

FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DE LISBOA



U LISBOA | UNIVERSIDADE
DE LISBOA

O SOM DO ESPAÇO

UM PROJECTO NAS TERCENAS DO MARQUÊS

Ana Rita Vicente Drumond de Abreu
(Licenciada)

Projecto para a obtenção do grau de Mestre em Arquitectura
(Mestrado integrado em Arquitectura)

Equipa de Orientação:
Doutor Arquitecto José Manuel Aguiar Portela da Costa
Doutor Historiador Paulo Jorge Garcia Pereira

Júri:
Presidente: Doutor Arquitecto António Lobato dos Santos
Vogal: Doutor Arquitecto Jorge Mealha

Lisboa, Fevereiro de 2016

O SOM DO ESPAÇO

UM PROJECTO NAS TERCENAS DO MARQUÊS

Ana Rita Vicente Drumond de Abreu
(Licenciada)

Projecto para a obtenção do grau de Mestre em Arquitectura
(Mestrado integrado em Arquitectura)

Equipa de Orientação:
Doutor Arquitecto José Manuel Aguiar Portela da Costa
Doutor Historiador Paulo Jorge Garcia Pereira

Júri:
Presidente: Doutor Arquitecto António Lobato dos Santos
Vogal: Doutor Arquitecto Jorge Mealha

Lisboa, Fevereiro de 2016

Texto segundo antigo acordo ortográfico.

RESUMO

Título
O Som do Espaço

Subtítulo
Um Projecto
nas Terceiras do Marquês

Nome
Ana Rita Vicente
Drumond de Abreu

Equipa de Orientação
Doutor Arquitecto José Aguiar
Doutor Historiador Paulo Pereira

Mestrado Integrado em
Arquitectura

Lisboa, Setembro de 2015

Entender a cidade, conhecer Lisboa, descobrir o rio, olhar o Tejo, ouvir a arquitectura, viver o lugar são só o início de um percurso consolidado e essencial no desenvolvimento da vida contemporânea da Lisboa de hoje.

O argumento arquitectónico desta investigação, – quer na sua componente prática, quer na sua componente teórica – é o espaço enquanto princípio de articulação entre a cidade histórica da Rua das Janelas Verdes e a cidade ribeirinha da consolidada Avenida 24 de Julho, numa redescoberta do conjunto das Terceiras do Marquês através da criação de um pólo dedicado à aprendizagem da música, num confronto de dualidades entre o público e o privado, entre a música e a cidade, entre o objectivo e o subjectivo, entre a razão e a emoção, entre o passado e o futuro, - ainda que numa viagem presente - mas, sobretudo, entre o homem e a arquitectura.

No desenvolvimento de *O Som do Espaço* o homem revela-se como o elemento estruturante capaz de definir uma atmosfera que é o espaço limitado pela forma, capaz de entender a matéria experimentada pela luz e revisitada pelo tempo, capaz de sentir a arquitectura através da música, composta pelos cheios e pelos vazios dos seus sons e dos seus silêncios.

Palavras-Chave: Limite, Espaço, Tempo, Música, Lisboa

ABSTRACT

Title
The Sound of a Space

Subtitle
A Project
in *Tercenas do Marquês*

Name
Ana Rita Vicente
Drumond de Abreu

Advisors Team
Doctor Architect José Aguiar
Doctor Historian Paulo Pereira

Integrated Master in
Architecture

Lisbon, September 2015

Discovering the river and the city of Lisbon, exploring the city architecture and listening the sounds of the spaces. Living and feeling the metropolitan Lisbon is the main key for the emerging and evolution of the city spaces of today.

The centre point of this investigation – theoretical or practice work – is the articulation of the spaces between the historical city, Rua das Janelas Verdes to Avenida 24 de Julho, with a new discovery and (re)drawing of the set Tercenas do Marquês, where the music is the key for that contest. A project with a music program that joints public and private places for music students and local people benefit. A new music architecture for the people and the city of Lisbon. A new melody for Lisbon.

In the *Sound of a Space* the man is the essential element to the structural spaces. He is capable to engender a particular atmosphere where the space is conforming by the shape, light and time. He is able to feel the architecture between the music by the different sounds and silences reflected to the distinctive spaces.

Keywords: Limit, Space, Time, Music, Lisbon

*para o avô Braz.
para a avó Argentina.*

pectus est quod disertus facit

AGRADECIMENTOS

Ao meu irmão, por tudo.

Aos meus pais, por acreditarem sempre nos meus sonhos (quase) impossíveis.

À Marta, por ser uma *pequena princesa* e me ter cativado.

À Filipa, por ter partilhado esta aventura desde o primeiro dia.

À Francisca, por uma amizade e dedicação infinitas.

Ao professor José Aguiar, pela infinita paciência, pela (des)orientação e, sobretudo, por todo o apoio.

Ao professor Paulo Pereira, pela inspiração.

Aos meus amigos, colegas, professores e funcionários da Faculdade de Arquitectura, por terem partilhado comigo todos os bons e os não tão bons momentos, - mas principalmente por terem sido parte dos momentos mais importantes que constroem esta viagem.

A todos os que não mencionei, mas que ainda assim, foram essenciais.

Por tudo o que me deste:

– Inquietação, cuidado,

(Um pouco de ternura? É certo, mas tão pouco!)

Noites de insónia, pelas ruas, como um louco...

– Obrigado! Obrigado!¹

Carlos Queirós

¹ QUEIRÓS, Carlos. *Canção Grata* in *Poemas de Amor – Antologia de Poesia Portuguesa*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003, p.133

ÍNDICE

1. Introdução	1
2. Entre a Terra e a Água	9
2.1 Lisboa, a Cidade Limite	11
2.2 Santos-o-Velho	45
2.3 A Ribeira [Pós]Industrial	53
2.4 Terceiras do Marquês	73
3. Entre o Saber e o Sentir	87
3.1 Limite, Forma e Espaço	89
3.2 Pedra, Luz e Tempo	115
3.3 Música, Som e Silêncio	129
4. Entre a Ideia e o Projecto	145
4.1 Intenção Projectual	147
4.1.1 Caso de Estudo: Casa da Música	151
4.1.2 Caso de Estudo: Escola Superior de Música	157
4.1.3 Caso de Estudo: Aires Mateus + GSMM Architetii	165
4.2 Um Projecto	171
4.2.1 O Espaço, o Tempo e o Silêncio	173
5. Considerações Finais	189
6. Fontes Documentais	195
Anexos	205

ÍNDICE DE IMAGENS

Capa

- 01.** *Untitled*, Peter Cook, s/d, com alterações do autor.
in (http://40.media.tumblr.com/57c74cfa7082877d21741c0c51751641/tumblr_ml168l4b201rruc14o1_1280.jpg)
- 02.** *The Making of the Room*, Loius I. Kahn, 1957.
in (<http://stupasatubinus.blogspot.pt/>)

Introdução

- 03.** *O som da música*, Jean-Jacques Sempé, 1979.
in SEMPÉ, Jean-Jacques , *The Musicians by Sempé*, New York: Workman Publishing, 1980, p.58

Entre a Terra e a Água

- 04.** Olhar do Tejo – Cais da Ribeira das Naus em Lisboa. OLIVEIRA, Luís Filipe, 1989.
in BATISTA, António Alçada, *Um Passeio por Lisboa*, Lisboa: CTT, 1989, p.3
- 05.** *View from the deep*, James Jean, 2011.
in (<https://observationaldrawing.files.wordpress.com/2014/04/view-from-the-deep.jpg?w=840&h=536>)
- 06.** Vista Aérea de Lisboa, Vera Cruz Mouzinho, s/d.
in ([http://lh3.googleusercontent.com/_lYJi-lhses0/TAo4ka4z6QI/AAAAAAAAAD_Q/QLntuofXU/s1600/Cais+da+Rocha+1952+\(Pátria,Vera+Cruz,+Mouzinho\).jpg](http://lh3.googleusercontent.com/_lYJi-lhses0/TAo4ka4z6QI/AAAAAAAAAD_Q/QLntuofXU/s1600/Cais+da+Rocha+1952+(Pátria,Vera+Cruz,+Mouzinho).jpg)) *Em 1948 a Gare Marítima da Rocha de Conde D'Óbidos, projectada por Porfírio Pardal Monteiro é inaugurada* , cit. (<http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2010/06/cais-da-rocha-de-conde-dobidos.html>)
- 07.** A Praça da Ribeira das Portas do Mar, José Pessoa, 1º metade séc.XVIII.
A partida de S.Francisco Xavier para a Índia, óleo sobre tela. Museu Nacional de Arte Antiga.
in PEREIRA, Paulo, *Edifícios Discretos* (exemplar policopiado), Lisboa:FAUTL, 2013
- 08.** Avenida 24 de Julho, s/a, s/d.
in PEREIRA, Paulo, *Edifícios Discretos* (exemplar policopiado), Lisboa:FAUTL, 2013
- 09.** Frente da Ribeirinha, Avenida 24 de Julho, s/a, s/d.
in PEREIRA, Paulo, *Edifícios Discretos* (exemplar policopiado), Lisboa:FAUTL, 2013
- 10.** Panorâmica de Lisboa, Francesco Rocchini, s/d

11. Linha de Costa, 1755
12. Vista de Lisboa em perspectiva, meados do séc.XVI. Gravura em cobre.
in BRAUN, *Civitates Orbis Terrarum*, vol.V, 1593, Museu da Cidade.
Em meados do séc.XVI, a cidade de Lisboa não sofrera grandes alterações desde o reinado de D.Manuel. Destaque ao centro, para a representação do Terreiro do Paço e, mais a norte, a Praça do Rossio, com os edifícios do Paço dos Estaus, ao fundo, e do Hospital Real de todos os santos, do lado direito. O hospital ocupava grande parte do que é hoje a Praça da Figueira. cit. (<http://www.ensp.unl.pt/luis.graca/textos59.html>)
13. Estudo do porto de Lisboa, Atelier Bugio, 2004.
in (http://www.atelierbugio.com/box2/uploads/apl_09.jpg)
14. Evolução do Edificado na zona de Santos, 1807-1901
15. Evolução do Edificado na zona de Santos, 1807-1901
16. Planta do rio Tejo e as suas Margens, s/a, 1883
in (<http://i84.photobucket.com/albums/k39/nop57751/Lisboa/Lisboa%20Planos/PlantaLisboaMargens1883.jpg>)
17. Planta do Rio Tejo- porto e cidade de Lisboa, s/a, 1884.
in (<http://i84.photobucket.com/albums/k39/nop57751/Lisboa/Lisboa%20Planos/PlantaLisboaRibeirinha1884.jpg>)
18. Planta da Baixa Pombalina, Eugenio dos Santos e Carlos Mardel, 1760
in (<http://4.bp.blogspot.com/-MlDmopNncjU/VCBCb2nX5zI/AAAAAAAAAK20/cEfh42LxgGI/s1600/1-Baixa%2BPombalina.jpg>)
19. A Praia do Restelo – local da exposição do Mundo Português, s/a, 1940
in (<http://2.bp.blogspot.com/-Hk1H8EP6H1M/USVSXXpCHbl/AAAAAAAAAHp4/9q0iKLGKzo/s1600/lisboarestelo011950.jpg>)
20. O Tejo de Lisboa, Mário Novais, 1933-83
in DELGADO, David Cardoso, *Forma e Quotidiano – Uma proposta de Reabilitação dos Terraços das Terceiras*, Lisboa: FA UL, 2015.
21. Expansão Territorial de Lisboa, s/a, 1770 a 1850.
22. Mapa da Cidade de Lisboa – Fragmentos, s/a, 1950.
23. Além Rio, s/a, s/d.
in (<http://courses.umass.edu/latour/Spain/kcomeau/web-Sketch-4.jpg>)
24. Fragatas em Lisboa, Joshua Benoliel, 1906/1918
in Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa, Lisboa.
Fragatas em dia de greve, gelatina a partir de negativo de vidro.
25. Mapas da Evolução das Freguesias da cidade de Lisboa, do séc. XIV à actualidade.
Análise feita pela turma MiArq, 5ºB, 2013/2014
26. Morfologia e eixos distributivos da cidade de Lisboa / Focos de centralidade na Cidade de Lisboa.
Análise feita pela turma MiArq, 5ºB, 2013/2014
27. Mapa de centralidades da Cidade de Lisboa.
Análise feita pela turma MiArq, 5ºB, 2013/2014
28. Mapa das freguesias da Cidade de Lisboa, limites e distribuição.
Análise feita pela turma MiArq, 5ºB, 2013/2014

Santos-o-Velho

29. Panorâmica de Santos-o-Velho, Judah Benoliel, 1890/1968.
in (http://3.bp.blogspot.com/_8yYvO4ngc0w/TEquGmvg2al/AAAAAAAAAGJ8/UmZNd11v)

-Gl/s1600/A10581_Aterro.jpg)

30. Chafariz na rua das Janelas Verdes, Joshua Benoliel, 1907

in (http://revelarlx.cm-lisboa.pt/fotos/gca/1239897051a4122_janverd.jpg)

31. Linha de Costa, s/a, 1871.

32. Avenida 24 de Julho, Eduardo Portugal, 1939.

in (http://3.bp.blogspot.com/_vMZxJeLUiJQ/TFIFd1Kc0SI/AAAAAAAAADy4/gm_XEHAY1JU/s400/1-B092631-Av.+24+de+Julho-Junto+da+Rocha.jpg)

33. Escadas da Rocha Conde de Óbidos, Armando Seródio, 1975.

in Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, Lisboa.

