança e Lisboa.

Assim, acabam por se localizar perto do Paço Real três dos maiores conventos que existiram na cidade, sendo eles o Convento da Trindade, Convento de São Francisco e por fim o elemento em estudo, o Convento de Santa Clara. As duas ordens religiosas, Convento de São Bento e Convento de Santa Clara, tornaram-se bastante importantes para a cidade acabando por se localizar no caminho que conectava o centro urbano da vila à zona piscatória e porto marítimo que existia na Ribeira de Santarém, permitindo uma ligação ao rio Tejo e às rotas mercantis, tal como fora possível de ser concluído graças às conversações com a historiadora Célia Soares.




Fig.7: Desenho da cidade efetuado após o terramoto de 1755; Fonte – [Livro] Santarém, Cidade do Mundo.



Fig.8: Registo fotográfico do Convento de Santa Clara, 1890; Fonte – [internet] Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3392

Após a focalização do convento no espaço, iremos começar por abordar as diferentes metamorfoses que o convento sofreu e como a arquitetura deste se foi moldando aos diversos desafios propostos pela época.

Chegando ao objeto em estudo, a Igreja de Santa Clara, antigo Convento das Clarissas, cuja história se estende ao longo de diversos séculos e através de diversas metamorfoses que foram interagindo e modificando o edifício, constatou-se que muitos dos documentos relativos a este são raros e acabam por se encontrar guardados em arquivos onde o acesso ao público é restrito. Deste modo através do diálogo com historiadores, análises críticas à estereotomia do edifício, entre outros fatores, é possível gerar uma linha temporal que permite criar um pressuposto evolutivo da constituição conventual e entender as intervenções ocorridas até aos dias de hoje.

De modo a comprovar certos elementos defendidos neste documento, é certo que o convento de São Francisco, elemento conventual que chega aos nossos dias e que fora fundado no mesmo período que o elemento em estudo, apresenta um estilo arquitetónico semelhante apesar ter sofrido diversas intervenções no decorrer dos séculos, permitindo assim correlacionar e estabelecer uma ligação entre ambos. Graças a isto, tornou-se possível definir cronologicamente as intervenções que foram procedidas no Convento das Clarissas. Esta correlação entre ambos os elementos, tende a unificar e a defender o trabalho dada a falta de documentação sobre o mesmo. No entanto, este tópico será aclarado mais além.

A História sobre o Convento de Santa Clara é uma das mais importantes, não só para a cidade, mas também daquilo que fora antigamente o maior elemento conventual a nível nacional, representando um enorme acervo pelo que a maioria da população desconhece.



Fig.9: Registo fotográfico do Convento de Santa Clara, 1890; Fonte – [internet] Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3392

No que resta hoje do antigo convento, propositadamente alterado com a remoção de inúmeros elementos, daremos ênfase à análise da igreja que hoje subsiste. A edificação inicial construída e financiada por D.Afonso III, foi erigida no dealbar de um movimento ascético de feição franciscana e clarissa em Portugal. Durante a construção da Igreja e Convento de Santa Clara, a presença de um estaleiro de obras situado na vila desempenhou um papel vital, pelo que este foi responsável pela edificação de outros conventos, entre os quais se destacam conventos dominicano e franciscano, onde o gótico mendicante foi notavelmente experimentado.[17]

Inicialmente pensou-se que Santa Clara fora construída em tempo recorde (1259 – 1272), ainda e tão só no reinado de D.Afonso III. As obras de restauro que decorreram entre 1934 - 1940, demonstraram que os patrocínios régios se mantiveram até 1327, graças à Rainha Santa Isabel. Deste modo, este patrocínios encontram-se documentados no interior do monumento, através da presença dos seis brasões nos capitéis góticos, sendo que apenas quatro destes capiteis correspondem às heráldicas de Santa Isabel e de D. Dinis. As construções e as sucessivas obras que naquela casa se foram realizando, ao longo dos séculos, provam as capacidades económicas das freiras em originar um dos mais grandiosos conventos do país. O mesmo tendeu a seguir inúmeras expansões e diversas metamorfoses tanto a nível exterior como interior. Como tal, a igreja originalmente fundada apresentava-se como um elemento em cruz latina, tal como é esperado do estilo gótico, com um transepto volumoso onde junto à cabeceira desta prevaleciam pequenas capelas.[18]

17 Santarém, C. M. (1993). Santarém Cidade do Mundo; Volume 2, página 127

18 Santarém, C. M. (1993). Santarém Cidade do Mundo; Volume 2, página 127





Fig.10: Registo fotográfico dos indícios presentes de um antigo portão; (do autor).
Fig.11: Registo fotográfico dos indícios presentes do encastramento do pórtico da entrada; (do autor).

No exterior, a entrada era efetuada por um pórtico que existia no alçado a nascente, sendo que o gótico e o românico se uniam através da existência de uma rosácea, que apresentava as mesmas dimensões daquela que existe hoje, sendo que, no entanto, esta possuía a qualidade de ser mais fechada e menos decorada, (Figura 9). No alçado Norte, evidenciam-se estas simbioses entre ambos os estilos que acabam por chegar aos nossos dias, como por exemplo, as rasas frestas que demonstram o caracter defensivo pelo qual as igrejas românicas eram tão conhecidas. Deste modo, é possível de se contextualizar um período espaço temporal em que a mesma fora construída. Devido à pouca informação existente e ausência de documentação desta fase inicial, não se tornou possível entender e enquadrar acerca do resto convento. Não obstante, é possível de notar na imagens, (Figura 8 e figura 9), que o convento se desenvolvia a uma cota inferior daquela que a igreja se encontra implantada. Porém, certos elementos ainda hoje se evidenciam numa ida ao local, tal como indícios do portão de entrada para o espaço conventual estando este situado junto á torre sineira, (Figura 10). Chega-nos ainda a informação da existência de 2 claustros de diferentes dimensões no interior do espaço conventual.

Não obstante, a 2.º fase da igreja traz-nos mais informação relativo à história e tipologia do edifício. Após a conclusão da campanha gótica, que teve um impacto determinante na estrutura e dimensão da Igreja, e o eventual desaparecimento da casa conventual - que deixou de existir a partir de 1907 - pelo que a igreja sofreu modificações significativas durante a primeira metade do séc. XVII. Isso ocorreu em resposta ao terremoto que ocorreu em 1531 e à subsequente reconstrução do convento após os incêndios que o devastaram em 1668 e 1669. Esses eventos permitiram a alteração da forma e aparência tanto da igreja como do espaço conventual, pelo qual este se passou a assemelhar às obras desse século.





Fig.12: Registo fotográfico do Convento de Santa Clara durante a restruturação, 1932; Fonte – [internet] Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3392.

Fig.13: Registo fotográfico do Convento de Santa Clara durante as demolições, 1932; Fonte – [internet] Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3392.

Graças a essa intervenção, acabou por ser redefinido um novo transepto e corpo da igreja, sendo que o templo fora restruturado em três partes distintas, a zona do coro, a zona da missa e as capelas.

A zona do coro, a qual era constituída por de enormes secções de bancos madeira exótica que se desenrolava através de 2 pisos onde junto aos mesmos prevalecia um púlpito. Nas laterais desta secção, predominavam pequenas capelas de oração aos santos sendo que na mesma parede, onde estas se desenrolavam, subsiste um elemento que permitia a passagem para a parte conventual. Como elemento central na parte do coro, fora criado um elemento fúnebre para a filha do Rei D. Afonso III, D. Leonor, o qual ainda hoje persiste. O chão da igreja era revestido através de um de ripado de madeira maciça. O teto era raso e detalhado com talha dourada de modo a mostrar e simbolizar a riqueza que o convento possuía.

Na área destinada ao povo, desenrolava-se com uma cobertura em abóbada em caixotões de madeira, sob os quais se aplicou uma significativa decoração arquitetónica maneirista, um revestimento completo em azulejos padrão e pintura de frescos nos arcos e colunas além do magnifico cardeal e de uma tribuna. Por fim, a reestruturação do claustro permitiu criar a última fração da planta, sendo esta completamente dedicada ao elemento da cabeceira da igreja, constituída por diversas capelas. Esta igreja era o perfeito exemplo dos diversos luxos setecentistas da época da célebre sedição das freiras contra o provincial da ordem e contra o rei, que recheavam o interior da igreja. Tal como as alterações mencionadas no interior do templo também o exterior, na sequência da criação e compartimentação dos elementos como o coro, a zona de missa e a zona de santos, procedeu-se assim às alterações dos momentos de entrada e de embelezamento do conjunto.





Fig.14: Registo fotográfico do reaproveitamento da pedra na capela maior da Igreja; (do autor).
Fig.15: Siglas esculpida de um mestre pedreiro; (do autor).

Como tal, devido às alterações maneiristas, foi decidido recolocar a nova entrada do povo no alçado norte do convento que nos chega até aos dias de hoje, (Figura 11). Este portal embelezado e tão bem decorado com brasões e diversos folhos no frontão, demonstrava assim mais uma vez o bem-estar económico que era vivido neste espaço conventual. Ainda no alçado norte da igreja, é possível de localizar através dos antigos arquivos fotográficos, uma possível entrada, sendo esta mais pequena comparada com o pórtico principal, que permitia a entrada das clarissas para a parte do coro, cuja suposição fora discutida com o historiador Luís Mata, (Figura 9). No alçado principal da igreja, junto à rosácea, foram criadas janelas que permitiam a iluminação para o espaço de cânticos.

Em 1820, a revolução liberal levou à extinção da maior parte dos conventos e de diversas ordens religiosas em Portugal. O Convento de Santa Clara fora um deles, o que levou à retirada das oitenta freiras que lá habitavam deixando assim o convento ao abrigo da Câmara Municipal de Santarém, que convertera o mesmo num bairro de operários. Após a segunda revolução se instaurar em Portugal, que acabou por ser englobada pelo Estado Novo, foram realizadas inúmeras obras de restauro, não só no caso em estudo, mas sim pela cidade fora, acabando por abranger o convento de frades que se situava nas redondezas. Esta última fase de restauro da igreja é realizada pela Direção Geral de Edificação de Monumentos Nacionais, DGEMN, mais concretamente entre 1934 e 1940, ocorreu somente na igreja e de acordo com o plano inicial desta direção, assente no vernaculismo dos estilos e na integração das formas originais do monumento genesíaco do monumento.

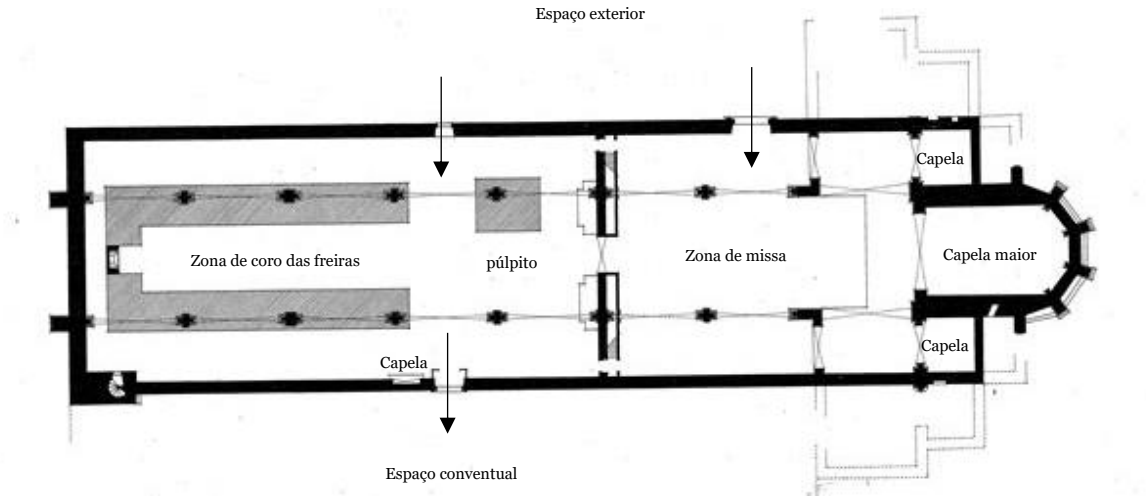



Fig.16: Peça desenhada da Igreja de Santa Clara antes das demolições; Fonte – [internet] Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3392.

A igreja resultante deste trabalho de restauro tornou-se fundamental para o estudo gótico mendicante em Portugal, pela suas insunitadas dimensões basilicais, pela estrutura da cabeceira e pela volumetria do transepto, pela beleza da sua grande rosácea, singularidade da pureza e economia de meios do seu estilo. A planta de três naves, característica do gótico mendicante em Portugal, com transepto e cruzeiro destacando na volumetria exterior. O templo espanta em primeiro lugar pelos oito tramos, marcando pelas suas altas colunas revestidas de colunelos e capiteis lavrados onde a cabeceira se desenrola através de cinco capelas. Todo o interior desta igreja aparece recentemente alterado após esta intervenção com menos de 100 anos sendo possível evidenciar a sustentação da cobertura.

A cabeceira apresenta-se como um novo elemento sendo possível evidenciar-se através do interior, diferentes tipos de pedra e seus talhamentos, onde estes novos blocos apresentam menos desgaste e uma diferente tonalidade comparado com aqueles que prevalecem desde a fundação da igreja, (Figuras 12 e 14). Neste local também constata o reaproveitamento dos blocos, onde acaba por se evidenciar 3 elementos pintados com frescos comparados com os restantes de aparência “limpa”, (Figura 14).

Através de uma ida ao local, ainda é possível hoje de se evidenciar os diferentes momentos no interior da igreja e da organização que a mesma ostentava no século XVII, como tal é possível de se notar através da dissipação da pintura nos capitéis e colunas, o que leva por si só a entender onde se delimitava a zona de cânticos das freiras da zona do povo. As bancadas dos cânticos foram retiradas, tal como o chão e tudo o que não fosse da “época”. A rosácea apresenta-se como uma reinterpretação do original com inúmeros vitrais e bastante decorada. No exterior da igreja é onde grande parte das alterações foi cometida, começando pela parte conventual que acabou sendo arrasada por completo.

No alçado a Oeste, tal como as mencionadas alterações à rosácea, o mesmo acontece com a torre sineira onde todos os seus elementos maneiristas acabam por ser retirados, restando hoje apenas um elemento esbelto que se pode identificar como puramente gótico mendicante.

O convento, que sofrera diversas ampliações para a acomodação das freiras, acabou por ser demolido e o terreno terraplanado com o entulho gerado pelas demolições do espaço conventual. Desta forma, o único elemento que nos chega aos dias de hoje é somente a cisterna que se julga pertencer a uma das laterais do antigo claustro do convento.

# DUALIDADE | CONVENTO DE S. CLARA & CONVENTO DE S. FRANCISCO

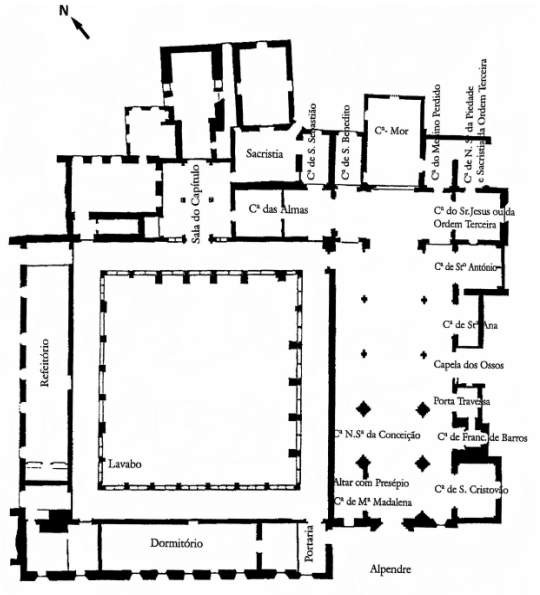






Fig.17: Planta estruturada do Convento de S.Francisco, Santarém; Fonte – [internet] Disponível em: http://www.patrimonio-santarem.pt/imagens/3/ConventoSFrancisco.pdf.

Fig.18: Limites do espaço Conventual de Santa Clara, Santarém; Fonte – [Livro] Santarém, Cidade do Mundo.

Após a localização do convento no espaço temporal, serão abordadas as diferentes metamorfoses que este sofreu, pelo que a sua arquitetura se foi moldando aos diversos desafios propostos em cada época, bem como, de forma a obter uma justificação coerente destas modificações, potencializou-se o diálogo perante estes dois monumentos devido à sua proximidade, ao terem sofrido mesmas intervenções e à sua época fundação.

O principal elemento que levou à tomada de decisão de equiparar ambos estes edifícios é fundamentado pelos diversos tipos de estereotomia da pedra presente em cada um dos exemplares, sendo apresentado mais à frente neste trabalho. Como referido anteriormente, o Convento de S. Francisco e o Convento das Clarissas foram edificados na mesma época seguindo o mesmo estilo, pensamento e alvos das mesmas alterações por parte da DGEMN. Porém, S. Francisco chega-nos como um elemento quase completo sendo possível ainda hoje entender e comparar como os acrescentos em Santa Clara ocorreram de modo a estabelecer-se um fio condutor, tanto das modificações como do espaço conventual.

A razão subjacente a esta decisão, refere-se essencialmente à maior facilidade recorrente ao número de arquivos disponibilizados, aos estudos já efetuados acerca do edifício e maioritariamente pelo facto de o mesmo se encontrar “intacto”, a nível de espaço conventual.





Fig.19: Registo fotográfico dos diferentes elementos e conjugações entre estes no Convento de S. Francisco, Santarém; (do autor).
Fig.20: Registo fotográfico de quebras na estereotomia no alçado norte da Igreja Santa Clara, Santarém; (do autor).

Deste modo, tal como prevalece no Convento de S. Francisco, o claustro constituído pela cisterna, encontra-se estruturada num dos cantos, tal como o lavabo, levando assim a localizar e justificar no Convento das Clarissas a presença da cisterna que nos chega terreno, sendo o claustro o elemento principal de comunicação de todas as partes do convento. Dado este facto, a localização do claustro da Santa Clara no terreno, torna-se essencial tendo em conta que apenas nos chega aos dias de hoje uma cisterna num terreno que fora completamente arrasado. Graças a isto, é possível compreender a centralização da proposta e a criação de um elemento de ancoragem entre a história do local com os seus antigos limites.

Na Igreja de S. Francisco é apresentado o acréscimo de capelas, onde a conjugação de estereotomias não permite dialogar de uma forma homogénea e unânime, apresentando diversas quebras no ritmo, podendo interpretar as diversas temporalidades.

Deste modo, torna-se crucial de ser evidenciar a ausência de simetria que imperou nas alterações e adaptações que foram-se sucedendo nestes monumentos. Tal curiosidade foi possível de ser correspondida e interligada com a situação vivida na exterior da igreja de Santa Clara e com a história que fora sendo estudada. Estas situações ajudam assim a entender em que momento é que estes "preenchimentos" efetuados na parede a Norte da igreja a que época correspondiam. Devido a estes momentos e elementos, tornou-se possível a criação de um estudo coerente da obra, fornecendo elementos para o futuro museu. O mesmo foi possível de ter em consideração graças aos limites do convento e à centralização do claustro através do mapa da cidade efetuado após o terramoto de 1755. Todos estes elementos tiveram na génese de criação de uma base sólida na estruturação da proposta que visa a reinterpretar a história e a reconverter o lugar anteriormente modificado.

# 2. MUSEUS

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

Álvaro Siza, 1995

# PRIMEIROS MUSEUS

Ao iniciarmos esta segunda conjuntura do elemento de estudo, existe uma necessidade de entender a definição conceitual de "o que é um museu", "que tipos de museus existem" e por fim o funcionamento e organização a nível museológico, debruçando-se essencialmente em exemplos da atualidade e nacionais. Como tal, neste enquadramento serão abrangidos esses temas criando uma linha conectora que será na parte projetual.

O museu é um meio de comunicação sendo que o seu principal propósito foca-se em divulgar e comunicar visualmente objetos de interesse cultural, histórico e científico no mais amplo sentido para o utilizador. Deste modo, o desenho de um museu em termos arquitetónicos e expositivos, deve influenciar esta comunicação para os utilizadores, de preferência, contribuindo ativamente para ela. Existem, porém, outros elementos de divulgação, tais como o cinema, a imprensa e a televisão que podem de certo modo contribuir para o mesmo propósito, sendo estes elementos mais disseminados. Desta forma, o museu torna-se um elemento mais suscetível para a comunicação de elementos de interesse histórico. Embora este apresente características semelhantes com estes elementos de comunicação em massa, o museu é profundamente diferente deles, principalmente no que diz respeito ao seu pressuposto básico, gerar a originalidade e exclusividade do artefacto colecionado.

O layout da arquitetura do museu e o método de geração de conteúdo expositivo permitem a exploração dos sentidos distintos do usuário por meio do contato direto com o objeto. Essa técnica é utilizada para preservar a memória de um lugar, seja ele uma cidade, um país ou um indivíduo. O museu é um tesouro de histórias intrigantes que permitem aos visitantes viajar no tempo e mergulhar nas histórias que são contadas. No entanto, é também um local de contemplação e reflexão sobre o presente e o passado. A função e definição de um museu não têm permanecido imaculados desde que os antigos oradores e escritores já na antiguidade descreviam as suas coleções sem realmente haver uma só definição. Até chegarmos ao século XV, as coleções museológicas cumpriam essencialmente dois papéis diferentes, exerciam a função de acumulação de objetos para qualquer fim religioso ou eventualmente para prazer pessoal. Os tesouros dos santuários de Delphi, da Acrópole de Atenas ou das romarias das igrejas medievais serviram como um primeiro alvo para aquisição de itens raros e eventualmente de objetos curiosos.[19]

A noção de obras de arte assim como a própria arquitetura, sendo um elo de propriedade pública ou pelo menos o objetivo do mesmo se foca no público, apresenta uma origem relativamente recente e ocidental. Apesar da tão longa história artística da China, o conceito de um museu público não surgiu para muitas culturas orientais a apreciação da arte, exceto no sentido religioso, pressupondo assim a contemplação do mesmo em isolamento.[20]

19. Casellato, C. (1997). Arquitetura de Museus, páginas 10-13

20. Casellato, C. (1997). Arquitetura de Museus.

A iniciação ocidental é provavelmente devido à duas causas: um nível de riqueza física que permite uma abundante produção de arte e uma forma de cultura na qual essa arte é tida como um tipo de excedente, não imediatamente necessitado, em qualquer dia a dia ou atividade religiosa. A ideia de um museu não parece possível enquanto o montante de arte produzido for pequeno. Os dois pré-requisitos necessários para um museu ocorreu durante o período Helenístico e Romano onde se viu a criação de coleções privadas e a procura por antiguidades, sendo que este fenómeno se desenrolou até ao Renascimento na Itália. A partir dali a difusão da noção de museu marcou. [21]

A disposição interna e os métodos de exposição foram elaborados e pensados de modo a demonstrar as origens dos artefactos assim expostos. Caindo na vertente de o objeto ter sido apropriado somente para orgulho pessoal, a exposição do mesmo tinha inevitavelmente de ser ostensivamente rica e completa, sendo possível que os tesouros reunidos fossem visíveis. O museu tornou-se, assim, um elemento de complemento cultural que represente a inovação.

21. Casellato, C. (1997). Arquitetura de Museus.

# MOVIMENTO MODERNO

Para entender o impacto que o movimento moderno criou na arquitetura museológica e o quanto os paradigmas mudaram acerca da compressão e necessidade de percursos e sensibilidade expositora, abordou-se a forma como os museus foram influenciados por este estilo.

As suposições nas quais os museus do século XIX estavam baseadas sofreram metamorfoses radicais num período de quarenta anos, sem que os mesmos se tenham extinguido, somente aqueles que primitivamente eram dominantes. As mudanças económicas, sociais e tecnológicas que ocorreram revelaram seus efeitos sobre uma grande variedade de aspetos museológicos tal como o fator da iluminação, o próprio espaço expositivo e a geração de um percurso ao visitante. Deste modo, a arquitetura do Movimento Moderno respondeu de diversas maneiras às diversas questões que eram geradas devido à nova interpretação da obra de arte. Estas inovações deram-se sobretudo em duas propostas distintas de dois arquitetos mundialmente famosos que instruíram o Movimento Moderno.[22]

Le Corbusier, de forma a resolver esta problemática moderna, enfatiza o desenho do edifício como solução do itinerário proposto e segmento típico de um percurso. Le Corbusier exercitou este mesmo ensaio em outras propostas desenvolvidas como o Museu Mundial em Genebra na Suíça (1929), e em menor escala no Museu de Arte Oriental em Tokyo, Japão (1957-1959). Além destes exemplos, Corbusier elaborou mais seis propostas de museus. Já Mies, apresenta para esta problemática um conceito completamente distinto face ao que Le Corbusier expunha, propondo assim um espaço fluido e com inúmeras possibilidades a nível de flexibilidade do espaço através da criação de uma cobertura, proposta esta que chega como um elemento parcial na obra Cullinan Hall de Houston, Texas (1954-1958) e definitivamente na Neue National Galerie de Berlim (1962-1968). O sucesso da ideia de Mies foi, contudo, limitado sendo que este espaço continuo flexível se apresentava esquematicamente. Esta flexibilidade não resultava da mesma forma como era esperada, sendo que um museu tradicional de arte requer panos de parede e, até certo ponto, recintos com espaços limitados que ofereçam um certo sossego e recolhimento, focando-se nas peças expostas.[23]

É claro que um museu é em grande parte um espaço de circulação para os visitantes, sendo que no projeto de Mies, este apresenta uma ampla metragem destinada a acessos, aos corredores, às comunicações verticais e horizontais, as rampas, entre outros, do qual pretende criar uma relação direta do utilizador com a obra exposta, constituindo um dos elementos fundamentais do edifício. Era neste aspeto, sobretudo, que se baseava a proposta de percurso de Le Corbusier. Em alguns edificios para museus estes elementos constituem a principal parte do projeto. Tendo também como exemplo o Museu Guggenheim em Nova York de Frank Lloyd

22 Sousa, M. T. (2017). Espaços expositivos na obra de Álvaro Siza, páginas 27-31

23 Casellato, C. (1997). Arquitetura de Museus. páginas 12-15

Wright, (1943-59), que apesar da proximidade com a proposta de Le Corbusier, em relação ao cuidado prestado ao itinerário do utilizador, incorpora a ideia de que o edifício dispõe de um grande espaço central que visa a criar um diálogo com o conjunto da exposição. Apesar de ser muito criticado, Wright, mudou radicalmente o conceito da arquitetura de museus desencadeando uma revolução que por sua vez abriu um caminho para toda uma reformulação museológica que se estende até os dias de hoje, como será possível de entender através dos casos de estudo que iremos ver. [24]

A verdade é que desde o Movimento Moderno foram vários os arquitetos que ambicionaram projetar um museu, havendo outros exemplos sendo que nesta dissertação não se iram englobar todos eles, somente uma parte que se correlacione com a proposta. É possível assim evidenciar que Mies, Le Corbusier e Wright estavam realmente a frente do seu tempo sendo que nos anos 50 já se falava em espaços flexíveis e na geração de percurso para o utilizador. Uma outra fonte de prodigiosos exemplos arquitetónicos criados para exposição, são os pavilhões de exibições temporários, sendo os mesmos capazes de trazer à luz muitos arquitetos, em que um espaço minimalista é capaz de gerar um elemento flexível e de percurso. Um dos mais notáveis exemplos são os museus internacionais tal como o pavilhão Alemão de Mies para a Exibição Internacional em Barcelona na Espanha, de 1929.[25]

Estes três grandes mestres da arquitetura mundial, Le Corbusier, Mies e Wright, construíram as diferentes inovações a nível de museologia definindo assim o Movimento Moderno. O pensamento psicológico apresenta um papel fundamental na apreensão dos espaços, sendo que encoraja a utilização da visão. O ato de ver, permite com que o ser humano antecipe, de certo modo, a capacidade de admiração da peça exposta através da produção de elementos que permitam e valorizem a experiência do utilizador.[26]

## Ver é compreender

Deste modo, a relação entre museu-visitante é hoje tão questionada, na procura de uma melhor compreensão do mundo, representando-se nas coleções artísticas, verdadeiras testemunhas historiográficas e temporais de lugares e pensamentos, as quais se tornam fundamentais na criação de um diálogo direto, claro e preciso, regulado através de normas museológicas e da arquitetura. Este compreender é o resultado da interação entre a perceção visual e a ambiental.[27]

24 Casellato, C. (1997). Arquitetura de Museus. páginas 13

25. Casellato, C. (1997). Arquitetura de Museus. páginas 14

26. Casellato, C. (1997). Arquitetura de Museus. páginas 15

27. Sousa, M. T. (2017). Espaços expositivos na obra de Álvaro Siza.

**A perceção visual**: é um sistema de ordem que potencializa as cores, texturas, elementos objetivos de composição, sendo estes trabalhados a nível da perceção, ou seja, não dando margem a dúvidas.

**A perceção ambiental**: cria relações permitindo a escolha de alternativas de soluções, sendo dependente do repertório informacional e dos padrões culturais do interpretante.

Reportando à frase anterior onde, ver é compreender, entende-se que os museus hoje têm uma enorme preocupação relativamente ao "quê" e de que maneira expor de modo a melhorar a informação a ser transmitida, tanto os dados específicos das obras como a comunicação visual total, através de diferentes tipos de disposição das salas, da circulação que é criada nas mesmas e da relação que cria entre as diversas salas e espaços do museu.

Devido a estes fatores evidencia-se um estudo sobre o comportamento dos visitantes de um museu, tendo em conta as atitudes que os mesmos representam agora um importante fator de decisão na maneira de como dispor os objetos particularmente interessantes. Esta análise de todos os fatores que envolvem a relação museu - visitante deve ser efetuada previamente à elaboração projetual do museu. Alguns exemplos de formas e direcionamento de fluxo interno em museus.

(A) Casos em que o percurso muda de direção e se divide em dois:

(B) Mudança de nível/divisão da rota em diversas direções:

(C) Entrada de um museu com ponto principal de orientação e áreas livres de reunião separadas da circulação principal.

# DIVERSIDADE MUSEOLÓGICA

A entrada do museu  é uma das mais importantes experiências para o visitante, pois funciona como uma divisória entre o interior e o exterior, de modo a representar e a gerar uma interface arquitetónica entre o público e o conteúdo do acervo.

Um excelente exemplo de um "momento" de entrada a nível nacional pode ser visto no Museu de Serralves. O conceituado arquitecto Álvaro Siza elaborou uma hierarquia do átrio que corresponde diretamente ao desenho do hall de entrada. Isso permite que os visitantes vejam a forma simplista e a grande escala do edifício assim que entram. Consequentemente, o espaço de entrada do Museu de Serralves cria uma organização espacial que destaca uma área de cada vez. Esta solução arquitetónica direta orienta naturalmente os visitantes para serviços de apoio e espaços expositivos, resultando em uma experiência de museu livre, livrando a pressão de decisão ou confusão do utilizador. Em essência, o museu oferece várias funções, como receção, bengaleiro, livraria e passagens verticais para andares superiores e inferiores, mas prioriza e atenua a perceção desses espaços. [28]

O Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, da autoria de Eduardo Souto Moura, assume uma abordagem diferente do Museu de Serralves ao privilegiar uma ligação direta entre a entrada e a exposição. Este desenho museológico permite que o espaço expositivo se expanda ao longo de um eixo longitudinal. No entanto, para evitar confusão entre os serviços do museu e as exposições, foi construída uma segunda entrada para dar acesso aos espaços de exposições temporárias. Por outro lado, a Casa das Histórias de Paula Rego apresenta uma certa ambiguidade na relação entre entrada e exposição, apesar do seu alinhamento, o que contrasta com a estruturação intencional do Centro de Arte Contemporânea Graça Morais. Enquanto nesta, a ênfase nos serviços de apoio é mais acentuada do que nas exposições da entrada, na Casa das Histórias de Paula Rego a escala da pirâmide é visível desde o início do percurso até à entrada, estimulando e questionando o visitante, o usuário, da curiosidade do espaço e do uso, direcionando a atenção do público para a maravilha arquitetónica. Isto permite incentivar o utilizador a deambular pelo espaço ao mesmo tempo que lhe oferece diferentes serviços. [29]

28 Cabral, S. I. (2017). Museus de Arte Contemporânea em Portugal

29 Cabral, S. I. (2017). Museus de Arte Contemporânea em Portugal

# PERCURSO





Fig.21: Registo fotográfico da escadaria do museu MIEC MMAP; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/788825/miec-plus-mmap-alvaro-siza-plus-eduardosouto-de-moura/57514efbe58ece5e740001a0-miec-plus-mmap-alvaro-siza-pluseduardo-souto-de-moura-photo?next_project=no.

Fig.22: Registo fotográfico de escadaria que permite a conexão de entre ambos espaços expositivos temporários no Museu de Serralves; Fonte – [internet] Disponível em: https://espacodearquitetura.com/projetos/museu-de-serralves.

O percurso é um dos elementos mais importantes para a ligação entre o utilizador e o espaço museológico, e o modo como estes se relacionam é fulcral para criar uma história para o utilizador.

Ao separar os espaços públicos e privados, permite simplificar e resolver conflitos entre áreas funcionais as diversas áreas funcionais, sendo possível ainda organizar diversos percursos de modo a aumentar a flexibilidade dos espaços. O objetivo de separar as áreas públicas e privadas de um museu é determinar se existem discrepâncias ou semelhanças em seus respetivos usos que possam levar à confusão. De um modo geral, a ligação entre estas duas vertentes é direta, dando prioridade às zonas de acesso público, sendo que em segundo plano tendem a ser incorporadas as zonas e funções de apoio não visíveis para o utilizador. Muitas vezes, esta diferenciação é estabelecida através da atribuição de funções em vários níveis, permitindo assim uma ligação direta entre os pisos. Isso, por sua vez, conecta a entrada principal e as funções públicas aos níveis adjacentes que servem ao propósito de conservação e administração.[30]

30 Cabral, S. I. (2017). Museus de Arte Contemporânea em Portugal

Existem três categorias distintas de caminhos que podem ser usados dentro de um espaço: os caminhos rígidos, permeáveis e flexíveis. Um caminho rígido é definido como uma rota claramente delineada através de um edifício que oferece pouco espaço para desvios, criando uma conexão mais direta entre o edifício e o espaço expositivo, ao mesmo tempo em que orienta os visitantes pela área. Esses tipos de caminho são normalmente utilizados para exposições permanentes e apresentam uma flexibilidade limitada, permitindo a exibição de no máximo duas exposições a qualquer momento. Em contraste, os caminhos permeáveis oferecem um certo nível de adaptabilidade, tornando-os adequados para exposições temporárias e permanentes. Estes percursos representam um meio-termo entre os percursos rígidos e os flexíveis, permitindo a criação dos percursos pretendidos, enquanto proporcionam ao visitante a possibilidade de explorar o espaço à sua vontade. [31]

A demarcação entre áreas públicas e privadas e o caminho que leva ao museu são cruciais não só para promover a clareza estrutural, mas também para aproximar as obras dos visitantes. O percurso, de facto, está significativamente ligado à experiência do visitante e a forma como se integra ao edifício e à arte, pelo que o seu papel é primordial na constituição de um museu como uma instituição educacional.[32]

31 Cabral, S. I. (2017). Museus de Arte Contemporânea em Portugal

32 Cabral, S. I. (2017). Museus de Arte Contemporânea em Portugal

# ESPAÇO EXPOSITIVO

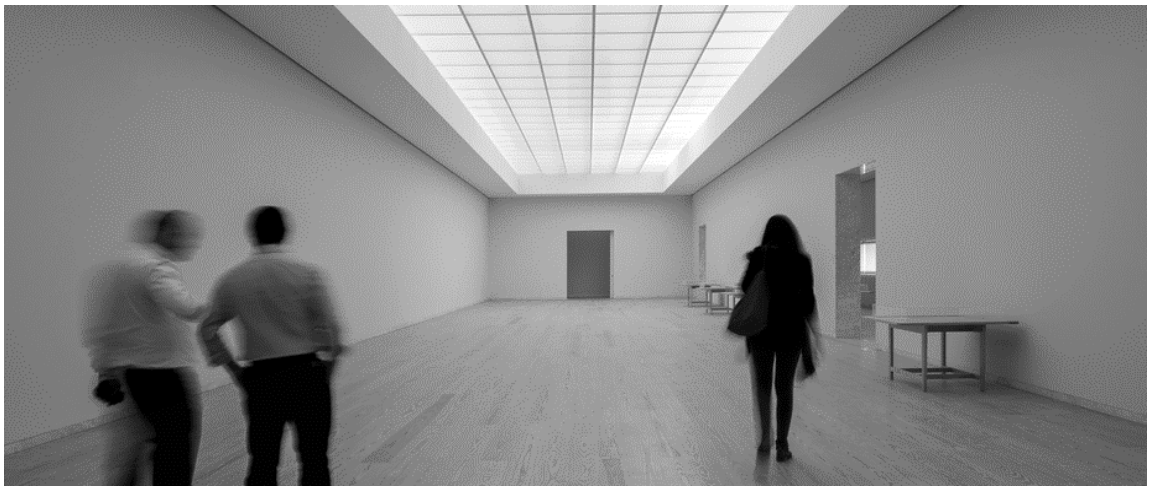


Fig.23: Registo fotográfico da sala expositiva do Museu Nadir Afonso; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/791205/museu-de-arte-contemporanea-nadir-afonsoalvaro-siza-vieira/57843036e58ece69fd000099-museu-de-arte-contemporaneanadir-afonso-alvaro-siza-vieira-foto?next_project=no.

