INSTITUTO
UNIVERSITÁRIO
DE LISBOA

A Casa do Povo e o Betão em Setúbal: Uma Casa que é uma Cobertura

André Gonçalo Faísco Baptista

Mestrado Integrado em Arquitetura

Orientador:
Arquiteto José Carlos Simões Neves, Professor Auxiliar Convidado,
Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

outubro, 2025

TECNOLOGIAS
E ARQUITETURA

A Casa do Povo e o Betão em Setúbal: Uma Casa que é uma Cobertura

André Gonçalo Faísco Baptista

Mestrado Integrado em Arquitetura

Orientador:
Arquiteto José Carlos Simões Neves, Professor Auxiliar Convidado,
Iscte - Instituto Universitário de Lisboa

outubro, 2025

Agradecimentos

Aos meus pais, pelas oportunidades que me proporcionaram e pelo apoio incondicional.
À Matilde, por me ter sempre apoiado, em todos os momentos bons ou maus.
Ao Prof. José Neves, por me ter aturado ao longo deste ano lectivo e por ter partilhado parte dos seus conhecimentos. Ensinamentos esses que levo para o futuro.
À minha família e amigos, por terem estado comigo ao longo deste percurso e por me fazerem feliz.
Ao Arq. Nuno Melo Sousa pela sua disponibilidade e amabilidade, para fazer parte deste projeto.
Ao Eng. João Serafim, por ter tido a receptividade para ensinar e aprofundar o conhecimento sobre o betão.

Os meus sinceros agradecimentos.

Nota Prévia

Os capítulos 1, 2, 3 e 4 são comuns a quatro elementos da turma:
Vasco Figueiredo de Castro
João Pedro Ribeiro Coelho de Sousa Barroso
André Gonçalo Faísco Baptista
Marta Rodrigues Neto

Apêndice - Entrevista feita pelo autor ao arquiteto Nuno Melo Sousa
Anexo - Enunciado do exercício proposto pelo professor José Neves.

A bibliografia está de acordo com a Norma Portuguesa APA.

Resumo

O presente trabalho desenvolve o projeto de uma Casa do Povo na cidade histórica de Setúbal, no terreno abandonado do antigo Casino Setubalense, utilizando o betão como material predominante.
É repensado o sentido de Casa do Povo enquanto casa comum – um edifício coletivo ao serviço de uma comunidade.

A proposta procura estabelecer uma relação urbana através de um gesto arquitetónico que configura e prolonga duas áreas sombreadas, cujos espaços exteriores se cruzam num ponto central, ligeiramente rebaixado, definindo uma praça coberta. Este espaço de transição promove a convivência e o encontro entre interior e exterior, reforçando o caráter público do edifício.

O uso do betão constitui a base conceptual e construtiva do projeto, explorando a sua capacidade estrutural para gerar grandes vãos e criar espaços amplos e contínuos de permanência e convívio.

Palavras-Chave:
Setúbal; Betão; Casa do Povo; Casino Setubalense; Cobertura.

Abstract

This work develops the project of a Casa do Povo in the historic city of Setúbal, on the abandoned site of the old Casino Setubalense, using concrete as the predominant material.
It rethinks the meaning of Casa do Povo as a common house – a collective building serving a community.

The proposal seeks to establish an urban relationship through an architectural gesture that shapes and extends two shaded areas, whose exterior spaces intersect at a slightly recessed central point, defining a covered square. This transitional space encourages social interaction and fluid movement between interior and exterior, reinforcing the building's public character.

The use of concrete forms the conceptual and constructive foundation of the project, exploring its structural capacity to create long spans and generate wide, continuous spaces for gathering and social engagement.

Palavras-Chave:
Setúbal; Concrete; Community House; Casino Setubalense; Covered Space.

Índice

Nota Prévia I

Resumo/ Abstract II

1 A Cidade de Setúbal 1
Contexto Geográfico 2
As Primeiras Ocupações 4
A Cidade Medieval 6
A Cidade Pré-Industrial 9
A cidade Pós-terramoto de 1755 14
A Cidade Industrial 15
A Cidade em Transição 20

2 O Betão 23
O Betão em Setúbal 24

3 Local de Intervenção 35
Introdução 40
Contexto Histórico 41
Pós-terramoto de 1755 44
Século XX 46
Atualidade 48

4 A Casa do Povo 57
Casas do Povo em Portugal: Uma Breve Introdução 58

5 Projeto 65

6 Créditos de Imagem 112

7 Bibliografia 117

8 Webgrafia 119

Apêndice

Anexo

1 A cidade de Setúbal



Figura 1 - A cidade de Setúbal, no centro

Contexto Geográfico

A cidade de Setúbal está localizada na margem norte do vasto estuário do Sado, abrigada pela Serra da Arrábida (à esquerda da imagem na Figura 1), junto à entrada da barra do rio. As primeiras ocupações neste território estiveram ligadas aos benefícios naturais que o local oferecia, tanto em termos defensivos como pela proximidade ao mar.



As populações que habitavam junto ao litoral beneficiavam dos recursos marítimos, sobretudo da pesca e do sal. Já as situadas mais a norte, na serra, subsistiam da exploração florestal, nomeadamente da madeira, do mel, da cera e da caça, além do aproveitamento dos terrenos baldios para o pastoreio. (Cruz, 1968)



Figura 2 - A cidade de Setúbal atual com a sobreposição da muralha medieval (branco) e seiscentista (cinzento-escuro)

As Primeiras Ocupações

Acredita-se que a primeira presença humana no território de Setúbal remonte ao período Neolítico. (Câmara Municipal de Setúbal, s.d.)
Sabe-se que a região de Tróia teve um grande desenvolvimento como centro económico e industrial durante a ocupação romana, inicíada no século I d.C. Nesse período, instalou-se ali a maior produção de salga de peixe de todo o Império Romano. (Câmara Municipal de Grândola, s.d.)



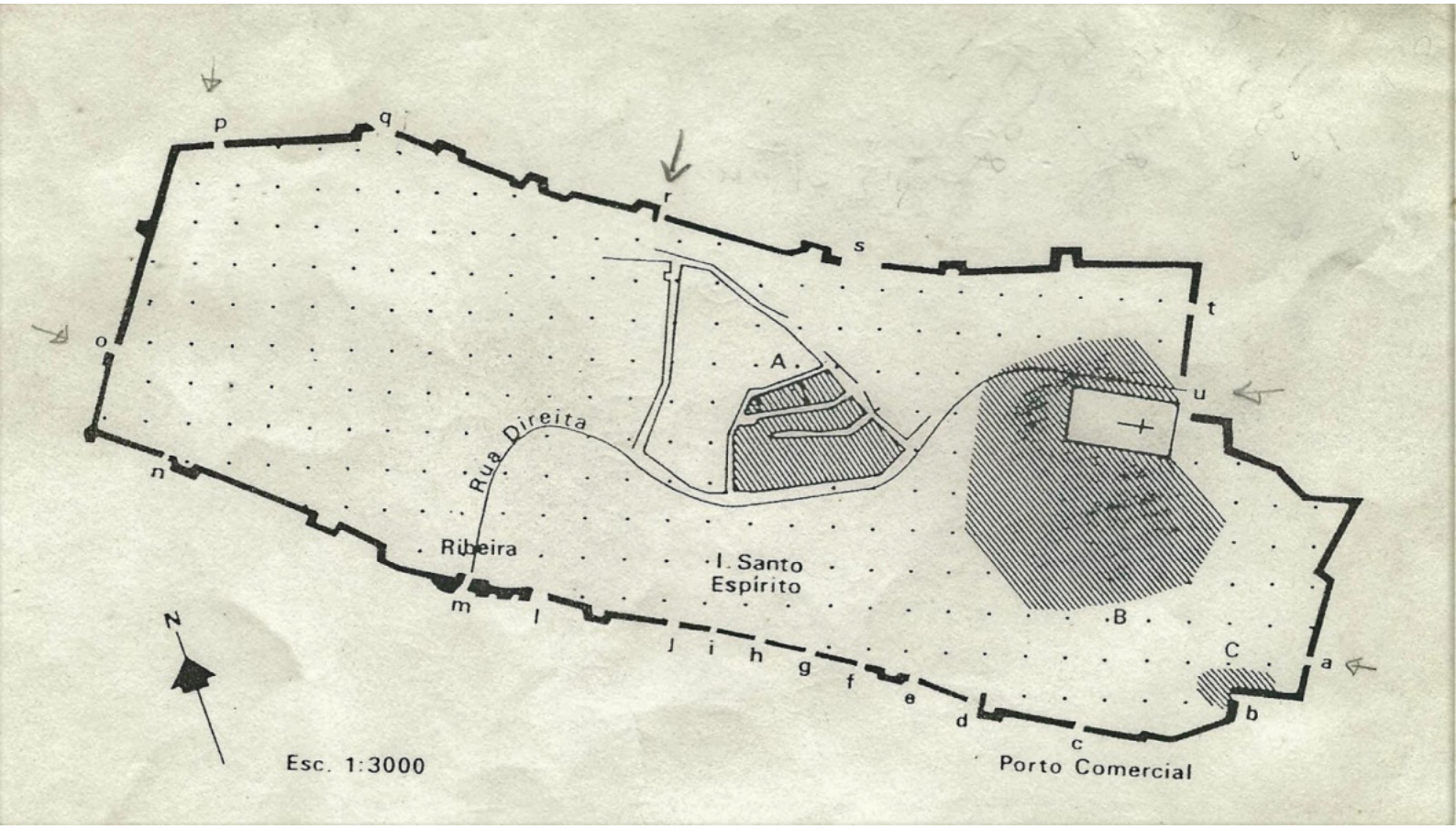


Figura 3 - Primeira muralha da cidade de Setúbal, construída entre 1325 e 1357

A Cidade Medieval

A queda do Império Romano no século V, as invasões bárbaras e árabes, juntamente com o avanço de areias e do nível das águas, resultaram no progressivo abandono das áreas habitadas. Portanto, entre os séculos VI e XII, Setúbal entrou numa profunda decadência, em que as infraestruturas romanas de conservas desapareceram, a ligação aos mercados mediterrâneos perdeu-se e a cidade entrou num período de abandono. (Assembleia da República, 2015)

No século XII, com a Reconquista, o território começou a tornar-se atrativo para ocupações, surgindo um crescimento e desenvolvimento nos séculos seguintes. Já no século XIV, com os conflitos existentes entre Setúbal e as regiões vizinhas (Palmela e Alcácer do Sal), é necessária a construção da primeira cinta amuralhada da vila, entre 1325 e 1357 (Figura 3), sendo que a sua implantação se estruturou em torno do núcleo portuário, de forma distinta das cintas amuralhadas de Palmela e Alcácer do Sal, que se desenvolveram em torno dos seus castelos e vilas. (Pimentel, 1992)

Figura 4 - A muralha medieval na atualidade

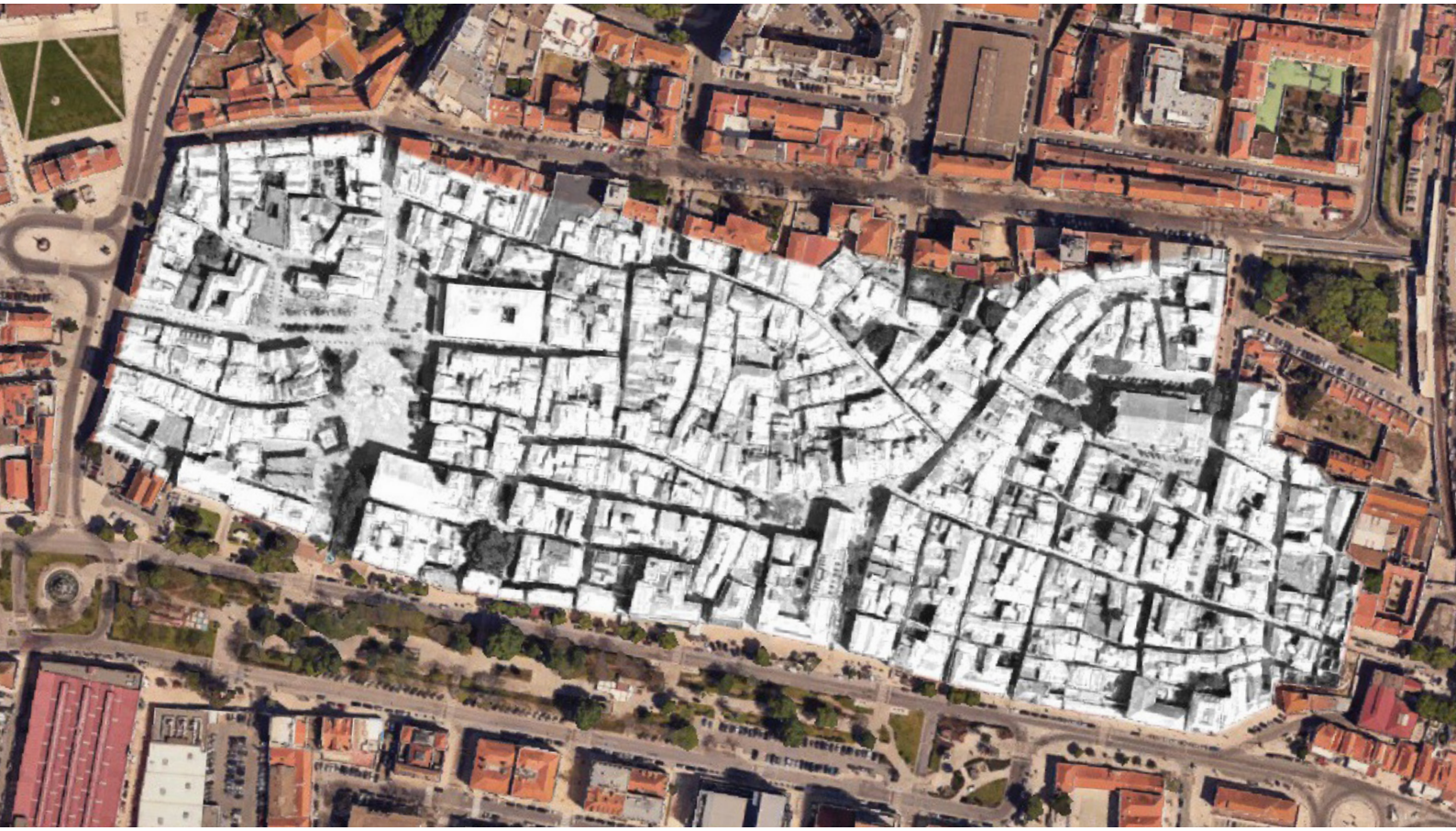




Figura 5 - Forte de São Filipe na atualidade, construído em 1582
© Município de Setúbal

A Cidade Pré-Industrial

Em 1582, teve início a construção de uma das estruturas mais importantes da cidade de Setúbal - o Forte de São Filipe. O arquiteto Filipe Terzi projetou a fortificação por ordem de Filipe I e, após a sua morte, a obra foi continuada por Leonardo Turriano. O forte ocupa uma posição militarmente estratégica, permitindo controlar a entrada do rio Sado, ao mesmo tempo que assegurava a proteção da cidade com os seus canhões. (Câmara Municipal de Setúbal, 2025)

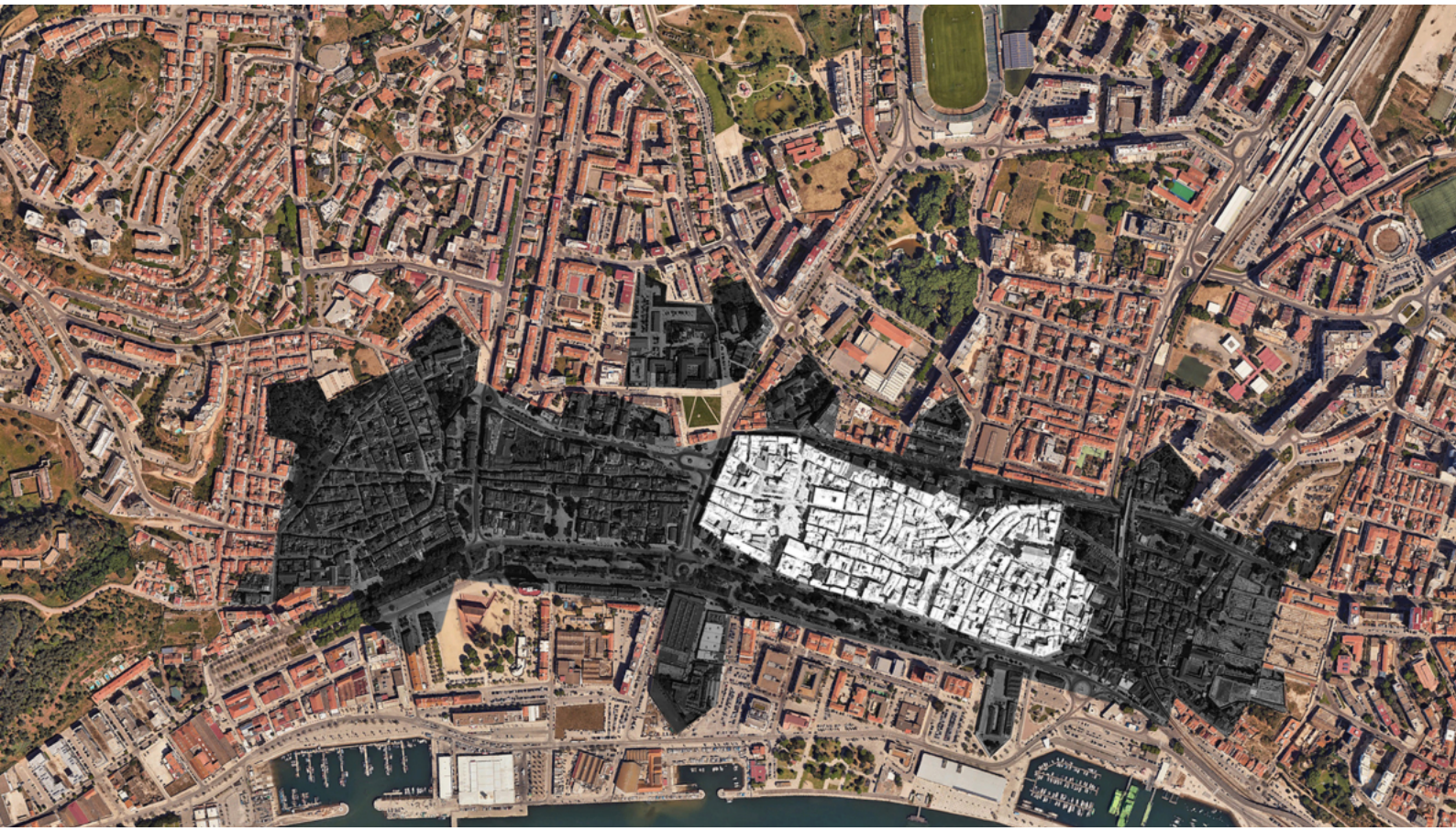


Figura 6 - Segunda muralha da cidade de Setúbal, construída no século XVII

Conseguida a restauração da independência de Portugal em 1640, D. João IV ordenou o reforço das defesas de Setúbal através da construção de uma nova fortificação muralhada composta por onze baluartes (Pimentel, 1877). A Figura 6 permite observar que a nova muralha seiscentista delimitou praticamente toda a zona urbana, estabelecendo simultaneamente uma estrutura de fortificação militar.

«A existência do limite amuralhado permitiu uma nova afirmação urbana para o exterior e novas relações internas, que se consolidaram num aglomerado urbano que conteve o seu crescimento até ao séc. XIX e romperia limites urbanos, e a própria consolidação estrutural urbana, com grande exploração demográfica e urbanística no séc. XX.» (TOMÉ, M. 2016, p. 129)

Figura 7 - A cidade de Setúbal atual com a sobreposição da muralha medieval (branco) e seiscentista (cinzento-escuro)



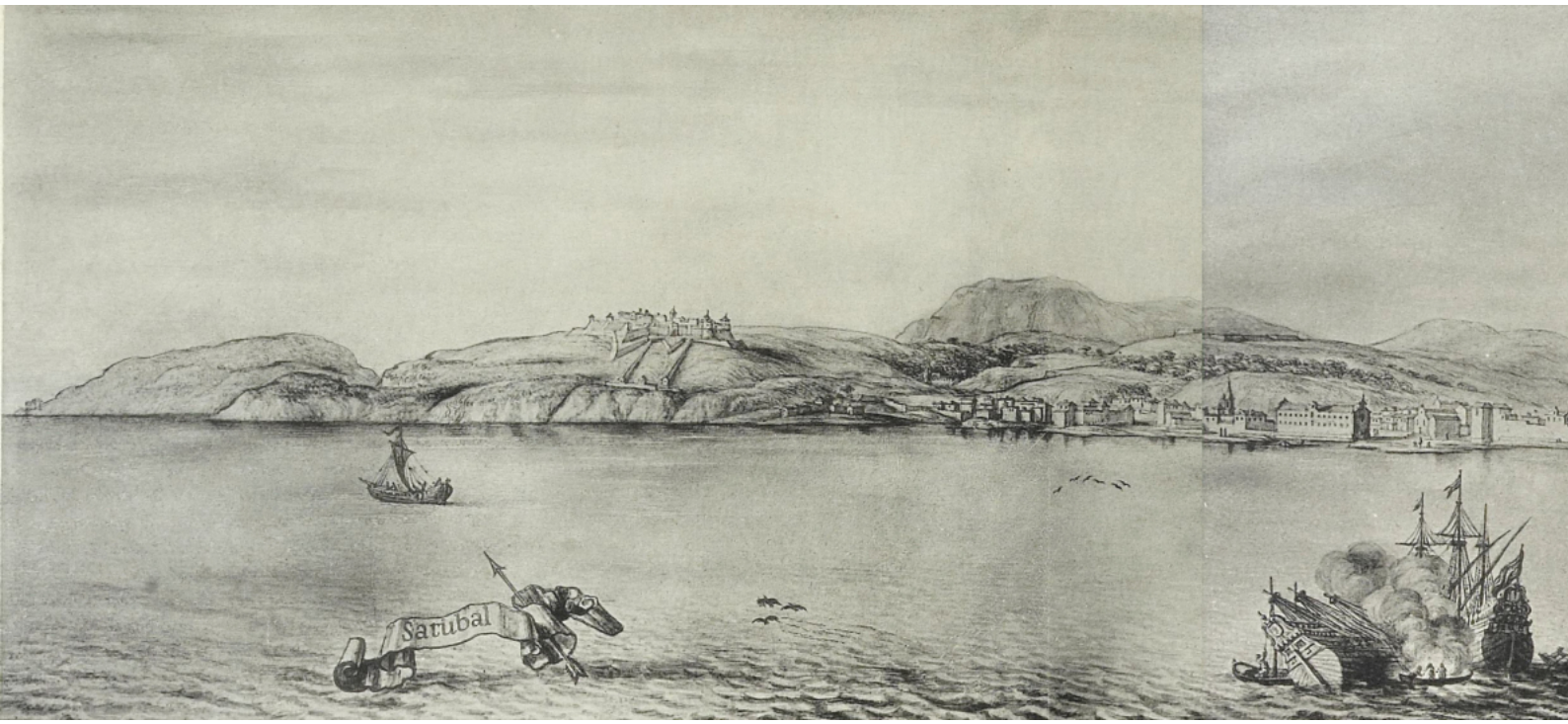


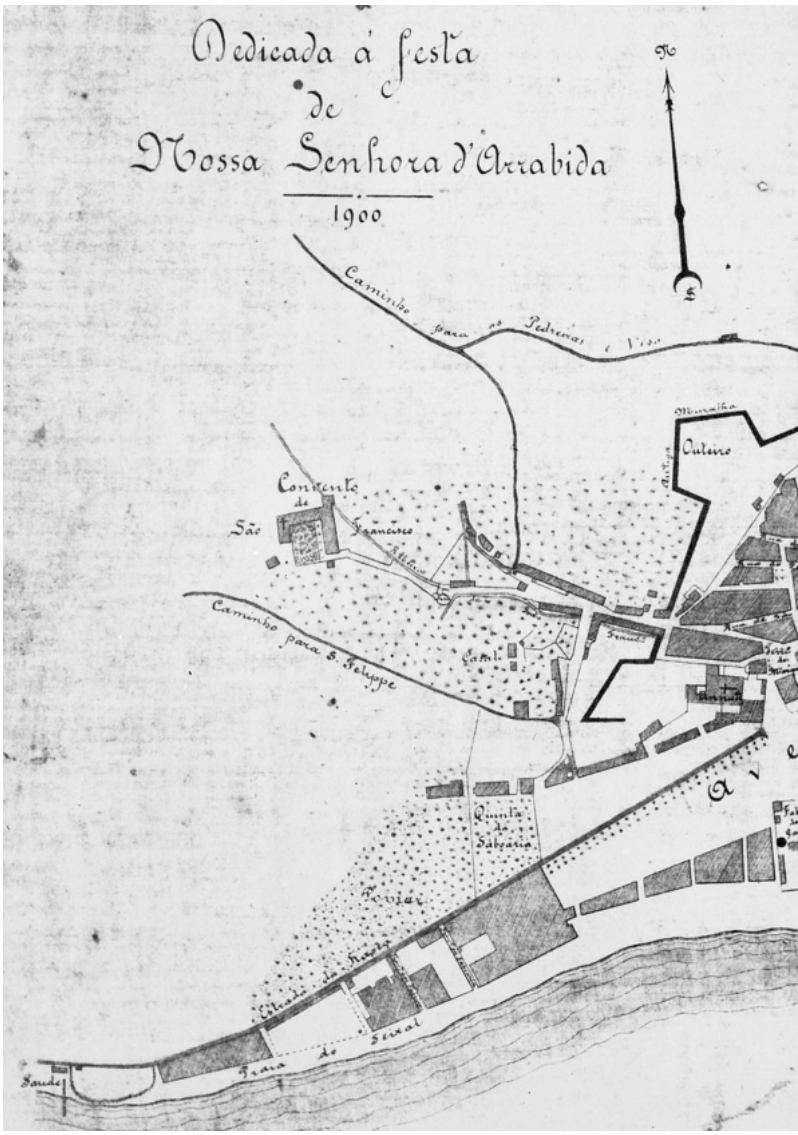
Figura 8 - Vista sobre a cidade de Setúbal, 1669
© Pier Maria Baldi



A cidade Pós-terramoto de 1755

O terramoto de 1 de novembro de 1755 teve profundas repercussões em Setúbal, devastando cerca de metade do núcleo urbano, sendo considerada a localidade portuguesa onde os efeitos foram mais desastrosos. O incêndio subsequente e a invasão do mar agravaram ainda mais os estragos, provocando o colapso de parte da nova muralha. (Sousa, 1919-1932)

Figura 9 - Planta da cidade de Setúbal com a avenida Luísa Todi, 1900



A Cidade Industrial

Em 1860, por ordem de D. Pedro V, foram construídos os primeiros troços ferroviários da cidade (Silva, 1990), ligando Setúbal a Pinhal Novo e, posteriormente, em 1907, estendidos até Alcácer do Sal. A linha férrea, que se estabelecia no rio Sado, integrou-se numa rede industrial e logística que aproximava Setúbal da capital e facilitava o escoamento de produtos agrícolas e mineiros do Baixo Alentejo. (Câmara Municipal de Setúbal, 2021)

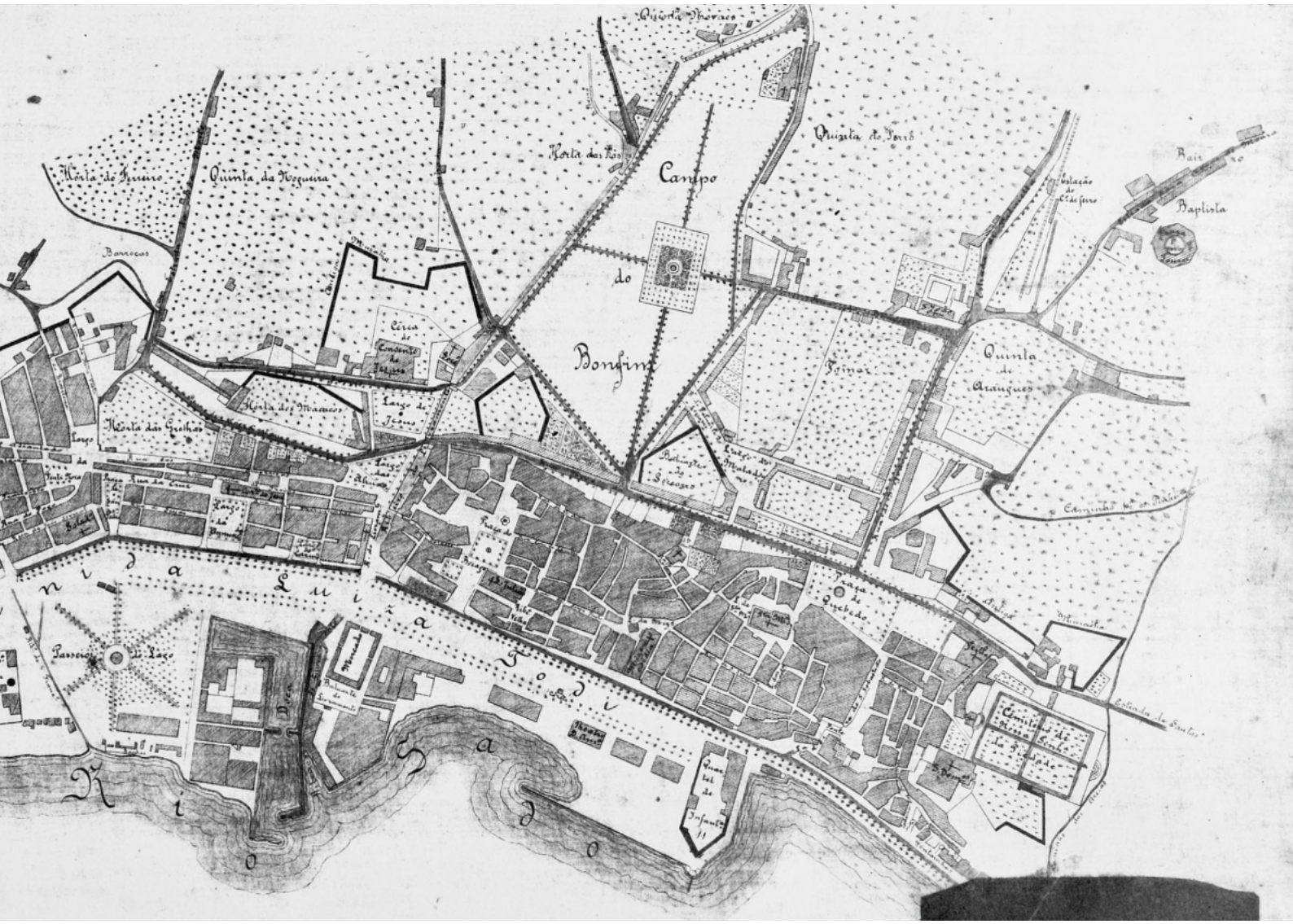




Figura 10 - Avenida Luísa Todi, século XX
© Américo Ribeiro

Apenas na segunda metade do século XIX, com a expansão ferroviária a favorecer a reorganização do espaço urbano, a Câmara iniciou a execução de aterros sobre o rio, junto ao limite da cidade, então confinada pela praia, com o objetivo de prolongar o cais de Nossa Senhora da Conceição até ao Baluarte do Livramento (Loureiro, 1909). Dessa intervenção nasceu a Avenida da Praia (1848-1895), a atual Avenida Luísa Todi (Rodrigues, 2011).

Este dinamismo transformou Setúbal num importante centro fabril, afastando-se progressivamente da sua tradição rural, piscatória e salineira. (Pulido, 1981)
Por essa mesma altura, iniciou-se o primeiro grande processo de industrialização da cidade, centrado na indústria conserveira e o início da Primeira Guerra Mundial provocou um grande "*boom*" económico até 1920, período em que Setúbal atingiu o maior número de fábricas de conservas de sardinha. (Alcântara, 2010)

Figura 11 - Avenida Luísa Todi, século XX
© Américo Ribeiro





Figura 12 - Doca de Depeult, 1933

Em 1923, durante o período de expansão da indústria conserveira, foi fundada a Junta Autónoma do Porto de Setúbal - JAPS, com o propósito de melhorar as condições portuárias da cidade, uma vez que, até então, existia apenas uma doca - a Doca Depeult. A JAPS procurou igualmente estudar a possibilidade de um acesso ferroviário ao Vale do Sado, num contexto em que o porto de Setúbal era considerado o terceiro mais relevante do país em termos de tráfego marítimo. (Faria, 1981)
Em 1926, foi aprovado o projeto do engenheiro Afonso de Melo Cid Perestrello para a construção do Porto de Setúbal (União das Freguesias de Setúbal, s.d.). As obras decorreram entre 1930 e 1934 e, nas décadas seguintes, o porto recebeu novos edifícios, um jardim, etc. (Administração dos Portos de Setúbal e Sesimbra, SA, s.d.)

Figura 13 - Planta para as obras do Porto de Setúbal, século XX

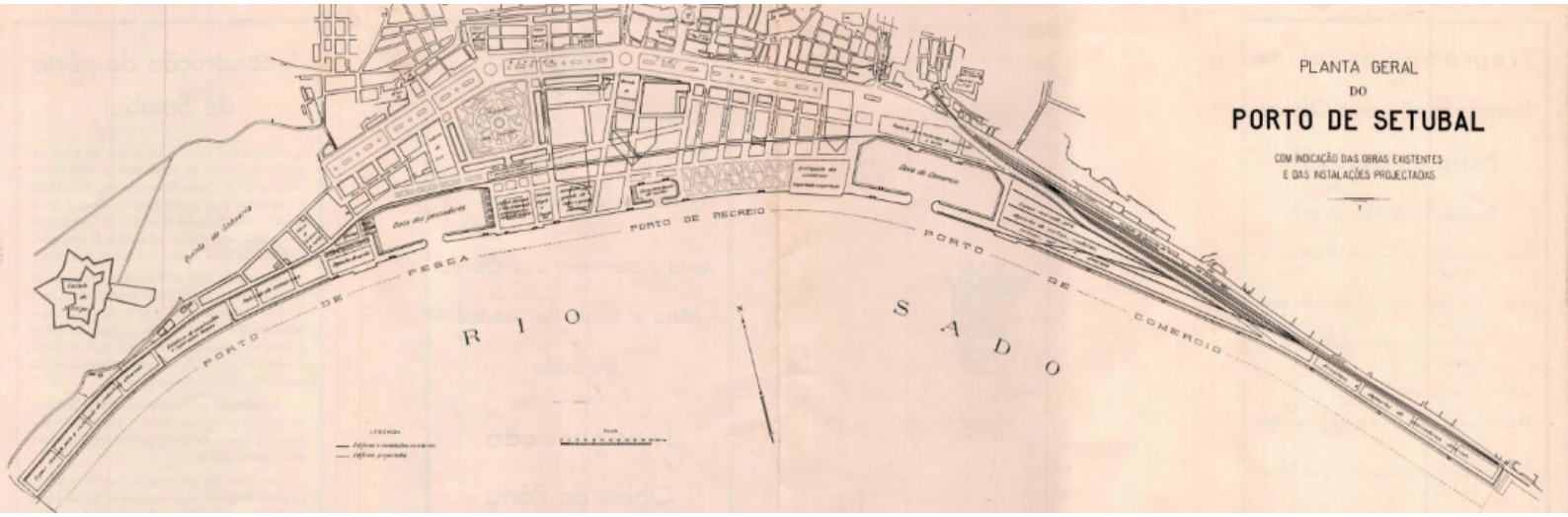




Figura 14 - Porto de Setúbal, século XX

A Cidade em Transição

Ao longo do século XX, o porto de Setúbal passou por sucessivas expansões, processo que continuou ainda no século XXI. Atualmente, o porto de Setúbal é considerado um dos mais importantes de Portugal. (Administração dos Portos de Setúbal e Sesimbra, SA, s.d.)
Paralelamente, a cidade também se expandiu urbanisticamente para além do seu centro histórico, acompanhando o crescimento económico e demográfico.

Figura 15 - Porto de Setúbal, século XXI



2 O Betão



Figura 16 - Panteão Romano, século II A.C.
© lysander07

O Betão em Setúbal

O betão não é um material moderno. Se recuarmos dois mil anos, o Panteão Romano foi construído em betão. No entanto, é um betão diferente daquele utilizado hoje nas construções.

O betão romano, composto por pozolana (uma mistura de cinzas vulcânicas), cal e água, tem uma elevada capacidade de resistência e, ao contrário do betão atual, torna-se cada vez mais forte. Estudos recentes demonstraram que minerais brancos formados no betão, resultantes da reação da cal com água a ferver, facilitam a autorreparação de fissuras no cimento. Portanto, a chave da durabilidade do betão romano reside na mistura da cal com água em temperaturas elevadas. (Massachusetts Institute of Technology, 2023).

Utilizado durante séculos em construções, o betão romano foi esquecido quando o seu Império caiu no século V. Somente no final do século XVIII, *John Smeaton* descobriu uma forma de produzir cal hidráulica. No entanto, o verdadeiro avanço ocorreu em 1824, quando Joseph Aspdin inventou o cimento *Portland*. Ao queimar pedras calcárias e argila, obteve um pó fino que, ao ser misturado com água, se tornava altamente resistente. Este tipo de cimento continua a ser amplamente utilizado hoje, embora com algumas alterações. (NACHI, s.d.)

Estruturas como a catedral de Brasília apenas se tornaram possíveis graças ao que hoje conhecemos como betão armado, uma invenção do jardineiro *Joseph Monier* que, em 1867, utilizou pela primeira vez aço para reforçar os seus vasos de cimento. Desde então, o betão armado passou a ser utilizado na construção de edifícios industriais, uma vez que não era considerado esteticamente agradável- uma visão que o século XX viria a alterar por completo. (NACHI, s.d.)