Escadas José Antônio Marques junto da Cruz Vermelha, vendo-se o Edifício do Museu Nacional de Arte Antiga e a Avenida 24 de Julho em baixo. cit. (http://aps-ruasdelisboacomhistoria.blogspot.pt/2010_07_01_archive.html)

34. Avenida 24 de Julho, Nuno Barros Roque Silveira, 1971

in Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, Lisboa.

35. Fotografia Aérea Santos-o-Velho, Judah Benoliel, 1950.

in DELGADO, David Cardoso, *Forma e Quotidiano – Uma proposta de Reabilitação dos Terraços das Terceiras*, Lisboa: FA UL, 2015.

A Ribeira [Pós] Industrial

36. Ribeirinha de Lisboa, Baluarte do Sacramento, 1850.

in Lisboa Ribeirinha, 1994.

Vista de la zona ribereña de Lisboa em 1850, del Baluarte do Sacramento, a la izquierda por detrás de la embarcación, hasta Santos, a la derecha, pasando, por la Rocha do Conde de Óbidos, el vacío em el medio; son visibles los varios edificios que constituyen el conjunto identificando em el punto 2 de la clasificación tipológica, com fachada y muelle privado directamente sobre el río. cit. COSTA, João Pedro Teixeira de Abreu, *La Ribera entre Projectos. Formación y Transformación de la Ribera Portuaria, a partir del caso de Lisboa.*

37. Tipologias de ocupação na zona ribeirinha de Lisboa no arranque do período Industrial.

in COSTA, João Pedro Teixeira de Abreu, *La Ribera entre Projectos. Formación y Transformación de la Ribera Portuaria, a partir del caso de Lisboa.*

38. Tipologias de ocupação na zona ribeirinha de Lisboa na ocupação do aterro portuário.

in COSTA, João Pedro Teixeira de Abreu, *La Ribera entre Projectos. Formación y Transformación de la Ribera Portuaria, a partir del caso de Lisboa.*

39. Esquema explicativo da linha do caminho-de-ferro (tracejado) entre o Cais do Sodré e Cascais, sobre a base cartográfica de 1909.

in COSTA, João Pedro Teixeira de Abreu, *La Ribera entre Projectos. Formación y Transformación de la Ribera Portuaria, a partir del caso de Lisboa.*

Esquema interpretativo de la llegada del ferrocarril de la línea de Cascais hasta la estación Terminal del Cais do Sodré (trazo discontinuo), sobre base cartográfica de 1909. A trazo discontinuo del perfil de ribera anterior al terraplén, evidenciando que todo el trazado de esta línea se produjo en terrenos granado al río, por delante de lo que era un frente preexistente ocupado por un frente edificado en toda su extensión.

40. Pintura da Ribeirinha, Alfredo Keil, s/d.

in SOUSA, Arnaldo Araújo, 1926

41. Vista da Rocha Conde de Óbidos, s/a, 1873.
in NABAIS, António; RAMOS, Paulo (1987)
42. Trabalhos de construção das docas de Lisboa, vista da Rocha do Conde de Óbidos, s/a, anos 90.
in CAETANO, Carlos, 2004
43. Plano de melhorias para o porto de Lisboa, s/a, 1946.
in *Plano de melhoramentos do Porto de Lisboa*, 1946
44. Proposta para o desenvolvimento do Porto de Lisboa, Carlos Mardel, aprox. 1750.
in *Lisboa, a Cidade e o Rio*, 1988
45. Diagrama de evolução da Frente Ribeirinha de Lisboa, 2014
in SANTOS, Sara da Florência. *Frente Ribeirinha, de Santa Apolónia a Xabregas*. Lisboa: IST, 2014
46. Planta de ocupação Industrial do aterro da Boavista, final do séc. XVIII.
in NABAIS, António; RAMOS, Paulo (1987)
47. Planta do aterro da Boavista, 1856.
in *Atlas da Carta Topográfica de Lisboa*, direcção de Filipe Folque: 1856 -1858, 2005.
48. Planta do aterro da Boavista, 1908.
in *Levantamento da Planta de Lisboa: 1904-1911*, 2005 .
49. Planta do aterro da Boavista, 1973.
in Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa.
50. Mapa das centralidades nas freguesias em estudo, séc.XVIII.
Análise feita pela turma MiArq, 5ºB, 2013/2014
51. Mapa das centralidades nas freguesias em estudo, séc.XIX.
Análise feita pela turma MiArq, 5ºB, 2013/2014
52. Mapa das centralidades nas freguesias em estudo, séc.XX.
Análise feita pela turma MiArq, 5ºB, 2013/2014

Tercenas do Marquês

53. Esquema das Tercenas – Rua do Arsenal, Eng. Augusto Vieira da Silva, 1294.
in Revista Municipal da CML
Tercenas de D.Dinis
54. Bilhete postal, José Manuel da Silva Passos, 1994.
in *Bilhetes postais antigos, do Largo do Rato à Praça D.Luís: persistências e inovações no decorrer de quatro décadas = Old postcards of the seventh hill*, Lisboa, Horizonte, 1994, nº8.
Vista do porto e da Rua 24 de Julho. O aterro transformou-se na Rua 24 de Julho.
Mas Carlos não escutava, nem sorria já. Do fim do Aterro aproximava-se, caminhando depressa, uma senhora – que elle reconheceu logo, por esse andar que lhe parecia de uma deusa pisando a terra (...)
cit. Eça de Queirós, *Os Maias*, 1888.
55. Palácio Marquês de Pombal, Augusto de Jesus Fernandes, 1967.
in Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, Lisboa.
56. Palácio Marquês de Pombal, Vasco Gouveia de Figueiredo, 1969.
in Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, Lisboa.
57. Palácio Marquês de Pombal, Vasco Gouveia de Figueiredo, 1969

in Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, Lisboa.

58. Palácio Marquês de Pombal, Vasco Gouveia de Figueiredo, 1969

in Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, Lisboa

59. Museu de Arte Antiga

Fotografia do Autor

60. Frente Ribeirinha

Fotografia do Autor

61. Fotomontagens dos alçados das Terceiras do Marquês. Além das suas características singulares do desenho dos alçados, podemos constatar o elevado estado de degradação em que se encontram estas estruturas.

Fotomontagem de David Delgado

62. Escadas Rocha Conde de Óbidos, s/a, 1901.

in (http://3.bp.blogspot.com/_vMZxJeLuiJQ/TF0uTNOPYMI/AAAAAAAAADzY/OBhOodrxi3I/s400/1-Av.+24+de+Julho+022.jpg)

63. Terceiras, Armando Seródio, 1975.

in Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, Lisboa.

64. Terceiras, Armando Seródio, 1975.

in Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, Lisboa.

65. Arco de Terceiras, Vasco Gouveia de Figueiredo, 1970

in Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa, Lisboa.

66. Lisboa Ocidental, s/a, séc.XVIII.

in PEREIRA, Paulo, *Edifícios Discretos* (exemplar policopiado), Lisboa:FAUTL, 2013

67. Panorâmica de Lisboa, s/a, séc.XIX

in DELGADO, David Cardoso, *Forma e Quotidiano – Uma proposta de Reabilitação dos Terraços das Terceiras*, Lisboa: FA UL, 2015.

68. Lisboa Panorâmica do Alto Santa Catarina, s/a, s/d.

in DELGADO, David Cardoso, *Forma e Quotidiano – Uma proposta de Reabilitação dos Terraços das Terceiras*, Lisboa: FA UL, 2015.

69. Panorâmica de Lisboa, s/a, séc.XXI.

in (http://en.academic.ru/pictures/enwiki/76/Lisboa-lisbon-_panorama.jpg)

Entre o Saber e o Sentir

70. Pensamento, Paul Jung, s/d.

in (http://www.meltingbutter.com/wp-content/uploads/2014/05/359.Blog_The-Curators-Paul-Jung1.jpg)

71. Espaço Público, Omri Schwartz, s/d.

in (http://41.media.tumblr.com/bfc94b872290af4889065c1bacbea31c/tumblr_nacj791axK1rruc14o1_500.jpg)

72. Room, Mathiew Borrett, s/d.

in (<http://www.mathewborrett.com/picture/sleeping.jpg?pictureId=11955040&asThumb nail=true>)

73. UWCI Location Lough Tay Co Wicklow, Ireland

in (<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/c8/11/d3/c811d3c8db7e0f3293d21475873b22950.jpg>)

74. Voids, Aires Mateus Arquitectos, s/d.

in (<https://dipfifth.wordpress.com/2012/10/19/casting-the-void-what-the-underground-strata-of-the-collage-could-look-like/>)

- 75.** Escadas Diagonais, Robert Doisneau, Paris, 1953.
in (<https://pleasurephoto.files.wordpress.com/2012/01/robert-doisneau-diagonal-steps-paris-1953.jpg>)
- 76.** Visitor Center, Wright Brothers, 1958.
in (http://www.nps.gov/parkhistory/online_books/allaback/images/fig19.jpg)
This view of the memorial and flight markers from the ceremonial terrace was a preliminary drawing completed in August 1958.
- 77.** Bruder Klaus Chapel, Peter Zumthor, 2007.
in (<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/ae/c3/55/aec355be4aa36279ab7eee0fb54bcb99.jpg>)
- 78.** Untitled, Marek Chaloupka,
in (<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/51/65/80/516580d1637993162cf7b4ea9837fe90.jpg>)
- 79.** Compositional Form, Fumihiko Maki, 1964.
in (http://41.media.tumblr.com/tumblr_m67wtvBuzG1r0kxr8o1_500.jpg)
- 80.** Museum for Contemporary Art, Christian Kerez, s/d, Varsóvia.
in (<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/98/78/5b/98785b6bc46a333253d07d6cc058854b.jpg>)
- 81.** Lógica do Limite. Quadro da organização das artes na estética do limite, Eugénio Trias, s/d.
- 82.** O limite como estratégia que revela espaços e acontecimentos; sequência de perspectivas, diagramas em planta e fotografia. The Manhattan Transcripts, The Blocks.
- 83.** Walking, Rui Vega, s/d.
in (https://morfis.files.wordpress.com/2015/07/rui_vega_black_and_white_photo_1.jpg?w=1280)
- 84.** Advertisements for Architecture, Bernard Tschumi, 1978.
in (<http://www.we-find-wildness.com/wp-content/uploads/2010/12/Take-Note-Canadian-Center-for-Architecture-Exhibition-Bernard-Tschumi-Advertisements-forArchitecture.jpg>)
- 85.** Memorial of the Federal Republic of Germany Neue Wache, Andreas Levers, 2008.
in (<http://www.darcawards.com/wp-content/uploads/2015/06/27.png>)
- 86.** Forma e Ritmo, Steohen Borregaard-Clarke, s/d.
in (<https://www.behance.net/gallery/412158/Performative-Architecture-Diploma-05>)
- 87.** Luz na Matéria, John Harper, s/d.
in (http://40.media.tumblr.com/Offdf78742ac11d38be797005641edec/tumblr_nv74p0LUop1qll81zo1_1280.jpg)
- 88.** Girl Floating Ballons, Banksy, s/d.
in (http://www.whatsonyourwall.com/banksy-graffiti-25/banksy-girl-floating-balloons-color-grey-10963-14448_medium.jpg)
- 89.** Architecture's re-imaging, Atomik, s/d.
in (http://design.britishcouncil.org/media/thumbnails/uploads/slideshow/Derek_Draper_Atomik_Architecture_low.jpg.940x528_q85_upscale.jpg)
- 90.** Cidade, Naima Callenberg, 2005.
in (<http://sketchbookcity.tumblr.com>)
- 91.** Reclaiming // Muro, Urbino, 1961
in (http://40.media.tumblr.com/fa1dba4929a68ca9199a7c59055c2c0c/tumblr_nfdfewl8711s4cnxmo1_1280.jpg)
- 92.** O compositor, Jean-Jacques Sempé, 1979.
in SEMPÉ, Jean-Jacques, *The Musicians by Sempé*, New York: Workman Publishing, 1980, p.58
- 93.** Som, s/a, s/d.
in (<http://ears2.dmu.ac.uk/wp-content/uploads/2014/06/4.soundshape-1024x378.png>)
- 94.** Visual Sound, Ieva, 2011.
in (<http://workshops.nodebox.net/media/2011-vilnius/2-1.png>)
- 95.** City Noise, s/a, 1929. *Listening to the Roar of 1920s New York.*

in (<http://graphics8.nytimes.com/images/2013/10/24/nyregion/24cityroom-city-noise/24cityroom-city-noise-tmagArticle.jpg>)

96. Somerset House in Full Bloom, Jacob Thompson-Bell, 2014
in (<https://jacobthompsonbell.files.wordpress.com/2015/04/score1jun14.jpg?w=651&h=614&crop=1>)

97. Arthansius Kircher, Aeolian Harp, s/d.
in (http://web.stanford.edu/group/kircher/cgi-bin/site/wp-content/uploads/kircher_0681024x696.jpg)

98. O trompetista, Jean-Jacques Sempé, 1979.
in SEMPÉ, Jean-Jacques , *The Musicians by Sempé*, New York: Workman Publishing, 1980, p.58

99. O violoncelista, Jean-Jacques Sempé, 1979.
in SEMPÉ, Jean-Jacques , *The Musicians by Sempé*, New York: Workman Publishing, 1980, p.58

100. Louis Kahn, 1972.
in (<https://www.philadelphiabuildings.org/pab-images/medium-display/aaup.030.cd22/aaup.030.I.A.900.7.jpg>)