O espaço expositivo é um elemento crucial para deslumbrar as peças museológicas, potencializando a narrativa da sua história de forma a emergir o utilizador na memória das peças. Deste modo, a forma como este elemento é pensado torna-se crucial na ação projetual.

Ao mudar facilmente a rota e conceber várias exposições ao mesmo tempo, existe um museu flexível para atender às necessidades de criar um espaço neutro e consistente. Além disso, a capacidade de variar o tamanho do espaço, independentemente de quaisquer outras preocupações, torna possível criar um local de encontro que possa acomodar todas as pessoas. O Museu de Serralves em Portugal oferece um dos exemplos mais eficazes deste efeito. O seu percurso flexível entre exposições simultâneas e a capacidade de exibir uma vasta gama de arte permite-lhe ser muito diferente de outros museus. Todos eles compartilham a mesma abordagem comum: uma conexão subjacente entre arte e um edifício. Isso inclui todos os casos analisados ao longo deste artigo, apesar das grandes diferenças entre cada solução final. Isso demonstra como cada abordagem diferente resulta em modos semelhantes e por que o edifício em si não tem nenhum efeito significativo sobre esses resultados. Atualmente, atua como condicionador de segurança para exposições temporárias.[33]

33 Cabral, S. I. (2017). Museus de Arte Contemporânea em Portugal

Por outro lado, é importante notar que exposições temporárias menores em espaços não convencionais são cada vez mais comuns. Isso ocorre porque cada exposição deve considerar questões de segurança ao decidir onde exibir seu objeto. "(...) where neutral and flexible spaces encourage changing exhibits and provide a background that is not analogous with the historical imagery of the painting. Here, natural light is usually eliminated and the background is designed as a stage set to be manipulated by the curator and changed at frequent intervals. The walls are usually white." [34]

34. "(...)onde espaços neutros e flexíveis encorajam exibições variáveis e fornecem um fundo que não é análogo ao imaginário histórico da pintura. Aqui, a luz natural é geralmente eliminada e o fundo é concebido como um cenário para ser manipulado pelo curador e alterado em intervalos frequentes. As paredes geralmente são brancas"; Venturi, R. (1987). From Invention to Convention in Architecture. RSA Journal, vol.136.página 92.

# FLEXIBILIDADE



Fig.24: Registo fotográfico do *foyer* de entrada do Museu de Serralves; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/791205/museu-de-arte-contemporanea-nadir-afonsoalvaro-siza-vieira/57843036e58ece69fd000099-museu-de-arte-contemporaneanadir-afonso-alvaro-siza-vieira-foto?next_project=no

Um espaço museológico deve apresentar uma flexibilidade de modo a servir como um elemento que possa abranger diversas mudanças, tanto a nível expositivas como tendo por fim a receção de eventos.

A nível de flexibilidade, este é um elemento primordial do qual um museu necessita de albergar, sendo que faz-se presente em alguns museus contemporâneos, tais como, o *mezanine* da biblioteca do Museu de Serralves e a entrada do museu Nadir Afonso. Estes permitem a ampliação de espaços adicionais. Assim, não só as áreas expositivas devem ser maleáveis, mas toda a estrutura também deve ter um grau de maleabilidade para aumentar o número de exposições, bem como receber conferências, eventos, etc. [35]

35 Cabral, S. I. (2017). Museus de Arte Contemporânea em Portugal

# 3. PROPOSTA

"Contudo, o desenho não é para Siza uma linguagem autónoma: trata-se de tirar medidas, de fixar as hierarquias internas do lugar que se observa, dos desejos que ele suscita, das tensões que induz; trata-se de aprender a ver as interrogações, a torná-las transparentes e penetráveis"

Vittorio Gregotti em Imaginar a Evidência

# IN SITU | LEVANTAMENTO

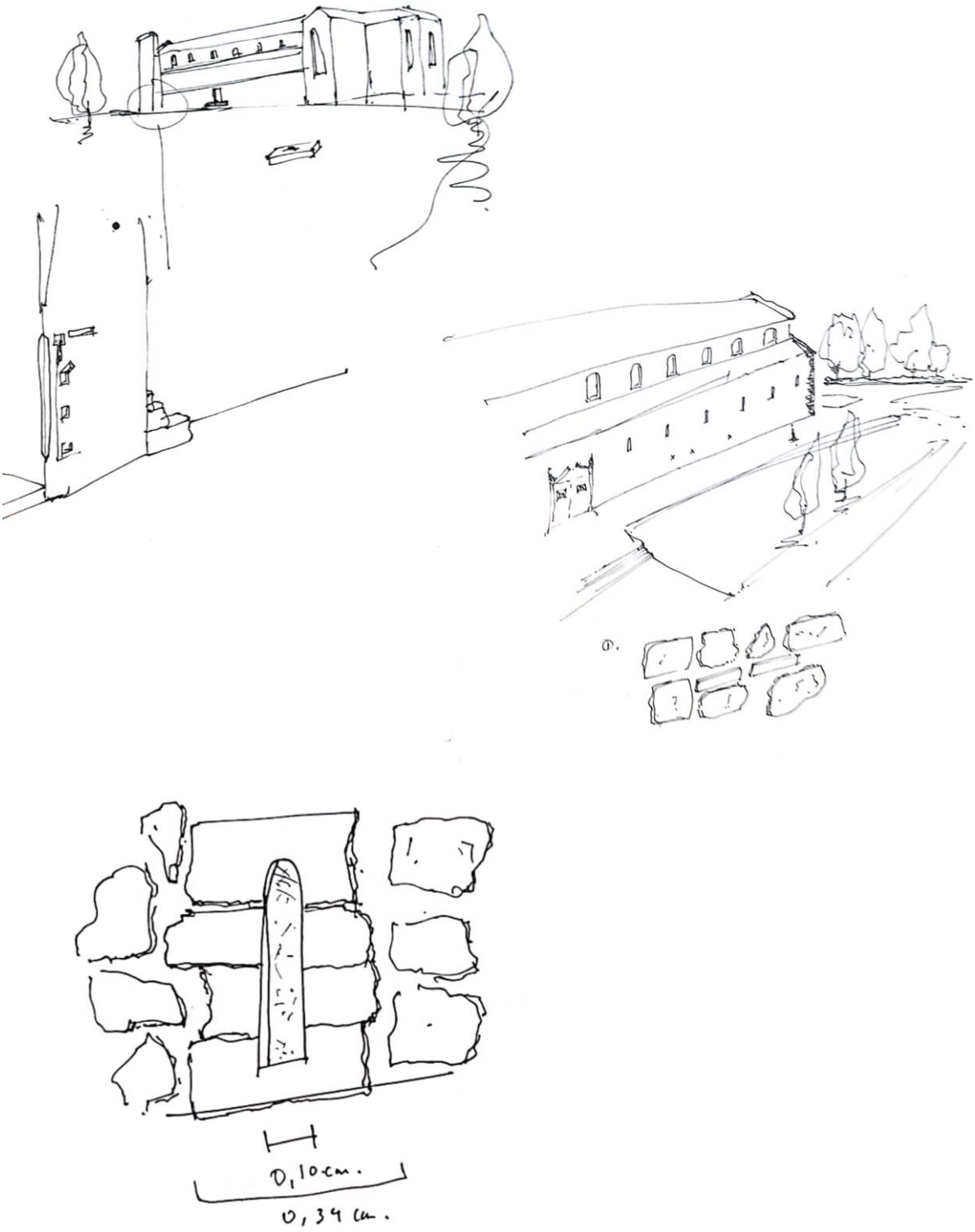



Fig.25: Esquiços de detalhes da Igreja; (do autor).

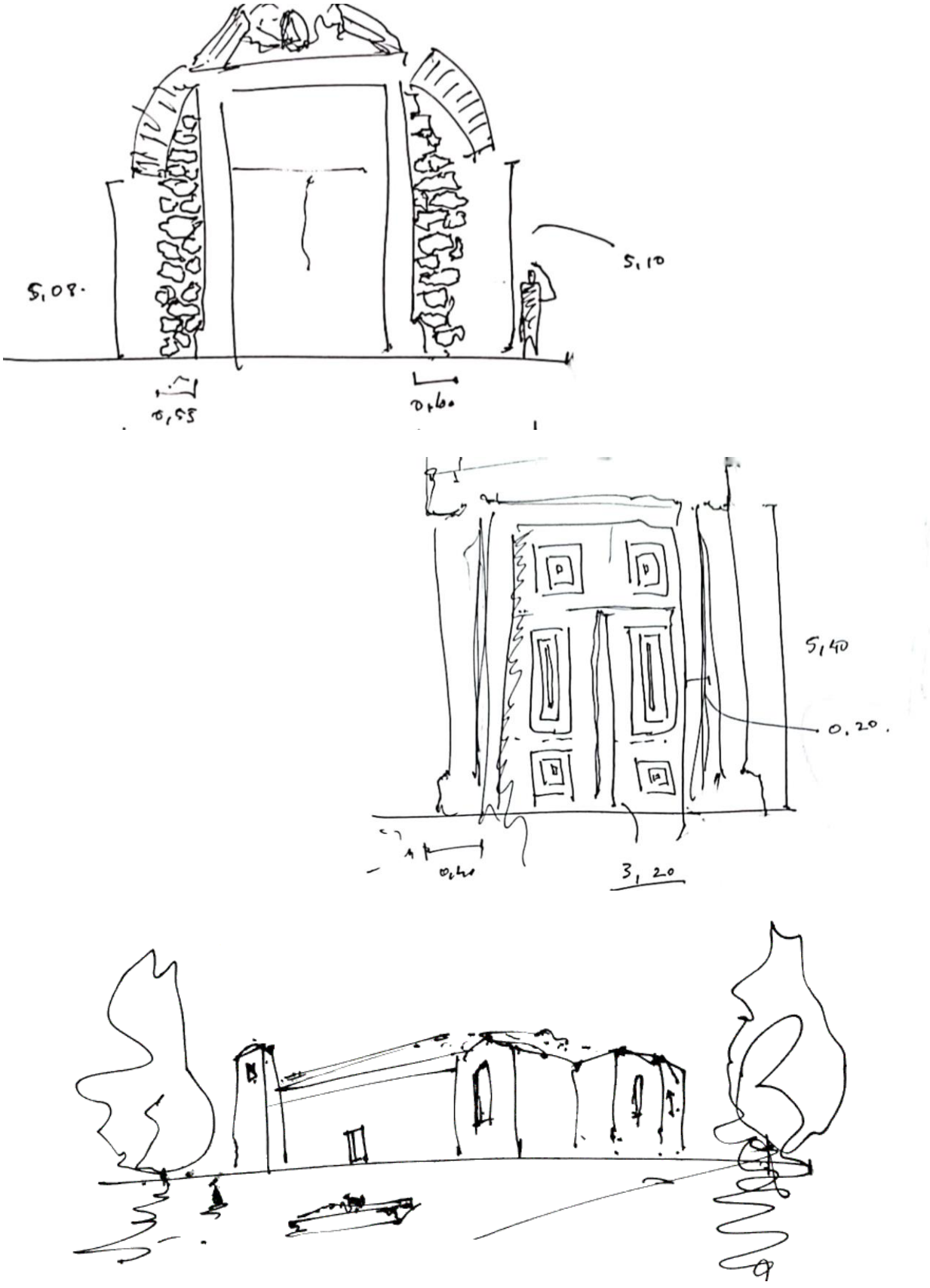



Fig.26: Esquiços de detalhes da Igreja; (do autor).

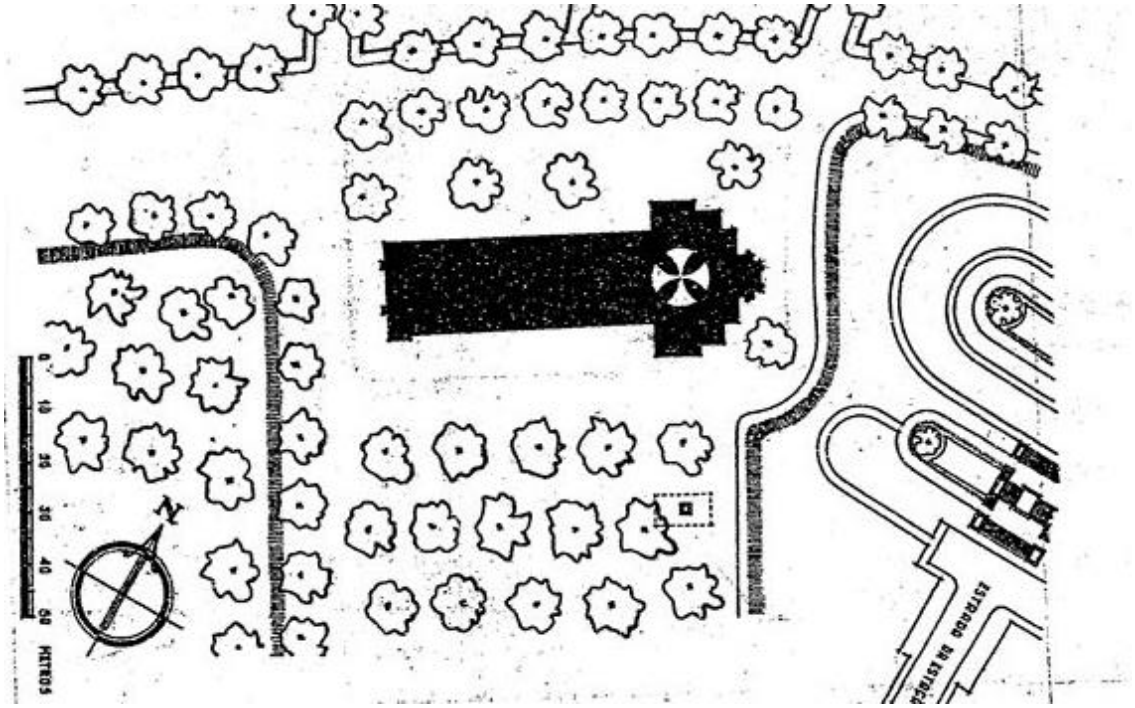



Fig.27: Planta de restruturação da envolvente à Igreja de Santa Clara; Fonte – [internet] Disponível em: http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3392.

Neste capítulo os processos são organizados cronologicamente no sentido de permitir a definição da proposta para o futuro museu, desde o primeiro contacto com o terreno, levantamento do monumento, momentos de ancoragem, alinhamentos da proposta, abrangendo inclusive elementos de pormenorização.

Após o primeiro contacto com o terreno a intervir, sem ideias estruturadas ou conceitos *a priori* para a implantação da proposta no terreno em questão, elevou-se a necessidade de realizar um estudo abrangente relativamente à história do local e do monumento em si, criando uma dúvida acerca do papel da cisterna remanescente perante o claustro. Deste modo, tornou-se fulcral a criação de uma premissa que permite potencializar o diálogo entre a história do local e a proposta a nascer no terreno, levando a interpretação de "Imaginar o Espaço e o Tempo".

Contudo tornou-se necessário recuperar o projeto da base da pré-existência que não existia feita até então, do qual através de um contacto direto com o monumento, permitiu interiorizar os seus espaços, detalhes, estereotomias, entre outros. A história do convento permitiu ser o ponto de partida, pelo que levou à compreensão de certos elementos que se hoje se encontram pronunciados nos alçados da igreja e no seu interior.

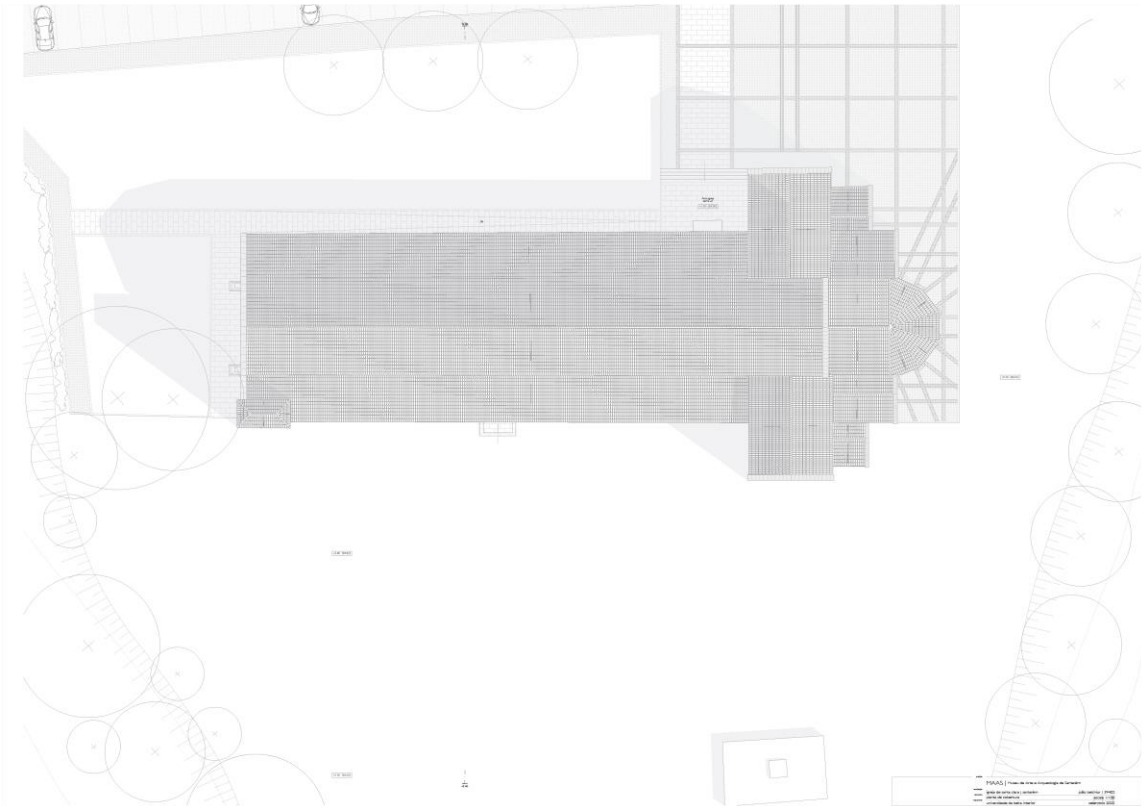
Antes das restruturações efetuadas, (1934-1940), a Direção Geral de Edificios e Monumentos Nacionais, DGEMN, realizou diversos registos fotográficos à envolvente da Igreja, inclusive ao seu interior. Agregado a esta prática de preservação da memória do antigo espaço conventual para as gerações futuras, foi desenvolvido antes das modificações uma planta da Igreja que permitia assim entender o seu funcionamento, (Figura 16), e elementos que são defendidos

nesta dissertação, (Página 24). Estas peças atualmente encontram-se guardadas nos arquivos do SIPA, Sistema de Informação do Património Arquitetónico. Após o acesso a estes elementos, apenas permitiram um primeiro contacto com a Igreja, pelo que estas peças não representam muitos dos elementos que nos chegam hoje. Não obstante, numa ida ao local tornou-se possível de constatar que as peças apresentadas do SIPA, encontravam-se fora de escala e desproporcionais, pelo que levou assim, à necessidade de uma maior emersão no levantamento do monumento. Devido a este pressuposto, levou a cabo um levantamento de raiz de modo a constituir uma memória futura de cada espaço presente neste.

A visita ao local da intervenção, incluindo o monumento e terrenos envolvente, revelou ser o elemento crucial de observação e de interpretação. Por meio da análise e cadastro *in situ*, muitas dúvidas que surgiram durante o projeto foram respondidas, levando a um conhecimento mais profundo do local. Não obstante, tornou-se possível mergulhar numa experiência única, que acabou por se tornar no objetivo principal deste levantamento, reinterpretar e preservar a memória futura do monumento através de uma análise extensiva, onde cada detalhe não poderia cair em esquecimento. Tendo delineado as afirmações anteriores como pontos fundamentais nesta fase, teve-se em consideração a apreensão dos sentidos do monumento através dos registos de esquiços, elementos fotográficos e experiência a nível sensorial do percurso e da memória, que permitiram uma abordagem direta para a fase projetual.

Seguindo este raciocínio, cada vão presente no monumento, cada quebra na estereotomia, (Figuras 25 e 26), encontram-se desenhados e representados nas peças que se irão demonstrar de seguida, preservando a memória de cada detalhe do monumento. Uma das maiores problemáticas na execução do levantamento e constituição das peças desenhadas, decorreu-se sobre a pormenorização dos elementos presentes nas fachadas, pórtico da entrada, rosácea, entre outros. Desta forma, através de imagens retiradas do local e contacto constante com o edifício, tornou-se possível recriar estes elementos.

Tanto no site SIPA, como no livro Santarém, Cidade do Mundo, são apresentados pequenas vivências e relatos do antigo espaço conventual, pelo que estes permitiram enraizar a memória tanto da igreja como de outros monumentos do antigo espaço conventual.



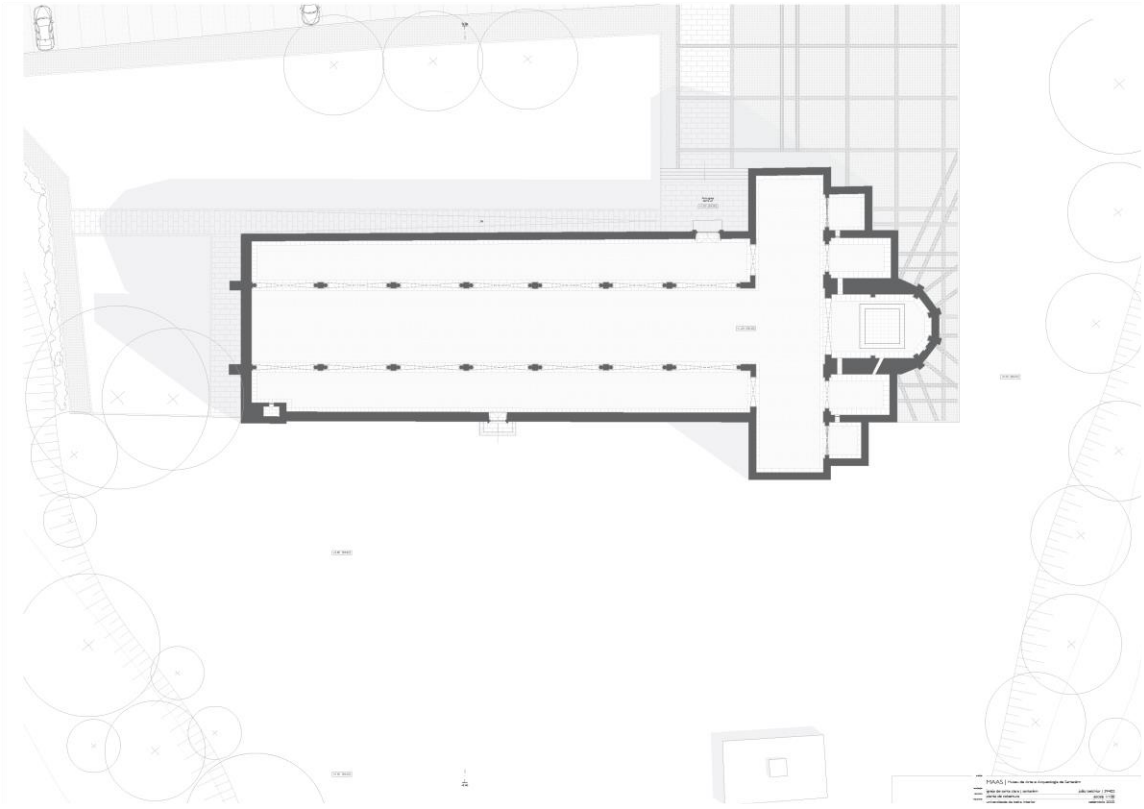


Fig.28: Planta de cobertura da Igreja de Santa Clara; (do autor).
Fig.29: Planta de piso térreo da Igreja de Santa Clara; (do autor).

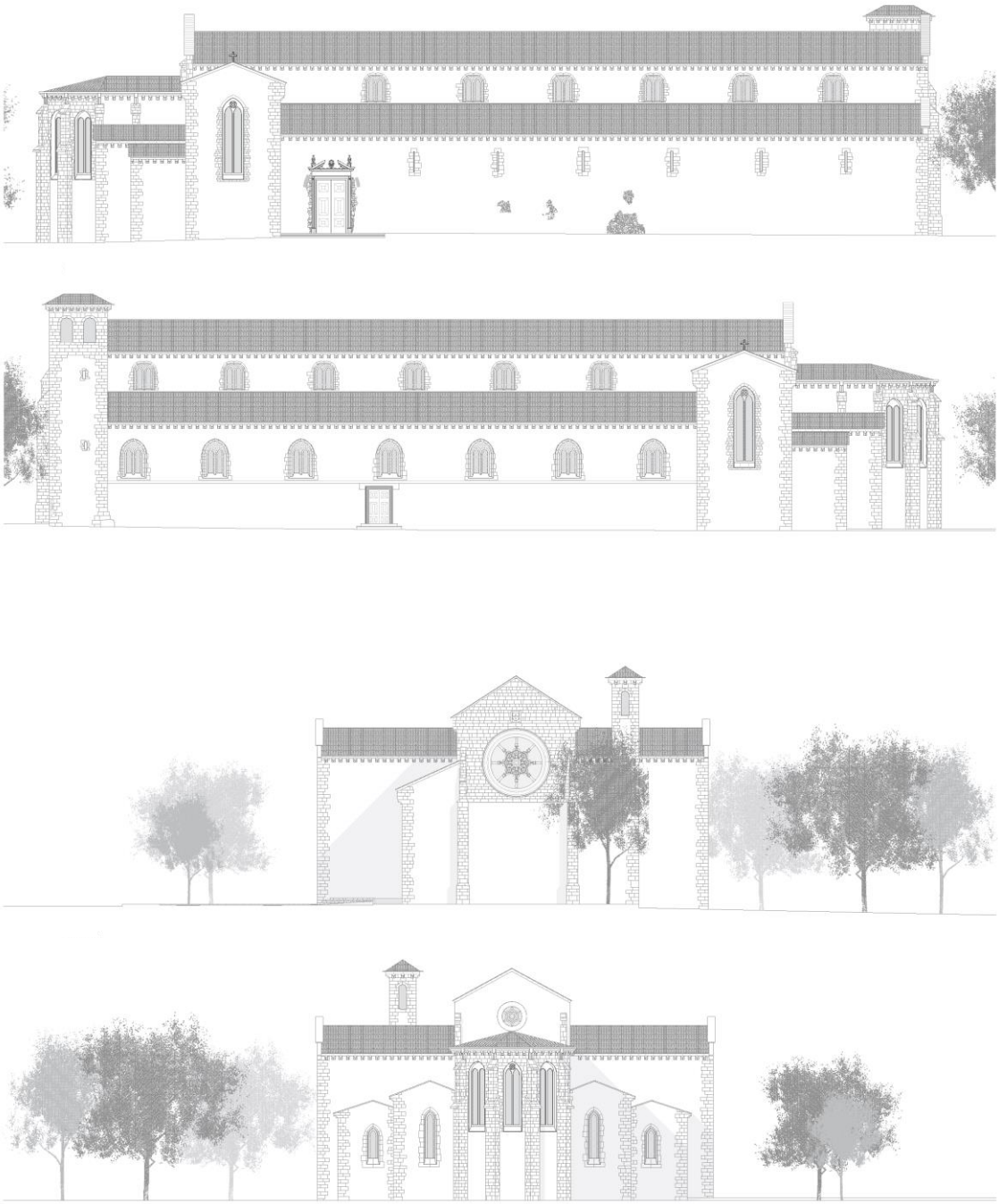


Fig.30: Alçados Norte + Alçado Sul da Igreja de Santa Clara (do autor).

Fig.31: Alçados Este + Alçado Oeste da Igreja de Santa Clara; (do autor).





Fig.32: Registo fotográfico aéreo da Igreja de Santa Clara e o terreno de intervenção; Fonte – *Google Maps* (modificada pelo autor).
Fig.33: Registo fotográfico do local de intervenção; (do autor).

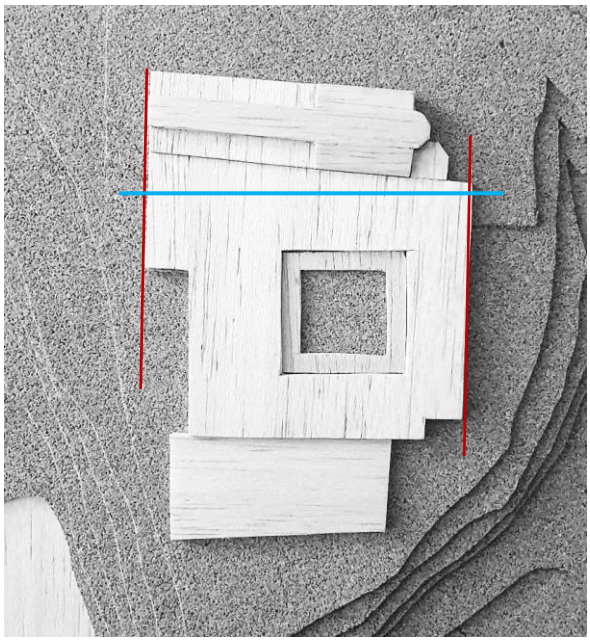
"É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já, ver na primavera o que se vira no Verão, ver de dia o que se viu de noite, com sol onde primeiramente a chuva caía, ver a seara verde, o fruto maduro, a pedra que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava. É preciso voltar aos passos que foram dados, para os repetir, e traçar caminhos novos ao lado deles". [36]

Esta transcrição de José Saramago, corresponde perfeitamente ao que foi necessário ser executado no local, analisar cada detalhe de modo a "preparar" e a demonstrar cada elemento presente de relevância na proposta, tanto seja na localização de um portão de entrada numa das laterais da igreja, como um simples detalhe numa pedra, ajudando, assim a delinear e a definir os principais acessos a serem considerados para a proposta. No percurso da memória, esta torna-se a principal de conexão entre a igreja e o próprio convento, de modo a recriar e imaginar de novo o espaço como conceito primordial, reconvertendo-o a favor das necessidades da população.

36 Saramago, José (2009) Viagem a Portugal, Lisboa: Caminho.

Através destes elementos, desde a beleza da igreja com o terreno que se apresenta esquecido na malha urbana, torna-se desejável de modo a "combater" e a potencializar este local com um enorme cariz histórico e uma igreja esquecida na cidade, estruturando novos ideais conceituais para a reconversão do lugar, Convento – Vazio – Museu.

# ALINHAMENTOS



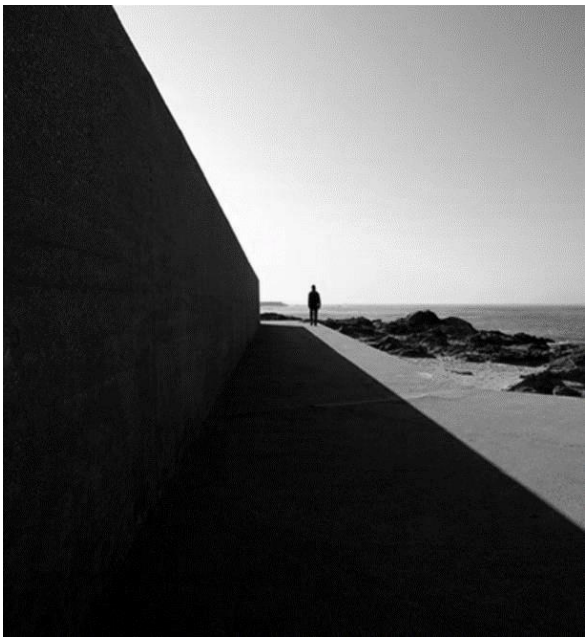


Fig.34: Maquete de estudo dos limites e principais alinhamentos do antigo espaço conventual; (do autor).

Fig.35: Registo fotográfico das piscinas de Leça da Palmeira por Fernando Guerra; Fonte – [internet] Disponível em: https://divisare.com/projects/96492-alvaro-siza-vieira-fernando-guerra-fg-sg-piscinade-leca-da-palmeira#lg=1&slide=11.

Os alinhamentos são um ponto de ancoragem primordial a ter-se em conta, tornando-se imprescindíveis na correlação entre o monumento e a proposta

O terreno do qual gera uma *promenade* imersiva sobre o Tejo e a lezíria de Santarém, tornou-se assim um elemento primordial na geração do espaço com a natureza, paisagem e o monumento envolvente. Deste modo, tendo em conta estes conceitos, torna-se necessário colocar em evidência e enfatizar a existência estabelecida entre a igreja, a cisterna, a paisagem e a proposta. Desta forma, a história do local e do monumento é a protagonista principal como origem da diretriz da proposta.

Ao chegar à igreja e à *promenade* que se estende adjacente a este, evidenciam-se pequenas saliências situadas junto à torre sineira que levam a crer da existência de um portão principal para o espaço conventual. Através destes pequenos pormenores se entende a delimitação da preexistência, conceito este a considerar na recriação da relação entre a IGREJA – HISTÓRIA – PROPOSTA, (Figura 33). A maquete que teve por base o estudo da história do local, (Figura 34), evidência deste modo os limites do antigo espaço conventual, localizando o claustro e, a azul, a diretriz que localiza o eixo principal de circulação através do mencionado portão.

A partir desta "tábua rasa", a ausência de referências circundantes tornou difícil a implementação de uma proposta. Como resultado, apesar da falta de conexões diretas a gerar um diálogo que fortalecesse a associação entre o edifício e o local, foi tido em consideração a ligação e conexão de uma proposta que se envolvesse diretamente com a igreja de Santa Clara e que respeitasse a história da mesma sem se sobrepor.

Entende-se que o espaço, enquanto entidade física, é um local primordial na história do convento e da sua arquitetura, o qual assumiu o papel aglutinador de um momento e de um movimento maior que foi estudado e apresentado na primeira parte deste trabalho, que graças a este possibilitou encontrar o ponto de partida para a implantação da proposta, resultado de uma purificação de todos os atributos que foram colhidos ao longo do trabalho. O valor intrínseco do local, as perspetivas e o significado histórico são aqui revelados.

Atendendo a este conceito central, surgiu a necessidade de dar a conhecer a história do lugar e da própria igreja, sendo este o primeiro passo, compreender o lugar através das várias hipóteses feitas sobre os vários levantamentos gráficos efetuados ao longo dos séculos. O desenho de Santarém do séc. XVII foi uma componente fundamental da conexão entre as propostas que serão explicadas na fase de projeto. No entanto, através desta análise e comparação dos diferentes arranjos do antigo convento, é possível identificar os elementos de conceção da proposta sobre esta "tábua rasa" de terreno.

Relembrando a frase de Siza Vieira "o objetivo era delinear, nesta forma orgânica, uma geometria: descobrir o que está disponível e pronto para ser geométrico. Arquitetura é geometrizar".[37]

Graças a estes elementos mencionados anteriormente é possível estabelecer uma conexão entre a proposta e a historiografia do local como elo fundamental que possibilita a ancoragem da mesma através da imaginação das vivências e das próprias as memórias e redefinição dos antigos limites do espaço conventual.