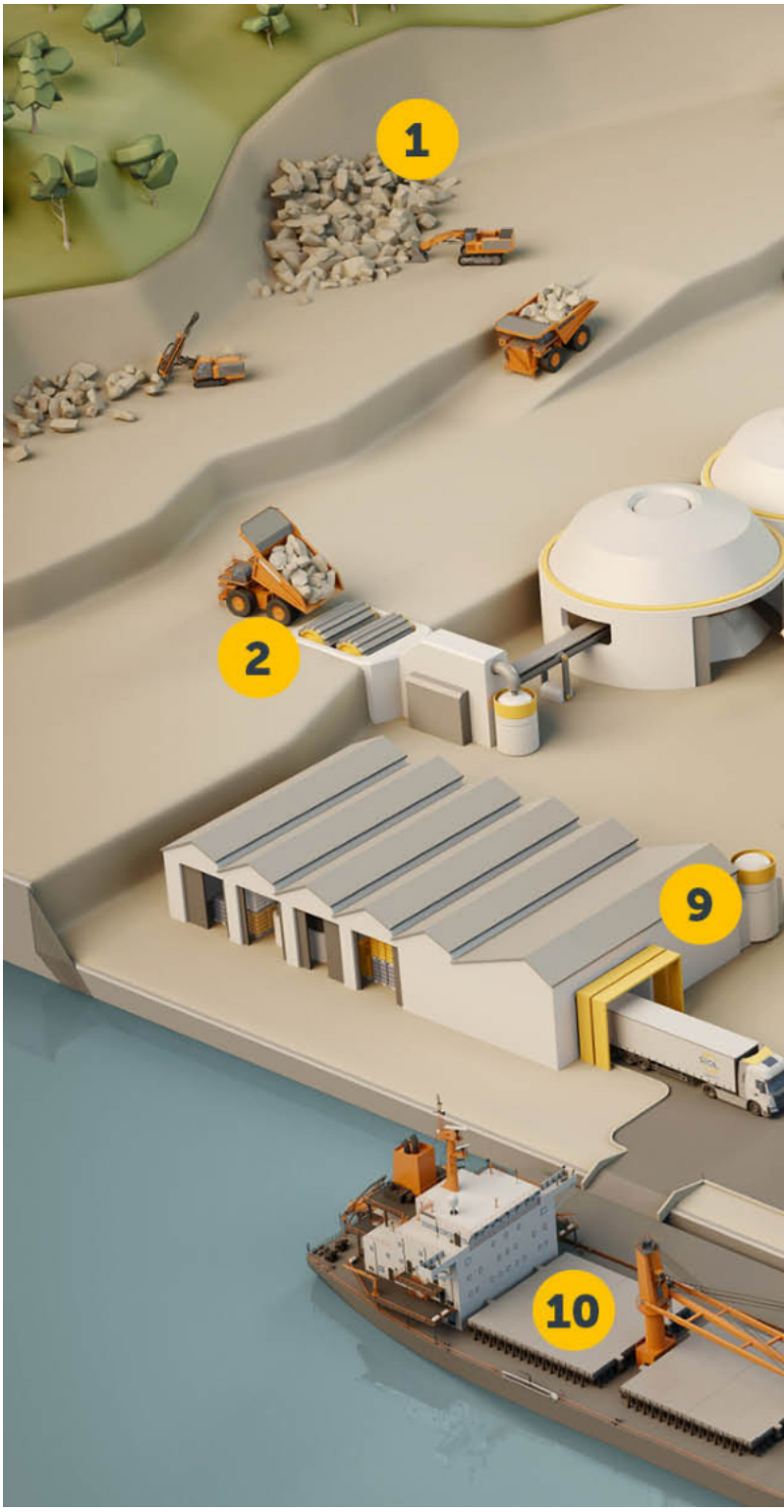
Figura 17 - Catedral Metropolitana de Brasília, Oscar Niemeyer, 1970
© flickr Augusto Areal



Figura 18 - Processo de fabrico de cimento
© Secil

1 - Extração do calcário e da marga com explosivos.
2 - Britagem, de modo a diminuir o tamanho das pedras
3 - Homogeneização das pedras controlado através de um processo online
4 - Conhecido como “cru”, é o processo de moagem das pedras
5 - Secagem do cru que, com a ajuda de calor, é transportado para a armazenagem
6 - O cru é levado para uma torre de pré-aquecimento
7 - Aquecimento do material a uma temperatura que atinge os 1450° de modo a criar o clínquer que depois é então arrefecido ainda no forno
8 - O clínquer é moído e são adicionados outros tipos de materiais dependendo do cimento a produzir
9 - Ensacamento do cimento
10 - Expedição do cimento

(Secil, s.d.)




3
4
5
6
8
7
10
10



Figura 19 - Fábrica de cimento da Secil em Outão, Setúbal, século XX

Em 1906, a Fundação da Companhia de Cimentos de Portugal (criada em 1904) construiu uma fábrica de cimento em Outão, local escolhido pela disponibilidade da matéria-prima adequada e pela facilidade do seu transporte. (SECIL, s.d.)
Em 1918, a fábrica e os seus terrenos foram vendidos à Companhia Geral de Cal e Cimento que, mais tarde, arrendaria o espaço à empresa Secil, a qual adotaria oficialmente este nome em 1925. Já em 1930, surgiu a necessidade de ampliar a fábrica, motivada pelo início da construção do porto de Setúbal. Para tal, a Secil uniu-se à Companhia Geral de Cal e Cimento, contando também com a participação de firmas dinamarquesas. Em 1972, a Secil tornou-se a maior fábrica de cimento em Portugal e, atualmente, é a segunda maior do país, estando também espalhada pelo mundo inteiro e explora constantemente novas hipóteses de tornar a produção de cimento mais sustentável, vindo a alcançar progressos nesse sentido. (SECIL, s.d.)

Figura 20 - Fábrica de cimento da Secil, em Outão, século XXI



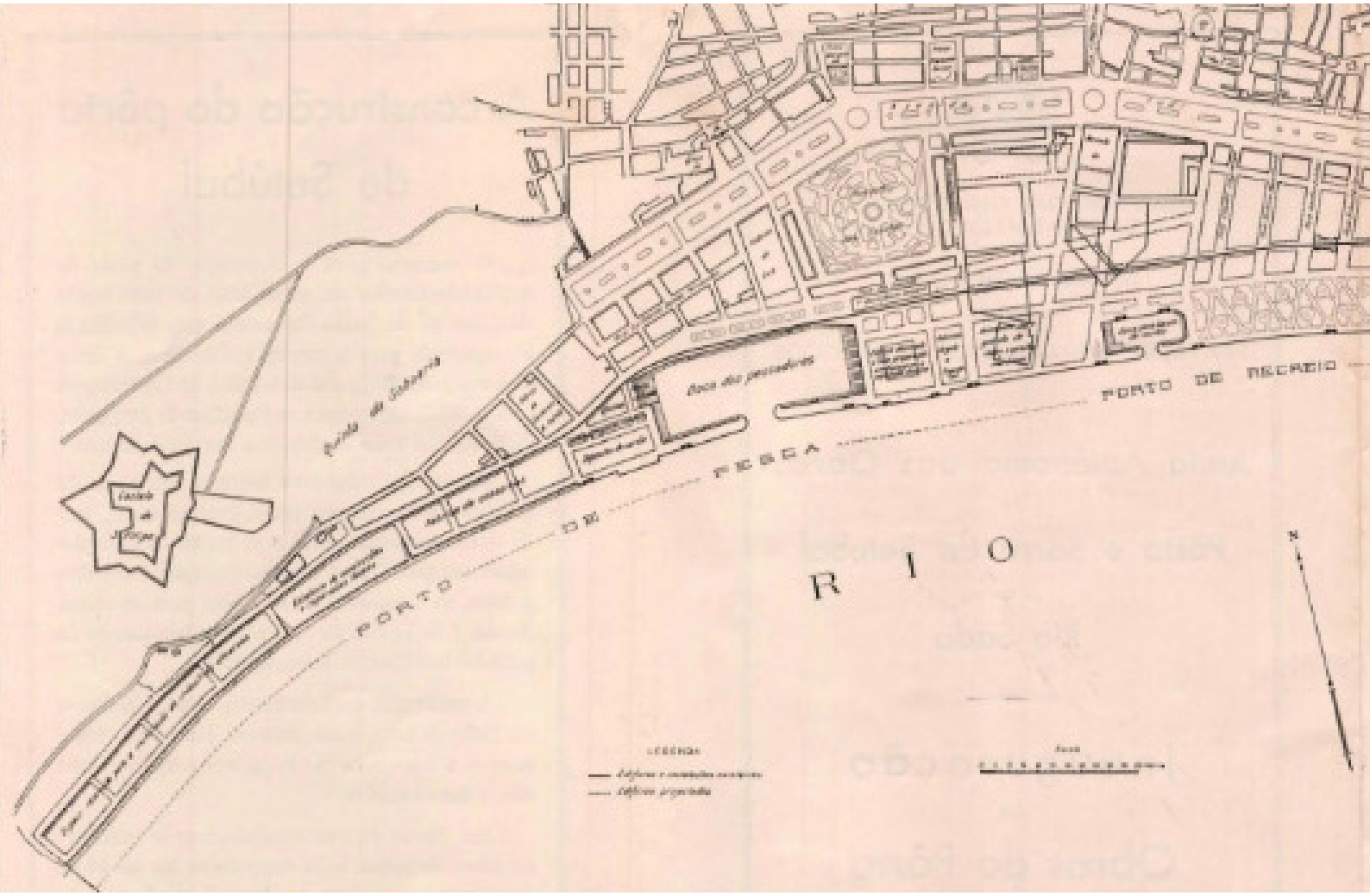


Figura 21 - Planta para as obras do Porto de Setúbal, século XX

Com o aparecimento, em 1906, da fábrica de cimento em Outão, começou-se, naturalmente, a construir em betão na zona portuária da cidade.
Em 1930, como referido anteriormente, a fábrica teve de ser ampliada para auxiliar a construção do porto de Setúbal, iniciada nesse mesmo ano.

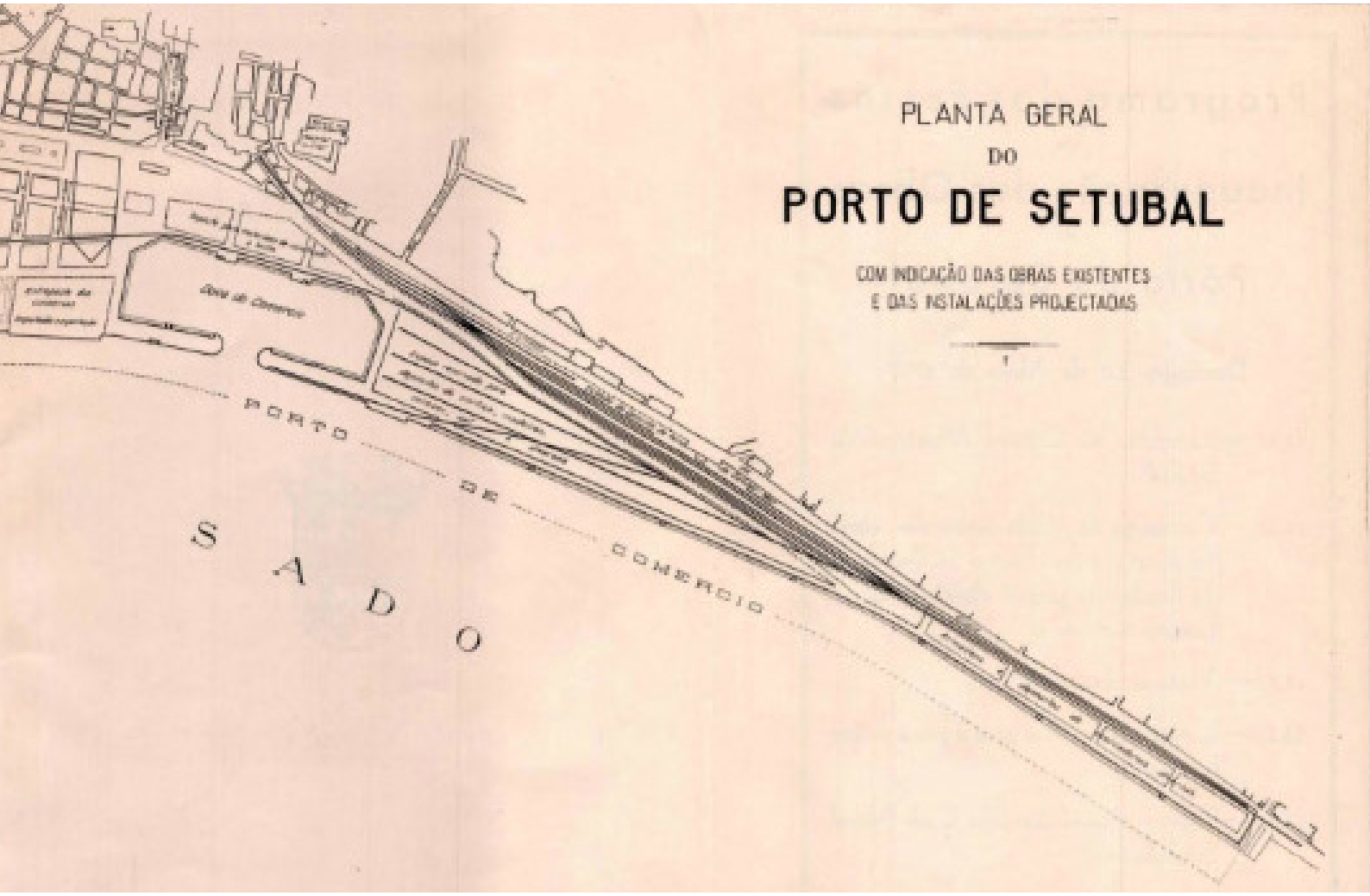

PLANTA GERAL
DO
PORTO DE SETUBAL
COM INDICAÇÃO DAS OBRAS EXISTENTES
E DAS INSTALAÇÕES PROJECTADAS
PORTO DE COMERCIO
S A D O



Figura 22 - Diferença entre a zona histórica e a nova zona ribeirinha com construções em betão

Na Figura 22, é possível observar a clara distinção, através da avenida Luísa Todi, entre a zona histórica e a nova ampliação portuária que deu origem a diversas construções em betão. Inclusive, pode-se destacar um dos edifícios com grande relevância em Setúbal, construído em 1930 com recurso ao betão – O Mercado do Livramento. (Câmara Municipal de Setúbal, 2025)
Verifica-se também uma progressiva expansão urbana em direção ao interior da cidade ao longo das décadas seguintes, com numerosas edificações recorrendo igualmente a este material.

Figura 23 - Diferença entre a zona histórica e a nova zona ribeirinha com construções em betão



3 Local de Intervenção



Figura 24 - Local de intervenção (vermelho)



Figura 25 - Local de intervenção

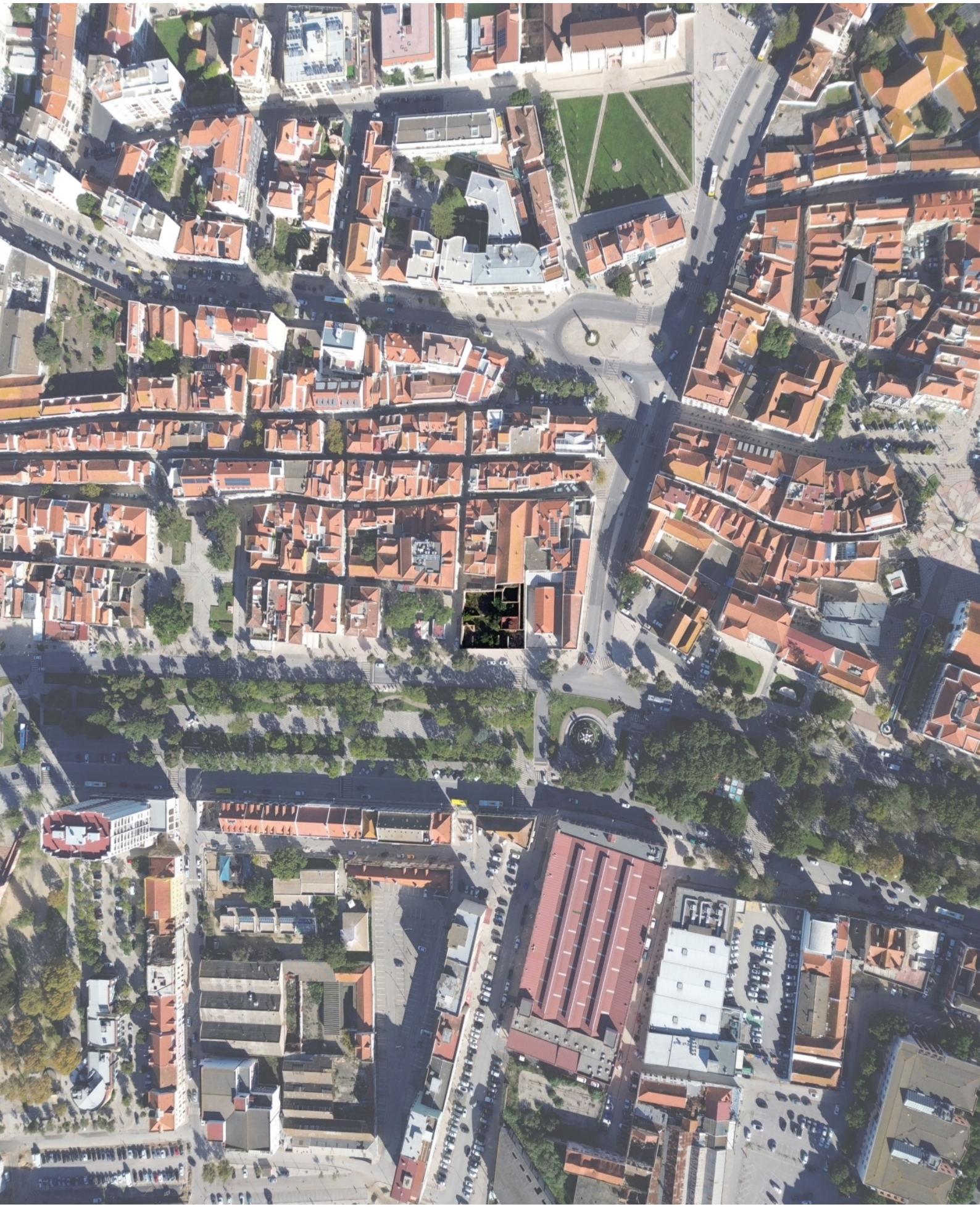




Figura 26 - Local de intervenção na antiga igreja do Carmo (ponto vermelho mais perto do rio, no centro)

Introdução

Depois de realizada uma investigação, percebeu-se que este lote abrigou, no século XX, um antigo cinema, agora abandonado.
Antes disso, no século XVII, foi ali edificada a igreja do Carmo, pertencente ao antigo Convento de Nossa Senhora do Carmo, do qual ainda subsistem vários vestígios no mesmo quarteirão. Entre esses vestígios, pode-se destacar uma pequena capela, ainda utilizada pela Ordem Terceira da Nossa Senhora do Carmo, que se situa, em relação ao antigo cinema, no lado oposto do quarteirão (Figura 27).

Contexto Histórico

A partir do final da Idade Média, Setúbal registou um elevado crescimento populacional nos séculos seguintes, o que levou, por motivos religiosos, à construção de novos conventos na cidade. Numa altura em que a Ordem dos Carmelitas queria difundir-se por Portugal, entre 1603 e 1622, em apenas dezanove anos, foi erguido em Setúbal o Convento de nossa Senhora do Carmo. (Neto, 2010, p.345)

A justificação para a edificação deste convento, que acolheu dezoito frades (Ordem Terceira do Carmo da cidade de Setúbal, s.d), encontra-se associada à necessidade de «criação de uma casa de apoio, entre Lisboa e os conventos do Sul de Portugal, evitando, consequentemente, uma exposição prolongada dos Irmãos na vida leiga enquanto se encontravam em viagem. A legitimação para a construção do convento estava também alicerçada na suposta necessidade dos pescadores do Troino terem auxílio espiritual próximo – missa diária antes da faina, o que implicaria um templo na zona que não os obrigasse a desviarem-se do seu caminho de trabalho». (Neto, 2010, p.345 e 348)

Figura 27 - Local de intervenção. Uma das suas fachadas murada está voltada para a avenida Luísa Todi e outra para o largo do Carmo.





Figura 28 - Residência Monte Carmelo

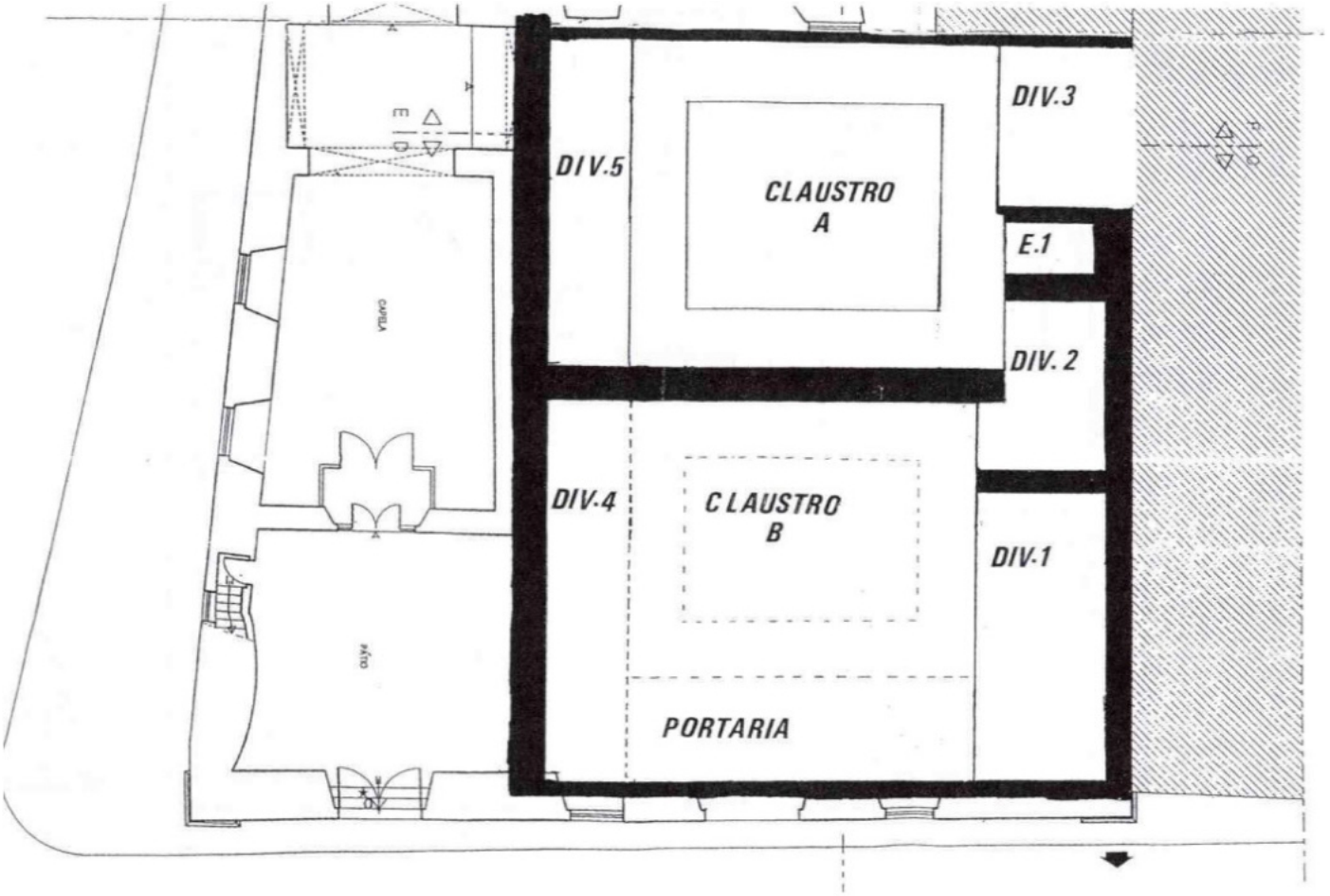
Em 2001, foi realizada uma intervenção arqueológica numa área específica deste convento, na sequência da construção da residência Monte Carmelo no local. Para além da edificação de um novo corpo arquitetónico, determinadas zonas do convento foram alteradas de modo a acomodar este novo espaço.

Esta intervenção junto à antiga capela do convento, onde se instala atualmente a Ordem Terceira da Nossa Senhora do Carmo de Setúbal, possibilitou formular uma hipótese acerca da organização espacial original do convento, como mostra José Luís Neto na sua dissertação "A Idade do Ouro Branco: O contributo da Arqueologia Pós-medieval para o conhecimento de Setúbal, uma cidade portuária portuguesa".

Na Figura 28, lança-se a hipótese de se terem erguido ali dois claustros. É certo que o convento se desenvolvia em dois andares, sendo que o piso superior acomadava as celas dos frades. É também provável que o acesso ao convento se fizesse pela rua António Maria Eusébio (paralela à avenida Luísa Todi – ver Figura 28, em cima). No que diz respeito à igreja, construída no local de intervenção, José Luís Neto propõe a hipótese de que a igreja, de grandes dimensões, estaria orientada Norte-Sul, tal como a capela, e não segundo a orientação cristã tradicional Este-Oeste. (Neto, 2010, p.354 e 355)

Relativamente à construção do convento, recorreu-se às matérias daquela região: calcário, brecha da Arrábida, cal (para reboco, necessitando de reaplicação aproximadamente a cada década), areia, argila (tijolo e telha) e madeira. Todavia, conforme refere José Luís Neto, este convento apresenta a particularidade da sua estrutura ter sido construída quase na totalidade em argamassa, o que permitiu economizar a vários níveis da construção. (Neto, 2010, p.348 e 349)

Figura 29 - Hipótese da organização do Convento de Nossa Senhora do Carmo
DIV 1 – cozinha e armazém; DIV 2 – refeitório; DIV 3 – Acesso à Igreja; DIV 4 – Biblioteca; DIV 5 – Sala do Capítulo; E1 – Escadaria



Pós-terramoto de 1755

Após o terramoto no dia 1 de novembro de 1755, «o edifício conventual ficou arruinado e o convento foi ligeiramente deslocalizado. Tal permitiu que a área do convento primitivo fosse ocupada com enterramentos da Venerável Ordem Terceira do Carmo, num adro de dimensões fabulosas.» (Neto, 2010, p.330 e 331)
Mais tarde, já no século XIX, ocorreram as extinções das ordens religiosas em Portugal, o que levou à ocupação de uma parte do convento, em 1837, pelo Ministério da Guerra. Outra parte, em 1863, pela Câmara. A área anteriormente ocupada pelo Ministério da Guerra dá hoje lugar a uma esquadra da PSP. (Ordem Terceira do Carmo da cidade de Setúbal, s.d)

Nas últimas décadas do século XIX, foi construída a escola Conde de Ferreira, entre o espaço então ocupado pelo Ministério da Guerra e a antiga igreja que, desde 7 de maio de 2022, funciona como centro de recursos educativos e culturais. (O Setubalense, 2022)



Figura 30 - Antiga escola Conde de Ferreira, no meio



Figura 31 - Casino Setubalense, 1944
© Américo Ribeiro

Século XX

Às portas da antiga igreja, chegavam as águas do rio Sado, onde hoje se estende a Avenida Luísa Todi. Nessa direção, abriu-se, em março de 1908, a porta principal do cinema Casino Setubalense. (União das Freguesias de Setúbal, s.d.)

O nome do cinema surgiu da intenção de abrir também um casino no local. Contudo, nunca se concretizou. O cinema não era apenas uma sala de exibição, mas também um espaço de reunião e encontro, dando palco a vários comícios políticos naquele lugar. Como refere Alberto de Sousa Pereira, «era normalmente frequentado, à tarde, por homens que trabalhavam na Lota e nas atividades marítimas.» (União das Freguesias de Setúbal, s.d.). Acrescenta ainda que, depois de 1974, começaram a exibir-se filmes pornográficos. No entanto, a «sala já tinha poucas condições, passou apenas a dar bailes nas tardes de sábados e domingos e encerrou nos anos 80.» (União das Freguesias de Setúbal, s.d.)

Figura 32 - Casino Setubalense (segundo plano, à esquerda) e a avenida Luísa Todi, 1956
© Américo Ribeiro





Figura 33 - Fachada Sul do antigo cinema

Atualidade

Atualmente, o espaço encontra-se em ruínas e ao abandono, mantendo apenas as paredes periféricas.

Figura 34 - Traseiras e fachada poente do antigo cinema





Figura 35 - Entrada principal e bilheteira do antigo cinema

Figura 36 - Cunhal do antigo Convento da Nossa Senhora do Carmo





Figura 37 - Interior do antigo cinema. Parede em alvenaria mista



Figura 38 - Estado atual do interior do antigo cinema



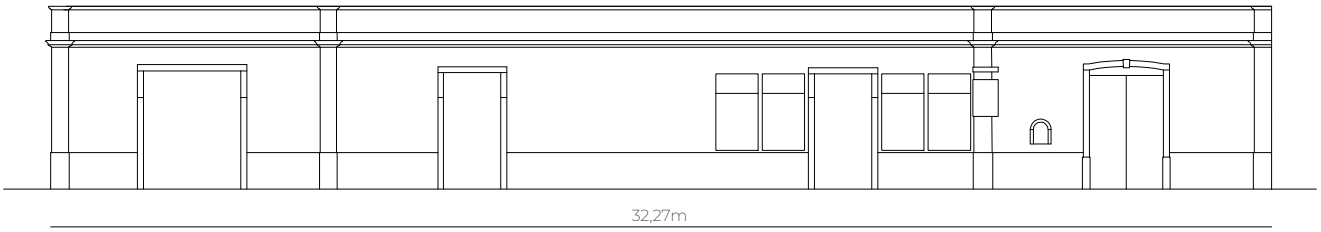
Figura 39 - Átrio do antigo cinema



Figura 40 - Corredor para a sala de cinema



Figura 41 - Planta de implantação e alçado sul do local de intervenção



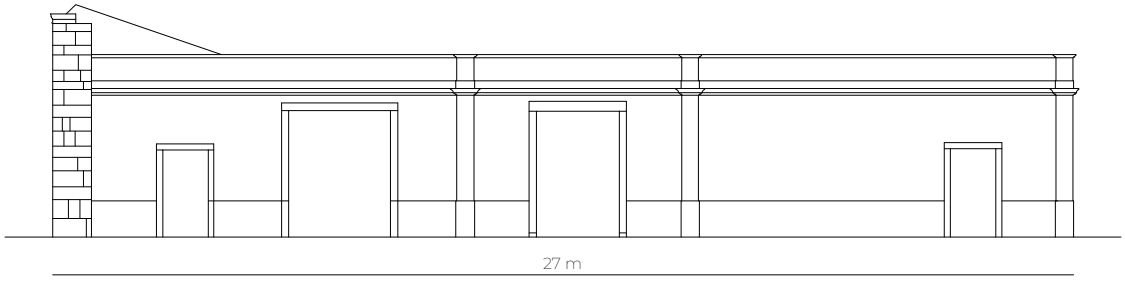


Figura 42 - Alçado sul e nascente do local de intervenção

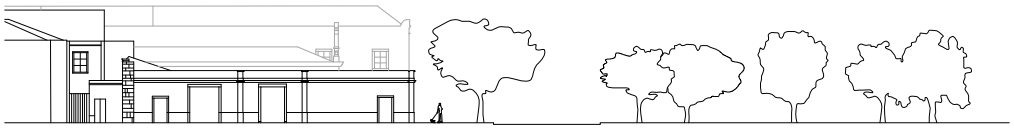


Figura 43 - Alçado nascente do local de intervenção

4 Casa do Povo



Figura 44 - Casa do Povo de Vizela, século XX

Casas do Povo em Portugal: Uma breve Introdução

As Casas do Povo foram uma iniciativa do Estado Novo, concebidas com o propósito de prestar apoio às populações rurais, de acordo com os princípios do corporativismo. Estabelecidas em 1933, apareceram como «organismos de cooperação social». (Maldonado, 2016, pp.105-125). Embora pudessem surgir por iniciativa de habitantes ou autoridades locais, estas instituições encontravam-se fortemente controladas pelo Estado, que as apresentava como expressão da vontade popular, mas garantia o seu enquadramento com a ideologia do regime. (Maldonado, 2016, pp.105-125)

O regime apoiava a criação das Casas do Povo para responder às carências sociais existentes no meio rural- nomeadamente na assistência médica, na previdência e no apoio familiar. No entanto, estas instituições desempenhavam também um papel de controlo social, reunindo a vida comunitária das aldeias e funcionando como instrumentos de intervenção política do Estado, através da promoção de atividades comunitárias, culturais e recreativas alinhadas com a ideologia oficial. (Maldonado, 2016, pp.105-125)

As Casas do Povo desempenhavam uma tripla função. Inicialmente, asseguravam previdência e assistência aos seus associados, garantindo «proteção e auxílio nos casos de doença, desemprego, invalidez e velhice» (Maldonado, 2016, pp.105-125). Segunda, desempenhavam um papel educativo e cultural, promovendo atividades de ensino para adultos e crianças, desporto, cinema educativo e momentos de lazer coletivo. Finalmente, colaboravam no desenvolvimento das comunidades, promovendo «cooperação nas obras de utilidade comum, comunicações, serviço de águas e higiene pública.» (Maldonado, 2016, pp.105-125)

A coordenação era assegurada pela Junta Central das Casas do Povo, que uniformizava a ação destas instituições e limitava a sua autonomia, transformando-as em extensões locais da estrutura corporativa do Estado. (Branco, 1999)
Nos anos de 1950 e 1960, o papel das Casas do Povo foi alargado à promoção da habitação social. Além disso, muitas Casas do Povo funcionaram como centros culturais e recreativos, promovendo bibliotecas, grupos musicais, bailes e sessões de cinema. Contudo, este incentivo cultural tinha frequentemente uma intenção de aproveitamento político: a cultura popular era enquadrada pelo regime como expressão do “espírito nacional”, reforçando a ideologia do Estado Novo. (Maldonado, 2016, pp.105-125)

Que aspecto havemos de dar às Casas do Povo?

Artigo do Arquitecto Raúl Lino

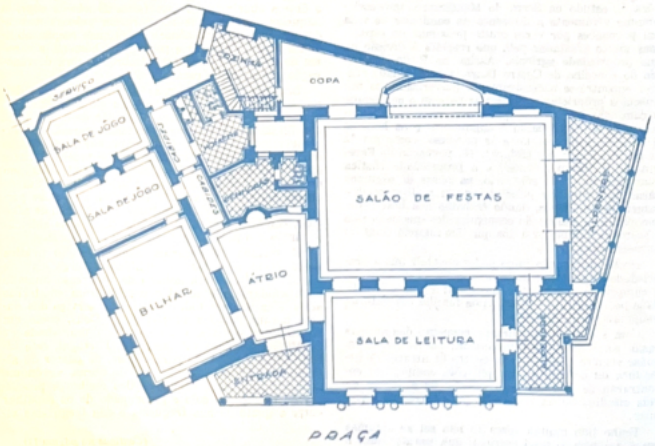
IV

A quem tiver lido os três artigos anteriores que, subordinados a este mesmo tema, aqui se publicaram, não lhe causará surpresa a afirmação de que uma obra de construção, para ter valor prático ou arquitectónico, tem de partir dos seguintes princípios: 1.° estabelecimento de um programa perfeitamente definido; 2.° conhecimento cabal das condições do terreno a que a edificação se destina. Estes princípios deviam ser intuitivos, mas com a míngua de senso prático que nos distingue, há muito boa gente, por vezes ilustrada até com diplomas de cursos superiores, que ignora esta circunstância e cai no absurdo erro de querer implantar qualquer edifício projectado, embora seja em si muito interessante, num terreno qualquer de seja que região fôr.

Sei do exemplo em que certo proprietário pretendeu, sem qualquer preocupação, executar no seu terreno uma casa que tinha sido lindamente projectada para determinado local de condições absolutamente diferentes. A simples adaptação do projecto à imprevista localização encareceu-lhe a obra em cerca de 40%. — Em outro caso que se passou numa cidade da Beira Alta, alguém (um médico!) copiou um projecto de moradia publicado em certo livro, e adregou ficar o grande alpendre, feição principal da casa, virado ao Norte, sem que por isso o Sr. Dr. se ralasse muito ou pouco...

Publicamos aqui hoje, como exemplo, um projecto de construção que não é Casa do Povo, mas sede de «Assembleia» recreativa. Interessa-nos não só porque o seu destino é comparável ao das Casas do Povo — edifício para reuniões de carácter recreativo ou cultural, — mas também por se tratar de uma casa realizada e construída desde a raiz, obedecendo a um programa bem definido e sujeita a determinado terreno, aliás ingrato e bastante difícil de se aproveitar.

O programa desta construção era claro: salão de festas, sala de leitura, sala de bilhar, duas salas para jogos de vasa, serviços de pequena cozinha e instalações sanitárias para ambos os sexos. O agrupamento das salas foi estudado de maneira que resultasse num bom aproveitamento da área limitada por pentágono irregular. A frente principal por onde se faria a entrada dos associados, devia dar para a pequena praça aonde vão dar as duas ruas divergentes que ladeiam o edifício. Os restantes dois lados da área pentagonal confinam com propriedades vizinhas. — A dificuldade da solução era agravada pela





diferença de nível — quase 4 metros — entre dois extremos do terreno.