Entre a Ideia e o Projecto

101. Siza by Siza, Alvaro Siza Vieira, 2015.
in (<http://fundacion.arquia.es/FileHandler/publicaciones/id113/sixaxsiza.jpg?profile=183x>)

102. Casa da Música, Ilustração de Hugo, 2013
in (<https://hugobrc.wordpress.com>)

103. Casa da Música, Ilustração de Hugo, 2013.
in (<https://hugobrc.wordpress.com>)

104. Casa da Música, Philip Ruault, OMA, 2005.
in (<http://www.archdaily.com/619294/casa-da-musica-oma>)

105. Planta de Localização, Casa da Música, OMA, 2005.
in (<http://www.archdaily.com/619294/casa-da-musica-oma>)

106. Percurso Transparente superior ao auditório, Casa da Música, OMA, 2005.
in (<http://www.archdaily.com/619294/casa-da-musica-oma>)

107. Casa da Música, Sala Suggia, s/a, s/d.
in (<http://www.bellastock.com/blogbellastock/wp-content/uploads/2011/01/Casa-damusicainterior.1024.jpg>)

108. Bairro da Sé, Porto, Ilustração de Hugo, 2013.
in (<https://hugobrc.wordpress.com>)

109. Casa da Música Rooftop View, Philippe Ruault, OMA, 2005.
in (<http://www.archdaily.com/619294/casa-da-musica-oma>)

110. Casa da Música, Fotografia Aérea, Philippe Ruault, OMA, 2005.
in (<http://www.archdaily.com/619294/casa-da-musica-oma>)

111. Escola Superior de Música, Planta de Implantação, FG + SG, 2008.
in (<http://www.archdaily.com.br/br/01-29305/escola-superior-de-musica-do-instituto-politecnico-de-lisboa-carrilho-da-graca-arquitectos>)

112. Escola Superior de Música, Planta Piso 0, FS + SG, 2008.
in (<http://www.archdaily.com.br/br/01-29305/escola-superior-de-musica-do-instituto-politecnico-de-lisboa-carrilho-da-graca-arquitectos>)

- 113.** Escola Superior de Música, Planta Piso 1, FS + SG, 2008.
in (<http://www.archdaily.com.br/br/01-29305/escola-superior-de-musica-do-instituto-politecnico-de-lisboa-carrilho-da-graca-arquitectos>)
- 114.** Escola Superior de Música, Alçado Nascente/ Alçado Poente.
in *Jornal dos Arquitectos* nº222
- 115.** Escola Superior de Música, Grande Auditório, FS + SG, 2008.
in (<http://www.archdaily.com.br/br/01-29305/escola-superior-de-musica-do-instituto-politecnico-de-lisboa-carrilho-da-graca-arquitectos>)
- 116.** Escola Superior de Música, Axonometria Explodida, FS + SG, 2008.
in (<http://www.archdaily.com.br/br/01-29305/escola-superior-de-musica-do-instituto-politecnico-de-lisboa-carrilho-da-graca-arquitectos>)
- 117.** Escola Superior de Música, Interior Sala de Aula, FS + SG, 2008.
in (<http://www.archdaily.com.br/br/01-29305/escola-superior-de-musica-do-instituto-politecnico-de-lisboa-carrilho-da-graca-arquitectos>)
- 118.** Escola Superior de Música, Corredor de acesso às salas, FG + SG, 2008.
in (<http://www.archdaily.com.br/br/01-29305/escola-superior-de-musica-do-instituto-politecnico-de-lisboa-carrilho-da-graca-arquitectos>)
- 119.** Escola Superior de Música, Fotografia Exterior, Matthias Heiderich, s/d.
in (http://assets.dwell.com/sites/default/files/styles/article_photo/public/massju_instagram_escola_superior_de_musica_lisboa.png?itok=s_xSREZH)
- 120.** Escola Superior de Música, Maquete, FG + SG, 2008.
in (<http://www.archdaily.com.br/br/01-29305/escola-superior-de-musica-do-instituto-politecnico-de-lisboa-carrilho-da-graca-arquitectos>)
- 121.** Escola Superior de Música, Pátio Interior, FG + SG, 2008.
in (<http://www.archdaily.com.br/br/01-29305/escola-superior-de-musica-do-instituto-politecnico-de-lisboa-carrilho-da-graca-arquitectos>)
- 122.** Escola Superior de Música, Pátio Interior, FG + SG, 2008.
in (<http://www.archdaily.com.br/br/01-29305/escola-superior-de-musica-do-instituto-politecnico-de-lisboa-carrilho-da-graca-arquitectos>)
- 123.** Escola Superior de Música, Pátio Interior, FG + SG, 2008.
in (<http://www.archdaily.com.br/br/01-29305/escola-superior-de-musica-do-instituto-politecnico-de-lisboa-carrilho-da-graca-arquitectos>)
- 124.** Escola Superior de Música, Pátio Interior, FG + SG, 2008.
in (<http://www.archdaily.com.br/br/01-29305/escola-superior-de-musica-do-instituto-politecnico-de-lisboa-carrilho-da-graca-arquitectos>)
- 125.** Escola Superior de Música, Pátio Interior, FG + SG, 2008.
in (<http://www.archdaily.com.br/br/01-29305/escola-superior-de-musica-do-instituto-politecnico-de-lisboa-carrilho-da-graca-arquitectos>)
- 126.** Concurso para Escola de Música, Vista Exterior, Aires Mateus + GSMM Architetii.
in (<http://afasiaarchzine.com/2015/08/88-aires-mateus-gsmm/aires-mateus-gsmm-school-of-music-bressanone-7-2/>)
- 127.** Concurso para Escola de Música, Aires Mateus + GSMM Architetii. Imagem da rampa/patio.
in (<http://afasiaarchzine.com/2015/08/88-aires-mateus-gsmm/aires-mateus-gsmm-school-of-music-bressanone-7-2/>)
- 128.** Concurso para Escola de Música, Aires Mateus + GSMM Architetii. Imagem da Rampa de acesso.
in (<http://afasiaarchzine.com/2015/08/88-aires-mateus-gsmm/aires-mateus-gsmm-school-of-music-bressanone-7-2/>)
- 129.** Concurso para Escola de Música, Aires Mateus + GSMM Architetii. Imagem alusiva.
in (<http://afasiaarchzine.com/2015/08/88-aires-mateus-gsmm/aires-mateus-gsmm-school-of-music-bressanone-7-2/>)
- 130.** Concurso para Escola de Música,, Aires Mateus + GSMM Architetii. Interior Sala de Aula.

in (<http://afasiaarchzine.com/2015/08/88-aires-mateus-gsmm/aires-mateus-gsmm-scho-ol-of-music-bressanone-7-2/>)

131. Concurso para Escola de Música, Aires Mateus + GSMM Arquitetii. Passagem Interior.

in (<http://afasiaarchzine.com/2015/08/88-aires-mateus-gsmm/aires-mateus-gsmm-scho-ol-of-music-bressanone-7-2/>)

132. Concurso para Escola de Música, Aires Mateus + GSMM Arquitetii. Passagem Exterior

in (<http://afasiaarchzine.com/2015/08/88-aires-mateus-gsmm/aires-mateus-gsmm-scho-ol-of-music-bressanone-7-2/>)

133. Concurso para Escola de Música, Aires Mateus + GSMM Arquitetii. Piso 0.

in (<http://afasiaarchzine.com/2015/08/88-aires-mateus-gsmm/aires-mateus-gsmm-scho-ol-of-music-bressanone-7-2/>)

134. Concurso para Escola de Música, Aires Mateus + GSMM Arquitetii. Piso 1.

in (<http://afasiaarchzine.com/2015/08/88-aires-mateus-gsmm/aires-mateus-gsmm-scho-ol-of-music-bressanone-7-2/>)

135. Concurso para Escola de Música, Aires Mateus + GSMM Arquitetii. Piso 3.

in (<http://afasiaarchzine.com/2015/08/88-aires-mateus-gsmm/aires-mateus-gsmm-scho-ol-of-music-bressanone-7-2/>)

136. Concurso para Escola de Música, Aires Mateus + GSMM Arquitetii. Corte 7 e 8.

in (<http://afasiaarchzine.com/2015/08/88-aires-mateus-gsmm/aires-mateus-gsmm-scho-ol-of-music-bressanone-7-2/>)

137. *Volume da Escola de Música – vista do Interior do Pátio e da Rampa*

Desenho do Autor

138. *Axonometria do Volume da Escola de Música*

Desenho do Autor

139. *Eu e a Música*, Jean-Jacques Sempé, 1979.

in SEMPÉ, Jean-Jacques , *The Musicians by Sempé*, New York: Workman Publishing, 1980, p.39

Considerações Finais

140. *Quiero Ser Arquitecto*, BAEZA, Alberto Campo, 2014

in BAEZA, Alberto Campo. *Quiero Ser Arquitecto. Construir Sueños*. Madrid: Amag!, 2013, p.8

A gente tem é que sonhar, senão as coisas não acontecem.
Oscar Niemeyer

Architecture comes from The Making of a Room
 The Plan A society of rooms is a place good to live-work learn



The Room

A great American
 Poet once asked The
 Architect 'What slice
 of the sun does your
 building have, what
 light enters your room
 as if to say the sun now
 knows how great it is
 what it attracts. The
 side of a building

is The place of the mind.. In a small room one does
 not say what one would in a large room In a room with
 only one other person could be generalizing The vectors of each meet.
 A room is not a room without natural light. natural light gives the
 sense of day and the mood of
 the seasons outside.

02. The Making of the Room
 Louis Kahn

1. INTRODUÇÃO

A arquitectura tem o seu espaço de existência. Encontra-se numa ligação física especial com a vida. É invólucro e cenário da vida, recipiente sensível para o ritmo dos passos no chão, para a concentração do trabalho, para o silêncio do sono¹.

Peter Zumthor

*(...) Escala diatónica radical, escalada rítmica poderosa e diferenciada, evidência da linha melódica, clareza e rudeza das harmonias, um radiar cortante das tonalidades, por fim a simplicidade e transparência do tecido musical e a solidez da construção². É daqui que deriva *O Som do Espaço*.*

O Som do Espaço surge como uma simples resposta de criar atmosferas arquitectónicas. No fundo, não é mais do que uma das inquietações introduzidas por Peter Zumthor e que o movem na criação do seu espaço característico, - ainda que se trate de uma

¹ ZUMTHOR, Peter. *Pensar a Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005, p.12

² BOUCOURECHLIEV, André. Sobre "o genuinamente russo na gramática musical de Igor Stravinsky" in ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006, p.19-21

resposta pessoal, sensível e individual, - numa sensibilidade intrínseca que o faz criar a sua própria arquitectura.

O espaço move-se como se de um grande instrumento se tratasse, - através da sua forma e matéria coleciona, amplia e transmite os sons. O soar característico do edifício provoca a emoção, e *é bonito!* (...). *É muito bonito construir um edifício e pensá-lo a partir do silêncio*³.

Falar de arquitectura é falar do homem. É falar da relação do homem com o espaço. Falar de arquitectura é falar do espaço, é falar do tempo e, é também falar das emoções.

A reflexão que se segue procura pensar acerca destes temas, - o Espaço, o Tempo, os Sentidos, - assim como acerca das relações manifestadas pelos mesmos, e o valor que assumem numa sociedade contemporânea reflexo de um pensamento humano cada vez mais particular e indiferente.

³ “É bonito! Acho muito bonito construir um edifício e pensá-lo a partir do silêncio. Ou seja, fazê-lo calmo, o que hoje em dia é bastante difícil, porque o nosso mundo é tão barulhento. Quer dizer, aqui menos. Mas conheço outros sítios que são mais barulhentos, e aí é preciso fazer muito para tornar os espaços calmos e imaginar a partir do silêncio como soará o edifício, com as suas proporções e materiais... etc. isto parece um sermão de domingo, eu sei. Mas muito mais simples e pragmático, não é? Como soa realmente o edifício quando o percorremos? E quando falamos uns com os outros, como deve soar? E quando ao domingo à tarde converso com três bons amigos no salão? E quando leio? Escrevi aqui: o fechar da porta. Há edifícios que têm um som maravilhoso e que me dizem: estou em boas mãos, não estou sozinho.” ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006, p.31

*Se o corpo fosse uma cidade
os ouvidos seriam as suas estradas
pois os sentidos são as portas do corpo
e é através deles que nos chega o mundo⁴*

Baltazar da Encarnação

E porquê toda esta curiosidade acerca da experimentação da arquitectura? Porquê este interesse numa arquitectura dos sentidos? A explicação revela-se simples, pois quer queiramos quer não, existe uma forte relação entre a arquitectura e as outras artes, - neste caso concreto a música. Esta relação é sobretudo baseada nas suas estruturas, - quer emocionais, quer racionais. Este ponto de encontro, - no caso entre a arquitectura e a música, direcciona-nos também para a analogia entre o espaço e o tempo, o que na sua forma se traduz no *número*. Para os gregos, muito em particular para Pitágoras, os números são os principais criadores do mundo pois quando captados e interpretados de forma inteligente podem determinar a razão e proporção de tudo, - do espaço e do tempo, e da arquitectura e da música. É unicamente através deles e das transformações sensíveis da música que podemos falar da harmonia e da ordem que organizam o caos. Este caos só poderá ser evitado em virtude do número e da qualidade que este pode introduzir no

⁴ ENCARNAÇÃO, Baltazar da. *Cidade na Consciência: em Cinco Discursos pelos Cinco Sentidos do Corpo Humano*. Lisboa: Oficina de Miguel Manescla da Costa, 1751, p.63

princípio da razão do universo. E, é neste contexto que a arquitectura surge.