37 Siza, Álvaro. (2009). Imaginar a evidência. Lisboa: Edições 70, p.95.

# VOLUME

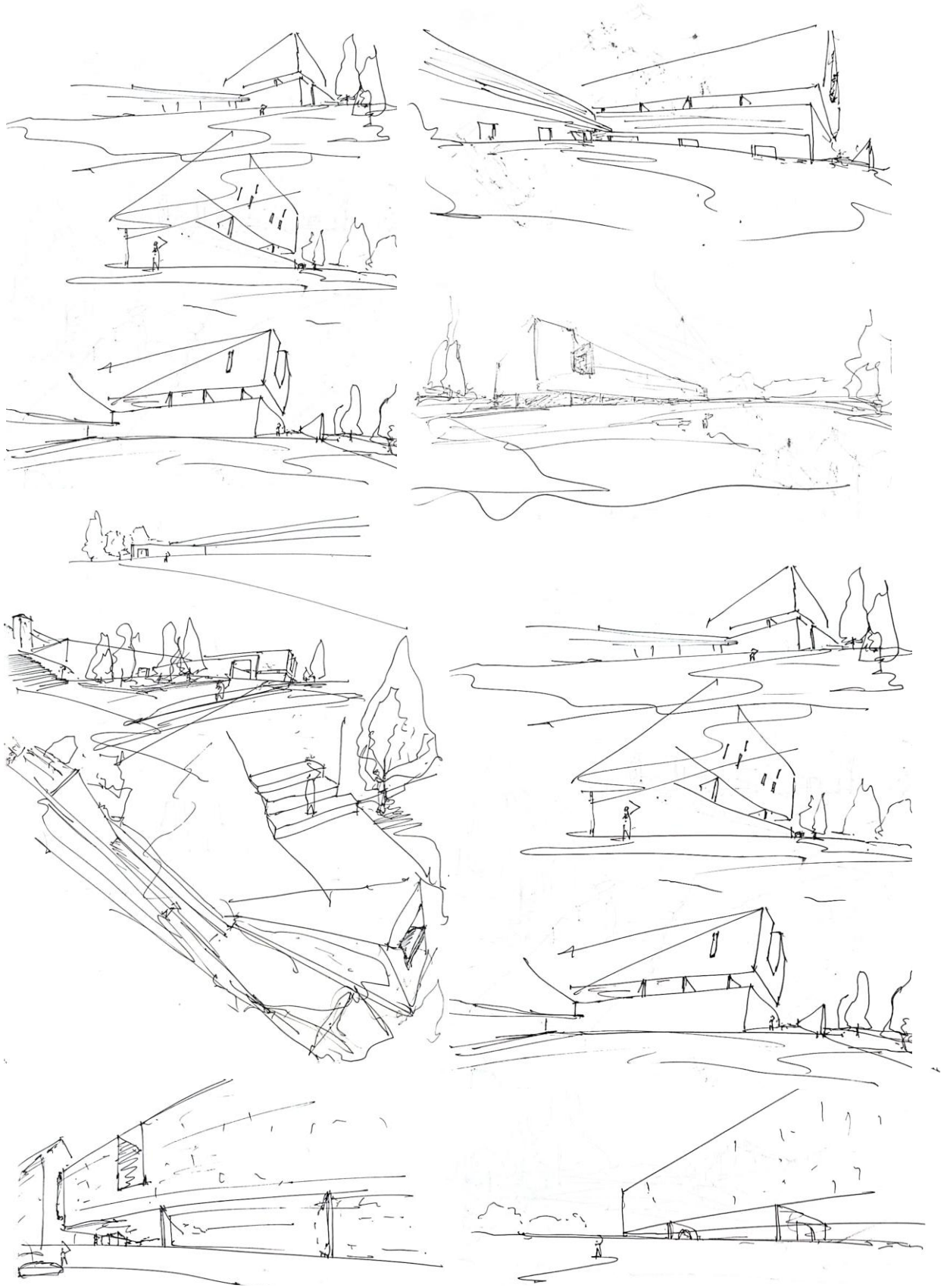


Fig.36: Esquiços de estudo do MAHS; (do autor).

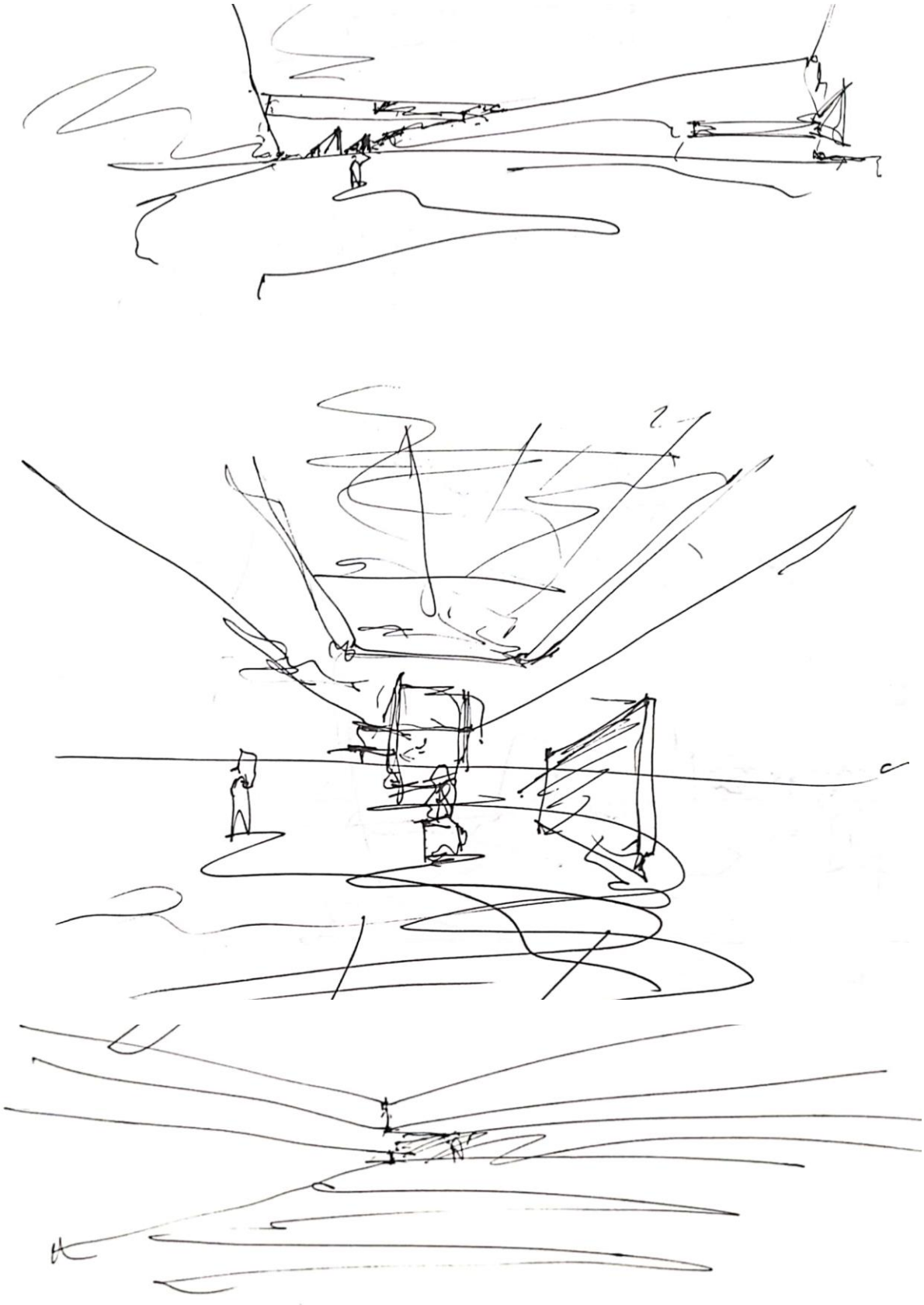


Fig.37: Esquiços de estudo dos diversos espaços interiores da proposta; (do autor).

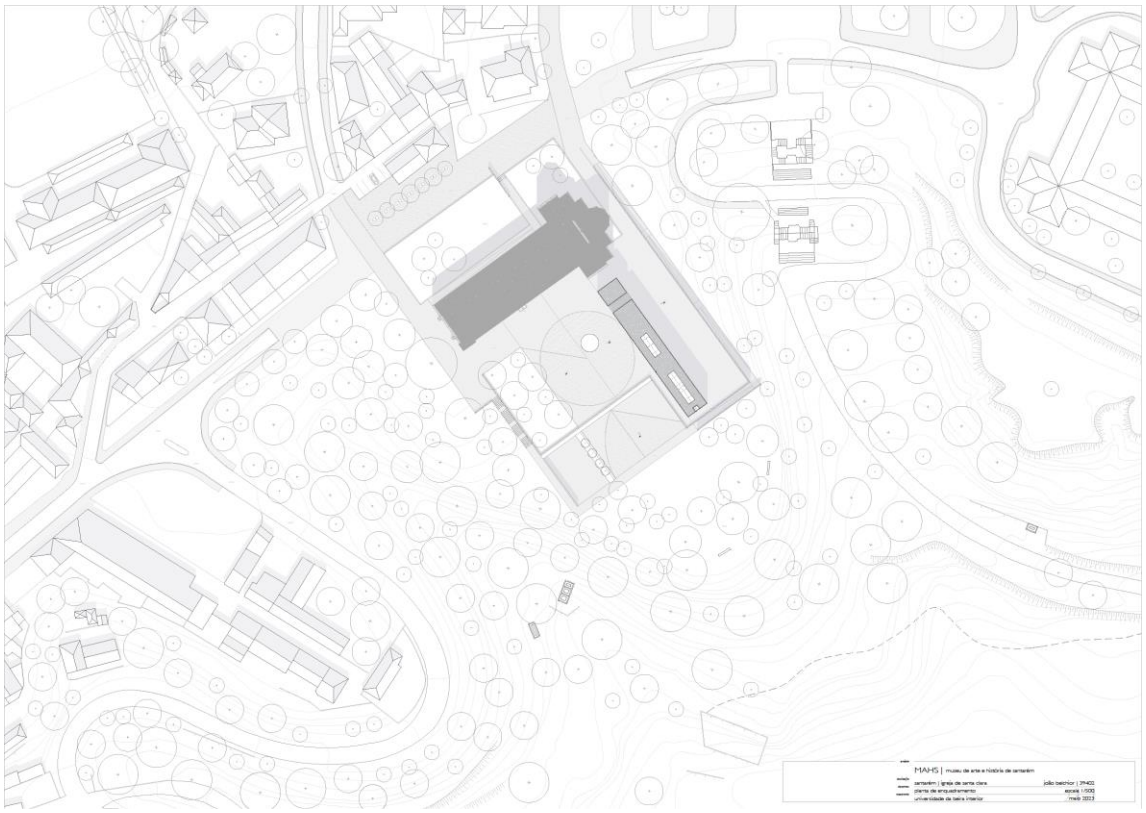



Fig.38: Planta de enquadramento da proposta MAHS; (do autor).

Para a fase projetual houve a necessidade da criação de um glossário que alberga-se uma variedade de obras e diversos exemplos de implantações das mesmas. Este foi o primeiro foco do trabalho, entender e perceber como o futuro Museu de Santarém pudesse nascer no terreno, que devido às obras cuidadosamente escolhidas, permitiu argumentar e criticar cada exemplo de modo que a proposta respondesse de uma forma coerente a todos os temas que um museu necessita. Como tal, este glossário aparece somente no fim do documento devido às normas presentes da Universidade da Beira Interior, cumprindo assim o Despacho n.º49/ R/2010.

O proposto **MAHS**, pretende resolver uma problemática existente na cidade, nomeadamente a ausência de um espaço expositivo, tanto temporário como permanente. Santarém, uma cidade que remonta ao neolítico, apresenta inúmeros artefactos que se encontram guardados em acervos até aos dias de hoje, não sendo expostos à população, devido à falta de iniciativa, interesse populacional e maioritariamente a falta de locais que possibilitem a exposição destes elementos. Partindo de uma análise critica à cidade, torna-se óbvia a falta da presença de um centro museológico tanto no perímetro como no centro da mesma, sendo o objetivo principal permitir à população poder vislumbrar estas peças de cariz histórico e mergulhar na memória da antiguidade, que, de certo modo, enquadra o edifício no local proposto permite maximizar vivências. Como tal, após interpretação das necessidades locais e regionais e de modo a promover a cultura e conhecimento de peças que se encontram há muito enclausuradas, tornou-se necessário, decorrente do estudo anteriormente apresentado sobre a conjuntura museológica,

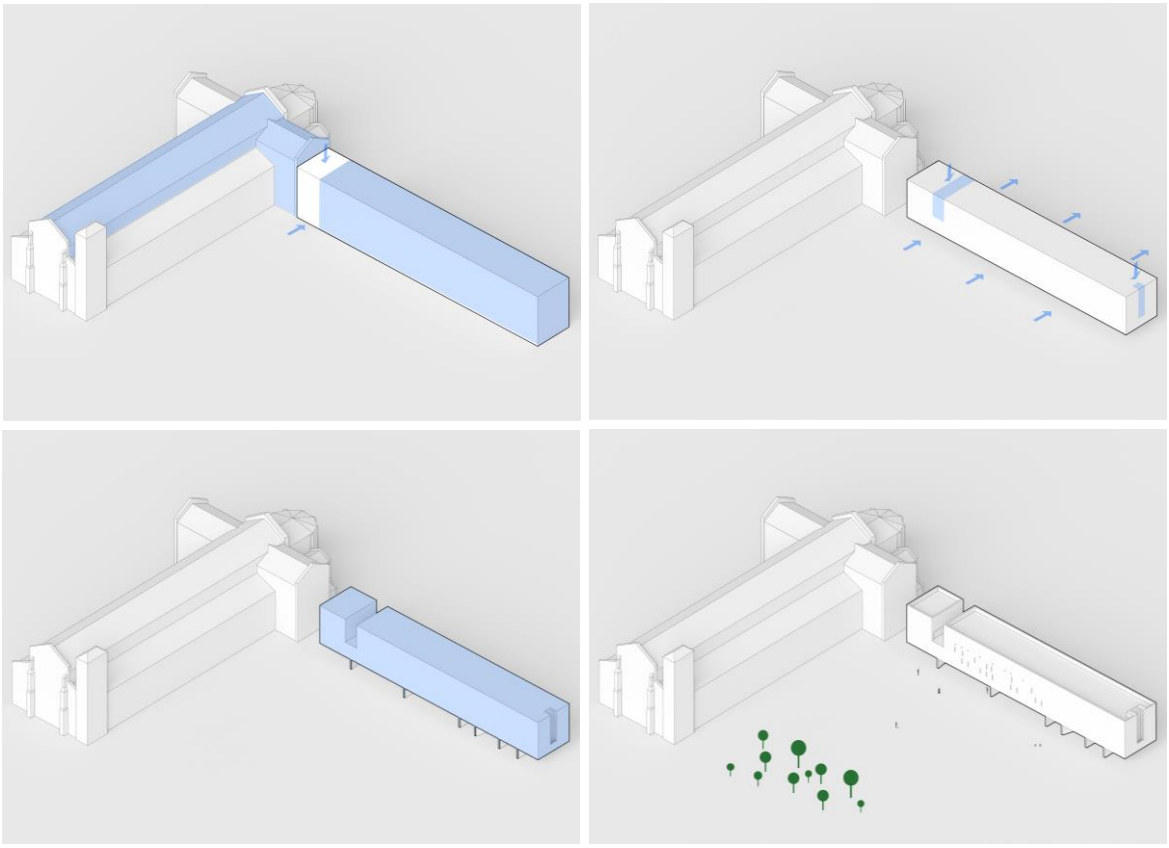


Fig.39: Esquema conceitual do volume da proposta MAHS; (do autor).

traçar uma metodologia tendo por base diversos exemplos, tais como o Museu de Serralves, Museu de Nadir Afonso, Centro Galego de Arte Contemporânea, Museu de Arte Contemporânea Graça Morais, Casa das Histórias de Paula Rego, entre muitos outros, tal como é apresentado no Glossário que se segue.

A implantação da proposta pretende criar uma ligação com a reconversão urbana em que a História assuma um papel aglutinador de forma a enaltecer a memória, o contexto, a inserção urbana, as vivências, entre outros elementos.

Como tal a disposição museológica na adequação ao espólio existente e a sua influência no planeamento do Espaço torna-se fundamental para a estruturação da proposta. Por fim, a definição de métodos projetuais que englobem uma síntese analítica das correlações entre *locus,* História, estratégias e programa. Rejeitando qualquer demonstração gratuita de simbolismo, a proposta pretende referenciar o espaço, adaptando-se a ele. Deste modo, o objetivo da proposta parte do conceito de uma forma simples do qual permita uma ligação com a igreja sem tornar o edifício significativo nem simbólico, tendo como principal intenção "encontrar a forma justa, a forma correta, a forma que realiza com eficiência e beleza a síntese entre o necessário e o possível, tendo em atenção que essa forma vai ter uma vida, vai constituir, circunstância". [38]

38 Távora, Fernando (2006). Da organização do espaço. Porto: FAUP, p.74



Fig.40: Renderização do espaço da *promenade* com o MAHS; (do autor).

Conjugando toda a sabedoria até então compreendida, permitiu o delineamento do conceito de uma entidade singular e distinta que se destaque na topografia, enraizando-se ao mesmo tempo junto do monumento envolvente, sem lhe retirar sua a grandiosidade. No entanto, de forma a criar uma simbiose entre estes dois elementos, sem efetuar alterações, tanto na fachada como no monumento, adotando um conceito de reestruturação da cruz latina da igreja existente de modo a permitir um ponto de ancoragem da proposta.

Este acréscimo, nasce a partir de um volume que tende a funcionar como um elemento que permita demarcar e definir o espaço expositivo a partir do transepto original da igreja, (Figura 39 e 40). Esta perceção a partir da criação de um monólito, enfatiza o conceito de alinhamentos tornando primordial a necessidade do monumento para permitir o diálogo e vivências. Devido a esta estruturação da proposta, permitiu assim a agregação da igreja no conjunto sem permitir o desprezamento do monumento sendo possível também gerar um espaço que inspira a curiosidade do visitante e que promova e incentiva sua presença e investigação. A implantação do volume seguiu o alinhamento previamente descrito, do qual devido à necessidade programática, foi enraizado no terreno um bloco que aproveita a topografia existente, encastrando-se prioritariamente de modo a facilitar e a correlacionar com a alteração de cotas em dois momentos distintos, permitindo gerar uma ligação à antiguidade conventual. Deste modo, os dois patamares, por se encontrarem em cotas distintas, acabam por criar uma organização espacial da proposta, (figura 41).

Esta característica topográfica, apesar da sua aparente complexidade, deve ser parte integrante do conceito, passando a cintar o Arquiteto Siza Viera: “Assim é o traçado que deve adaptar se à topografia enquanto arquitetura, bastante simples, encontra a difícil relação com o terreno o seu extraordinário caráter”. [39]

39 Siza, Álvaro. (2009). Imaginar a evidência. Lisboa: Edições 70, p.95.



Fig.41: Renderização do espaço dos jardins com o MAHS; (do autor).

O bloco é apreendido, virtualmente capturado, pelos limites do antigo edifício conventual, sendo que estes foram os elementos principais a definir os diferentes acessos às distintas cotas altimétricas. O desnivelamento existente entre ambos os patamares, público e privado, teve como premissa estabelecer e priorizar diversos tipos de domínios através dos seus diferentes usos, ou seja, através dos diferentes alinhamentos e suposições da implantação do claustro e pátios interiores, recriar uma hierarquização a partir de patamares baseada no desenvolvimento dos volumes preexistentes.

Considerando os diferentes registos, sabemos que o convento apresentava dois destes elementos, tornando possível a delimitação e recriação do conceito volumétrico, permitindo também a reinterpretação do claustro como um elemento de influência clássica. Este elemento que se assenta na mesma cota que a igreja tende a prevalecer como um objeto mediador e de quietude. Esta *promenade*, apresenta assim um domínio público de modo a envolver e a permitir ao utilizador desfrutar de uma permeabilidade visual sobre a lezíria de Santarém, o rio Tejo, o monumento e a proposta.

Não obstante, a uma cota inferior à *promenade* apresenta-se a segunda "praça" de domínio privado, sendo notoriamente mais pequena que o elemento anteriormente descrito, que, também ela, se associa aos alinhamentos do antigo convento e claustro. Esta simbiose é reforçada pelo retângulo áureo que geometriza a apreensão visual dos espaços e permite a criação de um momento que abrace o utilizador antes da entrada do edifício e que lhe permita a contemplação da magnitude do monumento e da envolvente natural. De modo a enfatizar o conceito de permeabilidade visual da *promenade*~~,~~ o monólito, que se relaciona diretamente com o monumento, eleva-se permanecendo numa aparente "flutuabilidade" sobre as diversas lâminas que possibilitam a sustentação do mesmo. As mencionadas lâminas alinham-se com determinados marcos importantes na cidade, como o Convento de S. Francisco, Igreja do Seminário (antigo paço real), entre outros monumentos. Não obstante, a elevação deste volume tende a proteger a cisterna que se encontra quase justaposta a este monólito. Neste apontamento,

a cisterna passa a ser um dos elementos fulcrais na proposta e o seu reaproveitamento não deve de ser esquecido sendo, deste modo, essencial repor-lhe as características que usufruíra em tempos, através do armazenamento de água não potável, proporcionando um menor impacto ambiental na utilização do conjunto. Torna-se assim essencial o estabelecimento de uma ligação direta entre os limites / vivências do antigo convento e igreja de modo a permitir uma simbiose entre a proposta e a sua envolvente edificada e natural albergando os diferentes alinhamentos e experiências que prevaleciam através de distintas cotas altimétricas, tipos de acessos e o próprio claustro.



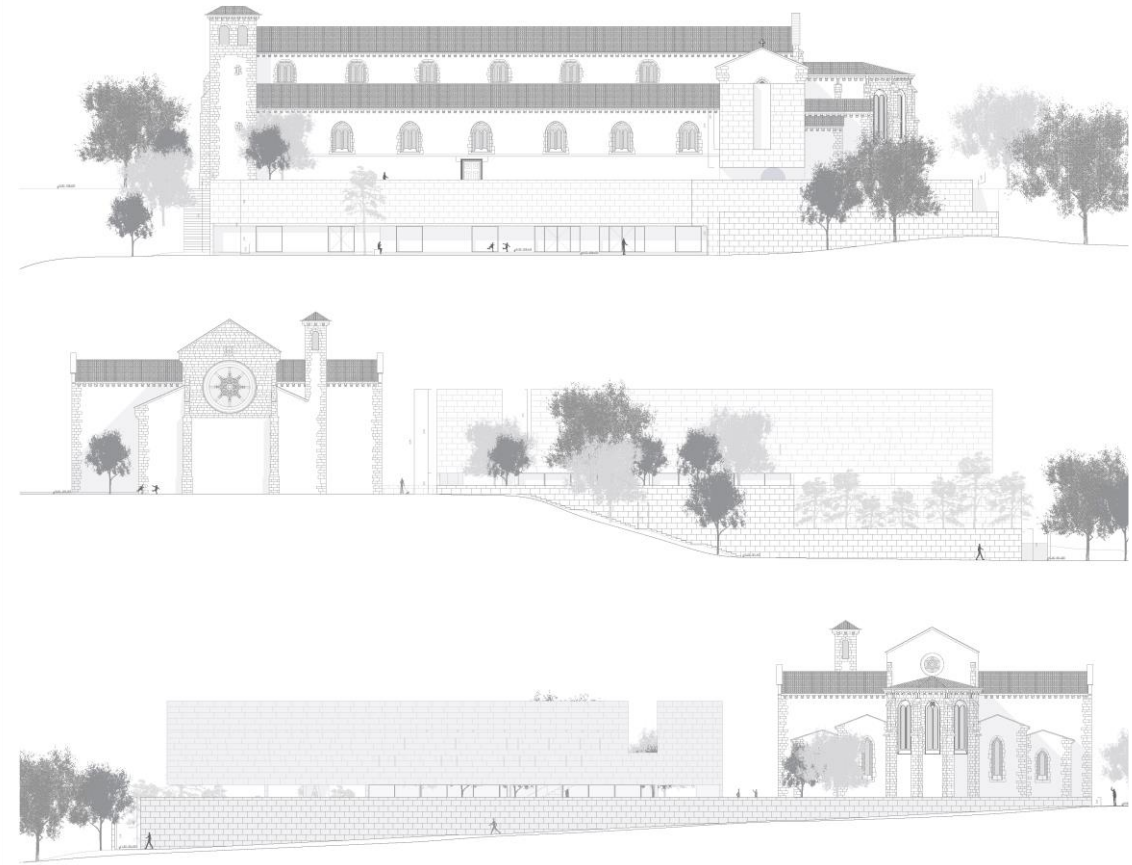


Fig.42: Planta de cobertura; (do autor).
Fig.43: Alçado Sul; (do autor).
Fig.44: Alçado Poente; (do autor).
Fig.45: Alçado Nascente; (do autor).

# ACESSOS

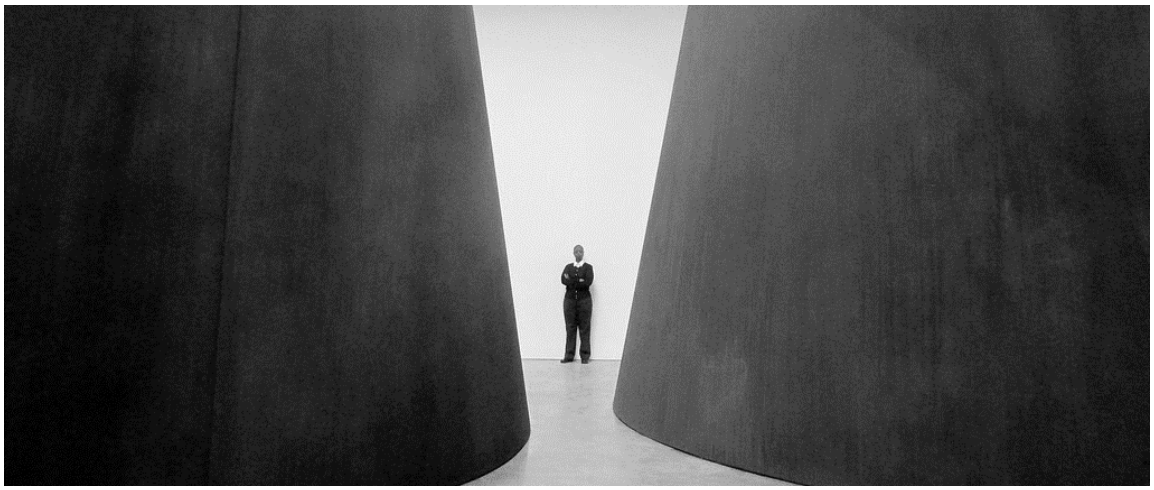


Fig.46: Registo fotográfico da obra "Inside Out" de Richard Serra; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/601270/richard-serra-e-o-primeiro-artista-a-ganhar-a-medalha-da-architectural-league/53594e1ec07a808a72000013

Definida a proposta a nível volumétrico, as principais intenções e espaços intersticiais, neste subcapítulo estrutura-se o elemento fundamental para a organização dos diversos espaços fundamentados anteriormente, tal como a influência do mesmo na experiência memorial da proposta.

Os acessos são elementos primordiais que visam insinuar percursos e que visam a estabelecer experiências através das sensações apreendidas pelos diversos sentidos, desde a visão ao olfato e tato, reforçando a conexão entre diversos tipos de espaços. A forma do objeto, que remete para toda a contextualização histórica aqui referida, não pretende ser mais valorizada em comparação com os acessos que são gerados em torno da proposta, pois todos estes elementos devem de resultar de uma interação única e mútua. Resultante dessa interação, o edifício gerou diferentes tipos de espaços sob os quais se preserva a memória do antigo convento. No entanto, torna-se essencial pensar de que modo é que o percurso pretende conectar, não só o espaço em torno do edifício, mas de que modo é que este potencializa a própria vivência com a igreja e a cidade.

Como referido anteriormente, estes acessos visam proporcionar diversos tipos de experiência ao utilizador sendo importante a correlação que os mesmos criam e o modo como se tornam a proclamação de percursos e indiciam a divisão do espaço de acordo os respetivos domínios, sendo que cada domínio depende sempre das qualidades circundantes.

Partindo desta dialética, a proposta necessitou da utilização de acessos principais de modo a criar uma conexão com a cidade, indo buscar os utilizadores à mesma e a redirecioná-los para o espaço museológico. Como tal, esta premissa teve na base de criar uma ligação além da

igreja e que conectasse a proposta a um desenho de loteamento que se apresenta nas imediações do monumento.

Deste modo, este processo passou redesenhar todo o espaço em torno da igreja e museu, pelo que levou a subterrar a atual Avenida Gago Coutinho e Sacadura Cabral de modo a libertar toda uma área à frente do monumento. Graças a este trabalho, permitiu o redesenhamento dos jardins a Norte do antigo espaço conventual, elevando os mesmos a uma cota superior, alinhando-se diretamente com a cota do pórtico de entrada da igreja. Com diversos tipos de materialidades, permitiu delimitar os diversos tipos de acesso, direcionando as pessoas para o interior do espaço museológico.

Na chegada ao local, o elo de domínio público encontra-se estabelecido na cota da igreja, sendo que visa estabelecer um diálogo em torno do monumento com a *promenade* ali estabelecida, gerando um espaço equitativo e permeável á população. Não obstante, o domínio privado encontra-se alicerçado a um nível inferior ao espaço público, sendo que o mesmo apesar desta diferença altimétrica, tende a mexer com os sentimentos do utilizador, apresentando uma ligação intrínseca com o monumento. A praça secundária, que permite criar um momento de chegada ao visitante, encontra-se compreendida entre dois elementos fundamentais, o elemento edificado e a vegetação envolvente, assumida na componente paisagística. De modo a fomentar esta distinção entre estes dois espaços completamente distintos são necessários percursos que possibilitem e enalteçam este sentimento, nomeadamente através de alinhamentos com os antigos limites do convento, tanto a nascente como a poente.

A nascente da proposta, encontram-se apresentados pequenos indícios de um antigo portão que permitia a entrada de mercadorias para o interior do espaço conventual, (Página 21).

Este portão, permitiu estabelecer uma conexão transversal entre a igreja e o espaço do convento, sendo este conceito reaproveitado para a proposta de modo a criar um diálogo entre o claustro, a *promenade*, o edifício e as vivências torno do monumento. Este portão dava origem a nascente a uma diretriz que se estendia pela extensão do espaço conventual, conceito este que permitiu a integração de uma escadaria que potencializa esta conexão entre os dois níveis. Não obstante, o mesmo acontece a poente da proposta, onde uma ampla rampa permite chamar o utilizador e criar uma distinção a nível de percursos.

Torna-se assim, clara, a necessidade da memória como revelação do espaço através de elementos de percurso e acesso que, de forma positiva, cria uma ligação entre o elemento proposto com o monumento e a envolvente, sendo que a história do local acaba por ditar pistas para a tomada de decisão projetual ajudando a defender a proposta no seu enquadramento.

# PROGRAMA | ORGANIZAÇÃO



Fig.47: Rederização do foyer do MAHS; (do autor).

A organização programática do museu, tem como intenção por desígnio a reflexão sobre a disposição dos espaços e a estrutura interior, enfatizando o percurso e experiência do visitante.

Antes de iniciar a conceção dos espaços interiores, é imprescindível uma reflexão consciente e ponderada das partes que completam o todo para além de se tentar entender as relações que são estabelecidas entre as diversas hierarquias de espaços.

Através destes elementos, foi possível estruturar um programa que correspondesse não só à necessidade de exposição das peças, mas também, à disposição dos espaços de modo a potencializar a experiência do utilizador. O programa museológico pode ser assim estruturado em dois elementos principais, sendo que o primeiro se foca no âmbito científico e cultural com ênfase na riqueza arqueológica das peças a serem expostas no monólito. A segunda dimensão na qual a proposta irá se desenvolver, apresenta a compartimentação e aglomeração dos espaços tanto sociais como privados, havendo um elemento mediador que permita o diálogo entre todos. Assim sendo, tornou-se óbvio a compartimentação a ser executada no museu, de modo a respeitar os conceitos traçados anteriormente, o que levou à concentração de todas as funções sociais no piso de entrada, piso -2. No piso -1 da proposta permitiu assim aglomerar todas as funções administrativas do museu, de modo que ficassem fora do percurso social museológico. Por fim, no piso 1, centraliza-se por fim o espaço expositivo permanente, (Figura 58).

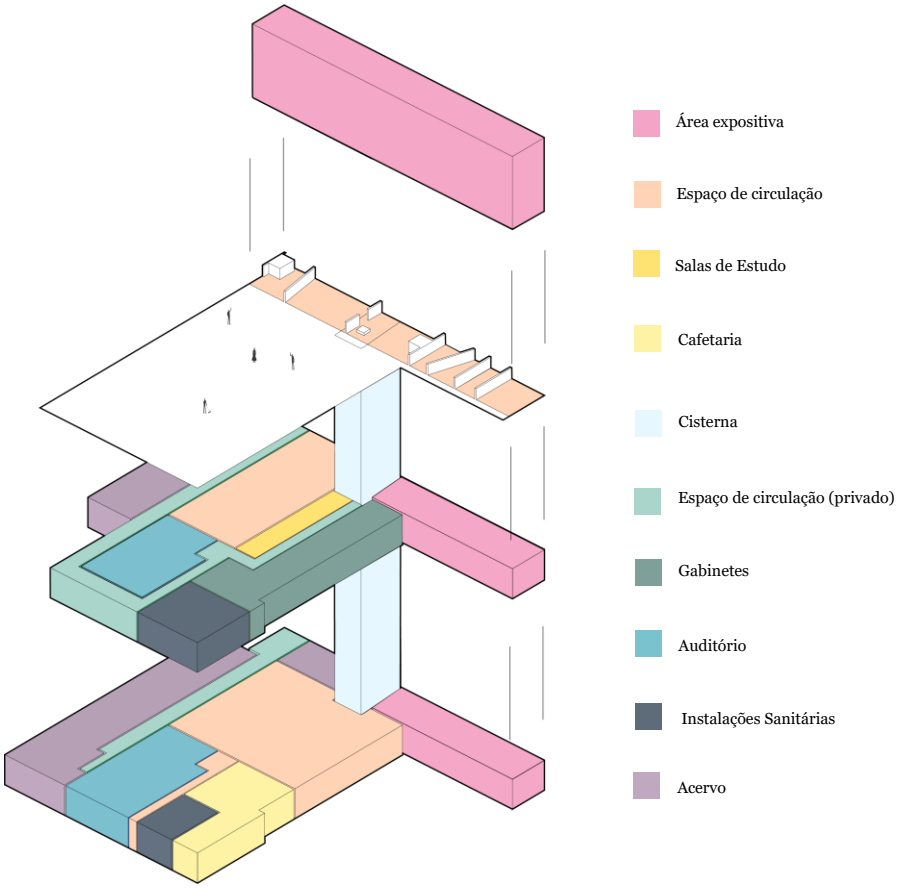



Fig.48: Diagrama conceitual da distribuição programática; (do autor).

Não obstante, alinhado com esta diretriz expositiva encontra-se também o espaço expositivo temporário no piso -2, (Figura 57), permitindo gerar um espaço social amplo. O museu gira em torno da cisterna existente agrupando-se a esta. Delineados os elementos programáticos do MAHS, e compreendida a questão intrínseca ao projeto na compreensão das vivências e das experiências são pretendidas de serem alcançadas com esta proposta, tornou-se fundamental organizar o programa, tendo por base a harmonia e equilíbrio entre racionalidade, consciência espacial e sensibilidade.

O edifício encontra-se estratificado em 3 pisos, promovendo a ideia de que o edifício se vai desenrolando em diferentes cotas, obrigando à mudança de posição espacial, criando assim, um percurso contemplativo dos espaços gerados e exposições. No centro destes três pisos desenvolve-se um *mezanine* de modo a dinamizar os acessos do museu com uma iluminação zenital oriunda de uma claraboia presente na *promenade*. Os acessos verticais tendem a implementar um percurso que acaba por definir ritmo da proposta, interpelando os espaços principais e os espaços de circulação, sendo que este conceito permite valorizar os espaços pela inserção do referido *mezanine* revelando clareza e liberdade. Esta associação realça a flexibilidade da proposta e instaura uma solenidade e respeito espacial tendente a ser o elemento principal de comunicação visual do museu.