A planta, dentro do pentágono irregular, distingue-se pela forma escorreita das salas que têm o máximo tamanho compatível com a área de que se dispunha. O próprio átrio de entrada, onde é resolvida a divergência de direcção das duas ruas, apresenta disposição perfeitamente simétrica, com seu nicho fronteiro à entrada e suas portas de comunicação de um e outro lado. Aproveitando o considerável desnivelamento das vias públicas, estabelecem-se varandas alpendradas para desafogo das duas salas maiores. Pequenos saguões tornam possível iluminação e arejamento dos serviços, havendo uma entrada independente para as dependências da cozinha, de onde parte a escadinha para os armazéns instalados no subterrâneo.

Ao fazer-se a distribuição dos corpos deste edifício não se perderam de vista condições que permitiram o estabelecimento de coberturas simples de construir e de aspecto harmónico, prevalecendo-se o arquitecto da circunstância de ser conveniente elevar o pé-direito do salão de festas.

No exterior teve-se em atenção o carácter local das construções tradicionais, de molde que o que se fez não fosse destoar da fisionomia geral da terra — que é a cidade de Abrantes. A própria índole da edificação impunha que a sua arquitectura fosse tratada sem severidade, com boa disposição e certo ar prazenteiro. Não se cuidou de introduzir arrebiques que se não justificassem. Assim pode dizer-se que o azulejo aplicado no alpendre da entrada tem por fim proteger, e muito bem, as paredes onde será mais fácil as pessoas encostarem-se; o uso das rótulas nas janelas das salas menores também se explica pela necessidade de impedir que os transeuntes devassem indiscretamente o interior da casa, e, por fim, os pequenos poiais para vasos que ladeiam as janelas da frente principal vêm a propósito porque a praça em frente é ajardinada, estabelecendo-se assim como que uma ligação com o logradoiro público.

O conjunto deste edifício deixa-nos a impressão de estar tudo bem arrumado, com adaptação fácil e elgante à circunvizinhança, mas muitos poucos farão ideia exacta de quanto custa obter-se uma solução desta ordem com aspecto natural e harmonioso!

RAUL LINO

Função Social das «Casas do Povo»

(Continuação da página 9)

zinhas. E acodem logo também à nossa lembrança exemplos de velhos professores que se foram deste mundo cumulados das bênçãos de todo um povo, de todos os que durante longos anos ensinaram a ler e dirigiram e auxiliaram, tornando-se verdadeiramente os «homens bons» da comunidade rural.

Mas, chegados a este ponto, e encarando o presente, começam logo a desenhar-se graves inconvenientes para a realização de uma obra profícua e estável: os professores sucedem-se hoje a curto prazo nas escolas das aldeias como nas das cidades, e os párocos não têm às vezes mais permanência do que eles à testa das suas respectivas freguesias. E, assim, uns e outros não chegam a dispor de tempo para se dedicarem inteiramente às suas terras, e para estudarem os seus problemas mais instantes, tirando-lhes com frequência todo o estímulo de semear a antecipada certeza de que não serão eles a colher.

Suponhamos, entretanto, que as *Casas do Povo* têm a felicidade de encontrar dirigentes capazes de realizar os objectivos que com elas teve em vista o legislador. Como poderão elas tornar-se verdadeiramente, conforme aqui dizíamos há tempos, núcleos de uma nova estrutura rural?

E o que veremos para outra vez.

Coimbra, Março de 1947.

A. DE AMORIM GIRÃO

Figura 45 - Mensário das Casas do Povo nº12, pág.10 e 11

Entre 1946 e 1948, o arquiteto Raul Lino publicou uma série de artigos no Mensário onde refletia sobre a arquitetura das Casas do Povo. Defendia que estes edifícios deviam responder às necessidades reais das comunidades, privilegiando a proporção, a simplicidade e a adaptação ao contexto local.

Após a Revolução dos Cravos, em 1974, as Casas do Povo sofreram profundas transformações. O sistema corporativo foi abolido, dando lugar a novos objetivos e formas de gestão. Em 1985, foi criado um acordo que visava conceber maior autonomia a estas instituições, embora muitas tenham sido abandonadas devido à alteração dos objetivos iniciais e à dificuldade em se adaptar às novas realidades sociais.
Atualmente, várias Casas do Povo continuam em funcionamento, assumindo predominantemente um papel cultural ou de apoio social a crianças e idosos, sobretudo nas zonas rurais. (Jaramillo, 2012, p. 37 a 41)



Figura 46 - *Maison du People*, de Victor Horta, em Bruxelas, final do século XIX

O princípio de haver uma casa coletiva virada para a comunidade não surgiu apenas em Portugal.
No século XIX, vários países construíram edíficios ao serviço das suas comunidades, como é o caso da *Maison du People*, de Victor Horta, em Bruxelas. (Rethinking The Future, s.d.)



Figura 47 - *Maison du People*, de Victor Horta, em Bruxelas, final do século XIX

5 Projeto

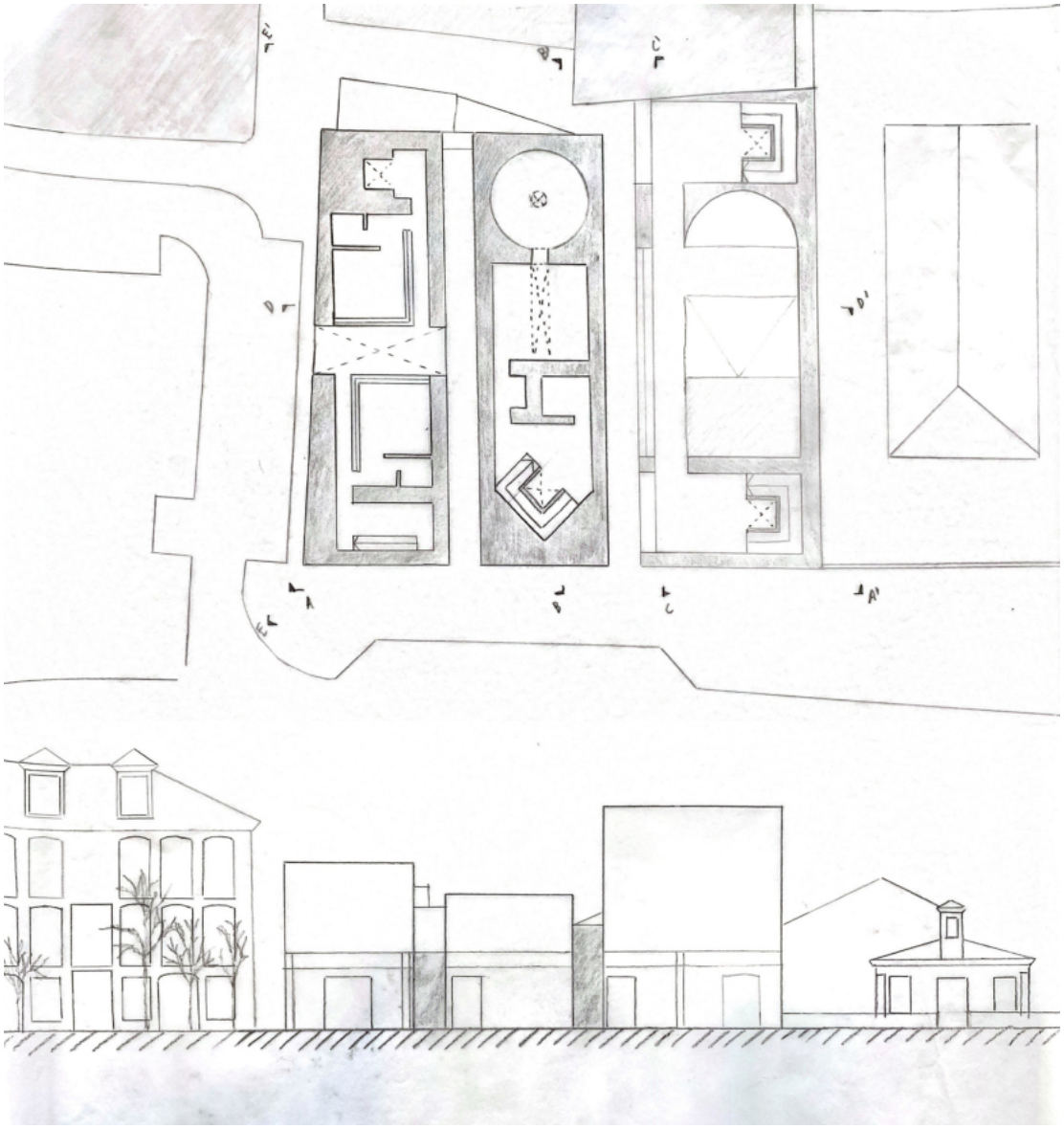


O local de intervenção situa-se num lote na Avenida Luísa Todi, em Setúbal. Trata-se de uma área movimentada e com presença arbórea, que funciona como zona de transição entre o núcleo medieval da cidade e a expansão industrial mais recente.

O terreno apresenta três frentes: a sul, a Avenida; a norte, uma rua secundária delimitada por habitação; e a oeste, uma pequena praça sombreada por tipuanas.

Figura 48 (esquerda) - Casinho Setubalense 1944 © Américo Ribeiro
Figura 49 (direita) - Local de Intervenção

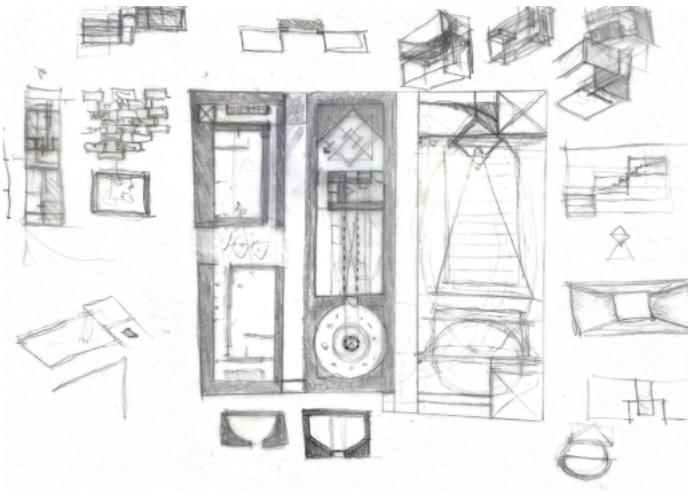


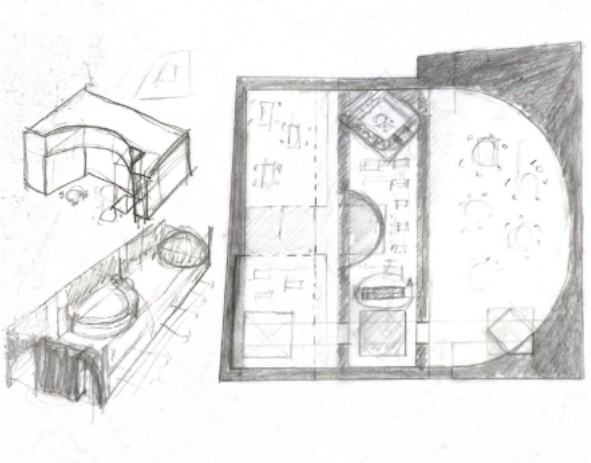


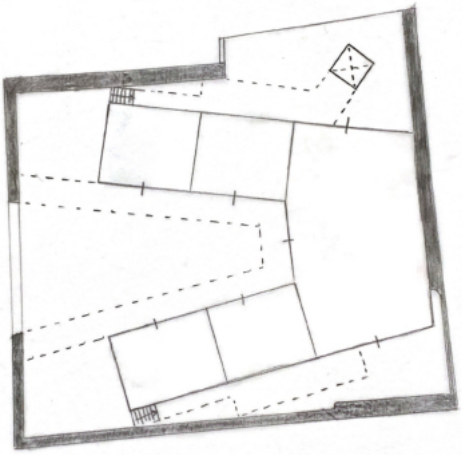
Os primeiros esquiços revelavam uma abordagem inicial desligada do contexto, marcada pela ocupação integral do lote.

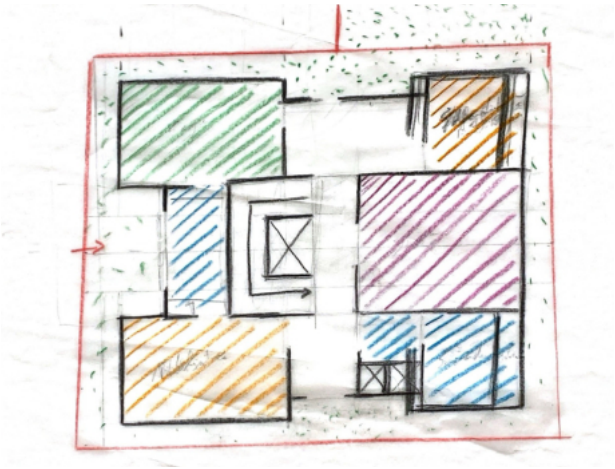
Numa fase inicial do processo, surgiu a intenção de estabelecer uma ligação direta com a praça.

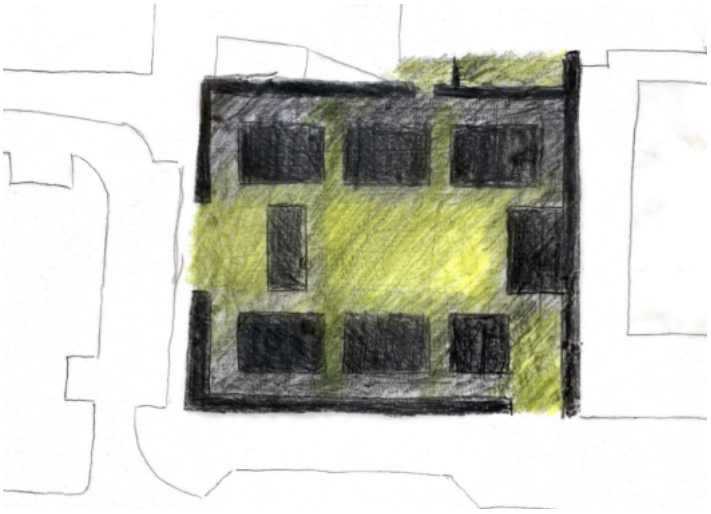
Figura 50 (esquerda) - Desenhos
Figura 51 (direita) - Desenhos

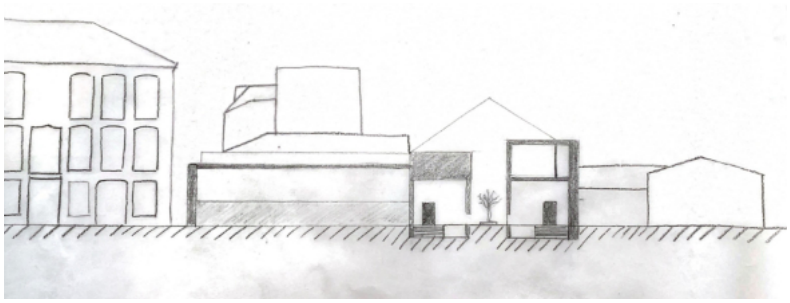


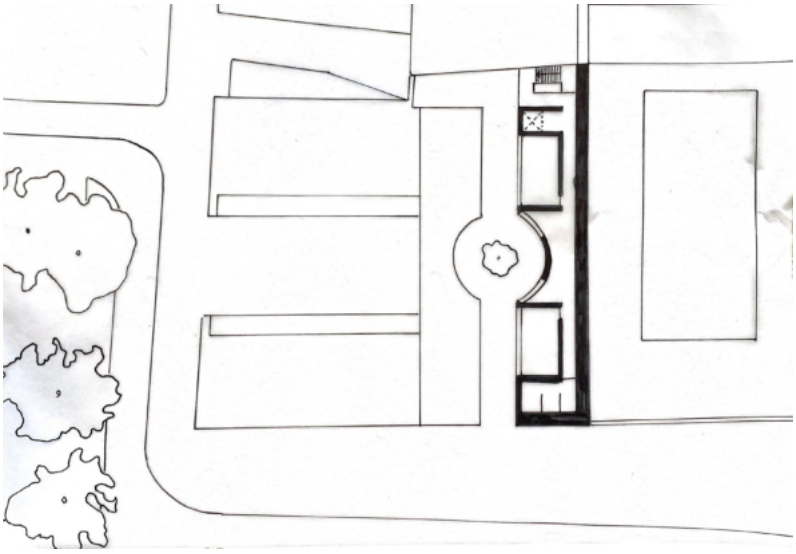


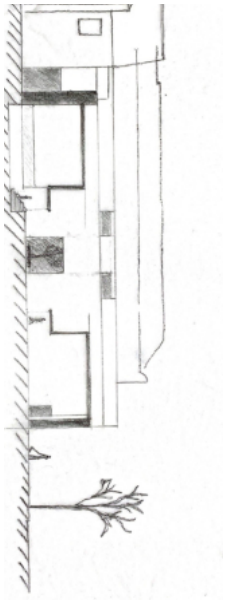


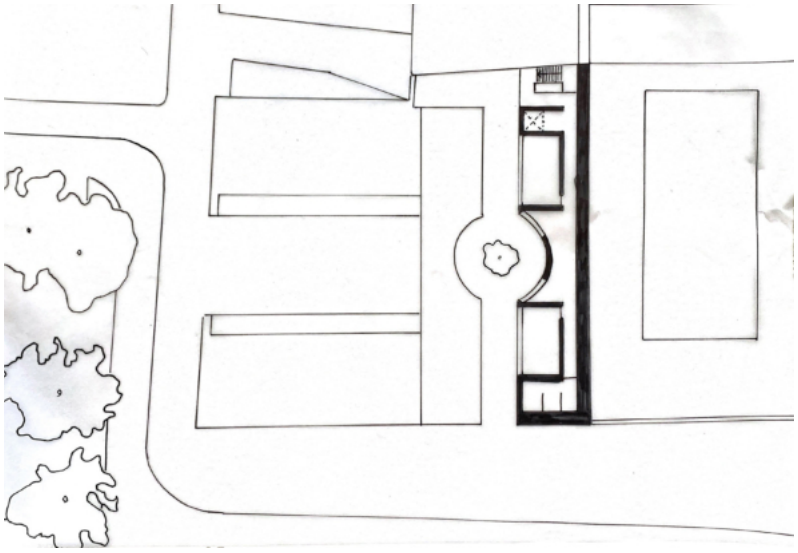


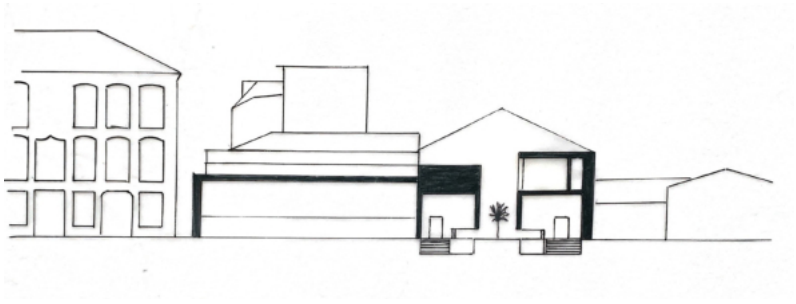


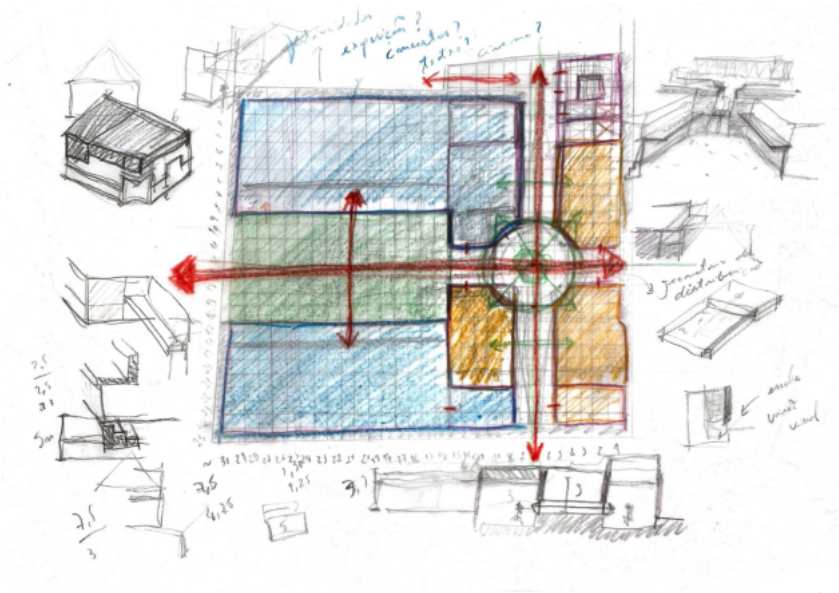




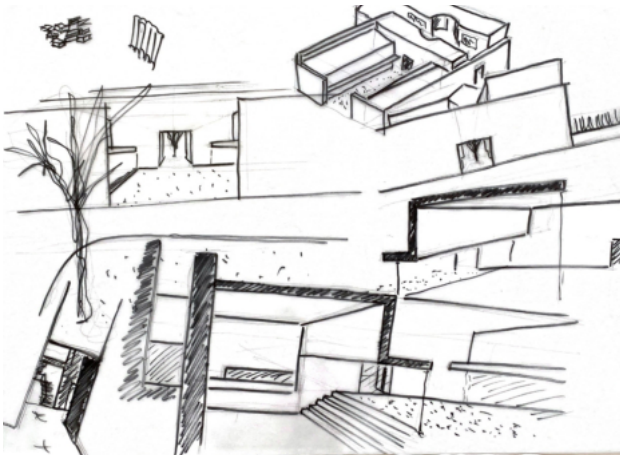










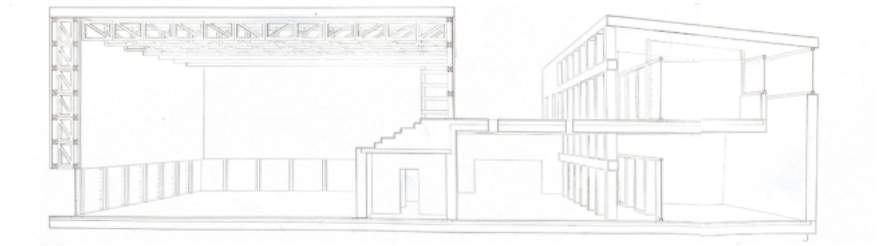




Para reforçar essa relação, foram definidas duas “ruas”. A principal orientava-se para a praça e era intersectada pelos volumes do Salão e do Café, espaços destinados a atividades coletivas. A segunda ligava a Avenida à rua secundária, cruzando-se com as Oficinas e os Serviços, considerados funções complementares.

Figura 52 (esquerda) - Desenhos
Figura 53 (direita) - Desenhos



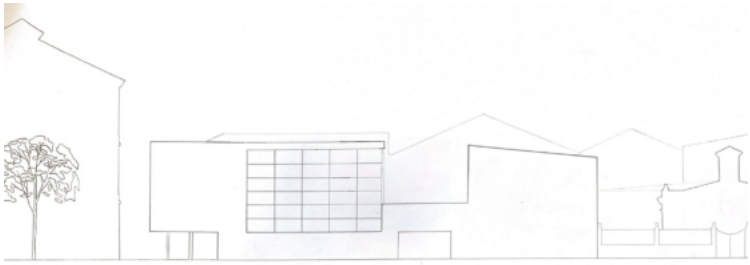


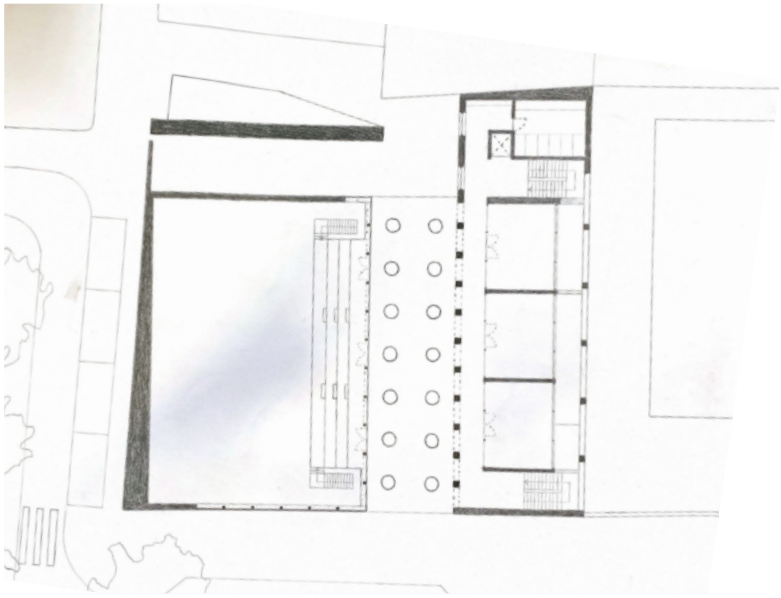


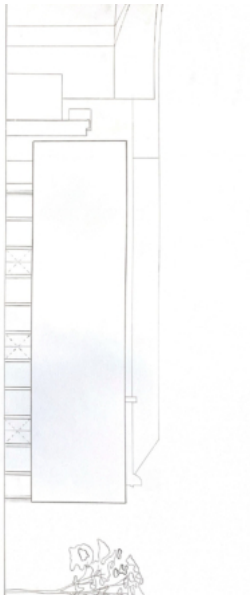


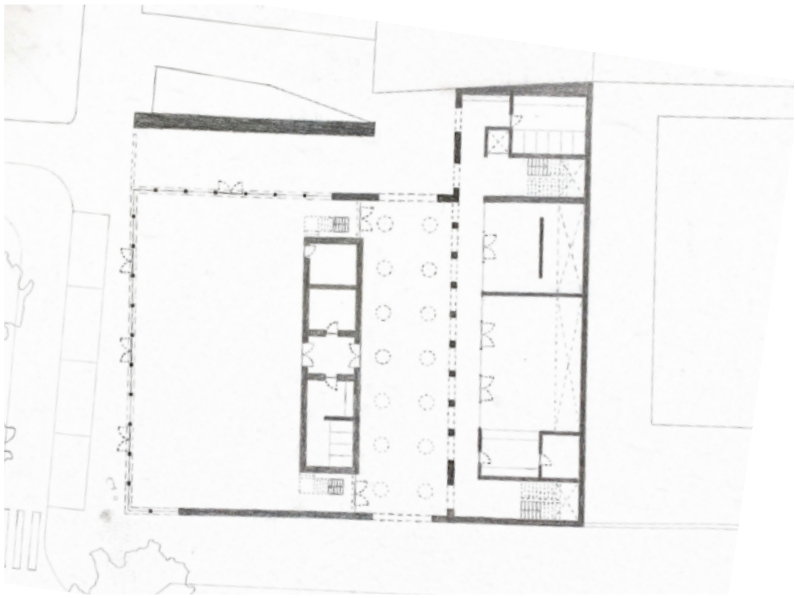
O Salão posicionava-se em frente à praça, enquanto o Café ocupava a extremidade oposta. Entre ambos existia uma passagem coberta que articulava os dois volumes e marcava a transição entre a Avenida e a rua secundária. Essa passagem funcionava também como ligação aérea entre as Oficinas e o Salão. Apercebe-se que a rua criada ganhou maior relevância do que a perpendicular à praça.

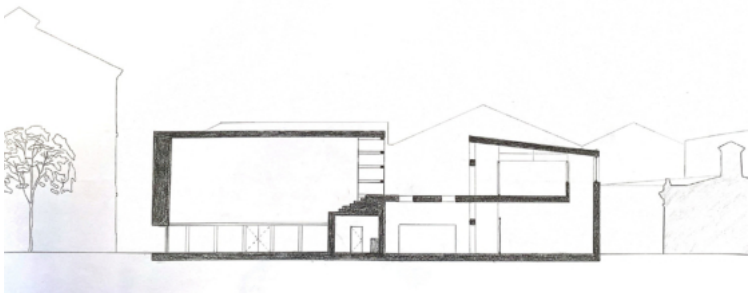
Figura 54 (esquerda cima) - Desenhos
Figura 55 (esquerda baixo) - Pavilhão Esportivo e Edifício Educacional da Universidade Francisco de Vitoria © Archdaily
Figura 56 (direita) - Desenhos

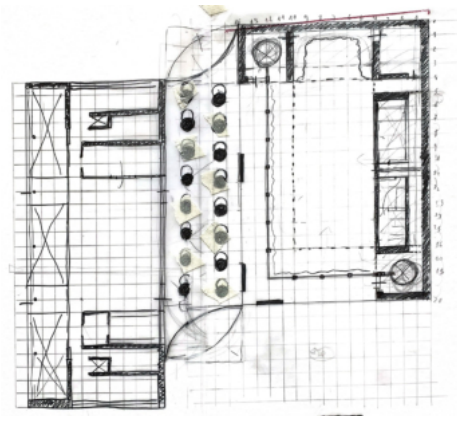






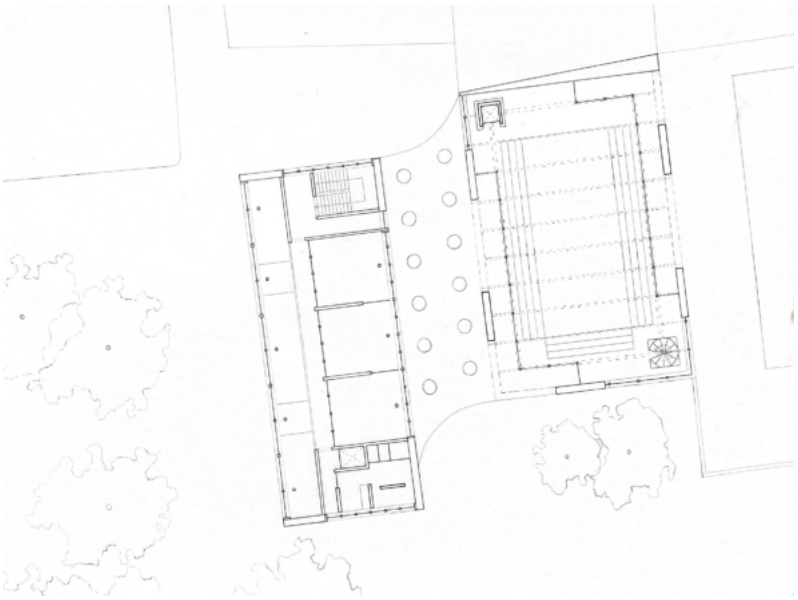


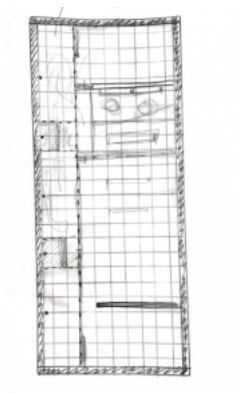


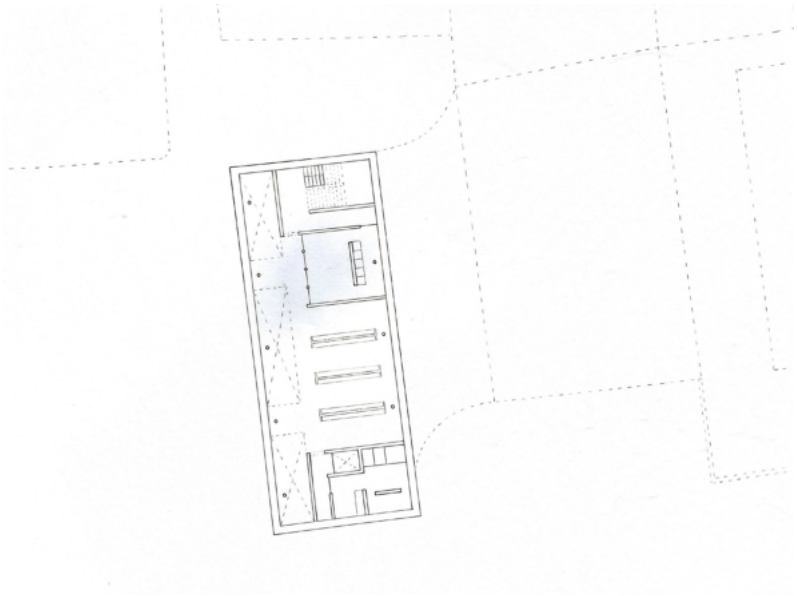


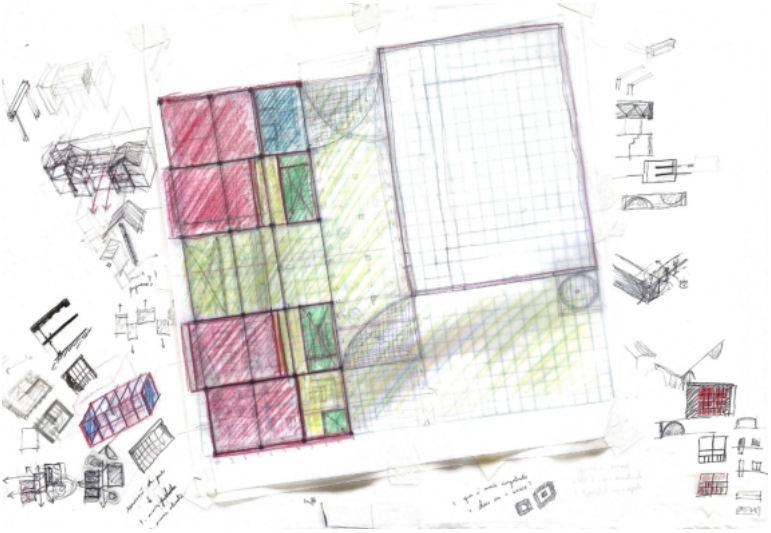


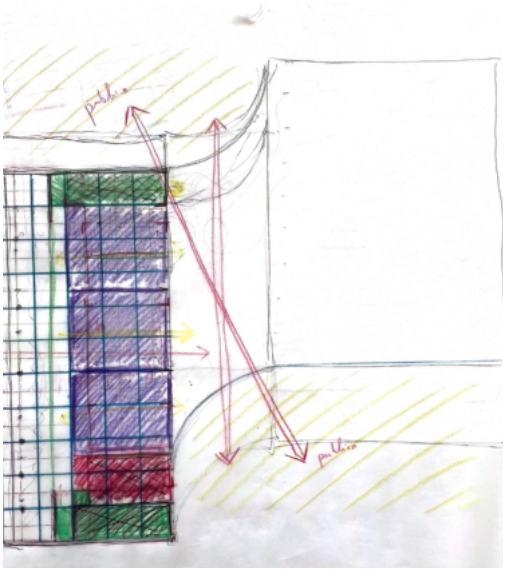


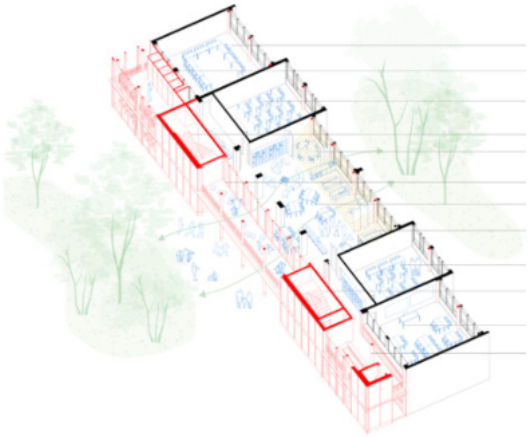








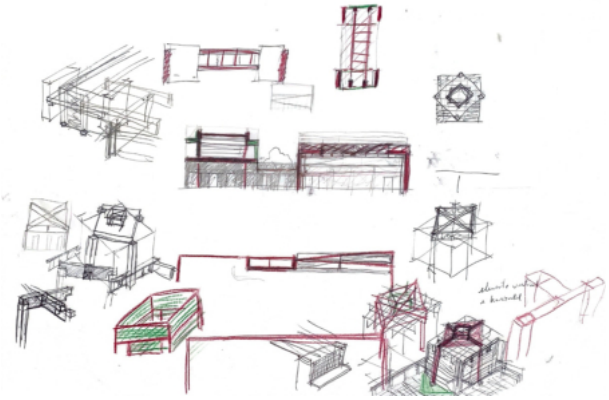


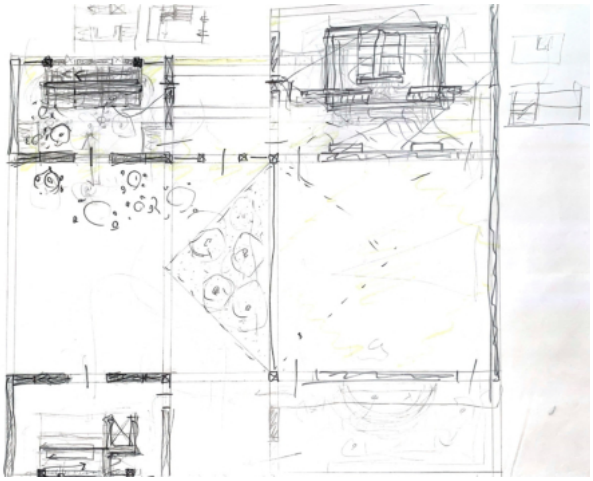




O objetivo seguinte foi reforçar a relação com a praça. O Salão foi deslocado para o extremo direito do lote. Apesar da presença de um volume em frente à praça, manteve-se uma ligação visual e pedonal entre esta e o Salão. A cobertura que unia os volumes manteve-se.

