

DINÂMIA'CET-Iscte

Programa de  
Doutoramento Arquitetura  
dos Territórios Metropolitanos  
Contemporâneos

# MATERIALIDADES EPISTEMOLÓGICAS

Fundamentos  
e representações  
da pesquisa  
arquitetónica

Linha Temática:  
Representação  
e discurso  
na arquitetura  
e no território

Coordenação  
Paulo Tormenta Pinto

**iscte**

INSTITUTO  
UNIVERSITÁRIO  
DE LISBOA



**LT2 Linha Temática**  
**REPRESENTAÇÃO E DISCURSO NA ARQUITETURA E NO TERRITÓRIO**

Coordenador:  
Paulo Tormenta Pinto

Doutorandos:  
Patrícia Amorim  
Nuno Magalhães  
Susana Rego  
Jorge da Rosa Neves  
Rui Mendes  
Sara Jacinto  
Sandra Samina  
Margarida Marinho  
Ana Catarina Graça  
Marta Vicente  
Sérgio Miguel Godinho

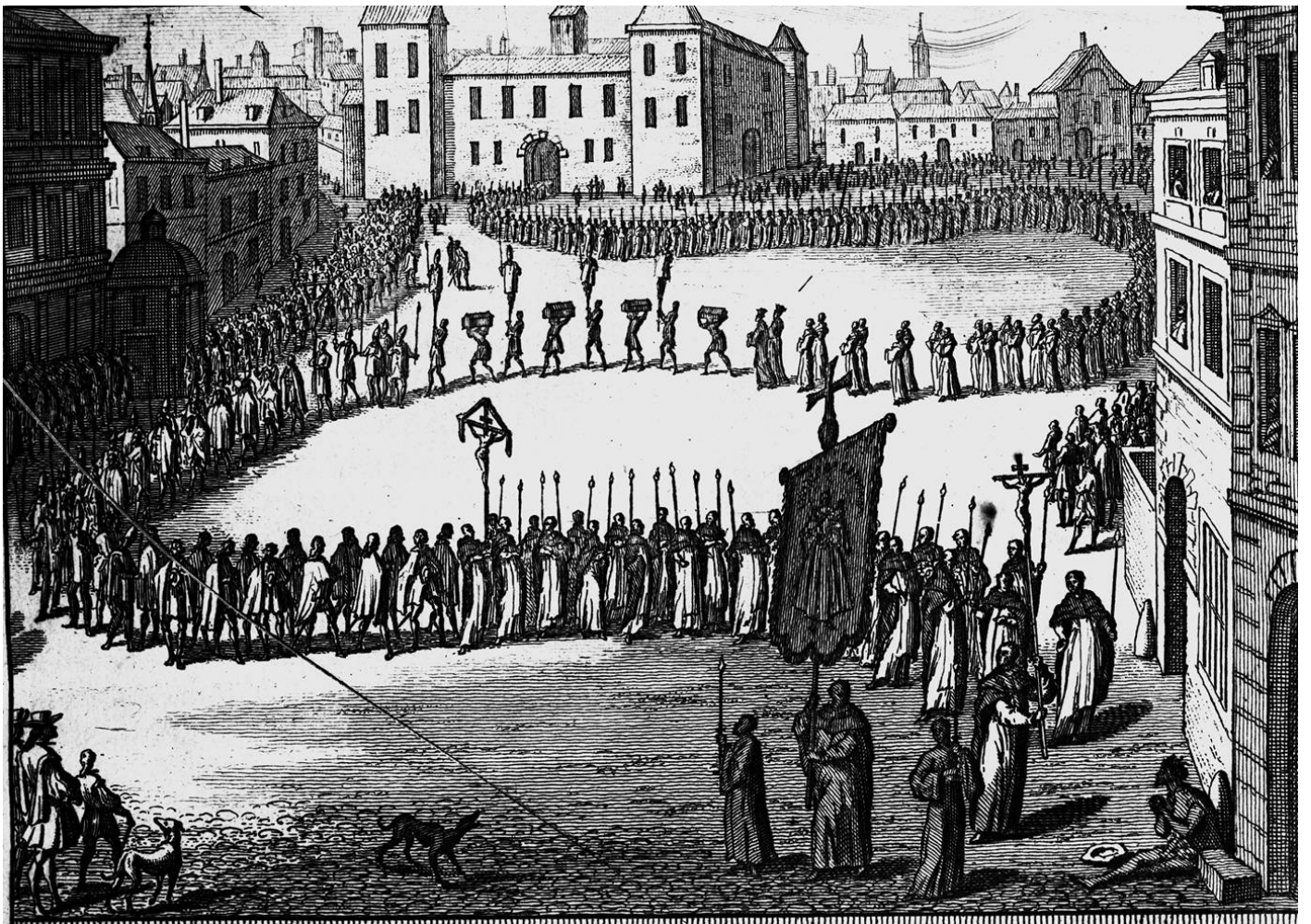
ISBN: 978-989-781-764-9

**dinamia**  
**'cet** \_ iscte



A compilação de textos em torno do tema: *Materialidades Epistemológicas - Fundamentos e Representações da Pesquisa Arquitetónica*, resulta de um trabalho realizado no âmbito da linha temática: “Representação e Discurso na Arquitetura e no Território”, do programa de doutoramento em Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos. Os doutorandos, todos eles em processo de desenvolvimento de tese, foram envolvidos num debate transversal, onde se procuraram nexos e ligação entre as várias investigações em curso. Este processo partilhado convergiu na definição temática e conceptual da materialidade arquitetónica, como agente unificador de diversos temas de investigação. O processo potenciou a definição de um itinerário científico, que se foi autonomizando através de diferentes leituras dos processos de investigação, com foco no tema da materialidade. Os resultados foram fixados num conjunto de textos sequenciais que propõem enquadramentos temáticos e críticos sobre a base do pensamento arquitetónico, colocando a matéria como alicerce desse mesmo pensamento e como representação da pesquisa em arquitetura.

Paulo Tormenta Pinto  
Professor Catedrático



# A MATERIALIDADE HÍBRIDA DA PRAÇA DOM PEDRO IV

Patricia Amorim  
patiamorim@hotmail.com

Figura 1. Auto de Fé no Rossio Século XVI. AML ref: PT/AMLSB/CMLS-BAH/PCSP/004/BAR/000947; Páina 1

Figura 2. Praça D. Pedro IV entre 1901-1919, Paulo Guedes AML, ref: PT/AMLSB/CMLS-BAH/PCSP/004/PAG/000480. (página seguinte).

A análise do espaço público não deve se restringir à sua dimensão social, ou, tão-somente, à sua dimensão física e construída. As relações que se produzem entre as conformações espaciais e as dinâmicas sociais que se configuram nos espaços públicos, são a base do que representa a denominada materialidade híbrida do espaço público conceito elaborado por Isaac Joseph (1999). A realização do espaço público está sobreposta nas relações estabelecidas entre forma e função (Santos, 1999), ou, dispositivos e disposições (Joseph, 1999), onde as dimensões do espaço público consistem em relações intrínsecas ao construído e ao social que tem no espaço público construído das cidades o lugar de sua realização. Em “Paisagens Urbanas, Coisas Públicas”, Isaac Joseph (1999) estabelece as bases para pensarmos as relações de significância entre os dispositivos técnicos e as disposições sociais, que configuram a materialidade híbrida do espaço público e que são os mediadores da ação. É dessa maneira que a materialidade híbrida caracteriza o espaço público urbano e as práticas sociais, composta por “dispositivos construídos que equipam o espaço ou o criam como cenografia e por disposições ou arranjos de visibilidade que só têm pertinência em e por um momento da ação” (Joseph, 1999: 34). Assim, atribui-se uma ação política no espaço aos objetos técnicos (Akrich, 2014:161). Nesse sentido, a materialidade híbrida pressupõe uma relação do objeto no espaço construído com as maneiras de percepção de quem está ocupando o espaço.

Considerando que os dispositivos espaciais, além de definirem o espaço, atuam também como mediadores em suas interações com as dinâmicas sociais, se realizando a partir dos movimentos de ações, é explorado o estudo dos dispositivos técnicos do espaço público construído (o espaço dos planejadores urbanos) e as disposições sociais (a lógica de apropriação dos usuários), para iniciarmos a narrativa da materialidade híbrida da Praça D. Pedro IV (Praça do Rossio).

## MATERIALIDADE HÍBRIDA DO ROSSIO À PRAÇA D. PEDRO IV.

O Rossio, espaço existente desde os tempos romanos, ao longo do período pré-pombalino, era caracterizado como espaço público de configuração irregular, ausente de um plano arquitetônico representativo e nada semelhante com a praça regular e monumental em que se tornou.

A sua relevância se inicia no século XIII, no reinado de D. Diniz, quando a sua posição se eleva a seguir a conquista cristã, e mais tarde, sendo incluído como um espaço da urbe na zona delimitada pela cerca de D. Fernando, quando o Rossio é consolidado enquanto espaço de expressão da cidade no período de quinhentos, tornando-se símbolo da nova centralidade deste período devido às atividades econômicas exercidas ali (Catarino, 2017: 117). Em meados do século XV, são construídas relevantes edificações no entorno do espaço público, como o Palácio da Inquisição, uma edificação de dois andares, faceada lateralmente por duas torres. Nesta altura, o espaço era composto pelo Convento de S. Domingos, caracterizado também por sua simplicidade, tendo à sua direita a igreja da Nossa Senhora da Escada (França, 1980:17). O Hospital de Todos-os-Santos destacava-se pela elevação de seu nível em relação ao espaço público, com a sua capela ao centro e com a sua ampla escadaria (França, 1980:17). A localização destas edificações de utilidade pública, concederam a relevância de centro urbano à praça do Rossio. As restantes edificações do largo correspondiam a habitações civis. No período seiscentista, o Rossio era o outro núcleo da vida urbana de Lisboa,











Figura 3a- Perspectiva da Praça D. Pedro IV, desenho de M. Rocha Castilho 1934. Museu de Lisboa, ref:MC. DES.4388.

Figura 3b- Estacionamento de automóveis na Praça D. Pedro IV, Lisboa em postais ilustrados, anos 60-70, Tumblr Câmara Municipal de Lisboa.

juntamente com o Terreiro do Paço. Em 1606, concluiu-se a construção da primeira fonte na Praça do Rossio, o Chafariz Neptuno, que apesar da intenção plástica referente à mitologia clássica e o simbolismo monumental, predominava a sua intenção funcional como ponto de abastecimento da cidade (Faria,1997:62). Enquanto o Terreiro do Paço era o espaço da nobreza, o Rossio era do povo. O espaço público tornou-se palco de diferentes ações populares. Neste contexto, nota-se a relação do recinto amplo e ausente de um plano significativo, composto por edificações com significados de poder, com o espaço de permanência e ponto de encontro da população, ao se revelar como cenário de jogos, feiras, paradas militares, touradas, procissões e autos-de-fé durante a Inquisição (um eufemismo para queimar judeus), validando-se, através das ações, como um cenário simbólico notável da cidade.

O Terramoto de 1755, seguido de incêndios, destruiu os edifícios do entorno do Rossio. As obras de reedificação iniciaram-se em 1770, ao comando de Carlos Mardel, compreendendo a execução do plano de reconstrução de Lisboa uma profunda modificação da imagem do Rossio ( Rijo, 2016 :27). O novo plano, dentro dos ideais iluministas, conferia uma redobrada valorização às praças como elemento urbano regulador e espaço simbólico, onde concentravam os edifícios representativos de uma estrutura ideológica onde a política e a arquitetura se correspondiam. Apesar das novas edificações significativas que a reconstrução pombalina trouxe ao Rossio, havia um relativo vazio no espaço público que começou a despertar atenções e propostas de reformulações do espaço público começaram a surgir. Durante e após a Revolução Liberal de 1820, a praça volta a ser palco de disputa(Faria,1997:53). No lugar do Palácio da Inquisição, reconstruído após o terremoto e destruído em 1836 por um incêndio, foi dado lugar ao Teatro D. Maria II, de influências neoclássicas, desenhado por Fortunato Lodi, simbolizando na nova função, o novo sistema de poder. Em 1848, foi construído na praça um mosaico ondulado de calçada portuguesa. Outros elementos foram construídos, como a estátua de D. Pedro IV, as fontes monumentais e foram inseridos mobiliários urbanos bem como vegetação, modificando a forma de apropriação do espaço (Catarino, 2017:123). A sua nova configuração e elementos concediam à população a possibilidade de conviver e desfrutar do espaço, fazendo deste um espaço de permanência.

Na primeira metade do século XX a Praça D. Pedro IV sofreu alterações em sua composição. Com o surgimento dos automóveis e carros elétricos, a parte central da calçada passou a dificultar o fluxo dos carros. Com o intuito de reordenar o trânsito, o passeio central foi segmentado na reestruturação de 1919-1925. A escala humana não era mais uma referência essencial ao processo de urbanização. A escala passou a ser a da produção, como resposta ao processo desencadeado pela Revolução Industrial que há alguns séculos havia sido iniciado. Anterior a esse momento, a escala da cidade correspondia à escala do ser humano. Essa mudança de enfoque recaiu diretamente sobre a produção espacial da cidade que ao longo do tempo se transformou em estacionamento de automóveis. Em consequência desta ação, as árvores desapareceram para depois voltarem a ser plantadas devido às reclamações dos cidadãos.

Assim como o desenvolvimento das redes de transporte era crucial, a praça,



enquanto espaço público como palco de dinâmicas sociais foi requisitada e a organização espacial do Rossio foi restabelecida. A área reservada aos pedestres foi reconstruída, retomando as características que incentivam a permanência dos pedestres. A circulação dos transportes foi transferida em seu entorno, garantindo a vivência central da praça integrada com o monumento da estátua de D. Pedro IV, com as fontes laterais, com as árvores em seu entorno, juntamente com os tradicionais cafés, nos quais as esplanadas estendem-se até ao passeio, correspondendo à imagem atual do espaço.

Com os seus dispositivos espaciais estabelecidos até os dias de hoje, a Praça D. Pedro IV torna-se cenário de diversas atividades de seus habitantes, onde podemos observar a materialidade híbrida dos espaços públicos de acordo com as motivações dos cidadãos e turistas. Eventualmente a praça torna-se cenário para instalações artísticas temporárias, eventos culturais, manifestações de cunho cultural, político e social, como também, um espaço de lazer e passagem para os utilizadores dos variados tipos de transportes públicos que ali recebe, fazendo deste espaço público um lugar de amplas e diversificadas ações tanto individuais como coletivas.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS.**

Perceber estes acontecimentos na Praça D. Pedro IV possibilitou a análise da realização do espaço público que certos eventos evidenciam por meio da ação humana. As apropriações dos espaços públicos na cidade período assumem-se como uma reformulação dos modos de viver em sociedade a partir do enriquecimento da experiência urbana, tornando a representação espacial símbolos de ações e fatos constituídos por relações, que se tornam comuns às pessoas e grupos, portanto, moldam o que é dado do exterior através da ação e da relação que essas pessoas e os grupos mantêm com os dispositivos espaciais. Assim, o espaço se revela enquanto um produto material em relação a outros elementos materiais, incluindo os homens, que contraem certas relações sociais, que dão ao espaço uma forma, uma função, um significado social (Castells 2014:141) ou seja, o espaço se materializa através das ações humanas que modificam e alteram o ambiente através do seu empenho pela vida e pela apropriação de sua obra.

Figura 4. Praça do Rossio, 2018, - Lisboetas Tumblr Câmara Municipal de Lisboa.

### **BIBLIOGRAFIA**

- JOSEPH, Isaac (1999). Paisagens urbanas, coisas públicas. N. 30/31. In: Caderno CRH, Salvador.
- SANTOS, Milton (2004). Por uma Nova Geografia - Coleção Milton Santos 6 ed. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- AKRICH, Madeleine (2014). Como descrever os objetos técnicos? In: Boletim Campineiro de Geografia. V. 4, n. 1. AGB, Campinas.
- CATARINO, Raquel (2017). Espaço público : a praça na configuração da Baixa de Lisboa. Repositório ULL-FAA Dissertações, Lisboa.
- FRANÇA, José - Augusto (1980) - Lisboa: Urbanismo e Arquitectura. 1ª ed. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa.
- FARIA, Miguel (1997). O modelo praça/monumento central na evolução urbanística da cidade de Lisboa. In Lisboa Iluminista e o seu Tempo, UAL, Lisboa.
- RIJO, Delminda Maria (2016). Palácio do Estaus de hospedaria real a palácio da inquisição e tribunal do santo ofício. Cadernos do Arquivo Municipal. ISSN: 2183-3176. 2ª Série Nº 5, Lisboa.
- CASTELLS, Manuel (2014). La Cuestión Urbana. Siglo XXI editores, s.a. de c.v. ISBN 978-968-23-2173-3, Buenos Aires.





# A MATERIALIDADE CONCEPTUAL DA PROTOMODERNIDADE A SUA EXPRESSÃO NUMA OBRA DE ÁLVARO MACHADO

Nuno Magalhães  
nmagalhaes75@gmail.com

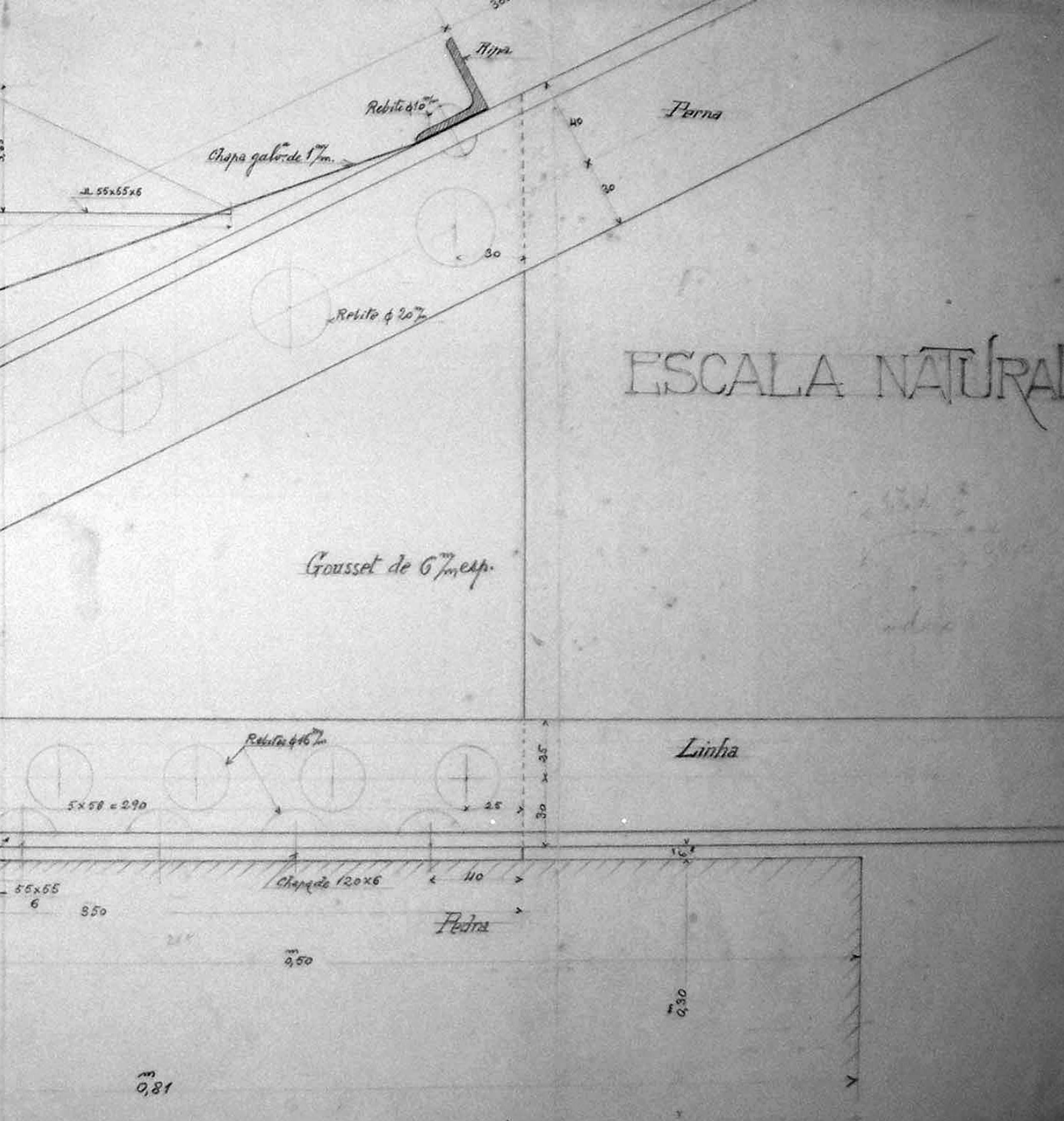
Figura 1. Corte transversal do salão nobre - Sociedade Nacional de Belas Artes – Excerto do projeto de licenciamento – Desenho elaborado por Álvaro Machado.

Figura 2. Desenho de pormenor do remate entre o beiral e a asna da cobertura do salão nobre - Sociedade Nacional de Belas Artes – Desenho elaborado por Álvaro Machado (páginas seguintes)

A materialidade é intrínseca a qualquer obra de arquitetura. A sua importância advém da capacidade que sempre revelou para operacionalizar, em diferentes momentos da história, conceitos arquitetónicos. Nessa linha de pensamento, podemos recuperar uma ideia de Nicolaus Pevsner [1], que nos refere que “os materiais só podem tornar-se arquitetonicamente eficazes quando o arquiteto lhes inculca um significado estético. A arquitetura não é o produto de materiais e propósitos (...) mas da mudança de espíritos em épocas de transformação” (Pevsner, 1943, pág. 85). Na conjuntura de 1900, os arquitetos portugueses ainda revelam uma das principais facetas do século anterior - uma certa incapacidade para conceber de modo direto. As conceções desses autores são, como Sigfried Giedion nos refere [2], por via de T.S. Eliot, “visões reflexivas” (Giedion, 1970, pág. 394) e falaciosas da realidade, que escondem a sua verdadeira essência material por detrás de uma máscara, que se limita, em muitos dos casos, a seguir um gosto dominante. A ambiguidade dessa materialidade, é revelada por soluções construtivas, que ocultam, e que, desse modo, acabam por negar, à tecnologia que as concretiza, o direito à expressão. No entanto, existem casos em que os materiais expõem as suas funções estruturais, enquanto elementos de reforço, em zonas frágeis da construção, sem exibirem uma sumptuosidade beuxartiana. Na transição para o século XX, “época de incertezas e de imperialismos ameaçadores”, a matriz românica, foi, apesar dos patriotismos inerentes, “uma questão de método”, pois serviu para “afirmar o primado da estrutura sobre a ornamentação” (Silva, 1997, pág. 16). Com essa orientação metodológica, mais ou menos consciente, os arquitetos de 1900, desenvolveram obras que se destacam “pelo rigor formal” e pela “procura de valores estruturais” (Silva, 1997, pág. 16). No contexto dessa época, os ensaios modernizantes que alguns projetos de Álvaro Machado constituíram, advêm, em primeira instância, dessa matriz. No entanto a expressão que emana dessas obras, resultou, igualmente, de uma reorganização dos materiais que provinham da tradição construtiva. A combinação experimental, entre sistemas tradicionais e novos elementos, em ferro e em vidro, contribuiu para a materialização de algo que está próximo de um protótipo construtivo. Essas novas abordagens construtivas, que precedem a materialidade conceptual da arquitetura do Movimento Moderno, poderão ser entendidas como proto-



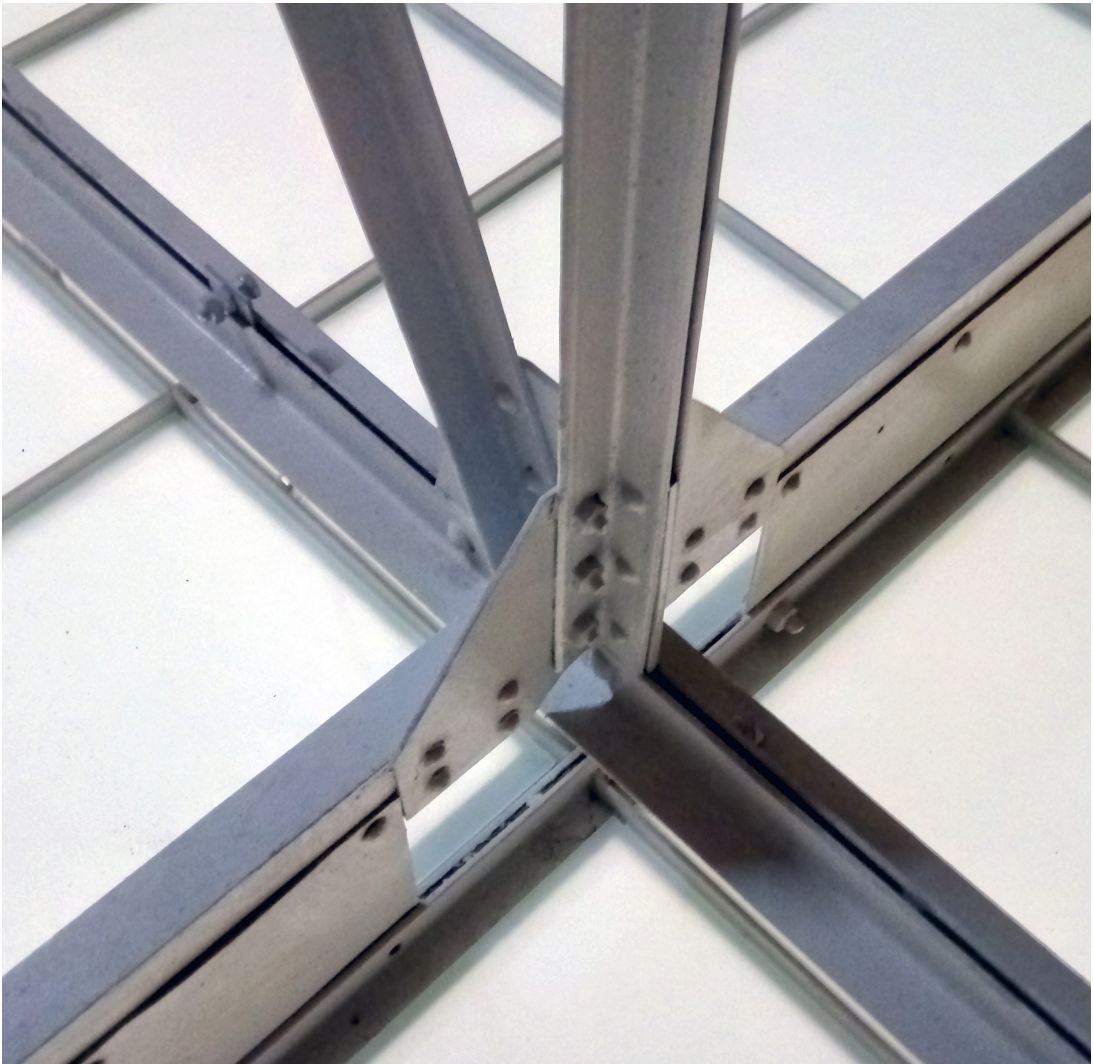
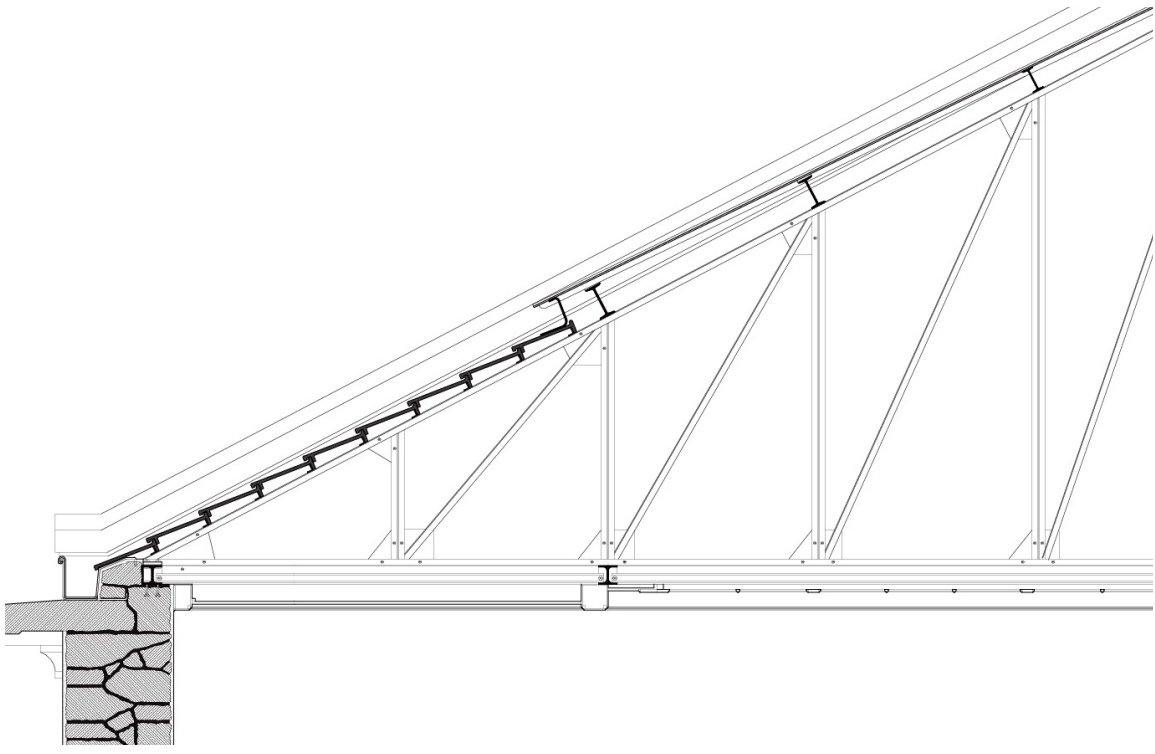




ESCALA NATURAL

Linha

Pedra



modernas. A expressão que está associada a essa fase da arquitetura portuguesa, resultou de uma materialidade conceptual própria. A sua especificidade decorre da reinvenção da herança construtiva, e da ambiguidade com que se relaciona com as novas tecnologias. Essas características poderão ser aferidas a partir da dissecação construtiva de uma obra do arquiteto Álvaro Machado: a Sede da Sociedade Nacional de Belas Artes. A materialidade conceptual deste edifício, pressupõe, no entanto, uma representação. A nova disposição dos materiais tradicionais e a inclusão de ferro e de vidro que podemos observar no pormenor construtivo do salão nobre, além de revelarem o valor cultural da materialidade, expõem a mesma intencionalidade volumétrica, que irá estar presente na abstração formal das primeiras obras do Movimento Moderno. No entanto, o autor acabou por não tirar partido da expressão que a desmaterialização da asna da cobertura lhe poderia oferecer, e oculta, sob um teto falso de madeira e vidro, a verdade construtiva do ferro. As contradições que se verificam na expressão da sua materialidade, revelam a ação da cultura [3], enquanto facilitadora ou bloqueadora, de processos de modernização, que, na visão de Kenneth Frampton, são inerentes às diferentes vanguardas que marcaram a história da arquitetura.

### A EXPRESSÃO DA MATERIALIDADE NUMA OBRA DE ÁLVARO MACHADO

Álvaro Machado (1874-1944) nasceu em Lisboa e era filho do cenógrafo Eduardo José Machado (1855-1907). A sua ligação à expressão arquitetónica, por influência paterna, não foi suficiente para o afastar do interesse que revelou pelos aspetos construtivos. A sua afinidade para com a arte da construção terá acabado por se desenvolver, no entanto, por via do seu sogro, o engenheiro Raoul Mesnier de Ponsard (1849-1914). O prestigiado técnico, com quem, inclusive, trabalhou, numa proposta para um viaduto na Avenida Ressaio Garcia, foi responsável por uma das obras que, em Lisboa, melhor simboliza a importância da engenharia, no final do século XIX - o elevador de Santa Justa. Porém, no início do século XX, a “visão nacionalista” (França, 2000, pág. 81) que se fazia sentir, favorecia o advento do neorromânico, que, segundo João Vieira Caldas (Caldas, 2001, pág. 21), acabou por ser introduzido em Lisboa, em 1900, com um projeto de Álvaro Machado - o Túmulo dos Viscondes de Valmor. A importância da herança com a qual trabalhou, e grande parte dos seus contemporâneos, não residia apenas no facto de ser o «estilo mais português que tínhamos» (França, 1990, pág. 179), de estar inevitavelmente associado à fundação da nacionalidade, e “à organização do nosso território, quando ele necessitava” (Almeida, 2000, pág. 55), ela revelava o pragmatismo de um sistema, cuja solidez, simplicidade e utilitarismo eram intrínsecos. A transposição e reinterpretação dessas características, ocorreu, pela ação da materialidade, na Sede da Sociedade Nacional de Belas Artes. O modo como esta sua obra, operacionalizou a reinvenção desta herança construtiva, e, ao mesmo tempo, incorporou os materiais da sua época, poderá revelar-nos uma materialidade conceptual, que está próxima da simplicidade que viria a observar-se na expressão volumétrica da arquitetura do Movimento Moderno. Contudo, no interior do salão nobre, o resultado das novas configurações estruturais, esconde-se atrás de artifícios construtivos, que impedem, assim, que se quebre uma unidade expressivo-construtiva que deriva da tradição construtiva em pedra.