Fig.49: Planta do piso-2; (do autor).
Fig.50: Planta do piso-1; (do autor).



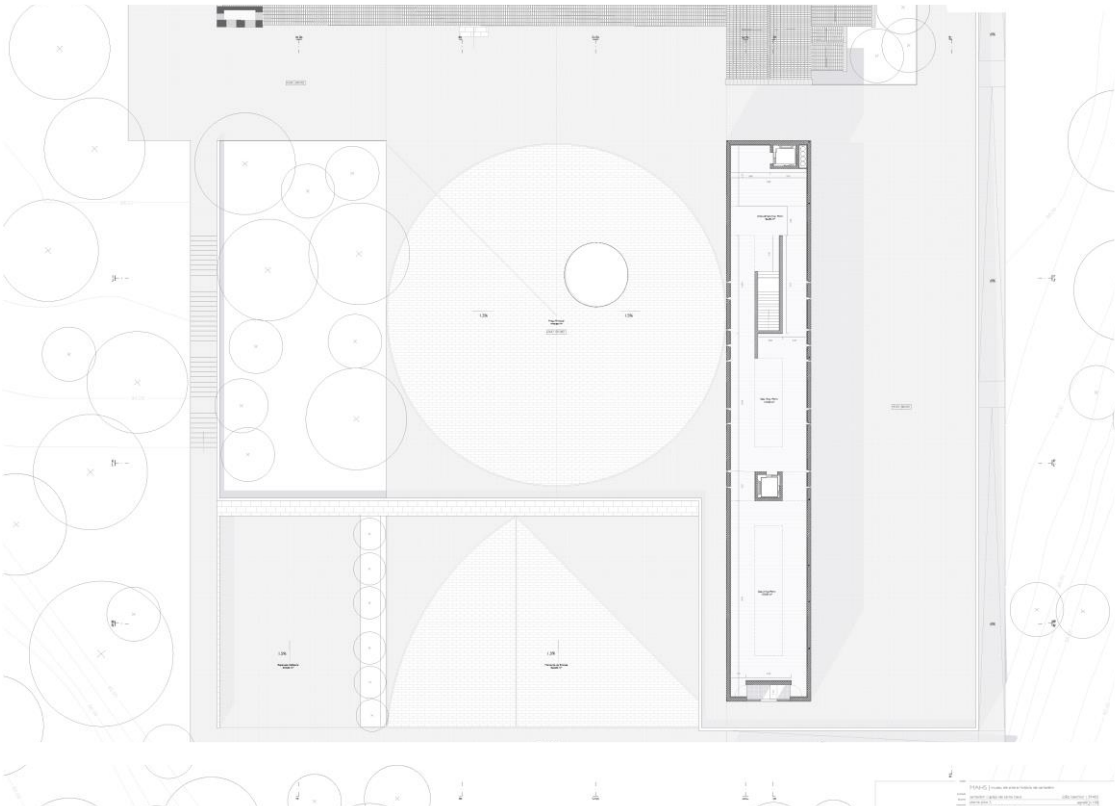


Fig.51: Planta do piso térreo; (do autor).
Fig.52: Planta do piso 1; (do autor).

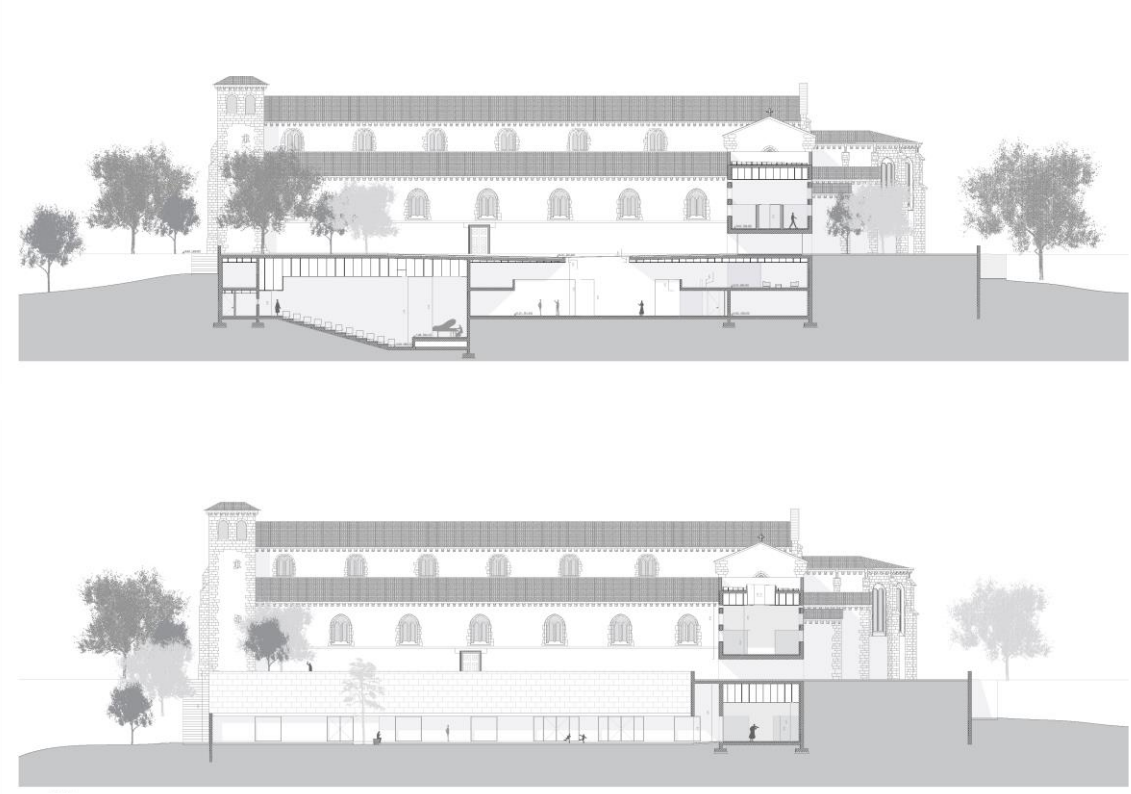
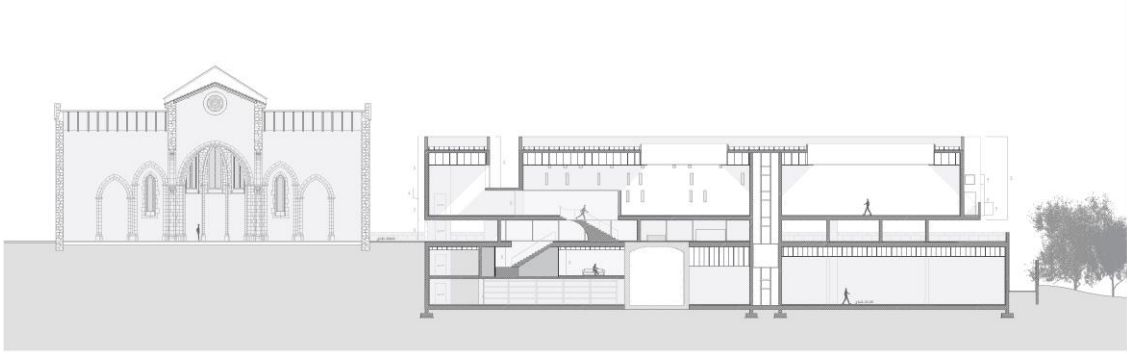


Fig.53: Corte MAHS I-I'; (do autor).
Fig.54: Corte MAHS M-M'; (do autor).

O projeto desenvolve-se assim em três níveis distintos sendo que o visitante inicia o percurso na cota +0,00m, ou seja, junto à praça secundária. Após esta receção solene que remete para a entrada da praça o utilizador é direcionado por uma rampa para o piso inferior e, sequentemente, para o interior do espaço museológico. Neste piso, encontram-se todos os elementos de cariz social do museu, levando o utilizador a deparar-se com um espaço amplo e permeável no qual se localiza, no centro, a receção. Este elemento encontra-se subordinado a um vazio vertical que permite delimitar o *foyer* do momento de entrada do museu. Neste elemento vertical mediador prevalece uma fresta tendo como função transmitir um sentimento de curiosidade ao utilizador a partir das vivências experienciadas no *hall*. Junto à receção, seguindo o alinhamento do monólito, reservado somente para a programática da exposição, estrutura-se o espaço de exposição temporário, permitindo uma experiência livre ao usuário. O *foyer*, que se apresenta como o elemento mediador do espaço interno do museu, (Figura 47), permite definir e delinear percursos, separando-os através de diferentes acessos, tanto públicos como semiprivados e privados, os quais se circunscrevem a diversos tipos de escadaria e realçando a sua presença a norte do espaço. Deste modo, serve também como elemento introdutório expositivo ao utilizador e de flexibilidade programática. O hall de entrada, permite o acesso à zona de cafetaria e ao auditório.



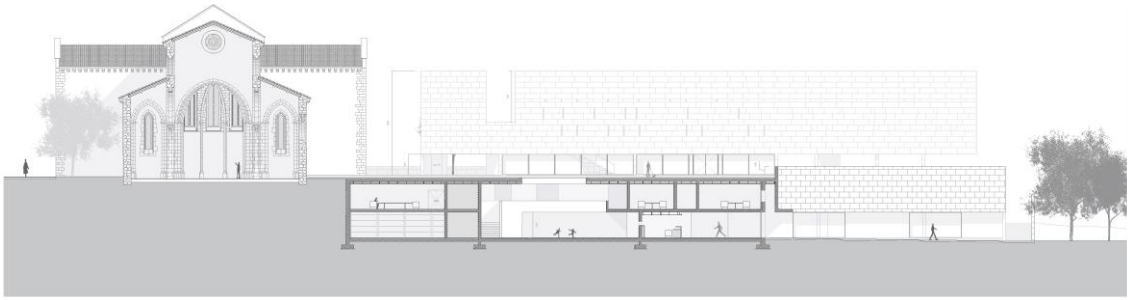


Fig.55: Corte MAHS D-D'; (do autor).
Fig.56: Corte MAHS G-G'; (do autor).

No segundo nível, piso -1 da proposta, desenrola-se como um elemento cuja função primordial se inscrevem as funções programáticas privadas e semiprivadas do museu, tal como os gabinetes, salas de reuniões, entre outros. A chegada do visitante a este patamar, tendo como ponto de iniciação o *mezanine*, pretende criar um ponto de ligação para a exposição permanente proporcionando momentos de reflexão através do percurso gerado. Não obstante, através do acesso em torno do foyer, geram-se as salas de estudo e os acessos semiprivados que ligam à parte privada. O acesso privado, dos funcionários, apresenta-se como uma entrada distinta do acesso público, desenvolvendo-se em elos opostos um a nascente da proposta e o outro a poente. O acesso privado do museu vive de uma forma totalmente autónoma apresentando áreas funcionais de descanso, instalações sanitárias próprias, entre outros. Existem dois tipos de acesso, à parte privada, que permitem a conexão aos gabinetes e acervo museológico. O acervo do museu, encontra-se estruturado em diferentes salas de armazenamento colocadas no piso -2, sendo que a movimentação de peças acontece a partir de uma conexão vertical até às salas de exposição permanente no piso 1. Após a chegada das peças, na cota da *promenade*, as mesmas serão armazenadas em salas com condições próprias, em sala de quarentena até ser catalogada na área de restauro. A partir dai, voltará para o piso inferior onde de acordo com as características da peça será armazenada em salas distintas, na zona seca cujo teor de humidade tem de ser inferior a 30%, ou então na zona húmida, sendo que a humidade não é um fator crucial para a condicionante de armazenamento. Após este percurso, caso a peça venha a ser exposta, a mesma irá passar previamente pela sala de inventário.

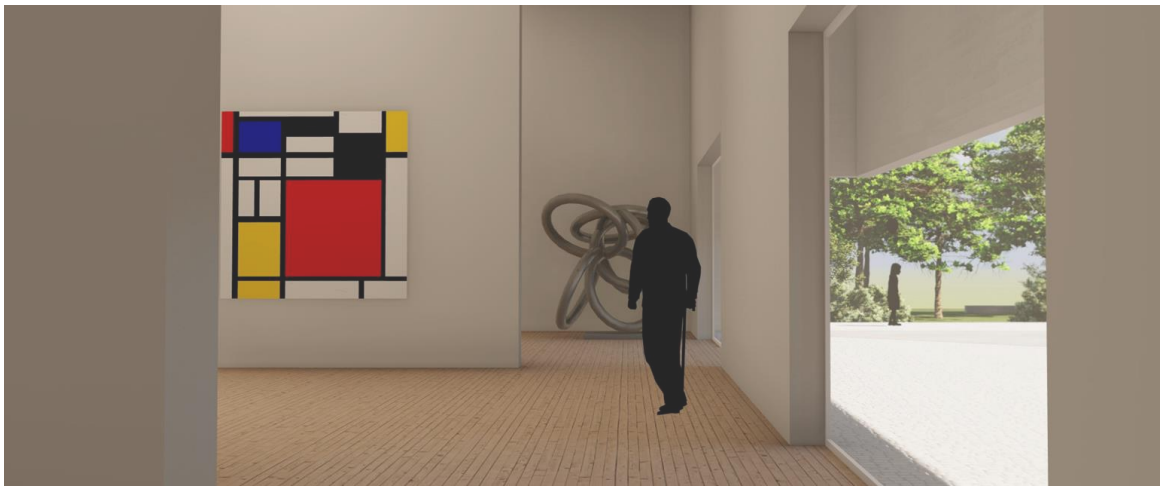


Fig.57: Renderização do espaço expositivo temporário; (do autor).

A definição deste percurso tornou-se fulcral no desenvolvimento do projeto e foi possível graças à ajuda da técnica superior de conservação e restauro da Câmara Municipal de Santarém, Dra. Vânia Coelho, que proporcionou uma visita guiada ao acervo distrital, bem como respostas a diversas questões sobre os espaços e ajuda para uma melhor compreensão das necessidades dos trabalhadores.

Chegando ao piso térreo, o campo de visão é circunscrito pela leitura de lâminas de sustentação do edifício cuja temática foi anteriormente desenvolvida. Compreendida entre estes elementos estruturais, desenrola-se um elemento envidraçado que pretende gerar um espaço de reflexão e de completa leveza, permitindo a quem se encontre na praça uma permeabilidade visual perante a natureza e paisagem, para as vivências do espaço, e porventura para a ligação do monólito com a igreja. Este espaço apresenta um pé direito reduzido de modo a criar uma experiência diferente ao utilizador como um elemento de passagem. Porém, graças às lâminas, é possível a divisão do espaço envidraçado, concebendo um elemento de receção ao utilizador, caso este apenas queira aceder ao espaço expositivo permanente.



Fig.58: Renderização do espaço expositivo permanente; (do autor).

Por fim, o espaço expositivo permanente desenrola-se no interior do monólito e apresenta-se com um amplo pé direito de 5,60m de modo a emergir o utilizador numa experiência de grandeza e contemplação do espaço gerado. Após a chegada pela escadaria vislumbra-se um elemento de paragem que se encontra demarcado através de um pé direito reduzido e de uma iluminação mais direta. Aqui, o utilizador iniciará o percurso pelas duas salas expositivas emergindo-se na memória das peças, sendo que estas salas apresentam características diferentes. A primeira apresenta um elemento de iluminação indireta através da claraboia, criando um simbolismo com a história e correlação com o monumento, mediante a presença de elementos verticais em forma de frestas permitindo uma iluminação difusa.

A última sala expositiva, apesar de apresentar o mesmo elemento de iluminação indireta, clarabóia, possui um vão que tende a rasgar o edifício e que gera uma varanda recuada de modo a representar um elemento de continuidade com a janela do transepto da igreja. Após a finalização do percurso expositivo é possível retornar ao piso térreo, praça principal, onde o utilizador volta a reemergir-se na história do local através da continuidade do percurso pelo interior da igreja.

# FISIONOMIA FACHADA

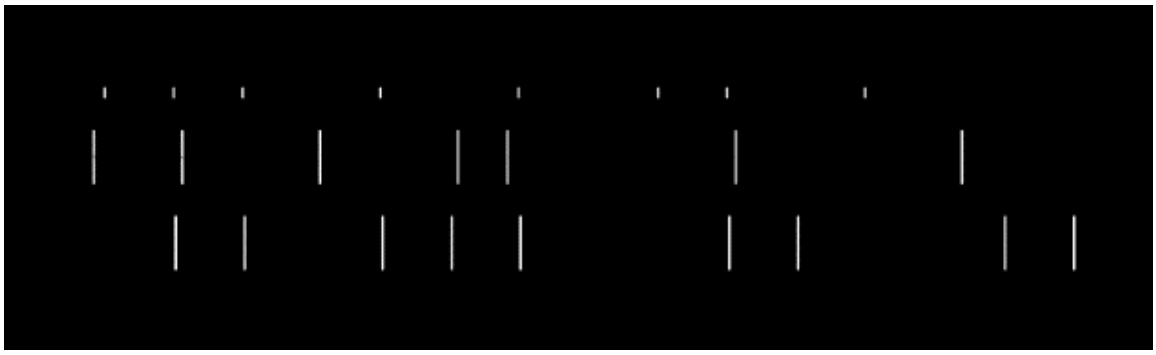


Fig.59: Esquema conceptual da disposição da fachada; (do autor).

Através dos capítulos anteriores foi possível entender de que forma o objeto se relaciona, não só com a paisagem, mas também com a envolvente, na perspetiva do contexto histórico e organização programática.

Tal como fora mencionado anteriormente, a interação das fachadas do monólito com o espaço expositivo pretende criar um diálogo entre a proposta e a sua vertente histórica. Através deste conceito utilizado, a proposta vive e necessita do contacto direto e da contextualização do local em que se encontra implantada bem como do monumento. Deste modo, tornou-se fundamental a contextualização temporal de modo a criar um jogo, pondo em questão qual dos espaços fora implantado primeiro. Assim, o objeto arquitetónico, necessita de se "camuflar" através do reaproveitamento de certos elementos presentes da igreja de modo a forçar esta conexão entre ambos.

O uso das frestas na fachada do edifício apresenta-se como um simbolismo que acaba por mimetizar a fachada a norte do monumento, (Figura 59). Através desta interpretação, tornou-se possível a criação de uma matriz que ajudou a definição de iluminação da primeira sala de exposições, criando uma experiência emergente a nível sensorial. Perante este conceito, as formas geométricas presentes na igreja foram um elemento que ajudou a frisar esta ligação, através de retângulos, círculos e antigos traçados que seriam necessários para traçar o famoso arco ogival, tão conhecido no estilo gótico. Por fim, realçando este diálogo na fachada a sul do monólito, o mesmo acaba por se desenvolver numa correlação direta com a igreja, configurando um rasgo que se estende ao longo da fachada seguindo os alinhamentos presentes da janela do transepto da igreja. Este elemento acaba mais tarde por gerar uma varanda embutida, permitindo assim ao utilizador a visualização da paisagem circundante à proposta.

# PROMENADE



Fig.60: Renderização do espaço da *promenade* com o monólito; (do autor).

Um dos temas essenciais e fulcrais num programa museológico prende-se com a circulação do edifício e com a narrativa que é gerada dentro e fora deste. Como tal, a *promenade* exerce uma função principal de elemento mediador e de contemplação entre a proposta e o monumento.

A narrativa que é gerada para esta proposta é deliberada e precisa, promovendo uma sensação de liberdade e de movimento ao proporcionar aos visitantes espaços coreografados dos quais não se apercebem que estão a participar. Pretende-se que o movimento seja contínuo e claro, sem qualquer confusão ou excitação para não criar um labirinto confuso.

O visitante, ao chegar ao piso mais baixa do edifício (+0.00m), depara-se com uma praça secundária, em comparação com a promenade principal, apresentando um domínio mais privativo a nível do museu, um espaço de reflexão e de cuidado, (Figura 41). Esta *promenade* de menor dimensão encontra-se abrangida pela natureza e pela magnitude do edificado de modo a criar no utilizador um sentimento de contenção e de conexão. Após a entrada no espaço interno da proposta, apresenta-se um *foyer* de receção que representa o início da narrativa da exposição. O percurso desenrola-se sem exaltações chegando a todos os espaços mencionados anteriormente até ao piso térreo, em que o domínio público toma conta do espaço, tornando este elemento de *promenade* que potencializa a vista perante a paisagem e o Tejo num espaço permeável e equitativo, sendo o elemento principal em discussão, (Figura 60).

# MATERIALIDADE



Fig.61: Renderização das vivências experienciadas nas lâminas que sustentam o edifício; (do autor).

Os materiais constituintes da proposta foram criteriosamente selecionados a partir de um projeto bem pensado.

O refinamento e a aplicação desses materiais não foram arbitrários, mas visaram destacar a essência de cada espaço e a história do local. A ideia era garantir que cada detalhe da proposta refletisse o conceito original traçado nos croquis, desde a conceção do projeto até à execução final. Os blocos de calcário que compõem o monumento formaram a base da relação do projeto com seu entorno. Metaforicamente, a ligação entre os dois tornou-se parte integrante da intervenção, dado o vínculo estabelecido entre eles. Para destacar a conexão, foi proposto que a aparência externa do equipamento refletisse uma mistura das características da estereotomia e da matriz do monumento de pedra. Deste modo, seguindo este conceito, tornou-se óbvio a utilização de dois elementos materiais na proposta, o calcário como elemento de camuflagem e o betão branco aparente como elemento de realce.

Deste modo, a proposta é revestida através de lajetas de calcário bege polido, tanto no monólito de modo a criar uma conexão com a igreja, na praça, mas de diferente estereotomia, e por fim no elemento encastrado de modo a gerar um todo. Porém, como referido anteriormente, são destacados certos elementos na proposta de forma a realçar pequenas evidências em certos ambientes dinamizando o espaço interno. Como tal, o piso térreo do monólito, o rasgo que pretende recriar janela do transepto e a fachada recuada do piso -2, que permite a entrada no interior da proposta, são apresentadas em betão branco aparente de modo a gerar uma rutura na proposta, mas a não sobrevalorizá-la. Esta linguagem acontece no exterior da proposta com o intuito de elevar o caráter de “defesa”, sendo este o caráter essencial pelo qual os conventos eram conhecidos.

# CONSTRUÇÃO

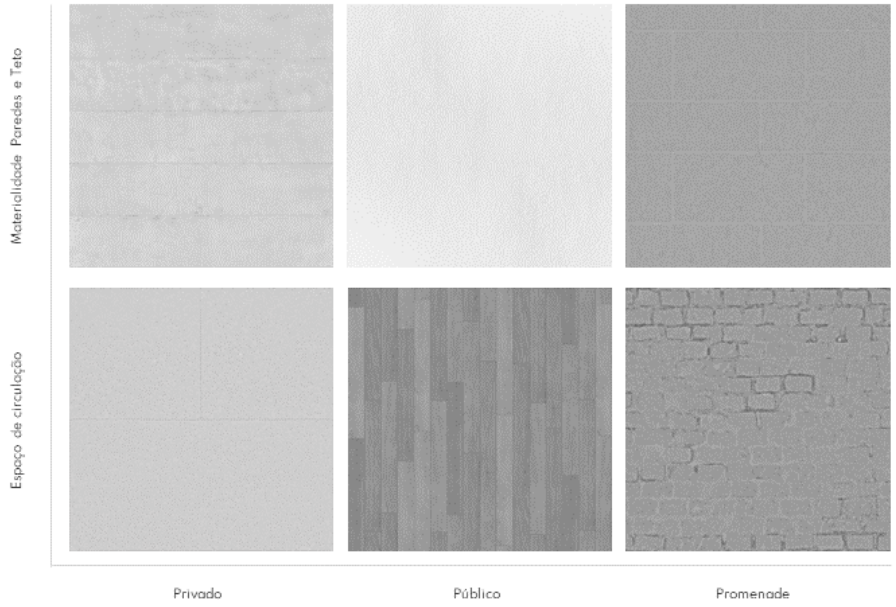



Fig.62: Esquema conceitual do diferente uso das materialidades para diferentes espaços; (do autor).

O estudo das características e acabamentos dos materiais permitiu uma compreensão mais profunda, tanto na criação de ambientes como na manipulação de sensações.

Por meio desse processo, desenvolveram-se técnicas para reconhecer a importância experienciada e vivida em cada espaço de acordo com as suas materialidades. Desta forma, todos os materiais e revestimentos, entram em consonância com a abordagem conceptual mencionada anteriormente. Deste modo, são apresentadas 2 tipologias de paredes exteriores e 3 de paredes interiores. A constituição das paredes exteriores da proposta apresenta-se com uma estrutura em betão armado de 35 cm seguida de 8 cm de poliestireno extrudido (XPS) estando este rebocada no interior com 2 cm de espessura. No exterior será revestida a calcário bege com 100 x 60 x 2 cm de espessura.

O segundo elemento da parede exterior, acentua nos espaços externos de enfoque, (lâminas, momento de entrada e saliência de continuação do vão do transepto da igreja) com uma parede estrutural de betão armado branco aparente de 35 cm. Esta parede é seguida por 8 cm de XPS e 2 cm de gesso.

No interior, as paredes internas variam de acordo com suas respetivas áreas e requisitos técnicos. As paredes que divisórias dos espaços principais e dos espaços de circulação são constituídas por uma parede de gesso cartonado de 12,5 cm, com uma estrutura metálica de 5 cm no seu interior.

O interior das paredes é pintado de branco. As paredes que separam as áreas funcionais dos espaços auxiliares, (acervo), são construídas em betão armado de 35 cm de espessura sendo estas revestidas no interior com isolamento térmico e rematadas com uma camada de gesso cartonado impermeável com 1,25 cm de espessura e pintada a branco. Adicionalmente, as paredes interiores que separam as divisões contíguas das áreas principais, ou seja, paredes não estruturais, são de alvenaria de tijolo térmico com 11 cm de espessura, rebocada e pintada de branco com RAL 9010.

O pavimento da proposta é apresentado em duas tipologias, para os espaços públicos e os espaços privados. Ajudando a conjugar a proposta com a materialidade descrita, o pavimento interno da proposta encontra-se estruturado em ripas de madeira pinho apresentando isolamento compreendido nos elementos de estrutura. Na parte privada, o pavimento é estruturado em mosaicos de calcário bege polido de 60x60x2 cm de espessura.

# SOLUÇÕES E PORMENORES

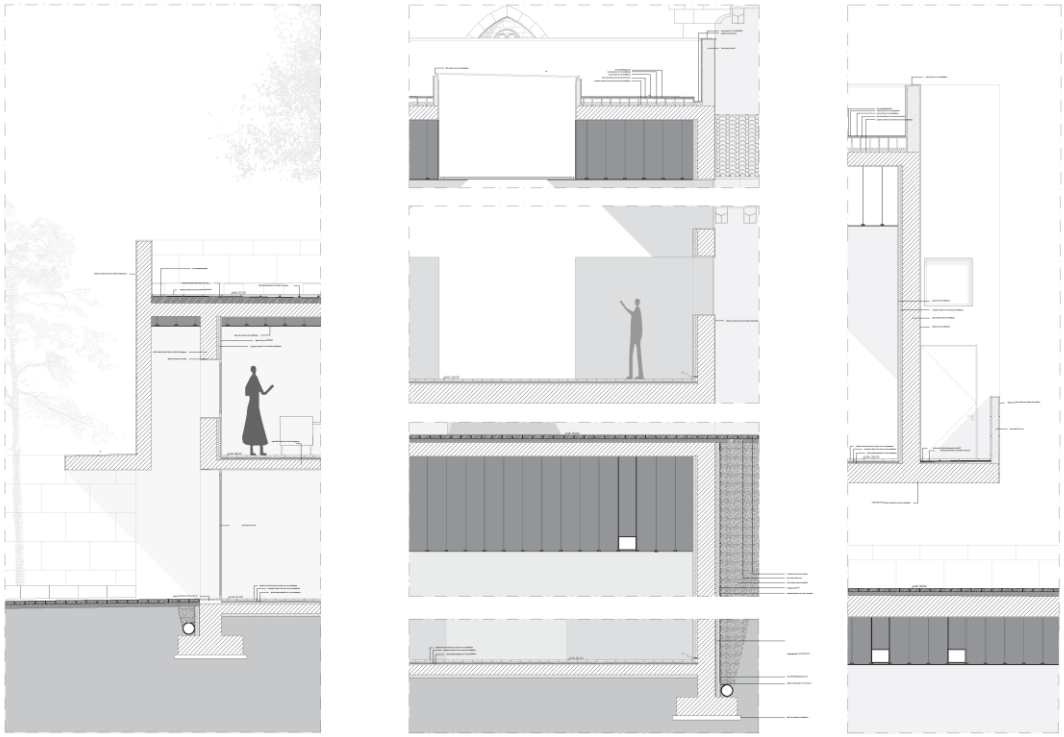


Fig.63: Peças desenhadas dos pormenores do MAHS; (do autor).

Os pormenores da proposta são os pontos chave, do qual a atenção ao detalhe não é poupada em nenhum ambiente, de modo que cada espaço viva das sensações tal como foi projetado.

Dado todo o trabalho resultante até ao momento, tornou-se imprescindível de controlar todos os pormenores da proposta, abrangendo as condições térmicas do interior dos ambientes, pelo que potencializou à utilização de um sistema de climatização (AVAC). Estas canalizações necessitam de atravessar todos os pisos de modo a assegurar a continuidade e distribuição, encontrando-se ocultadas nos tetos falsos do edifício. A recolha de ar é assegurada pela captação direta do exterior, estando estes equipamentos incorporados na cobertura do monólito. A estrutura que sustenta o teto falso da proposta, permite a fixação dos sistemas de iluminação.

As caixilharias das janelas são na sua grande maioria fixas e em PVC branco mate. Existem seis dimensões de vãos: 10x60cm, 270x270cm, 100x270cm, 270x120cm, 250x120cm e 270x220cm. As caixilharias permitem a fixação da janela e a coplanaridade do vidro com a superfície interior.

O elemento de claraboia que se apresenta na praça de domínio público encontra-se encastrada e fixa através de uma junta em silicone permitindo vedar e impermeabilizar o vidro de forma a gerar um elemento de nível com a praça, sendo possível percorrer por cima deste. No pavimento da proposta foi desenvolvido um sistema que permite a ventilação da madeira havendo uma caixa de ar que possibilita a ventilação transversal através da abertura de grelhas no rodapé da proposta. Estas grelhas encontram-se pintadas a branco, tal como o rodapé, de modo a camuflar estes pequenos elementos.

# 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

"É necessário encontrar o equilibrio certo entre o controlo da experiência espacial e uma liberdade para permitir que as coisas aconteçam."

Álvaro Siza, 2016

Concluindo este trabalho, a proposta desenvolvida não pretende ser uma solução infalível, mas sim um resultado de um estudo e aprendizagem que se moldou em linhas que demonstram todo o conhecimento adquirido neste ensaio. O resultado deste exercício despertou um enorme interesse, envolvimento pessoal e dedicação que acabou por se constituir num enorme desafio em todos os níveis, pelo que, devido ao esforço totalmente proveitoso e ao conhecimento adquirido, permitiu desenvolver as noções de responsabilidade e sensibilidade que uma intervenção arquitetónica pode albergar no perímetro que a circunde.

O trabalho desenvolvido tornou-se assim uma mais-valia e que possa servir como um exemplo através da constituição deste *modus operandi* de modo a possibilitar e facilitar outros elementos de reconversão urbana através da imposição de estratagemas que respeite e valorize a história do local/monumento, não deixando este cair em esquecimento.

A magnitude que a Igreja Santa Clara provoca, proporcionalmente à dificuldade na intervenção no terreno que a circunde, tornou-se a principal razão e necessidade de abranger e investigar cada questão que decorria durante o processo de levantamento, pelo que levou à investigação deste vasto vazio que a circunde. Deste modo, para obter melhor base estratégica, recorreu-se à explanação de diversos assuntos que fundamentaram agentes de trabalho de modo a possibilitar uma análise de diversos temas primordiais no desenvolvimento da proposta.

Não obstante, o enfoque principal do presente trabalho centralizou-se sempre no desenvolvimento de um proposta que vivesse uma forte correlação com o lugar, permitindo uma intensa relação e diálogo com a igreja, tornando-se assim numa intervenção que se moldasse *in situ* através das especificidades do local e suas condicionantes. Esta premissa implicou assim uma aproximação intensa com lugar, através da criação de uma relação com igreja, a história e a proposta, de modo a intervir de um forma mais precisa e consciente.

Graças a estes conceitos alicerçais para a investigação, a igreja revelou ser metodologicamente fundamental na conceção de pontos de ancoragem para a proposta, permitindo uma cumplicidade com o local, através da leitura das especificidades e observação. Esta exploração imersiva, permitiu discernir o modo de como a igreja e a proposta comunicam com o sujeito que percorre o lugar, permitindo o entendimento, compreensão e sua reflexão. Porém, o projeto estimulou uma constante leitura através da perceção demorada e contínua pela apreensão do lugar através de diversos meios e sentidos, abrangendo uma experiência deambulatória que privilegia a presença do corpo e do movimento.

A história do antigo convento e da igreja, serviram como elementos estimulantes que visam a estabelecer um cenário ideal para receber o edifício concebido, de modo a contemplar a memória deste antigo espaço, prevalecendo as necessidades da população, através do reconhecimento da arquitetura como um dispositivo de intervenção do lugar.

A proposta apresenta-se assim como elemento de enorme ligação à memória do antigo espaço conventual e à própria igreja, de modo a ser preservado o espírito do local do anterior convento. Desta forma, através dos seus limites e principais alinhamentos, elementos conceituais e sua dinamização a nível de cotas, a intervenção prende-se assim através de uma arquitetura

precisa e sem excessos, acabando compreendida num trabalho fundamentado de composição rigorosa através de uma geometria cuidadosamente articulada e integrada com a igreja, permitindo a criação de uma ligação direta e efémera com o monumento sem intervir diretamente neste.

A proposta presente não busca transpor-se além da Igreja nem passar por despercebida, mas sim conjugando-se através da simplicidade e de uma relação que lhe permita interagir, estabelecendo um diálogo mútuo e permanente com lugar. Graças a isto, tornou-se possível a procura por uma resposta adequada à singularidade do local que consistisse em "não há linguagens universais, assim como não há sítios universais, existe apenas adequação". [40]

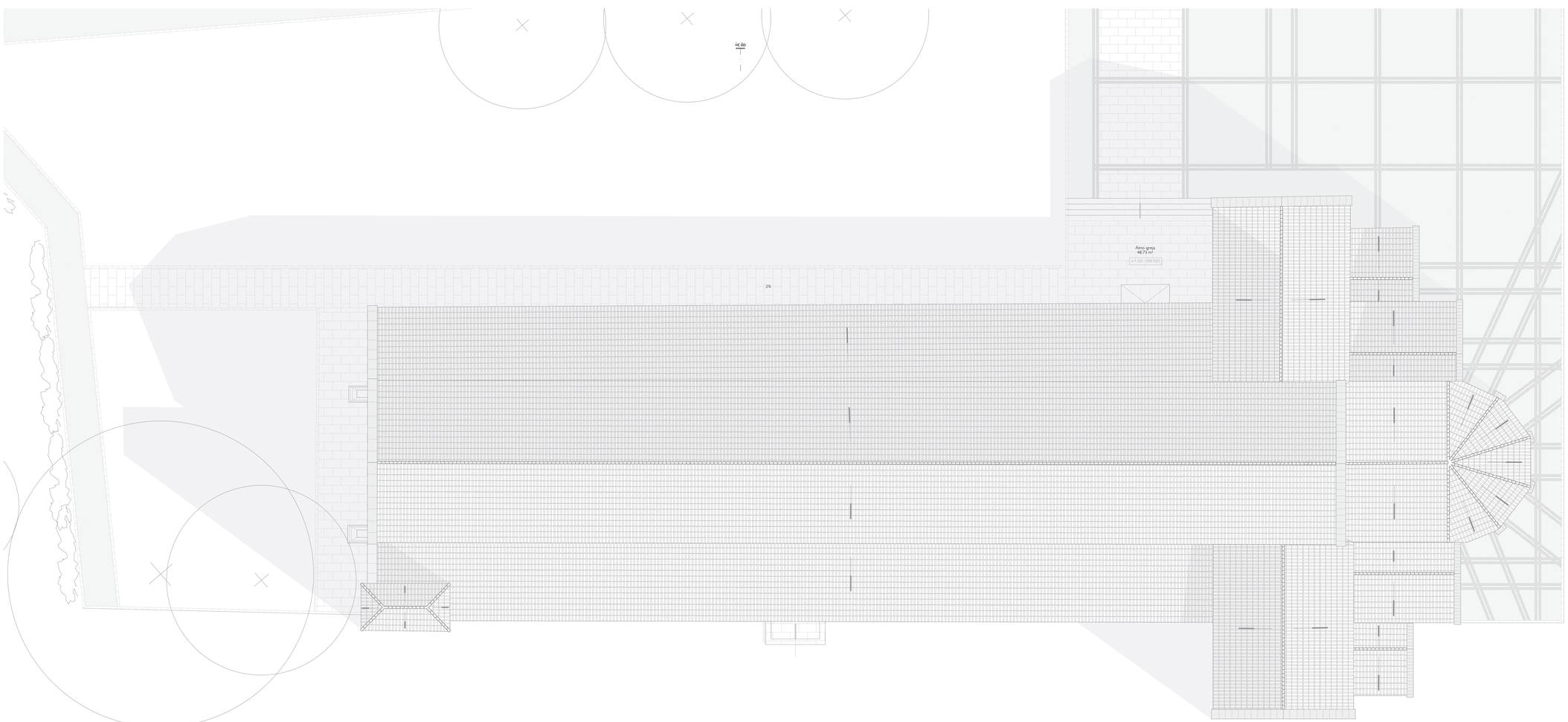
Desta forma, as determinações que foram definidas de um modo crítico e consciente da proposta, permitem criar um "todo", possibilitando a centralização de um espaço temporal. Este conjunto de soluções, que permitiu a implantação da proposta **MAHS**, procuraram enfatizar o lugar ao serviço da leitura, contemplação e memória, através da estruturação de uma experiência primordial no encontro entre arquitetura e do monumento.