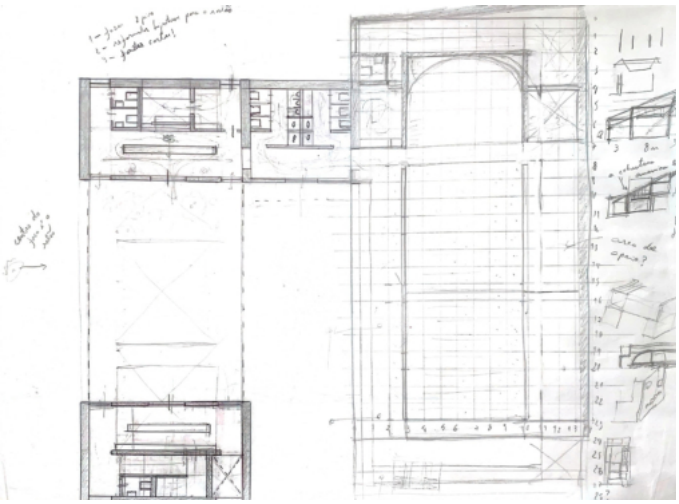
Figura 57 (esquerda cima) - Desenhos
Figura 58 (esquerda baixo)) - Escola Max Brauner © InFabric
Figura 59 (direita) - Desenhos







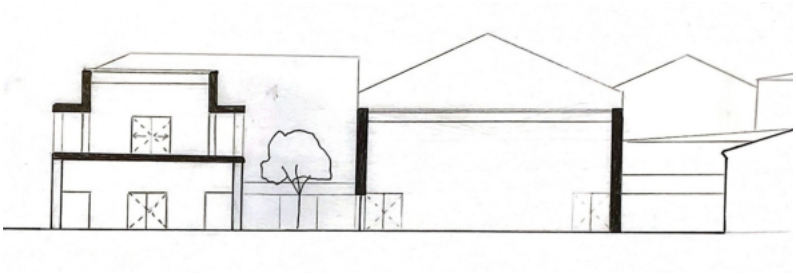


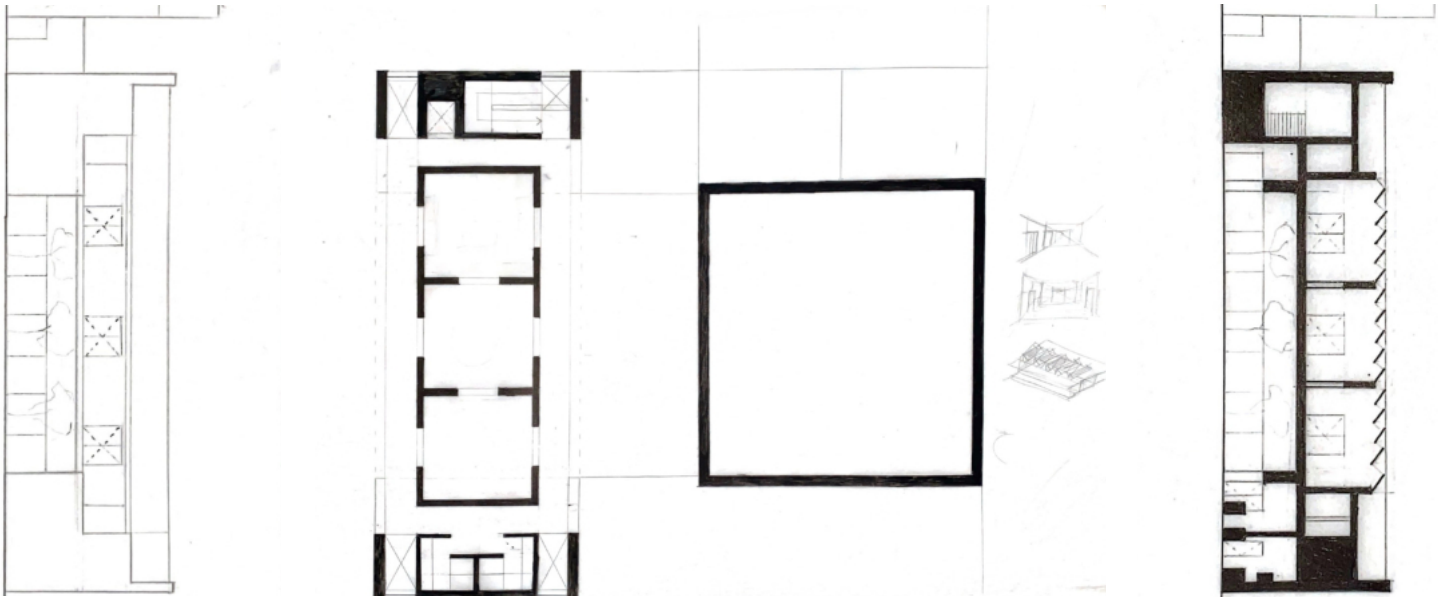


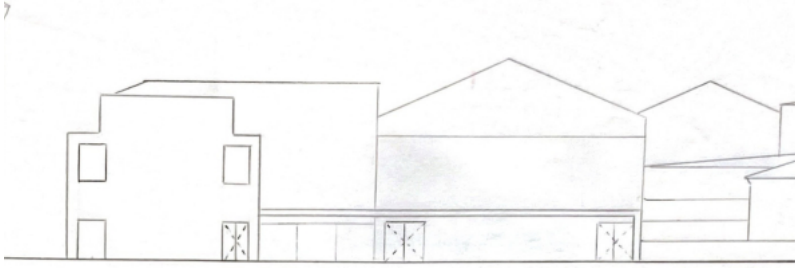
A permeabilidade do volume em frente à praça foi questionada. As fachadas envidraçadas a nascente e poente foram removidas, permitindo a criação de um piso térreo livre e atravessável. O Café passou a funcionar como esplanada coberta, protegida das intempéries e dos ventos do norte.

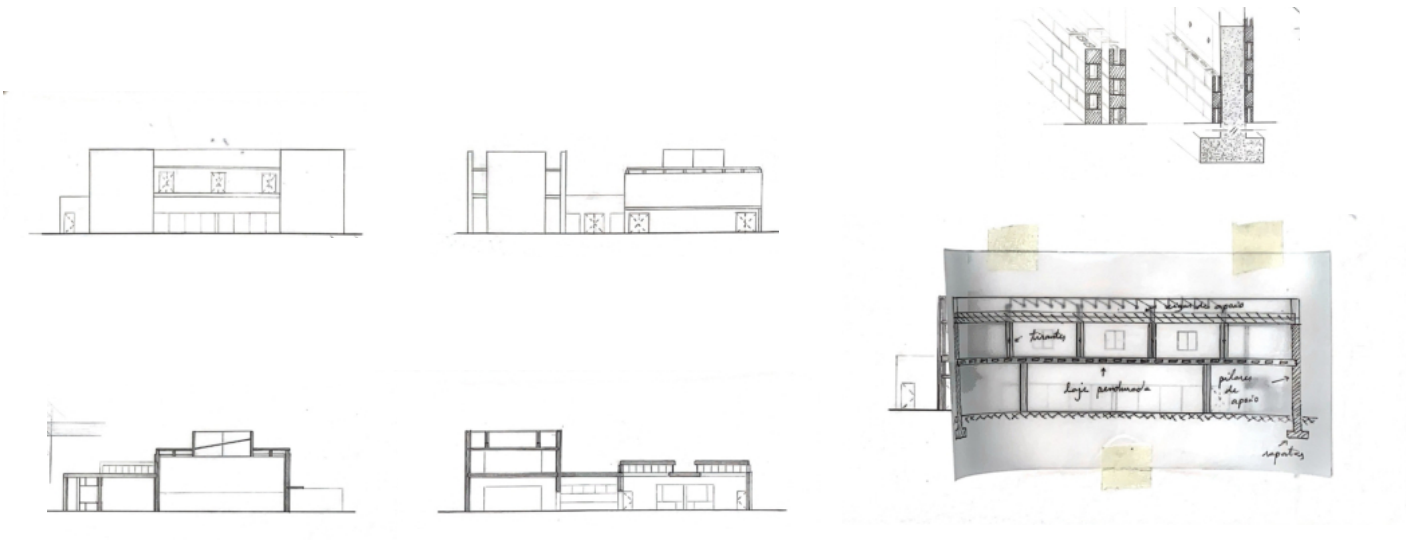
A rua interior inicialmente prevista foi eliminada, dando lugar a uma ligação direta, tanto visual como pedonal, com a praça. As Oficinas mantiveram-se no primeiro piso, beneficiando da cota elevada e da proximidade com a copa das árvores. Nessa fase, considerou-se a introdução de iluminação zenital no Salão e nas Oficinas.

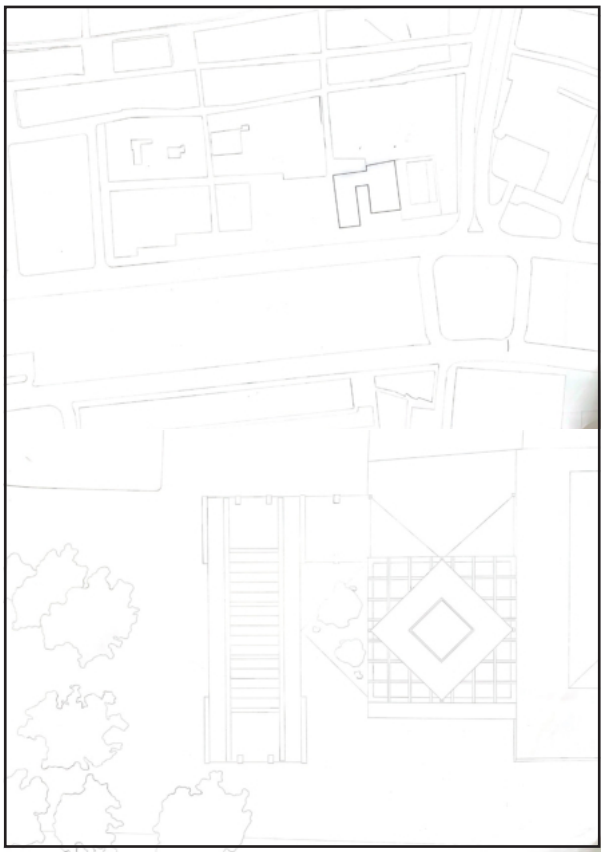
Figura 60 (esquerda) - Desenhos
Figura 61 (direita) - Desenhos

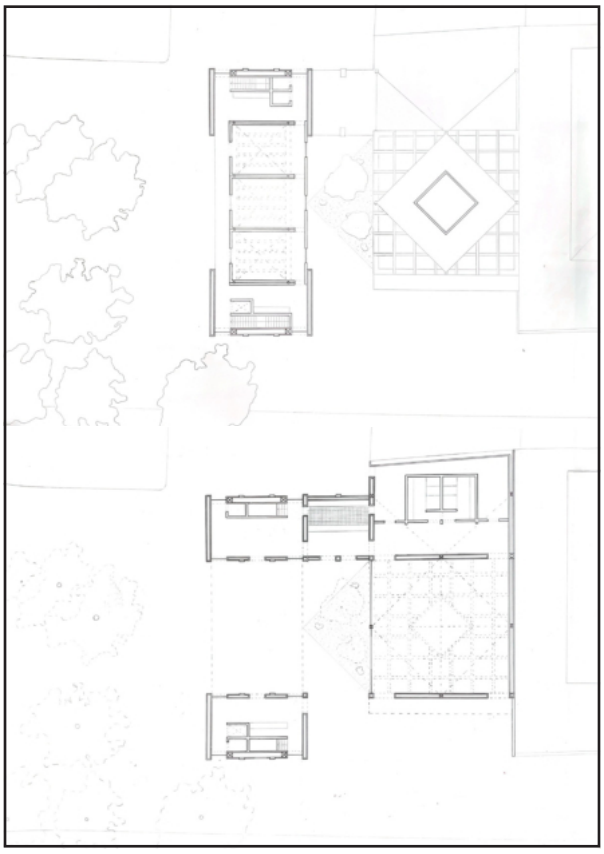







tirantes
laje pendurada
pilares de apoio

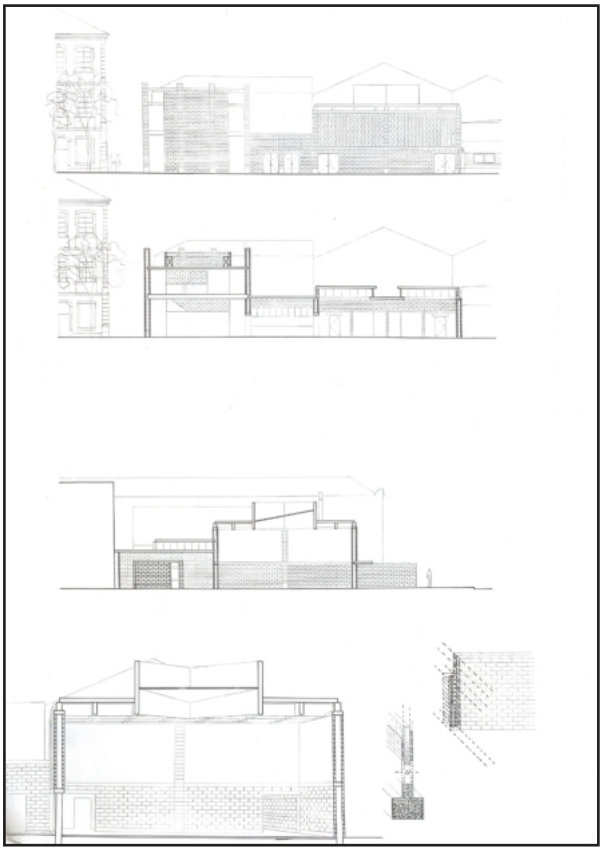


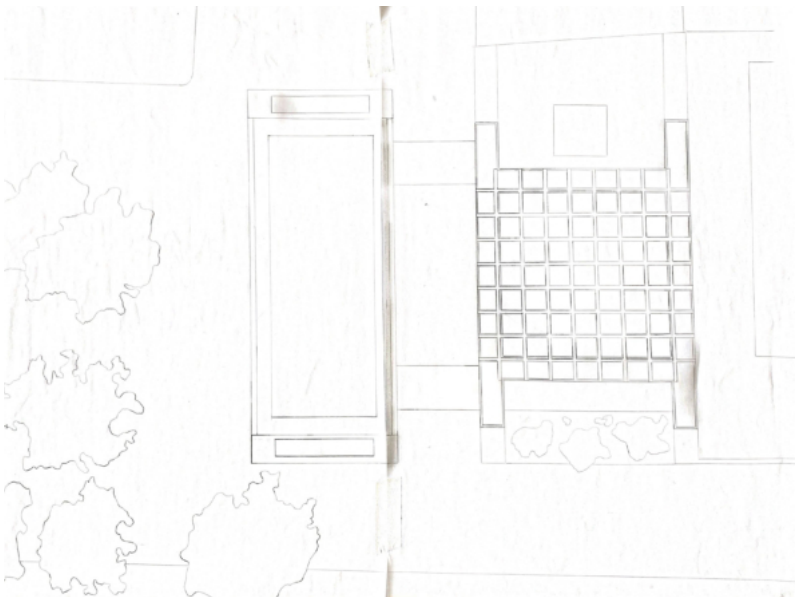


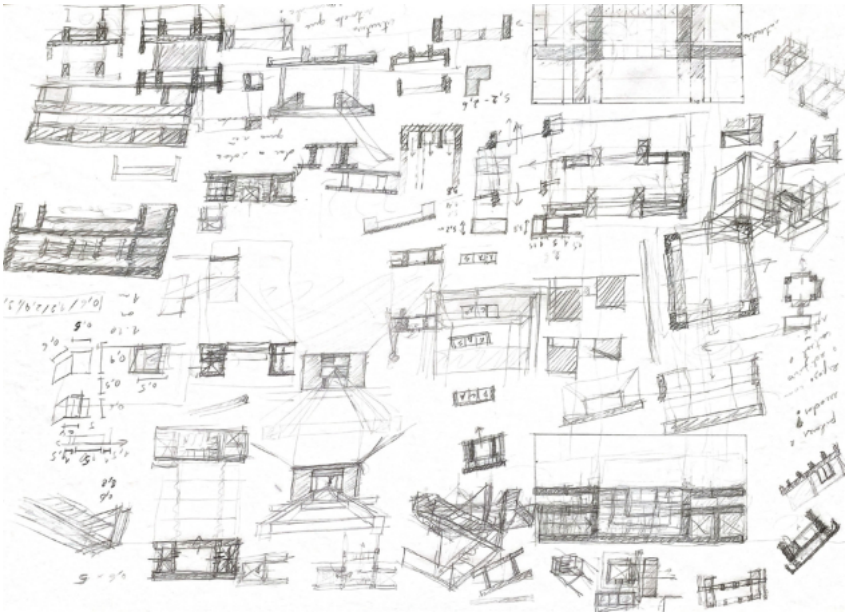
20 / 01 / 2025

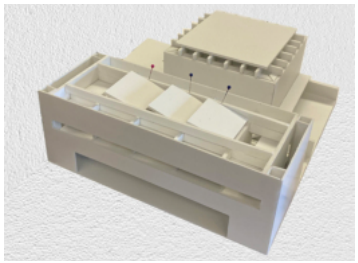
Figura 62 (esquerda) - Desenhos
Figura 63 (direita) - Desenhos





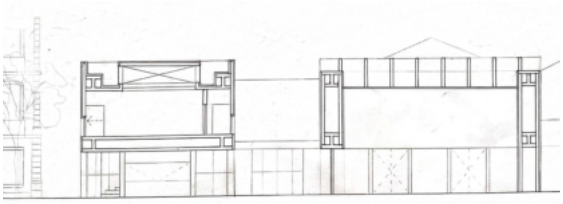


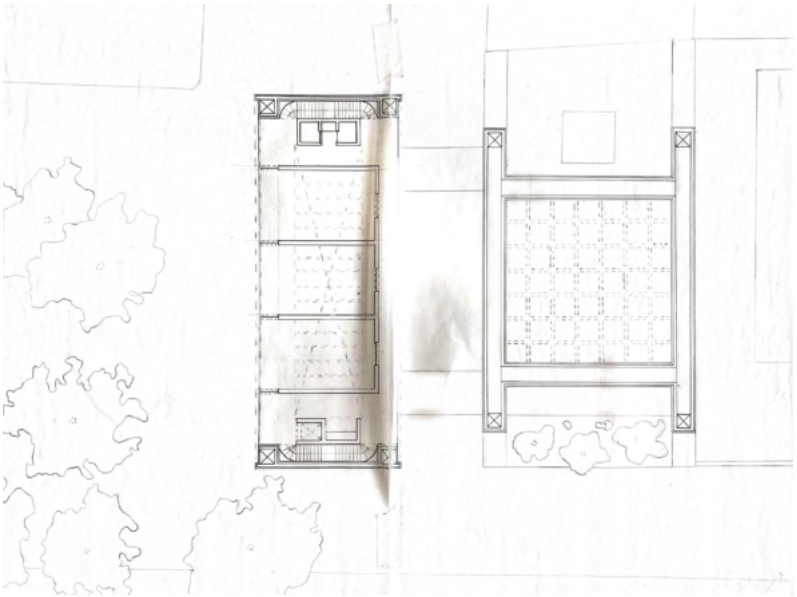


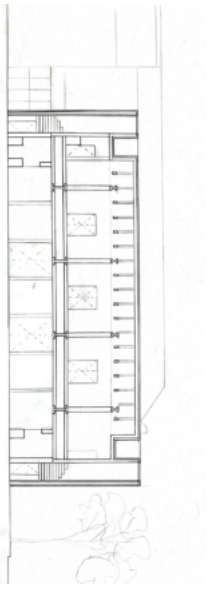


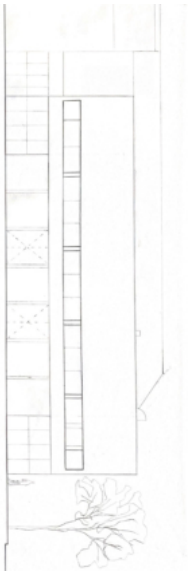
Verificou-se, no entanto, que o volume do Salão se destacava do conjunto e apresentava uma relação autónoma face ao contexto urbano.

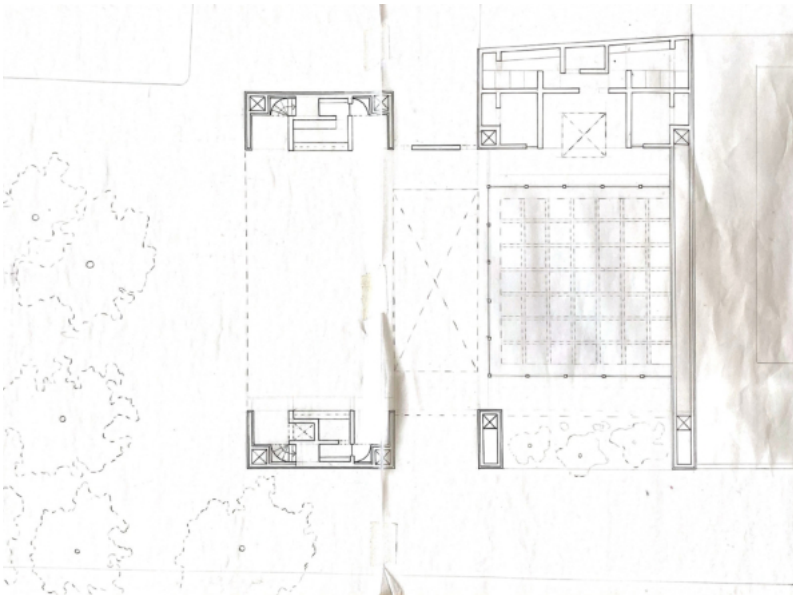
Figura 63 (esquerda) - Desenhos
Figura 64 (direita) - Desenhos

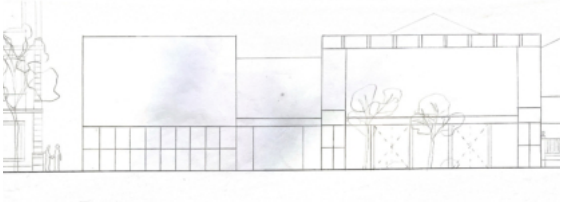


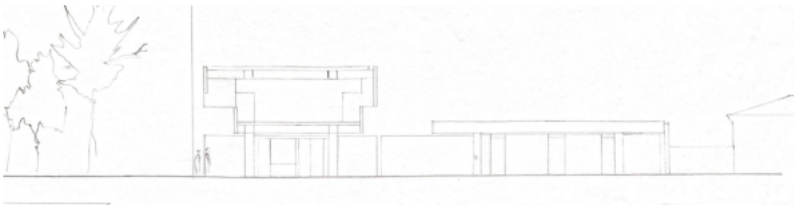


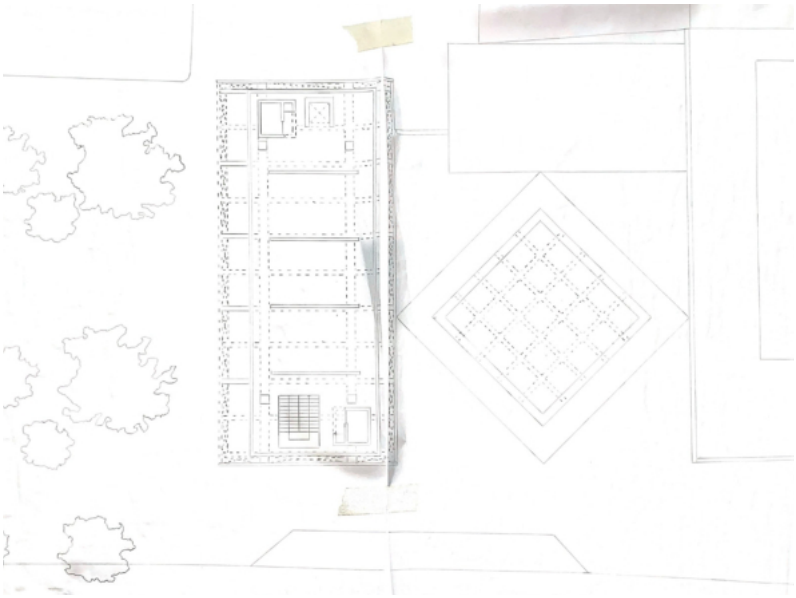


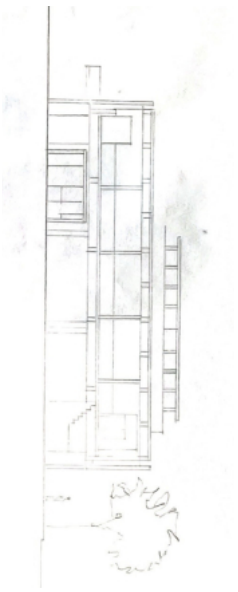


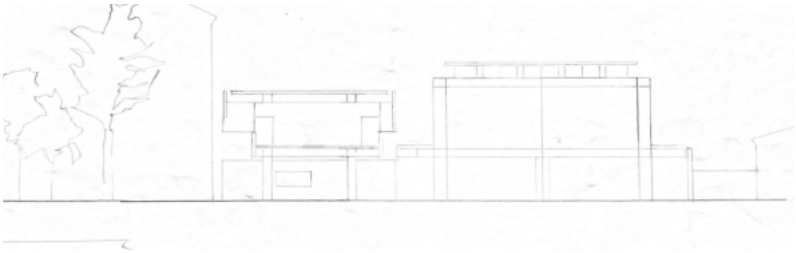


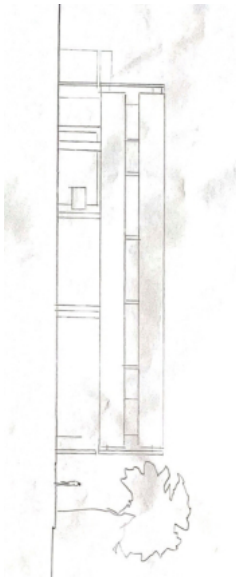




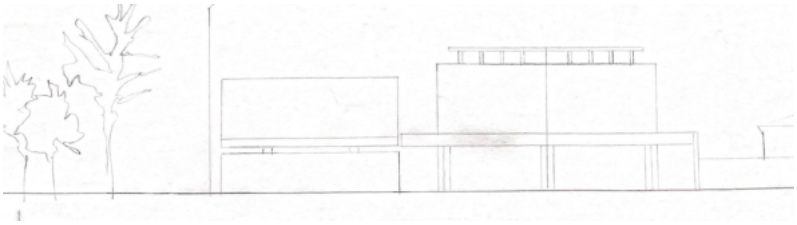


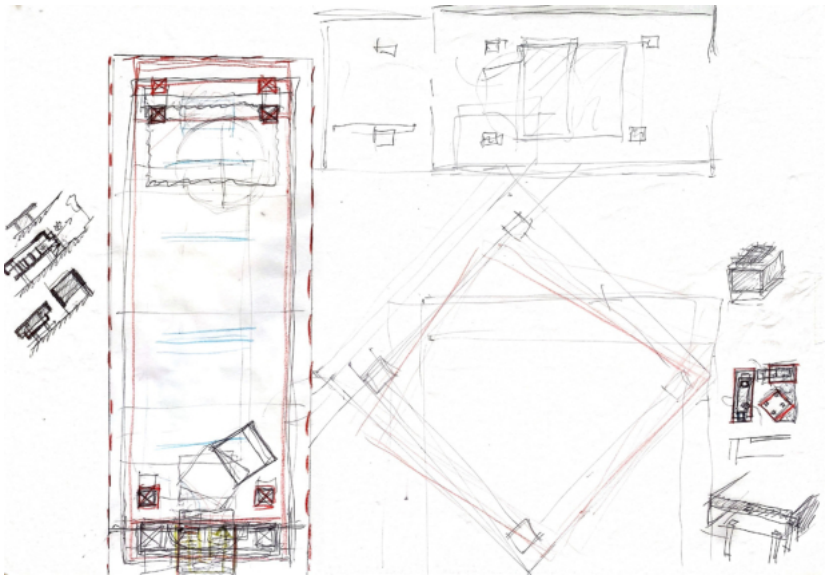


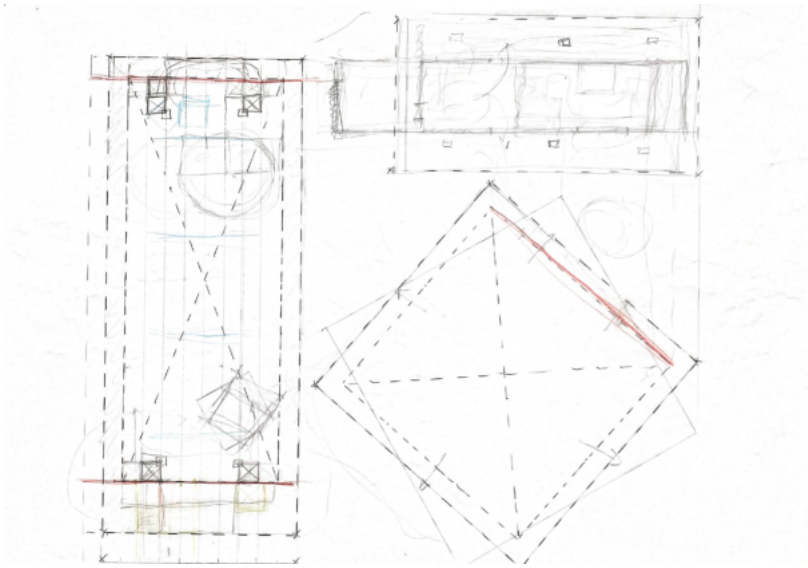








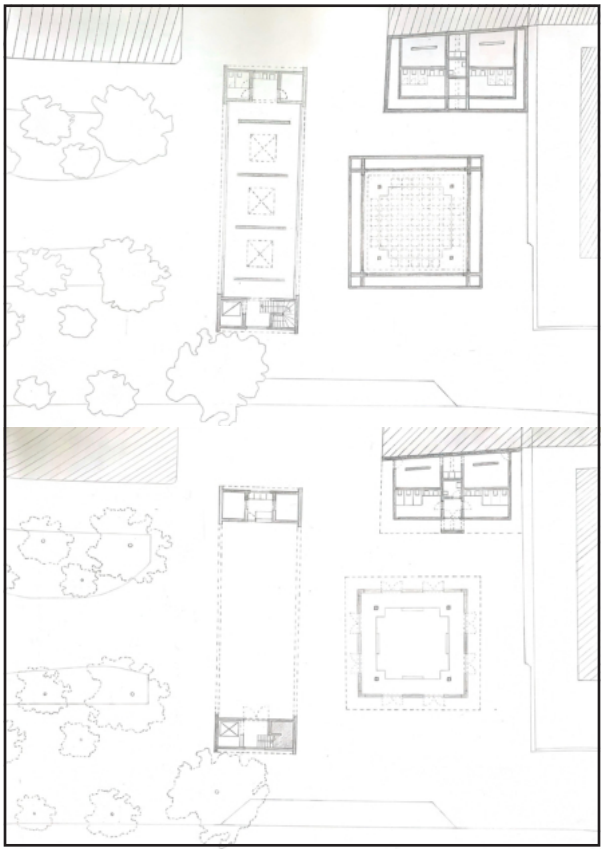




Foi então afastado da linha divisória dos lotes e procurou-se ajustá-lo através da modulação, da escala e da rotação do corpo edificado. Estudou-se também a introdução de uma pala em volta, que serviria na transição entre o volume voltado para a praça e o coberto de serviços encostado ao armazém existente.

Figura 65 (esquerda) - Desenhos
Figura 66 (direita) - Desenhos

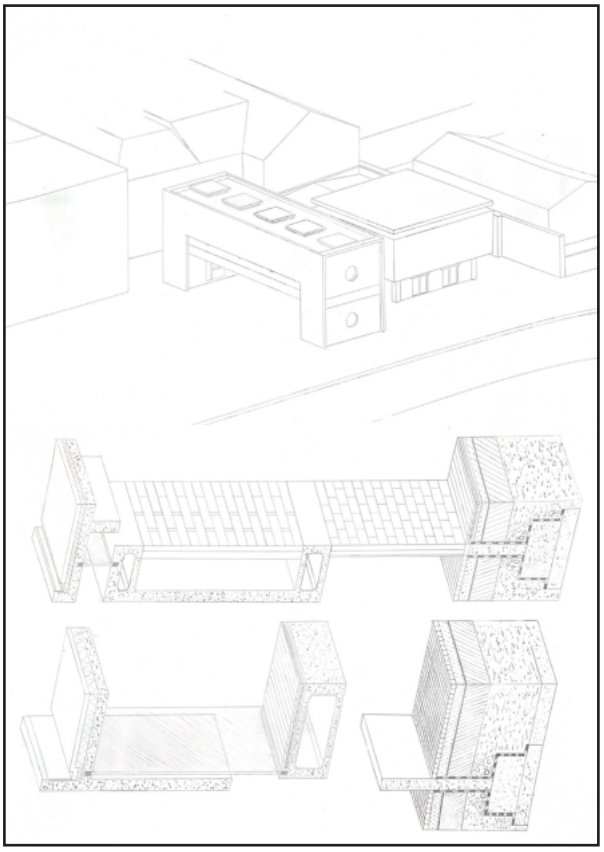


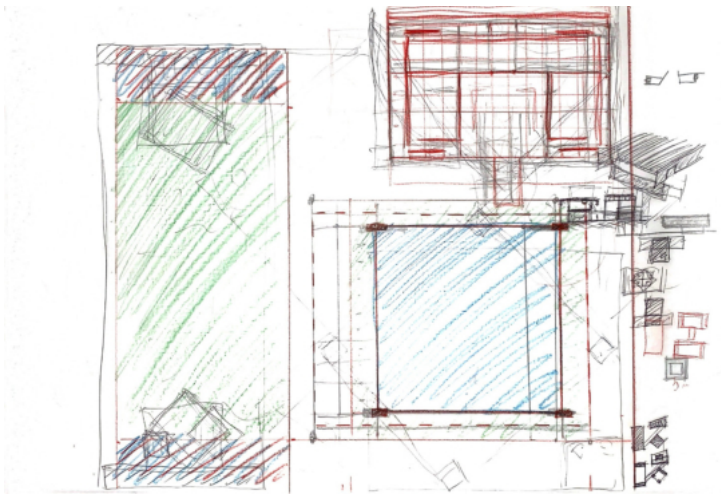


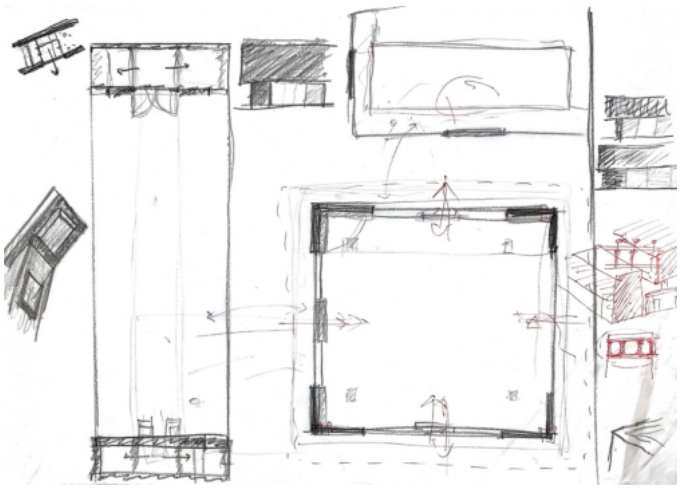
21 /03 / 2025

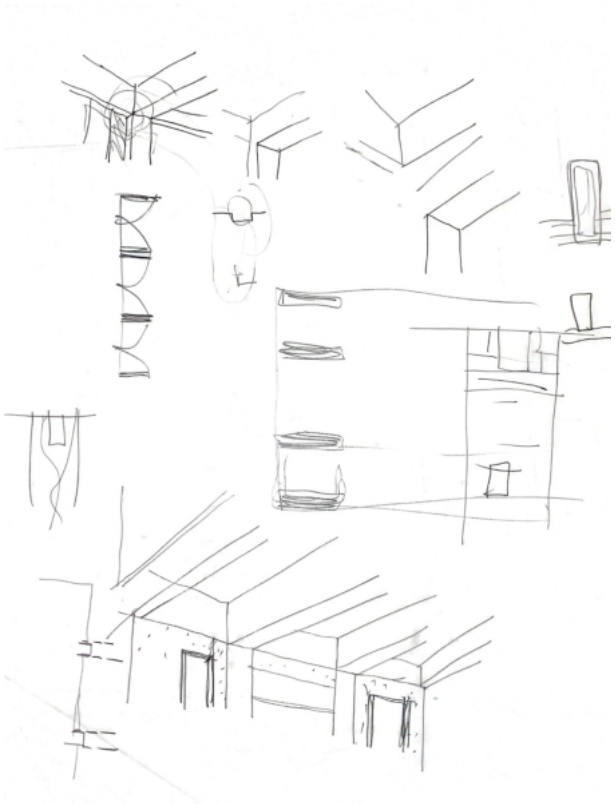
Figura 67 (esquerda) - Desenhos
Figura 68 (direita) - Desenhos

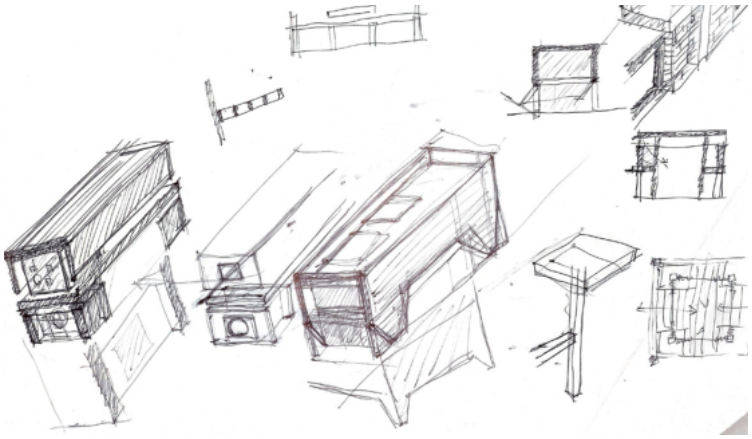






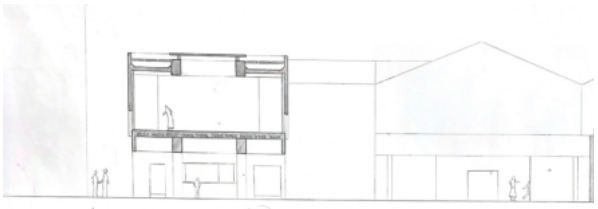


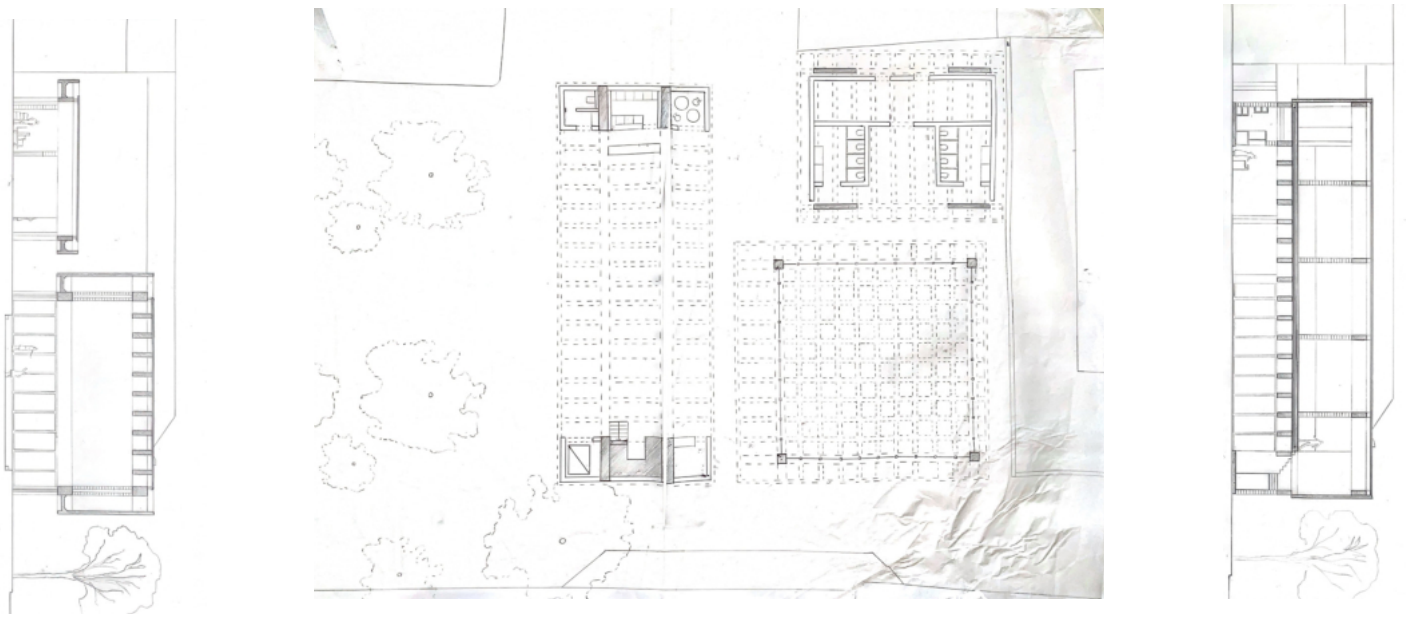


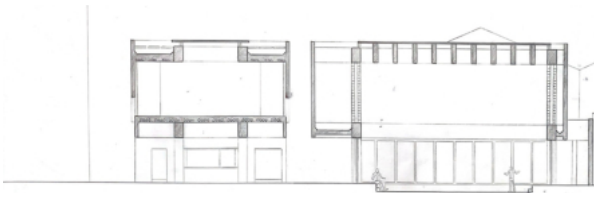


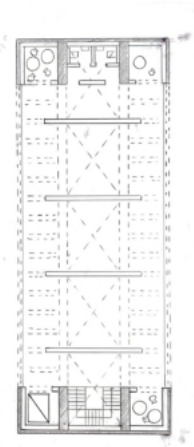
Apesar dessas tentativas, o Salão manteve uma presença dominante e acentuou a diferenciação entre os três volumes. Tornou-se evidente a dificuldade em garantir uma relação coerente entre eles e com a envolvente.