Figura 3. Desenho de pormenor do remate entre o beiral e a asna da cobertura do salão nobre - Sociedade Nacional de Belas Artes – Desenho elaborado pelo autor do artigo

Figura 4 – Pormenor do remate entre a asna da cobertura e o teto do salão nobre - Sociedade Nacional de Belas Artes – Fotografia do autor do artigo

Figura 5 – Vista da asna da cobertura e do teto do salão nobre - Sociedade Nacional de Belas Artes – Fotografia do autor do artigo











## **A MATERIALIDADE ENQUANTO VALOR CULTURAL**

O conceito de materialidade em arquitetura que Manuel Iñiguez nos expõe está relacionado com os diferentes momentos históricos, e, acima de tudo, com a circunstância cultural [4] que o define. Nesse sentido, refere-nos o caso da pedra, enquanto material que reúne maior consenso no contexto das diferentes culturas. Nesta sua definição de materialidade, a forma técnica [5] corresponde à “primeira manifestação, enquanto fenómeno sensível e concreto, da intuição das qualidades da matéria”. A forma arquitetónica irá superar, por via da sua materialidade, o estado alcançado pela forma técnica. Na ótica deste autor, a arquitetura estabelece, assim, nos vários momentos da sua história, a mediação humanizadora da Natureza, e uma progressiva superação dos momentos estritamente construtivos. A materialidade da arquitetura românica, enquanto matriz da obra em análise, é especialmente relevante. No contexto temporal deste ensaio, a distância entre a herança referida e o edifício em estudo, tende a atenuar-se. Essa circunstância poderá dever-se, no entender de Alexandre Alves Costa, ao facto de “sabermos, e todos o sabemos, que o estilo Românico se apresenta triunfante na época em que se forja a nacionalidade (...) é nele que vamos tentar encontrar valores que eventualmente fundamentam uma identidade, ou até, um destino histórico” (Costa, 1998, pág. 38). No âmbito da relação intencional que a materialidade românica “estabelece com a paisagem física e humana que ajudou a criar, o uso equilibrado dos meios disponíveis para a construção, (...) a apropriação e reinterpretção de formas locais e ancestrais de cultura, garantiram-lhe uma (...) perenidade” (Costa, 1998, pág. 39), que poderá revelar-se decisiva, para o entendimento das ressonâncias dos seus valores culturais, nesta obra de Álvaro Machado. A perenidade que Alexandre Alves Costa nos refere, e que ocorre pela ação de uma reinvenção construtiva, começa por se manifestar com a chegada da materialidade que sucede à românica. O Gótico, segundo este autor, apesar de introduzir importantes alterações funcionais, “não vai substituir radicalmente o Românico”, vai “fundir-se com ele, mantendo a solidez maciça dos seus volumes, em novos tempos e lugares e com novos materiais” (Costa, 1998, pág. 39). A nova materialidade conceptual que é introduzida pelo Gótico, não chega a abandonar os valores culturais que estão presentes na continuidade dos muros, e a modernidade que transporta, é, em certa medida, submetida a um “processo de simplificação compositiva” (Costa, 1998, pág. 39). As inovações técnicas que o românico introduziu, não são, na visão de Nicolaus Pevsner [6], as responsáveis pelo surgimento de um novo estilo. No entanto, são sempre “bem-vindas e aproveitadas por um” [7]. Nesse sentido, salienta que grande parte das inovações que surgem no Gótico têm origem no Românico, e para tal, dá o exemplo da abóbada de nervura. As materialidades que estes autores definem resultam de processos, culturalmente integrados, de reinvenção construtiva e de incorporação de novos materiais, que também poderão ter ocorrido, nesta obra de Álvaro Machado.



## **A REINVENÇÃO DA HERANÇA CONSTRUTIVA E A OCULTAÇÃO DOS NOVOS MATERIAIS**

O projeto inicial que Álvaro Machado elaborou para a Sede da Sociedade Nacional de Belas Artes, apurou-se por via de uma simplificação que foi imposta pelas “eternas” restrições orçamentais. A matriz construtiva que adotou baseia-se em estruturas de alvenaria resistente. As mesmas surgem, porém, reforçadas por elementos pétreos, em zonas frágeis da construção. Este sistema, mostrou-se, no entanto, suficientemente aberto, para combinar os materiais tradicionais, como a pedra e a madeira, com os da tecnologia mais recente, como o ferro, o vidro e o betão. As combinações que, nesta obra, aliaram a tradição construtiva aos materiais produzidos pela indústria da época, verificam-se em vários componentes do sistema construtivo. No exterior, os elementos pétreos que se observam na fachada principal, são maioritariamente estruturais. Os de maior dimensão, localizados no embasamento, concretizam um mecanismo de integração no terreno, e uma hierarquia que desmaterializa o edifício à medida que o mesmo se desenvolve em altura. A linha contínua de socos que se observa, estabelece, numa relação escultórica com o contexto urbano, uma geometria em contraste. No interior, as lajes dos pavimentos, são maioritariamente mistas: em perfis de ferro e madeira, ou em perfis de ferro, tijolo maciço e argamassa. O interesse deste último tipo está no facto de ser constituído por sucessões de pequenas abóbadas, em tijolo, ligadas por argamassa, e travadas por perfis de ferro. As estruturas das coberturas são em madeira, no corpo principal e transverso, e em ferro, no bloco do salão. As asnas em ferro, cuja esbelteza resulta de finas cantoneiras, não constituem obstáculo à entrada da luz natural no interior do salão. Este importante espaço irá corresponder, àquele onde ocorre o momento chave da materialidade conceptual do edifício. A dupla identidade que o corte construtivo do mesmo nos revela, começa por colocar em evidência, conceitos estruturais opostos. O equilíbrio alcançado pela compressão, nas paredes em alvenaria, e o contrabalanço de esforços de tração, gerados na treliça em ferro. No contexto da drenagem, a integração da caleira ocorre sobre um elemento maciço, em pedra, que substitui o beiral tradicional, na proteção do paramento, e configura uma pala, cuja pingadeira, corta a passagem da água para a superfície dos rebocos. Porém, este elemento pétreo, de corte recto, que se projeta em balanço, operacionaliza um recuo no telhado, e define, superiormente, um volume, cuja ausência de beiral, lhe atribui uma feição abstrata. A desmaterialização [8] que a tecnologia do ferro e do vidro produziu na asna do salão nobre, não entra em contradição com o valor cultural que a materialidade da arquitetura transportou ao longo da história e que as suas formas revelam. A expressão nova que o ferro poderia conferir, foi negada por um forro, em madeira e vidro, que impediu a manifestação da verdade de um material que, ao expor-se, poderia colocar em causa a materialidade que se pretendia destacar. A tecnologia, na sua oposição à materialidade da tradição, não gerou, neste caso, um distanciamento cultural das formas da história. As contradições que se verificam na materialidade conceptual deste edifício, não lhe retiram, porém, relevância, no contexto da evolução da arquitetura portuguesa do século XX. Esta obra de Álvaro Machado, e as que os seus pares elaboraram, com características semelhantes, correspondem, no contexto de uma abordagem historiográfica proposta por Sigfried Giedion (Giedion, 1970, pág. 389), a fatos históricos constituintes [9], aqueles que são possuidores de força criativa, de invenção e da verdadeira força do progresso, oposta aos fatos históricos transitórios, vinculados a um gosto dominante, e a um estilo que, no entender deste autor, é consequência de uma “moda”. O “impacte e pregnância estética” de obras como esta, advém, em certa medida, do mesmo conjunto de caracteres que foram “decisivos para a elaboração da arquitetura moderna, portuguesa ou internacional” (Silva, 1997, pág. 17).

## O MÉTODO QUE NASCE DE UMA MATERIALIDADE CONCEPTUAL

Nas primeiras duas décadas do século XX, a reflexão sobre os novos sistemas construtivos, acabou por derivar numa “busca de sentido para a forma” (Tostões, 2015, pág. 30). A pesquisa construtiva que os arquitetos desse período empreenderam poderá ter contribuído para a coerência da evolução que se veio a assistir ao longo do século XX. No contexto desse período, assistiu-se à modernidade possível. A mesma, resultava de programas funcionais que refletiam o parco desenvolvimento social português, e de sistemas construtivos que começavam a exprimir-se através de novos materiais. No entanto, a resposta da arquitetura aos “requisitos da nova civilização” (Silva, 1997, pág. 15), continuou a alicerçar-se num conhecimento construtivo que dependia de uma sólida tradição. A arquitetura portuguesa desse período, apesar de não fazer um uso sistemático do betão armado, e de não integrar uma consciência social plena, alcança uma dimensão ética que resulta da materialidade da sua tradição construtiva. Esta obra protomoderna, e as que os restantes arquitetos de 1900 produziram, são detentoras de uma atemporalidade que advém de um método próprio. O nexa entre a ética da protomodernidade e o “efémero modernismo”, que, na designação de Nuno Portas, lhe sucedeu, poderá colocar alguns autores deste período, no mesmo patamar de importância, dos “Pioneiros do Movimento Moderno” de Nicolaus Pevsner. Nesta obra de Álvaro Machado, a lógica construtiva, o utilitarismo, a simplicidade, a inserção no contexto, e a atemporalidade da expressão, convergem para valores arquitetónicos, que poderão ressoar nas modernidades que lhe sucederam. No contexto do método protomoderno, e dos que lhe deram continuidade, a importância da materialidade, reside no seu potencial ético e agregador.

[1] “A (...) arquitetura (...) é a arte, com fundamentos funcionais e estruturais, mais intimamente ligada às necessidades da vida. No entanto, isso não significa, que a evolução da arquitetura seja causada pela função e pela construção. Um estilo na arte pertence ao mundo da mente, não ao mundo da matéria. Novos propósitos podem resultar em novos tipos de construção, mas o trabalho do arquiteto é tornar esses novos tipos esteticamente e funcionalmente satisfatórios - e nem todas as idades consideraram, como a nossa, a solidez funcional indispensável para o prazer estético. A posição é semelhante em relação aos materiais. Novos materiais podem tornar possíveis novas formas e até mesmo exigir novas formas. Portanto, é perfeitamente justificável que muitos trabalhos sobre arquitetura (...) tenham enfatizado a sua importância. Neste livro esses aspetos foram deliberadamente mantidos em segundo plano, porque os materiais só podem tornar-se arquitetonicamente eficazes quando o arquiteto lhes inculca um significado estético. A arquitetura não é o produto de materiais e propósitos (...) mas da mudança de espíritos de épocas em mudança. É o espírito de uma época que atravessa a sua vida social, a sua religião, a sua erudição e as suas artes. O estilo Gótico não foi criado porque alguém inventou a abóbada de nervuras; o Movimento Moderno não surgiu porque a estrutura de aço e o betão armado foram inventados - eles foram elaborados porque um novo espírito os exigiu”. PEVSNER, Nikolaus (1943) *An Outline of European Architecture*, London: Penguin Books, p. 85

[2] “É assim que podemos compreender a imitação recorrente de estilos. T. S. Elliot chama os poetas do gosto vitoriano de “reflexivos”. Pensam, mas não sentem o pensamento tão imediatamente como o odor de uma rosa”. Não menos que a poesia do gosto dominante, criavam-se reflexões íntimas submersas. Faltava o salto para o desconhecido, o inventivo. Com isto revela-se um lado poderoso do século XIX: semelhante a uma máscara. A visão da vida real, no século XIX, é tão enganosa quanto a de um museu de cera” GIEDION, Sigfried, *Mechanization Takes Command, a contribution to anonymous history*, New York: Oxford University Press. Third Printing. 1970. p. 394

[3] “Durante o Vanguardismo do último século e meio, a cultura assumiu diferentes papéis, às vezes facilitando o processo de modernização e dessa forma, agindo parcialmente como uma forma progressista e libertadora, outras vezes sendo virulentamente contra o positivismo da cultura burguesa”. FRAMPTON, Kenneth, “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance, In *The Anti-Aesthetic: Essays of Post-modern Culture* (edited by Hal Foster), Port Toesend (Washington): Bay Press, 1983. p. 18

[4] “Na arquitetura, a matéria teve em cada momento histórico, a sua manifestação através um material concreto, considerado ideal, que representava a matéria primitiva, o fundamento da construção da natureza, e portanto considerava-se básico para a representação arquitetónica. É o elemento cultural que determina o material ideal; trata-se de uma eleição cultural precisa, ligada à existência de simbologias enraizadas no inconsciente coletivo. Tal como é o caso da pedra, a matéria por antonomásia na maioria das culturas, que reúne e reflete em si mesma aquelas características tidas por ideais, pelo mesmo até aos finais do século passado, em que o seu lugar é ocupado por outros materiais que se consideraram produtos de uma nova Natureza, tais como o ferro e o betão. É precisamente com estes novos materiais que se muda de uma maneira transcendental o tradicional entendimento da materialidade”. INIGUEZ, Manuel, *La columna y el muro. Fragmentos de un diálogo*. (Direction de Carlos Martí Aris) Colección Arquithesis Número 8, Barcelona: Fundacion Caja de Arquitectos, 2001. p.16

[5] “A forma técnica constitui essa primeira manifestação como fenómeno sensível e concreto da intuição das qualidades da matéria. A forma técnica, ao não ter como objetivo a forma – não existe como tal, porque não é consciente, na medida em que não pretende comunicar nenhum conteúdo através dela – situa-se na origem de um processo que nos vai levar ao mesmo. A forma técnica não é uma mediação humanizadora da Natureza, como será a forma arquitetónica, mas o resultado da ação racionalizadora do homem sobre ela, uma consequência da observação interessada da mesma. Uma superação deste estado alcançado pela forma técnica será levada a cabo pela arquitetura. A arquitetura torna-se o mediador entre a estrita construção e o homem; seu papel é essencialmente humanizador tornando inteligíveis as qualidades da matéria com a qual se constrói. INIGUEZ, Manuel, *La columna y el muro. Fragmentos de un diálogo*. (Direction de Carlos Martí Aris) Colección Arquithesis Número 8, Barcelona: Fundacion Caja de Arquitectos, 2001. p. 22

[6] “As capacidades de engenharia desenvolveram-se consideravelmente entre os primeiros exemplos do estilo românico e 1100. O artesanato ambicionava abobadar, em pedra, as naves das basílicas, por razões de segurança contra incêndios, em telhados de madeira, mas, também, pela aparência. Os romanos souberam “abobadar” em grande escala. No entanto, no ocidente, apenas se encontravam, antes de meados do século XI, absides abobadadas, corredores ou estreitas naves em abobada de canhão, sem corredores (por exemplo Naranco), e ainda corredores menores em abobada de canhão. Se a forma, em bloco elementar, é abandonada, ela é substituída por estrias (...). Esta “planeza” é típica do século XI, uma “planeza” de afirmação, expressa em termos da “planeza” das formas”. PEVSNER, Nikolaus (1943) *An Outline of European Architecture*, London: Penguin Books, p. 85.

[7] “As inovações técnicas nunca fazem um novo estilo, embora possam ser bem-vindas e aproveitadas por um. A principal razão que levou o arquiteto de Durham a introduzir uma característica tão marcante como a abóbada de nervura poderá resultar de fato de ela ser tão marcante. Essa inovação representa o cumprimento final de uma tendência, cuja articulação, impulsionou os arquitetos românicos durante cem anos” PEVSNER, Nikolaus (1943) *An Outline of European Architecture*, London: Penguin Books, p. 86.

[8] “A tecnologia, ao desmaterializar a arquitetura, conseguiu ultrapassar as consequências de ordem sentimental que arrastou ao longo da história e cujas formas claramente denotaram, permitindo-nos descobrir a verdade que se escondia atrás delas. Nesse sentido, a tecnologia, opondo-se ao materialismo tradicional, forneceu o pretexto - aparentemente o mais positivo de todos - para um distanciamento, e mesmo rejeição, das formas da história”. INIGUEZ, Manuel, *La columna y el muro. Fragmentos de un diálogo*. (Direction de Carlos Martí Aris) Colección Arquithesis Número 8, Barcelona: Fundacion Caja de Arquitectos, 2001. p. 25.

[9] “A distinção torna-se necessária se o historiador não é visto como exclusivamente preocupado com estilos e períodos individuais e com a comparação de suas similaridades e diferenças; alguém que vê a história, como a biologia, como preocupada com o problema do crescimento e do desenvolvimento – que não se confunda com o progresso. Certas ferramentas de análise devem ser concedidas ao historiador, e ele deve usá-las com cuidado e discernimento. Assim sendo, ele deve traçar limites entre os fatos de curta duração, aqueles que carecem da força criativa da invenção. Eles são os fatos transitórios. Para os contemporâneos, eles podem ter o fascínio de uma exibição de fogo-de-artifício e conseguir assumir o centro do palco, como fez o gosto dominante na pintura, arquitetura ou móveis durante o século XIX. Os fatos constituintes, por outro lado, são marcados por força criativa e invenção; por acumulação e acréscimo, eles formam o núcleo do crescimento histórico”. GIEDION, Sigfried, *Mechanization Takes Command, a contribution to anonymous history*, New York: Oxford University Press. Third Printing. 1970. p. 389

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A “operação mental”, que, na abrangência da cultura arquitetónica portuguesa, poderá ter dado origem às suas modernidades, é referida por José Manuel Fernandes enquanto processo que “procura que as grandes correntes possam ser integradas num contexto anterior”. Esse método revela, em certa medida, “a preocupação de tornar possível a integração da modernidade na tradição, e do desconhecido no conhecido, dando-lhe um sentido novo, que não o original” (Fernandes, 2000, pág. 11). O procedimento descrito por José Manuel Fernandes, enquanto metodologia que poderá ser inerente à arquitetura protomoderna portuguesa, é constituída por “uma estrutura”, que, no seu entender, lhe permite traduzir “todo o tipo de relações (...) até se tornar numa forma” (Fernandes, 2000, pág. 11). Esta lógica de integração e mediação, caracteriza-se, na visão do autor, por “uma alternância entre fases de importação de modelos e a sua elaboração nacional”. A fase de importação referida, não corresponde a uma aplicação direta. A aceitação dos modelos implica uma “certa atitude eclética (ou mesmo aleatória)” em que os mesmos são “transformados de algum modo (repensados, adaptados) e finalmente integrados – diríamos tradicionalizados” (Fernandes, 2000, pág. 14). As preocupações que estão patentes no método desenvolvido pelos arquitetos portugueses de 1900 revelam uma singular capacidade de mediação, entre os valores culturais da materialidade, e os processos de transformação, inerentes à modernidade. A metodologia que se descreve, distancia-se de uma ideia de Modernidade, que resulta, necessariamente, de uma rutura. Este conceito de modernidade advém de uma ação de continuidade, plena de energias do passado. No fundo, reconhece a dificuldade de inovar em arquitetura, e, para isso, apela a uma consciência histórica, e defende uma prática baseada na tradição, coerente e antidogmática, para estabelecer uma continuidade entre valores culturais e humanistas.

## BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (2000). História de Arte em Portugal – O Românico. 1ª Edição. Lisboa: Editorial Presença, 190 p.
- CALDAS, João Vieira (2002). O arquitecto do neo-românico. In RESSANO GARCIA LAMAS, António, coord. – Álvaro Machado - Primeiro professor de arquitectura do IST – Exposição do espólio doado, 1ª Edição. Lisboa: Departamento de Engenharia Civil e Arquitectura, Instituto Superior Técnico, ISBN 972-23-2827-1. p. 19-24.
- COSTA, Alexandre Alves (1998). Arquitectura portuguesa. In: *Jornal Arquitectos*, nº 185 (Ago. 1998), p.36-43
- FERNANDES, José Manuel (2000). Constantes e características da arquitetura portuguesa. In *Arquitetura Portuguesa*, uma síntese. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, p. 9-15.
- FRAMPTON, Kenneth (1983). “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance. In *The Anti-Aesthetic: Essays of Post-modern Culture* (edited by Hal Foster), Port Toesend (Washington): Bay Press, p. 16-30
- FRANÇA, José-Augusto (1990). A Arte em Portugal no século XIX. 3.ª Edição. Lisboa: Bertrand Editora, 1990. Volume II, 539 p.
- FRANÇA, José-Augusto – Lisboa: Urbanismo e Arquitectura. 4.ª Edição. Lisboa: Livros Horizonte, 2000. 120 p.
- GIEDIÓN, Sigfried (1970). *Mechanization Takes Command*, a contribution to anonymous history, New York: Oxford University Press. Third Printing. 674 p.
- IÑIGUEZ, Manuel, *La columna y el muro. Fragmentos de un diálogo.* (Direction de Carlos Marti Aris) Coleccion Arquithesis Número 8, Barcelona: Fundacion Caja de Arquitectos, 2001. 234p.
- PEVSNER, Nikolaus (1943) *An Outline of European Architecture*, London: Penguin Books, 740 p.
- SILVA, Raquel Henriques da (1997), A “Casa Portuguesa” e os Novos programas, 1900-1920. In BECKER, Annette; TOSTÕES, Ana; WANG, Wilfried - Portugal: Arquitectura do século XX. München/New York/Frankfurt/Lisboa, p. 15-21.
- TOSTÕES, Ana (2009). *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX/Coordenação Dalila Rodrigues*, (1ª edição). Vol. 16. Vila Nova de Gaia: Fubu Editores, 141 p. ISBN: 978-972-8207-07-4
- TOSTÕES, Ana (2015). *A Idade Maior: Cultura e Tecnologia na Arquitectura Moderna Portuguesa /prefácio José-Augusto França*, Coleção: Série I ensaios, Porto: FAUP, 631 p. ISBN:9789898527042





# OS (ENTRE) ESPAÇOS-TERAPIA DA ESTÂNCIA SANATORIAL DO CARAMULO: CONSTRUÇÃO, MATERIALIDADE E ESPAÇO INFINITO

Susana Rego  
*Susana\_Rego@iscte-iul.pt*

Figura 1. Vista aérea  
Estância Sanatorial  
do Caramulo, 1930.  
fonte: (Velooso,  
2010,p.54-55)

A construção dos sanatórios, um fenómeno terapêutico e social que coincidiu com o advento modernista, aliada à emergência das teorias higienistas, foi potenciada pela inovação dos materiais e técnicas construtivas. Pelos diversos contextos geográficos, temporais e culturais não é possível definir uma materialidade ou processo construtivo específico e tangente aos vários exemplos deste tipo de edifício. O que distingue a tipologia do sanatório é uma estreita relação entre o programa médico e o programa arquitetónico. As associações simbólicas da cura através da luz, ar ou sol, foram determinantes para a consolidação desta tipologia, que se caracteriza através do desenho dos quartos, da boa ventilação dos espaços, da implantação para o maior proveito da exposição solar, das galerias de cura e do mobiliário que, segundo Margaret Campbell (Campbell, 2005, p.470), tiveram uma importante influência na interpretação dos ideais higienistas e modernistas.

Paralelamente a este fenómeno, surge um traçar de novas cidades, vilas termais e estâncias para o turismo de saúde. Estes projetos exploraram as qualidades do discurso higiénico da medicina para a sua constituição e caracterização, desde a escolha dos lugares à forma de construção dos espaços de habitar. A sua publicidade, sob garantia médica do corpo clínico que se constituía para estas novas estruturas, apoiava-se tanto nas qualidades do ar, exposição solar e beleza que o lugar oferecia, como também na qualidade das suas construções. Os processos de constituição destes novos lugares revelaram-se semelhantes, independentemente da sua geografia ou contexto. Identificação do lugar, geralmente com indícios de uma utilização para turismo de saúde, instalação de acessibilidades, coexistência de investidores e de um sistema de promoção, consolidação de um sistema administrativo autónomo, ações de controlo higiénico, regulamentação e formação de uma comunidade com caráter próprio são uma sequência que se repetiu em todas as “cidades da tuberculose”, como Davos, Arcachon ou Leysin (Tavares, 2005).

É neste contexto que um grupo de médicos, empresários ligados ao turismo e hotelaria e outras figuras da sociedade cívica portuguesa se reúne, em 1920, com o propósito de discutir a necessidade de implementação de uma estância de saúde na montanha. O local escolhido foi o Caramulo, uma montanha conhecida pela qualidade do seu ar puro, das suas nascentes e pela beleza das suas colinas. No período precedente à instalação da Estância existiam apenas no local as casas da antiga povoação e um pequeno núcleo de construções destinadas ao comércio local e à hospedagem de doentes em convalescença. Provando, por isso, ser já um lugar reconhecido para o descanso e cura.



Em virtude dos estudos feitos por Elvino Evaristo de Souro, tenente-coronel do Estado Maior, e em comparação com a Estância Sanatorial de Davos, o Ministério das Obras públicas indica, em 1903, Paredes (Caramulo) como o único lugar de toda a Serra onde se podem verificar as condições mais favoráveis para a construção de um sanatório: “Bem pode dizer-se que Portugal também tem a sua Davos-Platz, que está para a Suíça como as Paredes para o nosso país!” (Santos, 2015, p.184). Nos anos seguintes, somam-se os registos de vários depoimentos, que suportam esta teoria, referindo a inevitabilidade do usufruto das condições favoráveis deste lugar: “O Caramulo está destinado a um admirável Sanatório, tão bom e de resultados tão benéficos, como os melhores da Suíça. À prodigalidade da natureza resta apenas acrescentar a obra humana” (Santos, 2015, p.185).

### **A ATMOSFERA CONSTRUTIVA DOS (ENTRE)ESPAÇOS-TERAPIA DO CARAMULO: DO SANATÓRIO À PAISAGEM.**

Figura 2. Composição de fotografias da fachada e galeria de cura do Grande Hotel, 1922-1930 fonte: arquivo família Lacerda

Figura 3. Espaço infinito: vista a partir do Grande Hotel  
Fonte: <https://www.ceiscaramulo.pt/fotos/>, consultado a 10 de maio de 2021 (página seguinte)

Desde a constituição da Sociedade de Propaganda do Caramulo e da Comissão de Iniciativa de Paredes do Guardão, em 1921, que se assistiu com grande ritmo à construção deste projeto urbanístico pioneiro em Portugal. Foram construídos 21 edifícios, dedicados ao alojamento e tratamento de doentes com tuberculose, de entre os quais 16 sanatórios e 5 casas de saúde, bem como uma série de infraestruturas que procuravam a autossuficiência desta estância, desde a produção de alimentos, à gestão de resíduos e aos equipamentos relacionados com a vida cívica (Veloso, 2010). Ao longo da sua construção, a arquitetura de cada um dos seus edifícios demonstrou ser um reflexo do conhecimento médico da época, das dinâmicas da arquitetura moderna (especialmente de contexto europeu, com fortes influências nos modelos de Davos), mas também da cultura técnica-construtiva local e da expressão das dimensões económica, política e artística regionais e nacionais. Por este motivo, todos os elementos que caracterizaram esta vila anti-tuberculose, apresentam características diferentes do ponto de vista construtivo, da sua materialidade, forma e expressão arquitetónicas, mas apresentam uma qualidade comum. Este ponto de convergência, que permite a caracterização e compreensão da Estância Sanatorial do Caramulo, parece relacionar-se com o que Spengler define como o símbolo principal da cultura ocidental: o espaço infinito (Spengler, 1926). O espaço infinito permite compreender a materialidade conceptual que define a atmosfera construtiva destes lugares. Esta emerge do princípio da dissolução do espaço interior, em que não se procura encerrar o espaço em si próprio, mas sim uma relação com o sol, a natureza, o movimento e a vida (Unwin, Johnsson, 2001). Esta definição ganha uma expressão física nas tipologias do sanatório e das cidades sanatoriais, em torno do potencial da cura, e através das novas relações que se criam, nos (entre)espaços-terapia: entre o quarto e a janela, entre a galeria de cura e os jardins terapêuticos, entre os jardins e a paisagem. É nestes espaços que surgem nos lugares de reciprocidade entre diferentes dimensões, que procuramos a definição tipológica dos vários espaços que constituem a Estância Sanatorial do Caramulo. Através do exemplo do Grande Hotel do Caramulo podemos analisar e compreender a importância da implantação para esta definição tipológica. Tirando o máximo partido da topografia, a implantação deste edifício, numa orientação noroeste-sudeste, permite uma maior proteção dos ventos dominantes e uma maior exposição a uma paisagem desafogada e à luz solar. A procura por esta orientação é um dos princípios arquitetónicos deste tipo de edifício (Tavares, 2005),



CARAMULO — A Serra da Estrela vista do





G. Sanatório

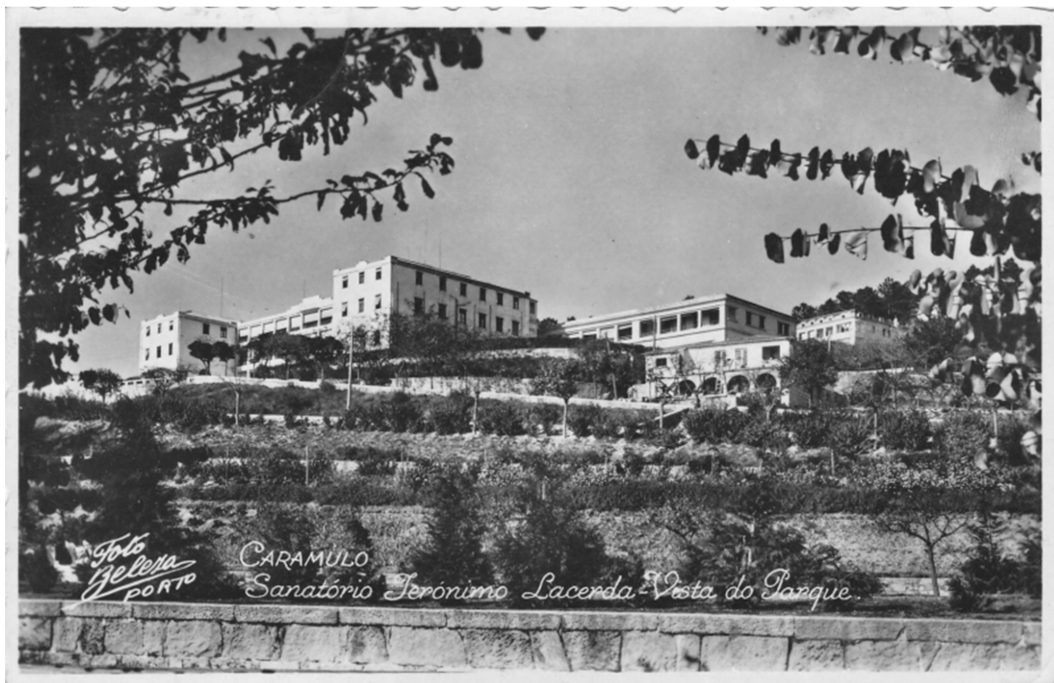


Figura 4. composição de duas fotografias do Parque do Caramulo, 1945  
fonte: disponível em: <https://www.ceiscaramulo.pt/fotos/>, consultado a 10 de maio de 2021

que culmina no desenho das galerias de cura: o espaço terapia entre o interior e o exterior. Este (entre)espaço-terapia permitia uma relação direta do corpo com o ar puro, o sol e a paisagem, conquistando funções não só terapêuticas, através da helioterapia, como também contemplativas. Na fase inicial do Grande Hotel (fig.2), estes espaços foram desenhados apenas no corpo central, orientados a sudeste, reservando a fachada tardoz aos espaços de apoio e administrativos. A relação entre a topografia, orientação e distribuição programática, não parece ser casual ou meramente uma consequência das terapêuticas praticadas. Eram conhecidos os efeitos produzidos pelo internamento daqueles que procuravam a cura para a tuberculose, em muitos casos a ausência dos entes queridos, falta de perspectiva e dúvidas quanto ao futuro eram fontes de angústia e de melancolia. A prioridade atribuída ao desenho dos quartos e das galerias de cura, segundo uma determinada orientação e relação com a paisagem, poderá também ser analisada como um contributo para a redução deste efeito melancólico. Esta orientação voltada para o espaço infinito (fig.3), beneficiada pela exposição solar, permitia uma relação generosa com a paisagem e, com esperança, a imaginação de um futuro. A conquista da relação com a paisagem, no caso da Estância Sanatorial do Caramulo, não foi exclusiva das galerias de cura. A partir de 1923, um ano após a inauguração do Grande Hotel, iniciam-se os trabalhos de melhoramento dos espaços exteriores através de arroteamentos e regularizações dos terrenos adjacentes ao edifício, à construção de muros de suporte, e plantação de árvores para o futuro Parque do Caramulo (fig.4). As caminhadas nos jardins eram prescritas em alguns regimes terapêuticos, contrastando com a imagem do repouso absoluto, forçado e controlado nas galerias de cura. Nestes jardins, os pacientes poderiam percorrer um conjunto de caminhos no exterior que permitiam diferentes graus de exercício ou descansar nos vários espaços de repouso que estes jardins proporcionavam (Nunes, 2018). Neste sentido, o Parque do Caramulo funcionava como uma extensão funcional da cadeira de repouso que ancorava o paciente a uma plataforma. O jardim era, por isso, um instrumento, não só de terapia, mas também de mobilidade e socialização. Além destas funções, não só os jardins, mas também os muros de suporte desempenham um papel fundamental na compreensão da atmosfera construtiva destes lugares.

A construção desta estância sanatorial, implantada em vários patamares orientados entre sul e este, é suportada por uma sucessão de muros de suporte que desenham as vias e que por vezes são pontuados com miradouros, pequenos espaços ajardinados ou fontes, como é o caso da Fonte dos Amores (fig.5). Estes espessamentos dos muros de suporte assumem simultaneamente a função das galerias de cura (num espaço exclusivamente exterior) e do Parque. Entre os percursos de circulação pedonal ou automóvel e a paisagem, os (entre)espaços-terapia, assumem-se como espaços para ficar e permitem o contacto do corpo com o ar puro e o sol, a contemplação da paisagem, a prática de exercício ligeiro, a socialização e o descanso.