Como tal, a proposta procura alcançar distintas atmosferas, dinamizando e potencializando a experiência do utilizador, assumindo uma ideia de surpresa, contemplação, limites claros e de percurso. Tornou-se possível assim a criação de um jogo entre a arquitetura e o homem, sendo que através da experiência de deambular, se desdobrem diversas experiências de luz e sombra, interior e exterior, variação de escala, exaltação, silêncio, movimento e por fim de contemplação.

Concluindo, o presente documento pretende ser a memória futura da Igreja e toda a sua história com mais de 700 anos, que graças a esta, permitiu ser o ponto de partida para a conceção e ancoragem da proposta **MAHS**. Todo este processo de interiorização da história e de levantamento do monumento, permitiu enaltecer a memória do antigo espaço conventual, bem como a relação do homem com a arquitetura do lugar de modo a Imaginar o Espaço e o Tempo.

40: Souto de Moura, Eduardo em entrevista conduzida por Isabel Salema publicada a 17 de janeiro de 2003, disponível em: https://www.público.pt/2011/03/28/culturaipsilon/noticia/transformar-uma-geografia-e-a-ambicao-de-todos-os-arquitectos-280448

# 5· ANEXOS





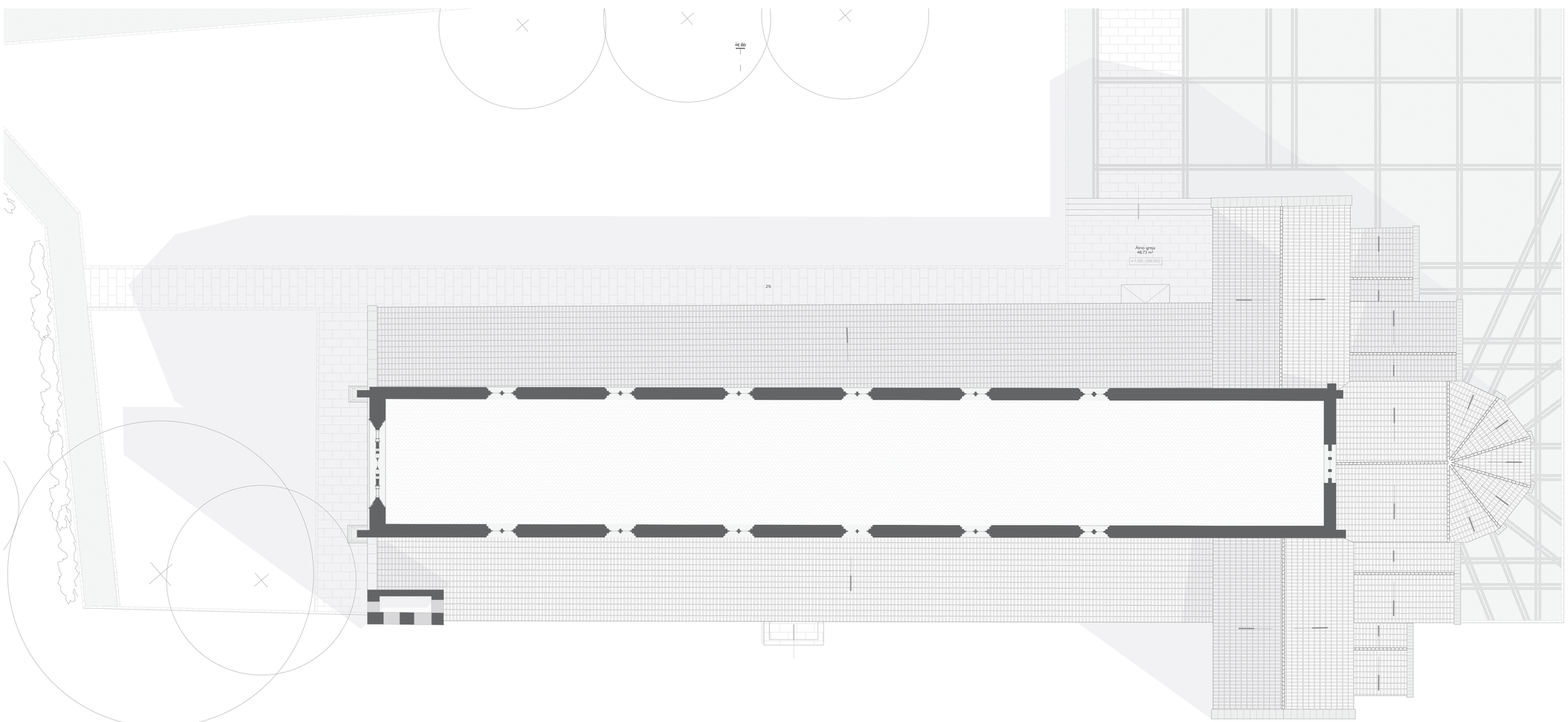

+0.90 (98.90)

+0.50 (98.50)

A
B

Peças desenhadas tendo como base
o levantamento presente no SIPA :
http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3392

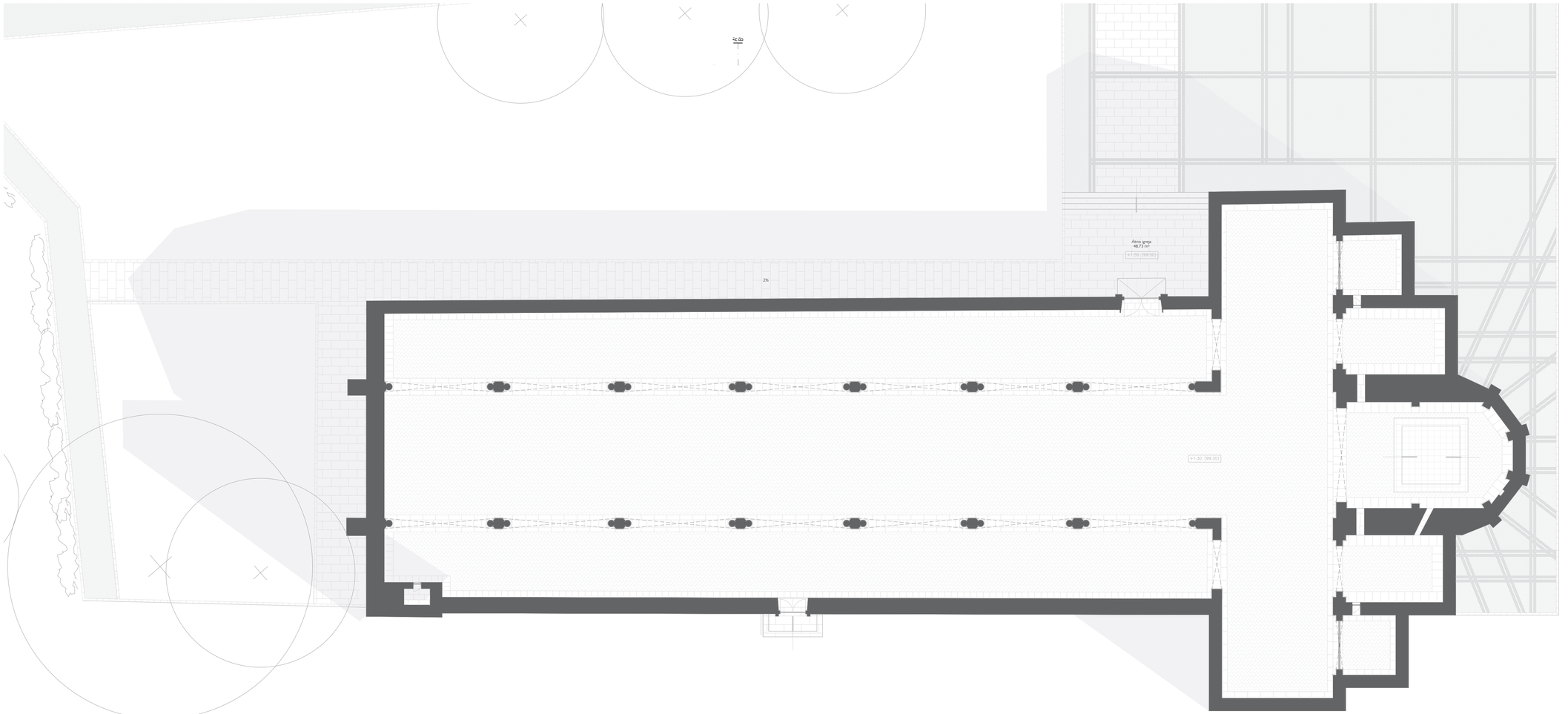
projeto
Levantamento Igreja Santa Clara
localização
santarém | igreja de santa clara
autor
joão belchior | 39402
desenho
planta de cobertura
escala 1/100
requerido
universidade da beira interior
data 2023






Peças desenhadas tendo como base
o levantamento presente no SIPA :
http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3392

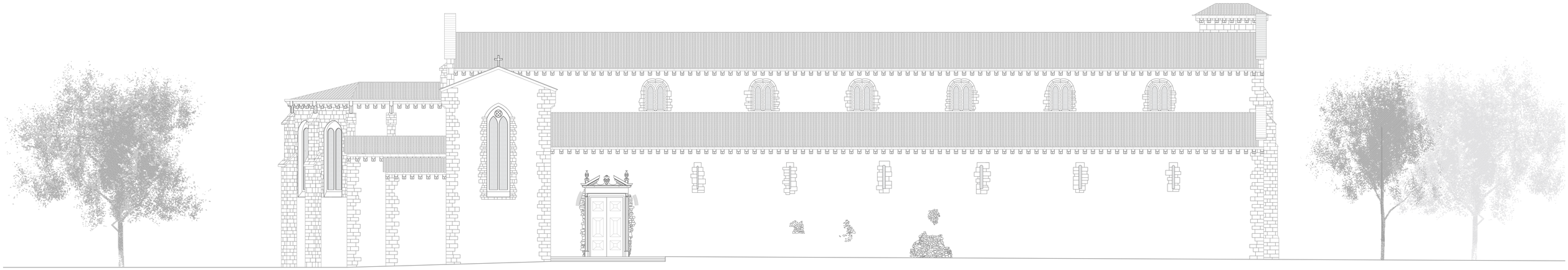
projeto
Levantamento | Igreja de Santa Clara
localização
igreja da st. clara - santarém
desenho
joão belchior // 39402
requerente
planta de cobertura
escala 1/100
universidade da beira interior
data 2023



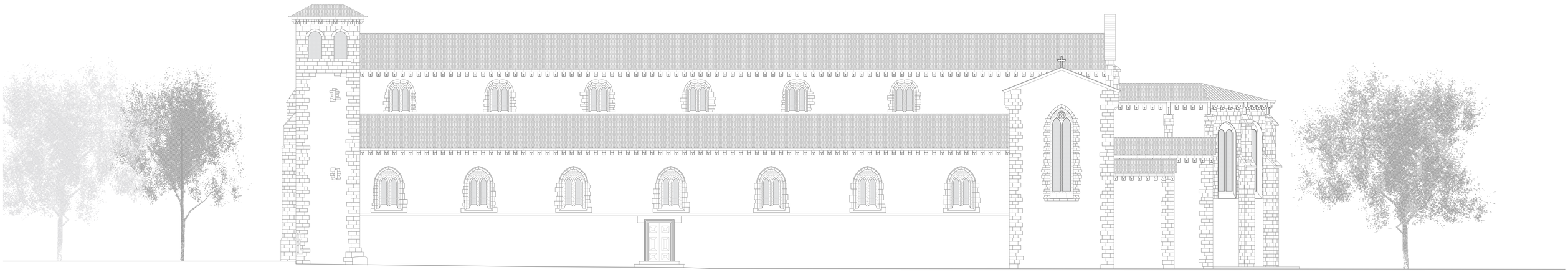



Peças desenhadas tendo como base
o levantamento presente no SIPA :
http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3392

projeto: Levantamento Igreja de Santa Clara
localização: santarém | igreja de santa clara
desenho: joão belchior | 39402
requerente: planta piso térreo
universidade da beira interior
escala 1/100
março 2023



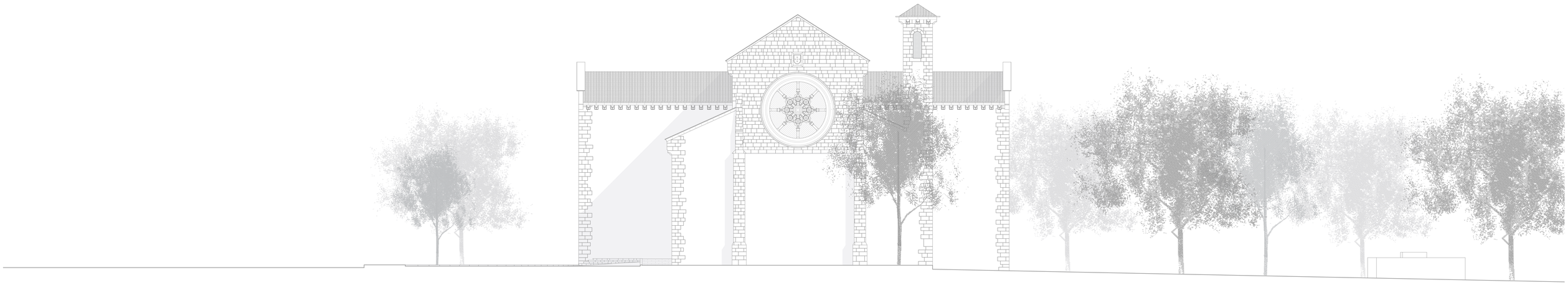
ALÇADO NORTE



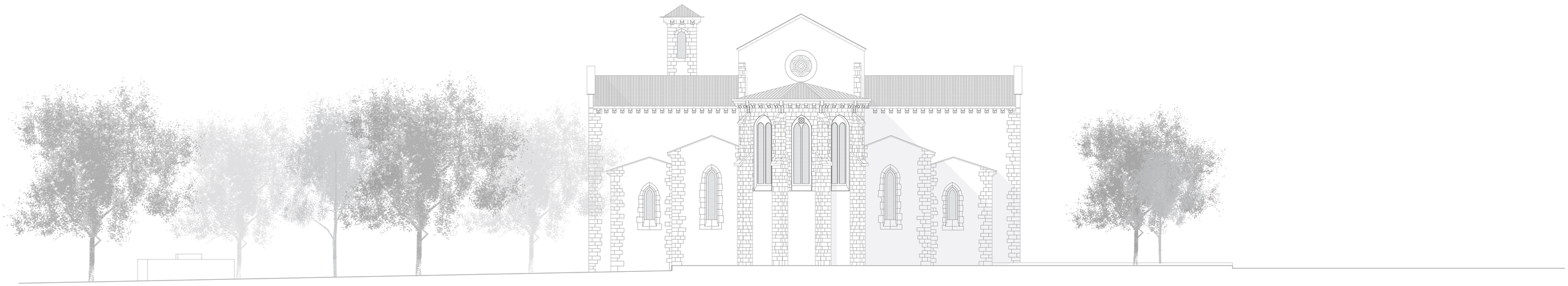
ALÇADO SUL

Peças desenhadas tendo como base
o levantamento presente no SIPA :
http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3392

projeto
Levantamento Igreja de Santa Clara
localização santarém | igreja de santa clara
desenho joão belchior | 39402
requerente universidade da beira interior
alçado norte e sul
escala 1/100
janeiro 2023



ALÇADO OESTE



ALÇADO ESTE

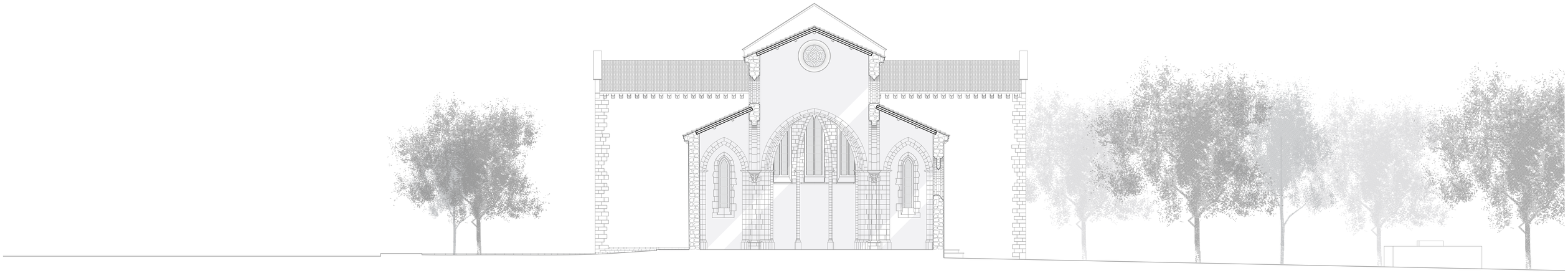
Peças desenhadas tendo como base
o levantamento presente no SIPA :
http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3392

projeto: Levantamento Igreja de Santa Clara

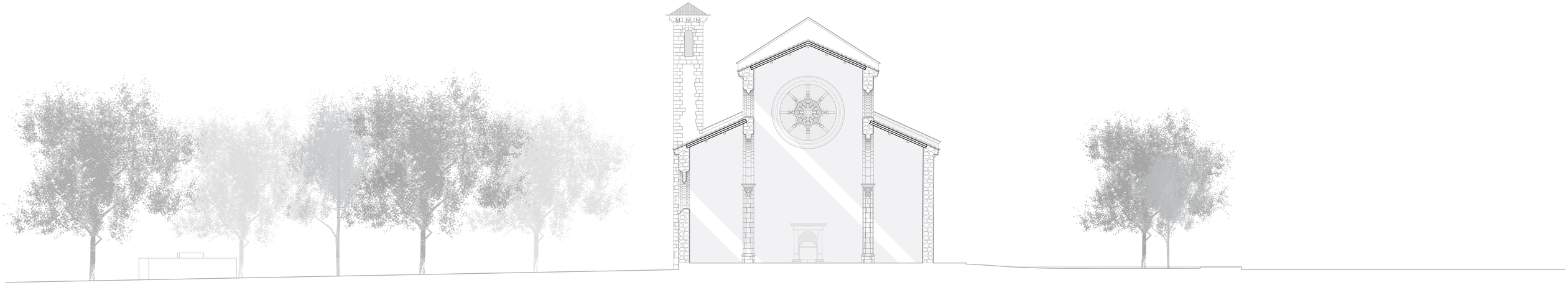
localização: santarém | igreja de santa clara — joão belchior | 39402

desenho: alçado este e oeste — escala 1/100

requerente: universidade da beira interior — março 2023



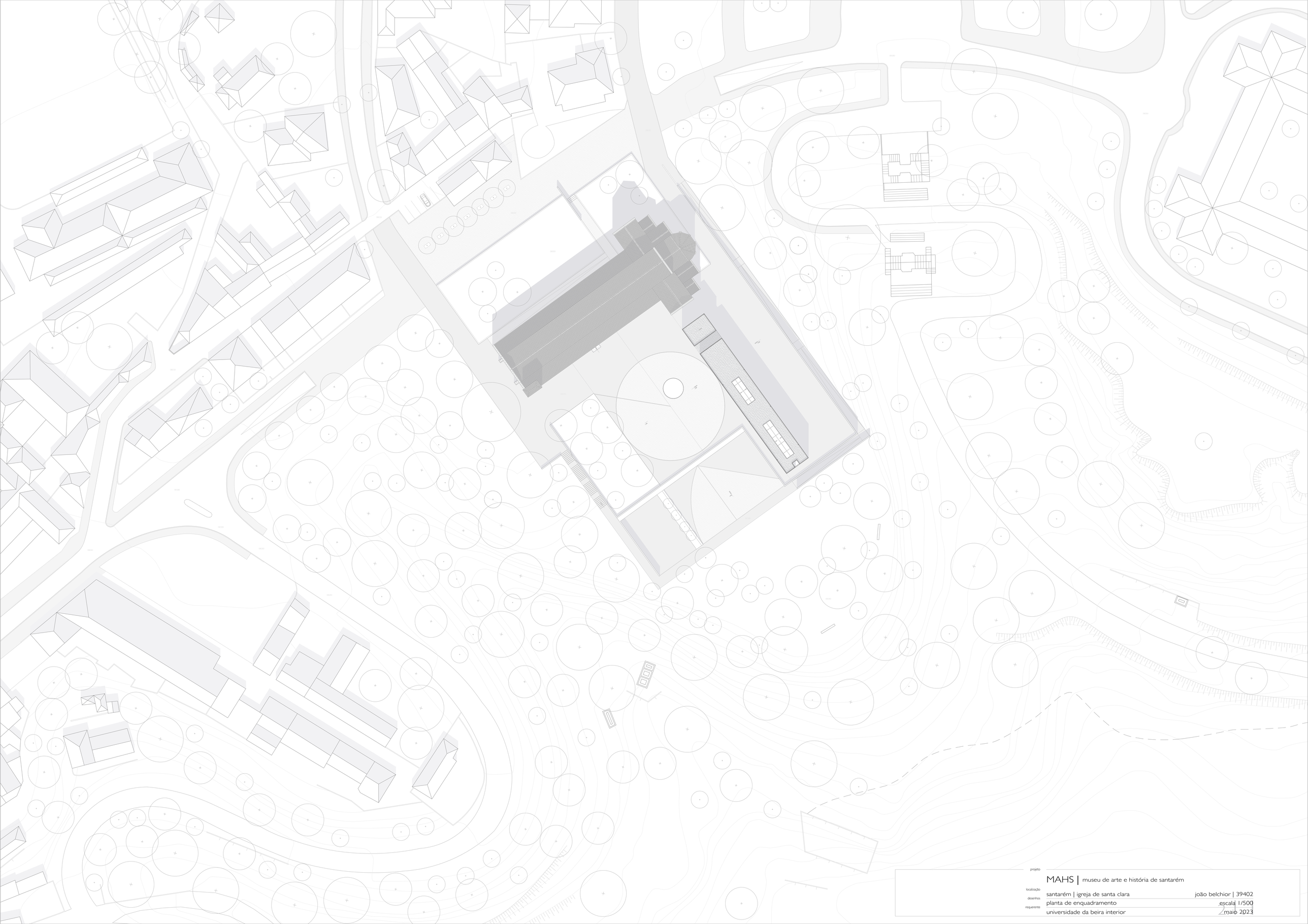
CORTE B-B'



CORTE A-A'

Peças desenhadas tendo como base
o levantamento presente no SIPA :
http://www.monumentos.gov.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=3392

projeto
Levantamento Igreja de Santa Clara
localização
santarém | igreja de santa clara
desenho
joão belchior | 39402
requerente
cortes a-a' | b-b'
escala 1/100
universidade da beira interior
data 2023



projeto
MAHS | museu de arte e história de santarém

localização
santarém | igreja de santa clara

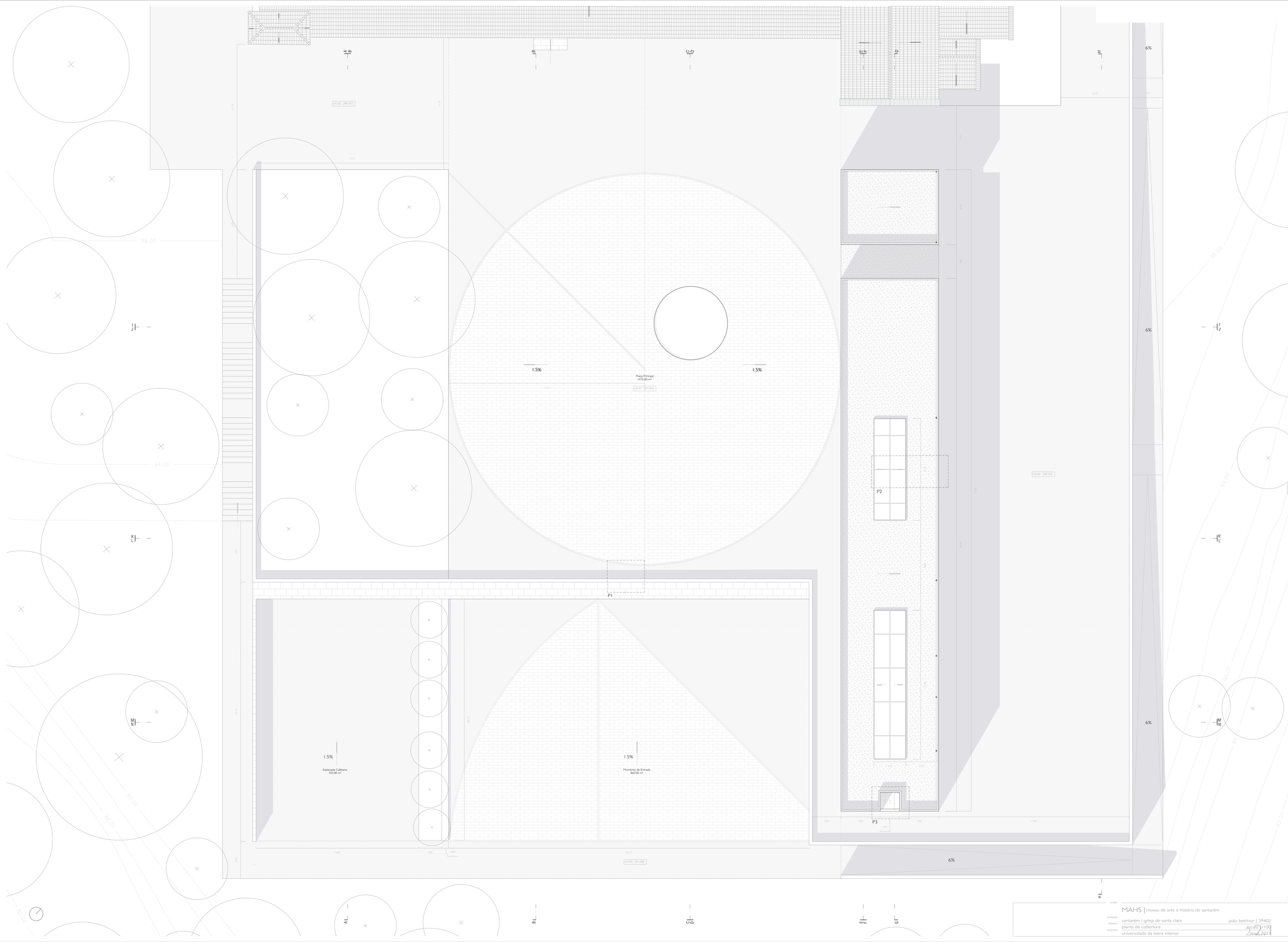
desenhos
planta de enquadramento

requerente
universidade da beira interior

joão belchior | 39402

escala 1/500

maio 2023




| | |
|---|---|
| projeto | MAHS \| museu de arte e história de santarém |
| localização | santarém \| igreja de santa clara |
| desenho | planta de cobertura |
| requerente | universidade da beira interior |

joão belchior | 39402

escala 1/100

2023

Praça Principal
1475.00 m²

Sala 1 Exp. Perm.
110.00 m²

Ante-câmara Exp. Perm.
86.00 m²

Sala 2 Exp Perm.
150.00 m²

Esplanada Cafetaria
335.00 m²

Momento de Entrada
860.00 m²

1.5%

6%

98.00

96.00

94.00

92.00

90.00

+6.92 (98.00)

+6.57 (97.65)

+0.00 (91.08)

| | |
|---|---|
| projeto | MAHS \| museu de arte e história de santarém |
| localização | santarém \| igreja de santa clara — joão belchior \| 39402 |
| desenho | planta piso 1 — escala 1/100 |
| arquitetura | universidade da beira interior — janeiro 2023 |

Praça Principal
1475.00 m²

Esplanada Cafetaria
335.00 m²

Momento de Entrada
860.00 m²

Recepção Secundária
86.00 m²

Cisterna

1.5%

6%

+6.92 (98.00)

+6.57 (97.65)

+0.00 (91.08)

98.00

94.00

90.00

86.00

82.00

| | |
|---|---|
| projeto | MAHS \| museu de arte e história de santarém |
| localização | santarém \| igreja de santa clara — joão belchior \| 39402 |
| desenho | planta piso 0 — escala 1/100 |
| requerente | universidade da beira interior — 2024a02a23 |

Balneário
33.00 m²

Balneário
33.00 m²

Restauro de Peças
200.00 m²

Auditório 120 Lugares
220.00 m²

Palco
62.00 m²

Hall
370.00 m²

Zona de Descanso
50.00 m²

Sala de Estudo
58.00 m²

Sala de Estudo
48.00 m²

Arrumos
11.00 m²

Gabinete
30.00 m²

Zona de Refeições
69.00 m²

Sala de Reuniões
100.00 m²

Gabinete
35.00 m²

Gabinete
35.00 m²

Gabinete
39.00 m²

Gabinete
30.00 m²

Gabinete
35.00 m²

LS
30.00 m²

LS
22.00 m²

Arrumos
7.00 m²

Exposição Temporária
180.00 m²

1.5%
Esplanada Cafetaria
335.00 m²

1.5%
Momento de Entrada
860.00 m²

6%

6%

+0.00 (91.08)

94.00

90.00

86.00

82.00

A L

B L

C L D L

E L F L

G L

H L

K L

M N

| | |
|---|---|
| projeto | MAHS \| museu de arte e história de santarém |
| localização | santarém \| igreja de santa clara — joão belchior \| 39402 |
| desenho | planta piso -1 — escala 1/100 |
| requerente | universidade da beira interior — 2024.2025 |

Zona Húmida
230.00 m²

Zona Seca
146.00 m²

Zona de Quarentena
173.00 m²

Arrumos
15.00 m²

Sala Audiovisual
16.00 m²

Arrumos
10.00 m²

Auditório 120 Lugares
220.00 m²

Palco
62.00 m²

Hall
370.00 m²

Inventário
176.00 m²

Copa + arrumos
30.00 m²

LS
31.00 m²

LS
42.00 m²

Cafetaria
190.00 m²

Receção
46.00 m²

Átrio
214.00 m²

Ante-câmara
50.00 m²

Exposição Temporária
180.00 m²

1.5%

Esplanada Cafetaria
335.00 m²

1.5%

Momento de Entrada
860.00 m²

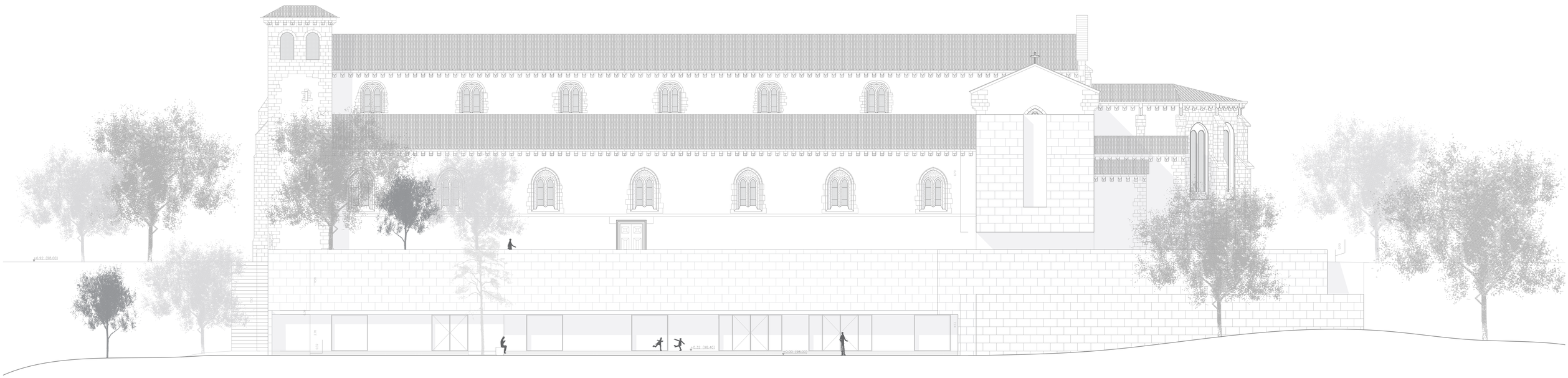
+0.32 (91.40)

+0.00 (91.08)

6%

| | |
|---|---|
| projeto | MAHS \| museu de arte e história de santarém |
| localização | santarém \| igreja de santa clara — joão belchior \| 39402 |
| desenho | planta piso -2 — escala 1/100 |
| requerente | universidade da beira interior — 2021.07.21 |




projeto
MAHS | museu de arte e história de santarém

localização
santarém | igreja de santa clara
joão belchior | 39402

desenhos
alçado norte e sul
escala 1/100

requerente
universidade da beira interior
maio 2023




projeto
MAHS | museu de arte e história de santarém

localização
santarém | igreja de santa clara

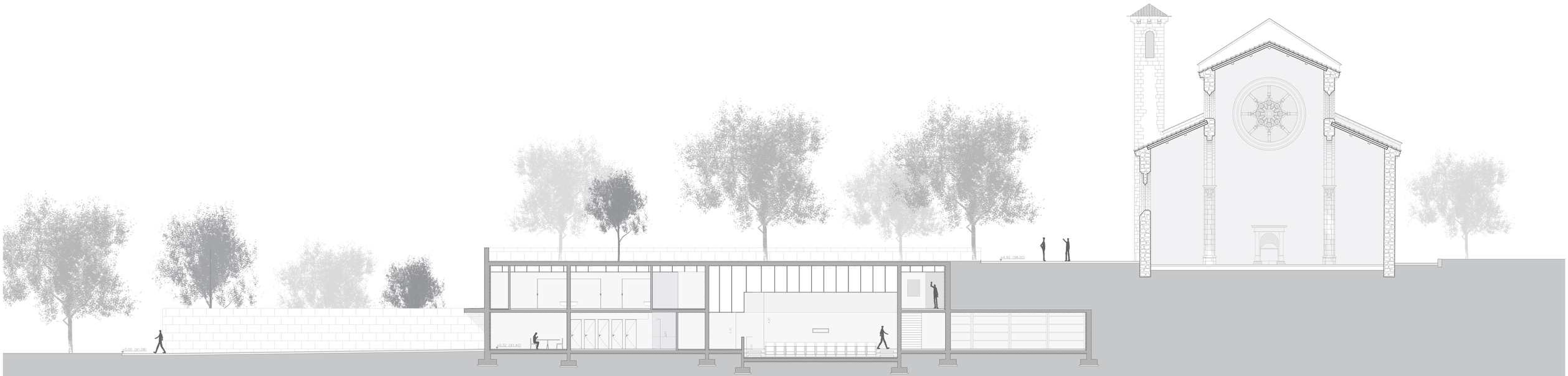
desenho
joão belchior | 39402

requerente
universidade da beira interior

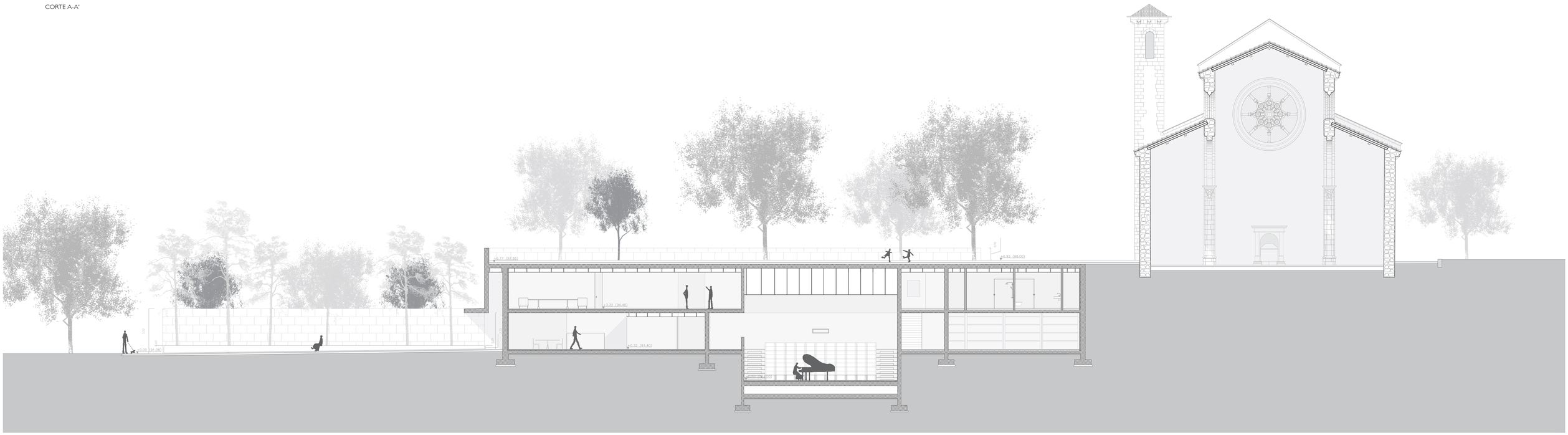
alçado este e oeste

escala 1/100

maio 2023




CORTE A-A'