Figura 69 (esquerda) - Desenhos
Figura 70 (direita) - Desenhos

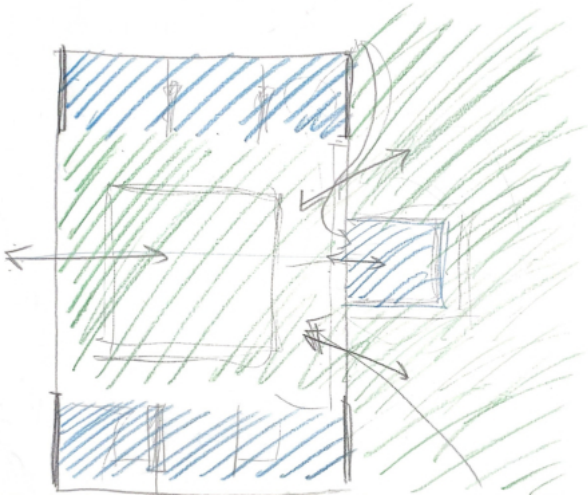


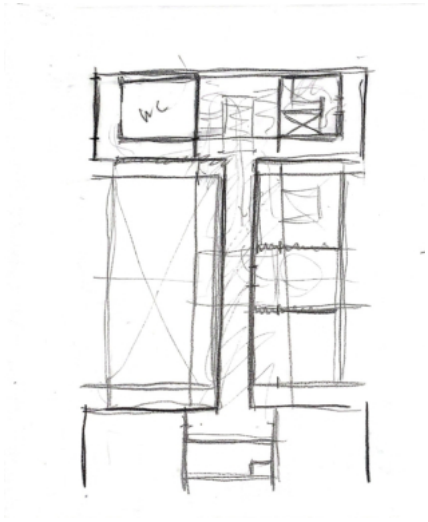


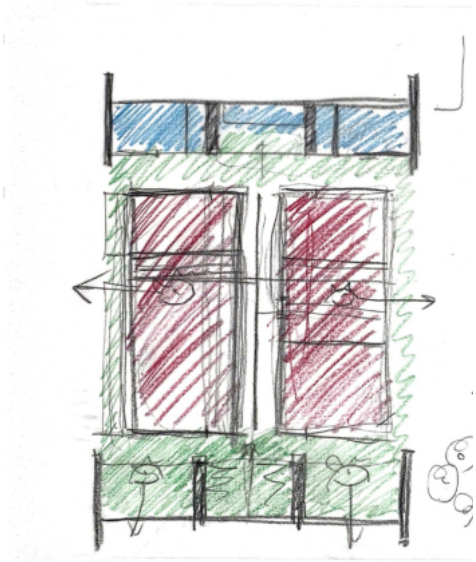


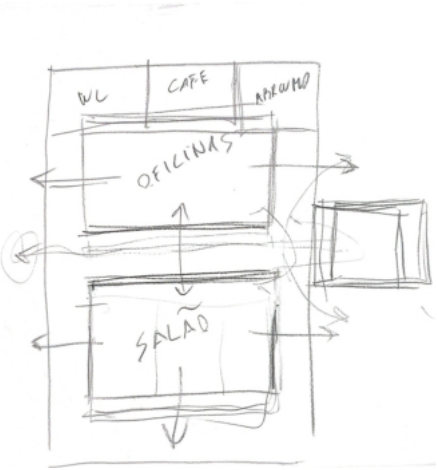


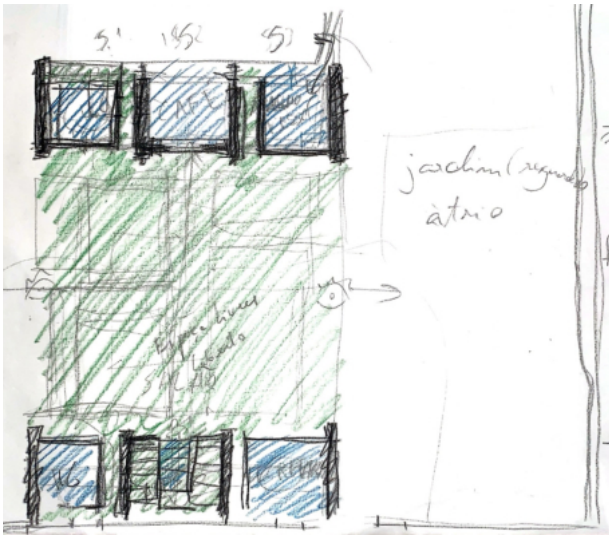


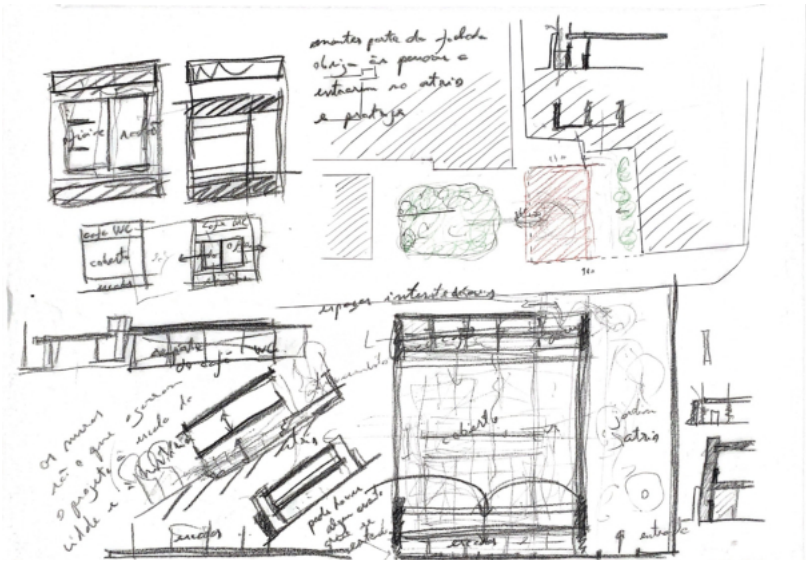



WC




WC
CAFE
OFICINAS
SALÃO


jardim
átrio



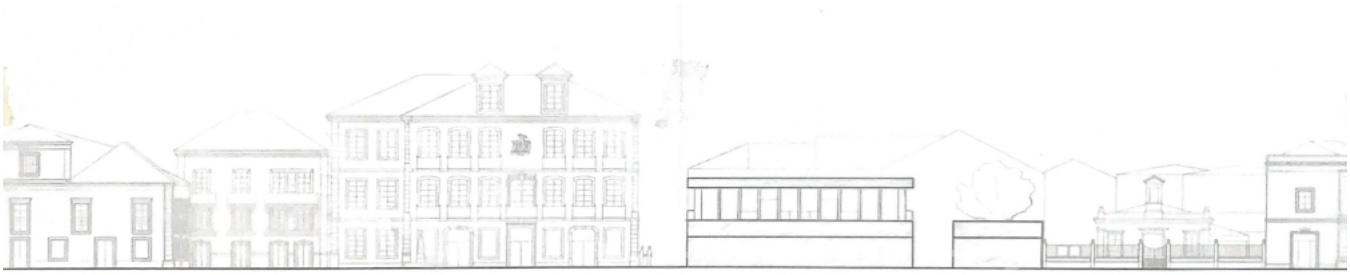


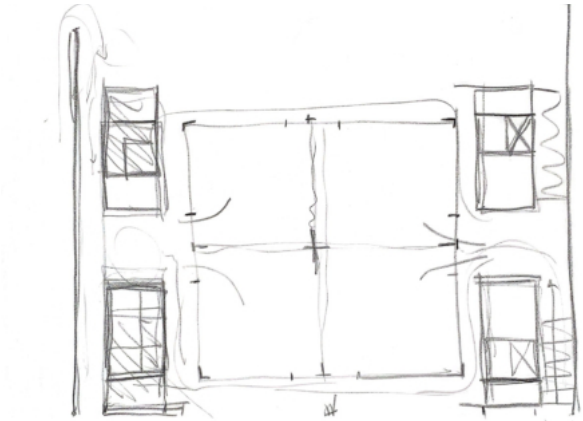


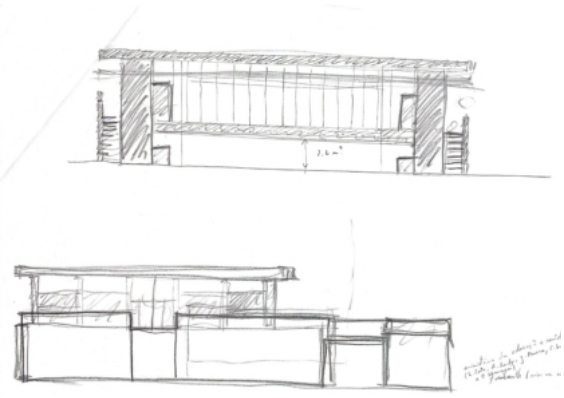
Havendo uma dificuldade em manter os três volumes e estes conseguirem associar-se à envolvente, decidiu-se simplificar. Todos os programas foram reunidos num único volume, fortalecendo a coerência dos espaços e a relação com a praça.

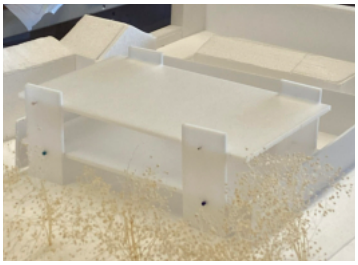
No processo, surgiram algumas referências chave, referentes a espaços amplos, de cariz publico, que ajudaram a clarificar a proposta.

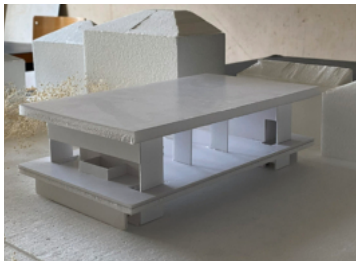
Figura 71 (esquerda cima) - Desenhos
Figura 72 (esquerda baixo) - MUBE e MASP © ArchDaily
Figura 73 (direita)- Desenhos







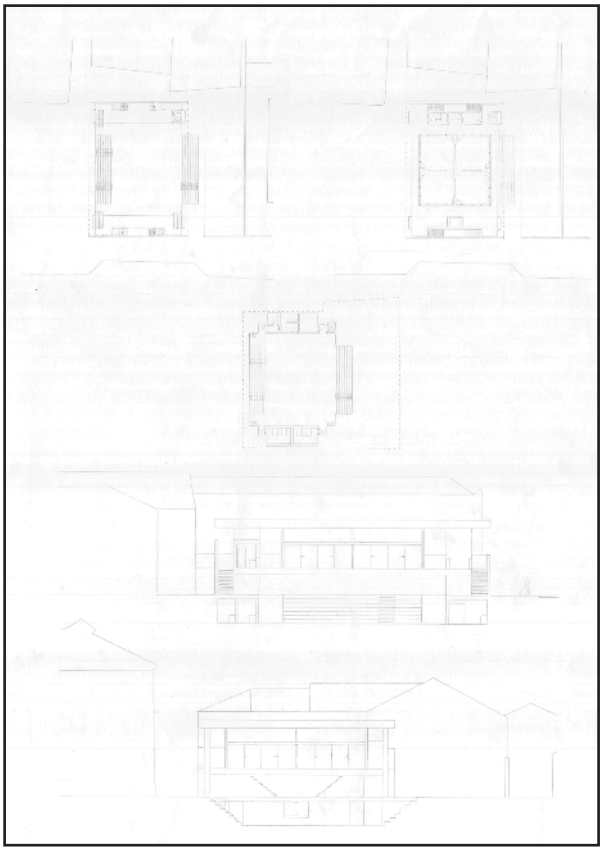


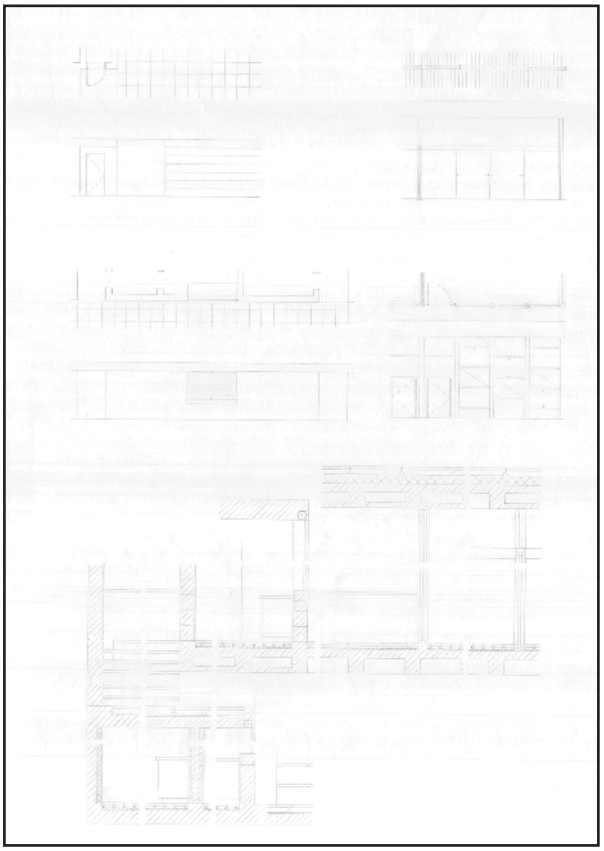




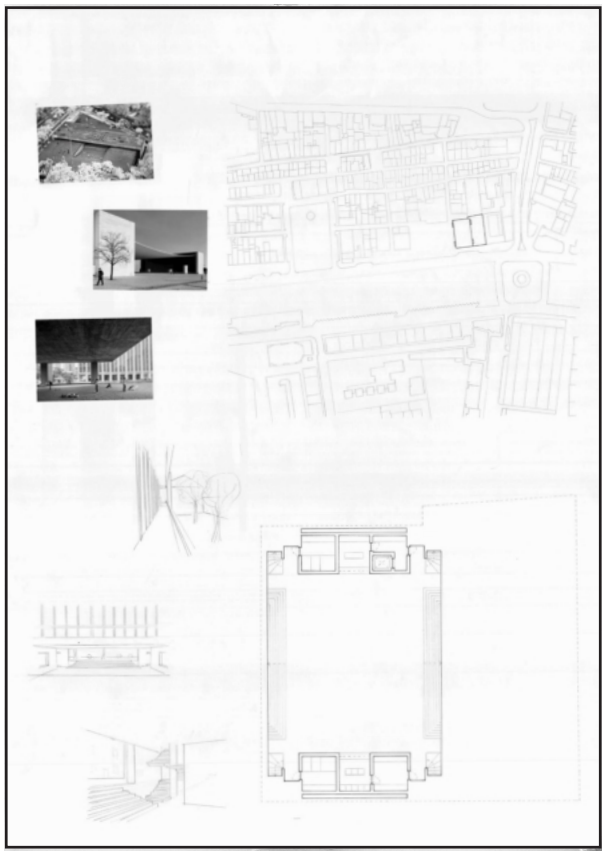
A ideia imergiu de ter um único volume, de geometria simples, capaz de integrar todo o programa e criar um espaço público de livre circulação, que serve como extensão dos espaços adjacentes arborizados.

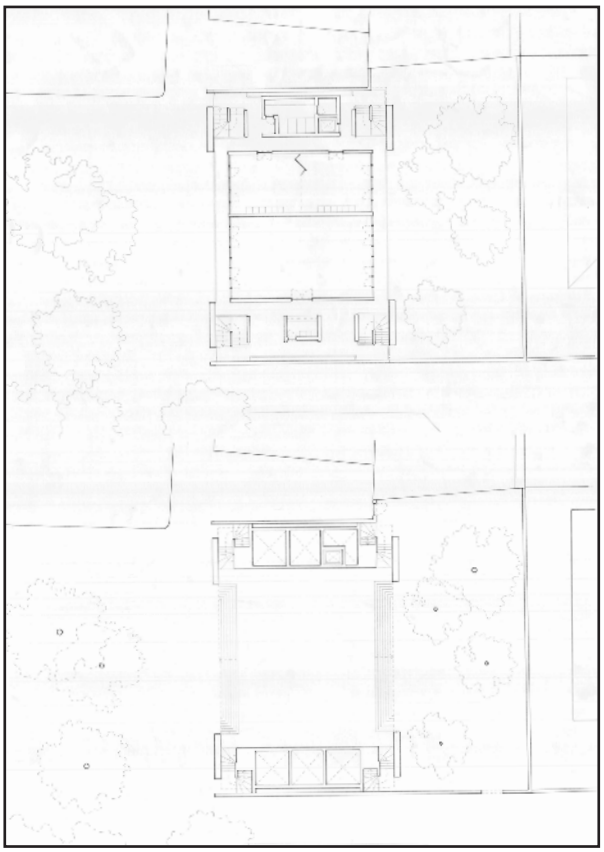
Figura 74 (esquerda) - Desenhos
Figura 75 (direita) - Desenhos





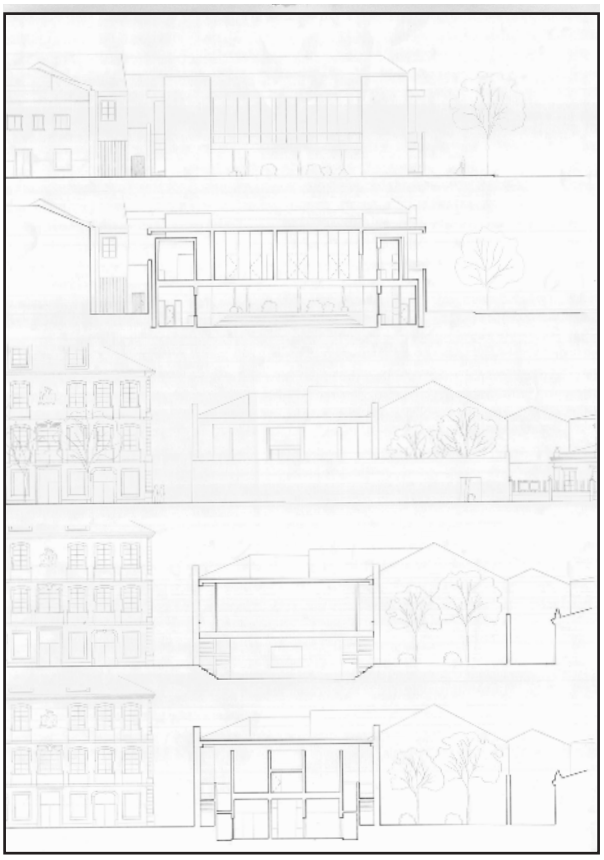
16 /05 /2025

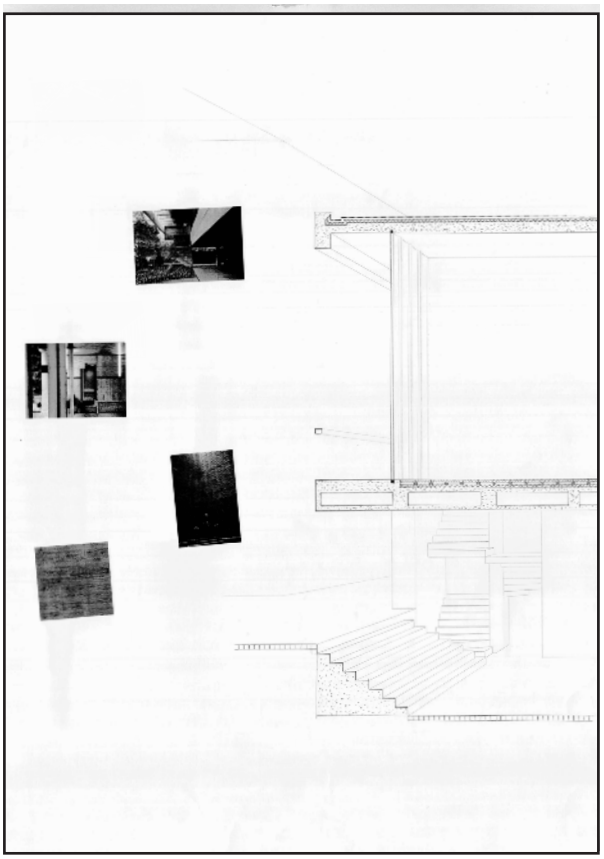


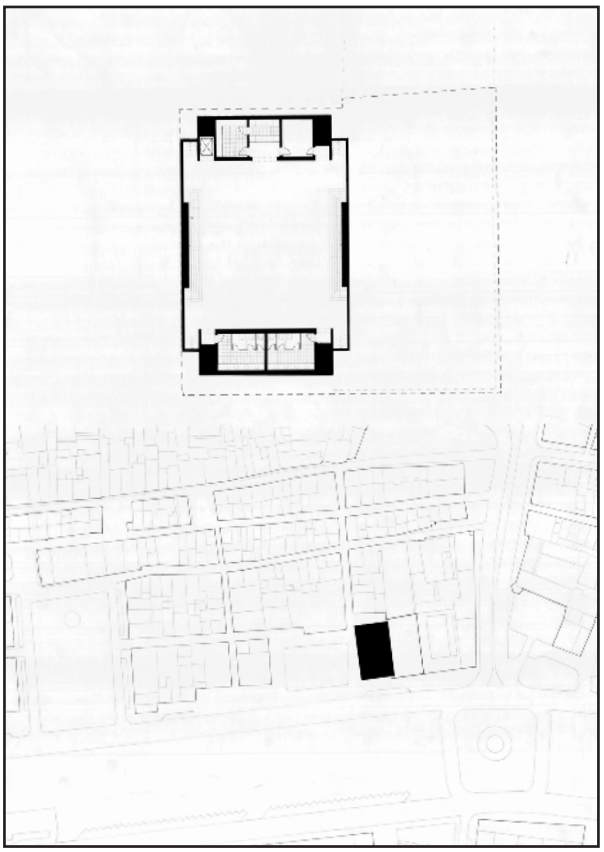


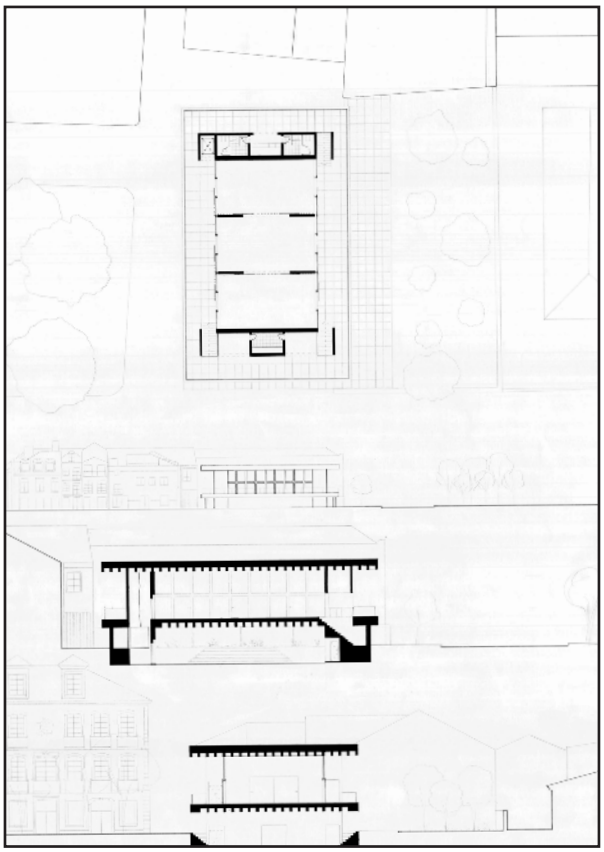
20 /06 / 2025

Figura 78 (esquerda) - Desenhos
Figura 79 (direita) - Desenhos



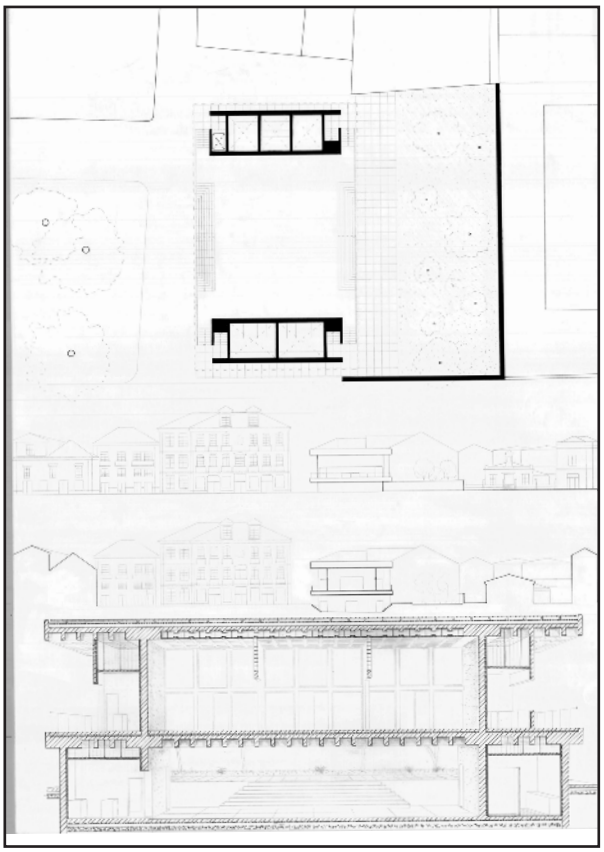


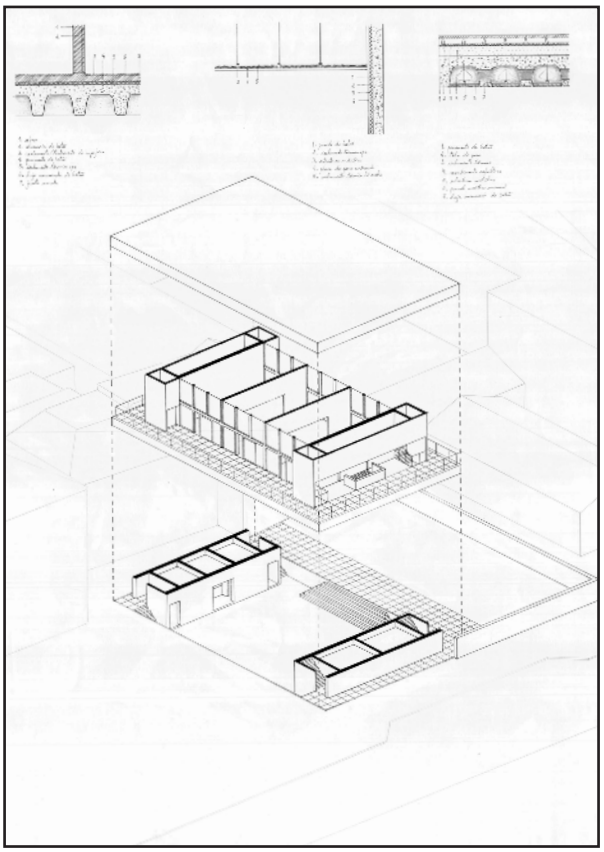


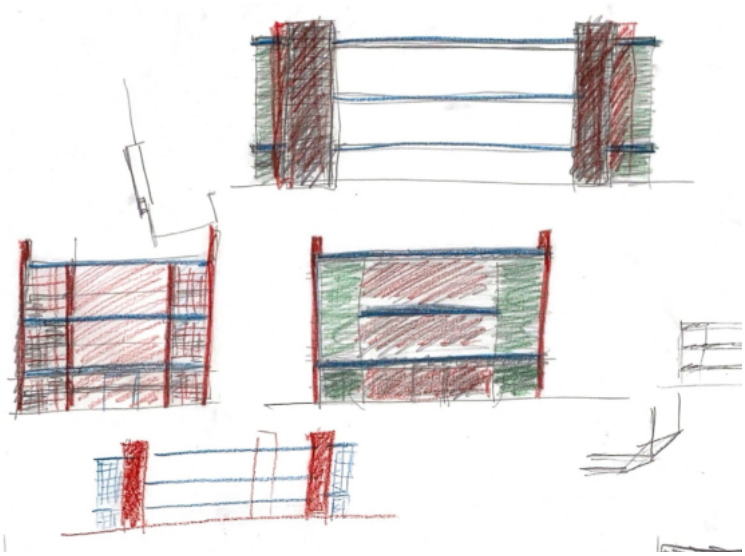


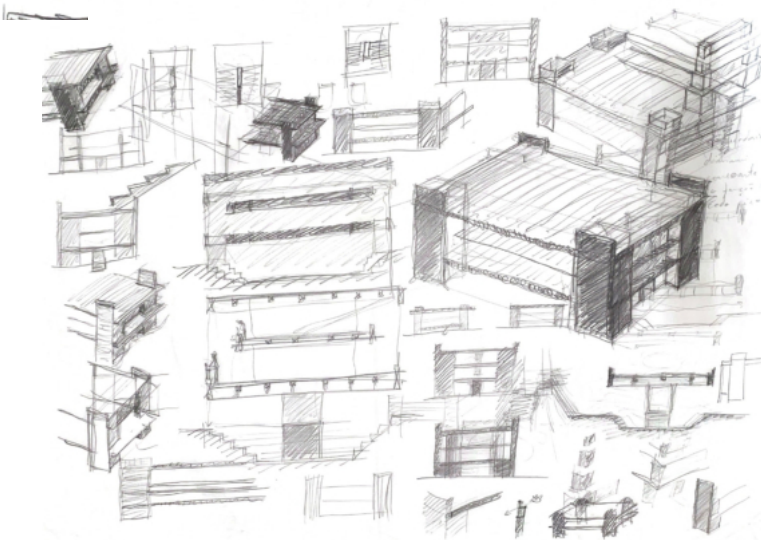
28 /07 / 2025

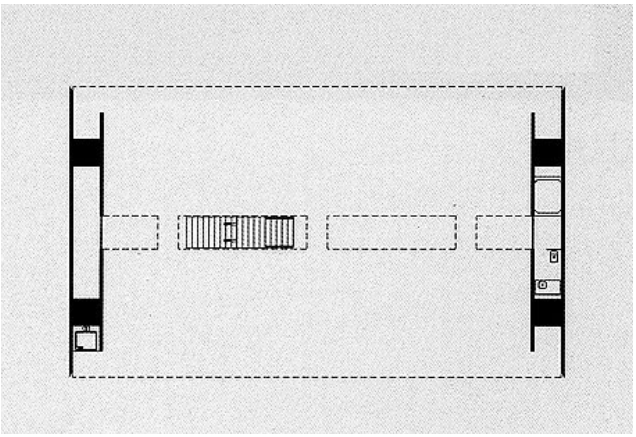
Figura 76 (esquerda) - Desenhos
Figura 77 (direita) - Desenhos







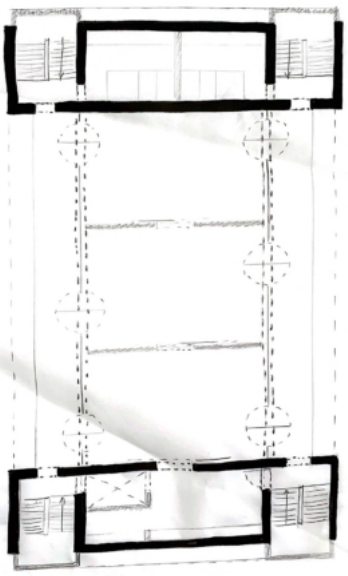


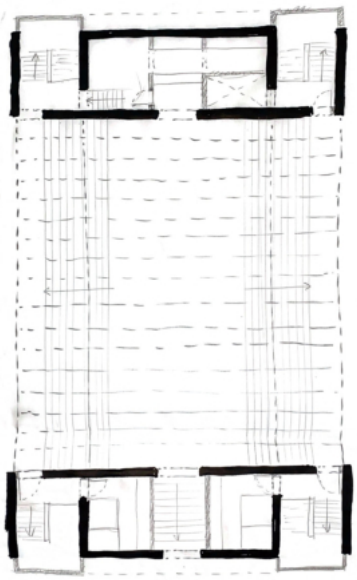


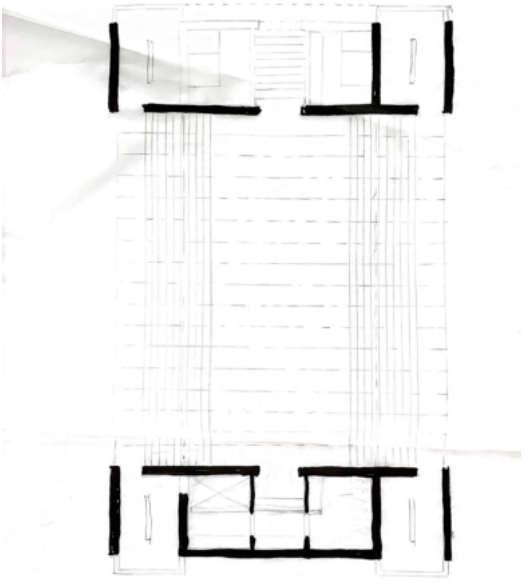
O apoio das lajes foi resolvido através de grandes elementos verticais estruturais, visíveis na fachada, que definem as zonas de passagem sob os espaços cobertos. Com o aumento da dimensão desses elementos, os serviços dos programas principais passaram a ocupar o seu interior, transformando-se na própria estrutura portante do edifício. Desta forma, os programas assumiram o papel central na definição da Casa do Povo.