A arquitectura resulta simultaneamente da capacidade de criação do arquitecto e da capacidade de percepção do utilizador. A particularidade da arquitectura não se traduz apenas na articulação entre as formas, mas sobretudo no modo de como estas formas são vivenciadas. O objectivo é conjuntamente ser capaz de cumprir o propósito das actividades diárias e, ao mesmo tempo ser expressiva e estimulante para o homem que a experimenta.

O trabalho desenvolvido surge no âmbito da cadeira de Laboratório de Projecto VI, cujo tema se designa por *Construir no (e com o) Construído*, - que foi a base impulsionadora de todas as pesquisas e reflexões acerca do vasto território da cidade de Lisboa, - neste caso compreendido entre o Vale de Alcântara e o Cais do Sodré. É no investigar desta área que encontramos o nosso conjunto de intervenção, - as Terceiras do Marquês, *um conjunto insólito, situado numa das mais belas e importantes frentes da Ribeira, a praia de Santos-o-Velho, onde a sua robustez construtiva e morfologia sem par, compõem um exemplo notável do modo de construir da época*

*da expansão, e que tem caminhado até aos dias de hoje de forma silenciosa*⁵.

Deste modo, o conhecimento e investigação acerca da cidade de Lisboa são essenciais, sendo este o nosso ponto de partida obrigatório, num primeiro capítulo dedicado à história da cidade lida segundo a perspectiva da sua margem. Esta contextualização parte de uma escala macro da cidade e dirige-se segundo uma perspectiva mais micro, contando a história da freguesia de Santos-o-Velho, passando pela intervenção na Ribeira pós-industrial e terminando numa análise detalhada acerca do conjunto de intervenção.

Numa segunda parte desta investigação, debruçamo-nos sobre o tema que explora o lugar sensorial da arquitectura, muito além da categoria técnica e construtiva, numa busca contraditória pelo mundo contemporâneo que se afasta cada vez mais de uma arquitectura da emoção. A análise é elaborada segundo uma perspectiva de dualidades, que contrapõem a razão e a emoção, que são as bases essenciais da arquitectura. O limite, a forma e o espaço, a pedra, - enquanto matéria, a luz e o tempo e, ainda, a música, o som e o silêncio vão ser os condutores de todo este processo: primeiro numa vertente prática que representa o culminar de todo um percurso

⁵ SOBRAL, Rita Isabel D'Aguilar Ramos Sobral. *Reabilitar e Resignificar para a Contemporaneidade as Antigas "Tercenas do Marquês". Diálogo entre Preexistências Significantes e Novas Complementaridades para o Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: FA UL, 2014, p.16-17

académico, mas também na vertente teórica, que seguidamente se apresenta, e que vem sustentar todo o trabalho prático.

Por fim, numa última fase – que corresponde também a um último capítulo, debruçamo-nos sobre a concretização do projecto. Com base nesta realização, surgem três casos de estudo elucidativos na narrativa que associa a materialização de uma arquitectura para a música. Depois, segue-se uma breve descrição das questões que compõem o projecto propriamente dito - programa, espaço, forma, tempo, matéria, - muito em jeito de memória descritiva.

É maravilhoso ter consciência de que é essencial ver bem o suficiente para que se possa ouvir também. E, algumas vezes, é essencial ouvir bem o suficiente para que sejamos capazes de ver também. Os sentidos são considerados uma só coisa. E vêm todos num só. E, esta é a razão que me leva constantemente a referir-me à música quando me refiro à arquitectura, porque para mim não há qualquer diferença⁶.

Louis Kahn

⁶ Tradução livre da autora. No original "It is wonderful to consider, you know, that you must see so well that you hear too. And sometimes it is well to hear so well that you see too. The senses really can be considered one thing. It all comes together. It is the reason why I constantly refer to music in referring to architecture, because to me there is no great difference". KAHN, Louis. *Essencial Texts*. Nova Iorque: WW Norton & Company, 2003, p.335



03. O som da música
Sempé

2. ENTRE A TERRA E A ÁGUA



04. Olhar do Tejo –
Cais da Ribeira das Naus em
Lisboa
Luís Filipe Oliveira

*Que fazemos, Lisboa, os dois, aqui,
Na terra onde nasceste e eu nasci?*¹

Alexandre O'Neil

¹ O'NEILL, Alexandre. *E de Novo, Lisboa in De Ombro na Ombreira*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1ª Edição, 1969

2.1 LISBOA, A CIDADE LIMITE

A cidade chega ao seu limite, preenche o seu território administrativo. E o rio? Na margem gozam-no os namorados, os pescadores, os velhos e as crianças, os velejadores...

Terra de ninguém, das coisas que ninguém quer, ... ou dos sonhos de quem o quer, para si? Quinze quilómetros de conflito, obstrução, congestionamento, vedação, barreiras dificilmente transponíveis... ou ponto de encontro da cidade com os seus novos limites? Terreno expectante... ou possibilidade sempre aberta de mudança?

Os novos horizontes do estuário. Uma nova ponte. O porto desconstruído e a navegabilidade do Tejo, o transporte fluvial moderno. Novos transportes, comboios na ponte, eléctricos rápidos, novas vias. Velhas docas e armazéns revividos.⁹

⁹ BRANDÃO, Pedro; JORGE, Filipe. *Lisboa do Tejo, a Ribeirinha*. Lisboa: Argumentum, 1ª Edição, 1996, p.12



05. View from the deep, 2011
James Jean

A cidade de Lisboa é indubitavelmente marcada pela forte presença do Estuário do Tejo, que a vai moldando através da rica diversidade das suas margens. *Este* Tejo é determinante no modo como funciona *esta* Lisboa e no modo como se desenvolve a sua génese. A geografia natural do território, a sua posição protegida, as suas águas tranquilas e calmas, as baías e os recantos abrigados, fazem deste porto um local perfeitamente seguro, - um verdadeiro porto de abrigo, favorável à fixação da população. Além disto, a forte presença das colinas de Lisboa, em ambas as margens, permite também a contemplação desimpedida do estuário, como que se de uma torre de defesa se tratasse, tornando este porto ainda mais seguro. Ao nível urbano, o desenvolvimento deu-se numa primeira fase a norte, e posteriormente a sul, em duas etapas de formação bastante distintas: a norte, a cidade propaga-se em torno de um foco, o seu porto; ao passo que a

sul, foram mantidos os núcleos de desenvolvimento tradicional até que os processos de industrialização e suburbanização alterassem o território segundo uma estrutura nem sempre coesa ou qualificada. E, *é esta diversidade de realidades que dá hoje forma à paisagem metropolitana da cidade de Lisboa, onde já não se distinguem, com a facilidade de outros tempos, os seus limites.*¹⁰



06. Vista Aérea de Lisboa
Vera Cruz Mouzinho

Lisboa é contada como uma das cidades soberanas do Oceano, pois detém sob o seu domínio os caminhos de navegação entre o Oriente e o Ocidente. No entanto, o sítio da antiga Lisboa era apenas ocupado por uma colina elevada que se estendia até à margem do Tejo. A sua

¹⁰ BRANDÃO, Ana; PINTO, Ana Júlia. *Lisboa, Paisagem Metropolitana. Diversos Olhares sobre as Margens in Rossio. Estudos de Lisboa N2*. Lisboa: Gabinete de Estudos OIissiponenses, 2013, p.33

parte mais nobre, - banhada pelo mar, é marcada por vinte e duas portas; e na parte voltada a terra tem apenas dezasseis. É defendida por um circuito de muralhas, onde se podem observar umas setenta e sete torres. Estas condições entre o rio, - que é mar, e a cidade foram desde logo muito apreciadas, pelas primeiras potências políticas, pois as circunstâncias permitiam o alargamento do poder e da cultura a todo o continente e seus mares: o império romano. O domínio de Lisboa começou na margem, sempre em favor das relações marítimas. Lisboa deteve, também, desde logo o domínio de infra-estruturas de apoio a *essas relações marítimo-comerciais*, os fontanários que serviam os navios de água potável, as Termas Augustais onde hoje conhecemos a baixa, a mesquita onde outrora fora a basílica romana e hoje é a Sé, além de todas as edificações dedicadas à construção e reparação de navios, direccionadas para a máquina de guerra romana e também para o comércio e para a pesca. Também os árabes não menosprezaram as favoráveis condições naturais de Lisboa, estabelecendo nela várias rotas de navegação, bem como um suporte consistente para a plataforma de comércio marítimo-terrestre. A própria conquista da cidade em muito se deve às entradas por via marítima, que permitiram a vinda dos cruzados em auxílio e a pedido de D. Afonso Henriques. Com a formação do reino de Portugal, logo após a conquista cristã, as fronteiras políticas de Lisboa estabilizaram-se, - mesmo com a interrupção do domínio filipino durante os 60 anos de hegemonia espanhola na Europa. A cidade apresenta os primeiros sinais de clara consolidação e expansão.

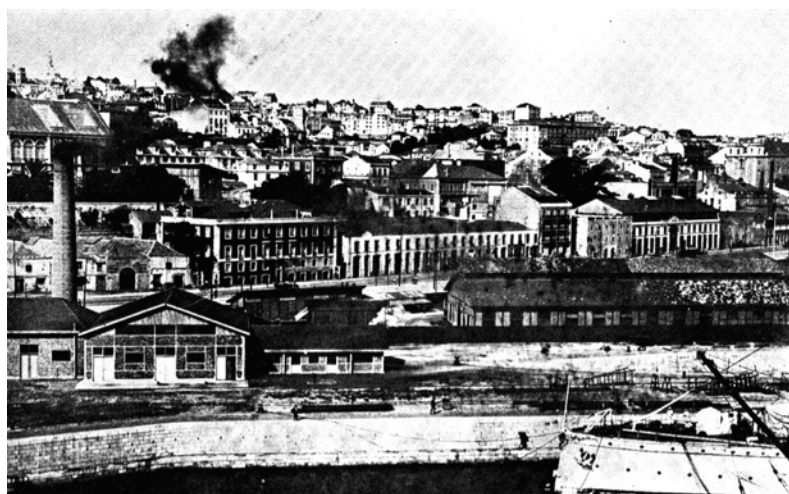
07. Praça da Ribeira
das Portas do Mar,
1º metade séc. XVIII
José Pessoa



08. Av. 24 de Julho



09. Frente Ribeirinha,
Av. 24 de Julho





10. Panorâmica de Lisboa
Francesco Rocchini



O território da cidade continua a crescer e difundir os seus domínios para sul, sobre rio, favorecida pelo assoreamento do estuário de Tejo, entre as colinas de São Jorge, Sant'Ana e São Francisco. É também nesta altura que surgem lugares próprios que se vão modificando e adquirindo especial configuração, surgem as teracenas dedicadas à construção naval, portos e portinhos com cais, talentosos engenhos de manobra e movimentação, armazéns e mercados direccionados para determinado tipo de produtos; implantam-se também as primeiras bases comerciais de serviços de banca e câmbios, e desenvolve-se a administração burocrática.

Com o reinado de D. Fernando, a cidade detém-se segundo uma nova realidade: dois novos lanços de muralhas que deixam de fora, entre elas e o rio, a nova realidade urbana, - o burgo da Ribeira, a margem, uma cidade aberta e sem muralhas, uma grande e moderna capital europeia. Lisboa torna-se ainda mais numa cidade especialmente envolvida pelo contacto com o exterior, passando assim a influenciar as áreas adjacentes dado o seu enormíssimo poder económico; integra as muralhas nas suas edificações, em relações que variam de área para área consoante as utilizações e diversificações que cada pedaço da frente ribeirinha consagra. Ao longo do século XVI é notório um desenvolvimento urbano mais profundo, promovido pelos lucros obtidos através das actividades das descobertas marítimas. Dados da época demonstram que em 1522 o número de embarcações que entravam no porto de Lisboa era de 1160, mais do dobro do valor registado um século antes.

Em 1571 Francisco d'Ollanda elabora mais do que um projecto global de actuação na cidade, - e se o primeiro se desenvolvia em múltiplas

intervenções em edifícios, promovia uma obra unificadora com muros e bastiões adequados ao uso de novas máquinas de guerra; já o projecto que lhe sucedeu tinha como base a proposta de um fortaleza-residência real no Castelo de São Jorge, onde o rei ficava isolado na cidade e havia uma recusa evidente do carácter extrovertido da mesma. Ainda assim, as propostas urbanas de Francisco d'Ollanda eram das poucas que conferiam um carácter global à cidade, abrangendo-a como um todo, - o que revela, também, por si só um especial interesse relativamente aos projectos, não obstante do facto destes serem completamente desadequados à realidade de um país que vira o seu rei deslocar-se para fora de portas e ter o controlo na primeira pessoa da fábrica de negócios coloniais, - a Ribeira das Naus. *A “cidade da margem” era historicamente incompatível com a cidade fortificada do renascimento italiano; em Lisboa, a figura do rei coincidia com a do comerciante mais rico.*¹¹

11. Linha de Costa 1755



¹¹ MONTEIRO, José Charters. *Notas à Margem da Cidade de Lisboa in Revista Arquitectos*. Lisboa: AAP, n1, 1989, p.8



12. Vista de Lisboa em perspectiva, séc.XVI

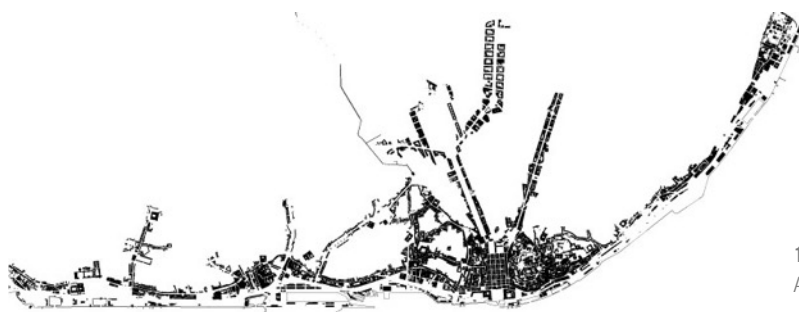
Até ao Terramoto de 1755, era a frente rio de Lisboa que assumia o o papel mais dinâmico e activo da cidade, estando localizada em torno do Rossio a actividade urbana mais intensa, precisamente porque era aqui que se localizava a porta da cidade. O Bairro Alto foi também uma referência marcante na forma de fazer cidade, sendo a primeira zona a assumir o conceito de loteamento no sentido moderno. Mas de regresso à margem, era no limite da cidade que toca o rio onde se produziam as grandes transformações, onde se geravam as necessidades, onde se transmitiam os programas para as demais áreas interiores. E, era este um conceito global ainda desconhecido nas restantes cidades europeias, talvez com a excepção de Veneza cuja origem era uma antiga colónia de mercadores.