Figura 5. Fonte dos amores, 2020  
fonte: fotografia da autora do artigo .

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: A REDESCOBERTA DO ESPAÇO INFINITO.

A definição da materialidade dos edifícios e estâncias sanatoriais compreende-se através dos elementos que caracterizam estes espaços e que lhes confere um carácter tipológico: a implantação e orientação escolhidas para os edifícios e estruturas urbanas, o desenho dos quartos, as galerias de cura, os jardins e outros espaços exteriores de permanência. O desenho e construção destes elementos, que se associam simbolicamente a uma cura através da luz, ar ou sol, converge no princípio do espaço infinito. No caso da Estância Sanatorial do Caramulo, compreende-se que o espaço infinito ganha expressão física nas relações entre estes elementos - os (entre)espaços-terapia – entre o quarto e a janela, entre a galeria de cura e os jardins, entre os jardins e a paisagem. Estes espaços são os momentos onde tendências opostas encontram equilíbrio, constituindo-se assim como espaços repletos de ambivalência, respeitando a própria ambivalência da natureza humana. Num lugar como o do caso de estudo, onde pessoas doentes e não doentes partilhavam o mesmo espaço, demonstra-se que estas características ambivalentes permitiam a coexistência de formas distintas de vivenciar estes lugares. A relação do corpo, deitado ou vertical, com o espaço infinito poderia ser distinta, mas apresentava-se sempre disponível através dos (entre)espaços-terapia. A compreensão destes lugares sugere por um lado, que a materialidade se define pela dissolução do espaço interior e exterior, onde se procura uma relação de reciprocidade com o sol, o movimento, a natureza e a vida; e por outro, faz-nos questionar quais as possibilidades de redescoberta do espaço infinito através destes espaços que, no passado, caracterizaram o turismo de saúde e a luta contra a tuberculose, e hoje se encontram abandonados e sem definição.

### BIBLIOGRAFIA:

- Campbell, M. (2005). What tuberculosis did for Modernism: the influence of a curative environment on modernist design and architecture. *Medical History*, nº49, p.463-488. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S0025727300009169>.
- Nunes, J. A. (2018). Beyond white architecture: therapeutic gardens for patients with tuberculosis in the sanatoria of the Greater Lisbon area (1870-1970). *Gardens and Landscapes*, nº5, p.39-55. Disponível em: <https://doi.org/10.2478/glp-2019-0004>
- Santos, J. R. (2015). *Monstro fabuloso adormecido, acorda irrompe e urbaniza* (2ªed.). Castelo Branco: RVJ, Editores Lda.
- Spengler, O. (1926). *The decline of the west. Form and actuality*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, Inc.
- Tavares, A. (2005). *Arquitetura antituberculose: trocas e tráficos na construção terapêutica entre Portugal e Suíça* (12ªed.). Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto
- Unwin, S., Johnsson, C. (2001). Our architectural conception of space. *Arq: Architectural Research Quarterly*, vol. 5 (2), p.151-160. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S1359135501001178>
- Veloso, A. J. (2010). *Caramulo: ascensão e queda de uma estância de tuberculosos* (3ªed.). Lisboa: By the book.







# OS PROPÓSITOS DA VEGETAÇÃO NA COMPOSIÇÃO PAISAGÍSTICA. REFLEXOS DO GÉNERO *POPULUS* NO BAIRRO DE ALVALADE (DÉCADA DE 1950)

Jorge da Rosa Neves

[jorge\\_gabriel\\_neves@iscte-iul.pt](mailto:jorge_gabriel_neves@iscte-iul.pt)

Figura 1. Largo Frei Luis de Sousa (atual Praça de Alvalade) 196-. AML, ref. PT/AMLSB/ART/000127.

A materialidade no projeto de arquitetura paisagista em Espaço Urbano afirma-se pelo domínio da vegetação enquanto ferramenta de composição arquitetónica, de hierarquização, de delimitação e de coesão de espaços, mas sobretudo pelo propósito de conceber Estruturas Verdes potenciadoras da qualidade de vida das populações. (Des)construído o "layer" vegetação em espécies de dimensões, formas, texturas e cores, estas constituem as ferramentas de composição do arquiteto paisagista no espaço urbano, traduzida na abordagem e na contextualização da rua, do largo, da praça, do jardim, ou do pequeno espaço intersticial sobrança da articulação entre vias, equipamentos, edifícios e outras construções. Ao assumir a vegetação como um recurso vivo rico, mas ao mesmo tempo frágil e dinâmico pela sua natureza viva, incube ao arquiteto paisagista o compromisso de lhe proporcionar condições de desenvolvimento, no difícil exercício de antever o contexto da sua função e utilização e de preservar e potenciar a sua componente ecológica.

## **OS CHOUPOS, VERSATILIDADE E CONTEXTO DE UTILIZAÇÃO** (Figura 1)

A análise sistemática dos projetos de arborização e ajardinamento elaborados para o Bairro de Alvalade entre 1950 e 1970 elege o género botânico *Populus*, que inclui os Choupos (ou Álamos), como o mais representativo, quer em número de espécies, quer em número de exemplares. As espécies *Populus alba* (Choupo-branco ou Álamo branco) e *Populus nigra* (Choupo-negro ou Álamo-negro) contribuem significativamente para esta estatística, quer por estarem propostos em maior número de projetos, quer por encabeçarem a lista de espécies com mais exemplares apurados.

A primeira geração de arquitetos paisagistas que integrou a Repartição de Arborização e Jardinagem (RAJ) da Câmara Municipal de Lisboa a partir de 1950, Manuel de Azevedo Coutinho (1921-1992) e Gonçalo Ribeiro Telles (1922-2020) em 1950, Edgar Ferreira Fontes (1922-2000) em 1953 e Manuel Sousa da Câmara (1929-1992) em 1957, formados por Caldeira Cabral (Cabral: 1993; 15), adotou nos seus elencos botânicos as espécies do género *Populus*, face à sua versatilidade enquanto material de composição e de enquadramento paisagístico em contexto urbano. Para além dos predicados estéticos que estas espécies proporcionavam nas composições, os autores encontram na sua rusticidade (inerente à sua espontaneidade em Portugal), na facilidade de propagação em viveiro e na rapidez de crescimento, as razões de ordem prática para a sua integração na arborização do Bairro. Fruto da frequência, da expressão quantitativa e das tipologias de espaços urbanos em que foram propostos constituem, ainda hoje, um marco









da Estrutura Verde e da Paisagem do Bairro.

Do ponto de vista conceptual, a utilização dos Choupos, entre outras espécies autóctones, tem como suporte uma ação crítica sobre a utilização de espécies exóticas e de territórios coloniais na composição dos jardins portugueses que ocorria, até então, numa lógica de afirmação universalista. Com referências nos inquéritos à habitação rural realizados no ISA na década de 1940, e à arquitetura popular em Portugal na década seguinte, esta contestação ganha expressão a partir dos primeiros projetos dos arquitetos paisagistas na RAJ, onde as espécies autóctones ganham progressiva dominância sobre as exóticas. A aceitação pelos municípios dos méritos desta nova abordagem, transcrita nas diversas tipologias que compõem o espaço urbano, motivou a autarquia, em sede dos “Anais do Município de Lisboa”, a assumi-la como premissa de projeto a partir de 1954, e quase como regra, a partir de 1956.

Caldeira Cabral ao doutrinar sobre as vantagens da utilização de espécies autóctones na composição paisagística, destaca, para além dos méritos da sua rusticidade, os tons e as texturas, constituindo, no domínio da materialidade, as ferramentas indispensáveis para assegurar a continuidade paisagística, e assim, salvaguardar que a obra não destruísse, em caso algum, a harmonia de conjunto da paisagem (Cabral, 1993: 27-29).

Esta motivação, contrastante com a importação de plantas exóticas a partir do início do século XVI, com estudo e exposição em jardins botânicos, segundo Manuela Magalhães traduz a incorporação dos princípios ecológicos pela arquitetura paisagista, daí resultando o aumento da resiliência dos espaços e a redução dos custos de conservação que culminou na sua fruição generalizada, contrariamente ao que acontecia até ao século XVIII, apenas pelas classes privilegiadas (Magalhães, 2001: 110-111). A utilização de vegetação autóctone no espaço público encontra, igualmente, cimento na defesa dos traços identitários do Jardim Português, quer por Raúl Lino (1992: 81-84), quer por Caldeira Cabral (1993: 124-125), quando os autores abordam e elencam as plantas características dos jardins portugueses, mas sobretudo, quando explicam a tradição da relação espacial, material e social dos jardins e dos elementos que os compõem com a habitação.

A desproporcionada carência de espaços na zona oriental da cidade identificada no relatório “Elementos para o Estudo do Plano de Urbanização da Cidade de Lisboa” elaborado pelo Eng. António Emídio Abrantes (1888-1970) (Lisboa, 1938) que informa o Plano Geral de Urbanização e Expansão de Lisboa, conhecido como Plano De Gröer (1882-1974) (CML, 1948), leva a que João Faria da Costa (1906-1971) no Plano de Urbanização da Zona a Sul da Avenida Alferes Malheiro, que dá origem ao Bairro de Alvalade (CML, 1945), assumia a arborização dos arruamentos e o ajardinamento dos logradouros como uma das componentes essenciais do plano. Cumulativamente, esta predefinição de arborização e ajardinamento irá beneficiar da definição tipológica e de princípios do relatório “A Arborização do Sítio de Alvalade”, elaborado por Azevedo Coutinho para a autarquia (CML, 1949), ainda antes de integrar os serviços municipais, e por último, da definição material pelos projetos elaborados na RAJ, como referido, sob a chefia do Eng. Silvicultor José D’Orta Cano Pulido Garcia (1904-1983).

## OS CHOUPOS NOS CORREDORES VIÁRIOS (Figuras 2 e 3)

Os Choupos estão presentes nos projetos de arborização dos grandes eixos viários do Bairro, nomeadamente, da autoria de Azevedo Coutinho na Av. da Igreja (1950) e de Ribeiro Telles nas avenidas de St<sup>a</sup>. Joana Princesa (1954), de Roma e do Brasil (1955), Rio de Janeiro (1957) e Estados Unidos da América (1958). Um olhar sistemático sobre os respetivos planos de plantação permite identificar uma evolução paradigmática do ponto de vista conceptual entre a abordagem dos dois autores, apesar de manterem em comum nos elencos botânicos o Choupo-branco entre outras espécies autóctones.

Na arborização da Av. da Igreja, Azevedo Coutinho propõe a plantação de Choupos-brancos entre o Jardim do Campo Grande (atual Jardim Mário Soares) e o Largo Frei Luís de Sousa (atual Praça de Alvalade) sobre um alinhamento simétrico de canteiros com implantação paralela à avenida, constituindo estes uma barreira entre o passeio “público” e o passeio de remate tardoz da banda de Casas de Renda Económica da autoria de Miguel Jacobetty (Costa, 2002: 43) que ladeiam ambos os lados da avenida neste troço (Costa, 2002: 43). Ao propor Choupos-brancos (espécie com revestimento do fuste por ramagens desde a base), segundo uma métrica rígida e apertada, o autor assegura a intimidade da

Figura 2. Avenida da Igreja, entre o Campo Grande e o Largo Frei Luís de Sousa, 195-. PT/AMLSB/CMLS-BAH/PCSP/004/SAL/000188 p1 (página anterior)

Figura 3. Avenida da Igreja, entre o Campo Grande e o Largo Frei Luís de Sousa, 195-. AML, ref. PT/AMLSB/CM-LSBAH/PCSP/004/HNV/000063, p1





Figura 4. Em cima, Praça Francisco de Moraes, 1966. AML, ref. PT/AMLSB/CMLSB/BAH/PESP/003/FDM/001740

Figura 5. Gaveito entre as ruas António Ferreira e Frei Amador Arrais, 1964. AML, ref. PT/AMLSB/CMLSB/BAH/PCSP/004/SER/S01124, p.1

Figura 6. Avenida Dom Rodrigo da Cunha, 195-. AML, ref. PT/AMLSB/CMLSB/BAH/PCSP/004/SAL/000150

habitação desde o piso térreo, beneficiando-a ainda com ensombramento durante os meses de Primavera-Verão sem penalizar em demasia a necessária permeabilidade solar nos meses de Outono-Inverno. Para Nascente do Largo, para além de não prever canteiros no passeio, propõe um alinhamento de Plátanos (*Platanus orientalis*), a conduzir com fuste limpo, permitindo assim libertar a frente comercial a instalar nos pisos térreos das Casas de Renda Limitada da autoria de Fernando Silva (1914-1983) (Costa, 2002: 58).

Independentemente da árvore, a arborização da Av. da Igreja nos dois troços traduz-se numa abordagem clássica, com génese nos finais do século XIX e com expressão máxima nas «Boulevards» da Paris de Georges-Eugène Haussman (1809-1891) (Cabral, 1960: 120), onde a simetria e o compasso de plantação regular estão presentes. Azevedo Coutinho neste exercício de arborização em arruamento, o de maior expressão entre os que projetou em Alvalade, segue assim o princípio de arborização que tinha predefinido em 1949 onde, dando precisamente o exemplo desta avenida, exemplifica a tipologia de arborização a seguir nas “artéria de grande circulação local”, e defende o recurso a espécies de grande porte, de fácil adaptação e de crescimento não muito moroso (CML, 1949: 20). Concretiza, portanto, com duas espécies de crescimento rápido, e consideradas, entre as espécies de folha caduca, como as que melhor resistiam à poluição decorrente da circulação automóvel (Cabral, 1993, 10).

Ribeiro Telles na arborização dos grandes eixos do Bairro propõe planos de plantação com Choupos-brancos e Choupos-negros, subjugando-as, no entanto, a uma nova lógica, de cariz naturalista e onde ocorrem dispostas em pequenos grupos, ou na formalização de maciços arbóreo-arbustivos com outras espécies. Esta abordagem conceptual traduz-se numa alteração paradigmática relativamente à de Azevedo Coutinho para a Av. da Igreja, mas igualmente em relação à proposta que apresentou em 1951 para Av. Rio de Janeiro de arborização homogénea com Plátanos, segundo uma métrica rígida, apenas interrompida por razões de ordem funcional inerentes à iluminação pública e às entradas dos prédios. Em 1957 Ribeiro Telles tem a oportunidade de “retocar” a arborização da Av. Rio de Janeiro, enriquecendo-a botanicamente com Freixos (*Fraxinus angustifolia*), Choupos-brancos e Choupos-negros, aproximando-a assim dos elencos botânicos que projetou para a Av. de Roma (1955) e que iria projetar na Av. dos Estados Unidos da América (1958).

Na Av. dos Estados Unidos da América, onde a faixa central proporciona desafogo entre fachadas e extensão entre o Jardim do Campo Grande e a paisagem “ainda rural” a nascente da Av. do Aeroporto (atual Av. Almirante Gago Coutinho), Ribeiro Telles acentua o desenho naturalizado, onde mescla espécies arbóreas com diferentes portes e formas de copa. Adiciona aos Choupos-brancos e Choupo-negros, Casuarinas (*Casuarina tenuissima*), Freixos, Ginkos (*Ginkgo biloba*), Grevilias (*Grevillea robusta*), Plátanos (*Platanus orientalis*) e Ulmeiros (*Ulmus procera*).

Esta abordagem à arborização da avenida, com recurso a faixa central verde e plantação das árvores em grupos espaçados entre si, em detrimento da arborização contínua e ritmada, encontra referência nas autoestradas alemãs apresentadas como exemplo por Caldeira Cabral (1993: 149), como resposta ao aumento da velocidade de circulação e à perceção de uma parede vegetal. Ao propor na avenida Choupos, entre outras espécies, por desenvolverem copas de grande altura e de forma colunar, Ribeiro Telles procura retomar a escala de conforto no espaço urbano, perdida pelo peão com a edificação em altura, a que se referem Caldeira Cabral (1993: 63) na abordagem aos domínios próprios da atuação do arquitecto paisagista e Manuela Magalhães (2001: 119) ao contextualizar a relação entre o modernismo e a arquitetura paisagista. Ao abordar os ajardinados dos conjuntos habitacionais que marcam o Movimento Moderno da avenida entre 1957 e 1959, Ribeiro Telles assume-os como espaços contíguos a esta, recorrendo de igual forma à utilização de Choupos e de outras espécies com desenvolvimento de copa em altura no sentido de criar uma unidade paisagística, traduzível em corredor verde segundo os preposítos do conceito de “*continuum naturale*”.

### **OS CHOUPOS NAS PRAÇAS E NOS GAVETOS** (Figura 4 e 5)

Na programação dos projetos de arborização e ajardinamento das praças Francisco de Morais, Andrade Caminha e Gonçalo Trancoso, da Célula 7, a autarquia integra nas áreas de intervenção os gavetos deixados por edificar entre as bandas de Casas de Renda Ilimitada projetadas por Miguel Jacobetty entre 1949 e 1951, consideradas por Costa (2002: 69) como a “proposta de melhor qualidade da designada arquitetura do regime desenvolvida no Bairro de Alvalade”.

Ribeiro Telles ao projetá-los em 1952, embora não recorra a um desenho tipificado, segue um padrão comum na hierarquização e na organização dos espaços que compõem as praças, assim como no vocabulário paisagístico utilizado, em particular, no domínio do elenco botânico e respetiva disposição. Neste contexto, o autor recorre aos Choupos como elementos de animação volumétrica dos maciços arbóreo-arbustivos das praças, ressaltando como aspeto singular, tê-los utilizado com elementos de ligação aos gavetos, onde os propõe pelas razões atrás enunciadas, e pela rapidez de crescimento, obtendo assim o rápido enquadramento das empenas e a valorização, mesmo que temporária, do conjunto arquitetónico.

### **OS CHOUPOS NOS AJARDINADOS DOS CONJUNTOS HABITACIONAIS** (Figura 6)

Com a confirmação do processo de abertura do logradouro pelos projetos dos conjuntos habitacionais que marcam o Movimento Moderno no Bairro, na Av. Dom Rodrigo da Cunha por Joaquim Ferreira (1911-1966), no Bairro das Estacas por Ruy d' Athouguia (1917-2006) e Formozinho Sanches (1922-2004) ambos em 1949, a que se seguiram os projetos nas avenidas dos Estados Unidos da América e do Brasil, o espaço verde, agora entre edifícios e com ligação direta à avenida (e a partir do Bairro das Estacas sob pilotis), reforça a sua vocação de recreio e, progressivamente, o estatuto de equipamento do bairro.

Joaquim Ferreira ao implantar na Av. Dom Rodrigo da Cunha os edifícios na perpendicular dos arruamentos, em alternância a espaços a ajardinar e de topos desimpedidos, permeabiliza o conjunto arquitetónico à paisagem envolvente, permitindo que Ribeiro Telles aborde em 1953 a conceção dos ajardinados de forma naturalizada, segundo o conceito de “*continuum naturale*”, cabendo aos Choupos o protagonismo pela sua expressão paisagística e ecológica. Por ter elaborado o projeto da Mata de Alvalade (1951), em território próximo e quase adjacente a Norte, Ribeiro Telles encontrou no projeto dos ajardinados da avenida a oportunidade de criar uma estrutura verde global responsável por assegurar a ligação Cidade-Campo (aqui representada pela Mata), assegurando assim o equilíbrio, a continuidade e a preservação dos sistemas ecológicos a que se refere Magalhães (2001: 383-384).

Ribeiro Telles ao propor a plantação dos Choupos nos extremos dos ajardinados da avenida, promove simultaneamente a intimidade do espaço entre edifícios e o reforço da perspetiva sobre a Igreja de S. João de Brito da autoria de Vasco de Morais Palmeiro Regaleira (1897-1968). A consulta do plano de plantação, assim como um segundo olhar sobre os registos fotográficos de época, confirmam que não se trata de uma arborização homogénea com uma única espécie de Choupos, mas sim, de uma plantação heterogénea e não ritmada de Choupos-brancos e de Choupos-negros o que, para além de não comprometer os objetivos enunciados, garantiu um remate de acordo com o ajardinamento geral de cariz naturalizado. Uma década depois, a autarquia reperfila transversalmente a avenida, de que resultou o alargamento dos passeios e a sua arborização por Tílias (*Tilia cordata*) sob projeto de Edgar Fontes de 1962 (Câmara, 2015: 248), verificando-se aqui, portanto, um retorno à arborização clássica, ritmada e homogénea, predefinida em 1949 por Azevedo Coutinho, que irá ter sequência nas remodelações dos arruamentos a partir da década de 1970, de que é exemplo a Av. de Roma e a Praça de Alvalade de 1972.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Resistentes às alterações do espaço urbano do Bairro de Alvalade das últimas décadas, os Choupos continuam a pontuar a sua Estrutura Verde, como reflexo da materialidade dos projetos de arborização e de ajardinamento elaborados a partir da década de 1950 pela primeira geração de arquitetos paisagistas sob o legado de Caldeira Cabral, onde a predisposição para a utilização de vegetação espontânea e característica dos jardins portugueses se encontra presente, constituindo, ainda hoje, exemplo teórico, e ao mesmo tempo prático, dos ensinamentos transmitida às gerações seguintes pelo livro “A Árvore” de Caldeira Cabral e Ribeiro Telles, com primeira edição em 1960.

Como se observou nos exemplos apresentados, a materialidade em arquitetura paisagista comporta, quando observada sob a doutrina de Caldeira Cabral, a preocupação de enquadrar a obra na paisagem e, por este propósito, quando em contexto urbano, de promover a coerência estética, funcional e ecológica dos conjuntos arquitetónicos no âmbito de uma Estrutura Verde capaz de integrar as necessárias requalificações urbanas impostas pelos novos modos de vida.

## BIBLIOGRAFIA

- CABRAL, F. (1993). Fundamentos da Arquitectura Paisagista. Lisboa: Instituto da Conservação da Natureza. ISBN: 972-8083-12-2.
- CABRAL, F. & TELLES, Gonçalo (1960). A Árvore em Portugal. Lisboa: Ministério das Obras Públicas. Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização. Centro de Estudos de Urbanismo, em colaboração com o Centro de Estudos de Arquitectura Paisagista do Instituto Superior de Agronomia.
- CÂMARA, M. (2015). Contributos da Arquitectura Paisagista para o Espaço Público de Lisboa (1940-1970). Tese de Doutoramento em Arquitectura Paisagista e Ecologia Urbana (Orientado por Professora Auxiliar Teresa Dulce Portela Marques). Porto: Departamento de Geociências, Ambiente e Ordenamento do Território. Faculdade de Ciências da Universidade do Porto.
- COSTA, J. (2002) Bairro de Alvalade. Um Paradigma no Urbanismo Português. Lisboa: Livros Horizonte. Faculdade de Arquitectura. ISBN: 972-24-1198-5.
- LINO, Raúl (1992). Casas Portuguesas. Alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples. 11.ª Edição. Lisboa: Herdeiros de Raul Lino e Edições Cotovia. ISBN: 972-8028-25-3.
- MAGALHÃES, Manuela Raposo (2001). A Arquitectura Paisagista. morfologia e complexidade. Editorial Estampa, SA, 2001. ISBN: 972-33-1686-2.

## RELATÓRIOS, PLANOS E PROJETOS CONSULTADOS

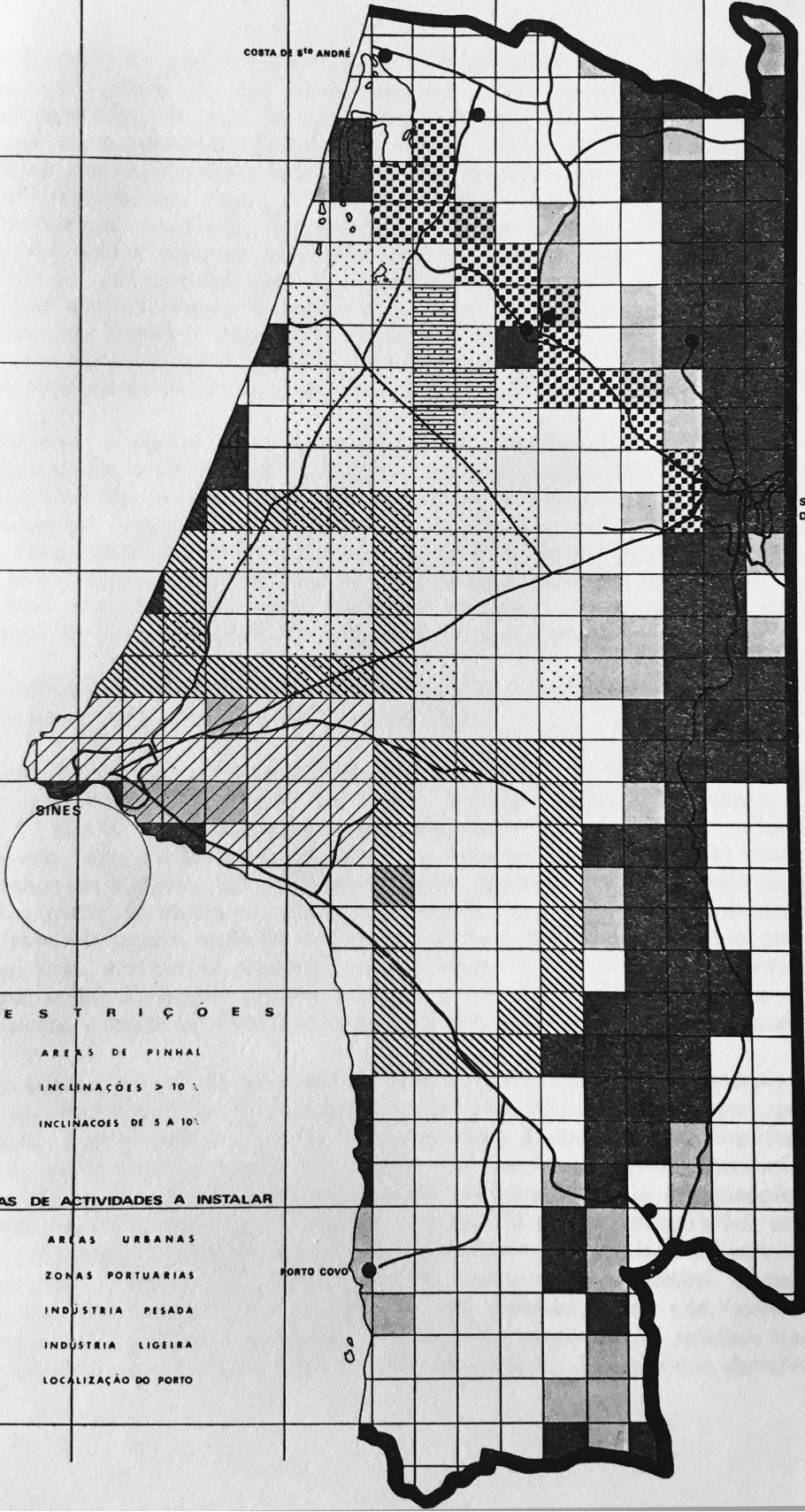
- CML (1938). Elementos para o Estudo do Plano de Urbanização da Cidade de Lisboa.
- CML (1945). Plano de Urb. da Zona a Sul da Avenida Alferes Malheiro. Vol. I. I – Memória Descritiva e Justificativa.
- CML (1948). Plano Geral de Urbanização e Expansão de Lisboa, 2ª Parte, Volume II (Previsões do Plano Director), Ponto H (Conservação e Protecção das Belezas Arquitectónicas e Naturais da Cidade).
- CML (1945). A Arborização do Sítio de Alvalade. Arquivo Municipal de Lisboa.
- CML (1951). Projeto do Ajardinado, para a Praceta da Rua 50 da Célula 7 do Sítio de Alvalade. AML
- CML (1953). Ajardinado da Avenida D. Rodrigo da Cunha. Arquivo Municipal de Lisboa.






133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151

**B2**






128  
127  
126  
125  
124  
123  
122  
121  
120  
119  
118  
117  
116  
115  
114  
113  
112  
111  
110  
109  
108  
107  
106  
105  
104  
103  
102  
101  
100  
99  
98  
97  
96  
95  
94



**R E S T R I Ç Õ E S**

-  ÁREAS DE PINHAL
-  INCLINAÇÕES > 10%
-  INCLINAÇÕES DE 5 A 10%

**ÁREAS DE ACTIVIDADES A INSTALAR**

-  ÁREAS URBANAS
-  ZONAS PORTUARIAS
-  INDÚSTRIA PESADA
-  INDÚSTRIA LIGEIRA
-  LOCALIZAÇÃO DO PORTO

# CIDADE NOVA DE SANTO ANDRÉ / UM MODELO DE CLUSTERS E PINHEIROS

Rui Mendes  
ruimiguelmendes@gmail.com

*"Open Space Is The City Most Important Resource."*<sup>1</sup>

Figura 1. Presidência do Conselho, 1973 "Plano Geral da Área de Sines". Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa.

## **SINES – SANTO ANDRÉ: UM MODELO E UM PROCESSO DE DECISÃO**

A invenção urbana da Cidade Nova de Santo André é um acto experimental que parte de um modelo científico.

Subitamente a partir de 1971 tudo mudou num território onde surgirá um extenso quadriculado de unidades de 1Km<sup>2</sup>, entre a Lagoa de Santo André e Porto Covo, com epicentro em Sines-S.Torpes. Esta impressão virtual constitui o 1.º modelo matemático de cartografia automática usado em Portugal para o planeamento urbano.

Esta operação tem como contexto O "Projecto de Sines", iniciado em 1971 e que constitui a grande tentativa de criar um polo industrial em Portugal. O Gabinete da Área de Sines, o G.A.S., fundamentou a localização dos diversos núcleos industriais e núcleos habitacionais em modelos de desenho e sistemas de análise matemático-ambientais. É neste conjunto que a Cidade Nova de Santo André se destaca como núcleo de experimentação urbana e tipológica. É neste novo assentamento habitacional que os critérios de planeamento são testados num intenso período de 15 anos, com a revolução de Abril pelo meio.

## **O SISTEMA BIOFÍSICO COMO ESTRATÉGIA DE DESENHO**

O desenho-mapa territorial (fig.1) é a resposta da cartografia automática à decisão de implantação de um novo Conjunto Industrial. A estrutura do Conjunto assenta numa rede logística de conjuntos de produção ramificados a partir da instalação do grande Porto industrial. Este poderoso porto oceânico tinha a ambição de se tornar referência nas rotas atlânticas de transporte de mercadorias e de concentrar no interior planáltico as indústrias de base, que alimentariam o sector transformador: as componentes iniciais apontavam para a construção de uma refinaria de petróleo bruto, um complexo Petroquímico, um complexo adubeiro, um complexo metalúrgico baseado nas pirites alentejanas e uma Siderurgia. Assim, sobre vastas áreas de pinhal e sobre vários quilómetros de orla costeira, Sines tornou-se um ponto de contacto e transição entre as águas profundas do oceano e o hinterland planáltico. É nesta rede de extensos clusters industriais que será posicionado o cluster habitacional, imaginado para 100000 habitantes.

Entre Porto Covo e a Lagoa de Santo André e entre a costa de Sines e a serra de Santiago, o território é caracterizado pelo modelo cartográfico-matemático nas suas componentes biofísicas mais expressivas. Estes instrumentos de planea-

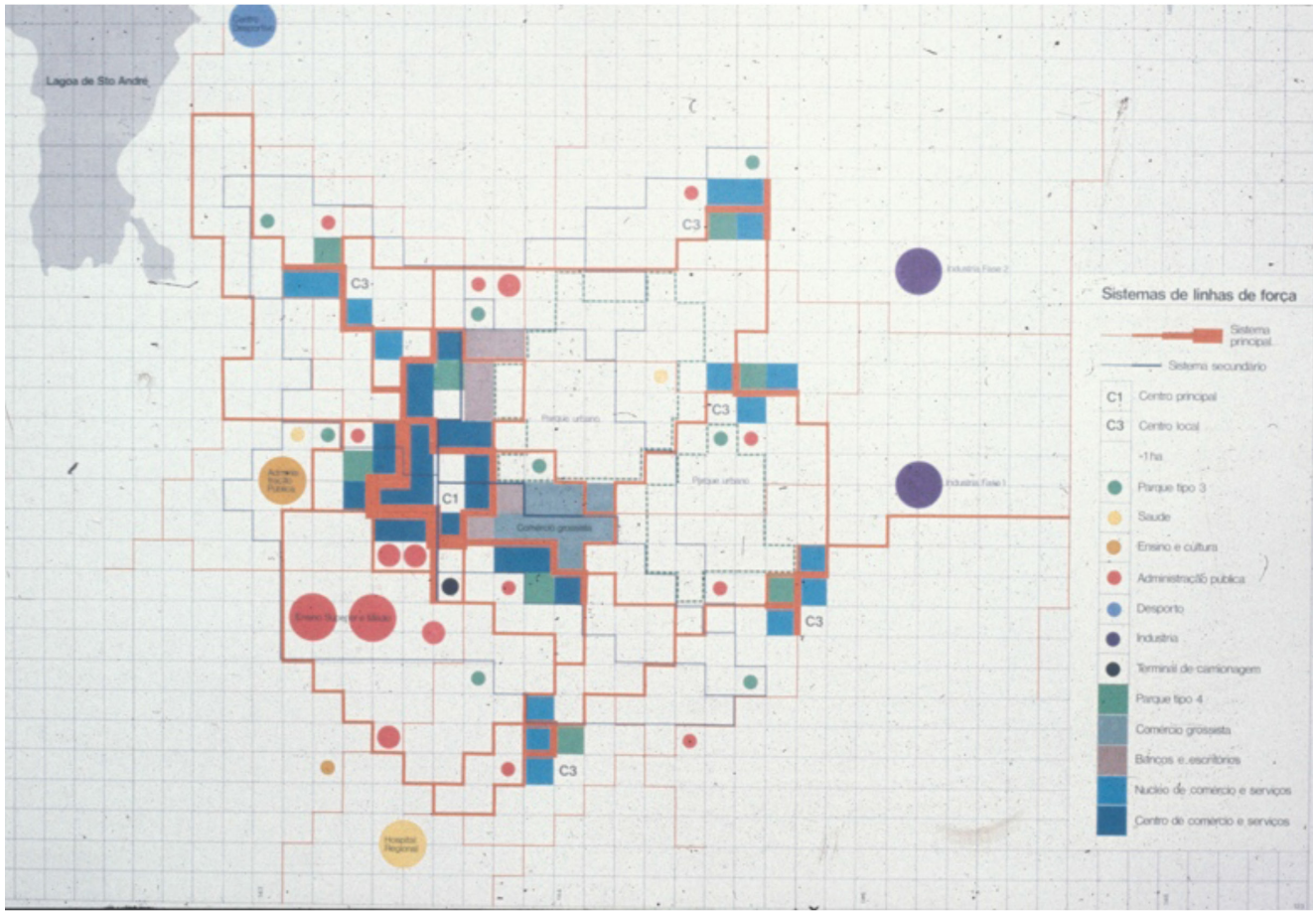




Figura 2. O sistema cartográfico e a rede programática da cidade nova de Santo André. RMA Arquivo.