CORTE B-B'

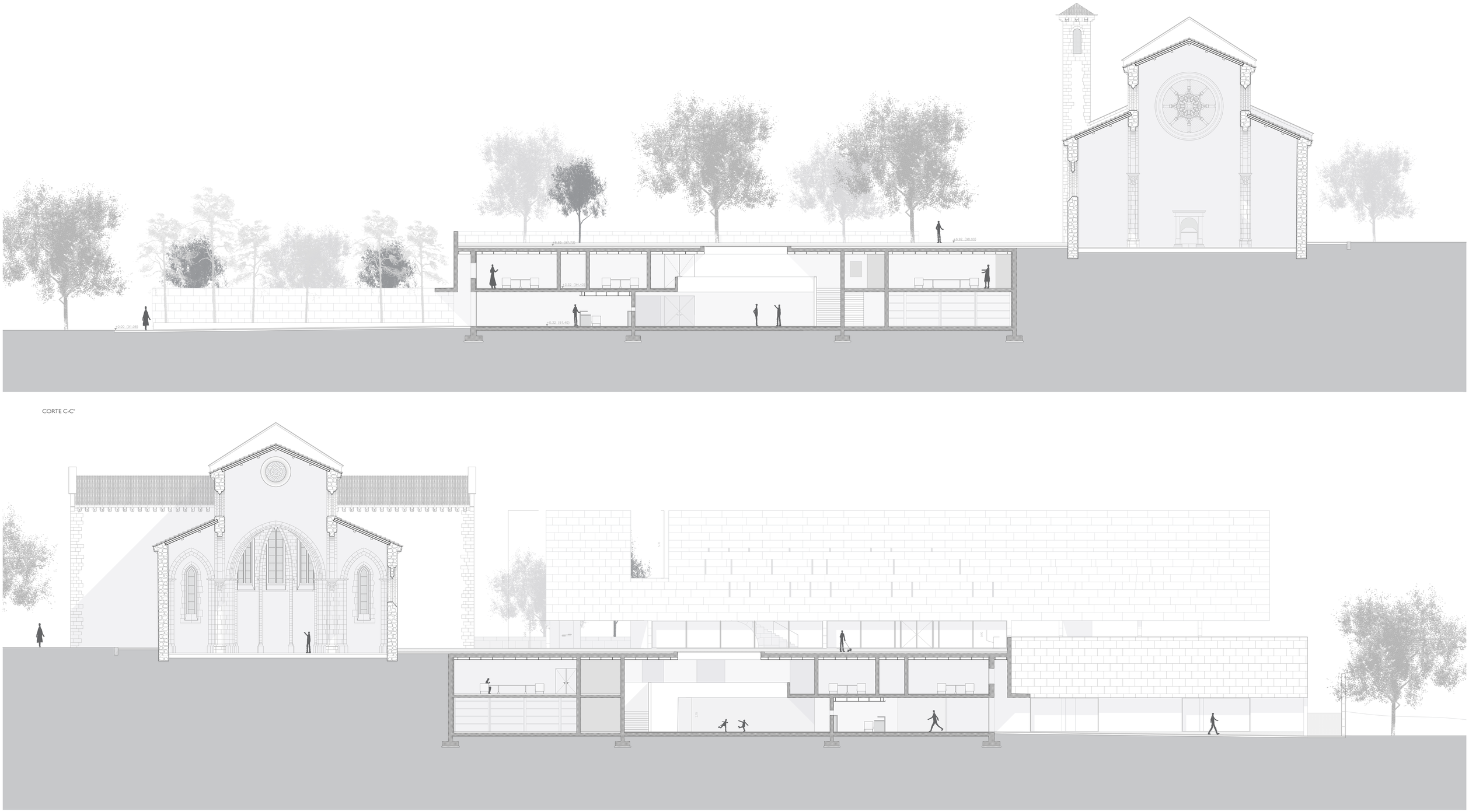
projeto MAHS | museu de arte e história de santarém

localização santarém | igreja de santa clara — joão belchior | 39402

desenhos cortes a-a' | b-b' — escala 1/100

requerente universidade da beira interior — maio 2023

CORTE C-C'



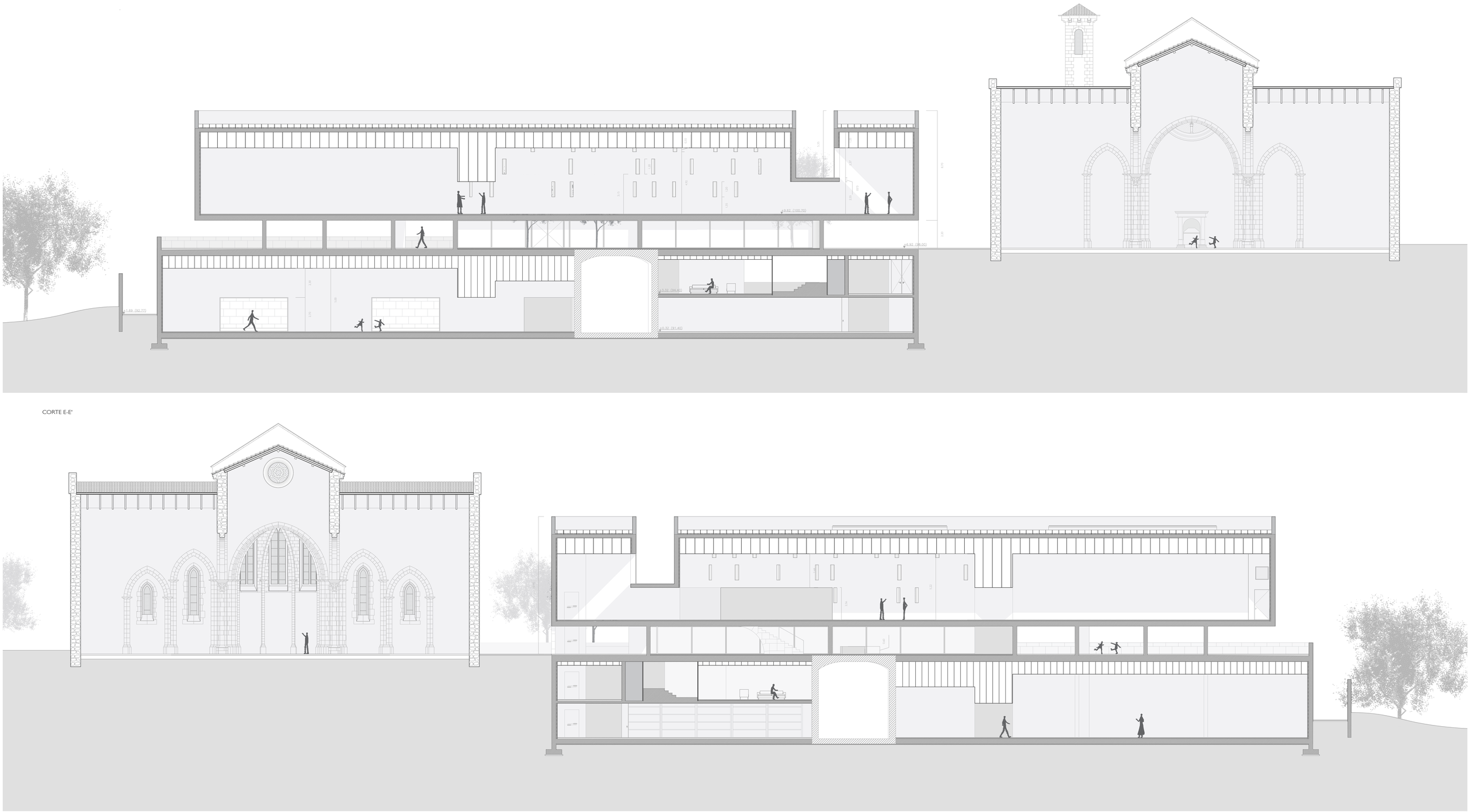
CORTE D-D'

projeto: MAHS | museu de arte e história de santarém

localização: santarém | igreja de santa clara — joão belchior | 39402

desenhos: cortes c-c' | d-d' — escala 1/100

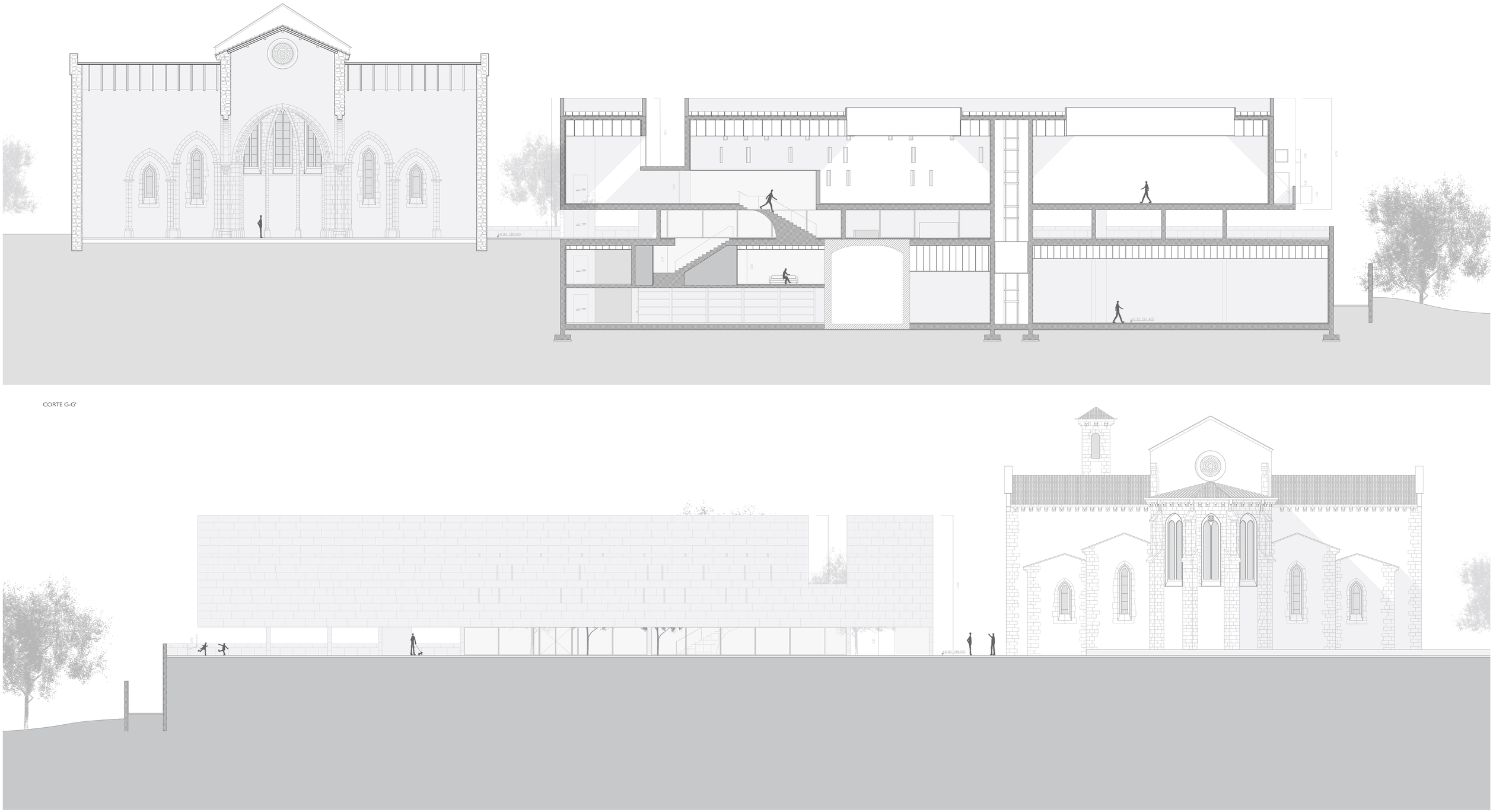
requerente: universidade da beira interior — 2 | maio 2023



CORTE E-E'

CORTE F-F'

| | |
|---|---|
| projeto | MAHS \| museu de arte e história de santarém |
| localização | santarém \| igreja de santa clara — joão belchior \| 39402 |
| desenhos | cortes e-e' \| f-f' — escala 1/100 |
| requerente | universidade da beira interior — 2 / maio 2023 |




CORTE G-G'

CORTE H-H'

projeto
MAHS | museu de arte e história de santarém

localização
santarém | igreja de santa clara

desenhos
cortes g-g' | h-h'

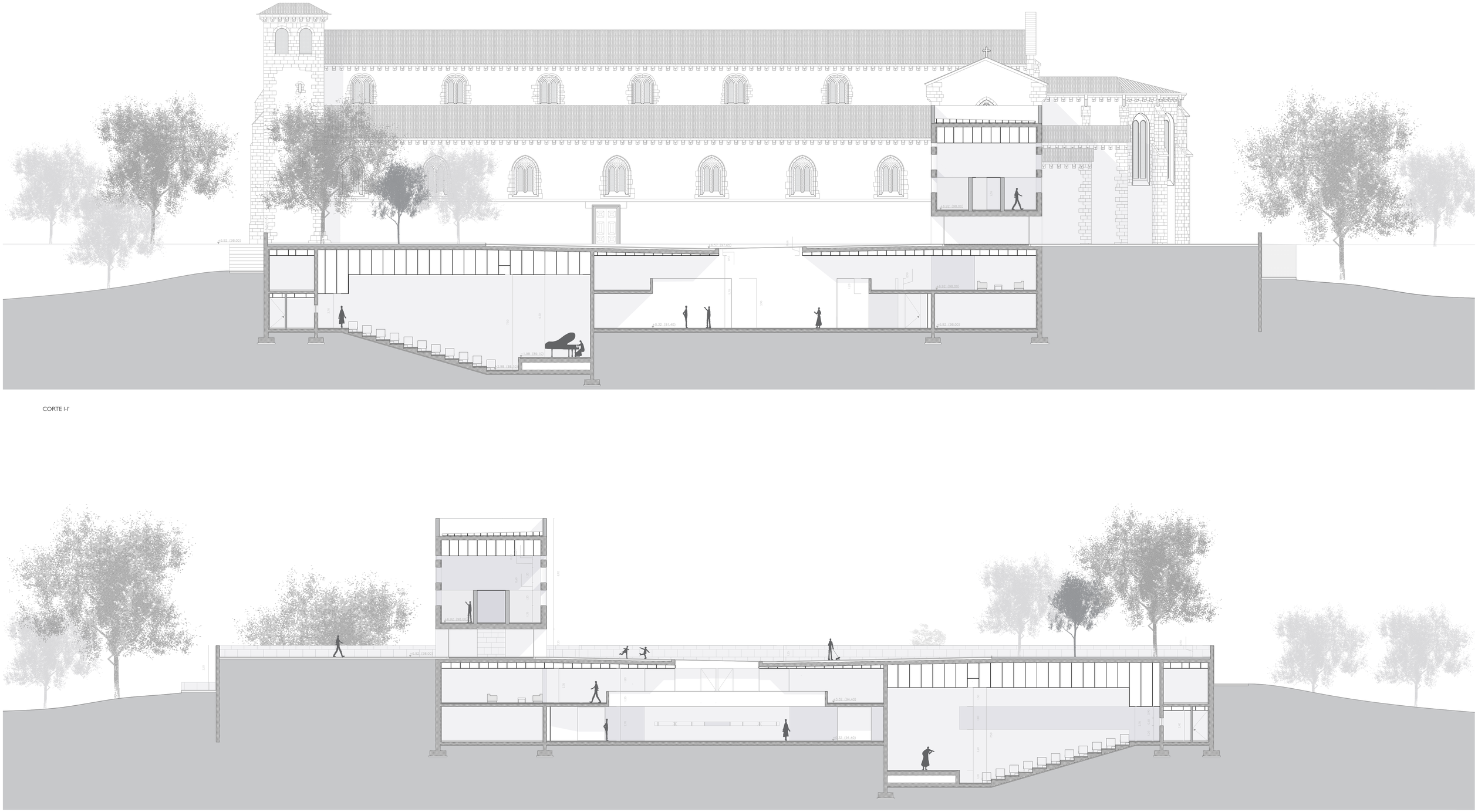
requerente
universidade da beira interior

joão belchior | 39402

escala 1/100

2

maio 2023



CORTE I-I'

CORTE J-J'

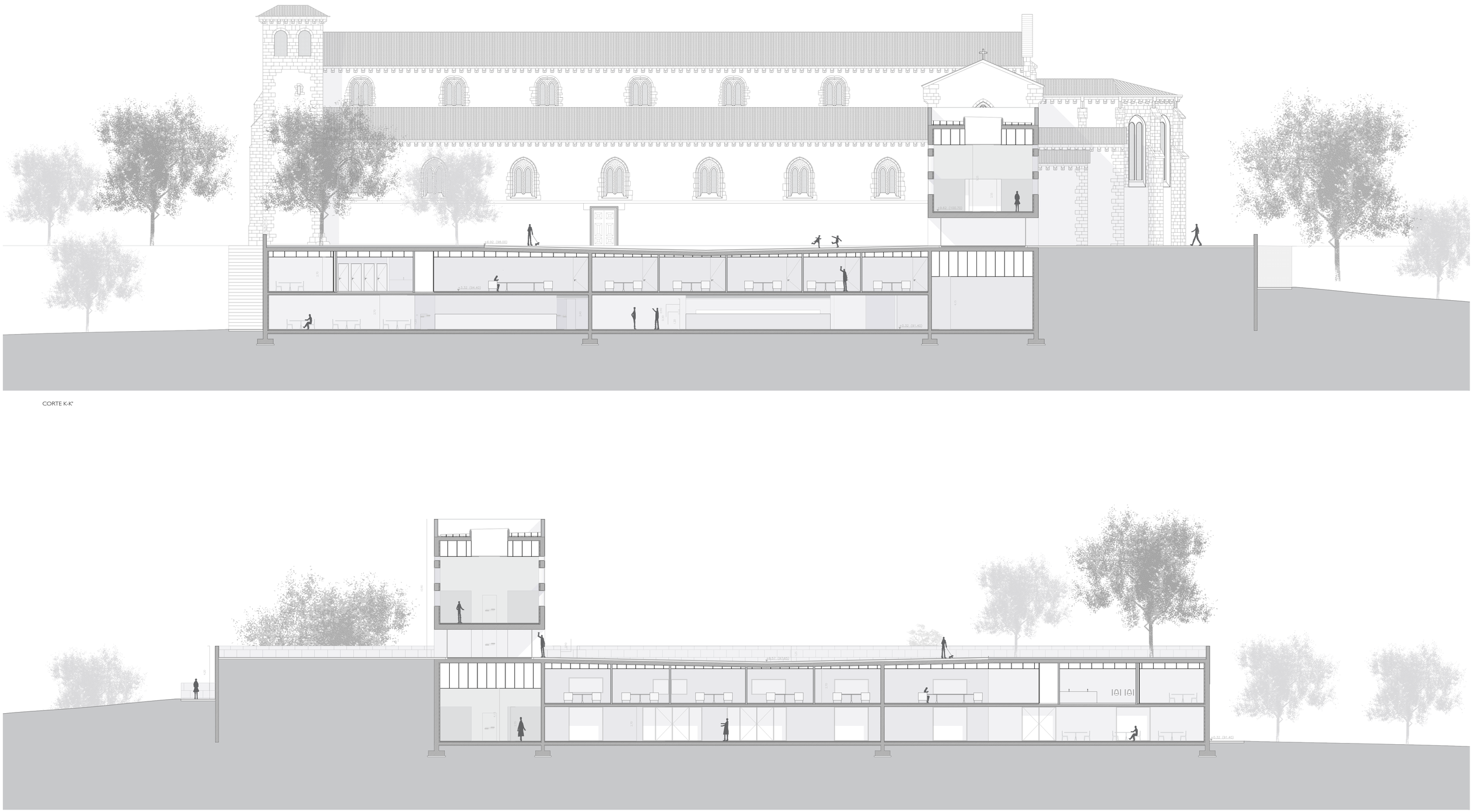
projeto MAHS | museu de arte e história de santarém

localização santarém | igreja de santa clara — joão belchior | 39402

desenho cortes i-i' | j-j' — escala 1/100

orientação universidade da beira interior — maio 2023

CORTE K-K'



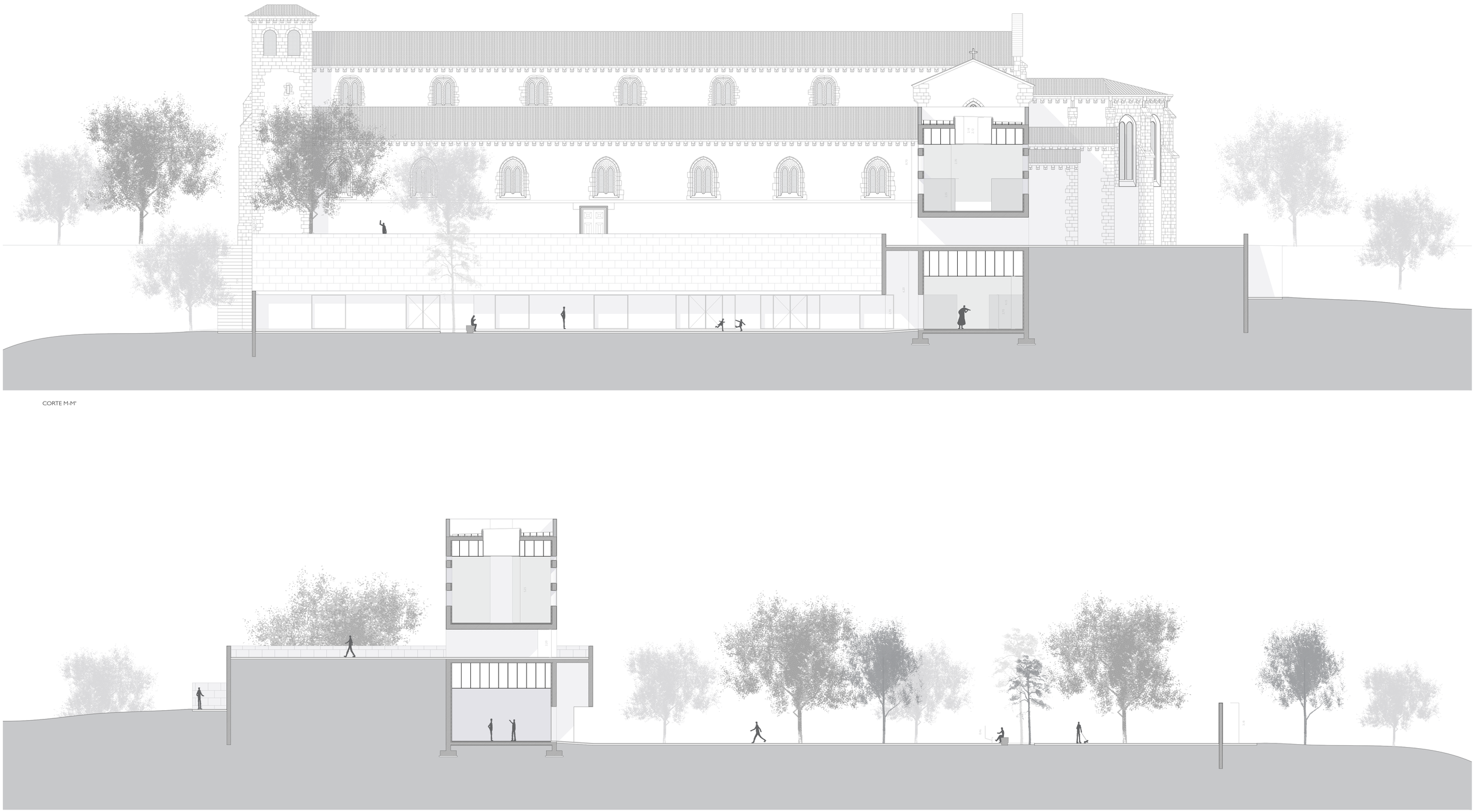
CORTE L-L'

projeto: MAHS | museu de arte e história de santarém

localização: santarém | igreja de santa clara — joão belchior | 39402

desenho: cortes k-k' | l-l' — escala 1:100

requerente: universidade da beira interior — março 2024



CORTE M-M'

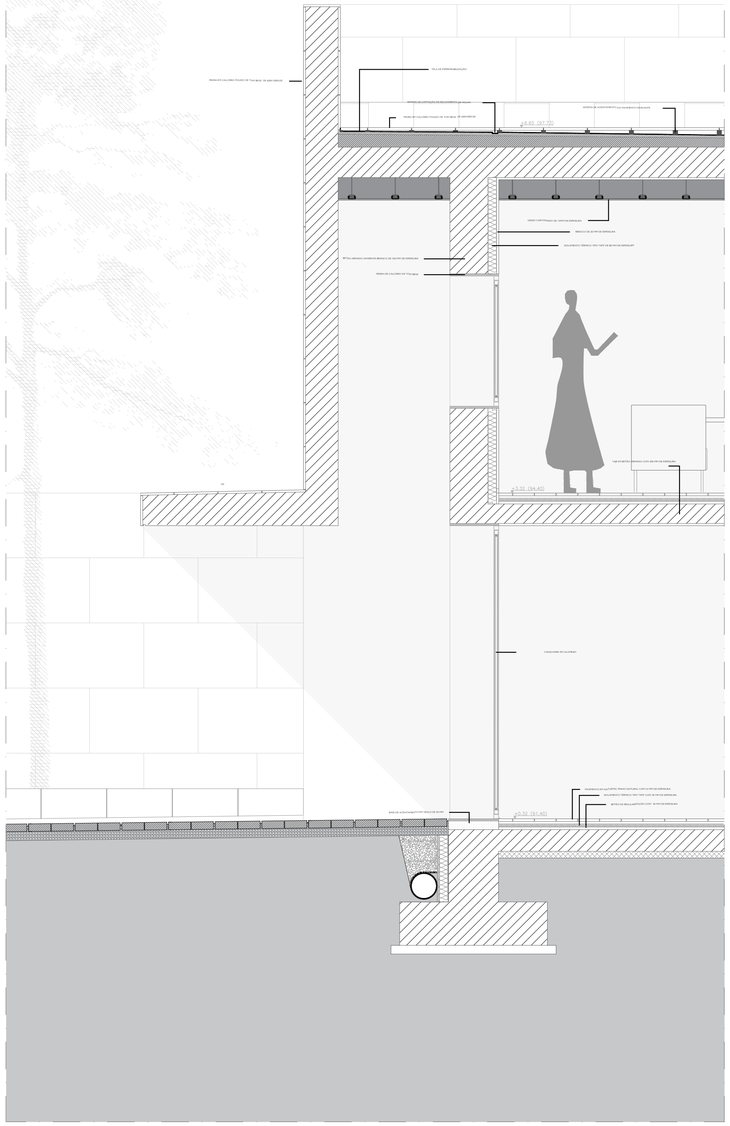
CORTE N-N'

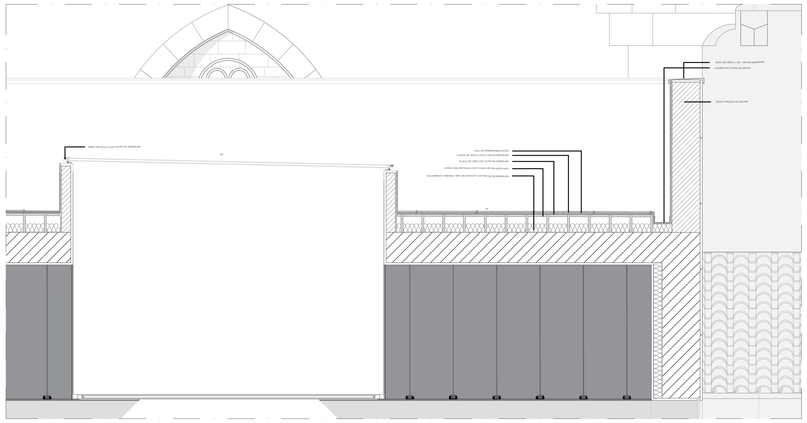
projeto: MAHS | museu de arte e história de santarém

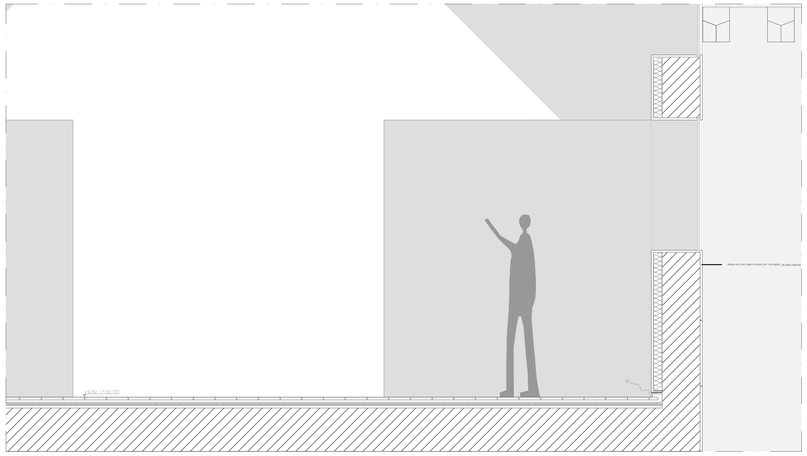
localização: santarém | igreja de santa clara — desenhos: joão belchior | 39402

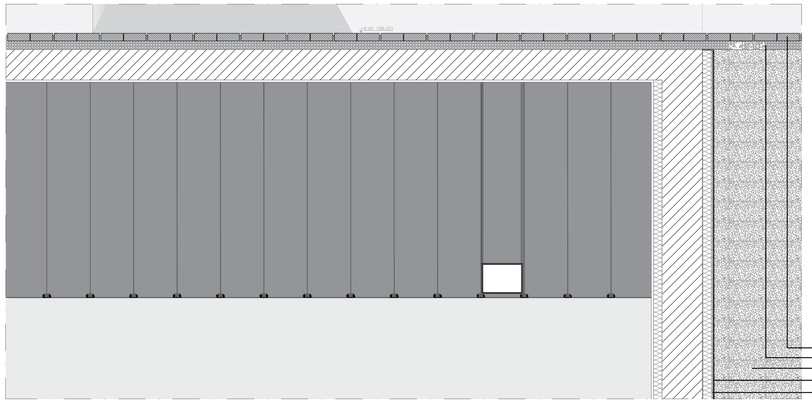
requerente: cortes m-m' | n-n' — 2.1

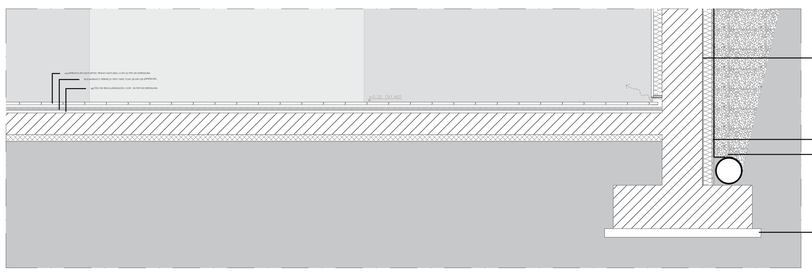
universidade da beira interior — maio 2023

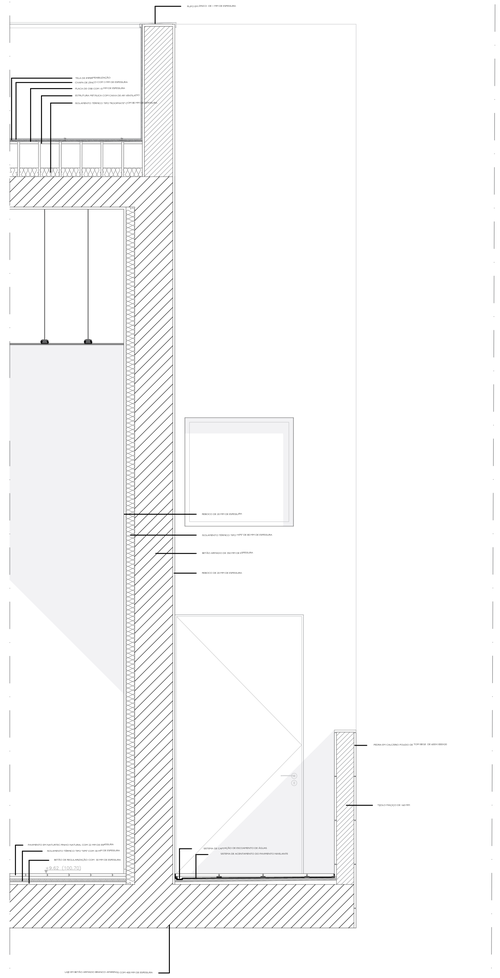


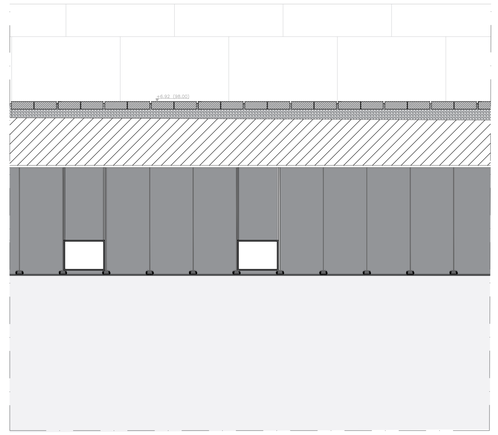




| | |
|---|---|
| projeto | MAHS \| museu de arte e história de santarém |
| localização | santarém \| igreja de santa clara — joão belchior r. \| 39402 |
| desenho | pormenores construtivos - proposta — escala 1/20 |
| requerente | universidade da beira interior — 2.ª fase 2023 |





















# 6. BIBLIOGRAFIA

# GERAL (COMPLEMENTAR)

Ferreira, R. M. (2018). *Anamnese*. Covilhã: UBI.

Garcia, Andreia. (2016). *Espaço Cénico, Arquitetura e Cidade*. Casal de Cambra; Caleidoscópio.

Santarém, C. M. (1993). *Santarém Cidade do Mundo; Volume 1; 2; 3*; Santarém.

Saramago, José. (2009). *Viagem a Portugal*. Lisboa: Caminho.