*Lisboa, organiza e desenvolve originais temas urbanos: nos espaços públicos, nos de relação entre actividades, nos edifícios – ao nível do uso e da tipologia.*¹² É nesta altura que surge uma génese nova na cidade, uma génese que tira partido dos portos, arsenais, mercados fechados e abertos, armazéns de produtos, terreiros especializados, edifícios privados e públicos sempre associados ao comércio e ao seu controlo. Este princípio está intrinsecamente associado à construção da muralha fernandina, paralela à linha da água, que desenvolve os assuntos da margem, coloca os edifícios perpendiculares, - tal como acontece com as *teracenas*, e consegue assim criar uma sucessão de largos e terreiros, onde uns se abrem para o rio e outros são separados por alguns edifícios isolados. Um forte exemplo deste tipo de construções em relação directa com o rio é o Palácio Corte-Real (1585), detentor de um jardim com cais que se voltava directamente para o rio, rio - jardim murado - rua.

Deste modo, o tema da *arquitectura da água* torna-se um tema fundamental na cidade de Lisboa, sendo as embarcações a sua expressão máxima, - produzidas integralmente em função da água e segundo as suas leis. Mas todo o conjunto de arsenais na ribeira de Lisboa, os cais e as docas, os numerosos moinhos de maré, as barcas de banhos pertencem também eles ao tópico da cidade-mar.

¹² MONTEIRO, José Charters. *Notas à Margem da Cidade de Lisboa* in *Revista Arquitectos*. Lisboa: AAP, n1, 1989, p.8

Lisboa assume ainda o papel de metrópole-império de três continentes ao longo de centenas de anos, era cidade-mãe de São Salvador da Baía, de São Sebastião do Rio de Janeiro, de São Paulo de Luanda, e ainda de Angra do Heroísmo. Em comum estas têm a sua localização na *margem*, o programa e a organização morfológica das suas frentes urbanas, o palácio dá lugar a casa dos jesuítas ou aos palácios dos governadores. A utilização da margem é igualmente transversal às várias cidades, possibilitando a realização de festas, celebrações e homenagens nestes espaços. É ainda neste contexto que também surgem as arquitectura de ocasião, efémeras, como pavilhões, arcos de triunfo, palcos, barreiras e bancadas, colunatas, estrados e cadafalsos. A margem do rio era, assim, palco de momentos públicos de interesse.



13. Estudo do porto de Lisboa, 2004
Atelier Bugio



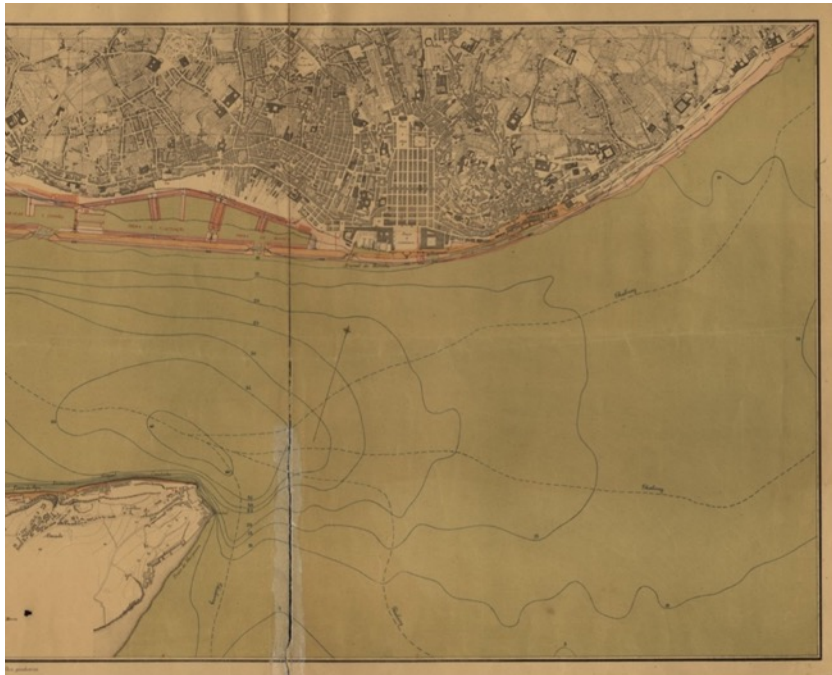
14. Evolução do Edificado na Zona de Santos, 1807-1901



15. Evolução dos Espaços Verdes na Zona de Santos, 1807-1901





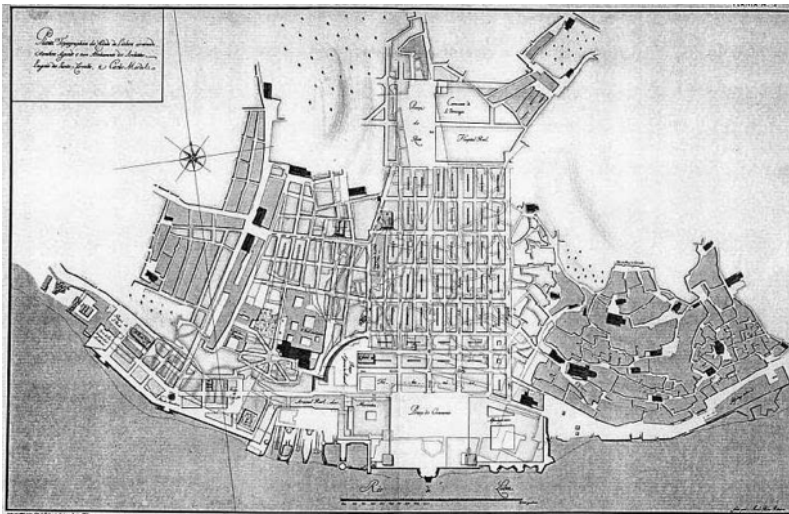


16. Planta de Lisboa –
O rio Tejo, 1883



17. Planta do Rio Tejo -
Porto e Cidade de Lisboa, 1884
Francisco Maria Pereira da Silva

Em meados do século XVIII, Carlos Mardel desenhou um grande plano urbano capaz de orientar o sentido de crescimento da cidade, sobre o rio e em direcção a ponte. O autor sugeria um plano que tinha a água como elemento estruturante do espaço urbano, onde a relação entre o construído, o espaço livre e a natureza tinha uma enorme carga poética. Prova disso é a via marginal arborizada com aberturas para pequenas praças edificadas e praças de água, praças abertas sobre o rio, que ligava desde o Palácio Corte-Real até à Junqueira, ou ainda a Casa-da-Mãe-d'Água no jardim das Amoreiras.



18. Planta da Baixa Pombalina, 1760
Plano de Eugénio dos Santos
Carlos Mardel

O conceito defendia um centro urbano linear sobre o rio, em detrimento da baixa tradicional, o que levou ao desagrado dos donos dos edifícios, do comércio e dos ofícios. Numa outra perspectiva, Manuel da Maia propunha manter a baixa tradicional, com a expansão da cidade em direcção a norte e com o crescente afastamento da frente rio. Esta solução levou a novas alterações na

estrutura urbana, e nos modos de vida da população já familiarizada com modelo colonialista português. É, então, notória a quebra da importância da frente ribeirinha na vida cidade.

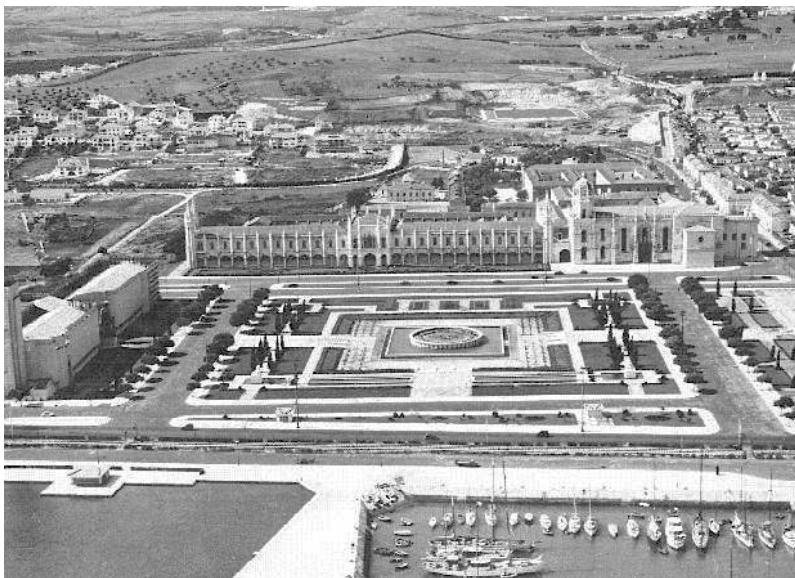
Na segunda metade do século XIX reaparece novamente o problema da zona ribeirinha, mas agora com a necessidade de novas e diferentes infra-estruturas e serviços nas zonas portuárias. Efeitos do recém-chegado caminho de ferro, que veio revolucionar a economia e a forma de transportar cargas e pessoas. Assim, criam-se novas linhas e percursos, novas ligações às cidades e, sobretudo, uma inesgotável fonte de riqueza.

As novas linhas permitiram um novo crescimento de várias zonas da cidade adjacentes às linhas férreas e pouco a pouco estendeu-se uma grande frente urbana sobre o rio. Desenvolveu-se assim uma barreira à natural organização do espaço urbano, com a construção de consecutivos aterros que distanciam artificialmente a cidade da relação com o rio. Aterros esses que tornaram a faixa do uso portuário mais espessa. No ano de 1887 dá-se início a grandes obras essencialmente portuárias, que se prolongam até 1894.

No início do nosso século, deu-se a conhecida industrialização e crescimento demográfico, acompanhados pelas grandes obras marítimas entre 1926 e 1946. É neste período que são construídas as estações marítimas de Alcântara e da Rocha de Conde de Óbidos, tal como grandes armazéns e estações fluviais.

A exposição do Mundo Português, no ano de 1940, foi também um importante marco para a criação de uma relação entre a cidade e o

rio. No entanto, tratou-se de uma celebração, incapaz de se constituir como intervenção urbana permanente.



19. A Praia do Restelo- local da Exposição do Mundo Português 1940

A margem ribeirinha é o resultado mais evidente do desenvolvimento da cidade de Lisboa. De posição central na malha metropolitana constitui o núcleo da fase moderna da cidade lisboeta, na qual se iniciaram as descobertas. Representa assim um pedaço de história com mil anos. Nela estão presentes os elementos que testemunham as diferentes fases da nossa cidade. *No seu conjunto, a margem de*

*Lisboa é um interminável repositório de lugares e de testemunhos ligamos à história da cidade e do país.*¹³

A zona ribeirinha contém inúmeros e notáveis edifícios que nos ensinam a compreender a complexidade urbana da arquitectura de Lisboa. E, não foi só a cidade de Lisboa que teve uma grande influência da zona ribeirinha, pois, foi também daqui que partiram os primeiros colonizadores de outros países, para outras margens. Foi a partir da margem de Lisboa que se definiram as primeiras matrizes urbanas, os primeiros edifícios, as primeiras praças... Nesses países ainda hoje são observados muitos espaços construídos por mãos de portuguesas.

*Lisboa e a sua margem deram uma importante contribuição na organização dos espaços construídos que outros povos hoje possuem.*¹⁴

A margem representa um papel importante na reestruturação e organização da cidade, não só pela sua extensão, como também pela sua posição urbana. Foi neste eixo que se sedimentaram os contributos da nossa história económica e cultural; e, é também aqui, que, com alguma clareza, conseguimos identificar e caracterizar Lisboa.

¹³ MONTEIRO, José Charters. *Notas à Margem da Cidade de Lisboa* in *Revista Arquitectos*. Lisboa: AAP, n1, 1989, p.12

¹⁴ Idem, p.13

A zona ribeirinha proporciona muitos condicionalismos culturais únicos que, infelizmente, não correspondem às utilizações ou condições disponíveis nos edifícios que se consolidam em seu redor. Grande parte da margem de Lisboa estava então degradada ou usufruída de mau uso ou desadequação, abandono e mal emprego para a sua enorme potencialidade urbana. Contudo, também conseguimos encontrar na margem do Tejo igrejas, conventos, monumentos, palácios, museus, jardins, que fazem parte do nosso enredo histórico, da nossa idealizada memória. Foi com base nesta consciencialização que se realizaram concursos urbanos para a renovação da zona ribeirinha, onde decaíram muitas atenções e apoios de diversos organismos, o que originou diferentes projectos de arquitectos de ideias variadas.