Figura.3 Um cluster de pinheiros. RMA Arquivo. (página seguinte)

mento são, em primeiro lugar, índices manipulados na dimensão científica e prática: valores marginais do solo; valor da produção agrícola; combinações geológicas-topográficas; qualidade ambiental versus acessibilidades.

O mapeamento logístico das componentes industriais organizou, em sequência, uma outra grande novidade deste processo: uma estratégia global de preservação e monitorização das qualidades ambientais, que veio a instalar de forma criteriosa e preventiva, estações e laboratórios de análise e tratamento das águas de uso industrial e análises do ar, com monitorização das emissões gasosas poluentes. Interessa-nos este desenho para ler a ligação direta entre os estudos de implantação das componentes industriais, a localização da cidade dos trabalhadores e a dimensão comum de um território ocupado por clusters e pinheiros. O núcleo habitacional de Santo André surge nestes mapas com uma localização de progressão linear entre a lagoa e a serra de Santiago e entre pinheiros e indústria ligeira. Observando ainda este mapa, podemos medir e experimentar, na abstração do desenho quadriculado, as características mais determinantes do modelo de decisão: as inclinações topográficas, o pinhal e outras plantações, as lagoas e outros sistemas de retenção, as redes viárias e outros sistemas de carris e condutas. Depois ampliados em desenhos pormenorizados, serão estes os fatores geradores da arquitectura. Das várias opções testadas, a A4 e a B2 (fig.1) são as que reuniam mais qualidades a curto prazo e também enquanto modelo que projetavam ampliações ao longo do tempo. A prevalência do modelo é aqui também decidida como modo para melhor incluir essa grande característica de base: a variável tempo. A sua progressão fazia prever num tempo curto um crescimento exponencial, de 10Mil a 100 Mil habitantes. A figura prévia que resulta destas combinações, desenhadas entre 1972 e 1973, aponta para a estrutura da cidade que vai nascer entre a cintura verde com as áreas florestais de protecção e as áreas de conservação ecológica constituídas pelas zonas de dunas ao longo da costa entre Sines e Santo André e S.Torpes e Porto Covo. A partir deste modelo de decisão a ideia de cidade tem como grande referencial do seu tempo o movimento das New Towns inglesas de última geração, vinculado a um novo conceito de vizinhança, em particular Milton Keynes.

## **A MATÉRIA DE SANTO ANDRÉ**

A materialidade experimentada em Santo André aparece como um sistema linear de Clusters e Pinheiros. Esta forma inesperada é o resultado de um ensaio racional, de caracterização e preservação do solo, do controlo dos ventos com a proximidade da Nova Indústria, do desenho da reserva com o sistema hídrico e dunar - tudo cruzado faz nascer o conjunto intermitente dos núcleos habitacionais do plano.

No caso da implantação do "primeiro estabelecimento de Santo André" (fig.2) – nome que o arquitecto Cândio Martins, o 1.º diretor do núcleo urbano do GAS, deu ao núcleo gerador - a primeira observação em detalhe é a de uma aparente abstração formal: uma quadrícula com tramas que estabelecem redes e desenvolvimentos reticulares. É com este sistema de coordenadas adotado que o rigor da informação pode descer ao pormenor do alojamento: 10km x 10km, 1km x 1km,









100m x 100m e 10m x 10m.

Esta confluência de critérios operativos, incluídos no modelo usado, é a principal especificidade da experimentação urbana ensaiada em Santo André. É sobretudo a partir desta matriz reticular que a morfologia linear ativou o sistema de desenho de colunas vertebrais, ao longo das quais são propostos os elementos dominantes da estrutura da nova urbanidade.

Os diversos núcleos de habitação colectiva serão esses grandes elementos estruturantes que fizeram de Santo André um lugar de experimentação. As tipologias de habitação desenhadas em simultâneo com o Plano e desenvolvidas em projecto por diversos ateliers fizeram de Santo André um laboratório de experimentação em todas as escalas de projecto e desenho. Este laboratório aberto inclui unidades de habitação colectiva em sistemas de galeria, blocos compactos com espaços interiores com vegetação preservada, sistemas de habitação evolutiva com sistemas construtivos modulares, habitações pátio, sistemas verticais ("as torres") e habitações em banda. É ainda hoje possível observar os conjuntos habitacionais destacados e ligados pela estrutura verde autóctone, que foi permanecendo nos meandros da retícula.

Este conjunto de espaços e recintos que imprimem distância e uma condição de intervalos no desenho urbano, permanecem inusitadamente intactos devido a uma condição primordial que se situa na matriz do pensamento que fez surgir a Cidade Nova: a constituição de um cadastro público, ou seja o domínio integral do solo pelas entidades de gestão pública.

### **O DESENHO DO COMUM: CHÃO, SOLO, ESPAÇO LIVRE [2]**

Em Santo André, o solo continua matéria e lugar do colectivo em domínio público. Esta cidade pública tece um conjunto de clusters resguardados e o espaço entre os conjuntos aparece como reserva de preexistências, núcleos de vegetação, espaços em espera, programas públicos de construção adiada. A observação dos recintos livres, que permanecem entre os vários conjuntos habitacionais ou industriais,

conduziu na investigação preparatória à descoberta do seu valor enquanto lugar na leitura do conjunto construído. São espaços de uma qualidade construída nas sobras de uma rede que mais se

aproxima de um rizoma: redutos de um sistema sem forma prevista, em aberto e imprevisível na sua progressão.

Os conjuntos de habitação colectiva subsistem radicalmente afastados, como unidades consolidadas, são simultaneamente independentes e geradores. Estes espaços, que permanecem entre os vários conjuntos de habitação colectiva, correspondem na sua grande maioria aos espaços do núcleo urbano que a Fase 3 de construção previa para os equipamentos colectivos: a praça central, o mercado, um hotel, um cinema, um museu e uma biblioteca, a estação de camionagem, etc. Faziam parte de uma visão mais compacta e densa de cidade, na versão de Vas-salo Rosa (o seu último diretor). Em 1986 o GAS foi extinto e nada se construiu.

De volta ao desenho cartográfico, conseguimos aferir que é a Reserva Ecológica que estabelece a geometria de referência e assinala os limites da área de influência a reservar. Esta acção emblemática tem no entanto um complemento vital: a invenção de um novo Cadastro Público. É esta a grande operação urbana que configura a matriz da Cidade gerada integralmente sobre solo público.

Este Cadastro é conseguido por via da expropriação sistemática, que tem por base “dois arcos de círculo, com raios de 15km e 10km, com centros em Sines e em Porto Covo, respectivamente”.

A característica da cidade que chegou até hoje tem a marca indelével desta origem urbana: um espaço construído a partir de um planeamento que se imaginou como acção evolutiva no tempo. Um lugar reservado para um crescimento planeado, que se interligava na lógica da unidade de vizinhança, do modelo das New Towns.[3].

Nesta opção de planeamento existe a clareza de um pensamento estruturalista, com razões e medições, com todos os dados sobre o seu sistema biofísico a formarem a base de decisão para o projecto da cidade, desde o desenho do primeiro estabelecimento ao projecto da sua expansão. É porventura esta qualidade de solo público que permitirá hoje fazer prolongar este modelo ou outro que se venha a encontrar e ainda consolidar a permanência destes vazios.

É também este enquadramento conceptual que nos permite ler nestes princípios de planeamento a importante decisão sobre onde não se construir. (fig. 3)

Não serão estes os espaços mágicos, aqui transformados em lugares essenciais no conjunto, a visão do inacabado como factor essencial desta cidade Laboratório ?

#### BIBLIOGRAFIA:

- MENDES,R. (2017) LUGARES-FORMA:A Arquitectura de Sines.Exposição.Centro Cultural de Sines 2017. Mendes, R., & LABASTIDA, M. (2016) Sines, Logística à Beira-Mar”(A. Tavares, & D. S. Lopes, Edits.).  
VOGT, Gunther. (2015) Landscapes as a cabinet of curiosities. Zurique: Lars Muller Publishers., CLEMENT, Gilles. (2007). Le jardin en mouvement. De la vallée au jardin planétaire.,[2007]. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002.  
SMITHSON, Alison and Peter. (2005) The charged void: urbanism. New York: The Monacelli Press.  
ÁBALOSs, Inaki e HERREROS, Juan. (2002). Una Nueva Naturalidad (7 Micromanifiestos) 2G: revista Internacional de arquitectura, ISSN 1136-9647, No 22, 2002 , pag. 26.  
AAVV. (1988) “relatório dom conselho de gestão-1987/gabinete da área de sines”.-lisboa:GAS.  
AAVV. (1973) “sines, uma área em desenvolvimento/ gabinete da área de sines”. lisboa: GAS.  
BINÁRIO 209-210 (1976) SINES. revista de arquitectura/planeamento/design  
BANHAM, Reyner. (1971) Los Angeles: the architecture of Four Ecologies. (Publicado por Allen Lane). Lon-dres:The Pinguin Press.  
PORTAS, N. (1969). A cidade como arquitectura. Lisboa: Horizonte. 2007.  
NEWTOWNS Act (UK parliament, 1946).  
CORBUSIER (1943) La Charte d'Athéns, Le Corbusier (CIAM / Le Corbusier, José Luis Sert, 1933-1942) .  
HOWARD, Ebenezer “Garden Cities of To-Morrow” 1902.

“Open Space Is The City Most Important Resource.”

Vogt, Gunther Landscapes as a cabinet of curiosities, 2015

Mendes, Rui. (2013) Coordenação e organização do Colóquio Internacional de Arquitectura DA/ UAL 2013.

“Arquitectura. O desenho do comum: chão, solo, espaço livre”. 11 Janeiro 2013. Convidados: Toni Cironès, João Gomes da Silva, Carlos Nogueira, Rute Carlos, Rui Mendes.

O New Towns Program tem a sua paternidade estética e ideológica atribuída ao seminal manifesto Garden Cities of Tomorrow, de Ebenezer Howard de 1899, com a ideia de construção de uma nova sociedade fundada por cooperativas e uma gestão urbana centrada nas comunidades locais.

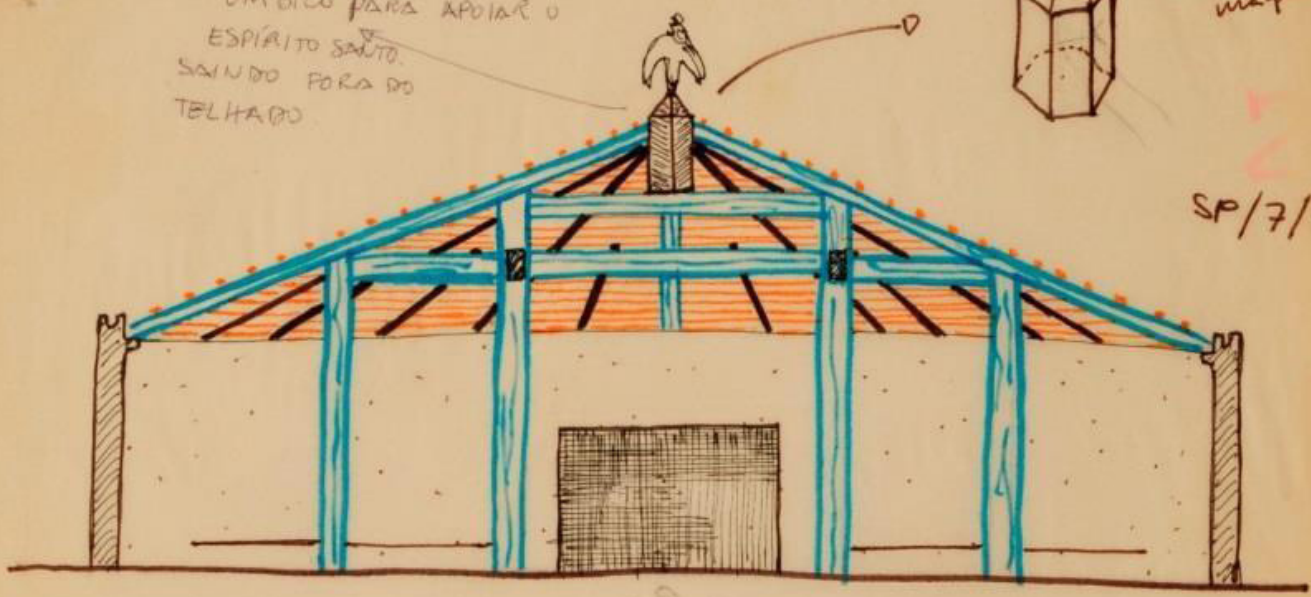
“More than a theory in urban planning, the manifesto Garden Cities of Tomorrow (1899) is a cluster of utopian social expectations added with a geometric plan” (Catrica, 2012).

~~PERO~~ O HEXAGONO DEVE FAZER  
UM BICO PARA APOIAR O  
ESPIRITO SANTO  
SAINDO PARA DO  
TELHADO.

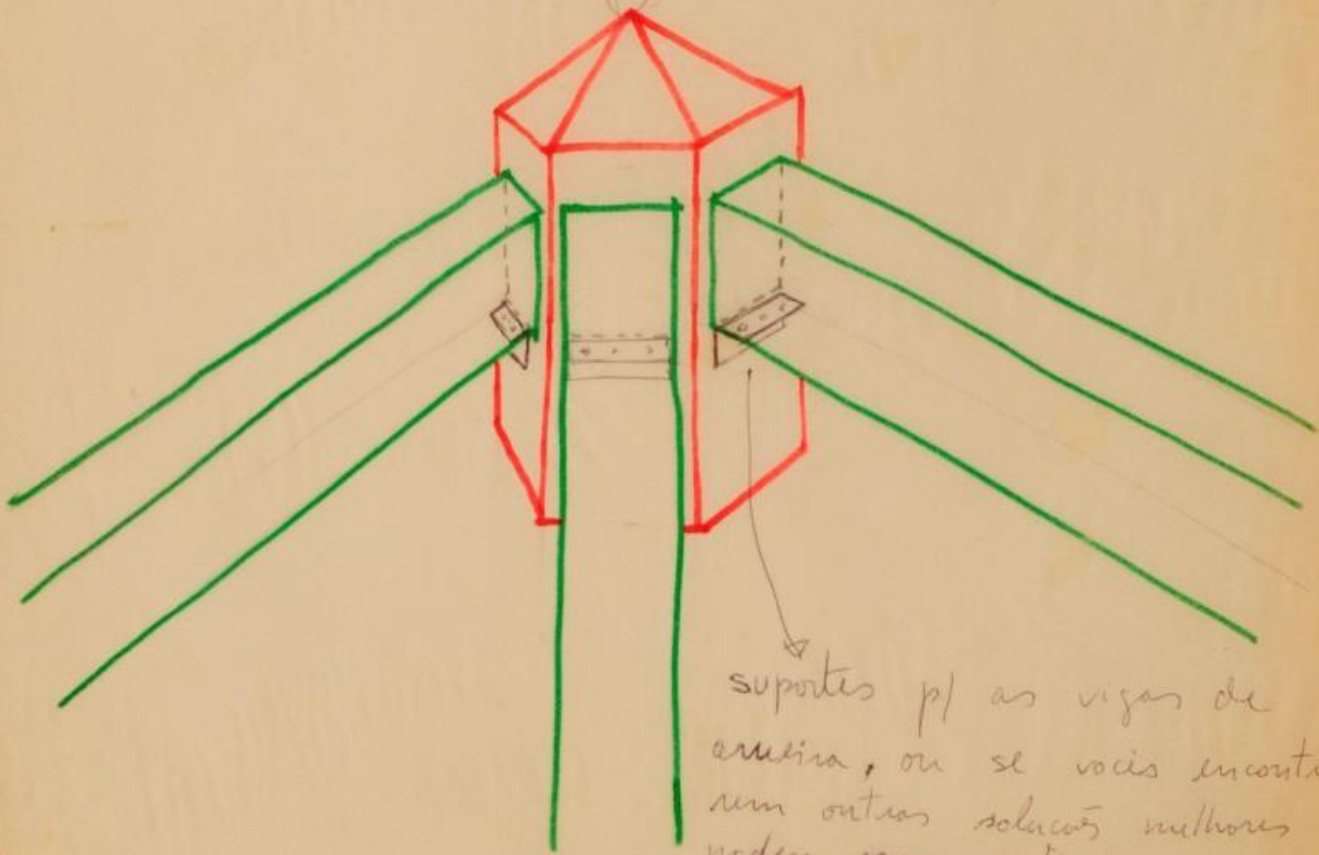
peça hexagonal de  
arameira que apoia  
na viga mais  
alta como na  
maquete.



SP/7/7/80



CORTE AA



suportes p/ as vigas de  
arameira, ou se vocês encontram  
outras soluções melhores  
podem ~~por~~ modificar.



# MATERIALIDADE E REPRESENTAÇÃO ÉTICA: A IGREJA DO ESPÍRITO SANTO DO CERRADO (1976-82)

Sara Jacinto

*saramjacinto@gmail.com*

figura 1 - Estudo da estrutura da cobertura. Croquis de Lina Bo Bardi 1980. Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

Figura 2 - Perspectiva do conjunto. Croquis de Lina Bo Bardi 1976 © Instituto Lina Bo e P.M. Bardi (página seguinte)

Uma vez produto e produtor das atividades humanas, a arquitetura possui uma dimensão ética que suscita amplas discussões sobre a forma como os artefactos interagem e permeiam as relações humanas. Experimentar um espaço significa estabelecer um conjunto de relações (funcionais, culturais e sensoriais) com as componentes físicas, sensoriais e simbólicas da arquitetura através dos meios específicos da disciplina - materiais, texturas e cores, escala e proporção dos espaços, luminosidade e sombra, entre outros. Focando na componente física do espaço, questionamos se além das propriedades físicas dos materiais e da sua disposição em sistemas construtivos existirão também atributos ético-políticos inerentes aos mesmos.

Se, por um lado, como afirma Jeremy Till “um tijolo não tem uma moral” (2009, p. 177), por outro, não é possível rejeitar o papel da materialidade na construção do espaço relacional que permite o desenrolar da vida quotidiana. Nesse sentido, um tijolo pode não ter “moral”, mas a escolha do tipo de tijolo, as condições em que os tijolos são fabricados e assentados para edificar a parede, a maneira como quem assenta esses tijolos se insere nos modos de produção dessa mesma parede e o propósito do espaço gerado por essa parede de tijolos, têm implicações éticas.

É através dessa lente que olhamos para o contributo de Lina Bo Bardi com foco no projeto da Igreja do Espírito Santo do Cerrado, construída em Uberlândia, Minas Gerais, entre 1976 e 1982. Transversal aos ideais, métodos e materiais utilizados pela arquiteta nesta experiência projetual, está inerente um reposicionamento crítico face aos modelos existentes, que se traduz num desígnio ético. Os seus edifícios revelam assim uma materialidade que não pode ser separada da sua ideia de arquitetura, uma vez que os próprios materiais podem ser considerados portadores de significado.

Referenciando-se em técnicas construtivas populares, nos saberes e modos de fazer locais, aliados à escassez de meios e materiais, Lina materializa a sua intenção de explorar “as possibilidades de uma cultura autóctone” (Bo Bardi, 1994, p. 21). Isto não significa porém, uma reprodução mimética da cultura popular na arquitetura ou no design, mas antes a intenção de extrair critérios e incentivar a seu reconhecimento de modo a integrá-los na produção industrial local. Tal intenção é evidenciada nos desenhos e esboços deste projeto, na forma como os ilustra e anota (fig.1).

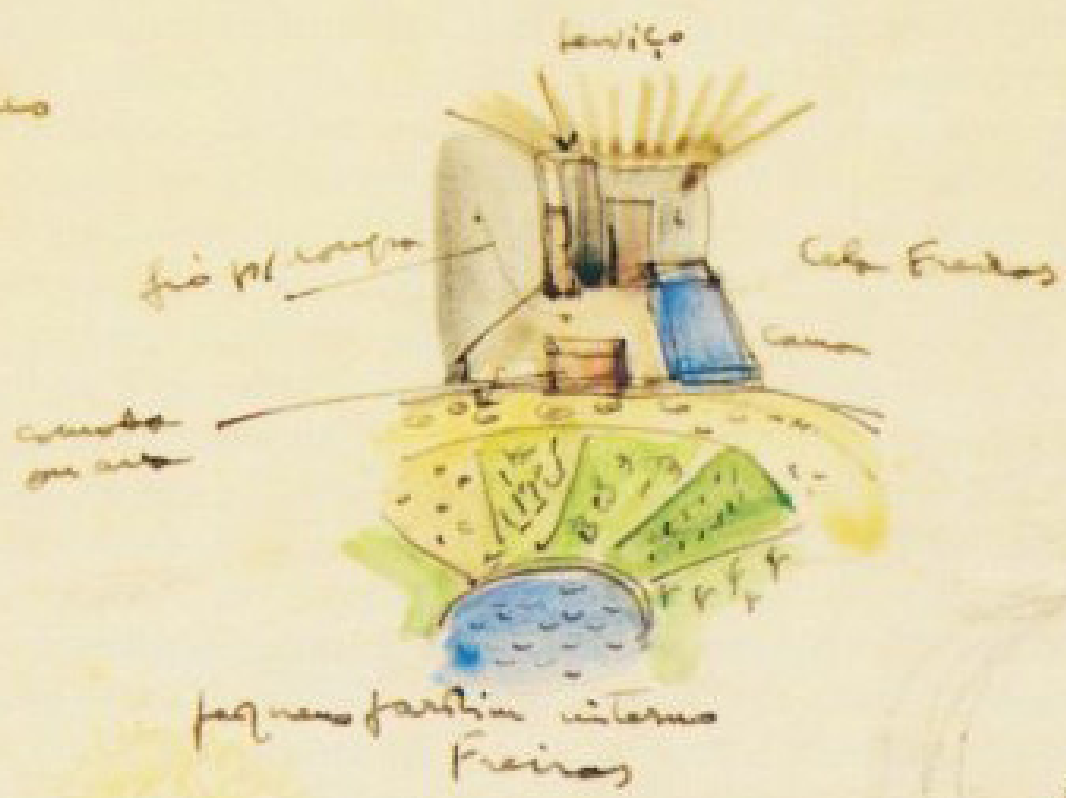
Através da representação gráfica não técnica, Lina materializa uma ideia de arquitetura acessível a todos, estabelecendo-se como meio de expressão primário alimentado pelas imagens do quotidiano e pautado por uma ética que ambicionava encontrar “um lugar comum entre o mundo intelectualizado e racional do arquiteto e o instintivo e criativo universo da técnica rudimentar brasileira”(Grinover, 2010, p. 48).



F. 1. 1. 1.

↑ P. 1. 1. 1.

Handwritten text: *Handwritten text: C. 1. 1. 1.*



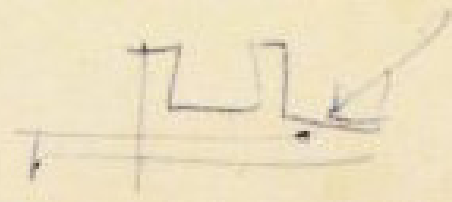
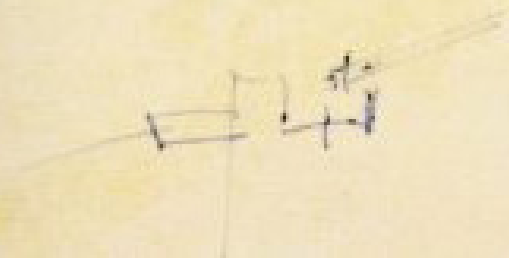
Handwritten label: *Handwritten label: C. 1. 1. 1.*

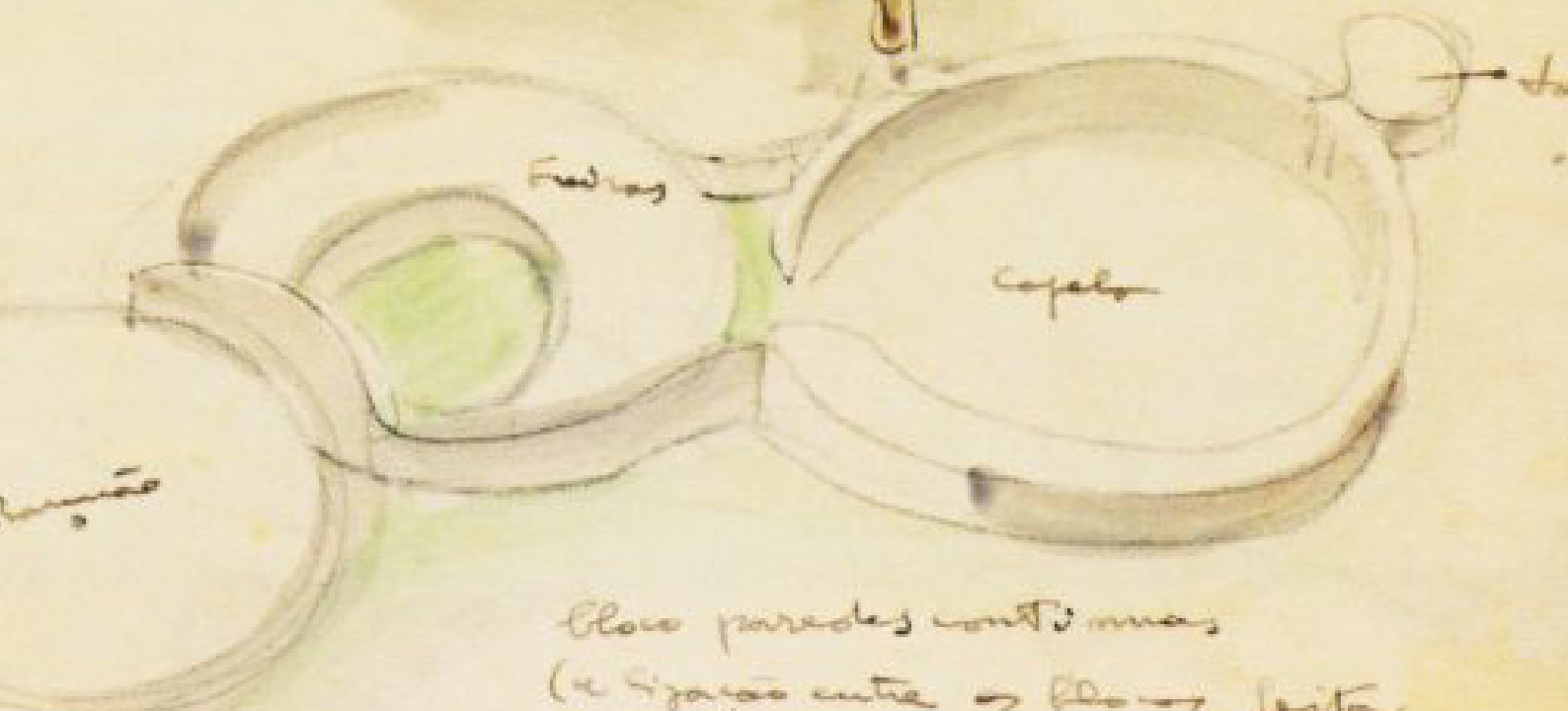
Handwritten label: *Handwritten label: C. 1. 1. 1.*

Handwritten label: *Handwritten label: C. 1. 1. 1.*

Handwritten label: *Handwritten label: C. 1. 1. 1.*

Handwritten label: *Handwritten label: C. 1. 1. 1.*





bloco paredes contínuas  
 (a ligação entre os blocos feita  
 pelas partes e plantas no cerrado)







Figura 3. Fotografia da fachada Igreja do Espírito Santo do Cerrado, Uberlândia. Nelson Kon

## A ÉTICA DA MATERIALIDADE

Só recentemente a Filosofia se debruçou sobre a Ética dos artefactos, antes aplicada apenas às interações humanas (Illies & Ray, 2009). Os artefactos refletem valores e significados e, como observado por Langdon Winner no seu artigo *Do Artifacts have politics?* (1980) o significado da tecnologia vai além do simples uso, tendo efeitos e repercussões na vida quotidiana que confirmam a sua não-neutralidade. Analogamente à afirmação de Winner de que os artefactos têm política, a conclusão parece justificada de que os artefactos têm ética: as tecnologias desempenham um papel ativo na ação e na tomada de decisões dos seres humanos, alterando a própria percepção do que significa ser humano (Dyrud, 2017; Verbeek, 2009). Nesse sentido, os materiais - o substrato pelo qual as coisas são feitas associado a determinadas propriedades físicas - ao serem assemblados e transformados em objetos desempenham mais do que apenas um papel construtivo ou plástico, podendo adquirir dimensões simbólicas, ideológicas e políticas. Por outro lado, segundo Antoine Picon (2021), a materialidade designa a dimensão material de um fenómeno, objeto ou sistema em relação ao pensamento humano e refere-se ao modo como a matéria e os materiais provocam alterações à forma como compreendemos o mundo físico à nossa volta, moldando os próprios modos de ser. A materialidade da arquitetura articula assim as diversas componentes - físicas, sensoriais, afetivas e simbólicas - que definem o ambiente construído.

Desta forma, a materialidade enquanto portadora de significado configura uma linguagem e a interpretação das diferentes materialidades e linguagens resultantes que compõem os momentos históricos da arquitetura permite compreender a maneira como a própria arquitetura produziu construções culturais. No caso de Lina Bo Bardi, serviu como mecanismo para a reformulação das construções culturais do contexto em que se insere, produzindo alternativas: a reinterpretção de uma materialidade popular através de visão totalmente moderna e a construção de uma linguagem capaz de expressar novos modos de vida já que “procurar com atenção as bases culturais de um País, (sejam quais forem: pobres, miserias, populares) quando reais, não significa conservar as formas e os materiais, significa avaliar as possibilidades criativas originais. Os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando, não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades.” (Bo Bardi, 1994, p. 21)

## LINA BO BARDI, O ARCHITETTO ÉTICO

Achillina Giuseppina Bo (1914-1992, Roma, Itália - São Paulo, Brasil) formou-se arquiteta em 1940 pela Universidade de Roma. Com a seu marido Pietro Maria Bardi (1900-1999) emigrou para o Brasil, a sua “pátria de escolha”, e trouxe consigo na bagagem a memória de um continente arrasado pela guerra, diferente da sua imagem progressista que ainda ecoava no Brasil.

Nos anos 50 funda, juntamente com Pietro, a revista *Habitat* onde, entre outros assuntos, apresenta a sua pesquisa inicial sobre as formas de viver no Brasil profundo, desde as Minas Gerais até ao Nordeste e Amazonas. Entre 1958 e 1964 vive em Salvador, Bahia, onde estabelece um contacto intenso com a realidade nordestina, desenvolvendo uma extensa pesquisa sobre a vida e arquitetura popular.

No Nordeste Lina observa hábitos, carências, técnicas construtivas e métodos de produção, com a intenção de extrair critérios e incentivar a seu reconhecimento de modo a integrá-los na produção industrial local, sem no entanto, formalizar uma tentativa paternalista de preservação patrimonialista, nem um apelo ao retorno ao passado.

A sua definição de cultura popular visava assim evitar a estereotipação e mercantilização das suas manifestações e, como referido por Rossetti (2003) “ataca[r] estas possíveis apropriações ilegítimas da cultura popular, tentando manter o seu carácter emancipador”.

Entretanto, com o golpe militar de 64 e a ditadura imposta, o seu trabalho é interrompido e até destruído abrindo um hiatus na sua produção arquitetónica, reflexo da sua não vinculação às estruturas de poder autoimpostas. É nesta fase que amadurece os seus ideais em torno da simplificação da linguagem artística, da valorização da cultura popular e do contexto local e do papel do arquiteto enquanto figura de “humildade absoluta” (1972), como num ato de resistência ao panorama que a rodeia.







Figura 4 - Fotografia aérea do Conjunto da Igreja do Espírito Santo do Cerrado, Uberlândia © Leonardo Finotti

## A EXPERIÊNCIA ÉTICA NO CERRADO (1976-1982)

É neste momento de resistência e de reflexão sobre o papel político do intelectual e do artista na sociedade que em 1976 é convidada pelo Frei Egidio Parisi para a elaboração de um projeto que consistia na construção de uma igreja, centro comunitário e pequeno convento num terreno disponível no Bairro de Jaraguá, arredores de Uberlândia, Minas Gerais.