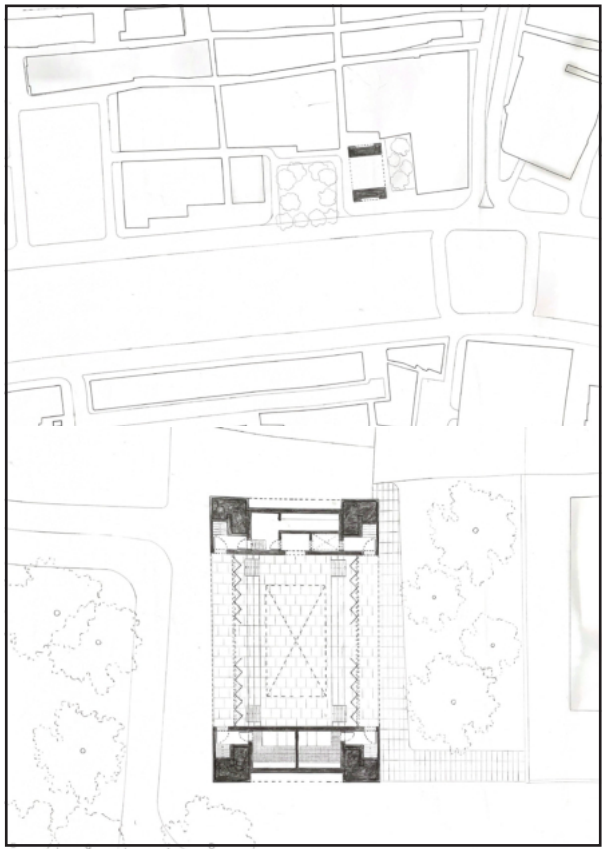
Considerou-se a possibilidade de reunir todos os programas num espaço contínuo. Contudo, concluiu-se que a distribuição em pisos distintos permitiria o funcionamento autónomo de cada área, mantendo a relação entre elas.

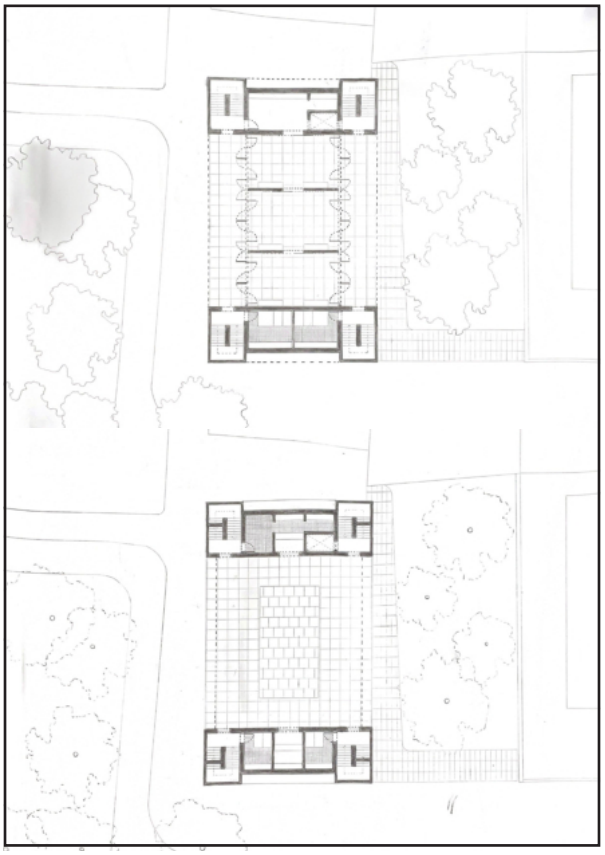
Figura 80 (esquerda cima) - Desenhos
Figura 81 (esquerda baixo) - Loja Forma © Vitruvius
Figura 82 (direita) - Desenhos







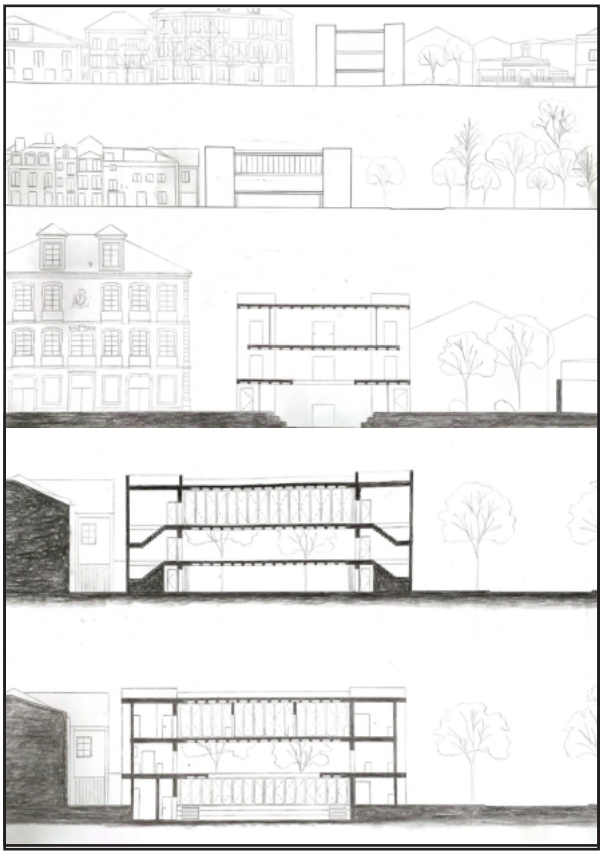


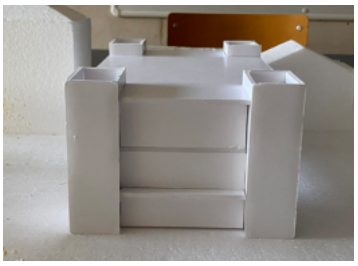


O uso do betão foi essencial, pois permitiu criar coberturas amplas que organizam os diferentes programas do edifício. Foram usados dois tipos de laje: uma laje Cobiax e duas lajes vigadas, escolhidas para garantir leveza e continuidade estrutural.

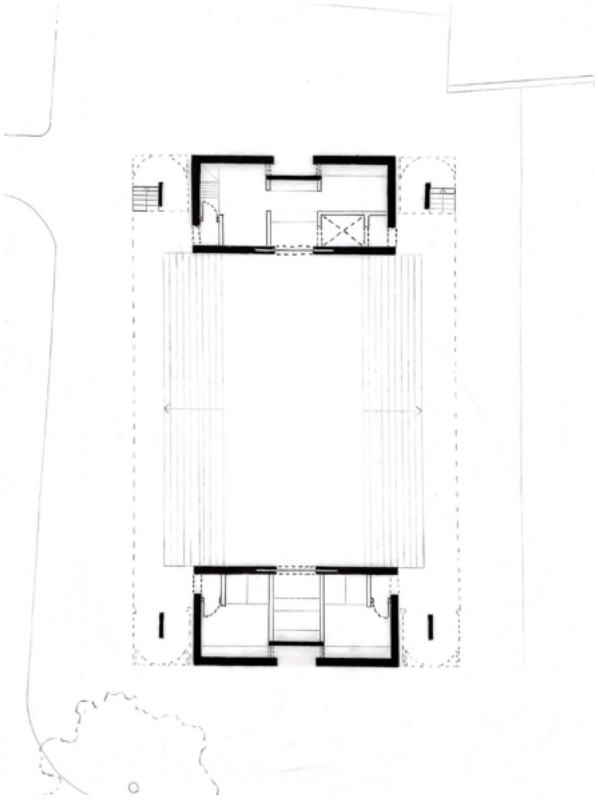
A laje cobiax permitiu que o teto inferior se prolongasse visualmente até ao exterior, reforçando a ligação entre os espaços interiores e exteriores. As lajes vigadas foram aplicadas de maneira a permitir a existência de tetos falsos que acolhem uma zona técnica.

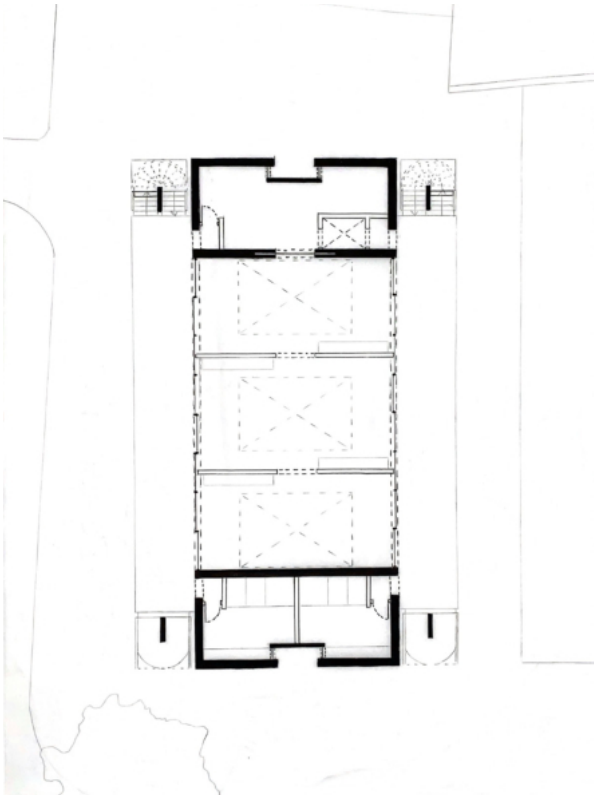
Figura 83 (esquerda) - Desenhos
Figura 84 (direita) - Desenhos





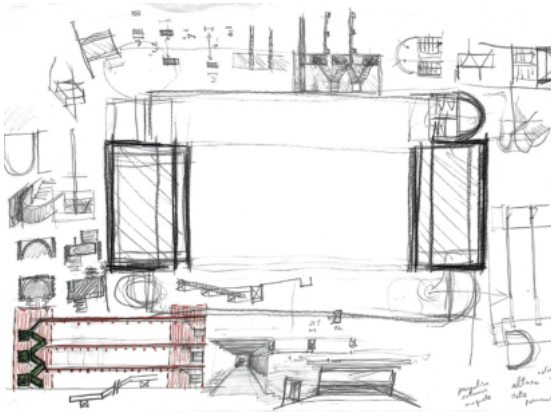










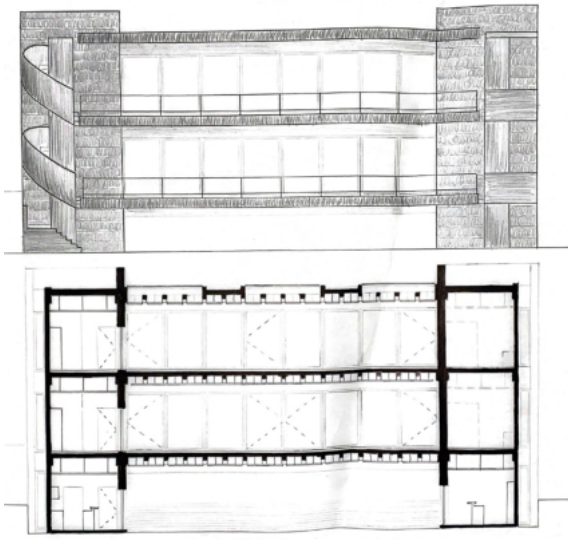


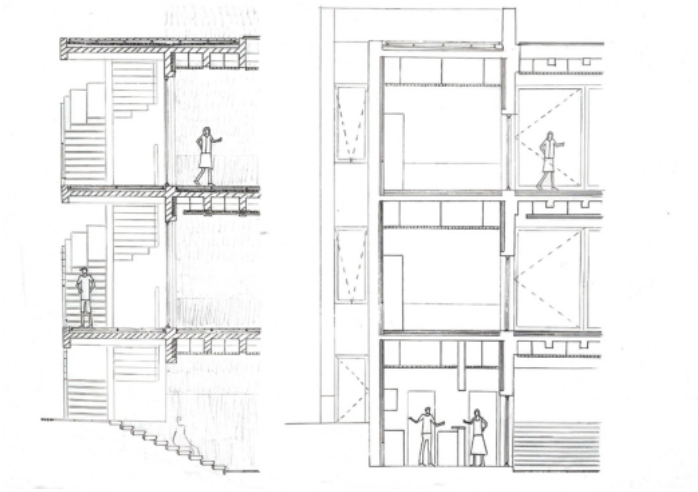
Para garantir luz natural constante nas Oficinas, foi aberta uma claraboia voltada a norte. Esta solução, combinada com a altura do espaço, possibilitou a criação de um teto técnico para as instalações.

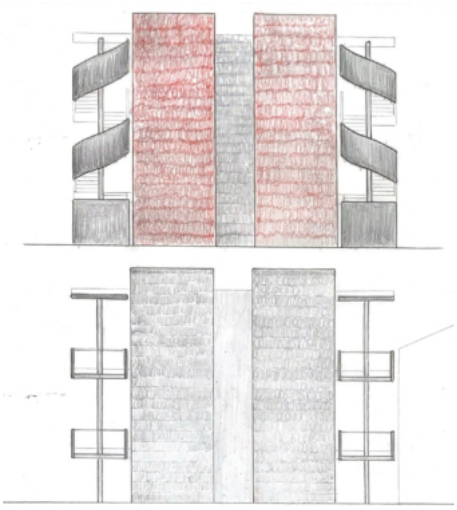
As escadas foram pensadas como um elemento independente que não toca no edifício, assumindo também um papel escultórico. Viradas a sul, oferecem uma vista direta para a Avenida durante o percurso.

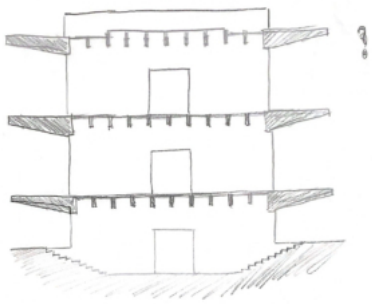
Na fachada para a Avenida, ergue-se um paredão em betão, que se impõe, no entanto fragmenta-se, de forma a definir escala.

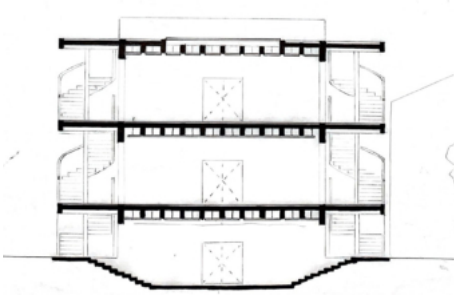
Figura 87 (esquerda) - Desenhos
Figura 88 (direita) - Desenhos

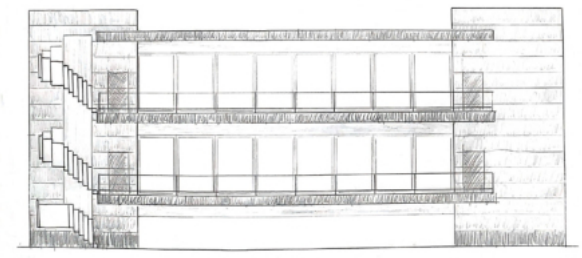


















O betão constituiu o material predominante, sendo complementado por confragens horizontais que introduzem escala e controlam a perceção de verticalidade do edifício.

Nas zonas programáticas, procurou-se adequar os materiais às suas funções. Foi aplicado um soalho de madeira e um teto executado em grelha, criando um ambiente contínuo e coeso. Tanto no Salão como nas Oficinas o teto falso permitia não só ter uma zona livre para passagem de tubagens como para ter a perceção do cru e no nu da estrutura. Especialmente no segundo piso permitia passagem da luz zenital proveniente das claraboias.

Figura 89 (primeira a contar da esquerda) -Casa no Butantã © ArchDaily
Figura 90 (segunda) -Fundação Calouste Gulbenkian © Fundação Calouste Gulbenkian
Figura 91 (terceira) - Convento de Jesus © Arquitetura Viva
Figura 92 (quarta) - Casa no Butantã © ArchDaily
Figura 93 (quinta) - Terminal Intermodal de Campanhã © ArchDaily
Figura 94 (quinta) - Convento de La Tourette © ArchDaily

Nas áreas de serviço, o pavimento foi realizado em betonilha afagada, criando uma superfície uniforme e resistente. No piso da praça coberta, optou-se por um revestimento em pedra calcária, garantindo a continuidade com a calçada exterior e estabelecendo uma ligação material com a pedra do convento existente nas proximidades.







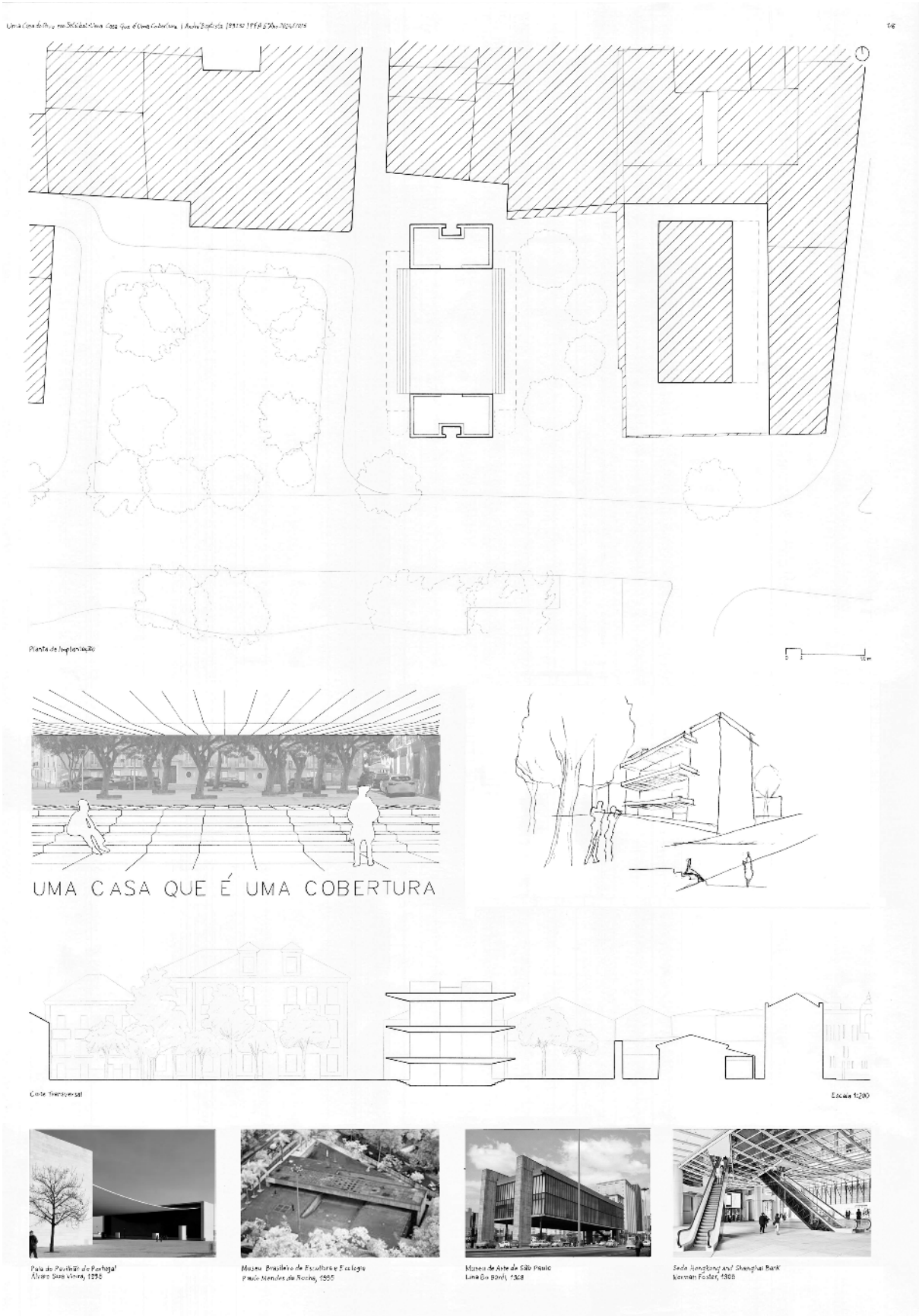


Figura 95 - Painel 1

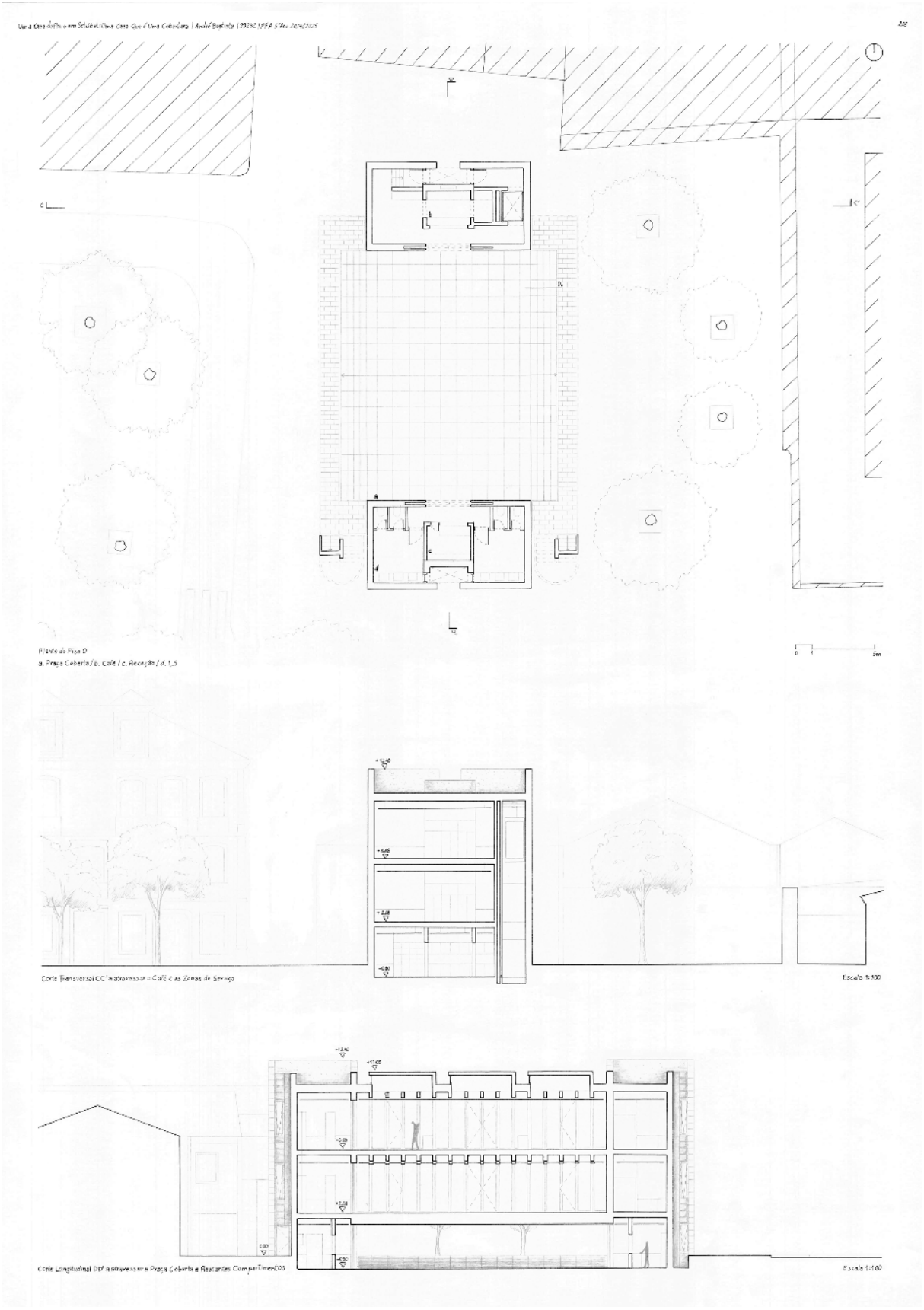


Figura 96 - Painel 2

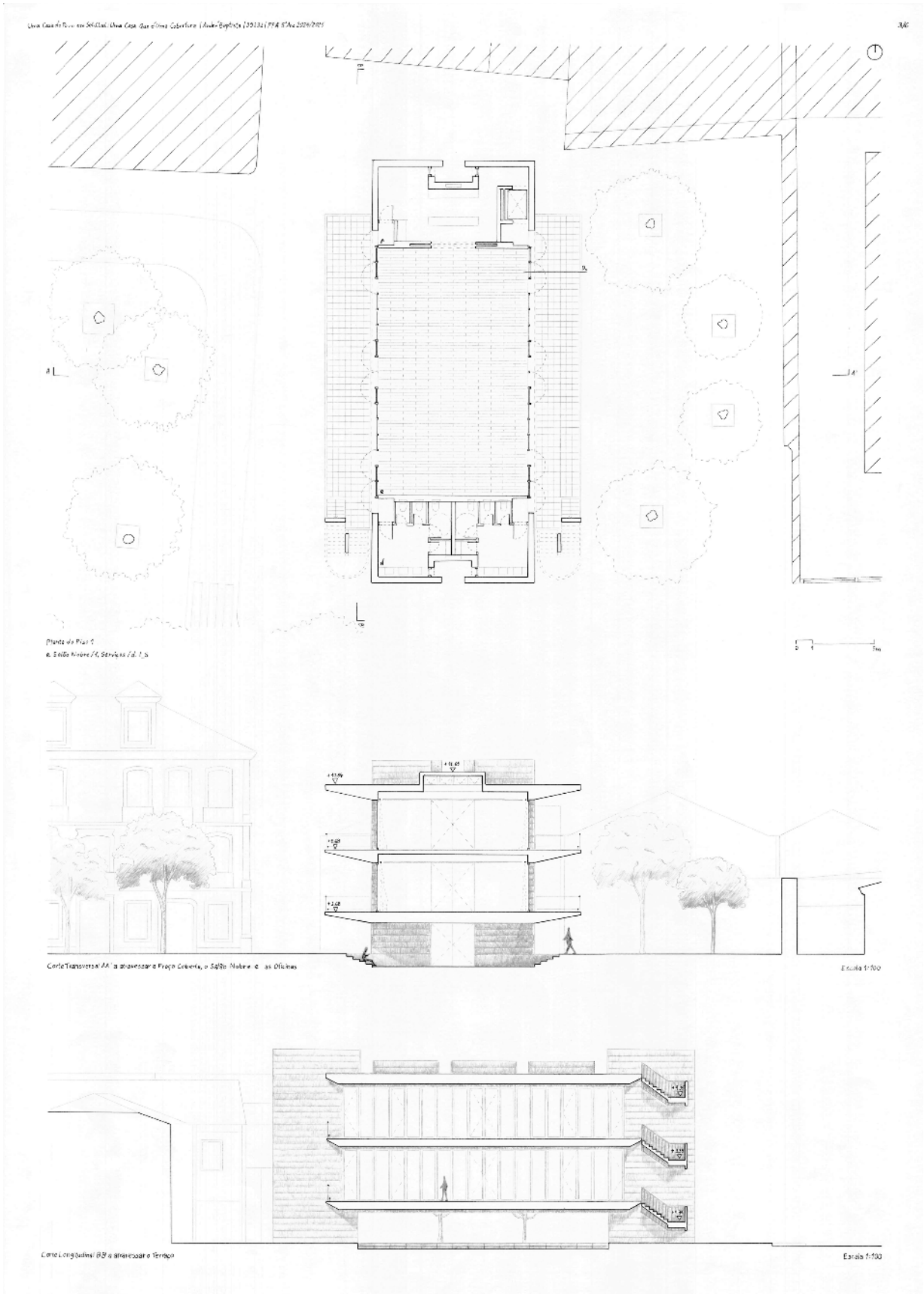


Figura 97 - Painel 3

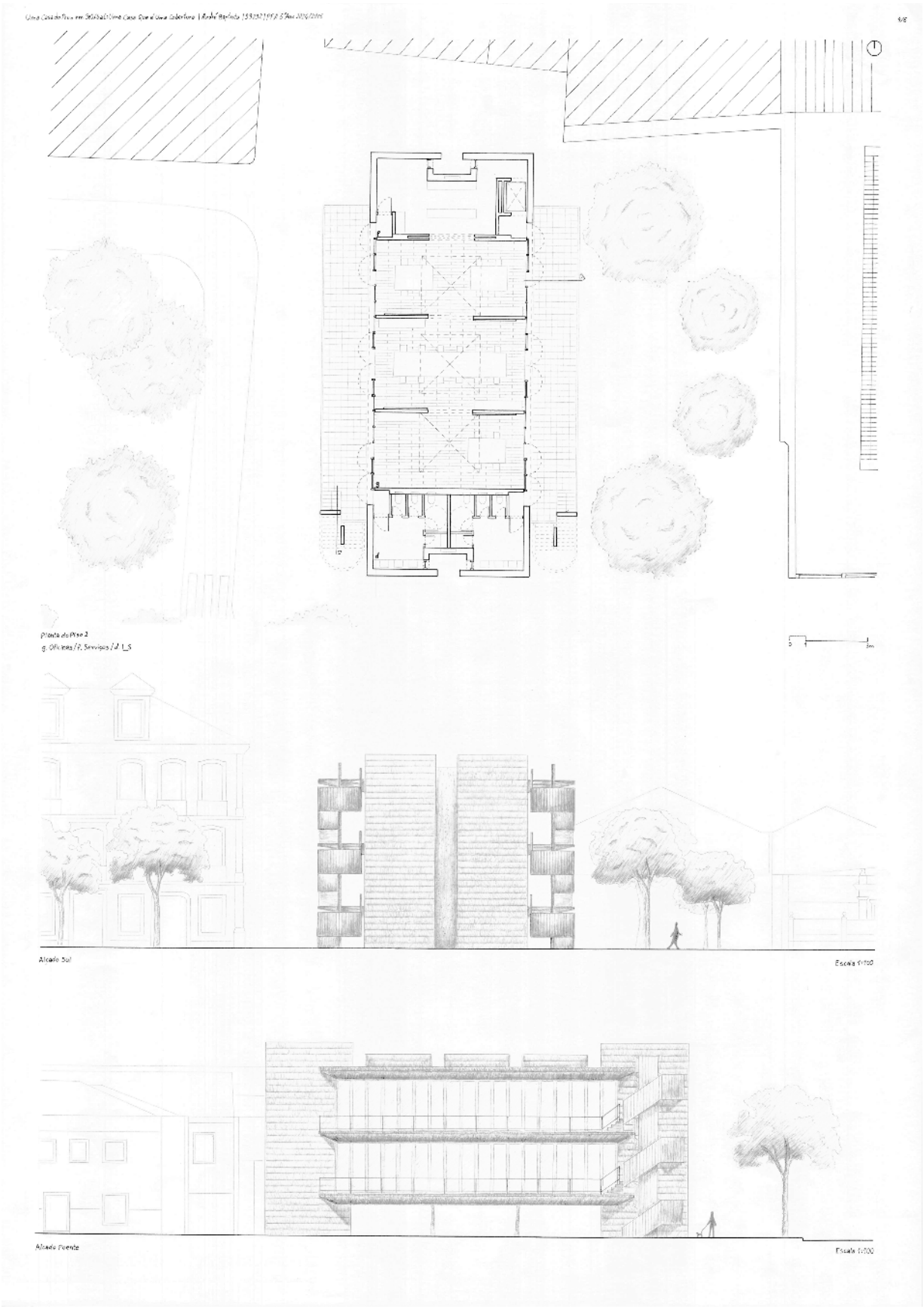


Figura 98- Painel 4

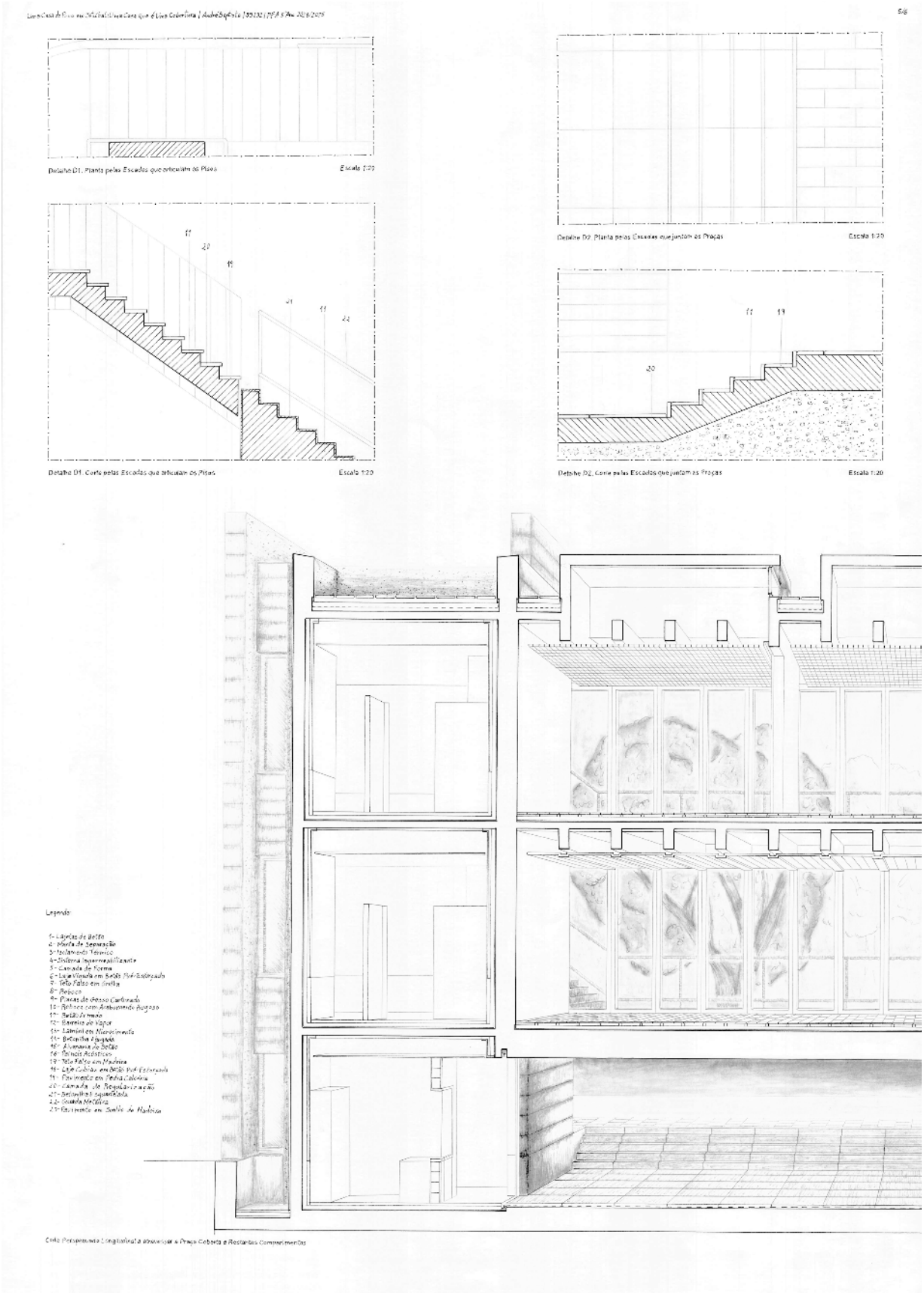


Figura 99 - Painel 5

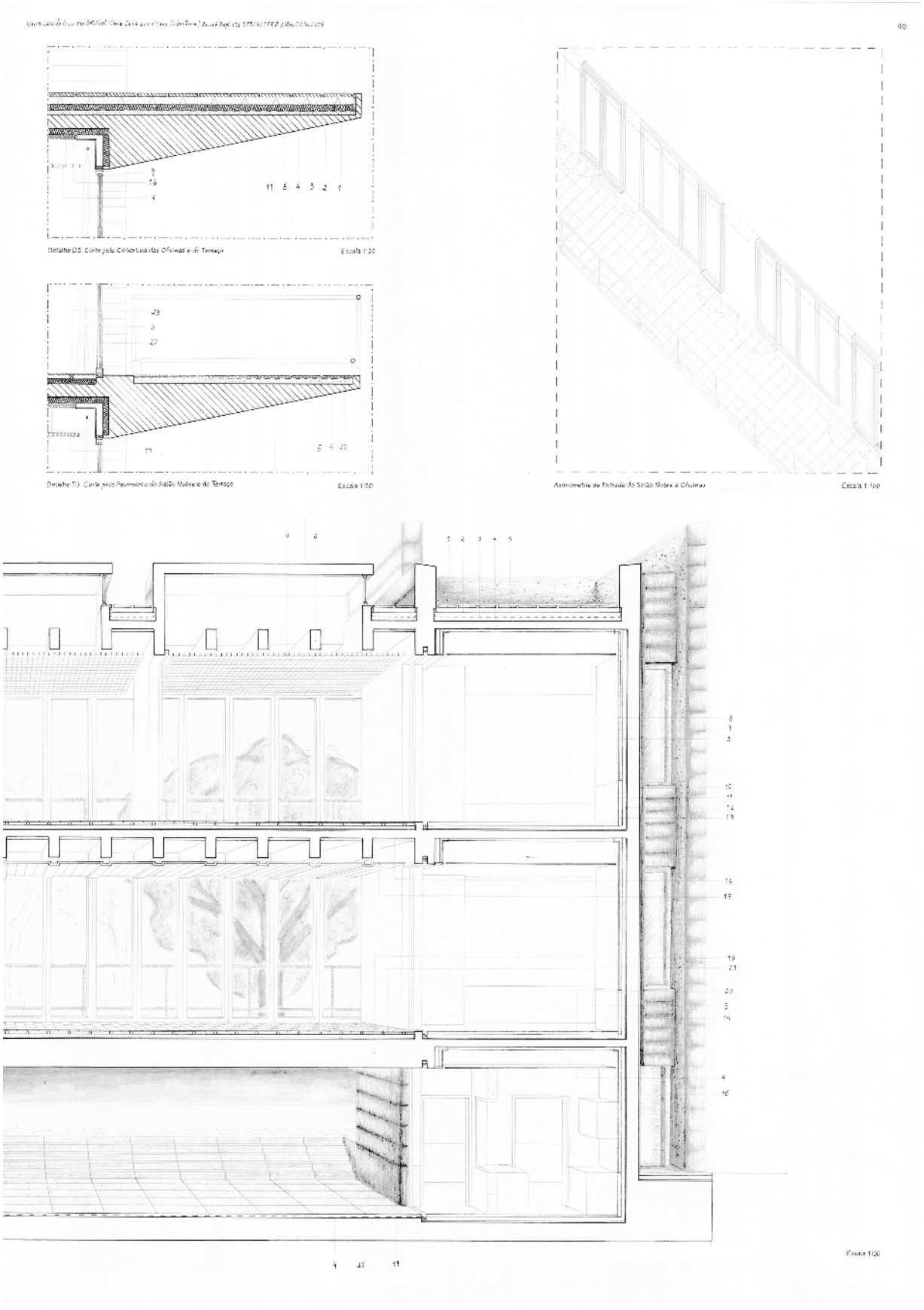


Figura 100- Painel 6

Figura 1
A cidade de Setúbal, no centro. Google Earth, 2025. Edição do autor.