20. O Tejo de Lisboa, 1933-83
Mário Novais

Local heterogéneo cunhado com muitas histórias e muitos anos é como identificamos a nossa zona ribeirinha. Eternamente dividida e diversificada de zona para zona, seccionada. É o aglutinado de muitos sítios e locais de arquitecturas singulares com diferentes desenhos. É a concretização real de muitas motivações, algumas delas contraditórias. Foi este o produto que o concurso de ideias apresentou com inúmeros contributos para a definição da margem. Resultou, assim, um raciocínio ponderado para esta importante centralidade da cidade. Ficou assente que *é na margem, com ela, que se terá que proceder ao repensamento da cidade de Lisboa quando, findo o ciclo colonial, se iniciou, com as profundas alterações neste último quartel do século, uma nova fase na vida urbana; que faz da margem uma porta da cidade para o continente europeu e para o mundo.*¹⁵

21. Expansão Territorial de Lisboa entre 1770 - 1850



¹⁵ MONTEIRO, José Charters. *Notas à Margem da Cidade de Lisboa* in *Revista Arquitectos*. Lisboa: AAP, n1, 1989, p.12





22. Mapa da Cidade de Lisboa
Fragmentos, 1950

As instalações portuárias, as instalações industriais e os vários sistemas de transportes estão localizados em toda a frente ribeirinha. A descentralização progressiva da cidade de Lisboa das actividades portuárias para outros portos, como Setúbal, Aveiro ou Matosinhos constituiu um ponto importante para a regeneração de toda a frente ribeirinha da cidade de Lisboa. A parte outrora industrial desta zona já foi renovada para outros fins, armazéns reaproveitados para lojas, restaurantes, bares, etc. Outros ainda esperam novas renovações. A alteração da finalidade programática destas instalações é uma imposição da renovação urbana da margem. Às actividades de produção e de armazenamento, associa-se o obstáculo da ligação das duas margens do Tejo. Sistemas de transporte de mercadorias e de passageiros, a interface rodo-fluvial que resulta de um grande tráfego pesado de atravessamento entre as margens. O futuro da margem passa por repensar uma coordenação no âmbito nacional, regional, metropolitano e urbano, decisivo no futuro desta zona como área urbana central de Lisboa. O número de soluções para esta zona é incontável e exige uma forte e coordenada vontade política tal como um grande sentido urbano, com um plano estratégico avaliado e aprofundado. A sua realização passa por um processo faseado onde a pouco e pouco se concretizam as partes que compõem o plano global. Uma das intenções que tinham ficado assentes no concurso de ideias já referido foi a identificação da margem da cidade como um eixo principal das grandes transformações urbanas que tornarão Lisboa como exemplo na sua rede urbana para o resto do mundo. Além disto, é ainda um bom exemplo de um conjunto de grande arquitectura urbana, de vasto programa de equipamentos culturais, de lazer, turismo, entre outros.

Hoje, as extensões da cidade são outras, abarcando vários montes e vales, havendo um especial destaque para a zona nascente da cidade, onde se recebem as águas do Tejo e mar se propaga num largo estuário. E, pensar a Lisboa de hoje, é conhecer a Lisboa de ontem. Pensar sobre Lisboa implica inevitavelmente uma postura crítica e preponderante num domínio nada unânime que se entende por *a questão urbana*. E essa “*questão urbana*” e o sistema de problemas, conflitos e antinomias que comporta, assentam sobre o reconhecimento da evidência histórica do “*facto urbano*” que agora se exacerba e tinge toda a vida social, porque as sociedades de todo o Mundo são progressivamente sociedades urbanas, e a cultura contemporânea tende rapidamente para ser quase só uma cultura urbana.¹⁶

Trata-se assim da definição de um programa para a imagem da nossa Lisboa, que seja capaz de afirmar a cultura portuguesa. Recolocar, deste modo, a nossa cultura no mundo, dispersa em cinco continentes. É a arquitectura transposta na idade da cidade, onde a forma beneficia as questões programáticas, para representar a cidade numa imagem criativa que permanecerá sempre na memória.

¹⁶ BARATA, J. P. Martins. *Pensar Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989, p.7

Unir, mas naquele mesmo lugar dividir, separar; uma margem é isto: um limite, uma fronteira, que ao longo dos tempos está sujeita a modificações, pelos avanços e pelos recuos, pelas diferenças dos muitos territórios humanos que a ela acorrem para um encontro. Um encontro necessário, ou até fortuito, mas que transporta sempre o imaginário.

Lisboa, "...situada nas proximidades do Mar Tenebroso..." "...ajuntou em si as bondades do mar e da terra..."

Entre duas fortunas, que a sua posição sempre lhe garantiu, Lisboa caprichou na maneira como por elas foi servida ou delas se serviu, como as soube unir ou acumular, como as dividiu e esbanjou.¹⁷



23. Além Rio

¹⁷ MONTEIRO, José Charters. *Notas à Margem da Cidade de Lisboa* in *Revista Architectos*. Lisboa: AAP, n1, 1989, p.7

24. Fragatas em Lisboa,
1906-1918
Joshua Benoliel





SÉCULO XIV
OS LIMITES DA CIDADE DE LISBOA ESTAVAM CIRCUNSCRITOS AS MURALHAS MOIRA E FERNANDA

SÉCULO XVI
NO INÍCIO DO SÉCULO XVI, DURANTE O PERÍODO DAS CONQUISTAS, NAVEGAÇÃO E COMÉRCIO COM O ORIENTE, HÁ A NECESSIDADE DE EXPANSÃO DA CIDADE PARA FORA DO PERÍMETRO DAS MURALHAS, AS TRÓCAL COM O ORIENTE, TROUSSEM INFLUÊNCIA E CONDIÇÕES DE VIDA O QUE PROPORCIONOU O AUMENTO DA POPULAÇÃO, E A CONSEQUENTE CRIAÇÃO DE NOVAS FREGUESIAS. A NORTE DA CIDADE, LOCALIZAM-SE ZONAS PRIVILEGIADAS DE QUINTAS DE FÉRIAS, NUM AMBIENTE FORTEMENTE MARCADO PELA RURALIDADE.

SÉCULO XVII
PORTUGAL ESTÁ EM EXPANSÃO E LISBOA GANHA EXPRESSÃO AUMENTANDO AS SUAS FREGUESIAS PARA NORTE DO CASTELO E SOBRE A LINHA DO RIO ATÉ BELEM, LUGAR DE PARTIDA DAQUELES QUE VÃO AO ENCONTRO DO NOVO, ALÉM MAR. EM 1705, O TERRAMOTO QUE ABALOU O REINO TAMBÉM CONTRIBUIU PARA O CRESCIMENTO DAS FREGUESIAS E ÁREA ADMINISTRATIVA DE LISBOA, EM PARTICULAR NA NOVA FREGUESIA DA AJUDA QUE SERVIU COMO COLUNA REAL.



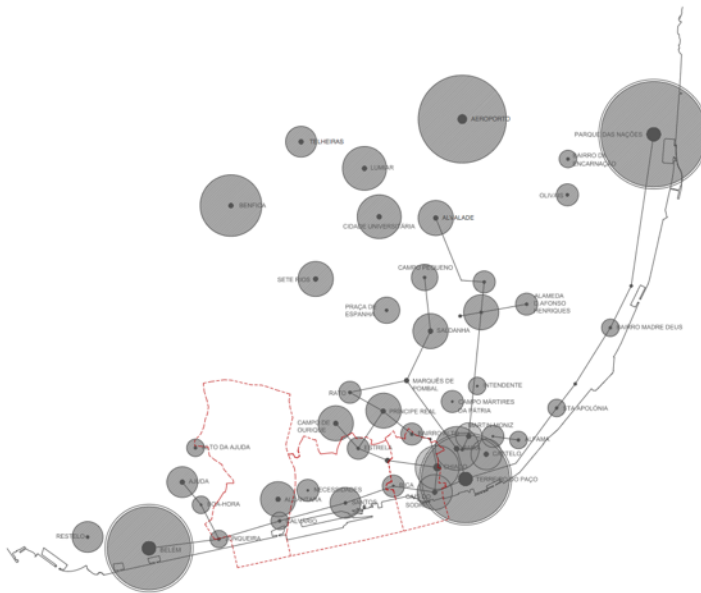
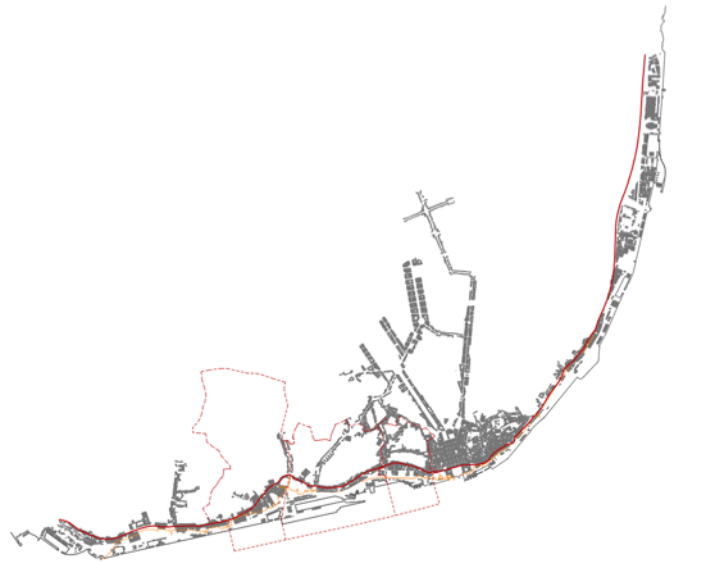
SÉCULO XIX
AS FREGUESIAS CRESCEM POR FORA DAQUELE QUE É O FOCO CENTRAL DE LISBOA, DISTINGUE-SE UM REGIÃO ÁREA DE CARACTERÍSTICAS RURAIS, QUE SE DISTINGUE PELAS SUAS DIMENSÕES EM RELAÇÃO À ÁREA URBANA CENTRAL. A INTRODUÇÃO DA MÁQUINA A VAPORE TAMBÉM SE COMEÇA A DENOTAR NA ORGANIZAÇÃO, DISTÂNCIAS E DIMENSÕES DA CIDADE. A INDUSTRIA APARECE E COM ELA NOVOS BARRIOS, COMO É O CASO DA FREGUESIA DE ALCANTARA. E FREGUESIAS CIRCUNDANTES, COMO PRAZERES, SANTO CONDESTRÁVEL E MESMO BELEM, QUE SÓ NESTE SÉCULO RUNEM COMO FREGUESIA DA CIDADE DE LISBOA.

SÉCULO XX
CRESCER A ÁREA URBANA DA CIDADE COMO CONSEQUÊNCIA DO AFANECIMENTO DE AMPLOS E NOVOS BARRIOS SERVIDOS PELA NOVA RESTRUTURAÇÃO DA CIDADE EM 1988. O AFANECIMENTO E USO DO CARRO POR MAIOR PARTE DA POPULAÇÃO ALIADO AO NOVO ESTILO DE VIDA E CRIARAS QUE A CIDADE REPRESENTA, É UM FACTOR QUE JUSTIFICA ESTA EXPANSÃO ASSIM COMO O CONSULTÓRIO DE NOVAS OBRAS PÚBLICAS, PROPORCIONADOS NO REGIME AUTORITARIETA DO ESTADO NOVO (1933 - 1974), COMO O BARRIO DAS AVENIDAS NOVAS FREGUESIAS NOR OESTE) E TAMBÉM NESTE SÉCULO QUE SE DÁ A EXPANSÃO DA CIDADE PARA SUL, COM A CONSTRUÇÃO DA PONTE 25 DE ABRIL.

ACTUALIDADE
O MUNICÍPIO DE LISBOA ENCONTRA-SE DIVIDIDO EM 4 GRANDES ÁREAS ADMINISTRATIVAS (A.F.L.D.) DA-SE A REESTRUTURAÇÃO DA CIDADE, COM A DIMINUIÇÃO E DEFINIÇÃO DE NOVOS LIMITES DAS FREGUESIAS, COMO É EXEMPLO, A CRIAÇÃO DO PARQUE DAS NAÇÕES, EXPANSÃO DA CIDADE ORIENTAL.