Evidenciando a postura defendida no depoimento do filme *A transformação do Espaço* (1972), onde defende que “o arquiteto depende da situação política social”, a experiência do Cerrado materializa a intenção de Lina em atuar na transformação dos modelos hegemônicos predominantes e na estrutura social por eles imposta, “referenciando-se nas técnicas construtivas populares, em seu modo de saber-fazer local, posto em prática através do próprio ato da construção coletiva” (Altruda & Zein, 2019, p. 11).

O processo da igreja partiu de uma reflexão profunda baseada inicialmente no diálogo estabelecido entre a arquiteta, os frades franciscanos e o artista, seu amigo e elo de ligação, Edmar José de Almeida, que lhe deu as primeiras orientações: “Dona Lina, faça-a bela e simples, retrato desse povo tão bom. (...) Toda a riqueza que trazem impossível de extravasá-la no cotidiano aparece nos domingos, no descanso da noite, à beira do fogo, nas festas, nas canções, nas procissões” (ALMEIDA 1976 apud LAZZARIN, 2015).

Durante os primeiros momentos, Lina elaborou e reviu o seu projeto de forma a ir ao encontro dos desejos da comunidade e das orientações de Edmar e dos franciscanos, mantendo, no entanto, a concepção inicial de implantação e de articulação dos volumes: o campo de futebol já existente manteve-se no seu lugar, na cota mais baixa, seguido pelo ‘barracão’ para festas e convívios provido de uma lareira ao ar livre, seguido da casa das freiras, com as celas, cozinha e sala dispostas em torno de um pátio central, e por, fim, a igreja, o grande volume circular com o altar a eixo da entrada e a torre sineira adossada a tardoz. Todos estes volumes seriam desenvolvidos em plateaus, acompanhando a cota existente e permitindo o acesso independente a cada um deles a partir da rua.

Em 1978 é apresentado o projeto à comunidade de Jaraguá com Lina presente e em 1979 é feita “a chamada” à população local para participar e constituir o “conselho de construção”. A arquiteta refere anos mais tarde o papel da comunidade na construção da igreja e da materialização de um processo construtivo alternativo ao de outras construções: “O que houve de mais importante, na construção da Igreja do Espírito Santo, foi a possibilidade de um trabalho conjunto, entre arquiteto e mão-de-obra. De modo algum foi um projeto elaborado num escritório de arquitetura e enviado simplesmente para execução, pois houve um contacto fecundo e permanente entre arquiteto, equipe e povo que se encarregou de realizá-lo” (1999).

Os anos do Nordeste já tinham direcionado o seu trabalho para a valorização do processo e da experiência, em detrimento de um resultado formal ou de um objeto final. Com o início das obras do SESC Pompeia, paralela à construção da Igreja do Espírito Santo, Lina Bo Bardi efetiva a sua estratégia de aproximação dos intervenientes do processo de arquitetura ao instalar o seu escritório no local de obra. A sua atuação direta no local de obra alia então processos tecnológicos novos com a capacidade criativa dos próprios trabalhadores e, deste modo, “estar projetando no canteiro e trabalhar as soluções in loco, parece ser o meio de ajustar o descompasso técnico e social, fundindo canteiro e desenho” (Rossetti, 2003).

A extensa produção gráfica de Lina, desde croquis, anotações, desenhos aguarelados até aos desenhos técnicos, evidenciam a tentativa de anulação da distinção entre fases de projeto - concepção e obra - assim como o exercício de experimentação e simplificação constante aberto aos diferentes intervenientes do processo arquitetónico.

Nas soluções espaciais e materiais encontradas para a Igreja a contaminação de um imaginário popular é evidente. A escolha dos materiais foi marcada pela disponibilidade local: alvenarias de tijolo de barro, estrutura autoportante de madeira, cobertura em telha de canudo, pavimento em cimento, seixos rolados e terra batida. O salão de convívio, inicialmente com piso de terra batida e fechamento lateral em madeiras roliças fixas entre si com perfis metálicos é semelhante às construções indígenas, às ocas da Amazônia. A igreja e dependência das freiras é construída toda em tijolos manufaturados na região, sem reboco aparente, apenas com recurso ao betão armado para as vigas de coroamento e fundações.

As soluções construtivas são adotadas através de um entendimento comum entre arquiteta, engenheiro e trabalhadores, como no caso da solução construtiva da cobertura do volume cilíndrico da igreja, em que os vigamentos principais em madeira lavrada no local, juntamente com a subestrutura de madeira de demolição formalizam as 6 águas do telhado, fixas a uma peça hexagonal central a partir de uma solução proposta pela arquiteta deixando em aberto a possibilidade da sua alteração caso existisse alguma solução melhor; o que acabou por acontecer.

A materialidade da Igreja refletia assim as contingências enfrentadas adaptando-se ao contexto específico do local e da mão de obra, permitindo o seu desenvolvimento particular como reflexo de uma construção do espaço comum e das subjetividades individuais de cada interveniente no processo.

Por outro lado, também as soluções espaciais conferem à igreja o carácter comunitário e integrador das diversas formas de ser. As formas circulares e o modo como se encaixam referem-se a uma ideia não hierárquica de congregação e assumem a sua interdependência. Simultaneamente, remetem para uma visão ecuménica que congrega diversas ideologias e crenças, pelas várias referências e interligações às culturas africanas, indígenas e europeias.

Assim, o posicionamento ético e ideológico de Lina Bo Bardi é incorporado à componente física da arquitetura: desde as técnicas vernáculas de construção e o uso de materiais locais, até as formas circulares e sua disposição no terreno, enfatizando a cultura popular. Como a própria arquiteta refere, a experiência no Cerrado "não é a de uma "elite folclórica", mas, um teste de viabilidade, tendo em vista a possibilidade de uma produção habitacional ao alcance económico do povo e realizada com a colaboração ativa desse mesmo povo" (1999).

## CONCLUSÃO

Uma vez que a Arquitetura não significa apenas o projeto ou a obra edificada, mas também a obra habitada e vivenciada no seu dia-a-dia, o êxito de uma edificação pode ser entendido através da forma como este é reconhecido e estimado pelos seus usuários e, tendo em conta os relatos da comunidade local presentes nas investigações de Silva e Teixeira (2014) e Lazzarin (2015), é evidente o valor afetivo e o sentimento de pertencimento e de propriedade que a comunidade local tem pela igreja. Isto reflete uma arquitetura que foi capaz de projetar espaços identificáveis e apropriáveis por todos e de ir ao encontro às reais necessidades das pessoas.

A partir das componentes físicas da arquitetura, dos materiais e da materialidade, Lina constrói uma linguagem arquitetônica que expressa um conjunto de ideias e significados que evidenciam o seu posicionamento ético e, em simultâneo, configuram espaços potenciadores de diversos modos de vida, múltiplos, diferentes, particulares, em contraponto à crescente homogeneização das práticas e dos discursos.

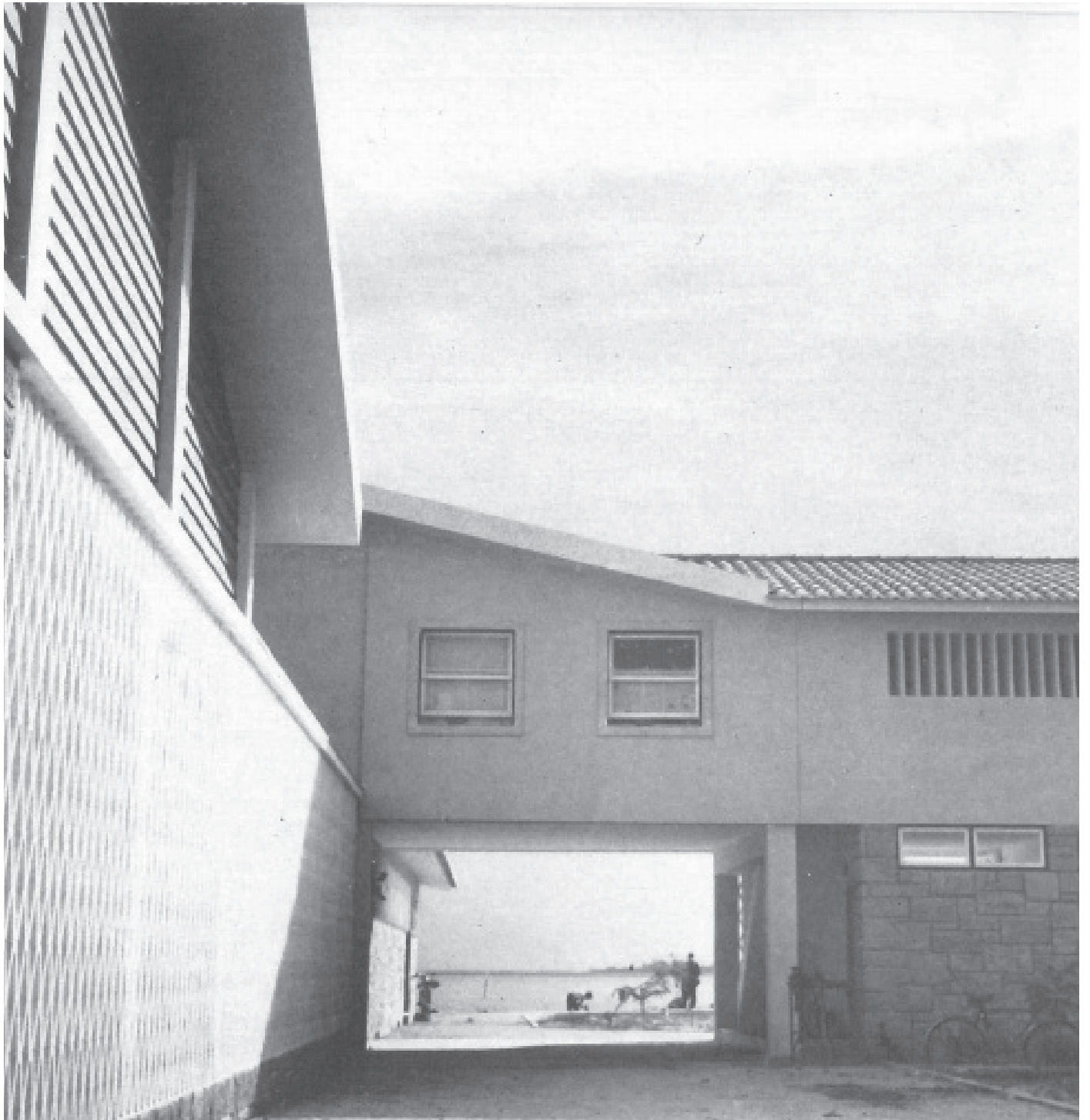
É a capacidade de síntese e simplificação que Lina possui e que se reflete nas suas obras que dota a sua arquitetura da capacidade de ser inclusiva, reconhecível e familiar, apropriável por todos. Como Olívia de Oliveira indica: “as arquiteturas de Lina Bo Bardi não detêm lugares “exclusivos”. Nada, ninguém é excluído destas construções, sempre apta a misturar velho e novo, arte popular e arte erudita, intelectuais e analfabetos, pobres e ricos, adultos e crianças, negros e brancos, o passado e o presente” (Oliveira, 2006).

Por último, o desenho como forma de expressão primeira da materialidade informa um conjunto de valores onde contingências, singularidades e possibilidades locais foram a floradas num constante ato de experimentação submetidos às circunstâncias particulares do processo arquitetônico da Igreja do Espírito Santo, expressando, em simultâneo, a forma de uma possível arquitetura ética.

## BIBLIOGRAFIA:

- Altruda, S., & Zein, R. V. (2019). Aproximações e Veredas: Poéticas de Rosa e Lina. Apresentado na XV Jornada de Iniciação Científica e IX Mostra de Iniciação Tecnológica, São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie. Obtido de <http://eventoscopq.mackenzie.br/index.php/jornada/xvjornada/paper/view/1358>
- Bo Bardi, L. (1994). Tempos de grossura: O design no impasse. (I. G. Ferraz, Org.). São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.
- Bo Bardi, L., & Almeida, E. J. (1999). Igreja do Espírito Santo do Cerrado. (M. Ferraz, Coord.). Lisboa: Editorial Blau.
- Dyrud, M. A. (2017). Ethics and Artifacts. Apresentado na ASEE Annual Conference & Exposition, Columbus, Ohio. Obtido de <https://peer.asee.org/ethics-and-artifacts>
- Grinover, M. (2010). Uma idéia de arquitetura: Escritos de Lina Bo Bardi (Dissertação de Mestrado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade de São Paulo, São Paulo. Obtido de <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-01062010-113936/pt-br.php>
- Illies, C., & Ray, N. (2009). Philosophy of Architecture. Philosophy of Technology and Engineering Sciences (Vol. 9, pp. 1199–1256). Elsevier.
- Lazzarin, A. L. (2015). A Igreja Espírito Santo do Cerrado e suas alternativas à arquitetura brasileira (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, São Carlos SP. Obtido de <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-31072015-101029/>
- Lima Jr, W. (1972). Arquitetura: A transformação do Espaço. Obtido de <https://www.youtube.com/watch?v=q0QHjzrEYOQ>
- Oliveira, O. de (2006, Janeiro). Repasses: A depredação material e espiritual da obra de Lina Bo Bardi. *Arquitextos—Vitruvius*, ano 06(068.01). Obtido de <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.068/387>
- Picon, A. (2021). *The Materiality of Architecture*. Un. of Minnesota Press.
- Rossetti, E. P. (2003, Janeiro). Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: Nexos de arquitetura. *Arquitextos—Vitruvius*, Ano 03(032.06). Obtido de <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.032/717>
- Silva, N. A. M., & Teixeira, M. C. V. (2014). Igreja Divino Espírito Santo do Cerrado: Diversas lembranças. *Risco Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*, (20), 49–64. Obtido de <https://www.revistas.usp.br/risco/article/view/117440>
- Verbeek, P.-P. (2009). The Moral Relevance of Technological Artifacts. Em P. Sollie & M. Düwell (Eds.), *Evaluating New Technologies: Methodological Problems for the Ethical Assessment of Technology Developments*, (pp. 63–77). Dordrecht: Springer Netherlands. Obtido de [https://doi.org/10.1007/978-90-481-2229-5\\_6](https://doi.org/10.1007/978-90-481-2229-5_6)
- Winner, L. (1980). Do Artifacts Have Politics? *Daedalus*, 109(1), 121-136. Obtido de <http://www.jstor.org/stable/20024652>





# MATERIALIDADE CONCEPTUAL NA POUSADA DA RIA DE ALBERTO CRUZ

Sandra Samina

*sandra\_sofia\_samina@iscte-iul.pt*

Figura 1. Pousada da Ria - Pormenor da Fachada - ângulo Norte Poente. MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS. Pousada da Ria. Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, novembro 1962.

Figura 2. Pousada da Ria - Fachada Nascente Sul. MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS. Pousada da Ria. Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, novembro 1962. (página seguinte)

A materialidade constitui a essência do projeto de arquitetura que apela à condição estrutural e define a identidade formal e singular da própria obra e do próprio lugar. A escolha do material e as suas possibilidades formais estão integrados num processo criativo que poderá ser o ponto de partida do argumento do projeto e constituir a poética dos espaços e da construção.

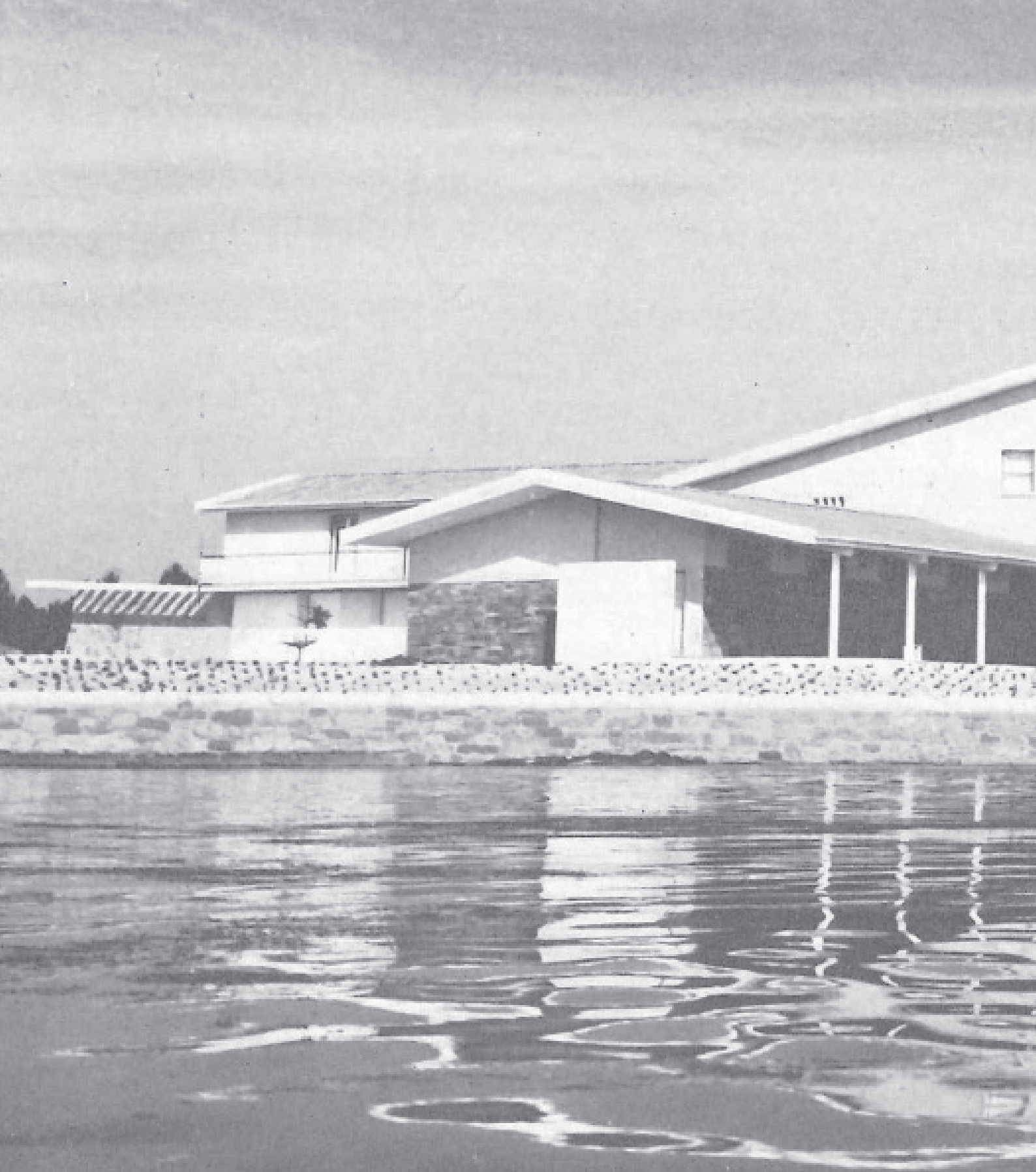
No caso da Pousada da Ria (1960-1962) o modo como são usados os materiais tradicionais em conciliação com o uso do betão armado permite introduzir uma dimensão moderna à obra do arquiteto Alberto Cruz (1920-1990). A estrutura confere o enraizamento ao terreno e fornece suporte ao revestimento. Constrói-se assim a forma, a partir das articulações dos elementos que trabalham a transição entre o tectónico e o estereotómico. [1] Como se pode ver no pormenor da fachada Norte Poente (Fig. 1), existem 4 elementos estruturantes que agregam toda a composição: a grelhagem em madeira, o beirado em telha, a parede rebocada a branco, perfurada e a pedra. A grelhagem em madeira funciona como um filtro que permite manipular a interação do interior com o exterior, o beirado em telha como um complemento estrutural e de preservação do edifício, a parede rebocada a branco, perfurada, funciona como uma segunda pele da fachada e de proteção e a pedra alicerça toda a construção. É visível o uso de um elemento alheio à conceção da arquitetura popular, o betão armado, que tem uma função estrutural, mas em simultâneo é usado como elemento plástico e arquitetónico. Este material é fundamental para lançar um sentido crítico à sua obra, e que atualiza o discurso arquitetónico para uma dimensão mais contemporânea, o princípio das “invariáveis dos sistemas construtivos tradicionais”.

## O INQUÉRITO COMO INSTRUMENTO DE DIÁLOGO ENTRE TRADIÇÃO E MODERNIDADE

O início dos anos 1950 marca uma certa estabilização da reconstrução no ambiente pós-guerra e em simultâneo já eram visíveis alguns sinais que anteviam que uma crise poderia surgir pela aplicação dos princípios do movimento moderno, como uma necessidade de fortalecer o vínculo com a arquitetura moderna.

O “Inquérito à Arquitetura Popular” (1955-1961) surgiu como uma tentativa inteligente dos arquitetos modernos portugueses confirmarem as suas teses e posições mais modernas, regressando à origem e essência do Homem. O que verdadeiramente importava já não era a tradição, mas perceber a manifestação humana mais simples, de como vivem no seu estado mais puro e descontaminado. As primeiras construções demonstraram um talento admirável, adaptadas ao meio natural, ao clima e à topografia, com uma noção bem definida dos limites da própria arquitetura.

O Inquérito lançou o debate em torno de reflexões culturais e históricas da realidade portuguesa que permitiu uma ação mais consciente do projeto proporcionando o diálogo entre tradição e modernidade como forma transversal de fazer arquitetura em Portugal. Um dos objetivos do Inquérito passou pela redefinição do papel do arquiteto na sociedade, relacionando uma dimensão ética, ao serviço do bem-estar comum e o ato arquitetónico em função de 3 valores fun-







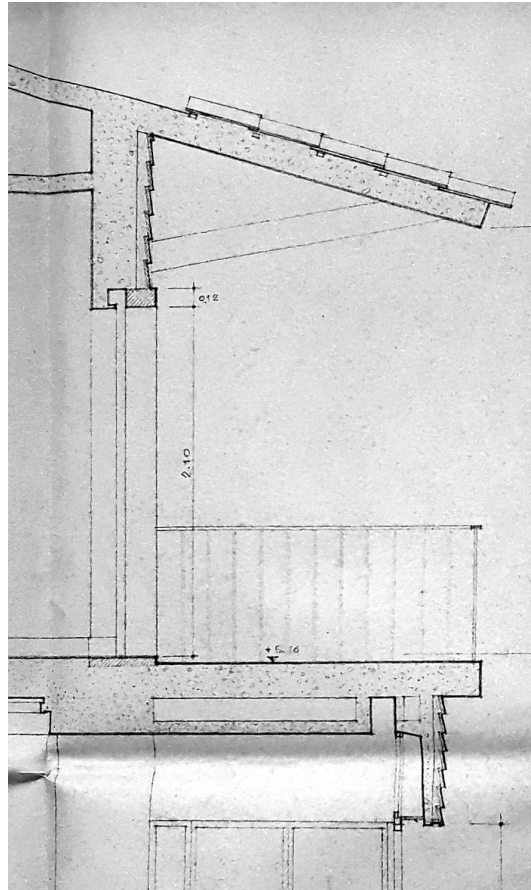
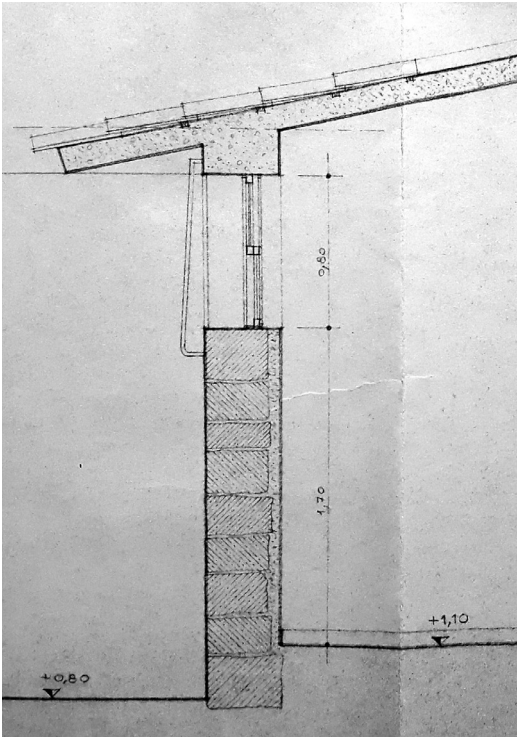
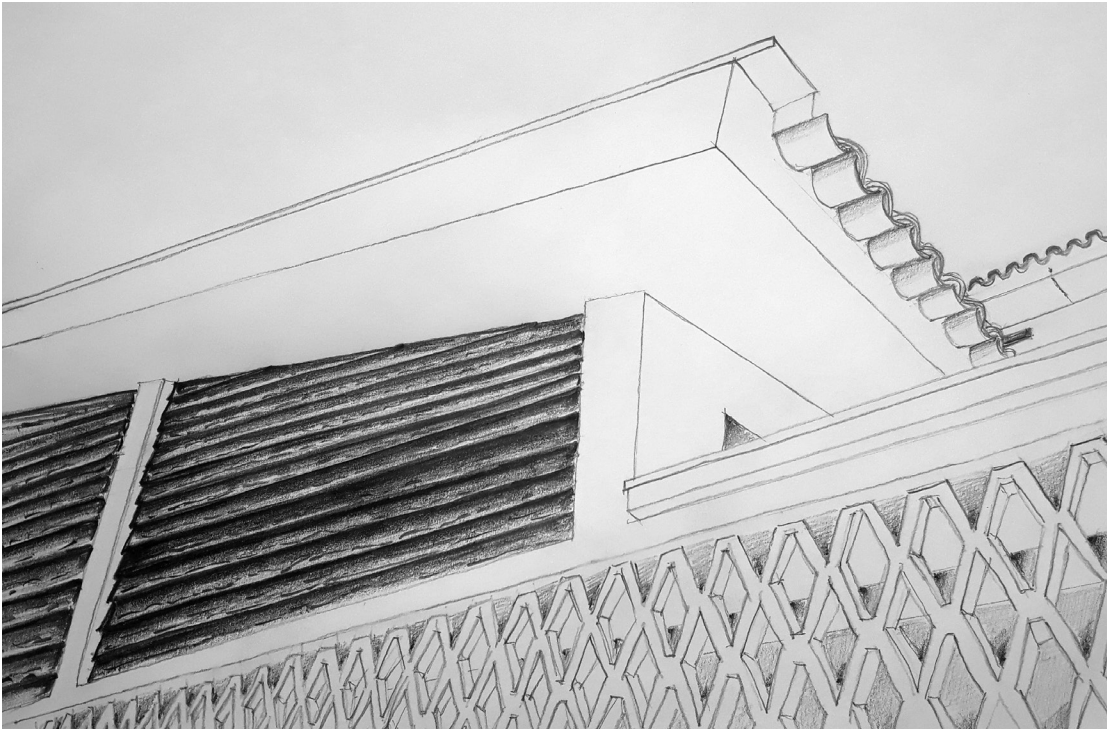


Figura 3. Pousada da Ria - Pormenor da Fachada Poente - Por Sandra Samina, março 2021.

Figura 4. Pousada da Ria - Pormenor do pilar em pedra. CRUZ, Alberto. Espólio do arquiteto, dossier 262 - Pousada da Ria de Aveiro, folha n.º 16, Corte LM, 1962.

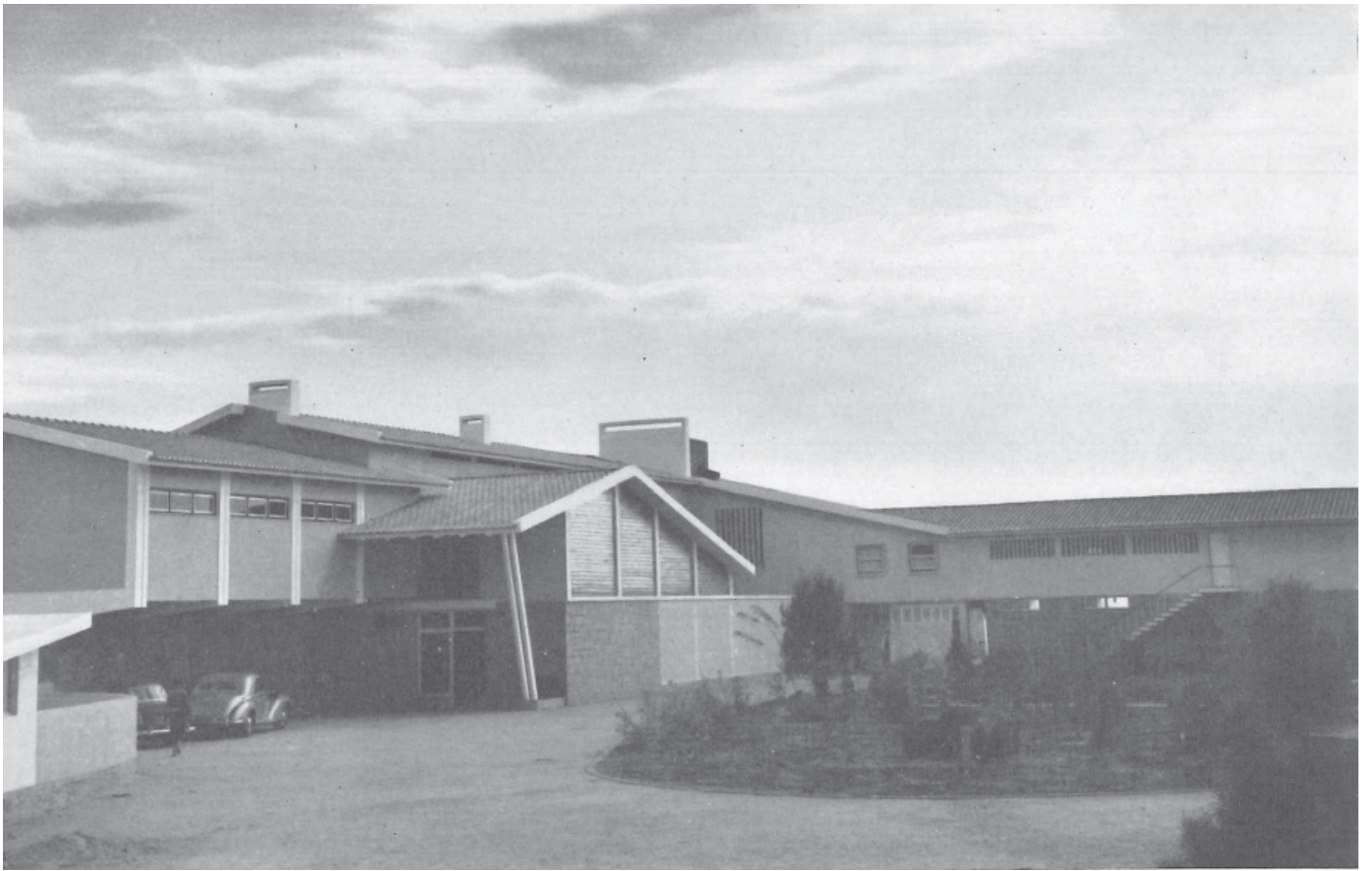
Figura 5. Pousada da Ria - Pormenor do Quarto, 1.º andar e Sala de Estar, RC. CRUZ, Alberto. Espólio do arquiteto, dossier 262 - Pousada da Ria de Aveiro, folha n.º 13, Corte EF, 1962.

damentais – Dignidade, Coerência e Utilidade. [2]

As questões apuradas no “Inquérito à Arquitetura Popular” relativas à autenticidade, cultura, tradição e identidade remetem-nos inevitavelmente para a temática do regionalismo. A postura regionalista adotada, promove, por um lado, a tradição através da continuidade cultural e por outro, a modernidade que segue por uma vertente inovadora. O regionalismo modernista e o regionalismo crítico revelam-se aliados numa combinação, a partir da tradição, para construir novo em consonância com o lugar. É certo que o Inquérito deu um impulso muito significativo ao regionalismo crítico e a um modo específico de pensar e fazer arquitetura em Portugal. Mas esta crítica foi construída ao longo de um processo de anos no qual contribuíram algumas obras anteriores à sua realização. [3] De facto, o Inquérito trouxe uma nova abordagem à arquitetura tradicional, da qual já existia algum conhecimento prévio sobre esta matéria.

A forma como os arquitetos construíram a modernidade no contato direto com a tradição teve algumas variantes. O edificado e a materialidade representam uma forma de interação entre estrutura, racionalidade, função e forma, expressando uma consciência coletiva regional focada em enaltecer a essência do local, o que nos remete numa continuidade histórica, ligada à cultura, memória e raízes do lugar. O arquiteto Keil do Amaral coordenou a realização do “Inquérito à Arquitetura Popular”, já com uma noção referenciada para uma vertente mais moderna e crítica da arquitetura, que terá certamente partilhado com Alberto Cruz em muitas conversas. Este arquiteto, que foi uma personagem próxima de Keil do Amaral, não terá sido alheio à vitalidade desencadeada por toda a pesquisa que estava a ser realizada no terreno. Adotou, assim, uma solução construtiva caracterizada por um modo moderno de incorporar materiais tradicionais como a pedra, a madeira e a telha. (Fig. 2) A interpretação desta lógica construtiva no imaginário da arquitetura popular é traduzida para a sua arquitetura pelo modo como é usado o betão armado.





## POUSADA DA RIA - “INVARIÁVEIS DOS SISTEMAS CONSTRUTIVOS TRADICIONAIS” – DO REGIONAL AO MODERNO

Figura 6. Pousada da Ria - Fachada Norte Poente, MINISTÉRIO DAS OBRAS PÚBLICAS, Pousada da Ria, Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, novembro 1962.