Siza, Álvaro. (2000). *Faculdade de ciencias de la informacion*. Lisboa: SECIL.

Sousa, J. S. (2018). *As lições de modernidade em Veneza - Le Corbusier. Aldo Rossi e Alvaro Siza*. Porto: Faculdade de Arquitetura do Porto.

Távora, Fernando. (2006). *Da organização do Espaço*. Porto: FAUP.

# ESPECÍFICA

Cabral, S. I. (2017). *Museus de Arte Contemporânea em Portugal*. Porto: FAUP.

Casellato, C. (1997). *Arquitetura de Museus; A produção mundial arquitetónica em exposição*. São Paulo: FAUUSP.

Choay, F. (2011). *As questões do património*. Lisboa: Edições 70.

Simões, A. J. (2009). *A Reconversão de edificios não habitacionais para uma (nova) função residencial no âmbito da reabilitação urbana*. Porto: FAUP.

Siza, Álvaro. (2009) *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70

Siza, Álvaro. (2001) *Museu de Serralves*. Lisboa: WHITE & BLUE

Sousa, M. T. (2017). *Espaços expositivos na obra de Álvaro Siza*. Porto: FAUP.

Souto de Moura, Eduardo e REBELO, Camilo. (2011). *Mesa. Eduardo Souto Moura. 30 anos projetos selecionados*. Casal de Cambra: Caleidoscópio

Venturi, R. (1987). *From Invention to Convention in Architecture*. RSA Journal, vol.136.

# DOCUMENTÁRIOS

RTP (2016). *Um cigarro com Álvaro Siza Vieira* [documentário] Disponível em: https://www.facebook.com/watch/?v=1222696051200744

RTP (2023). *Simetrias* [documentário] Disponível em: https://www.rtp.pt/play/p11176/simetrias

RTP (2018). *A linha da obsessão* [documentário] Disponível em: https://www.rtp.pt/programa/tv/p41049

# 7. GLOSSÁRIO

# BIOGRAFIA | ARQUITETOS

# ADOLF LOOS

A escolha de Adolf Loos como referência para este glossário, foca-se na vertente de principal inspirador para dois arquitetos consagrados no mundo da arquitetura, sendo que para estudar Le Corbusier e Mies Van Der Rohe, torna-se interessante e necessário entender como é que Adolf se tornou a principal referencia.

O impacto de Loos na arquitetura do século 20 foi imenso, pois ele escreveu vários ensaios provocativos que o ajudaram a desenvolver seu estilo arquitetónico único. Rejeitando a ornamentação e as falhas sociais, a abordagem de Loos foi altamente controversa e influente.

Os ensaios escritos pelo arquiteto aprofundam a ideia de que a ornamentação leva ao descarte injustificado de objetos do cotidiano. O arquiteto condena a prática de empregar mão-de-obra e dinheiro para produzir enfeites em edifícios modernos, argumentando que a ornamentação é um símbolo de declínio. As obras escritas e os projetos arquitetónicos do arquiteto foram recebidos com indignação generalizada, pois contradiziam a tradição vienense. Nestes ensaios que o arquiteto desempenhou, permitiu gerar uma base de princípios modernistas, a forma e a função, a criação de recortes nas propostas permite complementar o espaço, entre muitas outas. Outra inovação que este proporcionou no mundo da arquitetura, foi a agrupação das partes programáticas de modo a criar uma hierarquização dos espaços e da proposta e potencializando as suas vivências. Tanto a nível exterior, como interior, o arquiteto apresentou um estilo bastante simples e minimalista, seguindo sempre uma métrica e regra, não só para a disposição da fachada, mas também para a disposição em planta.

REFERÊNCIAS – LOUIS SULLIVAN | PALAVRAS-CHAVE: Forma/Função

# AIRES MATEUS

O atelier, atualmente constituído pelos arquitetos Francisco e Manuel Aires Mateus, acaba por se enquadrar na vanguarda da arquitetura contemporânea, onde as suas obras arquitetónicas apresentam grafismos e conceitos distintos, através da subtração e adição de massa.

O pensamento dos arquitetos Aires Mateus, relaciona-se numa relação de cheios e vazios, do qual a partir de uma forma simples, em consonância com o elemento programático, leva à retirada de matéria do objeto de modo a gerar uma proposta minimalista, permitindo enfatizar e complementar certas vivências experienciadas no interior da peça.

Como tal, este método de pensamento e de resolução projetual teve uma impactante marca na arquitetura contemporânea, onde esta se estendeu e acabou por servir como método de referência para outros arquitetos e no ensino das academias. Através de esquemas conceituais, é possível a geração de obras complexas que demonstrem uma simplicidade e minimalismo tanto no seu interior como no exterior. Os arquitetos criaram diversos ensaios para o aperfeiçoamento da sua linguagem onde a forma tende a seguir a função da proposta.

REFERÊNCIAS – FERNANDO TÁVORA, SIZA VIEIRA, EDUARDO SOUTO DE MOURA, GONÇAÇO BYRNE | PALAVRAS-CHAVE: Equilíbrio, Unanimidade, Conciliação

# ANNETTE GIGON + MIKE GUYER

O atelier Gigon+Guyer é um escritório internacional conhecido devido às características minimalistas que os seus edifícios tendem a apresentar, aos conceitos e estudos que o gabinete demonstra.

As obras produzidas por este gabinete englobam a simplicidade da forma que acaba por ser determinante para a função programática do edifício. O gabinete é essencialmente conhecido pelas suas obras museológicas, onde empregam na sua generalidade uma paleta suave e baseada na escolha dos materiais simples e também na conceção de espaços simples e minimalistas no interior com iluminação difusa, de modo que a peça exposta possa ser o elemento primordial na sala. No exterior dos edificios estes tende a seguir o mesmo princípio que é utilizado no interior sendo que "evitam ser recipientes sem graça e sem caráter por seu uso poético de materiais".

Gigon e Guyer apresentam assim um estilo e um método minimalista na conceção dos espaços, tendo em consideração outros arquitetos presentes no glossário, onde Aires Mateus apresenta um desconstrutivismo da forma.

O atelier em questão, apresenta a simplicidade e o mínimo impacto possível no local onde se tende a implantar. Desta forma o uso do vidro e do aço é essencial de forma a trazer esta leveza que é pretendida para as propostas.

PALAVRAS-CHAVE: Simplicidade, Controlo

# ÁLVARO SIZA VIEIRA

Álvaro Siza Vieira é um dos arquitetos mais condecorados a nível nacional e mundial. De tal modo, Siza Vieira é conhecido devido à sua linguagem arquitetónica distinta, onde teve em conta referências como a do Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto e Adolf Loos, onde graças a estes desenvolveu uma linguagem arquitetónica distinta e sublime.

Siza, é conhecido pelo uso geométrico na forma do edifício, onde gera uma distinção programática no interior das suas obras. Deste modo, Siza Vieira utiliza com regularidade formas retilíneas e ângulos retos que permitem, de uma maneira sublime, resolver o elemento programático através da criação de momentos de contemplação.

As suas obras têm em conta malhas que são usadas para a definição projetual, que a partir de um sólido geométrico puro este se vai moldando e gerando.

REFERENCIAS – ADOLF LOOS, FRANK LLOYD WRIGHT, ALVAR AALTO | PALAVRAS-CHAVE: Controlo, Geometria

# CAMILO REBELO E TIAGO PIMENTEL

Camilo Rebelo e Tiago Pimentel, foram a dupla responsável pela projeção do museu de arte rupestre na Vale do Côa que recebeu a distinção graças ao vencer o concurso para a sua construção. Esta colaboração estende-se para alguns projetos além deste.

Os arquitetos abordam diversas temáticas na sua representação arquitetónica, porém, todas as obras desenvolvidas por estes tendem a abranger conceitos essenciais, sendo a forma e a função, a simplicidade dos espaços, o minimalismo e a pureza do material.

O projeto do Vale do Côa começa com uma base de alinhamentos principais e de diretrizes, sendo este os pontos fulcrais para o gabinete na implantação da proposta no terreno. Porém, a dupla segue a ideia e crença de minimizar o impacto na paisagem que se tende a intervir através do uso de materiais do local e reforçar a ideia de natureza na proposta.

PALAVRAS-CHAVE: Espaço; Programa

# CAMPO BAEZA

Campo Baeza apresenta uma linguagem distinta face aos restantes arquitetos apresentados neste glossário. Este, apresenta um modelo de criação e contemplação arquitetónica que se distingue através da leveza das suas intervenções, onde a maneira como a luz penetra no edifício e a naturalidade com que este reflete nos materiais são cuidadosamente escolhidos, o que permite assim a criação de espaços fulcrais para a receção dos usuários e pelo bem-estar destes.

O seu método de trabalho consiste na tomada de objetos retilíneos e na exploração através de cheios e vazios, onde parte também pelo princípio da criação de uma proposta que apresente um impacto mínimo no contexto de inserção.

O arquiteto usufrui, para a resolução das suas propostas, conceitos anteriormente descritos de modo a valorizar sempre as experiências do utilizador, o espaço e o impacto da proposta tanto na envolvente e na paisagem.

REFERÊNCIAS - MIES VAN DER ROHE, LE CORBUSIER | PALAVRAS-CHAVE: Luz, Leveza

# CVDB

O atelier CVDB tende a seguir os mesmos princípios traçados pelos ateliers anteriormente descritos, onde o principal conceito para a projeção das suas propostas engloba o minimalismo e a utilização pura dos materiais.

Desta forma, o atelier apresenta inúmeras obras construídas e realizadas, demonstrando uma maior vertente no parâmetro de reabilitações museológicas. Porém, como principal fundamento para a conceção destes espaços, encontram-se focalizados na organização programática, dispondo em partes distintas o programa.

Parte deste meio, engloba voltar a caracterizar e primordializar os edifícios a reabilitar, sendo como principal essência a criação de acrescentos de modo a permitir o desenvolvimento programático necessário. Estes acrescentos, tem como sua tese um relacionamento entre cheios e vazios de modo a gerar um percurso aos utilizadores.

PALAVRAS-CHAVE: Distribuição e Organização Programática

# EDUARDO SOUTO MOURA

Eduardo Souto de Moura, tal como Álvaro Siza Vieira, apresenta uma arquitetura focada na geometria dos espaços e do próprio edifico sendo a sua principal função englobar a geração de espaços que permitam automatizar as vivências e experiências destes.

Como tal, Souto Moura demonstra esta capacidade através da geração de certos elementos geométricos distintos, tal como o uso das pirâmides, círculos, entre outros, salientando aspetos importantes numa proposta. O arquiteto segue a referência principal, sendo esta uma ponte através de espaços amplos e com pés direitos distintos gerando diferentes disposições e leitura das suas obras.

REFERÊNCIAS – MIES VAN DER ROHE E FERNANDO TÁVORA | PALAVRAS-CHAVE: Forma/Função, Pureza.

# LACATON Y VASSAL

O atelier Lacaton e Vassal, tem em consideração obras com bastante magnitude do mundo da arquitetura do qual usufruem de princípios e conceitos distintos daqueles que estamos acostumados a observar. Como tal, o atelier preserva o uso dos materiais em estado nu deixando à vista todos os elementos estruturais e funcionais do edifício, deixando assim aparente o esqueleto deste.

Deste modo, o atelier parte de uma planta livre como meio funcional da proposta, demonstrando assim que o principal conceito para a conceção projetual é a utilização de percursos indeterminados, permitindo assim a livre deslocação dos utilizadores. Assim, graças a este principal conceito, permite a criação de momentos de contemplação de forma a gerar reflexões e tomadas de decisões dos percursos a serem decididos pelos utilizadores.

PALAVRAS-CHAVE: Recuperação

# LE CORBUSIER

Le Corbusier pertenceu a uma diretriz da arquitetura moderna, do qual o seu trabalho deixou uma marca profunda. O arquiteto teve um manifesto revolucionário sendo até aos dias de hoje uma enorme referência na área da arquitetura. Corbusier, apresentava uma perspetiva diversificada de "como ver a arquitetura" do qual a partir de simples elementos era possível gerar espaços mais sucintos ao utilizador.

Como tal, Le Corbusier defendia conceitos tendo em conta cinco pontos principais, conceitos esses colocados em prática no projeto Villa Savoye. Os cinco pontos que permitiram à arquitetura de Le Corbusier destacar-se focava-se na utilização de pilotis, de uma planta livre, fachada livre, janelas em fita e por fim um terraço jardinado.

Tendo em conta estes pontos, que não são apenas vistos em Villa Savoye, encontram-se evidenciados em todas as obras do autor onde graças a estes era possível uma abordagem distinta elevando as propostas a uma cota superior face à cota de soleira, contrariado um pouco o paradigma da criação de edifícios da época

PALAVRAS-CHAVE: Espaço / Função

# MIES VAN DER ROHE

Mies van der Rohe ficou mundialmente conhecida através da sua combinação entre estrutura e membranas externas, recebendo assim o título deste estilo “pele e osso”. Acreditava que o vazio dos espaços construídos deveria sempre ser preenchido pela vida e pelas pessoas.

O arquiteto afirmava também que os espaços por serem destinados às pessoas estes eram construídos de maneira simples. As suas criações eram elaboradas pelo rigor das proporções, linhas retas, valorização da infraestrutura como componente estético e exatidão aos detalhes. Foi precursor das linhas retas e utilizava a expressão “menos é mais” de modo a justificar os seus projetos, expressão esta utilizada até os dias de hoje no mundo da arquitetura.

O arquiteto ficou conhecido mundialmente conhecido também pela forma de utilizar nas suas obras estruturas em aço com fachadas em vidro. Desta forma aproveitava a transparência dos vidros de modo a permitir uma continuidade entre o interior e o exterior.

PALAVRAS-CHAVE: Simplicidade e Uniformidade

# PETER ZUMTHOR

A arquitetura de Peter Zumthor destaca-se através do minimalismo, do controlo e da reflexão dos espaços, albergando de uma forma honesta a essência da materialidade presente nos espaços.

O arquiteto apresenta uma maneira distinta de ver a arquitetura do qual através de diferentes paradigmas e conceitos consegue criar uma reflexão no usuário de uma forma distinta. Como tal, o uso de elementos como vidro, aço e betão permite a criação de estruturas contemporâneas que acaba por se conectar com os usuários que o visitam.

Peter Zumthor tende a seguir a mesma premissa que Mies Van Der Rohe utilizava nas suas propostas, valorizando a criação de espaços amplos simples minimalistas potencializando a iluminação difusa, sendo esta um elemento primordial, tornando-se assim elos fundamentais e conceituais das propostas.

Deste modo, o arquiteto através da utilização de cores claras ou escuras e de iluminações diretas ou difusas cria distintas zonas de contemplação especificas em espaços específicos gerando uma experiência ao utilizador.

PALAVRAS-CHAVE: Controlo, Reflexão

# OBRAS
# PALAVRA-CHAVE | ADAPTAÇÃO

A adaptação é um conceito e uma necessidade projetual que cada obra necessita para se interligar e conectar com as peculiaridades que possa haver, tanto a nível do terreno, climática, histórica e porventura a envolvente, criando assim uma proposta que consiga viver.

# ÁLVARO SIZA VIEIRA | Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, Chaves, 2015





Fig.1: Fotografia exterior do Museu Nadir Afonso; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/791205/museu-de-arte-contemporanea-nadirafonso-alvaro-siza-vieira.

Fig.2: Fotografia do espaço expositivo; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/791205/museu-de-arte-contemporanea-nadirafonso-alvaro-siza-vieira.

Situada em Chaves, na margem direita do rio Tâmega, encontra-se a Fundação Nadir Afonso. O desenho do edifício é uma resposta à sua localização única, adaptando-se à topografia aumentando o nível único do edifício através do uso de lâminas verticais perpendiculares ao rio. O acesso ao edifício é facilitado com uma ligeira inclinação a partir de uma zona elevada que não é afetada pelas cheias. Os espaços expositivos primários progridem em conjunto uns com os outros; um deles é iluminado por uma clarabóia contínua. A Fundação integra ainda duas oficinas, uma das quais de acesso privilegiado a Nadir Afonso.

Os espaços interiores programáveis são divididos longitudinalmente em três setores.

- No topo sudoeste do edifício encontram-se o átrio, zona de receção, elevador público, biblioteca, cafetaria, auditório com capacidade para 100 pessoas, bem como balneários e instalações sanitárias.

- A área central possui espaços expositivos que se dividem em três alas longitudinais, compostas por uma sala de exposições permanentes. Nas alas central e sudeste encontra-se a sala de exposições temporárias.

- O centro de controlo e segurança do edifício encontra-se localizado a nordeste.

# CAMPO BAEZA | NMAC, Vejer de la Frontera, Cádiz, 2006

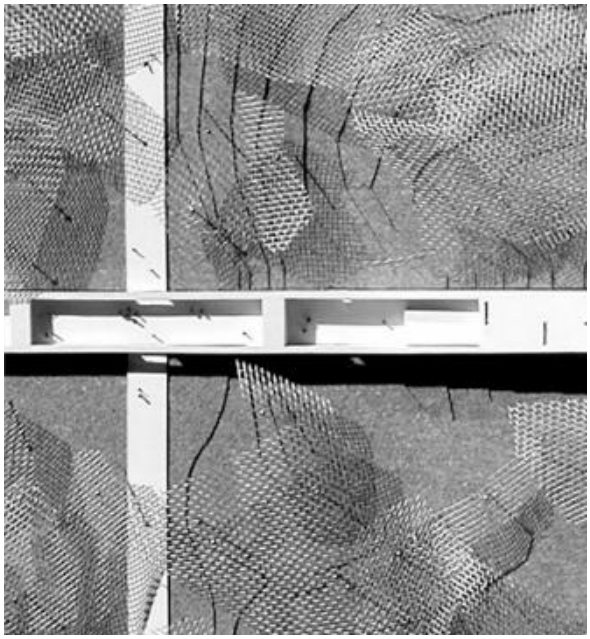




Fig.3: Maquete da proposta museológica do NMAC; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.campobaeza.com/montenmedio-museum/.

Fig.4: Corte da proposta museológica do NMAC; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.campobaeza.com/montenmedio-museum/.

O NMAC teve como principal objetivo a contextualização de um espaço simples e bonito, sendo a sua principal intenção, a criação de uma arquitetura memorável de forma que os utilizadores se recordem do museu. A intervenção proposta acomoda os usos culturais do museu e ao mesmo tempo organiza e articula a paisagem natural envolvente. Desta forma, tendo em conta estas principais intenções da proposta, esta foca--se numa arquitetura composta por paredes brancas de modo a acentuarem a sua horizontalidade da proposta. A construção segue um alinhamento perante o eixo norte-sul o que levou a ser o principal ponto de ancoragem para a proposta.

A orientação norte-sul permite caminhar na sombra durante o verão no lado norte ou acomodar-se sob o sol quente do inverno no lado sul. Desta forma, a arquitetura valoriza o magnífico cenário natural em que está inserida. De modo ao museu albergar toda a sua capacidade programática, os espaços para usos culturais: galerias de exposições, biblioteca, auditório, refeitório, apresentam um pé direito reduzido, face aos espaços expositivos, que aparenta um pé direito duplo que visa a ser uma solução da proposta à inclinação presente no terreno.[41]

41 https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwifp7Oy4sf-AhWBYsAKHUUUAv8QFnoECBAQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.campobaeza.com%2Fmontenmedio-museum%2F&usg=AOvVaw3-KrocYOlq0QGbnnAn8lCM

# PALAVRA-CHAVE | AMPLIAÇÃO

Aqui, na palavra-chave “ampliação”, encontram-se reunidas todas as obras do qual inicialmente existia uma construção, pré-existência ou um edifício existente, onde de certo modo, a poder albergar a parte programática levou á ampliação do espaço, onde podiam estes virem a ser elementos temporários ou permanentes de construção, dependendo da sua finalidade.

# ANNETTE GIGON + MIKE GUYER | Extension of the Kunstmuseum Winterthur, Winterthur, 1995





Fig.5: Fotografia tirada da cota de soleira da extensão; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.gigon-guyer.ch/en/project/extension-kunstmuseum-winterthur/.

Fig.6: Fotografia do espaço expositivo da extensão; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.gigon-guyer.ch/en/project/extension-kunstmuseum-winterthur/.

A extensão ao museu Kunstmuseum é um dos melhores exemplos no mundo de como a arquitetura pode criar uma ligação entre um elemento contemporâneo e outro de arquitetura clássica. Neste projeto desenvolvido pelo gabinete, o museu desenrola-se em duas vertentes distintas, o elemento existente, o Museu de Arte de Winterthur e a expansão. Porém, este projeto já fora há muito planeado, sendo que a realização do mesmo se estrutura como um elemento provisório, criando condições espaciais para não só albergar exposições temporárias, mas também para poder apresentar permanentemente a extensa coleção do Kunstverein.

O novo edifício está conectado aos espaços do museu do edifício existente da Rittmeyer & Furrer por uma breve conexão. As salas de exposição do anexo são espaços simples e retangulares com claraboias em forma de dente de serra, voltadas a norte. Durante o percurso pelas salas, entra-se nos espaços individuais em diferentes locais, criando a impressão para os visitantes de uma sutil diferenciação espacial. A natureza térrea do museu permite – além da iluminação de todos os espaços com luz zenital – uma combinação flexível das salas com as diversas obras de arte. O projeto visa evitar uma impressão improvisada dentro das salas de exposição, obedecendo na medida do possível, uma estrutura temporária em termos de desenho e qualidades materiais.[42]

42 https://www.gigon-guyer.ch/en/project/extension-kunstmuseum-winterthur/.

# PALAVRA-CHAVE | CONTROLO

A palavra “controlo” parte de um termo na arquitetura que acaba por ser definido pela harmonia e pela sintonia de todas as “peças”. Estas “peças” são compostas tanto pelo desenho de alçado como pela organização tipológica do espaço a nível interno.

# ADOLF LOOS | Casa de Tristan Tzara, Paris, 1926

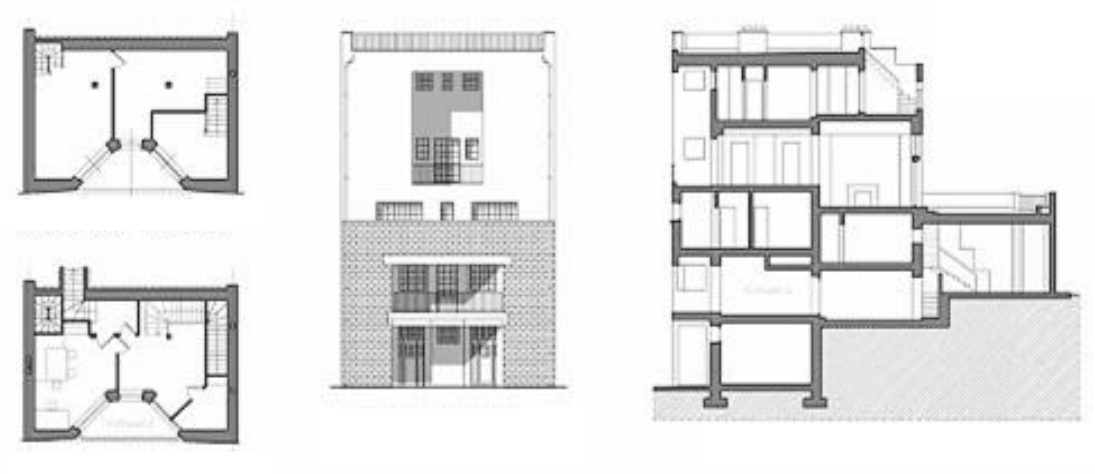


Fig.7: Planta, corte e alçado da Casa Tristan; Fonte – [internet] Disponível em: ntranet.pogmacva.com/en/entrada/imag
g=790d2dea2051bca5f45478c114425b95dd55e746.jpg

A Casa de Tristan de Adolf Loos, é um dos inúmeros ensaios que o arquiteto tende a criar de forma a pôr os conceitos anteriormente descritos em prática. Nesta obra em pleno centro histórico e enclausurado, Loos, tenta colocar em prática princípios de forma a maximizar o espaço interior através da constituição de duplexes, sendo que a nível de disposição neste se encontra dividido em 2 zonas distintas, a zona social da casa estando no piso inferior e na parte frontal do edifício, e no piso superior do duplex então a área privada.

O edifício apresenta uma fachada frontal minimalista e com uma métrica bastante regular o que permite dialogar com a envolvente que se encontra adjacente a este. Graças aos recortes apresentados na fachada, o arquiteto utiliza-os como elo principal para a constituição de varandas e também como fonte de iluminação difusa para o interior da proposta. Como maximização do espaço interior do edifício, cada piso não é idêntico ao anterior sendo que o 1ª piso apresenta um acrescento na retaguarda do edifício, onde por sua vez gera um terraço para o piso superior, podendo assim demonstrar que não existe nenhuma área a ser desperdiçada.

Os pisos 3 e 4 são muito similares à linguagem transcrita nos pisos 1 e 2, onde por sua vez estes possuem uma área mais reduzida, mas seguindo sempre os conceitos anteriormente usados.[43]

43 https://es.wikiarquitectura.com/edificio/casa-tristan-tzara/

# ANNETTE GIGON + MIKE GUYER | Art Museum in Vaduz, Lichtenstein, 1997



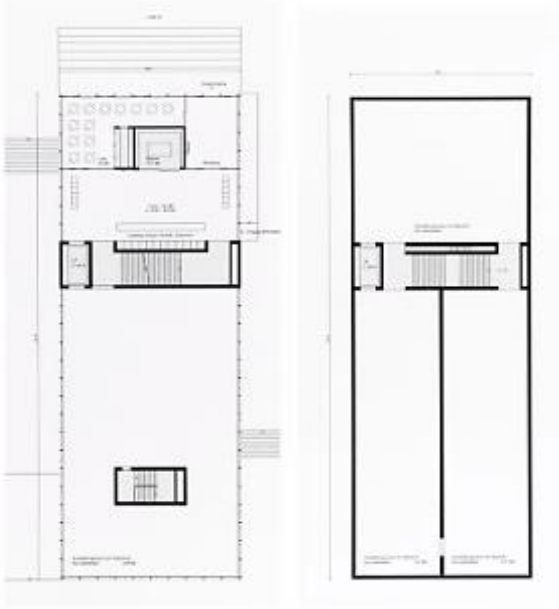


Fig.8: Fotografia do espaço expositivo do Art Museum; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.inexhibit.com/mymuseum/kunstmuseum-liechtenstein-vaduz/

Fig.9: Plantas do Art Museum; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.gigonguyer.ch/en/project/kunstmuseum-vaduz-en/

O Art Museum que foi desenvolvido em Lichtenstein e é um dos melhores exemplos da linguagem do gabinete. Como tal, o edifício segue os princípios que foram anteriormente descritos, debruçando-se na simplicidade, minimalismo e pureza dos materiais. O museu encontra-se desenvolvido num paralelepípedo que se difunde com a envolvente urbana, onde de certa forma, o seu caracter exterior é reforçado com a utilização de basalto escuro, dando-lhe uma imponência e destaque face à tipologia que este tende a albergar. A nível de desenvolvimento tipológico, o interior encontra-se agrupado em diversos núcleos, estando estes estipulados por diversos pisos, no piso térreo se encontra a zona de receção e convidativa do edifício encontrando-se acoplada com zona de cafetaria e de souvenirs. No primeiro piso encontra-se dedicado a escritórios e à gestão do museu onde nos restantes pisos do edifício é dedicada a parte museológica.

A parte da exposição apresenta uma tipologia muito semelhante ao exterior do edifício, sendo que nestes é utilizado uma cor e textura mais séria, ao contrário do interior que apresenta uma ideologia distinta através de uma serenidade com o minimalismo e iluminação do espaço. As salas encontram-se abertas entre si, permitindo a criação de um percurso de modo que as exposições contem uma história aos utilizadores. [44]

44 https://www.inexhibit.com/mymuseum/kunstmuseum-liechtenstein-vaduz/

# PALAVRA-CHAVE | FORMA+FUNÇÃO

"A forma segue a função" é dos termos mais utilizados no mundo da arquitetura, sendo este dos conceitos mais importantes que é ensinado nas academias aos estudantes de arquitetura. Como tal, todas as obras que aqui se materializaram apresentam esta uniformidade perante o espaço e as suas necessidades, que por sua vez gera o edifício resultante.

# ÁLVARO SIZA | Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, 1993





Fig.10: Fotografia do momento de entrada do Museu, Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/875625/centro-galego-de-arte-contemporanea-de-alvaro-siza-pelas-lentes-de-fernando-guerra/59655df3b22e38a4e100008a-centro-galego-de-arte-contemporanea-de-alvaro-siza-pelas-lentes-de-fernando-guerra-foto?next_project=no

Fig.11: Fotografia do jardim do Museu; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/875625/centro-galego-de-arte-contemporanea-de-alvaro-siza-pelas-lentes-de-fernando-guerra/59655df3b22e38a4e100008a-centro-galego-de-arte-\contemporanea-de-alvaro-siza-pelas-lentes-de-fernando-guerra-foto?next_project=no

O projeto do Centro Galego de Arte Contemporânea foi concluído em 1993. A sua claridade e o respeito às edificações no seu entorno e à estrutura da cidade são os maiores destaques deste projeto. A superfície plana e compacta forma a fronteira do terreno e das ruas, e tem margens que definem os locais de entrada e de saída. O projeto inclui várias salas de exposições fixas e móveis, um auditório, uma biblioteca, uma cafeteria e um espaço de administração.

A incorporação do granito no exterior do edifício integra-o perfeitamente no ambiente envolvente, uma vez que o material "envelhece" naturalmente ao longo da estrutura, espelhando a aparência dos edifícios vizinhos também construídos em granito. Internamente, Siza apostou em três materiais primários: granito, mármore e madeira, utilizando uma abordagem minimalista que garante uma clara compreensão das formas arquitetónicas. A disposição dos volumes nas salas, os intrincados elementos escultóricos no terraço e a interação da luz no interior geram diversas atmosferas à medida que se navega pelos vários espaços.[45]

45 https://www.archdaily.com.br/br/875625/centro-galego-de-arte-contemporanea-de-alvaro-siza-pelas-lentes-de-fernando-guerra

# ÁLVARO SIZA | Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 1991





Fig.12: Fotografia do momento de entrada do Museu de Serralves; Fonte – [internet] Disponível em: https://theculturetrip.com/europe/portugal/articles/profile-alvaro-siza-vieras-museu-de-artecontemporanea/

Fig.13: Fotografia do espaço expositivo do Museu de Serralves; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.serralves.pt/institucionalserralves/visitar-o-museu

O Museu de Arte Contemporânea de Serralves consiste na limitação do impacto que o museu apresenta perante um jardim valorizado como extensão a uma importante casa do estilo Déco. O grande jardim, compatível com o programa, permitia que o museu se organizasse em um nível mais baixo, não sendo visível da casa. Assim, a definição da forma do edifício obedeceu à articulação dos grandes espaços necessários ao programa. Há reuniões em diferentes níveis no museu e na casa A casa, conserva a atividade ligada ao centro cultural, sendo que os percursos no jardim garantem a continuidade entre os dois edifícios. A entrada do novo edifício permite convergir os utilizadores para o interior de um pátio que visa a separar o espaço de auditório do museu.

Este é derivado de um átrio que tem a Casa Déco como precursora, sendo possível que os braços estendidos deixando no centro uma grande sala. O andar superior é dedicado a exposições, enquanto o andar inferior é dedicado a instalações. Junto à entrada do pátio encontra-se uma cafetaria, livraria, biblioteca, centro de estudos e uma ligação ao auditório.[46]

46 https://theculturetrip.com/europe/portugal/articles/profile-alvaro-siza-vieras-museu-de-artecontemporanea/

# CVDB | Centro de Arte Graça Morais, Vila Flôr, 2009

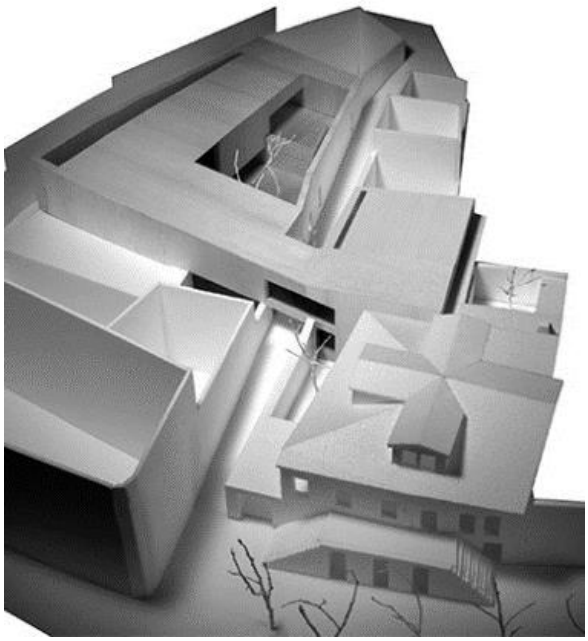




Fig.14: Fotografia da maquete da proposta; Fonte – [internet] Disponível em: http://www.cvdbarquitectos.com/gallery-

Fig.15: Fotomontagem do espaço expositivo; Fonte – [internet] Disponível em: http://www.cvdbarquitectos.com/gallery-

O centro de Arte de Graça Morais encontra-se localizado no centro histórico de Vila Flôr, englobando a requalificação de um edifício de cariz histórico e importante para a cidade.

O atelier, recorre ao mesmo método de pensar do projeto anteriormente mencionado, sendo que o edifício principal pretende albergar o cariz social em vez do elemento museológico, de modo a não efetuar alterações desnecessárias que levem a descaracterizá-lo. Como tal, as exposições ocorrem neste acrescento adjacente que tende a evoluir para o quarteirão adjacente. As exposições ocorrem através de duas mangas que direcionam as pessoas a um pátio que serve como elemento mediador e de reflexão como elemento final do museu.

Existe uma preocupação relativamente aos percurso gerados pelos utentes do museu, sendo este o elemento principal de conto de uma história, sendo necessário um início e um fim. O elemento de entrada é efetuado pelo solar, do qual reencaminha os usuários para o espaço museológico. Ainda neste elemento, encontram-se localizadas toda a área social, incluindo a cafetaria, salas de consulta e pedagógicas. [47]

47 http://www.cvdbarquitectos.com/gallery-

# LE CORBUSIER | Pavillon Suisse, Paris, 1931



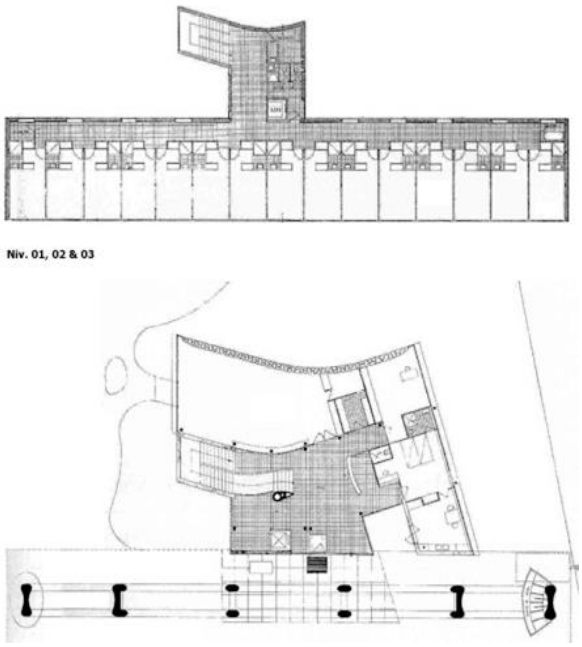



Fig.16: Fotografia do exterior do Pavillon Suisse; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/785156/classicos-da-arquitetura-pavilhao-suico-lecorbusier/515fc8a0b3fc4bc526000205-adclassics-swiss-pavilion-le-corbusier-photo

Fig.17: Planta de piso do Pavillon Suisse; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/785156/classicos-da-arquitetura-pavilhao-suico-lecorbusier/515fc8a0b3fc4bc526000205-adclassics-swiss-pavilion-le-corbusier-photo

O Pavillon Suisse tem uma estrutura sustentada por postes elevados, o que faz com que o edifício pareça flutuar no ar. A cobertura ajardinada reforçou a presença da cidade na estrutura e beneficiou os moradores. O Pavilhão Suíço se distingue por uma elevação ampla e aberta. Através de várias decisões de projeto, um "teto" transparente é revelado com a estrutura ao fundo, esse telhado ainda se comunica com as fachadas externas. Além disso, o plano encontra-se definido por elementos arquitetónicos, como escadas e móveis. As janelas e entradas que permitem a entrada de luz influenciam a organização da planta livre. O conceito tem uma planta fascinante e uma organização programática: no primeiro andar, abriga todas as suas funções públicas e, a partir daí, sobe para criar um anexo no nível inferior para atividades comunitárias.