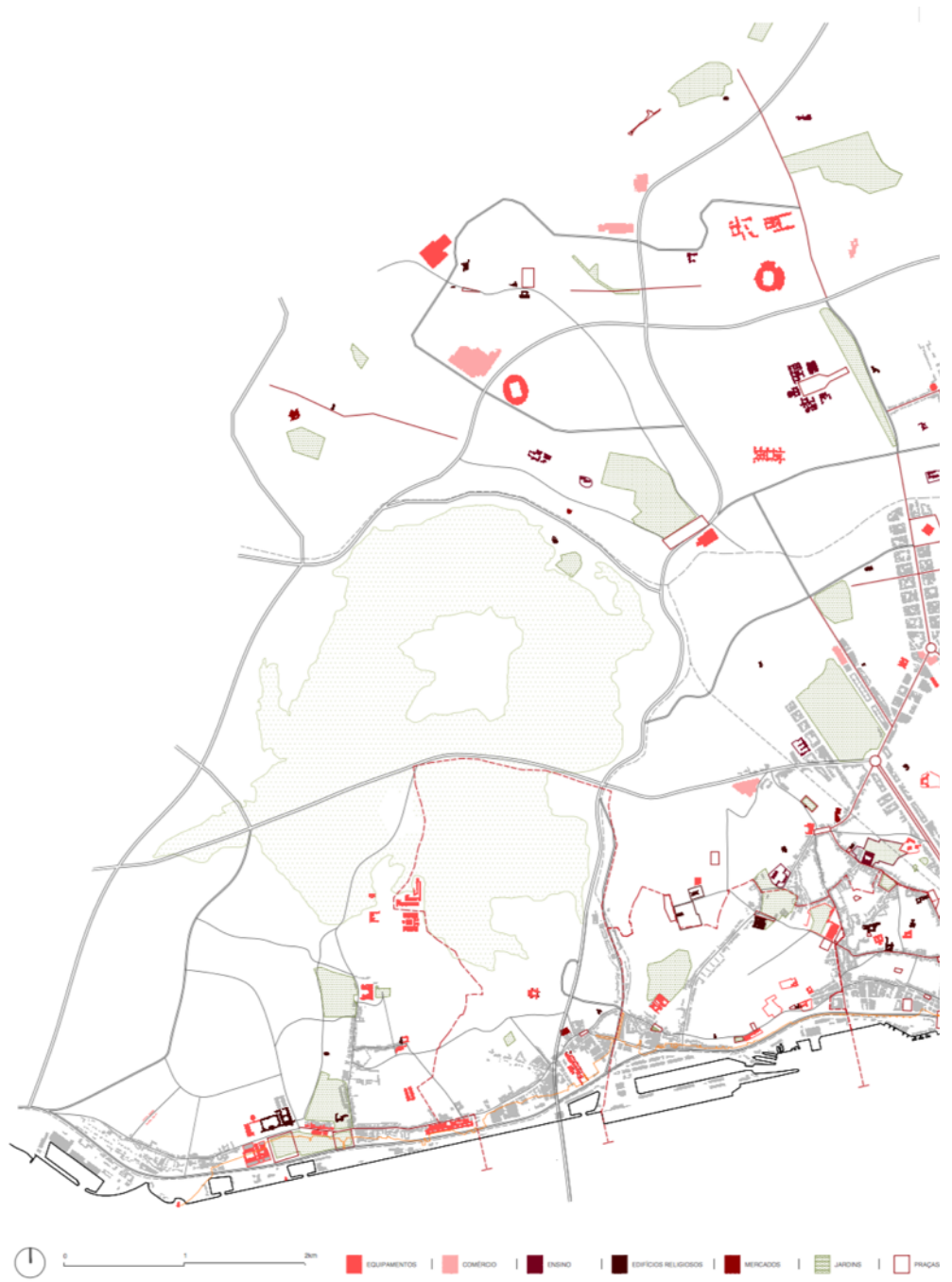


25. Mapas de Evolução das Freguesias da cidade de Lisboa do séc.XIV à actualidade



26. Morfologia e eixos distributivos da Cidade de Lisboa / Focos de centralidade na Cidade de Lisboa

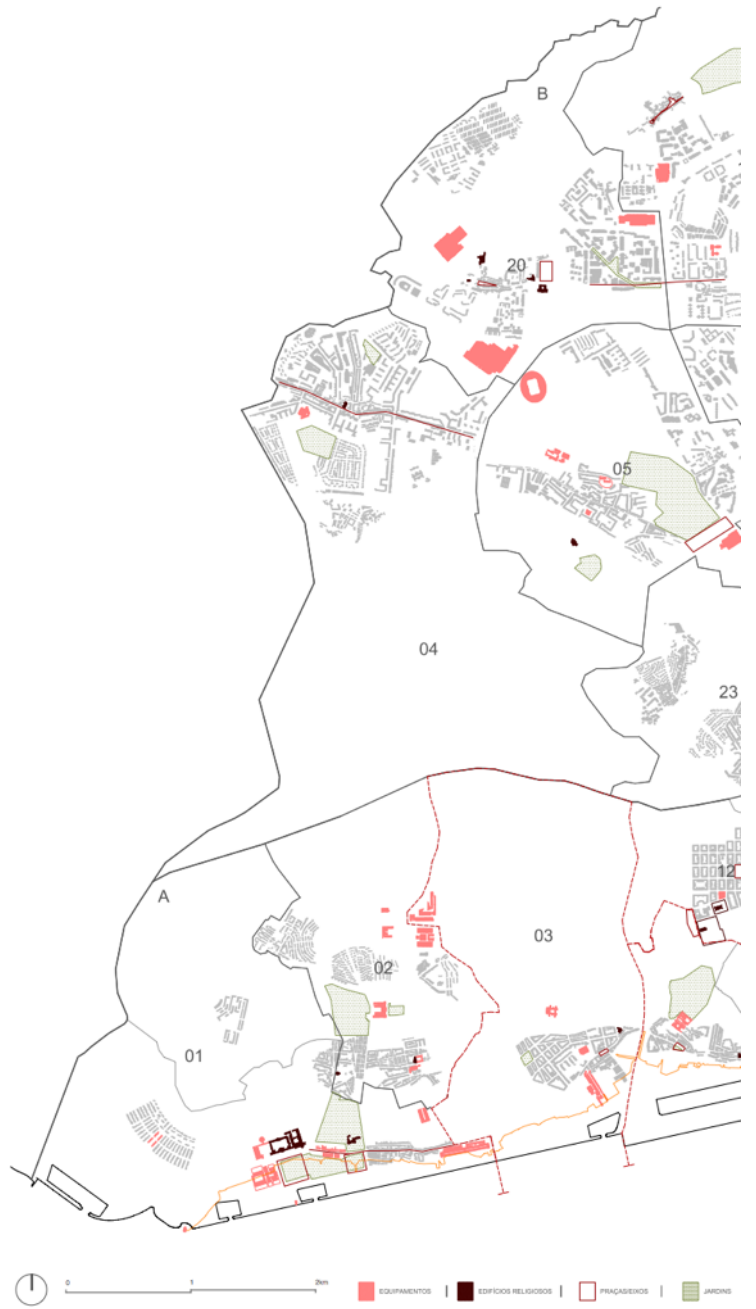


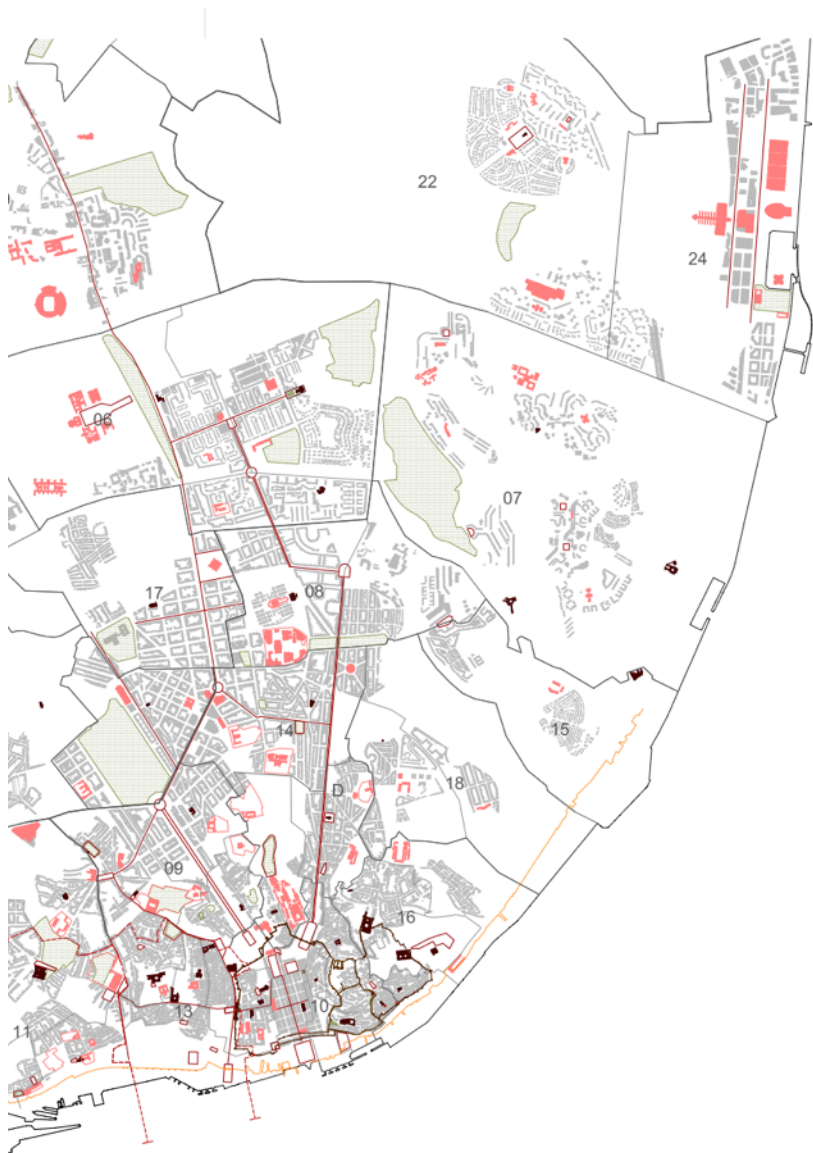




--- PROJEÇÕES EM ESTUDO | — COSTA ACTUAL | - - - COSTA ANTIGA | — VIAS PRINCIPAIS | — VIAS SECUNDÁRIAS | - - - FERROVIAS

27. Mapa de centralidades da Cidade de Lisboa





A. ZONA ADMINISTRATIVA OCCIDENTAL

- 01 BELÉM
SÃO FRANCISCO XAVIER
SUA MARIÁ DE BELÉM
- 02 AJUDA
- 03 ALCÁNTARA
- 11 ESTRELA
LAPA
SANTOS
PIADRES
- 12 SANTO ANTÓNIO
SANTO CONDESTÁVEL
SUA ISABEL

B. ZONA ADMINISTRATIVA NORTE

- 04 BENFICA
- 05 S. DOMINGOS DE BENFICA
- 06 ALVALADE
CAMPO GRANDE
SÃO JOÃO DE BRITO
ALVALADE
- 17 AVENIDAS NOVAS
SÃO SEBASTIÃO DA PSEBEIRA
NOSSA SRA. DE FATIMA
- 19 LUMBAR
- 20 CARNIDE
- 21 SANTA CLARA
CHARNICIA
AMERICOURA
- 23 CAMPOLIDE

C. ZONA ADMINISTRATIVA ORIENTAL

- 07 MARVILA
- 08 AREEIRO
ALTO DA PINA
SÃO JOÃO DE DEUS
- 14 ARRIOIOS
ANOS
PENIA
S. JORGE E ARRIOIOS
- 15 BEATO
- 18 PENHA DE FRANÇA
SÃO JOÃO
PENHA DE FRANÇA
- 22 OLIVAS
- 24 PARQUE DAS NAÇÕES

D. ZONA ADMINISTRATIVA SUL

- 09 SANTO ANTÓNIO
S. MARCELO
S. JOSÉ
CORONAÇÃO DE JESUS
- 10 SANTA MARIA MAIOR
MARTIRES SANTIAGO
SACRAMENTO S. DOROTÉO E S. LOURENÇO
S. NICOLAU S. CATILDO
MADALENA S. CECÍLIO
SANTA JUSTA S. MIGUEL
SE S. ESTEVÃO
- 13 MISERICÓRDIA
MERCES
S. CATARINA
ENCARNAÇÃO
S. PAULINO
- 16 SÃO VICENTE
SÃO VICENTE
GRACA
S. ENGRACIA

--- FREGUESIAS EM ESTUDO | --- COSTA ACTUAL | --- COSTA ANTIGA | --- FREGUESIAS ANTIGAS | --- FREGUESIAS ACTUAIS | --- CERCA ROMANA | --- CERCA FERNANDAIA

28. Mapa das freguesias da Cidade de Lisboa, limites e distribuição

2.2 SANTOS-O-VELHO

A simbologia dos santos Mártires, as condições geográficas de proximidade ao rio, abrigo natural e a localização no eixo que ligava Lisboa a Belém, estão na génese da freguesia medieval de Santos, que entre o rio Tejo e o Vale de São Bento cresceu a partir de pontos de fixação conventual, nobre e popular, entre o quase orgânico a planeado, desdobrando-se para a Lapa no final do século XVIII, freguesia que tomando alguns dos seus traços, se assumiu burguesa. [...]. Neste vasto território materializaram-se os tempos de crescimento de um lugar gerado nos primórdios da cristandade que cresceu monumental e popular, de gentes do rio e do mar, com grande expressão industrial, mas também sede de poder e de viver requintado, numa multiplicidade de heranças culturais. Mas tratando-se do rio, a sua primeira razão de ser, ainda compatível com o desenvolvimento industrial, foi afastado pelo progresso ferroviário e viário. Agora, volvido mais de um século, aproveitando os vestígios abandonados, assiste ao regresso à cidade, como se de um resgate de memória se tratasse, da comunhão de Lisboa com o rio¹⁸.