A tradição construtiva tem sofrido algumas transformações ao longo dos tempos devido ao aparecimento das novas técnicas de construção e à introdução de novos materiais. Este processo dinâmico está ligado ao uso do betão armado, inicialmente aplicado na indústria, mais tarde utilizado nas estruturas e lajes, proporcionando uma aplicação racional, económica e correta no campo formal e expressivo. O betão armado constitui o elemento basilar para a arquitetura moderna devido à sua plasticidade e elevada performance técnica. A evolução do sistema construtivo deve-se a uma nova consciencialização que os arquitetos desenvolveram durante a sua formação, no seu percurso profissional e nas suas viagens aguçando-lhe o desejo de tirar partido da potencialidade dos novos materiais no âmbito estrutural e materialização de novas espacialidades.

Uma solução arquitetónica válida tenta aliar a técnica com uma intenção estética que lhe confira utilidade. A tectónica está ligada à poética de construir associada ao interesse pelos materiais, as suas técnicas e sistemas construtivos.

Kenneth Frampton (1930- ) defende que, ao redirecionarmos a arquitetura para a temática do lugar, teremos que refletir sobre a arte tectónica de construir. Deverá existir uma adaptação entre o velho e o novo, mantendo a essência do lugar, e em simultâneo, uma adequação às novas realidades. O regionalismo crítico de Frampton propõe que o processo da génese da forma está relacionado com as condicionantes relativas às características do local do projeto, com especial enfoque para a luz, a topografia e com uma tectónica derivada da técnica estrutural.

[4]

A Pousada da Ria está integrada na 2.<sup>a</sup> fase do plano das novas pousadas, série “Beira-Mar”, promovidas pelo Estado Novo. O conceito de pousada está ligado a um conforto modesto e familiar em que se estabelece uma continuidade entre o habitar de “feição regionalista” e o exterior orgânico e natural. O arquiteto Alberto Cruz, autor desta obra singular, após observação do estado puro da origem do lugar e da paisagem, foi movido pelo desejo de experimentar e articular a forma estrutural com a expressividade dos materiais. Procurava na arquitetura uma aprendizagem que o remete para uma metodologia racional e uma leitura empírica do contexto do lugar, numa relação entre tradição e modernidade. Utiliza o betão armado como o elemento inovador e crítico que atribui uma dimensão moderna e o desejo de internacionalização à sua obra. Relaciona este material “charneira” com os materiais tradicionais, articulando o discurso moderno às possibilidades formais e ao próprio sentido do espaço. A reflexão à essência humana e ao entendimento das circunstâncias de âmbito local posiciona a Pousada da Ria num processo de continuidade que lhe confere um caráter de intemporalidade.

## POUSADA DA RIA - O DETALHE COMO ARGUMENTO DE UMA REINTERPRETAÇÃO CRÍTICA

A valorização do detalhe atinge o seu auge na arquitetura moderna. O pormenor da fachada poente da Pousada da Ria (Fig.3) confere uma expressão da arquitetura de Alberto Cruz que valoriza os aspetos funcionais e estruturais da construção em conciliação com os materiais utilizados, a telha, a madeira, a pedra. Esta preocupação técnica e construtiva valoriza a compreensão da obra e define o caráter da sua arquitetura. (Fig. 4 e 5) A solução das coberturas em telha assente numa estrutura em betão armado confere um ponto inovador e marcante do seu projeto. O uso da madeira apela à temperatura que Alberto Cruz quer conferir ao espaço através da manipulação da entrada de luz exterior e pelo seu uso no mobiliário. Quanto à parede perfurada e rebocada a branco confere ao alçado uma unicidade revelada pelo desenho que filtra uma primeira pele para um plano recuado. A pedra também é utilizada nos pilares pela qualidade de resistência que valoriza a volumetria da edificação. Podemos considerar que Alberto Cruz afirma a importância do processo construtivo e o uso destes materiais na valorização da arquitetura como detalhe, de qualificação das suas obras e, conseqüentemente, para uma melhor utilização do espaço. A integração da Pousada da Ria na paisagem natural é evidenciada pela horizontalidade das fachadas, pelo ritmo de vãos e amplas consolas envidraçadas. A criação do arquiteto é desenvolvida através do detalhe e pelo processo de representação gráfica que promove a qualidade, o caráter e a presença da construção.

A arquitetura abrange em simultâneo as dimensões da construção e da narração, na qual o detalhe constitui o elo de ligação e significação da produção arquitetónica. O detalhe está intrinsecamente ligado ao processo construtivo e à representação gráfica, conferindo uma interação com a obra arquitetónica. Neste contexto é alcançada uma definição da arquitetura que demonstra a verdadeira expressão do objeto construído e o seu caráter necessário.

A arquitetura é o resultado de uma criação que abrange várias escalas, desde uma visão geral, na qual percebemos a obra na sua totalidade, até escalas reduzidas que possibilitem a compreensão detalhada de partes da construção. Dentro do processo projetual, o detalhe construtivo assume o ponto fundamental para a transmissão da qualidade conceptual do projeto. Através do detalhe, o arquiteto expressa a sua intenção construtiva necessária à execução da obra, conferindo ritmo, expressão, clareza e unidade ao conjunto.

O projeto de arquitetura, enquanto ato de criação e representação identitária do lugar, alia a estrutura à construção, a função à forma, a materialidade ao detalhe. O significado da produção arquitetónica de um edifício corresponde tanto ao ato de construir como à narrativa revelada nos pormenores. O detalhe é um elemento muito importante que articula toda a composição, pois permite evidenciar a qualidade dos materiais e afirmar a evolução da linguagem arquitetónica através da representação gráfica em torno dos sistemas construtivos.

Sintetizando, o significado de uma “boa arquitetura passa, pela expressão de seus detalhes, numa dialética entre o todo e a parte que se complementam para indicar a conceituação final da edificação, com seu verdadeiro valor arquitetónico.” (Belleza, 2003, p.8)

[1] cf. SANTOS, Ana Georgina Figueira Freitas dos. Regionalismo e caráter: um estudo de 4 casos do séc. XX [online]. Lisboa: Universidade Lusíada, Faculdade de Arquitetura e Artes. Dissertação Mestrado Integrado em Arquitetura, julho 2018, p. 119 [consultado 27 março 2021]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11067/4393>

[2] cf. GOMES, Francisco Manuel Portugal e. Dimensão Ética nos Objetivos do Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa [online]. *Genius Loci: lugares e significados | places and meanings*, volume 2, p. 13 [consultado 25 abril 2021]. Disponível em: 17053.pdf (up.pt)

[3] Caso do projeto de Nuno Teotónio Pereira, a Igreja das Águas, do qual estava definido nos moldes em que foi construído em 1949.

[4] cf. BRANDÃO, Otávio Curtiss Silviano. A relação entre processo criativo e sistemas construtivos em arquitetura: um estudo de caso [online]. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2002, p. 68 [consultado 29 abril 2021]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/RAAO-737NWV>

[5] cf. BRANDÃO, Otávio Curtiss Silviano. A relação entre processo criativo e sistemas construtivos em arquitetura: um estudo de caso [online]. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2002, p. 70 [consultado 29 abril 2021]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/RAAO-737NWV>

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sentido coletivo na arquitetura confere a valorização da criação do abrigo enquanto instinto primordial, no qual resulta o equilíbrio da vida e a poética do espaço. Segundo Gottfried Semper (1803-1879), a primeira manifestação do instinto artístico do Homem está no contato direto com a natureza, através de sons, ritmos e movimentos, no qual originou a música e a arquitetura. [5] Os edifícios personificam lugares e revitalizam a dinâmica dos espaços, de um meio ambiente que permanece em constante mutação. A nossa vivência quotidiana resgata na nossa memória o nosso instinto natural que constitui um conjunto unificado de partes que nos permitem relacionar intimamente com o lugar, através dos materiais e da construção. Na origem do “Inquérito à Arquitetura Popular” está o entendimento da essência humana e como esta arquitetura descontaminada assenta no território. A construção deve estar localizada segundo determinadas diretrizes geográficas, por forma a enfrentar as adversidades que são colocadas pela própria natureza. As edificações são executadas pela necessidade muito forte de subsistência e não por uma questão de tradição. O arquiteto assume um papel social importante através da compreensão, observação e equilíbrio entre a vida e o Homem de modo a fortalecer as raízes do lugar.

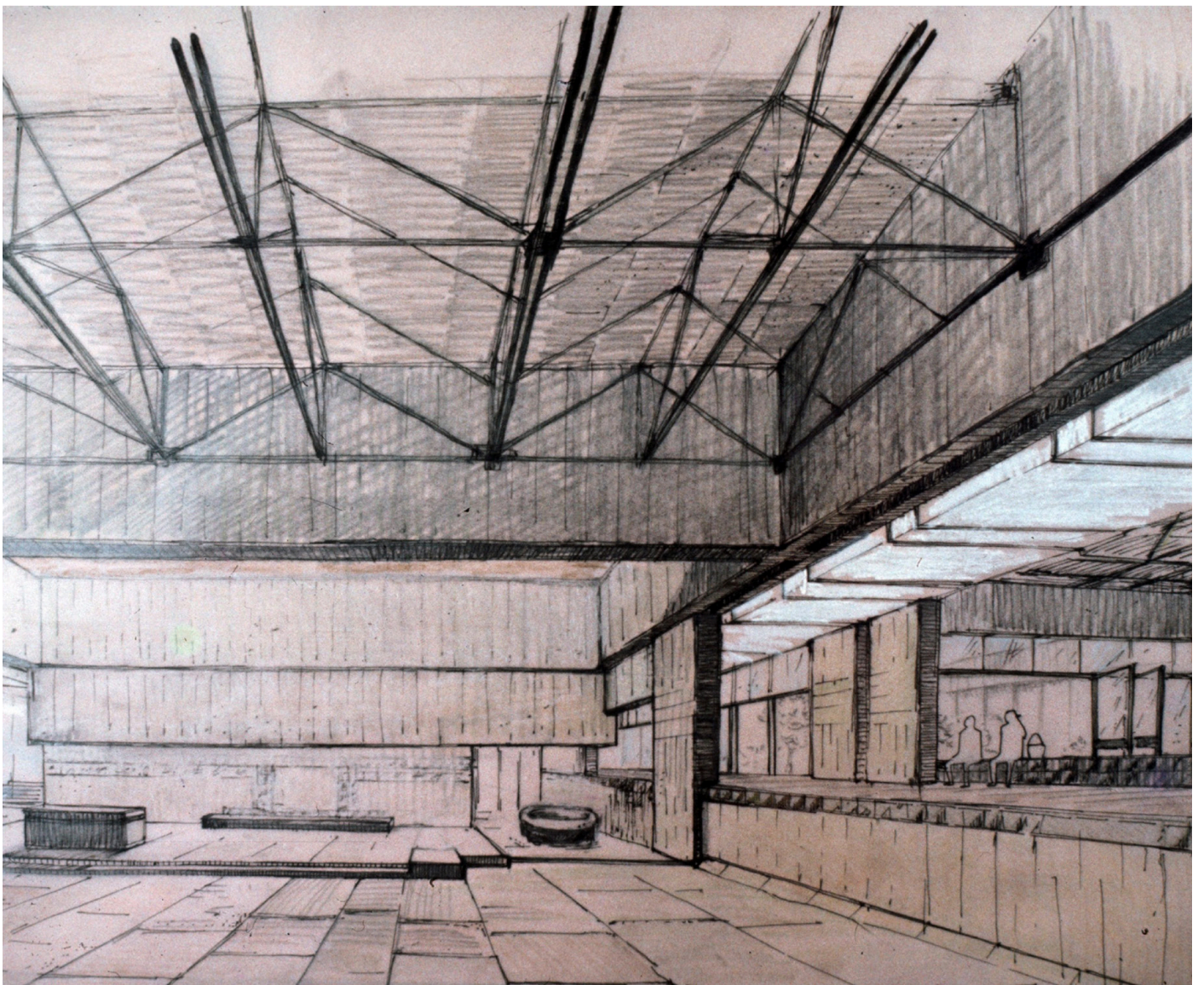
Com o movimento moderno, a arquitetura assumiu um papel de valorização dos sistemas construtivos e, conseqüentemente, o detalhe arquitetónico teve um papel fundamental neste processo como denominador principal da qualificação da arquitetura.

A Pousada da Ria (Fig. 6) revela como o edifício se adapta às particularidades do lugar, formando uma composição formal que afirma o carácter do lugar e da edificação. Para dar forma a essa construção, o fator escala assume um papel determinante para a compreensão do edifício com a envolvente, evidenciando a qualidade da obra. Alberto Cruz alicerça o processo de projeto na escolha dos materiais, relacionando-os com o lugar, com o uso e com a técnica construtiva. Nesta obra o autor adotou uma atitude pragmática, concertada com o lugar e com o programa, mas reveladora também de uma consciência aberta à modernidade e conhecedora das práticas coletâneas internacionais. O legado singular da sua obra, manifesto de forma mais evidente no projeto da Pousada da Ria, remete-nos para a ideia de que a arquitetura é a intermediária entre a organização social do espaço, o conforto do utilizador e a sua própria identidade.

## BIBLIOGRAFIA

- BELLEZA, Gilberto Silva Domingues de Oliveira. O detalhe como arquitetura. Uma pesquisa sobre um trabalho prático [online]. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo - Tese de Doutorado, 2003. [consultado 04 maio 2021]. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-17052013-145449/publico/tese\\_GB.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16131/tde-17052013-145449/publico/tese_GB.pdf)
- BRANDÃO, Otávio Curtiss Silviano. A relação entre processo criativo e sistemas construtivos em arquitetura: um estudo de caso [online]. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2002 [consultado 29 abril 2021]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/RAAO-737NWW>
- CUNHA, David Alexandre dos Santos. Fernando Távora: tradição e modernidade [online]. Lisboa: Universidade Lusíada de Lisboa - Faculdade de Arquitetura e Artes - Dissertação Mestrado Integrado em Arquitetura, 2014. [consultado 04 maio 2021]. Disponível em: [http://repositorio.ulusiada.pt/handle/11067/2763?locale=pt\\_PT](http://repositorio.ulusiada.pt/handle/11067/2763?locale=pt_PT)
- FARIA, Francisco. Análise dos Sistemas Construtivos Portugueses [online]. Dissertação de Mestrado em Construção de Edifícios, na Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, 2013 [consultado 27 abril 2021]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10216/11370>
- FERREIRA, Inês Costa. Modernidade Continuidade [online]. Porto: FAUP - Dissertação Mestrado Integrado em Arquitetura, novembro 2018. [consultado 04 maio 2021]. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/117098>
- GOMES, Francisco Manuel Portugal e. Dimensão Ética nos Objetivos do Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa [online]. *Genius Loci: lugares e significados | places and meanings*, volume 2, pp. 419-432. [consultado 25 abril 2021]. Disponível em: [17053.pdf](https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/117053.pdf) (up.pt)
- LOBO, Susana. Pousadas de Portugal: reflexos da arquitectura portuguesa do SéculoXX. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.
- LOPES, Marcela Silviano Brandão. A Poética do Construir: A Arquitetura da Construção [online]. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2009 [consultado 29 abril 2021]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/RAAO-7YHN9Q>
- MAIA, Maria Helena, Alexandra Cardoso. O Inquérito à Arquitectura Regional: contributo para uma historiografia crítica do Movimento Moderno em Portugal [online]. APHA – Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, 2014. [consultado 25 abril 2021]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.26/19935>
- PRISTA, Marta Lalandia. A memória de um Inquérito na cultura arquitetónica portuguesa [online]. Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL), 2016, pp. 273-288. ISBN: 978-972-9136-78-8 [consultado 27 março 2021]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10362/21419>
- RUDOLFSKY, Bernard. Architecture without Architects [online]. The Museum of Modern Art, New York, 1965. [consultado 28 abril 2021]. Disponível em: [rudolfsky\\_architecture\\_without\\_architects-min.pdf](http://hdl.handle.net/10216/11370) (mcgill.ca)
- SANTOS, Ana Georgina Figueira Freitas dos. Regionalismo e carácter: um estudo de 4 casos do séc. XX [online]. Lisboa: Universidade Lusíada, Faculdade de Arquitetura e Artes. Dissertação Mestrado Integrado em Arquitetura, julho 2018. [consultado 27 março 2021]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11067/4393>
- TEIXEIRA, Joaquim, António Néves. A evolução dos sistemas construtivos na arquitetura Portuense entre a tradição e a modernidade [online]. FAUP – Artigo em Livro de Atas de Conferencia Internacional, 2017. [consultado 29 abril 2021]. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/106217>
- TOSTÕES, Ana, MOITA, Irisalva, AMARAL, Francisco Pires Keil do. Keil do Amaral, o arquiteto e o humanista. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa. Pelouro da Cultura, 1999.





# IGREJA PAROQUIAL DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO, OLIVAIS SUL. DESPOJAMENTO, VERDADE E ALEGRIA

Margarida Marino  
*margaridamarino@gmail.com*

Figura 1. Esboço de Pedro Vieira de Almeida do interior da nave - "Concurso de esboços da Nova Igreja dos Olivais-Sul" (1969-1970). MARQUES, João Luís (2017). A igreja na cidade, serviço e acolhimento, arquitectura portuguesa 1950-1975 (Tese de Doutoramento) Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto.

A materialidade presente na Igreja do Paroquial de Nossa Senhora da Conceição (1980-1988) de Pedro Vieira de Almeida (1933-2011) no bairro dos Olivais Sul, assume os aspetos enunciados no "Programa para construção de Novas Igrejas" (1966), de despojamento, verdade e alegria.

A proposta de Pedro Vieira de Almeida, apresentada no "Concurso de esboços para a Nova Igreja de Olivais Sul", lançado em 1969, fixa-se num sistema de micro-cidade estruturado na articulação de espaços de circulação e espaços de permanência, explorando na prática de projeto a reflexão teórica sobre o espaço da arquitetura que desenvolve nos anos 60. O projeto da Igreja dos Olivais Sul, e a sua construção, constituem-se como laboratório experimental da pesquisa espacial, fazendo participar a estrutura, a expressão plástica da luz e dos materiais, num processo que se adapta, afina e define em obra.

Neste sentido, materialidade conceptual de despojamento, verdade e alegria, estabelece-se na Igreja dos Olivais Sul, na utilização do betão à vista assumindo a textura da cofragem perdida em ripas de madeira; na participação da estrutura em vigas de betão na definição do espaço interior, na caracterização de espaços de permanência e espaços de circulação, pelo domínio da iluminação natural, quer através de aberturas zenitais que acompanham o espaços de circulação, quer pelos vãos em tijolo de vidro que conferem espessura à luz que entra do exterior e dos pátios interiores, criando uma iluminação difusa que envolve todo o espaço da nave. Esta caracterização do espaço através da estrutura, a textura do betão, e a penumbra do espaço de permanência, a nave, envolvida pela luz do espaço de deambulação, a galeria, está esboçada no esquisso de Pedro Vieira de Almeida (Fig.1), numa procura de representar a espacialidade, as suas tensões, o ambiente despojado, honesto e de introspecção do espaço litúrgico.

## ENQUADRAMENTO

A Igreja dos Olivais-Sul assume os novos parâmetros consequentes da renovação litúrgica e de todo o processo de abertura e procura de modernidade da Igreja e dos espaços religiosos iniciado na década de 50 e que se prolonga na década seguinte. Neste contexto, é relevante a intervenção do Movimento de Renovação da Arte Religiosa, formado em 1953, que atuou na procura de uma arte e arquitetura religiosa verdadeiramente moderna, não só no âmbito da linguagem e técnica, mas também no sentido de adequação ao contexto cultural e histórico, promovendo concursos, encontros, debates e exposições, constituindo-se como um importante movimento cultural e religioso em Portugal. A ação de MRAR alinha-





Figura 2. Galeria à entrada da nave (c. 1987-88). Elaborado pela autora a partir do Arquivo do SNIP, 2021.

Figura 3. Corredor com pátio (c. 1987-88). Elaborado pela autora a partir do Arquivo do SNIP, 2021. (página seguinte)

va-se à necessária renovação e atualização da Igreja à realidade social e cultural, propondo a reflexão sobre o espaço religioso atenta modernização pastoral e litúrgica que resultará do Concílio do Vaticano II, realizado entre 1962 e 1965. A afirmação de modernidade na arte e arquitetura religiosa vai ser impulsionada pelo Patriarcado de Lisboa, nomeadamente pela necessidade de construção de equipamentos religiosos nas periferias urbanas em forte expansão. Nesse sentido, é formado o Secretariado de Novas Igrejas do Patriarcado, em 1961, destinado a “promover e orientar o movimento da construção de novas igrejas” (SNIP, 1961) do Patriarcado de Lisboa que, a partir contributo essencial da ação cultural, teórica e crítica do MRAR e do debate e reflexão em torno do espaço religioso moderno, publica em 1966 o Programa para construção de Novas Igrejas, um programa-base onde se definem os elementos e aspetos a considerar na organização do equipamento religioso e paroquial, destacando o seu carácter orientador, requerendo do projetista “um esforço de análise, de crítica e de interpretação do próprio programa, e de reinvenção de soluções para as exigências [...] ignoradas, tidas em menor consideração ou mal resolvidas” (SNIP, 1966). Em 1969 é lançado pelo SNIP o “Concurso de esboços para a Nova Igreja de Olivais Sul”, seguindo o Programa de construção das Novas Igrejas (1966). Para o concurso foram convidados a participar cinco[1] arquitetos, entre os quais Pedro Vieira de Almeida, que vence o concurso propondo uma micro-estrutura que procura conferir urbanidade ao novo bairro que se apresentava como um deserto, pontuado por edifícios-objeto sem unidade entre si. O projeto da Igreja Paroquial dos Olivais Sul resulta da exploração prática da reflexão teórica sobre o espaço que Pedro Vieira de Almeida desenvolve nos anos 60, quer no âmbito de uma pesquisa individual iniciada como o Ensaio sobre o Espaço da Arquitetura (1963), nomeadamente a série de artigos em torno da noção crítica de Espaço-Perdido (1965), quer do trabalho desenvolvido no âmbito do debate promovido pelo MRAR, centrado no programa e arquitetura religiosa.

## O ESPAÇO E O VALOR EXPRESSIVO DA LUZ

A Igreja Paroquial dos Olivais-Sul constitui uma obra singular, “assumindo radicalmente «um conceito pós-conciliar de inserção da igreja na cidade [...] como estrutura para servir a comunidade»” (Fernandes, 2014, p. 56), não só na atitude anti-monumentalista, como também na conceptualização do interior como um sistema de “micro-cidade”, procurando conferir o carácter urbano que o bairro não tem.

Este sistema de “micro-cidade” determina o espaço de circulação como estrutura fundamental que suporta o conjunto, no qual amplos corredores assumem-se como largas ruas cobertas que articulam o programa do edifício e conduzem à grande praça que é a nave. Este percurso é acompanhado por pátios que permitem a iluminação e a dilatação desses espaços contínuos e orientados (Fig.3), que apelam ao encontro e convívio da comunidade estabelecendo a entrada gradual no espaço litúrgico[2]. Na interseção com a nave, os espaços de circulação tomam outra caracterização, a luz passa a ser zenital acentuando a passagem para o espaço sagrado, em que a rua se transforma no deambulatório que envolve a assembleia (Fig. 2).

O deambulatório é recuperado da tradição cristã no sentido de um espaço interior perdido, um espaço “vazio a utilizar livremente” (Almeida, 1969) permitindo ao crente alhear-se e isolar-se da comunidade num ato de interiorização que é plasticado através da redução do pé-direito em relação à nave. A diferença resulta da altimetria mais elevada do espaço de circulação, criando uma galeria contínua que possibilita a extensão da assembleia em grandes reuniões.

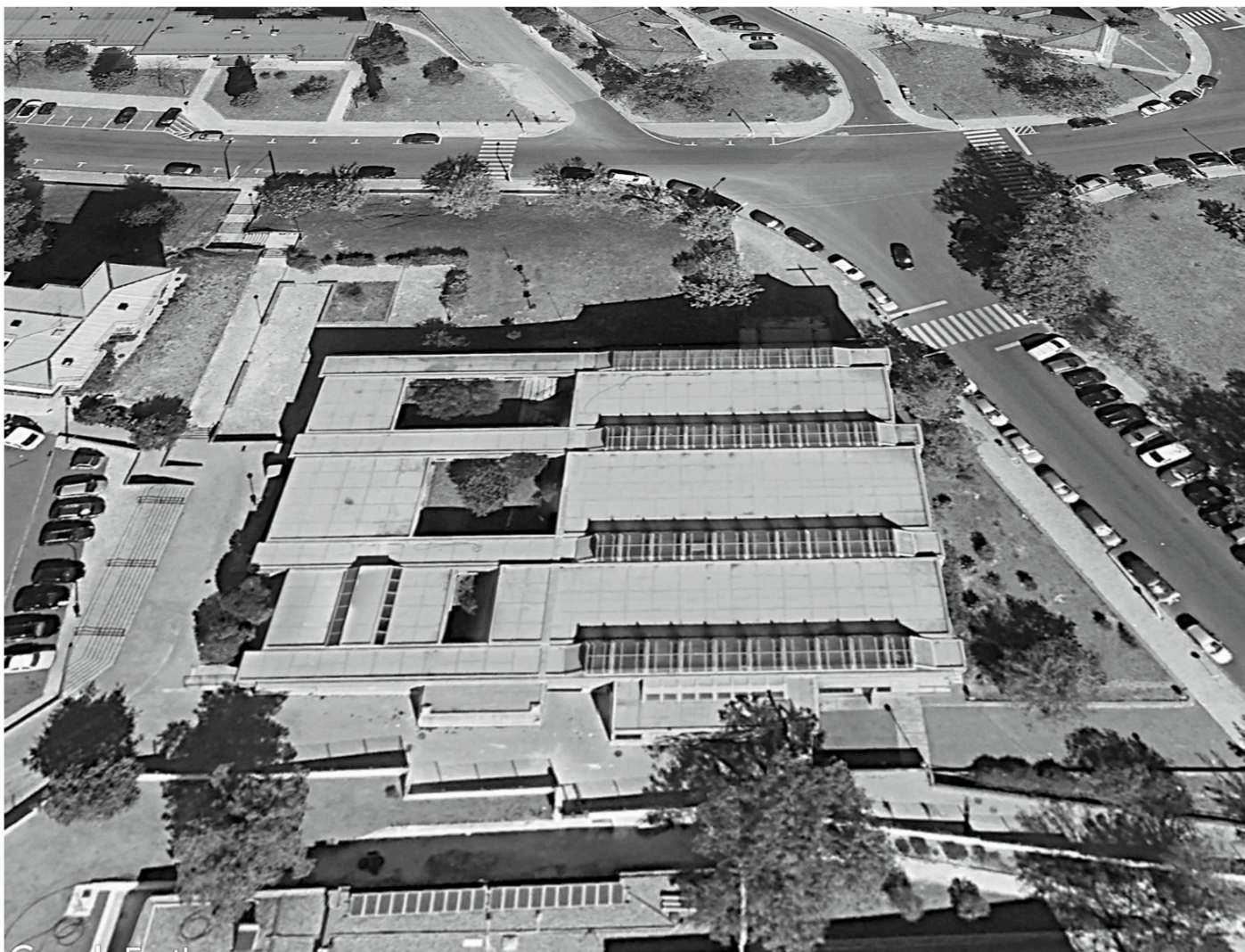
A luz, como refere Pedro Vieira de Almeida, constitui “em absoluto, material objetivamente componente da linguagem arquitetónica” (Almeida, 2011, p. 12) e na Igreja dos Olivais Sul é elemento essencial na qualificação do espaço. O percurso até à nave é acompanhado por pátios que iluminam o espaço, numa luz diluída pelo tijolo de vidro que contrasta com a penumbra do espaço de culto, onde o percurso é acentuado pela iluminação zenital e pelos vãos da fachada, também em tijolo de vidro, criando uma luz dominada e difusa, dotando-a de espessura, fazendo-a surgir plasticada no espaço.











## BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, P. V. de (1965, Agosto 4). "O Espaço-Perdido – proposta para a sua revalorização crítica. Edifícios de culto". *Jornal Letras & Artes*, pp. 8-10.
- ALMEIDA, P. V. de (1969, Março 12). "Igrejas – actualidade crítica de um programa talvez não actual (II)". *A Capital – suplemento Literatura & Arte*, p. 2.
- ALMEIDA, P. V. de (1992, Março) *Uma definição de Arquitectura*. *Jornal dos Arquitectos*, 109, p. 17.
- ALMEIDA, P. V. de (2008). *Apontamentos para uma Teoria da Arquitectura*. Lisboa: Livros Horizonte.
- CUNHA, J. A. da (2014). *O MRAR e os anos de ouro da Arquitectura Religiosa em Portugal no século XX. A acção do Movimento de Renovação da Arte Religiosa nas décadas de 1950 e 1960* (Tese de Doutoramento). Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Lisboa.
- FERNANDES, J. M. (2014). *Igrejas do século XX. Arquitecturas na região de Lisboa*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- MARQUES, João Luís (2017). *A igreja na cidade, serviço e acolhimento, arquitectura portuguesa 1950-1975* (Tese de Doutoramento) Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto.

[1] No "Concurso de esbocetos para a Nova Igreja dos Olivais Sul" foram convidados a participar, além de Pedro Vieira de Almeida, os arquitetos Germano Venade, Manuel Vicente, Filipe Mário Lopes e Fernando de Abreu.

[2] Um dos aspetos estabelecidos no "Programa para a construção das Novas Igrejas" é o percurso de entrada no qual se refere "falando de acessos, de preferência a falar de entradas, pretende-se vincar a noção de percurso, de preferência à porta de entrada. [...] deve recorrer-se a meios capazes de constituírem um percurso gradual, significativo e convidativo". Em MARQUES, João Luís (2017). *A igreja na cidade, serviço e acolhimento, arquitectura portuguesa 1950-1975* (Tese de Doutoramento) Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, p. 711.

[3] "[...] a Igreja apresenta-se como servidora. Ela não se impõe, mas simplesmente se propõe ao mundo. Também a igreja-edifício não deverá impor-se, mas simplesmente propor-se inserindo-se discretamente no contexto urbano. Não será assim a monumentalidade ostensiva que a deve caracterizar [...]". "Programa para a construção das Novas Igrejas" (1966). Em MARQUES, João Luís (2017). *A igreja na cidade, serviço e acolhimento, arquitectura portuguesa 1950-1975* (Tese de Doutoramento) Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, p. 711.

[4] No relatório do júri do Concurso de esbocetos para a Nova Igreja de Olivais Sul, refere-se "Na vastidão de um bairro, propõe-se uma micro-estrutura que, noutra escala, realiza o que esse bairro não tem: carácter urbano". Em DIAS, Tiago Lopes (2017) *Teoria e desenho da Arquitectura em Portugal, 1956-1974: Nuno Portas e Pedro Vieira de Almeida* (Tese de Doutoramento). Universidade Politécnica da Catalunha, Barcelona, p. 414.

[5] Expressão utilizada por José Manuel Fernandes (2014, p.34).

[6] "[...] considera-se desejável que o ambiente da nova igreja se impregne de um verdadeiro sentido de alegria, para o que poderão ter grande importância [...] a distribuição dominada da luz natural, a própria acústica, etc., com a condição de que tais meios se conjuguem entre si e se integrem com tudo o mais, com vista à unidade arquitetónica do edifício, por forma que tudo seja um grande gesto único carregado de sentido. [...] certo desejo de austeridade e despojamento que este programa pode suscitar, até como resposta a um modo de sentir comum atual, não significará total despimento [...] ter-se-á em atenção que se deseja uma igreja pobre, no sentido evangélico do termo, o que exclui qualquer aspecto de indigência [...] isso implicará que uma nova igreja seja testemunho de amor e de verdade, pelo que deverão evitar-se todas as falsidades construtivas [...]". "Programa para a construção das Novas Igrejas" (1966). Em MARQUES, João Luís (2017). *A igreja na cidade, serviço e acolhimento, arquitectura portuguesa 1950-1975* (Tese de Doutoramento) Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, p. 711.

## DESPOJAMENTO, VERDADE E ALEGRIA

A proposta de Pedro Vieira de Almeida reflete as novas premissas para a construção das igrejas enunciadas no programa-base do SNIP, que refere a renúncia a expressões individuais num apelo à simplicidade que, tal como a Igreja não se impõe, mas simplesmente se propõe ao mundo, a igreja-edifício deve inserir-se discretamente no contexto urbano, rejeitando a monumentalidade e assumindo a sobriedade na sua caracterização[3].

Nesse sentido, propõe a recusa da forma e do carácter objectual, num volume compacto que oculta uma vivência que o bairro não tem[4]. No exterior, o edifício apresenta-se como um bloco de aspeto inacabado que revela os elementos estruturais em betão armado, os rebocos em cimento que, paralelamente aos grandes vãos fechados com tijolo de vidro e a caixilharia em ferro, conferem-lhe densidade e acentuam a opacidade, apresentando um carácter industrial que não revela o programa religioso que o volume encerra. A desvinculação do exterior, relativamente a natureza do espaço que lhe corresponde, é também evidenciada na discrição do elemento exterior mais marcante do templo católico, a torre sineira, que na igreja dos Olivais surge num volume mais baixo e recuado da fachada.

Na Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Conceição, o betão aparente é usado “obsessivamente”[5] quer no exterior quer no interior numa certa austeridade e despojamento, procurando através da textura das ripas de madeira deixada pela cofragem a expressividade plástica do material, aliada aos remates em pedra calcária branca moleanos, às madeiras, ao ferro e ao tijolo de vidro, numa síntese conjunta de materiais que qualificam o espaço interior.