Figura 2
A cidade de Setúbal atual com a sobreposição da muralha medieval (branco) e seiscentista (cinzento-escuro). Google Earth, 2025. Edição do autor.

Figura 3
Primeira muralha da cidade de Setúbal, construída entre 1325 e 1357. Disponível em: https://kantophotomatico.blogspot.com/2017/05/muralha-medieval-de-setubal.html [Consultado a 24/10/25]

Figura 4
A muralha medieval na atualidade. Google Earth, 2025. Edição do autor.

Figura 5
Forte de São Filipe na atualidade, construído em 1582. Fotografia do Município de Setúbal. Disponível em: https://lisboasecreta.co/fr/guide-attractions-a-setubal/ [Consultado a 24/10/25]

Figura 6
Segunda muralha da cidade de Setúbal, construída no século XVII. Adaptado de MACEDO, I. (2015). *DA TRAÇA DE TERZI AO PLANO AGUIAR: QUATRO SÉCULOS DE ESTRATÉGIA URBANA*. Biblioteca Digital da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em: https://ler.letras.up.pt/site/geral.aspx?id=3&tit=Lista%20de%20assuntos&tp=5&as=Desenvolvimento%20urbano,%20Set%C3%BAbal%20(Portugal)&ida=6115 [Consultado a 26/10/2025]

Figura 7
A cidade de Setúbal atual com a sobreposição da muralha medieval (branco) e seiscentista (cinzento-escuro). Google Earth, 2025. Edição do autor.

Figura 8
Vista sobre a cidade de Setúbal, 1669, Pier Maria Baldi. Disponível em: https://de.wikipedia.org/wiki/1669#/media/Datei:Set%C3%BAbal1669.jpg [Consultado a 24/10/25]

Figura 9
Planta da cidade de Setúbal com a avenida Luísa Todi, 1900. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/biblarte/33911372888/in/photostream/ [Consultado a 24/10/25]

Figura 10
Avenida Luísa Todi, século XX. Fotografia de Américo Ribeiro. Disponível em: https://museus.mun-setubal.pt/10353/casabocage [Consultado a 24/10/25]

Figura 11
Avenida Luísa Todi, século XX. Fotografia de Américo Ribeiro. Disponível em: https://museus.mun-setubal.pt/10353/casabocage [Consultado a 24/10/25]

Figura 12
Doca de Depeult, 1933. Disponível em: https://www.portodesetubal.pt/sesimbra/pagina/2/historia [Consultado a 24/10/25]

Figura 13
Planta para as obras do Porto de Setúbal, século XX. Disponível em: https://portosdeportugal.pt/detail.php?nID=6202 [Consultado a 24/10/25]

Figura 14
Porto de Setúbal, século XX. Disponível em: https://restosdecoleccao.blogspot.com/2014/08/porto-de-setubal-1.html [Consultado a 24/10/25]

Figura 15
Porto de Setúbal, século XX. Disponível em: https://www.portodesetubal.pt/sesimbra/pagina/2/historia [Consultado a 24/10/25]

Figura 16
Panteão Romano, século II A.C. Fotografia de lysander07. Disponível em: https://www.flickr.com/photos/lysander07/5658436995/ [Consultado a 24/10/25]

Figura 17
Catedral Metropolitana de Brasília, Oscar Niemeyer, 1970. Fotografia de flickr Augusto Areal. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/01-14553/classicos-da-arquitetura-catedral-de-brasilia-oscar-niemeyer/14553_15259?next_project=no [Consultado a 24/10/25]

Figura 18
Processo de fabrico de cimento. Disponível em: https://www.secil.pt/pt/produtos/cimento/processo-de-fabrico-cimento [Consultado a 24/10/25]

Figura 19
Fábrica de cimento da Secil em Outão, Setúbal, século XX. Disponível em: https://restosdecoleccao.blogspot.com/2015/01/fabrica-de-cimento-secil.html [Consultado a 24/10/25]

Figura 20
Fábrica de cimento da Secil, em Outão, século XXI. Disponível em: https://www.portodesetubal.pt/setubal/pagina/53/terminal-secil [Consultado a 24/10/25]

Figura 21
Planta para as obras do Porto de Setúbal, século XX. Disponível em: https://portosdeportugal.pt/detail.php?nID=6202 [Consultado a 24/10/25]

Figura 22
Diferença entre a zona histórica e a nova zona ribeirinha com construções em betão. Fotografia do autor.

Figura 23
Diferença entre a zona histórica e a nova zona ribeirinha com construções em betão. Fotografia do autor.

Figura 24
Local de intervenção (vermelho). Google Earth, 2025. Edição do autor.

Figura 25
Local de intervenção. Fotografia do autor.

Figura 26
Local de intervenção na antiga igreja do Carmo (ponto vermelho mais perto do rio, no centro). Adaptado de MACEDO, I. (2015). *DA TRAÇA DE TERZI AO PLANO AGUIAR: QUATRO SÉCULOS DE ESTRATÉGIA URBANA*. Biblioteca Digital da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Disponível em: https://ler.letras.up.pt/site/geral.aspx?id=3&tit=Lista%20de%20assuntos&tp=5&as=Desenvolvimento%20urbano,%20Set%C3%BAbal%20(Portugal)&ida=6115 [Consultado a 26/10/2025]

Figura 27
Local de intervenção. Uma das suas fachadas murada está voltada para a avenida Luísa Todi e outra para o largo do Carmo. Fotografia do autor.

Figura 28
Residência Monte Carmelo. Fotografia do autor.

Figura 29
Hipótese de organização do Convento de Nossa Senhora do Carmo, DIV 1 – cozinha e armazém; DIV 2 – refeitório; DIV 3 – Acesso à Igreja; DIV 4 – Biblioteca; DIV 5 – Sala do Capítulo; E1 – Escadaria. Adaptado de NETO, J. L. P. S. G. (2010). *A Idade do Ouro Branco: o contributo da arqueologia pós-medieval para o conhecimento de Setúbal, uma cidade portuária portuguesa*. [Dissertação, Universidade de Salamanca.] Repositório Aberto da Universidade de Salamanca. Disponível em: https://gredos.usal.es/handle/10366/83140?locale-attribute=pt_BR [Consultado a 26/10/2025]

Figura 30
Antiga escola Conde de Ferreira, no meio. Fotografia do autor

Créditos de Imagem

Figura 31
Casino Setubalense, 1944. Fotografia de Américo Ribeiro
PT/AFAMR/FAR/NTR/08514, Coleção Américo Ribeiro | Arquivo Fotográfico Américo Ribeiro
DCDJ | DICUL | Câmara Municipal de Setúbal

Figura 32
Casino Setubalense (segundo plano, à esquerda) e a avenida Luísa Todi, 1956. Fotografia de Américo Ribeiro
PT/AFAMR/FAR/NTR/07420, Coleção Américo Ribeiro | Arquivo Fotográfico Américo Ribeiro
DCDJ | DICUL | Câmara Municipal de Setúbal

Figura 33
Fachada Sul do antigo cinema. Fotografia do autor.

Figura 34
Traseiras e fachada poente do antigo cinema. Fotografia do autor.

Figura 35
Entrada principal e bilheteira do antigo cinema. Fotografia do autor.

Figura 36
Cunhal do antigo Convento da Nossa Senhora do Carmo. Fotografia do autor.

Figura 37
Interior do antigo cinema. Parede em alvenaria mista. Fotografia do autor.

Figura 38
Estado atual do interior do antigo cinema. Fotografia do autor.

Figura 39
Átrio do antigo cinema. Fotografia do autor.

Figura 40
Corredor para a sala de cinema. Fotografia do autor.

Figura 41
Planta de implantação e alçado sul do local de intervenção. Desenho do autor.

Figura 42
Alçado sul e nascente do local de intervenção. Desenho do autor.

Figura 43
Alçado nascente do local de intervenção. Desenho do autor.

Figura 44
Casa do Povo de Vizela, século XX. Disponível em: https://casapovovizela.blogs.sapo.pt/

Figura 45
Mensário das Casas do Povo nº12, pág.10 e 11. Biblioteca Nacional de Portugal [Consultado a 30/10/2025]

Figura 46
Maison du People, de Victor Horta, em Bruxelas, final do século XIX. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Maison_du_Peuple,_Brussels#/media/File:Maison_du_Peuple_of_the_P.O.B._(Belgian_Workers_Party)_(destroyed,_Brussels),_exterior_3_(cropped).jpg [Consultado a 24/10/25]

Figura 47
Maison du People, de Victor Horta, em Bruxelas, final do século XIX. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Maison_du_Peuple,_Brussels#/media/File:Maison_du_Peuple_of_the_P.O.B._(Belgian_Workers_Party)_(destroyed,_Brussels),_theatre_hall.jpg [Consultado a 24/10/25]

Figura 48
Casino Setubalense, 1944. Fotografia de Américo Ribeiro
PT/AFAMR/FAR/NTR/08514, Coleção Américo Ribeiro | Arquivo Fotográfico Américo Ribeiro
DCDJ | DICUL | Câmara Municipal de Setúbal

Figura 49
Local de Intervenção. Fotografia do autor.

Figura 50
Desenhos- Desenho do autor

Figura 51
Desenhos- Desenho do autor

Figura 52
Desenhos- Desenho do autor

Figura 53
Desenhos- Desenho do autor

Figura 54
Desenhos- Desenho do autor

Figura 55
Pavilhão Esportivo e Edifício Educacional da Universidade Francisco de Vitoria / Alberto Campo Baeza, 2017. Disponivel em: https://www.archdaily.com.br/br/876361/pavilhao-esportivo-e-edificio-educacional-da-universidade-francisco-de-vitoria-alberto-campo-baeza

Figura 56
Desenhos- Desenho do autor

Figura 57
Desenhos- Desenho do autor

Figura 58
Escola Max Brauner / InFabric, 2024. Disponivel em: https://www.infabric.eu/projects/max-brauer-school/

Figura 59
Desenhos- Desenho do autor

Figura 60
Desenhos- Desenho do autor

Figura 61
Desenhos- Desenho do autor

Figura 62
Desenhos- Desenho do autor

Figura 63
Desenhos- Desenho do autor

Figura 64
Desenhos- Desenho do autor

Figura 65
Desenhos- Desenho do autor

Figura 66
Desenhos- Desenho do autor

Figura 67
Desenhos- Desenho do autor

Figura 68
Desenhos- Desenho do autor

Figura 69
Desenhos- Desenho do autor

Figura 70
Desenhos- Desenho do autor

Figura 71
Desenhos- Desenho do autor

Figura 72
Museu Brasileiro da Escultura (MuBE) / Paulo Mendes da Rocha, 1986. Disponivel em: https://www.archdaily.com.br/br/776774/classicos-da-arquitetura-museu-brasileiro-da-escultura-mube-paulo-mendes-da-rocha
MASP / Lina Bo Bardi, 1968. Disponivel em: https://www.archdaily.com.br/br/01-59480/classicos-da-arquitetura-masp-lina-bo-bardi

Figura 73
Desenhos- Desenho do autor

Figura 74
Desenhos- Desenho do autor

Figura 75
Desenhos- Desenho do autor

Figura 76
Desenhos- Desenho do autor

Figura 77
Desenhos- Desenho do autor

Figura 78
Desenhos- Desenho do autor

Figura 79
Desenhos- Desenho do autor

Figura 80
Desenhos- Desenho do autor

Figura 81
Loja Forma / Paulo Mendes da Rocha, 1994. Disponivel em: https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/11.123/3818

Figura 82
Desenhos- Desenho do autor

Figura 83
Desenhos- Desenho do autor

Figura 84
Desenhos- Desenho do autor

Figura 85
Desenhos- Desenho do autor

Figura 86
Desenhos- Desenho do autor

Figura 87
Desenhos- Desenho do autor

Figura 88
Desenhos- Desenho do autor

Figura 89
Casa no Butantã / Paulo Mendes da Rocha e João de Gennaro, 1966. Disponivel em: https://www.archdaily.com.br/br/01-181073/classicos-da-arquitetura-casa-no-butanta-slash-paulo-mendes-da-rocha-e-joao-de-gennaro

Figura 90
Fundação Calouste Gulbenkian / Alberto Pessoa, Rui Atouguia e Pedro Cid, 1969. Disponivel em https://gulbenkian.pt/fundacao/edificios-e-jardim/

Figura 91
Recuperação do Convento de Jesus / João Luís Carrilho da Graça, 2024. Disponivel em: https://arquitecturaviva.com/works/recuperacion-del-convento-de-jesus-setubal-portugal

Figura 92
Casa no Butantã / Paulo Mendes da Rocha e João de Gennaro, 1966. Disponivel em: https://www.archdaily.com.br/br/01-181073/classicos-da-arquitetura-casa-no-butanta-slash-paulo-mendes-da-rocha-e-joao-de-gennaro

Figura 93
TIC – Terminal Intermodal de Campanhã / Nuno Brandão Costa, 2022. Disponivel em: https://www.archdaily.com.br/br/1004067/tic-terminal-intermodal-de-campanha-nuno-brandao-costa

Figura 94
Convento de La Tourette / Le Corbusier, 1960. Disponivel em: https://www.archdaily.com.br/br/01-156994/classicos-da-arquitetura-convento-de-la-tourette-slash-le-corbusier

Figura 95
Painel 1- Desenho do autor

Figura 96
Painel 2- Desenho do autor

Figura 97
Painel 3- Desenho do autor

Figura 98
Painel 4- Desenho do autor

Figura 99
Painel 5- Desenho do autor

Figura 100
Painel 6- Desenho do autor

Créditos de Imagem

Bibliografia

ALCÂNTARA, A. (2010). *A indústria conserveira e a evolução urbana de Setúbal (1854–1914)*. Musa: Museus, Arqueologia & Outros Patrimónios, nº 3, pp. 237–246. [Consultado a 26/10/2025]

ASSEMBLEIA DA REPÚBLICA. (2015). *XII LEGISLATURA*. Diário da Assembleia da República, n.º 144. [Consultado a 26/10/2025]

BRANCO, J. (1999). *Autoritarismo político e folclorização em Portugal: o mensário das Casas do Povo (1946–1971)*. Actas do VIII Congresso de Antropologia, pp. 29-42. [Consultado a 26/10/2025]

CÂMARA MUNICIPAL DE SETÚBAL. (2021). *Setúbal, uma baía aberta ao mundo – Retrato da economia no concelho*. Câmara Municipal de Setúbal, p. 44. [Consultado a 26/10/2025]

CRUZ, M. A. (1968). *A cidade de Setúbal*. Finisterra, vol. 3, n.º 6, pp. 5-33. [Consultado a 26/10/2025]

FARIA, C. (1981). *Novo Fenómeno Urbano: Aglomeração de Setúbal*. Assírio e Alvim. [Consultado a 26/10/2025]

JARAMILLO, J. (2011). *Casas do Povo, Casas dos Pescadores: A dimensão arquitetónica de um organismo para o desenvolvimento social*. [Dissertação de mestrado, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.] Repositório Aberto da Universidade do Porto, pp. 37-41 [Consultado a 26/10/2025]

LOUREIRO, A. (1909). *Os Portos Marítimos de Portugal e Ilhas Adjacentes*. Imprensa Nacional, vol. 4. [Consultado a 26/10/2025]

MALDONADO, V. (2016). *Habitação social promovida pelas Casas do Povo, 1958–1972: O caso de Santo Estêvão do Arquitecto Vítor Figueiredo*. conquista social do território: Arquitetura e corporativismo no Estado Novo português, pp. 105-125. [Consultado a 26/10/2025]

NETO, J. L. P. S. G. (2010). *A Idade do Ouro Branco: o contributo da arqueologia pós-medieval para o conhecimento de Setúbal, uma cidade portuária portuguesa*. [Dissertação, Universidade de Salamanca.] Repositório Aberto da Universidade de Salamanca. [Consultado a 26/10/2025]

PIMENTEL, A. (1877). *Memória sobre a história e administração do município de Setúbal*. [Consultado a 26/10/2025]

PIMENTEL, A. (1992). *Memória sobre a história e administração do município de Setúbal*. 2.ª ed. [Consultado a 26/10/2025]

RODRIGUES, J. (2011). *Avenida Luísa Todi, do Rio à Cidade*. [Dissertação de mestrado, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.] Repositório Aberto da Universidade de Lisboa.[Consultado a 26/10/2025]

SOUSA, F. L. P. (1919-1932). *O terramoto do 1º de Novembro de 1755 em Portugal : e um estudo demográfico*. Vol.2. [Consultado a 26/10/2025]

SILVA, J. C. V. (1990). *Cidades e Vilas de Portugal*. [Consultado a 26/10/2025]

TOMÉ, M. M. J (2018). *Setúbal – Topologia e Tipologia Arquitectónica: Memória e Futuro da Imagem Urbana (Séculos XIV–XIX)*. [Consultado a 26/10/2025]

VALENTE, V. P. (1981). *Os conserveiros de Setúbal (1887–1901)*. Análise Social, vol. 17, n.º 67–68, pP. 615–678 [Consultado a 26/10/2025]

Webgrafia

Administração dos Portos de Setúbal e Sesimbra, SA. (s.d.) *Navegando pela História*. Disponível em: https://www.portodesetubal.pt/apss/pagina/2/historia [Consultado a 26/10/2025]

Câmara Municipal de Grândola. (s.d.). *Complexo Industrial Romano de Salga e Conserva de Peixe em Tróia na Lista Indicativa de Portugal ao Património Mundial*. Disponível em: https://www.cm-grandola.pt/noticia-73/complexo-industrial-romano-de-salga-e-conserva-de-peixe-em-troia-na-lista-indicativa-de-portugal-ao-patrimonio-mundial [Consultado a 26/10/2025]

Câmara Municipal de Setúbal. (2025, agosto). *História, numa página*. Disponível em: https://www.mun-setubal.pt/historia/ [Consultado a 26/10/2025]

Câmara Municipal de Setúbal. (2025, julho) *Forte de São Filipe*. Disponível em: https://www.mun-setubal.pt/forte-de-sao-filipe [Consultado a 26/10/2025]

Câmara Municipal de Setúbal. (2021, julho). *Mercado do Livramento*. Disponível em: https://www.mun-setubal.pt/mercado-do-livramento/ [Consultado a 26/10/2025]

Massachusetts Insitute of Technology. (2023). *MIT News*. Disponível em: https://news.mit.edu/2023/roman-concrete-durability-lime-casts-0106 [Consultado a 26/10/2025]

NACHI. (s.d.). *The History of Concrete*. Disponível em: https://www.nachi.org/history-of-concrete.htm [Consultado a 26/10/2025]

Ordem Terceira do Carmo da cidade de Setúbal. (s.d.). *Quem somos*. Disponível em: https://www.otcarmosetubal.org/quemsomos.php [Consultado a 26/10/2025]

O Setubalense. (2022). *Inauguração da Escola Conde de Ferreira*. Disponível em: https://osetubalense.com/opiniao/inauguracao-da-escola-conde-de-ferreira/ [Consultado a 26/10/2025]

Rethinking The Future. (s.d.). *Case Study: Maison Du Peuple by Victor Horta: An example of "Brusselization"*. Disponível em: https://www.re-thinkingthefuture.com/case-studies/a2338-case-study-maison-du-peuple-by-victor-horta-an-example-of-brusselization/ [Consultado a 26/10/2025]

Secil. (s.d.). *A história do Grupo Secil*. Disponível em: https://www.secil-group.com/pt/a-secil/quem-somos/a-historia [Consultado a 26/10/2025]

Secil. (s.d.). *O Processo de Fabrico do Cimento*. Disponível em: https://www.secil.pt/pt/produtos/cimento/processo-de-fabrico-cimento [Consultado a 26/10/2025]

União das Freguesias de Setúbal. (s.d.). *A Fábrica de Cimento da Secil*. Disponível em: https://www.uf-setubal.pt/sabados-com-historia/1257-a-fabrica-de-cimento-da-secil [Consultado a 26/10/2025]

União das Freguesias de Setúbal. (s.d.). *100 anos do Porto de Setúbal*. Disponível em: https://www.uf-setubal.pt/sabados-com-historia/1180-100-anos-do-porto-de-setubal [Consultado a 26/10/2025]

União das Freguesias de Setúbal. (s.d.). *O Cinema Casino Setubalense*. Disponível em: https://www.uf-setubal.pt/sabados-com-historia/1320-o-cinema-casino-setubalense [Consultado a 26/10/2025]

Entrevista ao Arquiteto Nuno Melo Sousa

Realizada pelo autor em setembro de 2025

(Esta entrevista decorreu após uma breve apresentação no Atelier do Arquiteto Nuno Melo Sousa, onde me foi apresentado. Logo após essa introdução, iniciámos a conversa de forma descontraída, durante uma viagem de carro até algumas das suas obras. A visita começou no Armazém da Corcet, passou pelo Bar do Jardim e terminou na Casa Tó)

AB: Posso começar pela primeira pergunta?

NMS: Podes.

1.
Na sua Dissertação de Mestrado[1] faz uma reflexão sobre Chandigarh, referindo-se à cidade como uma perfeição antagónica[2], destacando a tensão entre a ordem racional do plano ortogonal de Le Corbusier e a realidade complexa das típicas[3] cidades indianas. Menciona também que há uma certa qualidade intrínseca no caos urbano, que se perde quando se impõe uma lógica projectual rígida. Essa reflexão levanta uma questão essencial sobre a relação entre ideia e lugar:

Até que ponto a ideia arquitetónica pode ou deve autonomizar-se do contexto? Uma ideia suficientemente estruturada pode sobrepor-se ou impor-se às condicionantes locais (físicas, culturais, sociais). Qualquer proposta deve necessariamente emergir da escuta atenta do território e das suas dinâmicas?

NMS: Sim, eu acho que uma coisa não é autónoma da outra. Começando pelo fim: tu, sempre que desenhas algo, desenhas concretamente para um lugar e o melhor objecto é aquele que, parecendo objectual, não o é e acaba por criar outras relações de escala, de proporção, de métrica, de linguagem, que não existiam e passam a existir. Eu sei que é antagónico aquilo que vou responder: não é uma zebra no meio dos leões, ou um leão no meio das zebras, mas é qualquer coisa que, de alguma forma, bebe do lugar. Não poderá ser nunca *one size fits all* ou *one size fits most*, como um chapéu ou como um boné. É sempre uma coisa que é à medida, para a cabeça do utilizador.

O que quero dizer com isto é: se calhar, se voltarmos a Chandigarh, o que eu me lembro, o que foi para mim extremamente marcante em tudo o que eu vi em Chandigarh, é a capacidade do pensamento que eu via em edifícios que visitei do Corbusier na Europa, em funcionamento na Índia. Apesar de parecer extremamente rígido, não é. Havia leveza e havia uma apropriação clara, com o objecto arquitectónico, do espaço, das estruturas, que o tornavam indiano. As pessoas não iriam comportar-se de outra forma, apesar de poderes condicionar o comportamento delas através daquilo que é a arquitetura do espaço, ou o espaço, ou o construído. Apesar de tudo, há algo intrínseco à natureza daquelas pessoas, daquela cultura, que é das pessoas, e que depois faz com que o edifício também sofra uma mutação. Esta apropriação altera os espaços, altera também as características do edifício, e a própria cidade é isso.



Figura 101 - A Contradição. Delhi © NMS

[1] Sousa, N., 2011. Pedalar Contra o Vento. "A arquitetura dos comboios azuis, das noites ao luar e das cidades intermináveis"
[2] É uma contradição quase anti-natura, uma contradição e um paradoxo." (Sousa, N., 2011, p. 47)
[3] "(...) toda a realidade se rege por outras leis e sentidos, (...) como caótica e desequilibrada.", (Sousa, N., 2011, p. 47)



Figura 102- A Contradição. Delhi © NMS

Numa cidade indiana é tudo mais orgânico e o crescimento é muito mais espontâneo, porque quase não existe regra ou não existia regra... A regra é de um carácter empírico, da vontade do indivíduo e da própria cultura. Isto é, da apropriação da rua, do espaço público, da própria expressão daquilo que acontece à sua volta. Em Chandigarh, dada a retícula e o carácter mais rígido do pilar e da viga, do espaço que é criado através dos porticados, da relação-corte entre edifício e outro e a rua, dado o carácter do peso do carro e do peso do eixo viário no pensamento da cidade, dos espaços verdes, dos parques, de todo um pensamento urbanístico que teve a ver com o desenho da cidade, não é, de todo, o desenho da cidade velha de Ahmedabad, de Deli, de Jaipur, de Jaisalmer, de Mumbai... que foram outras cidades que visitei. Posso dizer, por comparação, que aquela forma de desenho não tem a ver com a cultura indiana. No entanto, há que ressalvar isto: é uma cidade que funciona maravilhosamente bem, super agradável, incrível. Acho que as pessoas são felizes e não deixa de ter qualquer coisa de indiano, porque são indianos que vivem lá e é a cultura indiana que apropria exatamente a tua arquitetura e o teu espaço.

Não sei se estou a ser claro.

AB: Claríssimo

NMS: Sobre a pergunta "... se qualquer proposta deve necessariamente emergir da escuta do território, das suas dinâmicas?". Sim, sem dúvida! Com o edifício que vou mostrar-te agora[4], apesar de ser um edifício que se impõe em relação ao contexto, consigo explicar uma série de pequenas coisas que fizeram, ou que tornaram o construído desta forma: seja a expressão da galeria, seja a métrica de pilares, seja a própria implantação e o carácter da implantação que faz o edifício.

Dou-te um exemplo altamente... Quando dava aulas na Tailândia, Bangkok era uma cidade plana que preenchia uma série de canais e uma série de cursos de água. Era praticamente pantanosa, muito irrigada. Entretanto, começou a ter terra, terra, terra, criando uma série de plataformas. É uma cidade que não tem topografia.

Qualquer exercício que fazíamos em Bangkok era num plano horizontal e, depois, os próprios terrenos tinham uma métrica muito própria, porque já estava tudo vendido e comprado. É uma grande tensão: os espaços vazios que a cidade tem, dentro da malha, no centro, são retangulares ou quadrangulares. Quase todos os alunos aprendiam na escola a implantar no meio... chegavam ali e pumba! Punham uma coisa no meio do terreno. Aqui no Porto, ou em Portugal, os terrenos são todos irregulares e, pelo menos aqui no Norte, a questão da orografia e da topografia é muito relevante. Tens sempre montanha, tens sempre corte... tens uma diferença de tal em tal. Mas na resposta ali[5] era difícil que ela se ligasse e interligasse com uma questão de terreno, numa leitura do terreno. Repara[6]: tens esta chegada, há uma certa monumentalidade na própria implantação e na elevação no terreno que foi criada aqui, na relação entre o edifício do lado direito e do lado esquerdo. Apesar disto ser um loteamento, levou-me a pensar, dada a inclinação do terreno, que é uma diferença de 9 metros entre uma ponta e outra.Era super importante criar uma galeria.

[4] (O Armazém da Corcet)
[5] (No projeto do Armazém da Corcet)
[6] (Enquanto estávamos a avistar o projecto)

Ao criar uma galeria criou-se um porticado e,ao criar um porticado, a noção de colunata e de repetição transformou o edifício de 100 metros em 200 metros, porque há aqui uma grande repetição e uma grande continuidade.



Figura 103 - Armazém da Corcet, Penafiel © José Campos

Segundo, cria aqui outra coisa também interessante, que é esta monumentalidade que um edifício industrial normalmente não tem, mas monumentalidade no sentido bom, positivo, e não no sentido negativo de parecer que é uma coisa fora de escala. Porque aqui a questão de escala nem se põe.

A ideia também era, no final, não parecer um armazém. Podia ser um museu, podia ser outra coisa qualquer. Qualquer coisa que construas tem de ter uma leitura do território. Sempre! Não é uma coisa autónoma. Não acho que seja uma cena autónoma, por muito que digas. Ok, dentro da tua linguagem pode ser mais objectual.

Claro, tu estás a criar uma coisa tua. Claro que não vou copiar a janela do edifício da esquerda, nem a janela do edifício da direita, nem vou fazer "o meu vizinho tem muitas portas, então vou fazer muitas portas"; ou desenhar consoante a cobertura do vizinho. No entanto, há sempre coordenadas, há sempre referências, há sempre qualquer coisa que nos leva, sempre, sempre, sempre! Coisas que tu guias e levas do lugar. Neste caso, esta relação de topografia, estes 9 metros de diferença de uma ponta a outra, fazem com que haja aqui uma plataforma intermédia, que gira neste eixo central, e a criação de uma galeria que responde a três programas diferentes: o primeiro, à esquerda, é uma loja; no centro, são os escritórios; e à direita, é o showroom, que abre do lado direito e do lado esquerdo para se circular à volta do edifício. Atrás, está a área técnica, à qual os camiões pesados podem aceder aqui pela direita e circular para trás.

Penso que esta leitura do território é intrínseca a qualquer edifício. Terá só a ver
com o território? Sim e não... depende. O Siza, supostamente, é um regionalista e os edifícios respondemtambém de forma muito autónoma. Agora, o Siza em Haia é diferente do Siza em Nova Iorque, é diferente do Siza em Roterdão, é diferente do Siza em Berlim e é diferente do Siza no Porto. No entanto, não deixa de ser Siza.É muito complicada essa questão. Eu acho que é uma pergunta para os "100 mil euros". Se fizesses esta pergunta ao Filipe [FALA atelier] provavelmente iria dizer:

"O contexto que se foda, não interessa para nada, eu faço o que quero." Eu acho que sim: o contexto, sim. Muitas vezes, sim. Mas muitas vezes, não...

(Na sequência da viagem de carro, chegamos ao Armazém Corcet, onde coloquei a segunda questão, à qual o arquitecto respondeu já dentro do edifício.)

2.
Mais recentemente, no projeto Armazém Corcet, nota-se uma abordagem diferente face ao uso do betão: uma composição baseada em elementos préfabricados, em que a precisão construtiva, o controle e a previsibilidade totais do resultado parecem assumir um papel central. Um contraste visível, quando comparado com obras anteriores, em que o betão armado moldado in situ introduzia uma dimensão mais contingente, menos previsível, aberta à improvisação e ao acidente.

Nesse percurso entre o inesperado e o controlado, entre a incerteza do produzir no local e a eficácia da pré-fabricação, o que se perde e o que se ganha? Até que ponto a liberdade formal e expressividade é condicionada por essa necessidade de previsibilidade construtiva?

NMS: Ok... Se reparares, apesar de isto ser um trabalho de laboratório[7], tu percebes quais são os elementos: os pilares, as vigas e a métrica do edifício, tudo modelado de 3 em 3 metros, e não deixa de ser, na mesma, todo desenhado. Tens juntas a bater com os pilares ou com meio painel e tens de arranjar um critério para tudo o que é a parte elétrica, porque fica tudo à vista.

Este tema de, às vezes, fazermos a infraestrutura à vista é mais complexo do que taparmos, escondermos e deixar de existir, apesar de ser um trabalho de laboratório. Porquê? Porque precisas de definir as aberturas de um projeto, depois os painéis já vêm recortados para colocar num suporte que já não podes alterar. Depois disso, tens a dose de uma certa "magia", em pensar o que é a face boa e a face má[8] do painel, que também é uma face boa para mim[9]. Tens ainda a questão de redesenhar os artefactos e criares pórticos também em betão pré-fabricado e desenhares com o pré-fabricado.

Apesar de ser uma estrutura standard, há liberdade também para tentares melhorar essa estrutura. Eu recordo-me que um engenheiro com quem trabalhei disse: "Ai pá, tu não vais gostar nada de trabalhar com o pré-fabricado e desenhar com o pré-fabricado, aquilo é tudo muito feio, é tudo muito igual."

A verdade é que nós tivemos um controlo muito grande sobre os elementos pré-fabricados e conseguimos alterá-los, isto é: cachorros, extensões de cachorros, secções nas peças e vigas. Houve um grande controlo e, apesar de ser pré-fabricado, continua a ser possível ter uma plasticidade dos elementos e trabalhar essa plasticidade. Eu acho que depende muito daquilo que é a tua ambição e interesse, e onde é que acaba o entusiasmo, porque tudo é trabalho. Evidentemente, se fores ao catálogo, escolhes do catálogo e está feito. Outra coisa é escolheres do catálogo e perguntar: "Olhe, aqui do catálogo, será que dá para mudar aqui este pedacito, alterar assim?...". E se houver também interesse do pré-fabricador, não há custos associados.



Figura 104 - Armazém da Corcet, Penafiel © José Campos

[7] (Apontou para as paredes de betão pré-fabricadas do Armazém)
[8] (Apontou para a face interior do painel)
[9] [Gargalhadas]

Neste caso, tive a felicidade de trabalhar com uma empresa que abraçou o projeto e disse: “O projeto é fixe, mesmo interessante, nunca vimos uma cena feita desta maneira. Decidimos que vamos entrar de cabeça e pensar nesse teu desenho, dessa forma.” E pronto.

Agora, claro que isto retira um lado imprevisível. Eu já imaginava tudo isto[10] em betão *in situ*, mas o betão *in situ*... Por acaso, a empresa que estava aqui não era grande espingarda na questão do betão à vista, e a uma dada altura tivemos de retirar o “à vista”, senão a obra ficava muito cara. Nem as arestas sabiam fazer, ficava tudo rebentado, mas acho que encontrei aqui uma solução para depois conseguir dar uma volta a isto, sem estar tudo mascarado, sem ter uma base por cima. O único elemento que está com a base, por assim dizer, é esta viga interior, porque houve um erro do pré fabricador no cálculo desta viga. A viga estava a esforçar-se demasiado porque este painel não toca no chão e descarrega completamente sobre a viga através daqueles dois cachorros e de uma amarração lá em cima, o que também acontece ali na outra viga de cima, que também já está esforçada porque está a aguentar esta viga debaixo.

Agora, tudo isto: se o rufo anda à frente, se anda atrás; se estes painéis todos são à parte; se as costas do painel, a chamada “a face má”... Tudo isto é pensado. És obrigado a pensar nisto tudo, porque os elementos vêm para cá e não podem ir para trás outra vez. O comboio não pára. A partir do momento em que validas a solução, começam a produzir e começam a vir para aqui e pah! pah! pah! É uma maravilha, não podem acontecer erros! Houve um erro de pavimento em que teve de se fazer ali[11], naquele maciço de betão, que já é uma peça nova que aparece sobre o pré-fabricado. Aquela soleira é um enchimento, aquela ali também é um enchimento, são coisas que assumi com grande naturalidade e até quase que liga um painel ao outro... e *tá-se bem*. Neste projeto, os elementos *in situ* têm esse interesse e, depois, a questão de usar o bloco de betão e a plasticidade que advém do uso do bloco no interior... pintar, não pintar; tentar não quebrar; junta, não junta; trabalhar com juntas largas, menos largas.



Figura 105 - Armazém da Corcet, Penafiel © José Campos

Deu também para desenhar o mobiliário todo. Depois, estas portas são todas *xpto* porque não deviam tocar no chão por uma questão de limpeza e portanto levantam, é só um aro, o mínimo essencial para uma porta. O que é que precisas? Precisas de um batente, precisas de uma dobradiça e precisas de uma porta em contraplacado, que possa ficar aqui, ora com uma temperatura alta, ora com uma temperatura baixa e também que desse algum conforto a quem está aqui a trabalhar, que fosse agradável estar virado aqui para um pátio. É um luxo estar-se virado para o pátio numa unidade industrial. Normalmente, está tudo fechado ou há umas janelas “chunguinhas” viradas para fora, para os camiões. E tentei criar isto, que foi plantado, mas como eles ainda não estão cá [os trabalhadores] ainda está meio selvagem. Mas até está com um carácter engraçado, está até a tomar conta... Desenhei estes cinzeiros, porque eles fumam e têm uns cinzeiros espalhados.

[10] (Apontou para a cobertura no pátio)
[11] (Apontou para a base do pilar)

Agora, entre isto e uma obra de betão *in situ*... as duas coisas são extremamente interessantes, não consigo preferir uma em relação à outra. Aprendi imenso. Agora fazia mais dois destes, porque tens de estudar muito para compreenderes como é que isto funciona.

Depois tens este espaço gigante[12] onde surgiram estes dois volumes, os balneários. Quando entramos nestes volumes têm sempre luz... aquilo são os lanternins... e são sanitas e chuveiros. Os chuveiros também têm um caminho de rede de águas que tem de se fazer. Isto foi tudo desenhado. Na verdade, foi tudo desenhado mentalmente, porque muitas destas coisas nem sequer estavam no desenho. Foi em obra: tem de se furar aqui, tem de se meter ali..

André, chuta outra...