A proposta tem uma planta e organização programática muito interessantes, onde todas as suas funções públicas estão localizadas no primeiro andar, e um anexo posterior é construído em um nível inferior que funciona como um espaço comum. Nos andares superiores, cada quarto é especificamente designado. No nível externo, são visíveis janelas nervuradas que permitem a entrada de luz, criando uma transição do envidraçamento da fachada vertical para a de uma casa com janelas verticais. O Pavillon Suisse assemelha-se à Villa Savoye no conceito, onde os princípios do arquiteto são incorporados através de uma estrutura principal que está mais intimamente associada à cidade e seus moradores. [48]

48 https://blog.archtrends.com/quem-foi-le-corbusier/

# PALAVRA-CHAVE | GEOMETRIA TENSIONADA

A Geometria tensionada, parte de um termo do qual as obras que se encontram aqui selecionadas apresentam uma enorme complexidade geométrica, esteja presente na estrutura, na forma do edifício, no espaço do qual foi projetado, entre muitas outras opções.

# ADOLF LOOS | Villa Muller, Praga, 1930





Fig.18: Fotografia exterior da Villa Muller; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/758902/emfoco-adolf-loos/5486a39fe58ecefoed0000e6-villa-muller

Fig.19: Planta de piso do Pavillon Suisse; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.prague.eu/pt/evento/10862/themuller-villa

A Villa Muller é dos últimos ensaios concluídas pelo arquiteto, tal como outras obras anteriormente desenvolvidas, esta valoriza o minimalismo e do qual a obsolescência do ornamento não se encontra presente.

Desta forma, esta obra apresenta uma arquitetura bastante minimalista e similar à que se encontra descrita na primeira obra, sendo que no exterior desta, é apresentada uma fachada regularizada que tende a interpretar o cubismo. O conceito utilizado pelo autor da obra era gerar uma distinção de espaços, neste caso entre o interior e o exterior, na parte exterior da casa pudesse ser vista pelos olhares públicos, e no interior, a privatização dos espaços. Consequentemente, o interior é altamente decorado com moveis, mármore, madeira e superfícies que tentam transmitir o maior conforto.  Enquanto Frank Lloyd Wright aperfeiçoava a fluidez da transição de dentro para fora, Loos mantinha deliberadamente o público de fora e o privado de dentro de suas casas o mais separados possível. O conceito deste ensaio foi a valorização dos espaços internos face à linguagem do edifício pelo exterior. A Villa Müller distingue-se pela forma cúbica, com telhado plano e terraços, janelas irregulares e uma fachada limpa.

Loos usa os diferentes níveis do Raumplan para criar um cuidadoso “passeio arquitetónico” de fora para dentro. O primeiro caminho de entrada é baixo, com cores fortes, mas escuras, como azulejos verdes/azuis profundos. Isso se abre para uma área de vestiário que é generosa em planta, mais brilhante com paredes brancas e uma grande janela, mas ainda baixa. No final, uma escada curta e modesta leva o visitante a uma curva em ângulo reto, emergindo

dramaticamente entre pilares de mármore para a sala de estar de pé-direito duplo e plano aberto. O passeio continua passando pela sala de jantar elevada até os andares superiores da casa, o Raumplan proporcionando vistas incomuns e emocionantes para os quartos adjacentes. No nível superior há um terraço, com uma "janela" na parede final independente para enquadrar a vista da Catedral de Praga.

A sala de estar estava no centro da vida cultural da família e do círculo mais amplo de seus amigos. A composição da sala é uma evidência notável do conceito original de Loos para a criação do espaço, conhecido como "Raumplan". A sala de estar está ligada à sala de jantar no *mezanine* e com o boudoir da senhora, ao qual conduz uma escada em caracol. A escada aberta continua então para os andares superiores. A concretização desta conceção espacial permitiu a redução de uma parede inteira a três pilares.[49]

## AIRES MATEUS | Elysées and Mudac, Lausanne, 2016



Fig.20: Fotomontagem do MUDAC; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.designboom.com/architecture/airesmateus-museum-building-lausanne-plateforme-10-02-24-2021/

O Museu de Elysées e Mudac é uma resposta à temática "Um museu, dois museus". Esta proposta, segue os conceitos de subtração e adição de massa pelo que os Aires Mateus são tão conhecidos. Desta forma, apresenta-se um cubo inserido no terreno , que de forma a englobar o programa, gerou um recorte em torno da fachada da proposta, demonstrando a separação entre estes dois elementos programáticos. O centro museológico, apesar de um ar único e minimalista, acaba por ser um enorme complexo de engenharia. O rasgo presente no edifício é um gesto sublime que contorna o edifício onde cria a conexão entre ambos os museus, permitindo a entrada compartilhada, "formando uma extensão natural para a esplanada pública".

49 https://www.archdaily.com.br/br/758902/emfoco-adolf-loos/5486a39fe58ecefoed0000e6-villa-muller

Os dois volumes de betão armado não se encontram ligados entre si de forma a reforçar a distinção destes museus. Dois museus e um vazio, formam um volume prismático, destacado por um vazio periférico dos demais serviços. Absorvendo os limites do terreno, este elemento de fundo liberta o espaço que necessita à volta do Museu, para encontrar a sua própria luz e definir o volume principal.[50]

## LE CORBUSIER | National Museum of Western Art Technical Information, Tokyo, 1959



Fig.21: Fotografia exterior do National Museum; Fonte – [internet] Disponível em: https://archeyes.com/national-museumwestern-art-tokyo-le-corbusier/

O museu estrutura-se através de um "quadrado espiral" com o corpo principal das galerias. A entrada dos visitantes fica no piso térreo o qual permite o acesso ao hall de entrada do espaço museológico. Porém, no seu lado posto apresenta-se a rampa, outro elemento arquitetónico recorrente neste ensaio de Le Corbusier, que permite uma ligação à sala de exposições que se foca nas galerias que circundam o espaço principal. Ainda neste nível existe um acesso à sala de conferências. O salão principal de exposições de pé-direito duplo é iluminado a partir de uma clarabóia piramidal envidraçada voltada para o norte. Destaca-se assim, espacialmente esta sala de exposições central com uma rampa e clarabóia triangular e uma galeria com um pé-direito duplo, também com iluminação difusa, que permite expor todo o acervo do século XIX. Destaca-se assim o seu espaço expositivo que se eleva até a clarabóia sustentado por vigas transversais. Um dos recursos favoritos de Le Corbusier, a rampa, permite uma ligação ao segundo piso, permitindo experienciar uma grande sala de exposições temporárias. Os espaços expositivos desta planta são desenvolvidos de forma concêntrica em torno do grande salão.[51]

50 https://www.designboom.com/architecture/airesmateus-museum-building-lausanne-plateforme-10-02-24-2021/

51 https://archeyes.com/national-museum-western-art-tokyo-le-corbusier/

Dentro do espaço expositivo, existem três *mezanines* independentes que podem ser acedidos por diversas escadas estreitas. Nesta sala, existem duas varandas que refletem o salão do século XIX, o que permite através da primeira varanda a criação de um jogo visual entre os diferentes níveis.  A sala de exposição apresenta dois pés direitos distintas, permitindo destacar a área de circulação face aos espaço dedicado à exposição. O pé direito inferior é fixado nos 2,26 m, de acordo com as medidas da Modulor, e a altura máxima nos 4,56 de altura. [52]

52 https://archeyes.com/national-museum-western-art-tokyo-le-corbusier/

# PALAVRA-CHAVE | LOCAL

O local é uma das mais importantes condicionantes na realização de um projeto, este dita de que modo é que a proposta irá ser gerada. Deste modo, este "dita as regras" que necessitam de serem seguidas para a realização correta da proposta, delineando a forma do edifício e porventura o impacto que este cria na sua vertente. Os projetos que aqui se situam nesta secção vivem do local para conseguirem viver, sem este o edifício não teria um ponto de ancoragem.

# MIES VAN DER ROHE | Galeria Nacional Neue, Berlim, 1968



Fig.22: Fotografia exterior do Nueu Nationalgalerie; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/795524/classicos-da-arquitetura-neue-nationalgalerie-miesvan-der-rohe

A National Gallery of Neue foi um ensaio de uma nova configuração museológica que acabou por ser testada durante as primeiras exposições que decorreram no interior deste espaço. Para a época, era significativo ter uma planta livre de restrições quanto ao que seria exibido na superfície, isso permitiria uma conexão direta com o ar. Além disso, era hermético. Isso facilitou a exibição de diferentes tipos de obras, aumentando o grau de liberdade e múltiplas opções curatoriais.

O projeto da colocação do edifício é direto, a elevação da forma livre é pré-planejada e a distinção entre aberto e fechado é aprendida. A escuridão e a luz são distinguidas. Sobre esta, situa-se outra parte da galeria, uma cobertura escura que tem como suporte as famosas colunas cruciformes. Aqui termina o espaço de exposições temporárias com paredes de vidro que se movem ao longo da borda do telhado, este espaço parece pairar durante a noite. Da mesma forma, a arquitetura do edifício visa eliminar a necessidade de limites ou entradas, como se a satisfação dos desejos do usuário fosse parte integrante do projeto do projeto. Para aceder à exposição temporária, os visitantes devem passar por um corredor que liga o exterior ao espaço fechado. Este corredor também serve como um recurso divertido, funcionando como um espaço que personifica a versatilidade, completo com uma área de receção que funciona como entrada. A Neue National Galerie defende o conceito abstrato de estrutura e propósito em sua forma mais elementar. Ao empregar técnicas diretas, a galeria resolve problemas complexos que se manifestam em seu design. Mies van der Rohe criou uma estrutura que, embora pareça simples, emite uma complexidade incerta que pode levar alguns a desenvolver estratégias de design desconcertantes e irracionais para os usuários.[53]

53 https://www.archdaily.com.br/br/960712/neue-nationalgalerie-david-chipperfield-architects

# PALAVRA-CHAVE | NATUREZA

Nesta parte do glossário, apresentam-se as obras do qual os conceitos principais para a sua execução englobaram a ligação direta com a natureza, onde o elemento visual de conexão para o exterior e a interligação da proposta com a paisagem se sobressaíram para a implantação e vivências da mesma.

# CAMILO REBELO E TIAGO PIMENTEL | Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa, Vale do Côa, 2007



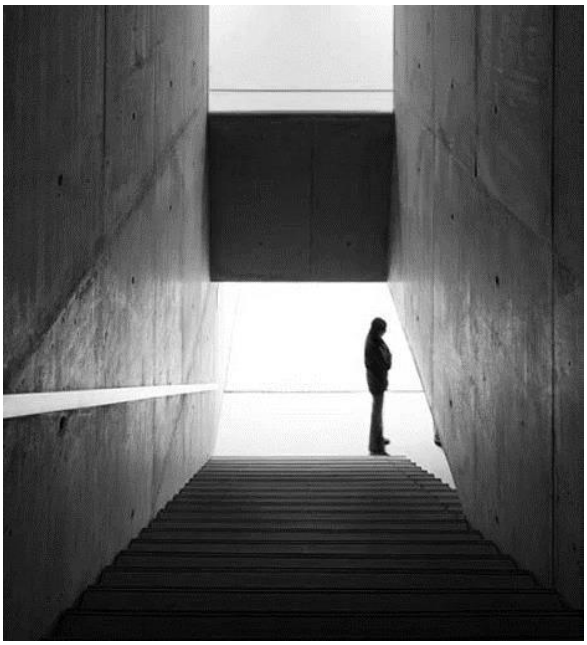


Fig.23: Fotografia exterior do Museu do Vale do Côa; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.visitportugal.com/ptpt/content/museu-do-c%C3%B4a

Fig.24: Fotografia do momento de entrada no Museu do Vale do Côa; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.dezeen.com/2011/05/16/museude-foz-coa-by-camilo-rebelo-and-tiagopimentel/

O Museu de Arte e Arqueologia do Vale do Côa foi criado com base em várias considerações, incluindo a paisagem, necessidades programáticas e acessibilidade. O terreno desafiador da região foi um elemento crucial da planta arquitetónica do museu, pois apresentou dificuldades para a integração perfeita dos espaços externos e internos. Para resolver esse problema, uma plataforma foi construída no ponto mais alto do museu, proporcionando um grande ponto de vista que permite aos visitantes apreciar as impressionantes colinas e vales ao fundo. Este local diferenciado é um local perfeito para a circulação pedestre guiada e independente, proporcionando uma entrada ideal para o museu.

A resposta natural do corpo adapta-se ao terreno, o que faz com que o nível de chegada coincida com o nível da plataforma. A condição do solo é consistente ao longo do comprimento da estrutura, revelando-a completamente no terminal. Situada no vértice do terreno, esta formação triangular situa-se entre dois vales, o terceiro lado com vista para os rios Douro e Côa. Em harmonia com o esquema cromático da paisagem, os arquitecto optaram por utilizar o betão misturado com o pigmento de xisto, abundante na zona, criando uma massa híbrida única.[54]

54 https://www.dezeen.com/2011/05/16/museude-foz-coa-by-camilo-rebelo-and-tiagopimentel/

# CAMPO BAEZA | Center For Nature Interpretation II, Lanzarote, 2012

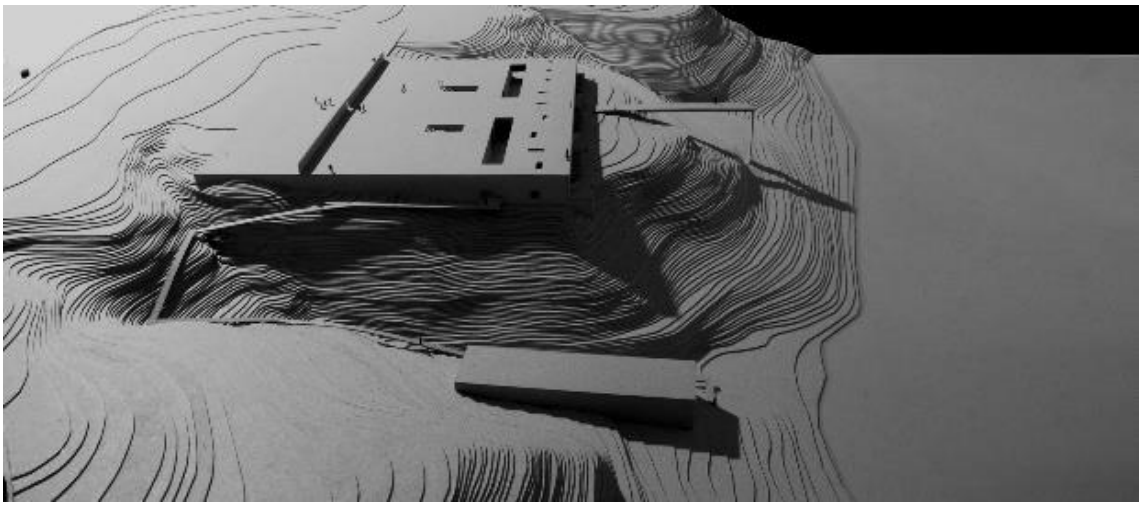


Fig.25; Fotografia da maquete para o Center for Nature Interpretation; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.campobaeza.com/montenmediomuseum/

O Centro de interpretação da natureza teve como principal objetivo a criação de um elemento que acentuasse na paisagem e que tivesse em conta o contexto topográfico do terreno de intervenção. Desta forma, a proposta do autor gerasse como uma promenade que se estende em direção ao rio em forma de miradouro, de modo a trazer aos visitantes um lugar tranquilo e de reflexão antes da entrada no espaço e onde este se tende a estender pela paisagem.

O edifício encontra-se "disfarçado" pelos utilizadores à cota de chegada, sendo que espaço se encontra delimitado por um muro que demarca a delimitação do espaço, onde o principal objetivo deste é a contenção do espaço de forma a colocar o utilizador no centro deste, somente ele e a natureza que o circunda.

O programa do edifício tende-se a desenvolver a uma cota inferior, encontrando-se agrupado por módulos em que cada um destes tende-se a apresentar como um sistema independente englobando os seus próprios apoios e elos de funcionamento. Desta forma, existem 2 elementos de escadaria que fazem a conexão entre a cobertura/miradouro do edifico com os elos programáticos. Porventura, a área administrativa encontra-se localizada fora deste momento com o intuito de fazer a distinção da programática pública da funcional, com o intuito de estes não interferiram a magnitude do espaço e pontão que se encontra aberto ao público.[55]

55 https://www.campobaeza.com/montenmediomuseum/

# CVDB | Museu de Arqueologia de Foz Coa, Vale do Côa, 2004



Fig.26: Fotomontagem da proposta do futuro Museu do Vale do Côa; Fonte – [internet] Disponível em: https://www10.aeccafe.com/blogs/arch-showcase/2011/05/25/art-and-archeological-museum-in-vale-do-coa-portugal-by-cvdb-arquitectos/

O concurso do Museu de Arqueologia de Foz Côa, tende a cumprir os mesmos princípios traçados no projeto dos arquitetos Camilo Rebelo e Tiago Pimentel. Este museu, inserido no Vale da Foz do Côa, teve como principal iniciativa a minimização do museu através de um impacto significativo na envolvente que circunde o projeto. Este organiza-se em 2 níveis, a entrada ocorre pela cobertura, tal como acontece com o projeto realizado que fora visto anteriormente pela dupla, e o nível inferior, onde se desenvolve o programa.

Visto em planta, o edifício organiza-se num quadrado perfeito que no centro, através da subtração de massa, é criado um pátio, possibilitando uma conexão visual com o vale do Côa e os rios. O edifício, encontra-se organizado por núcleos, do mais importante a "área museológica" à menos importante "área de estacionamento". A área de estacionamento encontra-se subterrado no edifício junto do momento de chegada pela via pública. O utilizador percorre a cobertura e de seguida entra no momento do pátio que se encontra dividido em 2 núcleos, um a sul e outro a norte. No núcleo que se encontra a sul do pátio, apresenta uma vista menos insignificante, encontrando-se aí toda a área técnica do edifício, desde salas pedagógicas, gabinetes de direção, auditório, entre outros. Por fim, na zona norte do pátio encontra-se toda a área de exposição, onde permite uma iluminação para esta através de uma iluminação difusa e controlada, permitindo a criação de um alçado cego na parte exterior do edifício.[56]

56 https://www10.aeccafe.com/blogs/arch-showcase/2011/05/25/art-and-archeological-museum-in-vale-do-coa-portugal-by-cvdb-arquitectos/

# PALAVRA-CHAVE | PÁTIOS

Os pátios são um elemento importante na conceção do espaço interior. Desta forma, eles permitem a iluminação do espaço interior através da entrada de luz indireta o que torna o mesmo mais suscetível á utilização dos espaços interiores, criando uma sensação de leveza e do sentimento de continuidade.

# EDUARDO SOUTO MOURA | Casa das Histórias, Cascais, 2009



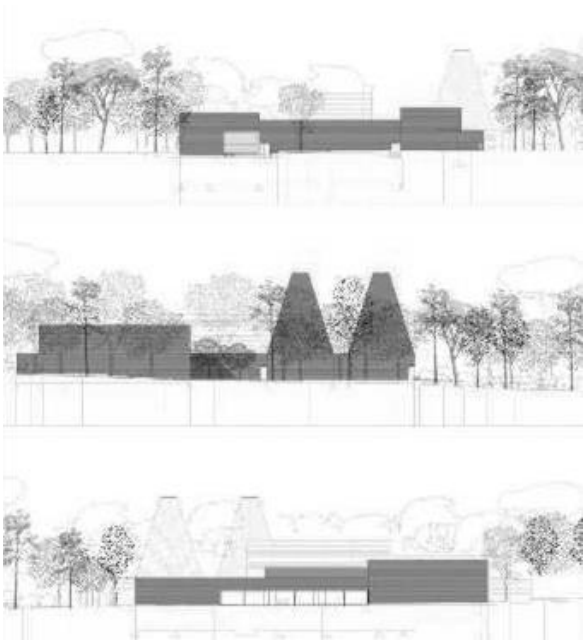


Fig.27: Fotografia interior da Casa das Histórias; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com/103106/casa-dashistorias-paula-rego-eduardo-souto-de-moura

Fig.28: Alçados do Museu da Casa das Histórias; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com/103106/casa-dashistorias-paula-rego-eduardo-souto-de-moura

A casa narrativa de Paula Rego é uma estrutura composta por uma variedade de corpos de diferentes alturas, cada um servindo a um propósito diferente dentro do programa. Essas finalidades incluem espaços expositivos, loja de presentes, área de receção, cafeteria, auditório e espaços técnicos. À medida que nos aproximamos do museu, destacam-se duas grandes pirâmides, que servem de livraria e café. As áreas expositivas e os espaços anexos estão alojados num volume paralelepípedo, cuja forma orientada horizontalmente serve de contrapeso à presença imponente das duas torres. As salas de exposição estão dispostas sequencialmente em torno de um espaço central elevado que funciona como sala de exposições temporárias. Eduardo Souto de Moura enfatizou a importância de cada sala de exposição ter uma abertura para o exterior. O uso marcante de betão armado de pigmento vermelho no exterior, que cobre toda a estrutura, contrasta com o tom verde da floresta circundante. No interior, foram utilizados tons neutros, o branco nas paredes, e o pavimento em mármore azulino de Cascais. Uma atitude que pretende não chocar com as obras expostas. Por último é de referir que a escala do edifício integra-se na envolvente, permitindo assim uma proximidade à tipologia habitacional. Este carácter é conseguido por aparentemente o edifício ser de piso único, uma vez que alguns dos espaços de apoio ao museu funcionam na cave da implantação no meio do terreno, rodeado de muros e afastado da estrada, reforça, igualmente, este carácter de casa. [57]

57 https://www.archdaily.com/103106/casa-dashistorias-paula-rego-eduardo-souto-de-moura

# PALAVRA-CHAVE | PLANOS

Um plano é um elemento ensinado na academia desde cedo como moderador de espaços, através do mesmo permite marcar a divisão dos espaços, delimitar corredores e manipular as sensações do mesmo sem utilizar diferentes “pés-direitos”, materialidades, entre muitas outras.

# MIES VAN DER ROHE | Pavilhão alemão na Feira Mundial, Barcelona, 1929





Fig.29: Fotografia exterior do Pavilhão de Barcelona; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.barcelona-touristguide.com/pt/atracoes/pavilhao-barcelona.html

Fig.30: Fotografia interior do pavilhão de Barcelona; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/959169/menos-e-mais-mies-van-der-rohe-pioneiro-domovimento-moderno

A intenção original do pavilhão de Barcelona era que ele servisse como um espaço de exposição temporária e que pudesse ser desmontado e reconstruído num outro lugar após o fim da exposição. A construção do pavilhão foi deliberadamente minimalista, priorizando a simplicidade e a clareza acima de tudo. A intenção era criar um espaço aberto e acessível, com um design que estimulasse o movimento fluido e conectasse o interior ao exterior. Isso foi alcançado evitando quaisquer barreiras físicas que criassem divisão, permitindo que o espaço fluísse perfeitamente além da linha do telhado e para o jardim. Em vez de serem fixadas no lugar, as paredes do pavilhão foram posicionadas livremente, apoiadas por uma grade de colunas que davam estabilidade à estrutura da cobertura. O pavilhão era uma obra-prima paradoxal, combinando o elegante e moderno com o antigo e consagrado pelo tempo. Suas paredes eram intencionalmente assimétricas, a pedra usada era da mais luxuosa variedade e a iluminação era brilhante e vívida. Toda a estrutura foi construída sobre uma plataforma elevada, dando-lhe uma maior sensação de grandeza. Na década de 1980, o pavilhão foi reconstruído com o melhor da capacidade dos arquitetos, usando toda a documentação disponível nos arquivos do MoMA. A tarefa foi meticulosa, exigindo que os arquitetos "falsificassem" a história recriando a estrutura com conhecimento apenas parcial de seu projeto original.[58]

58 https://www.barcelona-touristguide.com/pt/atracoes/pavilhao-barcelona.html

# PALAVRA-CHAVE | REABILITAÇÃO

Neste capítulo inserir-se-ão todas as obras do qual existia uma obra que se encontrava em desuso e que porventura a reabilitação se instruiu ao respeitar a memória do antigo espaço sem criar ou modificar o mesmo, apenas apresentando pequenas alterações de modo a colmatar a mudança programática.

# AIRES MATEUS | Museu das Belas Artes, Toulouse, 2017



Fig.31: Renderização do futuro Museu das Belas Artes; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/907041/aires-mateus-projeta-ampliacao-do-museu-de-belas-artes-de-toulouse/5c0000ad08a5e5a892000085-aires-mateus-reveals-design-for-the-toulouse-fine-art-museum-imag

O principal objetivo do Museu de Belas Artes localizado em Toulouse é fundir o antigo e o novo. Esta combinação é conseguida através da ligação do Convento des Augustins, que é um edifício antigo, com um novo edifício museológico que foi concebido para se integrar na envolvente urbana de Toulouse. A abordagem museológica do museu baseia-se no respeito pelos valores espaciais do convento original e do desenho do museu. O projeto arquitetónico visa homenagear o significado histórico e contextual do edifício. O conceito proposto busca criar uma relação harmoniosa entre as obras de arte e sua exibição dentro do museu. A nova componente arquitetónica situar-se-á na antiga ala sul do claustro.

O principal objetivo deste projeto é diminuir a distância física entre o convento e a cidade. Ao construir uma estrutura moderna, a ala sul do convento - que se perdeu no tempo-será revivida, permitindo que ela volte a fazer parte do coração de Toulouse. No passado, esta era uma responsabilidade que o convento assumia. Para atrair visitantes, foi construída uma nova entrada que serve como uma reabertura simbólica do museu. Esta entrada foi pensada com a intenção de atrair os visitantes para o espaço claustral do convento, onde podem usufruir de momentos de contemplação e reflexão antes de entrarem no espaço museológico.

O objetivo desta área é criar a rota mais longa disponível entre a metrópole e o mosteiro. Adjacente ao mosteiro, duas entradas anteriormente fechadas foram destrancadas, o que permite que a luz do dia ilumine os corredores. Estes corredores serão ampliados através de um enorme arco, estabelecendo uma passagem entre a estrutura prevista e o convento.[59]

59 https://www.archdaily.com.br/br/907041/aires-mateus-projeta-ampliacao-do-museu-de-belas-artes-de-toulouse/5c0000ad08a5e5a892000085-aires-mateus-reveals-design-for-the-toulouse-fine-art-museum-imag

# ÁLVARO SIZA VIEIRA | MIEC + MMAP, Santo Tirso, 2012





Fig.32: Fotografia exterior do MIEC + MMAP; Fonte – [internet] Disponível em: http://miec.cm-stirso.pt/municipal-museumabade-pedrosa-mmap-and-internationalcontemporary-sculpture-museum-miec/

Fig.33: Fotografia interior do espaço expositivo; Fonte – [internet] Disponível em: http://miec.cm-stirso.pt/municipal-museumabade-pedrosa-mmap-and-internationalcontemporary-sculpture-museum-miec/

O projeto envolve a construção de um novo edifício para albergar o acervo e a reforma do prédio conventual. A ligação entre as duas estruturas é direta e apesar de as ligar funcionalmente, ainda permite que tenham uma forma e linguagem distintas. O objetivo é ter uma entrada única que dê acesso aos dois museus. Esta entrada será através da nova estrutura. O objetivo dessa abordagem é criar um único centro que possa acessar os dois museus, embora tenham programas diferentes, eles compartilham determinadas áreas. A finalidade original do Mosteiro de S. Bento foi explicitada desde o início do novo museu. Observou--se que o nível mais baixo da nova estrutura era o limite inferior da cornija do Mosteiro, limite este que impedia que a nova estrutura interferisse ou obscurecesse o edifício histórico com o qual deveria ter uma associação física direta.[60]

O edifício anexo recentemente construído serve a um duplo propósito como centro de documentação e área de exposição. Outra área expositiva polivalente está situada no primeiro subsolo do edifício, destinada a exposições temporárias e performances. Esta decisão deveu-se ao facto de a única via de acesso exterior neste piso ser pelo lado Norte. Para minimizar a perturbação auditiva e visual provocada pela maquinaria junto à Capela e aos edifícios do museu, a sala técnica foi situada abaixo do nível da rua. O resultado foi a criação de três espaços públicos, todos com

60 https://espacodearquitetura.com/projetos/miec-mmap-alvaro-siza-eduardo-souto-de-moura/

iluminação natural. Além disso, uma sala técnica separada dedicada exclusivamente aos aspetos mecânicos do edifício foi construída no lado leste da Capela, no subsolo e longe da área do MIEC.

A intervenção proposta assentou em dois princípios, ambos visando a manutenção da integridade arquitetónica do edifício pré-existente. A organização funcional do mosteiro reparte-se me quatro áreas principais: [61]

A área de intervenção inicial que liga os dois museus terá uma área de receção, instalações sanitárias e acesso à secção técnica da cobertura. O museu possui um corredor que não só permite a fácil circulação de pessoas, mas também possui uma área de exibição multimídia dedicada, garantindo aos visitantes acesso a todas as partes do museu. O auditório tem capacidade para acomodar 56 pessoas, e os assentos podem ser ajustados para atender às diversas configurações necessárias. Dentro do edifício, há um total de sete salas de exposição, cada uma acessível por uma rota alternativa que diverge do corredor principal. Além disso, cada sala contém sua própria unidade de exibição ou vitrine dedicada.[62]

## LACATON Y VASSAL | Palais Tokyo, Paris, 2014




Fig.34: Fotografia do espaço interno do Palais de Tokyo; Fonte – [internet] Disponível em: https://arquitecturaviva.com/works/palais-detokyo-10

Fig.35: Fotografia do espaço expositivo; Fonte – [internet] Disponível em: https://arquitecturaviva.com/works/palais-detokyo-10

61 https://espacodearquitetura.com/projetos/miec-mmap-alvaro-siza-eduardo-souto-de-moura/

62 https://www.archdaily.com.br/br/788825/miec-plus-mmap-alvaro-siza-plus-eduardo-souto-de-moura

O Palais de Tokyo foi negligenciado pelo que levou à sua deterioração ao longo das décadas, ficando adormecido e inativo até o final do século XX. Porém, graças aos atelier Lacaton & Vassal, o mesmo acabou por ser revivido, pelo que os mesmos optaram por manter os princípios básicos da reforma original através da honestidade dos materiais.

Os museus tradicionais têm tipicamente um ambiente "limpo" e "desenvolvido", mas este ensaio foi escolhido para criar o oposto, permitindo o envelhecimento dos elementos do edifício, o que aumenta a antiguidade de uma estrutura que resiste há mais de um século. Enquanto as camadas de base do porão têm um efeito quase intimidador, semelhante a uma tumba, as camadas superiores aproveitam o calor da luz do sol que passa pelo telhado de vidro. Outro aspeto intrigante do museu é a falta de percursos pré-determinados.

O Palais de Tokyo tem permissão para o utilizador vaguear e explorar sem restrições entre as áreas superior e inferior. A composição real dos materiais é deixada interagir e contrastar com uma influência mínima da tecnologia, é o caso das faixas de iluminação que são aparafusadas no tijolo existente ou dos cabos que ficam expostos, o que faz com que o Palais de Tokyo se diferencie de outros museus, apresentando a beleza num espaço que for cautelosamente pensado de modo a evidenciar a idade do objeto arquitetónico. [63]

63 https://arquitecturaviva.com/works/palais-detokyo-10

# PALAVRA-CHAVE | RECONSTRUÇÃO

A reconstrução encaixa-se como um conceito completamente distinto comparado com a reabilitação. Assim, como é dita no nome, parte por reconstruir por completo o edifício em causa, respeitando a sua memória e conceitos, tal como acontece na reabilitação. O que permite diferenciar ambas estas ações é que na reconstrução é possível modificar o edifício exteriormente contrastando com novos elementos conceituais face à reabilitação, que parte apenas para acomodar o edifício a uma nova tipologia.

# PETER ZUMTHOR | Museu Kolumba, Colônia, 2010



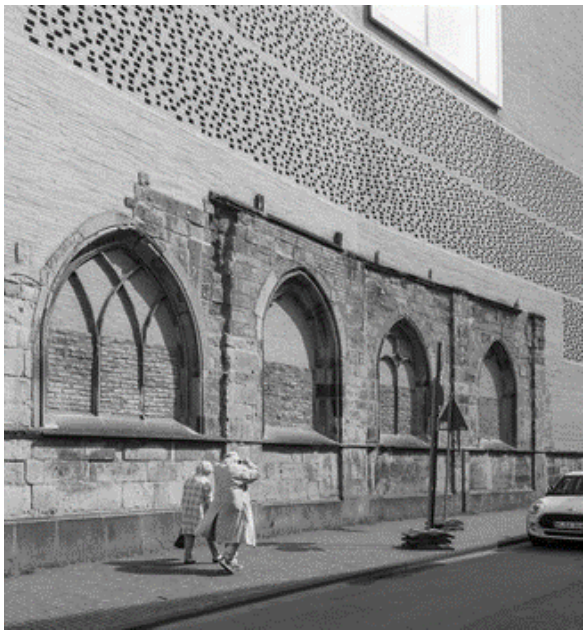


Fig.36: Fotografia exterior do museu Kolumba; Fonte – [internet] Disponível em:https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/05.051/3912

Fig.37: Fotografia exterior do corelacionamento entre a pré-existência do antigo mosteiro e a proposta; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/900258/museu-kolumba-de-peter-zumthor-usa-materiallocal-para-reenquadrar-a-experiencia-historic

O projeto de Zumthor é um suave renascimento de uma igreja gótica tardia que estava em ruínas, sendo a história do local a própria essência que se preserva. Este projeto se origina dentro da própria igreja e é informado pela área circundante.

O exterior de tijolos cinza do novo edifício estabelece uma relação harmoniosa com a fachada existente da igreja. Isso cria um museu moderno com uma atmosfera nostálgica. O tijolo é pontuado com perfurações que permitem que uma luz suave e difusa inunde os espaços interiores. Com o tempo, a luz muda e dança pelas ruínas da igreja, produzindo um ambiente sereno e em constante mudança. Esta delicada interação de luz promove uma sensação de sensibilidade dentro do observador.[64]

64 https://www.archdaily.com.br/br/900258/museu-kolumba-de-peter-zumthor-usa-materiallocal-para-reenquadrar-a-experiencia-historic

# PETER ZUMTHOR | Kunsthaus Bregenz (KUB), Austria, Bregenz, 1997





Fig.38: Fotografia exterior do Museu KUB; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.inexhibit.com/mymuseum/kubkunsthaus-bregenz-peter-zumthor/

Fig.39: Fotografia interior do espaço expositivo; Fonte – [internet] Disponível em: https://www.inexhibit.com/mymuseum/kubkunsthaus-bregenz-peter-zumthor/

Projetado por Peter Zumthor no início da década de 90, o Kunsthaus Bregenz é composto por dois edifícios separados, pelo que um destes elementos contem as galerias do museu juntamente com uma sala de palestras, centro educativo, entre outros, e o segundo elemento edificado apresenta escritórios de habitação, biblioteca, café, e uma livraria e loja de presentes. Ambos os edifícios foram projetados com uma projeção bastante simples em volume e planos, enquanto conceptualmente profundos e extremamente precisos e engenhosos na sua utilização de materiais e luz do dia. Surpreendentemente, os dois edifícios, apesar de ambos terem uma cave, não se encontram interligados no nível subterrâneo. Todas as plantas dos edificios são quase idênticas, apresentando apenas três paredes estruturais de betão armado que separam as galerias do espaço de circulação, que é adjacente ao perímetro do edifício e contém duas escadas, um elevador de passageiros e um elevador de carga.

Este conceito estrutural liberta as fachadas das funções de suporte de carga. Assim, Zumthor encapsulou todo o edifício com uma pele translúcida contínua de vidro de cetim, transformando as fachadas do piso térreo em caixas de luz gigantescas através das quais a luz do dia entra no edifício de todos os lados.[65]

65 https://www.inexhibit.com/mymuseum/kubkunsthaus-bregenz-peter-zumthor/