O sistema construtivo é participante na definição do espaço interior. Amplas vigas de betão, dispostas em pares, no comprimento do edifício constituem a estrutura principal do conjunto definindo os espaços de circulação fundamentais na organização e articulação do espaço interno (Fig. 4). Simultaneamente, vinculam o sentido de um percurso que termina na nave, momento final acentuado pela iluminação zenital dominada entre as vigas, controlada pelo travejamento coberto por painéis de madeira, conferindo plasticidade à luz. Assim, a estrutura é revelada, exibindo o betão aparente como expressão e assumida fisicamente como elemento significante do espaço, numa atitude próxima das intenções enunciadas no programa-base das novas igrejas, que apela ao despojamento e à verdade, destacando a importância da luz dominada, que se associa à alegria[6].

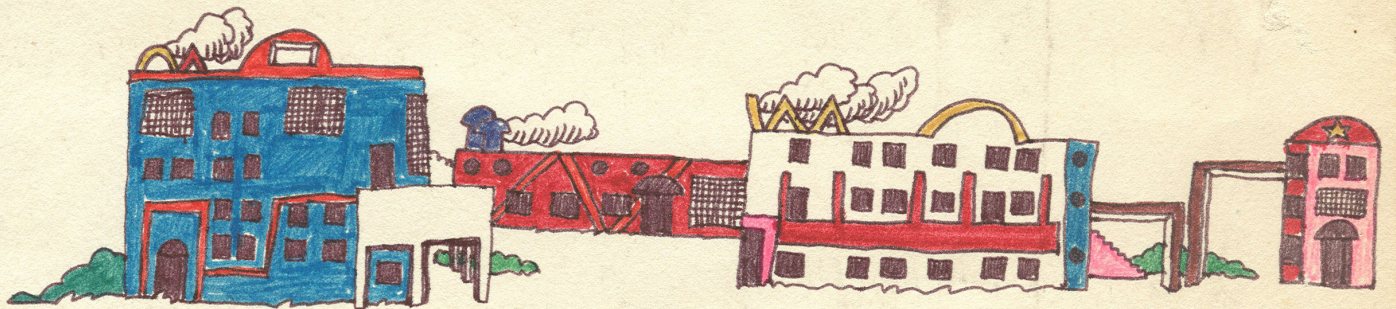
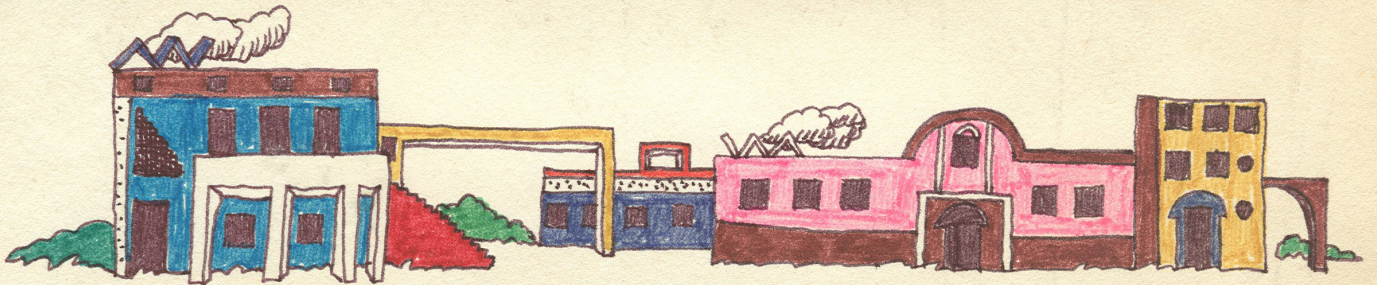
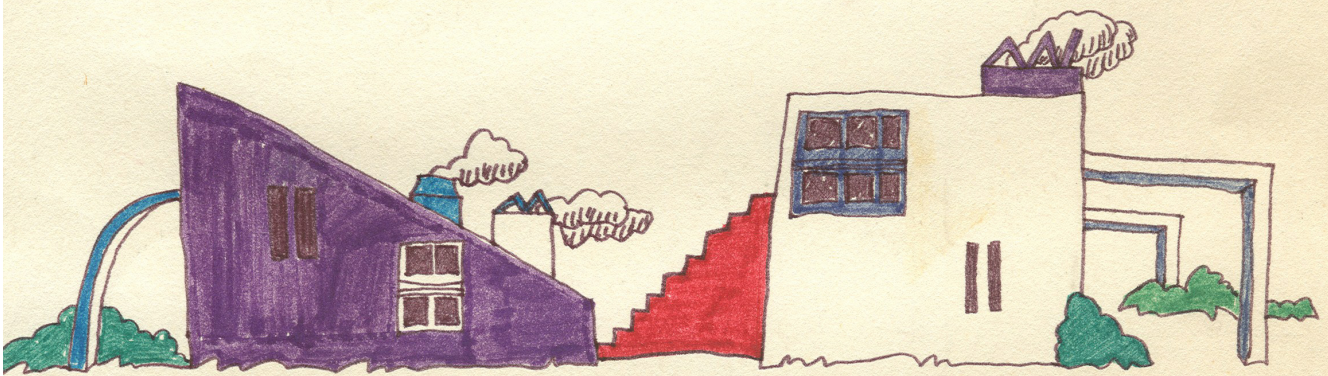
## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Conceição nos Olivais-Sul, Pedro Vieira de Almeida explora as questões relacionadas com a função simbólica enquanto vetor na expressividade espaço. Nesta obra a função simbólica constitui-se como elemento latente na organização do espaço interior, que se revela através dos materiais, entre os quais, e com maior significado, a luz, num jogo de tensões entre espaço e as materialidades que constitui a Arquitetura, tal como o autor a define, “o revelar ou instaurar poeticamente os lugares do homem, fazendo significar a luz numa matriz espacial, jogando com a cor, a matéria e a forma” (Almeida, 1992).





a minha família,  
transparência; anda-  
mento.



marcelo



# CONSTRUINDO SONHOS - O CONTRIBUTO DE MANUEL GRAÇA DIAS SOBRE AS CASAS SEM ARQUITETO E SUA MATERIALIDADE

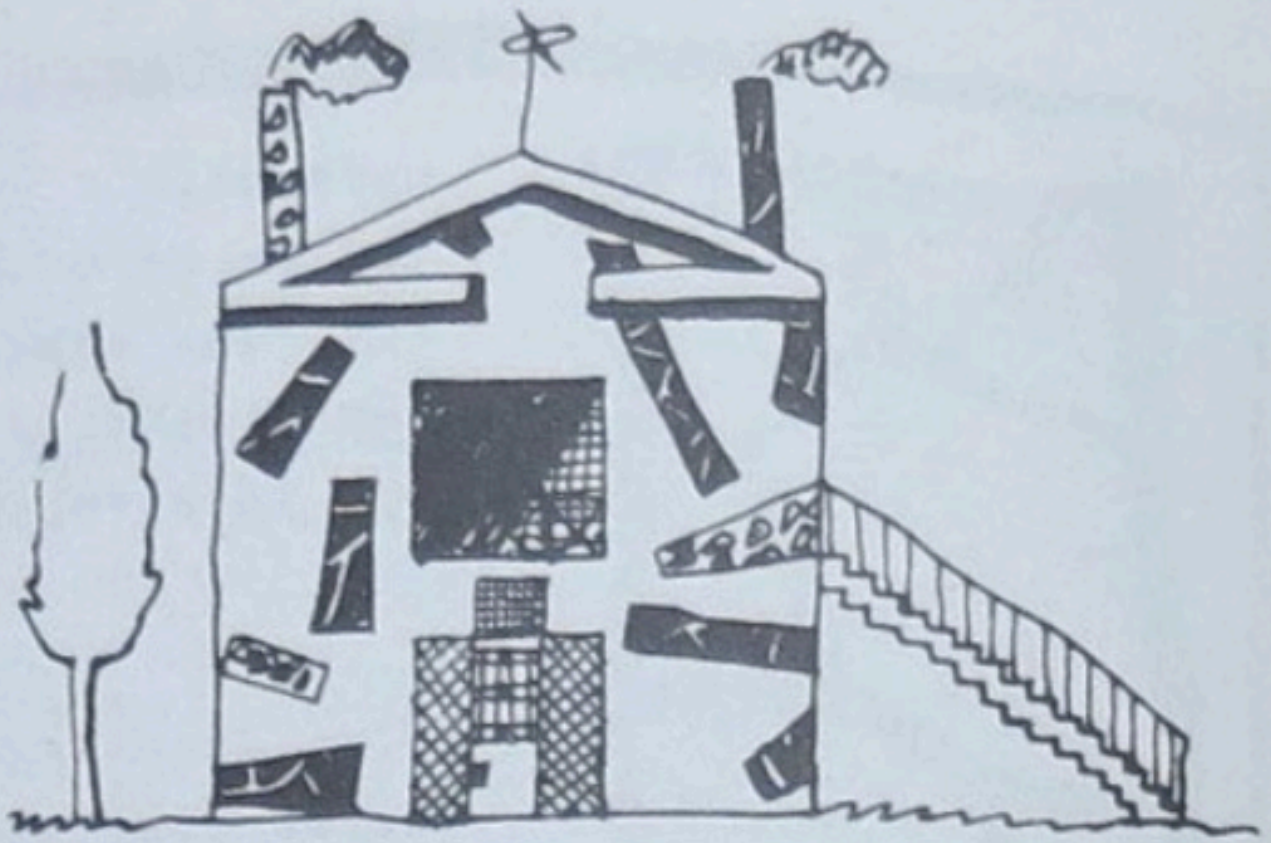
Ana Catarina Graça  
acatarina.graca@gmail.com

Figura 1 – Esquiços das casas de emigrante e casas clandestinas (1977).  
Fonte: Arquivo da OASRS.

A materialidade é um elemento presente em qualquer projeto de arquitetura, seja ele pensado por arquitetos ou por populares, no caso das construções clandestinas e de emigrantes (Fig. 1) - “arquiteturas dos não arquitetos” (Graça Dias, 1989)-, o arquiteto Manuel Graça Dias (1953-2019) é um dos observadores críticos desta arquitetura popular, explorando através de ensaios visuais e de artigos para revistas, os materiais e formas que estas construções apresentam, tendo no seu programa televisivo demonstrado estas realidades, com total liberdade na escolha dos materiais e sua aplicabilidade.

Manuel Graça Dias observa as fachadas destas casas construídas sem qualquer norma arquitetónica ou estética, e faz diversas composições gráficas com o levantamento dos materiais, influenciado pelo que fez em Macau em 1978, com o *Glória do Vulgar*, onde saiu para a rua e desenhou o que observava. Mais tarde descreve estas construções em *Arquitetura Popular*, artigo para o Jornal de Letras em 1985, questionando-se sobre a arquitetura popular, tendo desenvolvido um trabalho síntese para a sua Prova de Aptidão Académica, intitulado *O acaso e a Vontade (vocábulos clandestinos)*, em 1989, que seria posteriormente abordado no seu programa de televisão *Ver Artes*.

As “casas de emigrantes” e as “casas clandestinas” começaram a ser objeto de um olhar diferente dos arquitetos portugueses no início da década de 1980, destacando-se conforme referido anteriormente, o olhar de Manuel Graça Dias, que reflete sobre a arquitetura sem arquiteto, sobre os materiais por estes usados na construção das suas casas e as possibilidades de fazer arquitetura, dando a conhecer uma manifestação do popular, defendendo a ideia que os emigrantes e os clandestinos eram a “verdadeira arquitetura popular (...)” (Graça Dias, 1985). Este fenómeno era algo que os arquitetos não podiam deixar de ignorar, uma vez que era observado em todo o território nacional. No início da década de 1990, surge um programa televisivo que permitiu a Manuel Graça Dias, debater e partilhar a sua visão da arquitetura portuguesa, questionando e confrontando sobre ela mesma. Ao longo dos diversos episódios, o arquiteto entrevistou os protagonistas, deambulou pela cidade, pela periferia, dando a conhecer a história do urbanismo de Lisboa, de lugares na cidade planeada de raiz e de aglomerados clandestinos, destacando-se dois episódios “Arquitetura sem arquitectos, clandestinos urbanos (parte I e II)”.





## A INFLUÊNCIA DE MANUEL VICENTE

Figura 2 – Ilustração das casas de emigrante e casas clandestinas (1982). Fonte: SEMA, Notas sobre a c.e., Junho 1982.

Figura 3 – Arquitetura sem arquitetos, clandestinos urbanos (1996). Fonte: Stills do website Arquivo RTP.

O Manuel Graça Dias foi colocado a dar aulas em Alcanena em 1977, no ano em que estava terminar o curso e no seu caminho diário para Alcanena, e nos tempos livres fazia diversos desenhos conforme Jorge Figueira (2011) descreve “desenhava coisas dos anos 1940 e 1950, marquises de ferro, platibandas, varandas, guardas e fazia composições a partir daquilo (...)”, resolvendo aproveitar esses desenhos para o seu trabalho final de curso, influenciado por Manuel Vicente (1934-2013) lhe dá a conhecer no livro *Learning from Las Vegas*. Segundo Jorge Figueira (2011) o arquiteto Manuel Vicente apresenta este livro a Manuel Graça Dias numa “tentativa de encontrar linguagem popular para a arquitetura”, incorporando o que este já observava diariamente acerca das construções sem arquiteto – as “casas de emigrantes” e as “casas clandestinas”.

O Manuel Vicente convida em 1978, Manuel Graça Dias a juntar-se a si em Macau, num desafio de começar a fazer em Macau o mesmo que já fazia no seu caminho diário para Alcanena, o de sair para a rua e desenhar, montando ao final do dia composições gráficas com o material recolhido, nascendo assim *Macau Glória: A Glória do Vulgar*, um livro que foi produzido em 1978, mas só seria publicado em 1991. O livro consistia num ensaio visual, montado a partir de um conjunto de imagens fotográficas de diversos detalhes da arquitetura corrente de Macau, organizando-se em três partes - a aproximação do olhar, a rua e as coleções -, partindo de uma experiência-piloto de dar conhecer o “levantamento do património cultural” (Graça Dias; Vicente; Rezende, 1991).

*A Glória do Vulgar* tinha como objetivo “mostrar com afeto uma cidade tal como os olhos de um observador que passeie por ela poderia apreender”, ou seja era um trabalho que perguntava a si mesmo, “como mostrar Macau, como mostrar a arquitetura, como se mostrar” (Graça Dias; Vicente; Rezende, 1991).

Já de regresso a Portugal em 1979, Manuel Graça Dias participa em “Arquitetura em debate”, um encontro de estudantes e arquitetos em Aveiro que tinha como objetivo repensar a prática arquitetónica do pós-25 de Abril. Neste encontro o depoimento de Manuel Graça Dias foi apresentar uma série de colagens do que observava da “arquitetura dos não arquitetos” (Graça Dias, 1989) em Portugal, no sentido já de curiosidade e de admiração sobre o tema, e do que já tinha ensaiado em Macau.

## CASA DO EMIGRANTE E CASA CLANDESTINA

Manuel Graça Dias em 1982, voltava a assinar um outro ensaio visual acerca das construções sem arquitetos, para acompanhar um texto de José Manuel Fernandes, para a revista SEMA, sendo que o artigo consistia numa reflexão sobre o fenómeno das casas de emigrantes e tinha como título “Notas sobre a c.e, onde José Manuel Fernandes assinava o texto e Manuel Graça Dias ilustrava. O artigo apresenta diversos pedaços de textos e imagens fotográficas coladas, onde se sobrepunha uma séries de ilustrações e de alguns desenhos esquemáticos sobre estas construções e seus materiais (Fig. 2), destacando-se “pele de girafa” (Graça Dias, 1982), termo utilizado por Manuel Graça Dias para efeito final da aplicação dos restos de mármore nos revestimentos destas casas de emigrantes, mas também nas casas clandestinas (Fig. 3).

O efeito “pele de girafa” (Graça Dias, 1982) (Fig. 4 e Fig.5) surge a decorar as páginas do artigo e terá partido da observação recorrente neste tipo de construções, sendo possível observar numa legenda de uma das ilustrações de Manuel Graça Dias – “lâminas de pedra decorativa girafa (juntas: negro)” (Graça Dias, 1982), sendo explicado no texto de José Manuel Fernandes como “(...) formas que se voltam a ir buscar por terem já dado boas respostas: simetrias/ repetições/ entrada principal/ entrada secundária/ escadarias/ colunatas/ arcos/ muros/ decoração/ ilusão (grandes painéis pele de girafa economizam uma parede de pedra a sério -, o discurso vai-se espaçando, rareando, esquecendo do pretexto, simbolizando, daí ser discurso...)”.

A mensagem destes diversos artigos sobre arquitetura popular durante década de 80 pretendiam mostrar uma exploração livre para os arquitetos, exigindo-se a estes a mesma liberdade formal de que os atores não-qualificados, e que estes eram os grandes agentes de transformação do território, para José Manuel Fernandes (1982) “não queremos que se aprenda com os emigrantes, com as casas dos emigrantes, queremos que se re-aprenda, re-tome e re-lance a arquitectura







RTP  
ARQUIVOS





(...) como os emigrantes, clandestinos e outros têm ensaiado na edificação dos seus símbolos sociais.”

As casas de emigrantes e as casas clandestinas tornaram-se numa espécie de “tema recorrente” (Figueira, 2014) no início da década de 1980, sendo Manuel Graça Dias um dos observadores críticos e curiosos desta arquitetura sem arquitetos, que manifestava uma profunda transformação no que caracterizava Portugal no pós-25 de Abril. Para Manuel Graça Dias “depressa tudo deixou de ser como era ou pensávamos que pudesse ser”, escreveu no artigo *Arquitetura Popular*, para o *Jornal de Letras* em 1985, para estas chamadas casas de emigrantes e casas clandestinas representavam no final do século XX, a “verdadeira arquitetura popular portuguesa” (Graça Dias, 1985), um fenómeno que os arquitetos não podiam deixar de ignorar, pois era observado em vários pontos do território, de norte a sul de Portugal, e que tinha uma acelerada reprodução. Estas construções sem arquiteto interferiam diretamente com o campo de ação dos arquitetos portugueses, com a qual estes teriam que começar a aprender a lidar, sendo que Manuel Graça Dias ficava fascinado com a liberdade e o descomprometimento em relação à arquitetura estabelecida segundo Jorge Figueira e Nuno Lourenço (1988).

Para ilustrar a sua ideia do que era a arquitetura dos clandestinos, recupera do *Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa* de 1980 uma definição sobre arquitetura popular: “a arquitetura popular regional não é urbana de origem nem de tendências. Pode urbanizar-se, melhorar de cuidados construtivos e apuros formais, mas, se lhe cortam as raízes que a prendem à terra e aos seus problemas, desvirtua-se, perde a força e a sua autenticidade.”

A arquitetura popular seria questionada por Manuel Graça Dias ao longo de toda a década de 80, num pensamento crítico, tendo sido uma questão particularmente desenvolvida na sua Prova de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, defendida em 1990, com o título do trabalho síntese *O acaso e a vontade* (vocábulos clandestinos).

## **O PROGRAMA TELEVISIVO – VER ARTES**

No início da década de 1990, um programa de televisão – o magazine cultural *Ver Artes* – permitiu a Manuel Graça Dias debater e partilhar a sua visão da arquitetura portuguesa, num exercício já anteriormente realizado por si nos diversos ensaios para artigos sobre a arquitetura popular e na sua prova de aptidão, numa confrontação e questionamento sobre esta. Este programa de televisão tratou-se de 83 episódios totalmente dedicados ao tema da arquitetura, onde Manuel Graça Dias reproduz a sua própria interpretação da arquitetura, da sua observação do que o rodeia, sempre num olhar crítico, partilhando com arquitetos e não-arquitetos a sua interpretação.

A estreia na televisão ocorre a 16 de Dezembro de 1992, onde intitula o primeiro episódio com uma pergunta – *O que é a Arquitetura?* -, esclarecendo a diferença entre arquitetura e construção, onde definia por construção “a capacidade do homem em rodear as suas atividades de um abrigo que impeça a adversidade da natureza” (Graça Dias, 1992), e por arquitetura a atividade que iria “dar sentido a esses abrigos”. (Graça Dias, 1992)

Ao longo dos vários episódios foram surgindo diversos temas como o espaço urbano, a vivência das cidades entre outros, destacando-se dois episódios sobre a ocupação do território, da “arquitetura dos não arquitetos” (Graça Dias, 1989) com as casas clandestinas - *Arquitectura sem architectos, clandestinos urbanos* (parte I e II), fenómeno que durante décadas foi sendo ignorado por arquitetos e poder político. Estes dois episódios constituem um apelo a que “nos deixemos fascinar e contaminar” (Graça Dias, 1996) pela arquitetura dos clandestinos, construções em concelhos limítrofes de Lisboa.

“Falemos de arquitetura sem arquitetos, falemos de clandestinos” (Graça Dias, 1996) – começa então Manuel Graça Dias a narrar em voz-off – “gente simples, desconhecadora dos códigos eruditos, manuseia os signos com a liberdade e a inocência desse conhecimento” (Graça Dias, 1996), pretendia defender o que vinha observando há alguns anos, de que os clandestinos eram a “verdadeira arquitetura popular portuguesa” (Graça Dias, 1985), fazendo diversas referências teóricas ao longo dos dois episódios, com citações de Umberto Eco, Ludwig Wittgenstein, Leonardo Benévolo, Roberto Venturi, Theodor Adorno e John Dubuffet, numa tentativa de sensibilizar os arquitetos para o valor deste tipo de arquiteturas, numa tentativa de mostrar “(...) o que de belo nos tinham para dar as arquiteturas populares(...)” (Graça Dias, 1996).

Ao longo dos dois episódios as casas clandestinas parecem esteticamente apelativas, assumindo diversas cores, formas e decorações, construídas sem qualquer norma arquitetónica ou estética, com total liberdade na escolha dos materiais e sua aplicabilidade, para Manuel Graça Dias o que encantava “mais na arquitetura dos não arquitetos, é esse descomprometimento com cultura corrente (...) que os faz ter descobertas geniais (...). Há sempre qualquer coisa que é surpreendente na sua divergência, face ao sistema formal que temos” (Graça Dias, 1996).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O programa televisivo – *Ver Artes* – procurou sempre responder as questões da arquitetura, representando múltiplas manifestações culturais, das mais eruditas às mais populares, sendo uma espécie de abertura ao debate arquitetónico em Portugal, tendo em foco a arquitetura popular, dando a conhecer o que estava à vista de todos, mas que era ignorado ou esquecido pelos arquitetos.

Curiosamente, as referências que Manuel Graça Dias faz nos diversos ensaios sobre o que observa desta arquitetura popular - casas clandestinas e casas de emigrantes -, dos materiais usados e sua aplicabilidade, é mais tarde observado em alguns dos seus projetos arquitetónicos, destacando-se o projeto da sede da Ordem dos Arquitetos (1991-1994) em Lisboa, em que no interior é possível ver replicada a “pele de girafa” (Graça Dias, 1982) tão presente nos revestimentos das “casas clandestinas” e “casas de emigrantes”.

## BIBLIOGRAFIA

- DIAS, Manuel Graça Dias (1985). *Arquitectura Popular*. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 152, Ano V.
- DIAS, Manuel Graça Dias (1989). *O Acaso e a Vontade (Vocabulos Clandestinos)*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.
- DIAS, Manuel Graça Dias (1992). *Vida Moderna*. Mirandela: João Azevedo Editor.
- DIAS, Manuel Graça Dias (1999). *Ao Volante pela Cidade*. Lisboa: Relógio D'Água.
- DIAS, Manuel Graça; FELDMAN, José Edgar (1992). *Arquitectura/Construção. Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: RTP2, Produções Zebra.
- DIAS, Manuel Graça; FELDMAN, José Edgar (1995). *A.A.P. – Banhos de São Paulo. Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: RTP2, Produções Zebra.
- DIAS, Manuel Graça; FELDMAN, José Edgar (1996). *Arquitecturas sem arquitectos (I parte) clandestinos urbanos*. *Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: RTP2, Produções Zebra.
- DIAS, Manuel Graça; FELDMAN, José Edgar (1996). *Arquitecturas sem arquitectos (II parte) clandestinos urbanos*. *Ver Artes: Arquitectura*. Lisboa: RTP2, Produções Zebra.
- DIAS, Manuel Graça; VICENTE, Manuel; REZENDE, Helena (1991). *Macau Glória: A Gloria do Vulgar*. Lisboa: Instituto Cultural de Macau e Fundação Calouste Gulbenkian.
- FERNANDES, José Manuel; DIAS, Manuel Graça (1982). *Notas sobre a c.e. SEMA*, nº 4.
- FIGUEIRA, Jorge; LOURENÇO, Nuno (1988). *Manuel Graça Dias, o problema do alumínio*. Unidade. Associação de Estudantes da Faculdade de Arquitectura do Porto, nº 1.
- FIGUEIRA, Jorge (2011). *Reescrever o Pós-moderno*. Porto: Dafne Editora.
- FIGUEIRA, Jorge (2014). *Periferia Perfeita : Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa Anos 1960-1980*. Lisboa: Caleidoscópio.





# A MATÉRIA URBANA A PARTIR DAS CAMADAS DO EDIFICADO – O CASO BAIRRO ALTO HOTEL

Marta Vicente

*marta.gonc.vicente@gmail.com*

Figura 1. Vista aérea sobre o quarteirão em obra (2016)  
Referência - Plataforma Lxi, CML 2016.

A materialidade física e conceptual da cidade de Lisboa é, em grande medida, capturável a partir dos processos de transformação contínua das camadas dos seus edifícios mais antigos. No caso do quarteirão do atual Bairro Alto Hotel e da sua envolvente, o processo de transformação material e conceptual, de adição e subtração de camadas inicia-se no século XVIII e dura até aos dias de hoje. O recente projeto de reabilitação e ampliação deste hotel-quarteirão, localizado num eixo central da cidade de Lisboa e da sua história de expansão e consolidação em colina, lança o mote para uma viagem pelas camadas de história da cidade através das camadas dos seus edifícios.

## **A CIDADE EM TRANSFORMAÇÃO: PALIMPSESTOS DE ESCALA URBANA E ARQUITECTÓNICA**

Na cidade, um quarteirão - do Camões ao Barão Quintela - que se abre pelo interior num exercício contido pelas fachadas e visível apenas pelo céu (fig. 1). No projeto de arquitetura, um corte de alterações rasga o mesmo quarteirão assinalando a amarelo o que existia e a vermelho o que se propõe (fig. 2). Um exercício de projeto, aqui cristalizado pelo corte de amarelos e encarnados, que reforça a condição inacabada de todos os edifícios e de todas as cidades e representa o início de uma viagem no tempo.

Ao longo dos séculos, as cidades têm representado o processo contínuo de adição e subtração de camadas, um processo de transformação e de adaptação aos modos de viver (n)as cidades e conseqüentemente (n)os edifícios. Tais processos de transformação contínua e perene vinculam e ancoram estes territórios à condição de palimpsestos, passíveis e dependentes de serem escritos, corrigidos, apagados e acrescentados mediante os interesses e necessidades de cada momento do tempo. As cidades transformam-se assim em depósitos de símbolos, de ações e intenções, de vontades individuais e

coletivas, de projetos (Secchi, 2006; Rossa, 2015). Será disso exemplo o quarteirão em estudo, onde antes do sismo de 1755 se localizaram palacetes e até uma Ermida, que viria a ser destruída pelo sismo.

Não será, por isso, difícil olhar também para os edifícios, dessas mesmas cidades, como resultados dos mesmos processos de transformação e adaptação contínuas. Considerando as várias camadas da cidade, partindo da sua fundação, da sua dimensão territorial, geográfica e topográfica, para viajar por layers sucessivas da história desse território, dos seus elementos urbanos e arquitectónicos. A restituição da contínua adição e subtração de camadas nas várias escalas permitirá assim contar parte da história da cidade, do seu património construído e dos seus habitantes.

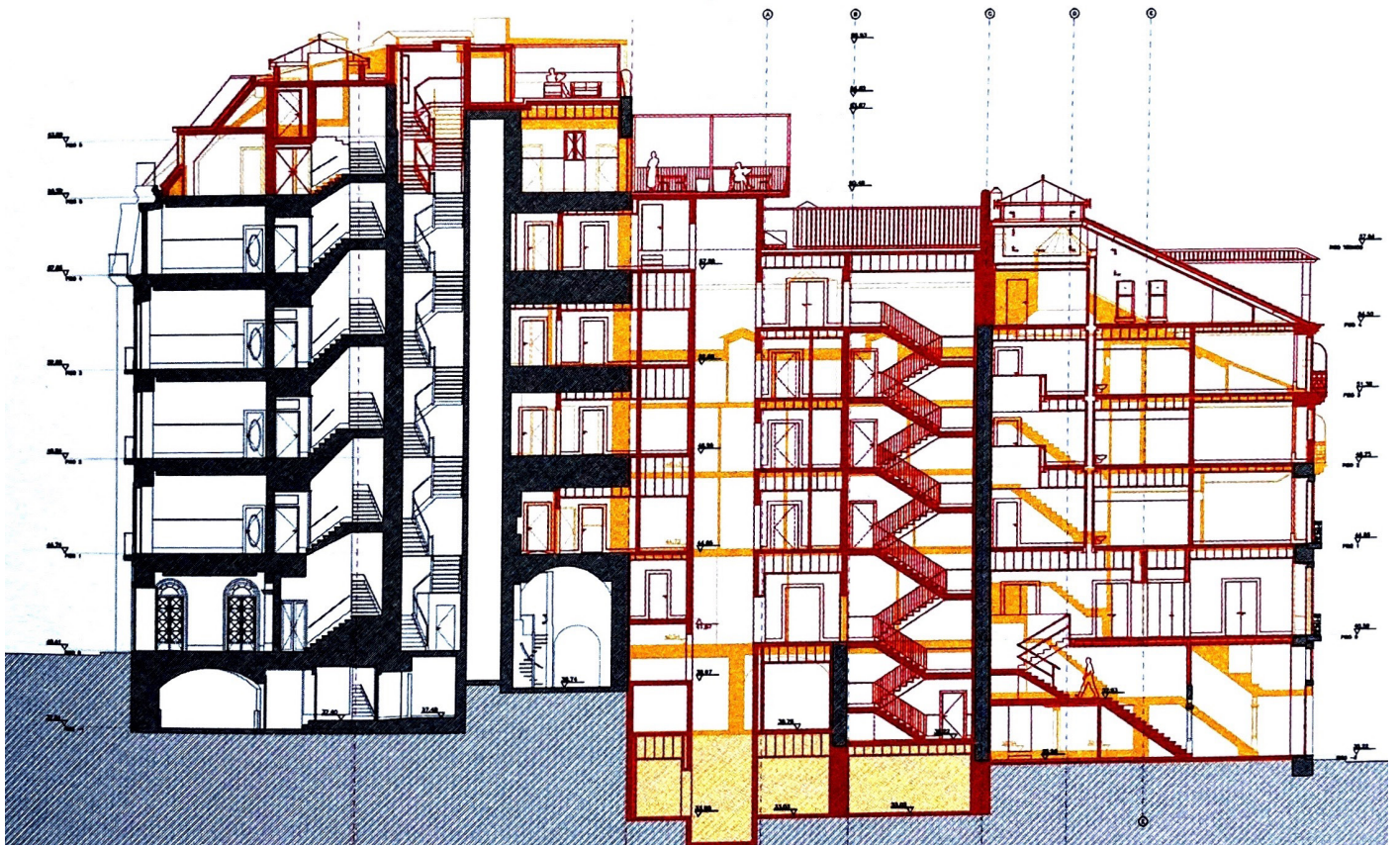


Figura 2. Projeto de arquitetura em corte – Bairro Alto Hotel. Referência - Projeto por Eduardo Souto Moura em Lopes, 2020

## **BAIRRO ALTO HOTEL: EXERCÍCIO DE (DE)COMPOSIÇÃO DAS PARTES**

Os edifícios que formam hoje o Bairro Alto Hotel, em Lisboa, são ponto de partida para uma breve viagem pela história da fundação e evolução de um eixo urbano da capital. O Bairro Alto Hotel, ocupa hoje a totalidade do quarteirão formado pela Praça Luís de Camões a Norte, pelo Largo Barão de Quintela a Sul e pelas Ruas do Alecrim e das Flores a Nascente e Poente, respetivamente. Quatro edifícios, outrora independentes, formam hoje um interior comum mantendo uma memória física da sua separação através das suas fachadas que, apesar de todas as intervenções, continuam a marcar a separação das partes. Tomando como exemplo a fachada do edifício que faz frente com o Largo Barão de Quintela, é possível observar um tríptico de intervenções (fig. 3, 4 e 5) que, ao longo do tempo, foram alterando pontualmente a imagem e materialidade da fachada: da alteração da geometria de vãos do piso térreo, à alteração do material de revestimento de toda a fachada e culminando com a adição de um piso. Todas as intervenções parecem subtilmente coordenadas, ainda que separadas por várias décadas, marcando o processo gradual de adaptação do edifício ao tempo da cidade e dos seus utilizadores.

Para chegar à origem, ao momento zero da construção destes edifícios e ao correspondente momento de fundação e consolidação do eixo urbano onde se inserem, propõe-se um exercício de decomposição e de recuo temporal, onde o hotel-quarteirão é desconstruído, fragmentado até à sua origem evidenciando a espessura temporal sempre subjacente à dimensão material do património construído.