3.
Ainda a propósito do betão, recordo da sua dissertação, uma referência à cidade "medieval"[13] de Ahmedabad, em que enfatiza disparidade entre as zonas Este e Oeste da cidade[14]: de um lado, a escala humana, a construção em pedra e o vernacular; do outro, um crescimento acelerado em betão, com edifícios empilhados em pisos sucessivos, marcados por uma escala desproporcional e por uma aparente rutura com os princípios locais.

Considera possível, ou até desejável, alcançar um compromisso entre a modernidade do betão e a especificidade vernacular de cada lugar? Ou acredita que o betão, pela sua versatilidade formal e técnica, quando bem usado, pode ser adaptado a qualquer contexto, quase como uma espécie de "plasticina" à disposição do arquiteto?

NMS: Então o que me estás a perguntar é se eu acredito que o betão, como material, continua a ser um elemento de continuidade e não um elemento de disrupção?

AB: Precisamente!

NMS: Acho que sim... Acho que não é uma questão do material, mas exatamente uma questão de que escala e de que materialidade é que tu imprimes a esse material.

As cidades já se constroem em betão há uma porrada de anos e temos bons exemplos de continuidade e péssimos exemplos de descontinuidade, de disrupção e de crescimento que apenas e só é levado pelos investidores. Evidentemente, existe sempre essa grande luta de quem constrói. Os privados querem construir mais, querem fazer mais e querem ganhar mais, e depois a cidade realmente perde por causa disso. Se pegarmos no turismo, é a mesma coisa. Tens uma tipologia e, se perguntares ao hotel ou ao aparthotel, juntas quatro ou cinco casas, porque deves ter um turismo com várias unidades independentes de alojamento. Acho que não é tanto ligado a uma questão de arquitetura, é sempre quase uma questão mercantilista: de onde é que o mercado pende.



Figura 106 - O Contraste, Ahmedabad © NMS

[12] (Mostrou a parte traseira do armazém)
[13] "imagine-se uma cidade medieval, ruas estreitas, problemas graves de sanemaento e higiene pública, (...) "(Sousa, N., 2011, p.81)
[14] (...) toda a riqueza histórica, todo um passado engenhoso, substituído por uma busca incessante pelo mais moderno, pelo atual, pelo estilo internacional que se vem a desenvolver nas últimas décadas (...)" (Sousa, N., 2011, p.71)

Agora... o material[15] permite ter uma expressão brutal e permite ser pronto, ou acabado, ou apenas só pintado e isolado por uma das faces. Tem essa potencialidade que todos os outros materiais acabam por precisar. Ou fazes uma parede em bloco, ou fazes uma parede em tijolo, ou fazes uma parede em pedra...vais ter de isolar de um lado e vais ter de isolar do outro, e depois vais ter de acabá-la. Enquanto, usando o betão, posso ter uma parede em betão, e depois ter dez centímetros de cortiça e pintar a cortiça e está acabado; ou apenas pintar o betão; ou ter uma parede de betão com 40 ou 35 centímetros.

Eu acho a pergunta complexa, na medida em que dizes sim ou não, mas há o "depende". Depende do caso. Para mim é um material que me permite exprimir ou permite esculpir qualquer coisa. No entanto, também consigo trabalhar com o branco do capoto, ou com o ripado de madeira. Acho que tudo é possível.



Figura 107 - Tâmega, Marco de Canavenses © José Campos

Acho que se agora tivéssemos de substituir o betão por vigas de madeira, pilares de madeira, barrotes, tarolos e não sei quê... íamos conseguir na mesma. Acho que é uma questão de kit de unhas. Mas a verdade é essa: é uma questão de desenho e é uma questão de empenho. Se me dissessem assim: "A partir de agora não podes construir em betão, tens de construir só em madeira". Eu dizia: "Tudo bem". Mas ia perguntar: com que indústria? Não temos essa indústria, não temos essa facilidade. A mesma coisa com a pedra. Eu adoraria fazer uma casa de pedra, só com pedra. Acho que era brutal, fazer casas de pedra. Só que a pedra é extremamente cara e a mão de obra da pedra é também cara. Mas seria também inacreditável fazer casas em pedra.

Eu acho, como dizem os espanhóis, um bocado aquilo que tu *te planteas*: o que é que tu pretendes fazer e como é que vais fazer. Também gostava de fazer uma casa só com paredes em reboco, pintadas em branco, ou com bloco babado, não me importava. Por isso, essa questão de expressão aliada apenas e só ao betão, acho que é redutora. Eu tenho essa expressão[16] porque tive durante muitos anos, e permite fazer grandes vãos, grandes estruturas.

Se calhar o metálico também o permite, mas é talvez mais anónimo, porque tu não consegues modelar uma viga de metal, mas podes modelar uma de betão. E podes escolher a estereotomia do alçado e aquilo que a compõe.

Enquanto que o perfil "I" é um perfil "I" e pintas de vermelho, de azul, de verde, ou de preto, ou de cinza se o quiseres anónimo. Obetão acaba por ter uma expressão que é intrínseca à sua fabricação, porque ela precisa de um molde. O betão, como precisa de um molde, se for pensado, trará um resultado final que tem a ver com um pensamento do seu pensamento construtivo. Enquanto que um "I" é extrudido.

O perfil de alumínio, o que tem de mais incrível é poderes desenhar a caixilharia, porque tu tens o controlo sobre essa caixilharia. A mesma coisa com a carpintaria, por exemplo, estas mesas[17]. Eu desenho num papelzinho pequenino e ando a jogar com as pernas e com os acabamentos... uns que andam fora, outros que andam dentro, mais equilibrado,

[15] (O betão)
[16] (Do betão)
[17] (Apontou para a mobília do Armazém)

menos equilibrado..., mas isto permite uma intervenção de desenho que não é, de todo, aquilo que acontece quando compro uma mesa no Ikea, que já vem desenhada.

4.
Pegando nisso, durante a sua viagem à Índia, teve a oportunidade de observar de perto o trabalho dos artesãos locais, tanto em monumentos como em Pols[28]. Acredito que esse contacto direto com o fazer manual permite compreender uma relação íntima entre a técnica e o material, uma ligação que, no contexto ocidental, parece cada vez mais ausente, à medida que os processos construtivos são mediados por catálogos, standards e soluções pré-fabricadas. Considero que a distância com o setor secundário parece comprometer não apenas a qualidade material da arquitetura, mas também o potencial expressivo e sensível dos materiais.

Neste contexto, de que forma considera que a crescente padronização da construção condiciona o Projecto, em particular, no que diz respeito ao desenvolvimento do "detalhe"? Nesse sentido, de que forma considera que o papel do detalhe na prática arquitetónica contemporânea deverá ser repensado? É ainda possível, nas presentes circunstâncias, construir um projecto a partir de um detalhe?

NMS: Isso são perguntas para uma tese...

Acho que os projetos são feitos de um critério. É sempre a definição de um critério: tem rodapé, não tem rodapé... Tem rodapé é um projeto; não tem um rodapé é outro projeto. O espaço muda? Sim, o espaço muda. Umas vezes radicalmente, outras vezes o espaço fica radical, seja com um rodapé de 15 centímetros, ou com um rodapé de uma alheta, ou com alheta, ou com um rodapé que é um tubular,

ou com um varão de *inox*... tudo muda. Pensar um projeto apenas e só definido por um pormenor é um grande risco. Porque se o pormenor muda, o projeto muda. Se cheguei de A a B, então volto aqui a A e a B para dizer isto: se a primeira premissa está certa, então esta também tem de estar certa. Indo por este princípio, o que importa é o espaço, a proporção de outras coisas: volumétrica ou não volumétrica, é narrativa ou percurso. No entanto, agora ponho em causa este problema, ou esta solução, romantizando, digo: *ok*, certo, o espaço importa, a ideia importa, mas para a ideia ainda ficar mais forte, o pormenor também importa. Não dá para desassociar totalmente uma coisa de outra.

Qualquer coisa que façamos é uma maquete mal construída, ou então um desenho à escala 1:100 que chegou à obra.Isto é: a ideia é definida pelo rasgo e radicalidade.



Figura 108 - Tâmega, Marco de Canavenses © José Campos

A ideia é forte e a construção desta ideia deve ser o mais fiel possível àquilo que é a intenção de projeto, àquilo que é o gesto. E isso também é definido pela forma como todos os paramentos se tocam: como o chão toca com as paredes, como a parede toca com o teto, como a zona das águas toca com a zona de não águas e por aí fora. Começa a pegar no novelo e emcomo tudo isto se toca

[18] Tipologias primordiais da cidade velha de Ahmedabad

Agora, nós arquitetos, nos dias que correm, dada a pressão, a velocidade, o custo, temos de estar preparados, ou devemos estar preparados, para negociar e fazer concessões. Concessões essas que não devem retirar a força da ideia. A ideia tem de ser tão mais forte que, apesar das concessões, se consiga ler a ideia.Acho que esta é a forma como tenho trabalhado e para mim é o mais importante.

Agora, voltando à questão se estamos muito afastados ou pouco afastados... é sempre uma questão de custo e uma questão de desenho: se é ou não é importante para a ideia, se para mim é importante desenhar a guarnição, ou desenhar a porta, ou desenhar o perfil metálico. Depende. Até onde é que, a uma dada altura, a canção precisa de mais um arranjo de guitarra, ou mais um arranjo de voz, ou mais um arranjo de concertina. Se calhar, eu consigo ler a música, e a música é mesmo interessante se for só a guitarra e a voz. Ou só uma caixa de ritmos com guitarra. Ou uma linha de baixo com caixa de ritmos. Se calhar nem tem voz, ou só tem os ditongos. Depende daquilo que é a composição, para ter mais ou menos pormenor. Depende muito. Há projetos em que interessa um rodapé com 20 centímetros de altura; e outros projetos em que realmente não interessa ter rodapé, ou o rodapé é pintado.

O que eu tenho a certeza é que um projeto com alheta dá um trabalho que nunca mais acaba. E se calhar nem todos os donos de obra estão preparados para ter um projeto desses; nem todos os empreiteiros. Então, se calhar, digo: nunca mais desenho um projeto com alheta, que é o fim do mundo. Protejo-me dessa forma, prefiro uma arquitetura que não esteja dependente disso.

Agora, também acho que os remates e os toques entre as coisas são importantes. Eu também podia agora pegar neste carro[19], acelerar com a segunda a fundo e meter a terceira de martelada, mas prefiro usar a embraiagem para o fazer, ou para reduzir, ou para meter a quarta, ou para meter a segunda. Se eu puder. conduzir de uma forma tranquila, vou aqui tranquilo. E é um carro que tem 67.000 km, de 88 ou de 89. Tenho de tratá-lo com tranquilidade. Se tiver uma caixa automática é sempre a dar. Se for um carro elétrico, nem sinto as velocidades.

Há tanta forma de fazer... Agora, mas dá-me mais prazer em conduzir este carro do que conduzir o outro carro elétrico que tenho e que é: carrego no "D", carrego o carro com pilha, meto a pilha no carro, ando para a frente e ando para trás... e não dá prazer nenhum.



Figura 109 - Quintela, Penafiel © José Campos

Por isso, se calhar sim, esta manualidade deste carro dá-me muito mais prazer. E se calhar até, como as coisas são muito mais rápidas e a imagem também lidera e de facto 99,99999...% das pessoas não visitam as obras, só vêm as fotografias. Na verdade, há um lado também daquilo que é a publicação, que tem um grande impacto sobre aquilo que é o sucesso ou não de uma prática, sucesso no sentido de ser

[19] (Estávamos no carro)

convidado para isto e para aquilo e ter eventualmente mais trabalho que chega através daquilo que é a publicação, que é um fator importante daquilo que eu trabalho com o atelier. Sei que a pergunta não é essa, mas para voltar à manualidade e à forma de fazer as coisas...

Olha, eu aprendi a conduzir aqui[20]. Eu andava na escola ali, na secundária. Volta e meia tínhamos uns furos e vinha para aqui. Estava com aquela tropa mesmo fixe, que era supostamente malta dos repetentes. E todos tinham carro, porque eram mais velhos. O Gasolinas tinha um Opel Corsa, o Pedras tinha... o Pedras por acaso não tinha carro, mas o Ovelhas tinha um Fiat *cinquecento*, vermelho. Isto não era assim, não tinha estas construções todas, não tinha o Mercadona, não tinha nada, tinha só ali uma capela, que entretanto virou um posto de transformação. Então, vínhamos para aqui dar umas voltas neste terreno, que era um grande descampado, e eu pegava num carro e também era primeira... segunda... terceira... pam! pam! pam! Um dia um amigo sentou-se comigo e disse-me: "Ó men, tem de ser com calma, meu. Tu vais aprender a conduzir quando perceberes o prazer da condução. O prazer da condução é fazeres primeira e segunda sem abrires a embraiagem, sem embraiares o carro. E a segunda a terceira sem abrires a embraiagem."

Isto para dizer o quê: toda a gente quer conduzir rápido, toda a gente quer fazer tudo rápido, publicar rápido, chegar a casa rápido, tudo rápido. E ninguém tem tempo para conduzir um automóvel sem direção assistida. Também tem a ver com esta questão do desenho. Com esta questão de perder tempo a pensar numa coisa, a refletir sobre uma coisa, escolher um material, perceber a transição entre o material. E que não é tudo assim, à mata-leão, nem tudo é sempre a abrir. Seja a escolher pelo catálogo, seja sem escolher pelo catálogo. Não vou passar da terceira para a segunda sem abrir a embraiagem. Estou a fazer a passagem e a transição daquilo que é a rotação do motor e aquilo que é o trabalho da velocidade de forma tranquila, sem estar a incomodar o carro. Isto tudo tem a ver com arquitetura,com a sensibilidade de todas as transições, do toque entre materiais, do que é que perdura no tempo, de que tipo de construção é quando daqui a 20 anos vais visitar à obra.



Figura 110 - Boavista II, Porto © Francisco Ascensão

Isto tudo tem a ver com arquitetura, com a sensibilidade de todas as transições, do toque entre materiais, do que é que perdura no tempo, de que tipo de construção é quando daqui a 20 anos vais visitar à obra.

Vamos esquecer o cliente e as alterações do cliente, porque isso vai acontecer sempre. Vamos perceber o que é que aguenta, o que é que é bem construído e mal construído. Eventualmente, hoje em dia, não é essa a educação. Nós passamos muito menos tempo no atelier, a aprender com um mestre. Não queremos rufos, não queremos remates... queremos tudo muito seco, mas o muito seco tem uma duração e as coisas têm uma determinada lógica de se fazer. Se fores para o meio da água, ou vais de galochas, ou vais descalço e tens de levantar as calças. Se vais com as calças até baixo, as calças vão-se molhar. Vais ter uma calça seca para cima e húmida junto aos pés. Agora imagina isso num edifício. Se o edifício estiver sempre húmido, alguma coisa tem de dar errado. Se estiveres à chuva e não tiveres um chapéu de chuva, ou um guarda-chuva, vais ter a cabeça molhada.

Estas coisas também têm muito a ver com projeto. Está tudo interligado. Não há uma coisa que possas dizer que não está interligada com outra e o que eu acho que interliga tudo isto é pensarmos sobre as coisas. Não estou a dizer com isto que eu penso muito, eu penso pouco. Mas gosto de pensar.

[20] (Apontou para uma rua, à medida que conduzia)

Se penso muito ou se penso pouco; se as coisas são mais imediatas ou menos imediatas; se já pensei... Eu não quero, de todo, que isto pareça petulante. Não é petulante, é apenas uma questão de princípio. Agora, com tanto de *AI*, com tanta internet, com tanta imagem, com tanta coisa... o nosso trabalho é cada vez mais complexo.

Pronto, já dei uma ganda volta, mas acho que falta só a questão do catálogo. Quando as caixilharias de alumínio chegaram, toda a gente também tinha medo das caixilharias de alumínio. Quando chegaram os painéis sanduíche, toda a gente teve medo dos painéis sanduíche. Quando chegou o Silestone e os aglomerados de pedra e os sintéticos e o não sei quê e as pinturas *epoxy*... toda a gente ficou com medo também. A mim irrita-me as imitações: os vinis a imitar madeira, os flutuantes. Ainda hoje de manhã estava a tentar convencer um cliente para ele ter um multicamadas. Mas, mesmo assim, um multicamadas não é madeira, apesar de ter madeira. Preferia que fosse mesmo madeira. Ele demoveu-me de usar mármore. Queria usar umas pedras salgadas. E eu disse: "*Ok*, eu nunca usei pedras salgadas, mas se vai fazer mesmo tudo em pedra, se se comprometer em fazer tudo em pedra, em não ter nada a imitar nada, então pronto, que seja em pedras salgadas." Então recorremos a tudo: soleiras, balcões... é tudo pedras salgadas. Há aqui um ajustar do pormenor, um ajustar das coisas. Isto nem sempre é "nunca". E voltamos à mesma questão.



Figura 111 - Sala de Condominio, Braga © Bruno Lança

Não bebo todos os dias ao almoço, mas gosto de beber um copo ao jantar. Gosto de beber um copo. Um copo de vinho não faz mal a ninguém. Tudo o que for assim com moderação pede ligeireza e cautela. Por exemplo, na peça que fiz agora em Braga é tudo em chapa. É tudo só um material, mono material. Aquilo funciona muito bem, mas é uma escultura. Uma peça que está ao tempo, está ao vento, tem de levar pancada, e ainda bem que assim é. Não dá para grande pormenor. O pormenor ali é tentar alinhar umas juntas, umas chapas e tal.

5.
Ao analisar os seus projectos, descobrimos um fascínio consistente pelo betão, não apenas pela sua força tectónica e expressividade plástica, mas também pela capacidade de estruturar espacialmente a arquitetura, com clareza e intensidade poética[21]. O trabalho que estou actualmente a desenvolver na escola, tem como material dominante, o betão. Num tempo em que a utilização do betão é amplamente questionada por motivos ambientais e onde a sua presença é muitas vezes escondida, reduzida ou evitada, pergunto:

Como encara esta situação no seu próprio trabalho? Qual o futuro que espera existir para este material?

NMS: Olha, isso é uma pergunta que, no ano passado, me pesava. Ou há dois anos, quando fui para a Suíça. Quando tinha que ir lá e voltar a Mendrisio – e Mendrisio não era de todo radical nesse sentido – havia sempre esta temática. Os suíços todos a construir em madeira e eu a pensar: "Está tudo fixe, mas eu não consigo propor uma casa de madeira a nenhum cliente. Eu nem sequer consigo ter caixilhos em madeira, quanto mais uma casa feita em madeira." Por isso reduzir em betão é fazer pilar e viga. Se o betão é o problema, então faça-se pilar e viga, que é o que tenho feito, que é construção tradicional. Vão, o mais curto possível -6 metros, 5,50 -, fecha-se o edifício em bloco e utiliza-se o ETICS por fora, que, diga-se de passagem, também não é nada, nada, nada sustentável, porque há uma série de microplásticos que saem da raspagem da esferovite. É horrível. Se vires uma obra feita em ETICS, e a forma como o ETICS perdura no tempo e tem de ser substituído... venha o diabo e escolha. Por isso, com o mundo em que vivemos agora...

[21] "(...) with the gradual breaking down of the architectural themes into separate elements, enhancing the concrete structure as a main design conductor, as a poetic system that enables concrete spatial" narratives, in terms of precision." (Ribeiro, H., 2022, p.6)

com tanta destruição, tantos destroços, está tudo tão esmossado, está tudo tão destruído, há tanta cena a rebentar... que eu, honestamente, penso que o nosso problema não é o betão. Acho mesmo.

Evidentemente que, com isto, me protejo e ganho mais leveza de consciência por não estar a pensar na utilização em blocos de cânhamo, ou paredes feitas de arroz, com sete dias. Mas a verdade é que acho mesmo que não é o nosso problema. E já que a mão de obra realmente ficou muito cara e que o material ficou muito caro, pilar e viga foi a minha solução. Por fora, não vejo betão nenhum. E tudo o que é a estrutura da casa... aparece à vista.

6.
No texto *In Situ Concrete Spaces: Introduction*[22], o arquitecto Helder Casal Ribeiro descreve o crescente papel da geometria nos seus projectos, referindo-se à "(...) determinação da experiência espacial e nas combinações dialéticas de forma e materiais, (...)". De forma complementar, numa palestra[23] , o arquitecto Nuno Melo Sousa afirma que os "mindcatchers" funcionam como "um pequeno grupo de linhas que coincidem sobre uma ideia e são apenas o suficiente para desenvolver essa ideia"[24] . Poder-se-ia dizer que esses "mindcatchers" o ajudam a estruturar cada elemento e a conferir-lhe sentido, enquantomomentos que incorporam o projeto e contam uma "história".

Penso, por exemplo, na Casa Tó, no pilar quase central, estrutural, grosso, rodado a 45 graus, que se impõe desde a cave e atravessa os pisos acima, aligeirando-se. A sua presença parece mais do que formal, parece estruturar
a lógica do edifício enquanto ideia. Mas se esse elemento não pudesse existir ou fosse entretanto destruído? Ou se, por um erro de obra, tivesse a mesma dimensão em todos os pisos? A "história" resistiria? Lembro-me das obras incompletas de Palladio, das ruínas que sobraram de inúmeros edifícios... Como é possível fazer resistir uma "história" ao longo da vida de uma obra? O que acontece à arquitetura quando certos gestos fundamentais são postos em causa?

NMS: Isto é uma reabilitação[25].

O Rui é músico, aqui em baixo é o estúdio e basicamente tem uma janela de um lado e do outro. Foi tudo aberto e a estrutura nova da casa, que é este pilar e esta viga, começa toda aqui.

Manteve-se os pisos existentes e fez-se só aqui um remate, de alguma forma, para as lajes aligeiradas que já cá estavam. Porque a estrutura vinha deste sentido, e a de cima sai fora do sítio, não está no mesmo alinhamento. Por isso é que a estrutura anda aqui toda a navegar em cima, uma vez que o pilar não bate certo com a cruzeta da viga.

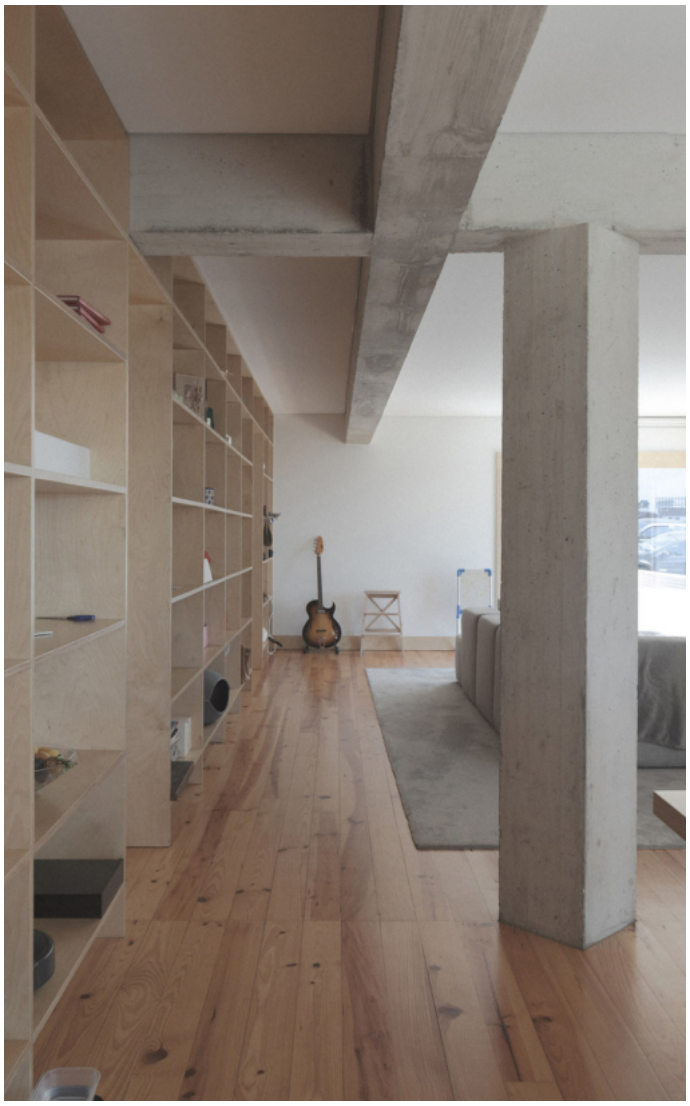


Figura 112 - Casa Tó, Penafiel © José Campos

[22] "(...) determination of direct spatial experience and the dialectical combinations of form and materials, (...)", (tradução nossa; Ribeiro, H., 2022, p.6)
[23] UCC Architecture Society Lecture Series
[24] "(...) mindcatchers, so it's a bit like you have a small bunch of lines that coincide and are about an ideia and they are just enough to pull a stream to make to then develop this idea (...)", (tradução nossa; Sousa, N., 2011, min 15:00)
[25] (Tínhamos entrado para a casa Tó e estávamos no piso da cave)



Figura 113 - Casa Tó, Penafiel © José Campos

Esta cozinha[27] é um nicho que está empurrado aqui atrás. Aqui vê-se então a viga que segura agora esta laje, que está agora em cima pousada, e é aquele nariz que vês de fora, que era para a lareira poder estar faseada com a parede.

As janelas estão basicamente no canto. Repara que, com quase tudo fechado[28], tem imensa luz. E é fixe este espaço no meio.

Este pilar é muito mais forte e muito mais interessante fora da parede do que escondido atrás da parede. O proprietário diz-me muitas vezes: "Mano, eu não consigo dormir. Estou aqui na cama a olhar para o teto e depois olho para o pilar e parece que estou sempre a ver coisas. Estou sempre a ver uma coisa nova."[29] Imagina se fosse um espaço imaculado.

Este pilar vem aqui de baixo e na outra parede já está aqui para a esquerda. Como se queria um open space, tivemos de andar aqui a fazer estas correções. Então esta estrutura anda aqui toda a tentar apanhar a casa, por isso é pilar e viga e pronto. A estrutura não está escondida porque tem expressão, e se tem expressão faz parte do espaço. Cria espaço, cria coreografia, e a localização deste pilar aqui tem a ver com tudo o que acontece em cima e em baixo. Não é aleatório, mas tem de ser especificamente aqui para vencer o vão, para depois agarrar a outra viga. É quase como se fosse uma árvore: tem este grande tronco, depois o tronco vai ficando mais *wild* e depois vai tocando noutros ramos, tu sabes como é.

Aqui é outra estrutura que tem a ver com aquela que tu viste na Corcet[26], que são estas mesas exteriores. Cria aqui uma relação de privacidade e de sombreamento do espaço exterior, nesta relação com o bairro, que é o Rui estar aqui neste pátio e poder ter este elemento que também dê sombra e privacidade.

Ali[30] é uma corete e aparece ali com naturalidade, tinha de passar e aparece ali, claro. E aqui o rodapé pára, para o rodapé passar. E a madeira pára, para o pilar passar, e entra aqui. E aqui eles não conseguiram acabar e deixaram assim, porque a parede existente vem do alinhamento da caixa de escadas. Por isso é que o pilar e a viga têm a mesma direção. E isto está torto por causa disso, porque já cá estava. É assim, há coisas em que reparamos, outras em que não reparamos. Se eu tivesse reparado nisso, se calhar... Na realidade, o pilar e a viga já estavam implantados, já não dava para bater no *offset* em relação à parede com isto. Mas sim, isto são tudo coisas que aparecem e são.

Olha, o que o Rui está a fazer[31], são escalas. Isto é tudo escalas também; metais e formas de pensar o projeto. Mais à frente, mais atrás. Umas coisas aparecem hoje, outras já apareceram. Umas não foram usadas, vão ser usadas a seguir.Por isso é que também não há propriamente uma linha temporal que possa usar. É assim: há coisas que pertencem diretamente a um projeto que consigo canalizar

[26] (O Armazém da Corcet)
[27] (Estávamos no primeiro piso)
[28] (Os estores estavam para baixo, no entanto ainda havia muita luz que entrava)
[29] [Gargalhadas]
[30] (Apontou para um dos cantos do quarto)
[31] (O proprietário estava a tocar guitarra, enquanto fazíamos a visita à casa)

apenas para um projeto e há outras que eventualmente pertencem a um projeto que vai aparecer. São ideias que aparecem e que podem ser projetadas.

Agora, claro que faz sentido a estrutura estar desta forma. Se o pilar tivesse alinhado, também estaria aqui. E se tivesse sempre à mesma medida, também poderia fazer sentido. Aqui, neste caso[32], faz sentido que ele se aligeire porque tem menos carga. Portanto, vai aligeirando e a viga vai ficando mais alta e vamos poupando em betão e ferro, apesar de tudo. Nesta reabilitação, mantivemos todos os pisos da cobertura e as paredes de fora, e onde tínhamos vinte janelas, passámos a ter seis, e tem muita luz. Quem olha de fora parece que não. Apesar de tudo, são vãos iguais para o serralheiro também não ter muito por onde falhar. São vãos de 2x2m: ou é fixo como está aqui, ou é duas folhas de correr. Ia ser *galandage* por dentro, para ter só uma folha, como tem lá em baixo na cave, mas o processo era dificílimo. Ora não passava na viga, ora precisava de uma outra capa de *pladur* ali. E decidi que não: vamos simplificar ao máximo. Leva um travessão no meio e ponto final. A conceção está aí, não está no desenho.

No meio deste contexto, destas casas do final dos anos 80, 90, apesar de ter uma continuidade, olhamos por fora e continua a ter um tubo de queda, continua a ter janelas e vãos numa relação, de um *ratio* muito idêntico às outras casas. Continua a ser branca, continua a ter elementos de betão e escadas e coisas que as outras também têm. É contínuo, apesar de ser muito diferente. Mas é contextual, acho eu. É muito diferente de outras casas que já fiz.

[32] (Estávamos no segundo piso)

Anexo

ISCTE-IUL
PFA
2024-2025
José Neves

A ARQUITECTURA DETALHADA

A arquitectura é a arte de organizar o espaço e expressa-se através da construção.

Auguste Perret

Tinha feito a casa e estava muito contente; o Kahn chegou e perguntou: «e de que é que se vai construir?» Eu fiquei muito irritado e respondi-lhe: «sei lá, não faço a mínima ideia, no meu país as coisas constroem-se com uns panos de tijolo e depois reboca-se tudo e pinta-se de branco.» «Aí é que você se engana; porque os materiais estão ao serviço do espaço. Se imagina um espaço íntimo, recolhido, com pequenos vãos, interiorizado, escuro, com pequenos orifícios praticados nas paredes, está a falar de tijolo; se imagina espaços maiores, com vãos maiores, com uma construtividade não tão aparente, mais escamoteada, com grandes aberturas, com muros mais ambíguos que tanto podem ser lâminas como grossas paredes, está a pensar em betão; se imagina uma coisa ténue, mais frágil, estará a pensar em madeira ou aço e finalmente, se pensa em qualquer coisa que não caiba neste reportório de materiais repertoriáveis, então está à beira de ter que inventar um novo material; o ser capaz de o inventar ou não, será o teste de validade do seu desejo, do espaço que você finalmente pretende.»

Manuel Vicente (entrevistado por Manuel Graça Dias)

Deus está nos detalhes.

Gustave Flaubert, Aby Warburg, Mies van der Rohe

INTRODUÇÃO

De todos os medos que comem a alma dos estudantes de arquitectura, um dois maiores é o medo da matéria e do detalhe.

Pegando na definição de Perret, a maioria dos melhores trabalhos de projecto feitos na escola ao longo do curso vão muito longe no que diz respeito à organização do espaço, mas raramente se expressam através de uma hipótese de construção – isto é, da constituição material e do detalhe.

As manchas e as cores que normalmente preenchem os desenhos de apresentação dos exercícios de projecto devem-se muito mais às facilidades oferecidas pelos meios do que ao resultado de um trabalho de projecto sobre a constituição material da arquitectura e da imaginação da experiência dela pelo corpo – digo aqui corpo, na sua inteireza: física, sensual, existencial, social, cultural, filosófica.

Como acontece, de resto, a todo o passo, na edificação corrente.

Pintam-se as superfícies de branco ou de cor de rosa, como se "pintam" de betão, de madeira ou de pedra, cada um destes materiais ditos, pensados e representados como se não distinguíssemos mais do que um animal quando vemos um cão, um gato ou um rato, nem sequer uma sua imitação.

O enunciado que se segue, parte do princípio de que o 5º ano talvez seja uma boa altura para desfazer esse bicho de sete cabeças.

A materialidade e o detalhe não são segredos misteriosos e inacessíveis.

O seu conhecimento e domínio assenta num trabalho contínuo, que se prolonga pela vida fora, de curiosidade, de observação, de estudo, de crítica, de risco, como não pode deixar de ser com todo o trabalho de arquitectura, sabendo que (como Álvaro Siza tão simples e evidentemente diz):

O arquitecto não pode saber de nada a fundo. O arquitecto é especialista em não ser especialista de coisa nenhuma.

1. TEMAS

A reflexão, o diálogo e todo o trabalho a desenvolver durante o ano, reconhecendo a arquitectura enquanto um ofício que pressupõe um tempo próprio, um conjunto de meios e uma ética, serão norteados pelos seguintes temas e oposições:

- O projecto de arquitectura enquanto andamento e sequência de procedimentos que tendem para uma materialização.

A única maneira de entender uma obra é experimentar fisicamente o lugar, e você não pode ter uma experiência de espaço fora do lugar e do espaço onde você está. (Richard Serra)

vs.

A arquitectura real apenas existe nos desenhos. O edifício real existe fora dos desenhos. (Peter Eisenman)

- O projecto de arquitectura enquanto confluência – vai e vem – do trabalho sobre as várias escalas do espaço construído: do território, da cidade, da casa, do corpo, da mão.

Idealmente, o projecto poderia ser descrito de duas maneiras opostas:

como um movimento de procura, linear ou em espiral, no curso do qual todos os passos de um projecto são trabalhados numa sequência lógica

vs.

como um trabalho simultâneo em todos os aspectos do projecto. (Christian Gänshirt)

- As circunstâncias e as condicionantes como dados e estímulos do projecto de arquitectura.

Limitations seem to have always been the best friends of architecture. (Frank Lloyd Wright)

vs.

Reclamo para os arquitectos os direitos e as liberdades que os pintores e os poetas têm há muito tempo. (Pancho Guedes)

- Os limites do projecto e do objecto projectado.

É possível assemelhar a cidade a um grande artefacto, uma obra de engenharia e de arquitectura, maior ou menor, mais ou menos complexa, que cresce no tempo. (Aldo Rossi)

vs.

Como é que nos relacionamos com as condições existentes quando sabemos que elas poderão deixar de existir em alguns anos? (Richard Rogers)

- A atenção minuciosa e o olhar crítico sobre a experiência quotidiana e a arquitectura, como formação de um tesouro pessoal e de um património comum.

O tempo linear é uma invenção do Ocidente, o tempo não é linear, é um maravilhoso emaranhado onde, a qualquer instante, podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções, sem começo nem fim. (Lina Bo Bardi)

- O trabalho da arquitectura como administração de dúvidas.

2. MÉTODO

"O projecto de arquitectura pressupõe, por definição, a previsão e o plano de uma realidade que ainda não existe (do latim projectus: lançado para diante). Neste sentido, a escolha dos meios, técnicas e processos envolvidos no projecto, bem como os modos da sua utilização, foram desde sempre absolutamente determinantes. A disseminação do desenho assistido por computador assenta, para já e em grande medida, sobre uma aceitação implícita das convenções do desenho arquitectónico que herdámos, tendo estabelecido, entretanto um novo predomínio da representação perspéctica. Paradoxalmente, esta aceitação das técnicas de representação parece coincidir, neste momento, com uma dificuldade crescente em lidar com elas durante o acto de projectar, tal como a crença renovada na perspectiva cónica hiper-realista parece coincidir com uma atenção e uma curiosidade cada vez menores sobre a realidade sensível. A suposta rapidez que estes meios e instrumentos permitem, convidam, por outro lado, à eliminação dos processos de tentativa e erro associados ao projecto."

Isto foi escrito há precisamente dez anos e penso que, mesmo tendo em conta os desenvolvimentos da chamada algoritmização também no campo da arquitectura, poderia ter sido escrito hoje.

Há momentos em que um passo atrás pode não só evitar a queda num precipício, mas pode permitir, também e sobretudo, andar em frente.

As aulas começarão com a apresentação do filme *Onde Jaz o Teu Sorriso?* (Pedro Costa, 2001) em que esta hipótese está presente de forma fulgurante, e que será um mote para todo o trabalho a realizar durante o ano

O trabalho de projecto assentará sobretudo sobre a prática do desenho arquitectónico à mão (não digital) e da maquete de trabalho, em várias escalas.

As aulas decorrerão com a discussão sistemática dos trabalhos em curso, entre o colectivo da turma, intercaladas por:

- visitas de estudo a obras de arquitectura, em construção e concluídas, ligando a observação e a experiência directa (não virtual) das obras à análise das suas representações gráficas;

- sessões com convidados exteriores à escola.

Com o desenvolvimento do projecto, cada aluno escolherá um/a Arquitecto/a, cuja prática e reflexão constituam uma referência central para o seu trabalho, enquanto estudante de arquitectura, por forma a desenvolver um diálogo, em forma de entrevista.

Mas, sobretudo, tal como acontece em todos os projectos: *o trabalho vai descobrir-se com o trabalho.*

3. PROGRAMA

Pressupõe-se, habitualmente, que um projecto no 5º ano deve ser uma espécie de corolário de um percurso progressivo, em termos de dimensão e complexidade programática, optando-se quase sempre por programas especiais, extensos, complexos, à escala da cidade ou do território.

Iremos, também relativamente a este hábito, caminhar no sentido inverso.

Cada aluno fará um projecto, cujo contexto e dimensão assentarão sobre esta verdade enunciada por Alvar Aalto:

É mais fácil construir uma grande ópera ou um centro de uma cidade do que construir uma casa.

Setembro de 2024



José Neves