Composto por quatro edifícios, o quarteirão em análise exhibe um espírito de quarteirão-pombalino ainda que cada edifício apresente “a sua singularidade, com um desenho arquitectónico próprio” (Lopes, 2020, p. 176). Na frente com a Praça Luís de Camões, nº 1 e 2, o edifício de origem do Bairro Alto Hotel. Construído na década de 70 do século XVIII, sempre teve como função o serviço hoteleiro. Por este edifício passaram o Hotel de L’Europe, posteriormente Grand Hotel de L’Europe que viria a dar pelo nome de Hotel Europa durante a primeira metade do século XX. Mais tarde, em 2006, inaugura-se a marca Bairro Alto Hotel depois de grande processo de reabilitação. Na Rua do Alecrim, o edifício do nº 107 ao 115, construído em 1755, seguindo uma lógica pombalina clássica - alocando comércio ao piso térreo e habitação nos pisos superiores, sofreu ao longo do tempo várias transformações: alteração da geometria de vãos ao nível do piso térreo, alteração da métrica do alçado do piso térreo e, um conjunto de outras alterações que terão contribuído muito para o “envelhecimento” e “apodrecimento” dos materiais de origem (Lopes, 2020, p. 176). No Largo Barão de Quintela, 7 a 14, o edifício construído em 1786 para uso residencial viria a acolher outros usos ao longo do tempo. Neste edifício funcionou durante largos anos o quartel dos Bombeiros Voluntários de Lisboa, por conta de quem o piso térreo foi sendo alvo de várias intervenções ao longo do tempo como relata Lopes (2020, pp.176-177): “os vãos do alçado inferior foram-se adaptando às necessidades de manobra dos carros de bombeiros”. Esta e outras alterações de carácter estrutural foram degradando a estabilidade e o estado de conservação global deste edifício. Por fim, os números 98 a 106 da Rua das Flores, um edifício construído a dois tempos: a primeira fase, para assegurar instalações de comércio no piso térreo, em 1776; e, a segunda fase de construção, dos restantes pisos para uso habitacional, que só viria a estar concluída nos últimos anos do século XVIII. Os pisos habitacionais perdem a sua função no século XX e passam a albergar serviços do Banco de Portugal e é este novo inquilino que vem introduzir um conjunto de alterações materiais – alterando parte da estrutura para betão armado – e alterações formais ao nível da volumetria da cobertura. Decomposto o quarteirão, este exercício permite, por um lado, a constatação que se trata de um quarteirão pensado, desenhado e construído segundo os princípios de base da lógica pombalina e, por outro lado, ver confirmada a hipótese que encara os edifícios antigos como palimpsestos urbanos e arquitectónicos, frutos de alterações sucessivas e contínuas durante todo o seu







ciclo de vida que se poderão considerar indispensáveis à sua sobrevivência ao longo do tempo.

### **A CIDADE A PARTIR DA FUNDAÇÃO DE EDIFÍCIOS**

Chegados ao momento de fundação de cada edifício do quarteirão em estudo, propõe-se a realização de uma nova viagem, agora em sentido cronológico inverso, do passado para o presente, onde o tempo será percorrido pelas camadas e matéria da própria cidade. Atravessando parte da espessura temporal do eixo urbano onde estes edifícios se inserem, focam-se dois momentos centrais da história do lugar: o sismo de 1755 e as transformações da Praça Luís de Camões.

A viagem de retorno à contemporaneidade inicia-se assim na segunda metade do século XVIII, encontrando-se a origem deste quarteirão intimamente ligada a um evento incontornável no processo de evolução da cidade de Lisboa: o sismo de 1755 que destruiu parte da cidade e que impulsionou um processo de pensamento e de desenho urbano sem precedentes.

O processo de reconstrução da cidade de Lisboa após o sismo de 1755 marca o início de “uma nova mentalidade urbana” com projeto radicalmente inovador ao nível da prática do urbanismo renascentista reduzindo a “termos reais uma visão até então utópica” (França, 1989, pp. 43-44). Os planos de reconstrução da cidade não tratavam apenas de uma uniformização de ruas e de desenho urbano. Os planos encarregavam-se também de definir esquemas e sistematizar padrões aplicáveis às fachadas e à organização interior dos próprios edifícios, sistematização essa que se estende aos interiores de cada edifício (França, 1989). Importará referir que este período de

desenvolvimento e refundação da cidade de Lisboa representa grande prosperidade para todo o eixo urbano, do Cais do Sodré ao Rato, com especial foco na consolidação do Bairro da Cotovia, zona compreendida entre a atual Rua D. Pedro V e o Largo do Rato.

Os edifícios do quarteirão em estudo surgem, entre 1755 e 1786, como frutos deste processo de reconstrução, formando entre si um quarteirão pombalino, seguindo uma lógica – mais ou menos – padronizada de organização de fachadas e servindo de exemplo para as constatações de José Augusto França (1989, p. 48) sobre o ideal pombalino: “a arquitectura subordina-se, assim, ao urbanismo, como deve ser numa cidade moderna, pautada por princípios racionais de utilidade prática e simbólica”.

Na sequência do sismo, o Palácio dos Marqueses de Marialva que ocupava até então o quarteirão hoje conhecido pela Praça Luís de Camões, ficou fortemente afetado pelas consequências do sismo e dos incêndios que se seguiram. Abandonado pelos proprietários iniciais, o palácio e as construções envolventes começam a ser conhecidos como “casebres do Loreto” e em 1837 surgem as primeiras propostas para a sua demolição. Inicialmente com a proposta de construção do Teatro Nacional, o destino do quarteirão acaba por ser decidido anos mais tarde e a demolição das construções, iniciada em 1859, dá lugar a uma praça (França, 1994). A obra, iniciada em 1862, viria a transformar este quarteirão numa das mais emblemáticas praças da cidade, proporcionando um momento de descompressão do caminho traçado pelo eixo urbano onde se insere, vinculando-se a um ponto de descanso e contemplação de várias artérias do Chiado e do Bairro Alto assim como dos seus edifícios.

Mais de um século depois, em 1999, o mesmo quarteirão viria a ser novamente alvo de grandes transformações, desta vez, transformações abaixo do plano do chão: a construção de um parque de estacionamento subterrâneo, abaixo da praça que outrora fora ocupada pelo Palácio dos Marqueses de Marialva. A intervenção estrutural para construção do parque subterrâneo obriga a um esvaziamento da praça – quase como se um exercício de fachadismo se tratasse - deixando a descoberto, numa primeira fase, várias camadas de história: vestígios do Palácio e vestígios de construções que em torno deste se haviam erguido, antes e após do sismo de 1755.



## A REABILITAÇÃO DE EDIFÍCIOS ANTIGOS NO SÉCULO XXI: NOTAS FINAIS

(página anterior)  
Figura 3. <http://cidadaniaix.blogspot.com/2018/05/largo-barao-quintela-fachada-de.html>, consultado a 7 de maio de 2021.

Figura 4. Serôdio, A., Arquivo Municipal de Lisboa - PT/AMLSB/CM-LSBAH/PCSP/004/SER/006728.

Figura 5. Lopes, 2020, p.177

Todo o percurso do quarteirão em estudo e dos quarteirões que lhe são adjacentes, evidencia um conjunto de transformações sucessivas da cidade, ancoradas a eventos naturais e humanos, condicionadas às necessidades e interesses de cada momento do tempo e da própria cidade, vinculando o meio urbano à condição de palimpsesto perene.

A viagem pela espessura temporal dos espaços, evidencia que a materialidade histórica dos edifícios e da própria cidade se desvenda tanto pelo interior dos edifícios como pelas suas fundações e toque com o chão. Regressamos assim ao quarteirão, hoje Bairro Alto Hotel, com o recente projeto de reabilitação e ampliação do arquiteto Eduardo Souto Moura. Regressamos aos cortes de amarelos e encarnados que evidenciam a articulação cuidada entre manter uma memória de composição urbana assegurada pelas fachadas e a necessidade de programar um interior capaz de dar resposta às necessidades e interesses que hoje se impõem. Um exercício que se materializa no terreno, em obra, revelando e deixando visíveis – uma vez mais – as múltiplas camadas de história, de técnica e de matéria, da fundação ao contemporâneo. Um exercício de arqueologia, além fachadas.

Será difícil de negar a íntima relação entre as camadas de matéria e de tempo dos edifícios com a espessura temporal das cidades onde se inserem. Hoje, talvez mais que nunca, a intervenção em contextos urbanos históricos e consolidados é alvo de escrutínio e de reflexão. Reconhece-se que a reabilitação de edifícios antigos continua a colocar desafios aos principais intervenientes e decisores sobre o rumo das intervenções além fachada, nomeadamente, no equilíbrio entre o que deve ser “legado ao futuro como testemunho do passado” ou deixado como “representação do nosso tempo” (Póvoas et al., 2011, p.3). Assim, e reconhecendo a importância da ação informada e cuidada sobre os edifícios antigos, adensa-se a necessidade de se conhecer a sua história, evolução e características atuais. Promovendo um exercício contínuo de reconhecer e conhecer os vários tempos de cada edifício e de cada cidade, na esperança de que esse exercício oriente o caminho a seguir em cada projeto, em cada intervenção, em cada processo de reescrita da história do lugar.

“Sentir o lugar onde se está e onde se pertence convoca não apenas o lugar, mas a sua idade, a sua espessura temporal, pois vivemos segundo idades diversas no mesmo tempo” (Rossa, 2015, p.108)

### BIBLIOGRAFIA:

- Calado, M.; Pimenta, J.; Fernandes, L. & Marques, A. (2013). Os cachimbos cerâmicos do Palácio Marialva. Em *Revista Portuguesa de Arqueologia*, 16, 383–392.
- França, J. A. (1989). Lisboa: Urbanismo e Arquitectura. 2ª edição. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação.
- França, J. A. (1994). A Sétima Colina – Roteiro Histórico-Artístico. Lisboa: Livros Horizonte. ISBN 972-24-0864-X.
- Lopes, F. (2020). Lisboa – Arquitetura contemporânea e cidade antiga. Lisboa: Caleidoscópio. ISBN 978-989-658-649-2.
- Póvoas, R.; Teixeira, J. & Giacomini, F. (2011). Reabilitação de edifícios correntes de valor patrimonial - Uma proposta de aproximação metodológica. Em Livro de Atas do Seminário “Cuidar das casas. A manutenção do património corrente”, Porto, Portugal, 25 fevereiro 2011 (pp. 1-8).
- Rossa, W. (2015). Fomos condenados à cidade – Uma década de estudos sobre património urbanístico. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. ISBN 978-989-26-0882-2.
- Secchi, B. (2006). Primeira Lição de Urbanismo. São Paulo: Perspectiva. ISBN 978-85-273-0773-4.



# A RETENÇÃO DE FACHADA ENQUANTO IDEIA EVOLUTIVA DE PATRIMÓNIO

Sérgio Miguel Godinho  
[sergiomsgodinho@gmail.com](mailto:sergiomsgodinho@gmail.com)

Figura 1. Edifício Monumental desenhado por Raúl Rodrigues Lima (1909 – 1980) em dezembro de 1952. Fotografia autor desconhecido. Disponível em <<https://restosde-colecao.blogspot.com/2013/07/cinema-teatro-monumental.html>>. Acedido a 21 de maio de 2021.

Figura 2. Alçado da Basílica Palladiana (1549) de Andrea Palladio (1508 – 1580). Disponível em <<https://palladio-museum.org/palladioday/basilica>>. Acedido a 21 de maio de 2020.

A reabilitação de edifícios por recurso a retenção de fachada identifica-se por ser um tema, que tem sido negligenciado, na procura de conhecimento mais aprofundado, pelos diversos quadrantes da sociedade, nomeadamente por: académicos, profissionais ou público em geral – de modo a questionar categoricamente a continuação e necessidade deste método na reabilitação dos centros históricos, onde se entende neste trabalho que a fachada tornou-se um elemento desvinculado do interior e peça fundamental de património a preservar em determinados casos.

O artigo [1] da Arqt<sup>a</sup> Paula Melâneo (1975 -), na edição nº 256 do JA, destaca-se por abordar o problema, num contexto de recuperação económica após a crise dos mercados financeiros de 2008. Este trabalho já elencava uma série de sintomas, que fomentavam a prática da retenção de fachada, nomeadamente: o investimento através de Vistos Gold, aliado ao fraco investimento dos anos anteriores, o incremento do turismo na capital, a decadência dos centros urbanos e a sua carência por reabilitar, culminando na carência de políticas de arrendamento temporário. A autora ensaia o problema com a perceção liminar de que este fenómeno é uma discussão mais complexa, do que propriamente o que defendem opiniões populistas ou conservadoras.

Se presentemente, a metodologia com recurso à retenção de fachada revela ser uma metodologia não consensual entre a comunidade, qual a razão de ser continuamente implementada?

Face a esta questão, é pertinente compreender as razões que encaminham para a sua vulgarização e que se tornou normativa, mantendo a imagética urbana e os resquícios do passado, evitando a cidade tornar-se amnésica, ao manter a materialidade e desenho das suas fachadas.

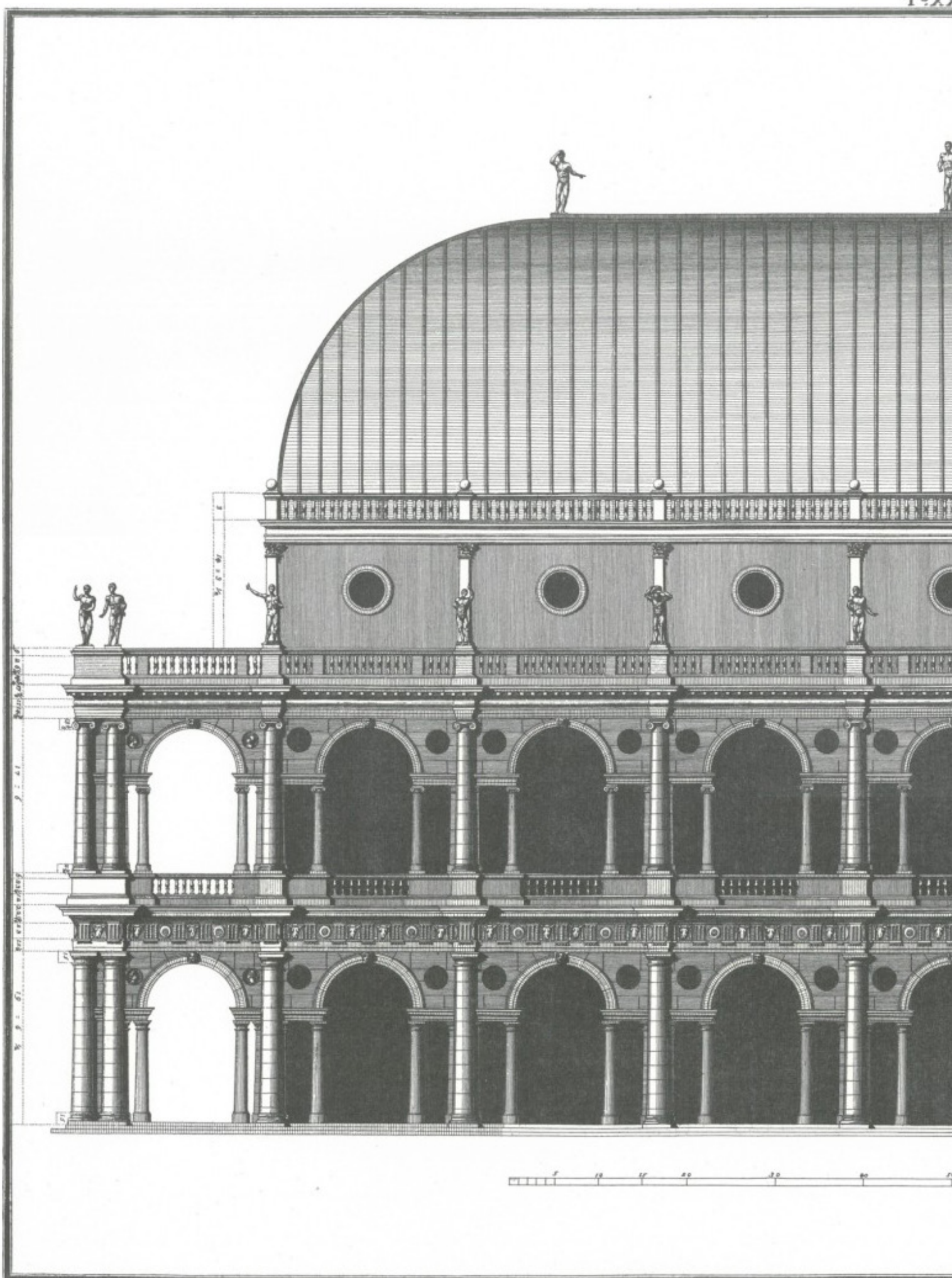
## A RETENÇÃO DE FACHADA EM CONTEXTO PÓS-MODERNO

O corte abrupto de ligações, entre a materialidades da fachada existente e o novo interior, cria a inequívoca distinção entre materialidades, tempos e métodos de construir, onde serialização industrial construtiva, domina especialmente as construções modernistas do início do Séc. XX em Lisboa.

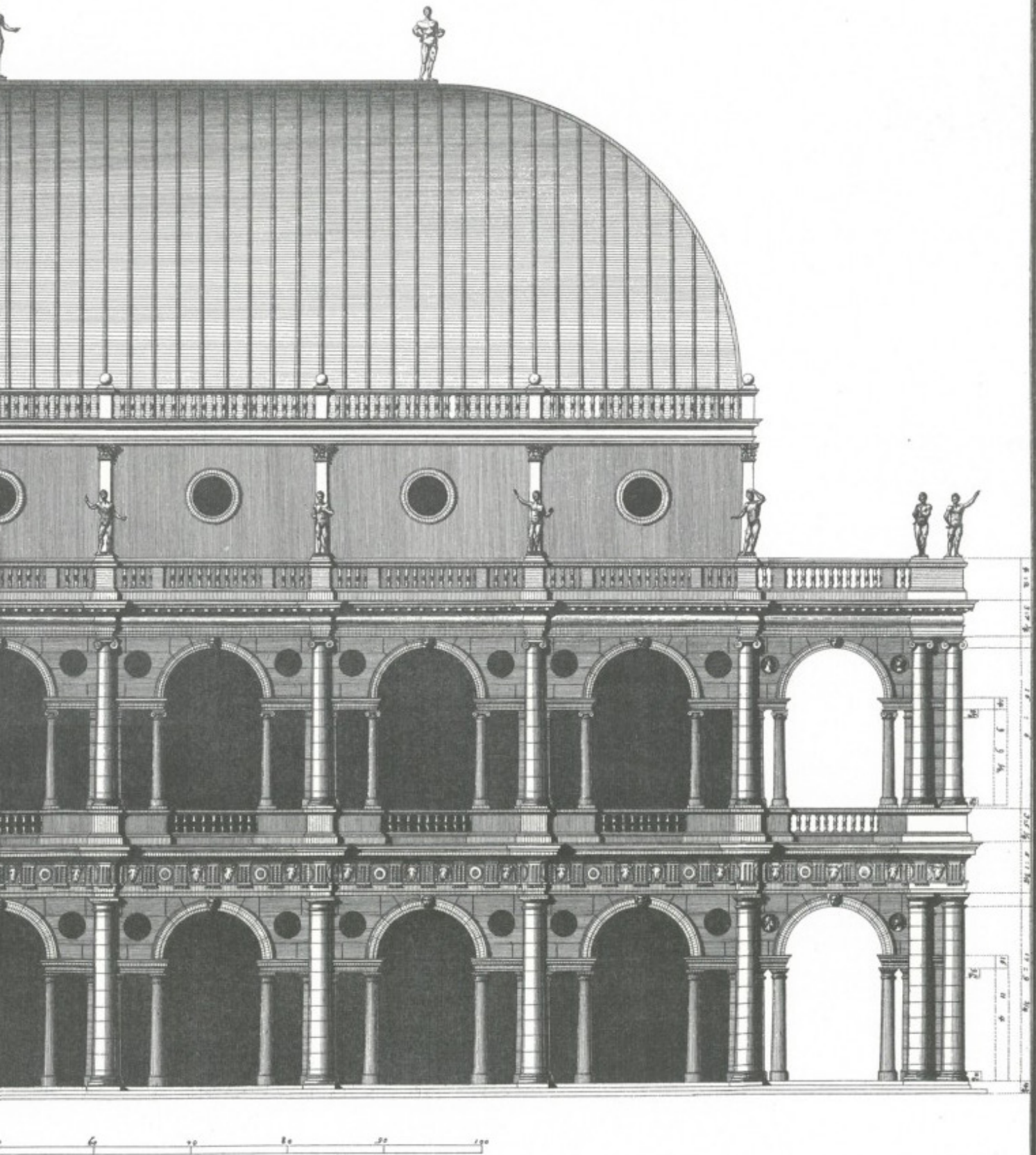
Em última análise, a metodologia da retenção de fachada, permite o ensejo para a pacificação de conflitos urbanos, com a possibilidade de acordos entre o passado e o presente, ou como referia o arquiteto James Stirling (1926 - 1992): “Facadism is an element of ‘compromise thinking.’”<sup>1</sup>

Um conceito claramente pós-moderno que se entende que foi maturado e sedimentado, enquanto *modus operandi* na reabilitação de edifícios, após a segunda metade do séc. XX em Lisboa.





Vishij del' e fol. Visenza 1778









Um sintoma reacionário contra o dogma modernista. Um compromisso que pretende refletir o novo espírito do urbanismo, aliado à necessidade dos centros históricos serem passíveis de acomodar mudanças exponenciais do foro demográfico, influenciado não apenas pela habitação, mas em grande parte pela influência do turismo, enquanto princípio produtivista de aumento de valor patrimonial e económico, que se nutre do valor cultural, representado pela fachada.

Com a demolição integral, em 1983, – incluindo a fachada – do edifício Monumental (fig.1) em Lisboa, associado ao declínio económico do programa que albergava, dá-se o momento de charneira<sup>2</sup> na preocupação da manutenção da fachada enquanto memória coletiva da cidade, pelo arrependimento subjacente da demolição, que o branqueamento da história gerou. Doravante, cristalizou-se somente o elemento fachada, enquanto substância desagregada do restante, e evolutiva nos conceitos de Património, cujas Cartas de Recomendações, não distinguiram partes de edifícios construídos a preservar de uma forma tão radicalizada.

## AS INFLUÊNCIAS ATÁVICAS, E A INFLUÊNCIA DO PÓS-MODERNO

Esta visão contemporânea sobre o tema, pela importância em manter a fachada, revela conter raízes mais profundas, seculares até.

O tema encontra-se insinuado, desde o carácter escultórico das fachadas esculpidas nas escarpas em Petra, pelo Império Romano, até às semelhanças formais do período Barroco, enquanto elemento arquitetónico separador e ancestral com conotação de cenário. Ou mesmo no período do medievo em Portugal, pela procura da conceção do conceito de fachada, culminando no elemento jurídico enquanto plano que segrega o espaço público do privado com a introdução pela primeira vez do termo “fachada” no Decreto-Lei de 31 de dezembro de 1864, complementando ainda neste DL, com restrições aos elementos compositivos deste elemento segregador<sup>3</sup>.

O caso do projeto de Andrea Palladio (1508 – 1580), que em 1549 projetou uma nova estrutura envolvente para a Basílica de Vicenza (fig.2), com a construção de uma fachada neoclássica, adjacente a uma fachada gótica de um outrora mercado, de forma a criar uma loggia, resolveu uma nova composição, onde Palladio colocou adjacente uma nova materialidade para a nova fachada, afetando a composição original do edifício e integrando a nova estrutura. A sobreposição do novo limite da fachada da Basílica de Vicenza, surte um protótipo à época, pela separação conceptual da fachada e o interior, que nos dias de hoje, remeteria para uma forma inversa de Fachadismo, onde é a “pele” exterior que se adapta a uma pré-existência interior.

Com o período pós-moderno, resultou um renascimento histórico, com novos edifícios a incorporarem materialidade baseada em revivalismos, com a segunda metade do Séc. XX, a revelar uma constante dependência do passado para resolver o problema da fachada e da imagem espaço urbano. Esta preocupação é transmutada para a reabilitação, onde por detrás das fachadas mantidas, levanta uma série de questões opostas à conservação – que iria contra as Cartas de Património -, quando acontece com a modificação total interna dos edifícios históricos que estavam obsoletos, mas que as frentes desses edifícios, podem ser importantes para o carácter e aparência das áreas circundantes, sendo o seu redesenho interno e sua reconversão, os únicos meios de garantir a sua sobrevivência.

Paralelamente, nos casos pós-modernistas construídos de raiz (fig.3), o uso das características estilísticas particulares nas fachadas de edifícios pós-modernos, é uma abordagem para contextualizar novos desenvolvimentos nos centros históricos, cujo método de retenção de fachada, está relacionado com este tipo de preocupação com a imagem urbana, mas no foro da reabilitação.

A imagem urbana e o carácter do espaço circundante, são preocupações dessa retenção, para contribuir relevantemente para as perspetivas urbanas. Estas também podem ser elementos vitais na manutenção, não apenas de um senso de lugar, mas também das qualidades físicas e espaciais que contribuem para a identidade dessas áreas, o que levou a elevar as fachadas de alguns edifícios da 1ª metade do Séc. XX em Lisboa, a Património Classificado de Interesse Público, como o caso dos edifícios Heron Castilho, do Éden Teatro ou do Condes, enquanto casos de Proto-fachadismo que viriam a constituir uma prática que

Figura 3. Piazza d'Italia, Nova Orleães, do Arqtº Charles Moore concluído em 1978. Disponível em < <https://arquitcopio.com/archivo/2013/04/06/casa-moore/>. Acedido a 21 de maio de 2021

Figura 4. Edifício Heron Castilho 40 (1985), em Lisboa. Projeto de Henrique Chicó, Pedro Conceição Silva e Francisco da Conceição Silva. Fotografia Autor desconhecido. Disponível em < <https://ipressjournal.pt/>. Acedido a 21 de maio de 2021.

seria consagrada na legislação actual, a que poderemos designar de um Fachadismo Normativo. Este neologismo, é já insinuado com o PDM de 2012 de Lisboa, e viria a ser metódico na identificação de edifícios, face ao seu valor cultural, com a elaboração do Regulamento para o Plano Urbanístico da Av. Da Liberdade e Zona Envolvente, onde a definição para “obras de reabilitação”<sup>3</sup> do mesmo regulamento refere: “obras que visam adequar e melhorar as condições de desempenho funcional de um edifício, com eventual reorganização do espaço interior, mantendo o esquema estrutural básico e o aspecto exterior original”.<sup>4</sup>

Esta exigência normativa incidiria sobre edifícios classificados como Bens de Valor Patrimonial Elevado, Relevante ou de Referência, conforme identificados na planta de Património do PUAL-ZE.

Desde os primeiros casos verificados de Fachadismo por retenção, tal como o edifício Heron 40 (fig.4) em Lisboa, que durante a década de 80, tem despontado para uma consciência cultural de preservar a fachada devido ao nível de degradação interior e incompatibilidade funcional do novo programa, adotando um eclétismo descomprometido entre um desenho pós-moderno e um desenho modernista existente, combinação essa que terá sido herdado do período Pós-moderno que se estava a vivenciar. Expressava-se assim, uma nova forma para “reabilitar”, eclética -, que viria a ser influenciada então, pela corrente Pós-moderna, que sobrevalorizava a forma enquanto conteúdo, enfatizando a dimensão comunicativa do invólucro, efeito da desconfiança para com o Funcionalismo, que ia sendo desacreditado a partir da 2ª metade do Séc. XX, que privilegiava a autenticidade estrutural e comunicativa dos edifícios.

A nova ordem que fomenta esta especial demolição do interior dos edifício, está alinhada com o capitalismo multinacional ou pós-industrial da sociedade de consumo, fazendo a mudança de um estado coletivo e social com sentido de comunidade, para um estado individualista, que é predominantemente terciário, turístico e com habitação de luxo.

Contudo, em singulares contextos urbanos, é reveladora a repulsa da coletividade que habita em determinadas zonas históricas, face a propostas de demolições na íntegra para a construção de edifícios contemporâneos, como o caso insólito do projecto do Arqtº Eduardo Souto de Moura (1952 - ), para a Praça das Flores, que foi impedido de se concretizar. Aqui, curiosamente, um grupo de moradores, uniu-se judicialmente, contra a proposta do reconhecido arquiteto internacional, onde se constata que uma proposta de Fachadismo, seria mais eficaz neste local, pois a revolta da comunidade, exigia a manutenção da imagem e carácter da Praça, - privilegiando a reconstrução de fachada -, revelando aqui a inequívoca contradição pela defesa do Fachadismo por parte de uma comunidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em síntese, neste período neoliberal onde o Fachadismo Normativo eclodiu em Lisboa, atinge-se um novo estádio histórico, de caráter pragmático e normalizado para um novo tipo de existência da cidade, que exige estacionamento integrado nos edifícios intervencionados, obrigando fatalmente à sua demolição interior, de forma a desimpedir espaço público. Reflexo de uma cidade que cresce para dentro.

A dualidade patente ao longo de todo o séc. XX até ao início do Séc. XXI, manifesta o intercalar de movimentos sociais e políticos enraizados na nossa cultura, com efeitos nos balanços entre a preponderância dos interesses individuais e sociais, emergindo assim, um novo conceito de renovar cidade, introduzindo-se uma metodologia nova e ambígua, mantendo uma pele exterior antiga como uma capa de inserção urbana, tendo o aval da influência do Pós-modernismo no mundo.

A valorização da fachada como mecanismo de ordenação e significação da cidade, é acompanhada pelo reconhecimento da fachada na evolução do conceito de património, como foi o caso da fachada de Norte Júnior do Heron 40 ou a fachada do Éden, ambos, enquanto Património Classificado de Interesse Público durante os anos 80.

A evolução do conceito de Património nas diversas Cartas e Convenções ao longo do séc. XX, referencia a evolução das práticas da reabilitação, da conservação e da recuperação, que de forma nem sempre consequente vieram a contribuir para uma nova tipologia de intervenção no edificado existente, mantendo a imagem do limite exterior do edifício e a reconstrução total do seu interior, cuja nova função do edifício, na maior parte dos casos, assim impele, consagrando a fachada na ideia evolutiva de Património.

## BIBLIOGRAFIA

- Autores Vários. Koolhaas Tangram, Porto, Circo de Ideias, 2014.  
BENJAMIN, Walter. O Anjo da História, Assírio & Alvim, 2017, (edição original de 1940).  
BORJA, Jordi (2009) «A democracia em busca da cidade do futuro», in *Jornal dos Arquitectos* (pp.52-63). Número 234 Janeiro-Março. Lisboa: Ordem dos Arquitectos.  
CHOAY, Françoise. Alegoria do Património, col. «Arte&comunicação», Lisboa, Edições 70, 1999 (edição original de 1982).  
CHOAY, Françoise. As Questões do Património, col. «Arte&comunicação», Lisboa, Edições 70, 2011 (edição original de 2009).  
CONSIGLIERI, Víctor. As 4 Etapas da Arquitetura Contemporânea, Lisboa, Ordem dos Arquitectos Secção Regional Sul, 2019.  
CRUZ, Valdemar. Retratos de Siza, Lápis de Memórias, 2017.  
DE BRITO E SILVA, Gastão, Portugal em Ruínas, Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2014.  
ROSSI, Aldo. A Arquitectura da Cidade, Lisboa, Edições 70, 2018 (edição original de 1966).  
ROSSI, Aldo. Autobiografia Científica, Lisboa, Edições 70, 2013 (edição original de 1981).  
VENTURI, Robert. Complexidade e Contradição em Arquitectura, São Paulo, Editora Martins Fontes, 1995 (edição Original de 1966).

[1] Richard, Jonathan. Facadism, Routledge, New York, 1994 p.7

[2] Este foi provavelmente o último edifício a ser integralmente delapidado, antes da conciliação de novos edifícios com a aplicação de retenção de fachada. A demolição do Monumental, significou a conclusão de um ciclo de demolições, de edifícios emblemáticos com valor arquitetónico, proveniente dos arquitetos mais reconhecidos na primeira metade do Séc XX, século este, que permitiu assistir de uma forma sistemática a sucessivas demolições.

Decorria o ano de 1984 aquando se iniciaram os trabalhos de demolição do Cineteatro, tendo sido um desmantelamento que gerou obviamente polémica em torno de técnicos e população, que assistiam incrédulos à demolição total de um edifício emblemático da cidade. No ano seguinte, o edifício Heron Castilho 40, na Rua Braamcamp, faria a primeira experiência de retenção de fachada, evidenciando possivelmente um arrependimento da solução, preconizada pela demolição integral no ano anterior, do Cineteatro.

[3] Foi através do diploma de Lei de 31 de dezembro de 1864, que se começou a introduzir na documentação jurídica portuguesa o termo fachada, a fim de identificar, a parede exterior dos edifícios, sucedendo posteriormente assim, ao aparecimento da terminologia, nas posturas municipais dos diferentes concelhos em Portugal.

[4] Artº 5º das Definições do PUALZE - Obras de Reabilitação: "obras que visam adequar e melhorar as condições de desempenho funcional de um edifício, com eventual reorganização do espaço interior, mantendo o esquema estrutural básico e o aspecto exterior original". No entanto, o artº 8º do mesmo Regulamento os edifícios classificados como Bens de Valor Patrimonial ELEVADO, RELEVANTE ou de REFERÊNCIA, o termo jurídico de "obras de reabilitação" aparece mencionado pelo menos no nº 2 e nº3, sendo que no nº1 está subentendido, tendo normalizado a inevitável retenção de fachada.