¹⁸ RIJO, Delminda. *Lapa + Santos + Prazeres* in *Nova Proposta Administrativa para Lisboa*. Lisboa: Gabinete de Estudos Olissiponenses, 2011, p.30



29. Panorâmica de Santos-o-Velho, 1890-1968
Judah Benoliel

Os limites da cidade velha pelo lado sul são marcados pelo *Paço do Velho*, hoje conhecido como *Santos*. Esta denominação remonta ao início da era cristã e está associada ao episódio dos Santos Mártires de Lisboa, - Veríssimo, Máximo e Júlia, filhos de um nobre senador e que foram supliciados por serem seguidores do Cristianismo e por andarem a divulgar a Fé contrária aos interesses de Roma. *Teriam sido arrastados pela cidade presos a um cavalo e posteriormente degolados por ainda apresentarem sinais de vida. Atirados ao Tejo, os cadáveres deram à costa e teriam sido sepultados no lugar de “Santos”*¹⁹. A ermida construída (303 d.C.) passa a ser atracção religiosa, e foi sobre esta que D. Afonso Henriques manda erigir a Igreja de Santos em 1147, a partir da qual a freguesia se desenhou. O templo que pertenceu à Ordem Militar de Santiago da Espada em 1149, tornou-se local de recolhimento das comendadeiras de Santos ao longo do século XIII, ainda que por um curto período de tempo, - os Frades da Ordem de Santiago acabam por mudar-se pouco tempo depois para outra zona ribeirinha: Madre de Deus e Xabregas, com um novo Convento (encomendado por D. João II), passando esta nova a ser Santos-o-Novo, o que consequentemente atribui à área que anteriormente ocupavam a denominação de Santos-o-Velho.

A estrutura conventual que se encontrava abandonada, passa a ser ocupada por Fernão Lourenço, feitor das Casas da Mina e da Índia, que mais tarde, - em 1501, se vê obrigado a “cedê-la” a D. Manuel

¹⁹ ALVES, Maria Paula; INFANTE, Sérgio. *Lisboa. Freguesia de Santos-o-Velho*. Lisboa: Contexto, 1992, p.21

para Paço Real. A este sucede D. Sebastião, que segundo os ditos tradicionais foi *daqui* que partiu para Alcácer Quibir. Depois do desaparecimento do rei, o Paço Real cai em abandono.

Ainda no início do século XVI, Lisboa começava já a consolidar as suas intenções de expansão da sua cidade para o rio, ultrapassando os limites impostos pelas muralhas, - primeiro a moura e depois a fernandina, sendo os Paços da Ribeira e de Santos fundamentais nesta afirmação da génese do território da cidade. O primeiro grande eixo a ser ocupado correspondia ao território entre as portas de Santa Catarina e os arrabaldes a poente da cidade, o que actualmente corresponde às Ruas da Esperança, de Santos-o-Velho e das Janelas Verdes. O antigo Paço “suspenso” sobre o rio começava a abrir portas para o eixo da cidade, - para norte, como também o fez o Palacete de Pombal, que analisaremos com mais detalhe adiante.

No século XVII, há um aumento da ocupação religiosa, tendo sido implantados na zona conventos e palácios, - Conventos da Esperança, das Albertas (o que actualmente corresponde ao Museu Nacional de Arte Antiga), das Inglesinhas de santa Brígida, dos Marianos, das Trinas do Mocambo, das Bernardas e as casas nobres como é o caso do Palácio do Alvor ou dos duques de Aveiro. Os homens do mar, escravos e artesãos vão-se instalando ao longo das ruas e vielas paralelas ao rio, formando pequenos núcleos e bairros, como o de Mocambo. Já na segunda metade do século XVIII dá-se um grande desenvolvimento da zona, que passara também quase ilesa ao terramoto de 1755. Começam, deste modo, a formar-se os bairros lisboetas, tal como ainda hoje muitos deles se mantêm: na encosta norte, a poente da Madragoa, surge a urbanização pombalina da

Lapa/Estrela, - tendo como base a quadrícula rectilínea inspirada no racionalismo do século das Luzes, quarteirões rectangulares orientados a norte/sul e nascente/poente e vias não hierarquizadas. O modelo da Baixa Pombalina não é seguido e aplicado, havendo uma grande liberdade no que se refere às cérceas, aos modelos pré-fabricados, às volumetrias e tipologias, o que confere ao conjunto uma imagem muito própria. Mais tarde, em 1834 dá-se a extinção das ordens religiosas, o que leva a um abandono dos conventos e mosteiros desta zona sul da cidade, que são depois alvo de novas ocupações, com alterações, destruições e mudanças que não respeitam a caracterização arquitectónica original. Até mesmo a memória do antigo Paço Real é devastada por um incêndio em 1837, não tendo este sido mais refeito. Todo este conjunto de acontecimentos teve repercussões no que diz respeito à imagem da freguesia de Santos.



30. Chafariz na rua das
Janelas Verdes, 1907
Joshua Benoliel

Outro marco determinante na estrutura e morfologia da Santos-o-Velho é a Revolução Industrial, pois é também *aqui*, na zona mais a poente [zona ribeirinha de Santos/Janelas Verdes], que se instalam as indústrias, as fábricas de cerâmicas, pregos, tintas, carpintarias e serralharias, armazéns e habitação operária.

A envolvente ao rio foi também alvo de grandes obras públicas, - o Aterro da Boavista, as docas, a linha de caminhos-de-ferro, o que leva a um afastamento implícito do rio. O aterro da frente ribeirinha, - Aterro da Boavista, executado a partir de 1850, foi a mais importante implementação na estrutura e na conformação da cidade; foi também a alteração de maior escala, e transforma radicalmente as ligações da cidade, transferindo o antigo eixo poente da arriba para sul, para a actual Avenida 24 de Julho. O Aterro começa à entrada de Alcântara e prolonga-se até ao Cais do Sodré, na altura com o nome merecido de Rua 24 de Julho, - apesar de ter sido conhecido simplesmente por Aterro durante um longo período de tempo. No lado norte, (na zona de Santos), foram construídas oficinas, depósitos e a demolida Fábrica do Gás.

A riqueza cultural de Santos-o-Velho está na população, na burguesia do norte e na aristocracia do sul, com forte presença de pescadores e varinas de comunidades migrantes. Mas ainda na arquitectura modernista, - como é o exemplo da Gare Marítima da Rocha Conde de Óbidos, nos cinemas, nos teatros, nos clubes recreativos, nas marchas populares, nos clubes nocturnos da Av. 24 de Julho. A zona de Santos foi também declarada como sendo uma Área Crítica de Recuperação e Reconversão Urbanística, enquadrada na Unidade de Projecto da Madragoa e São Paulo, uma vez que os seus núcleos

habitacionais se encontram já com algum estado de degradação, e visto que o edificado da área apresenta um elevado valor histórico e patrimonial.



31. Linha de costa, 1871

32. Av. 24 de Julho, 1939
Eduardo Portugal



33. Escadas da Rocha
Conde de Óbidos, 1975
Armando Seródio



34. Av. 24 de Julho, 1971
Nuno Barros Roque Silveira

A verdadeira identidade de Santos deve ser interpretada sem nunca esquecer o conjunto no qual está integrada, sem esquecer a configuração monumental dos conventos, os palácios, as quintas e ainda a grande frente ribeirinha que a delimita. A rica partilha dos espaços e das gentes, *congregando as popularidades da antiga e popular Alcântara, a vivência de Campo de Ourique, das Janelas Verdes, da moderna Infante Santo, ou da elegante Lapa, numa mistura de operário, marítimo, burguês, conventual e aristocrático*²⁰.



35. Fotografia Aérea Santos-o-Velho, 1950
Judah Benoliel

²⁰ RIJO, Delminda. *Lapa + Santos + Prazeres* in *Nova Proposta Administrativa para Lisboa*. Lisboa: Gabinete de Estudos Olissiponenses, 2011, p.30

2.3 A RIBEIRA [PÓS]INDUSTRIAL

Agora, deslizando devagarinho pela frente da Ribeira das Naus, falemos dela, mas só de relance, que temo ficar a¹.

Júlio de Castilho

Esta viagem pela ribeira de Lisboa faz-se a partir do período industrial, numa tentativa de identificar a forma como esta se foi transformando e sistematizando os próprios processos de formação que, nas suas diferentes zonas e em momentos distintos, estiveram na génese dessa mesma transformação.

Independentemente dos efeitos do tempo, a descrição de Júlio Castilho acerca dos limites da Ribeira de Lisboa em meados do século XIX encontra-se perfeitamente actual. E, portanto, será este um dos autores que teremos em consideração no estudo e pesquisa do tema da Ribeira de Lisboa após os tão importantes processos de evolução que a caracterizaram até aos nossos dias.

É a partir da leitura das transformações produzidas nas ribeiras do Tejo, durante este largo período, que se identificam e se desenvolvem os padrões comum que estão na base da definição dos processos de

¹ CASTILHO, Júlio de. *A Ribeira de Lisboa*. Lisboa: Publicações Culturais CML, 1964, p.5

formação da ribeira industrial. Assim, a ribeira de Lisboa assume um papel evidente de caso de estudo e, como naturalmente resulta de uma metodologia desta natureza, os primeiros resultados conseguidos possuem uma forte ligação com a realidade territorial deste caso.



36. Ribeirinha de Lisboa, 1850
Baluarte do Sacramento

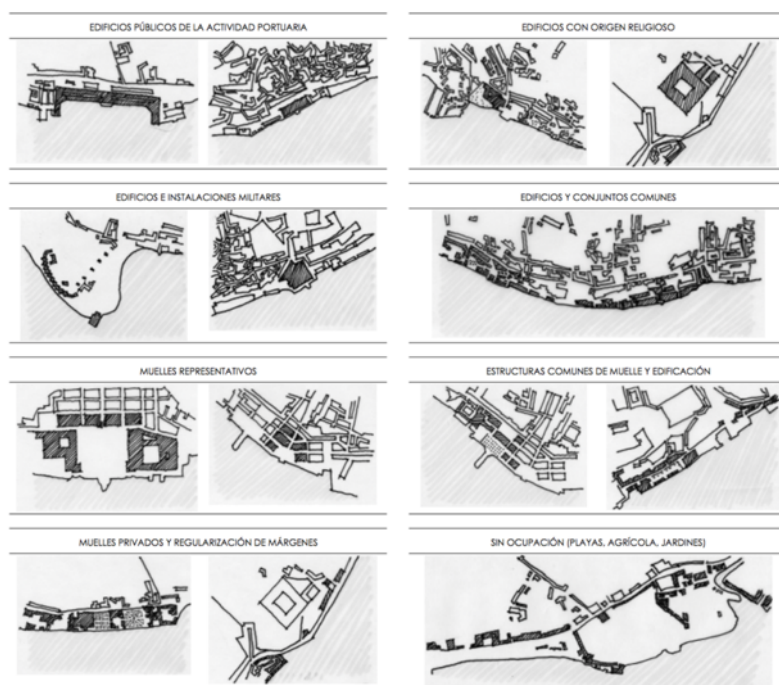
Como veremos, a ribeira industrial de Lisboa apresenta uma enormíssima extensão e uma ainda maior riqueza e diversidade na sua formação. No entanto, os sistemas que estão na base desta consolidação não foram coincidentes no tempo, tornando todo o processo ainda mais rico e estimulante, - num primeiro momento mais centradas a norte, na cidade -, e ao longo do século XX, avançando progressivamente para sul, - numa dimensão metropolitana, muito mais direccionada para a costa, para a margem.

Perante uma tão vasta frente-rio, como é o caso da ribeira de Lisboa, a utilização de referências secundárias é inevitável, sem nunca esquecer a referência principal, - o próprio território em si mesmo e a cartografia histórica de diferentes momentos. O percurso ao longo das margens de Lisboa não se faz particularmente entre edifícios, mas, antes pelo contrário procura realizar uma leitura de conjunto sobre a sua extensão, (no espaço e no tempo), tirando partido dos seus

variados processos identitários, que mais tarde servem para a interpretação da formação da ribeira industrial em muitas outras cidades portuárias. Este estudo retrocede à reconstrução da ribeira pós-terramoto de 1755, de onde resultam as novas ribeiras da Praça do Comércio e do Cais do Sodré; podemos também definir como modelo caracterizador da cidade a segunda metade do século XIX e as condições morfológicas que na altura se verificavam a nível territorial. Numa primeira fase, a falta de terrenos livres na zona norte da cidade traz para a zona ribeirinha a implantação das grandes indústrias de promoção pública num fenómeno espontâneo, mas cheio de particularidades espalhadas pelas diferentes zonas da ribeira: Boavista, Rocha do Conde de Óbidos, Alcântara e Calvário, Doca do Bom Sucesso, Santa Apolónia e Xabregas. Na análise do modo de como se foi produzindo este processo de ocupação da margem, tentamos sistematizar em dois grandes grupos as tipologias de ocupação ribeirinha: os edifícios ribeirinhos – edifícios públicos dedicados à actividade portuária, edifícios de origem religiosa e instalações militares e os espaços urbanos. É a partir da leitura desta primeira dinâmica que acontece na cidade de Lisboa que é possível definir o primeiro processo de formação da ribeira industrial, designado como a organização de edifício a edifício.

Na primeira metade do século, Lisboa sofreu uma primeira operação de terraplenagem portuária, - o primeiro aterro, onde se integram também os usos urbanos. Com uma localização bastante definida e com incidência numa zona bastante insalubre, a operação de construção do Aterro da Boavista é em parte responsável pela criação de um novo modelo “moderno” da cidade caracterizado por um distinto passeio público sobre a ribeira, arborizado, tirando partido da

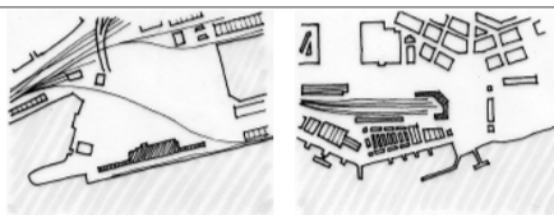
estrutura viária, das novas parcelas industriais, com edifícios públicos e edifícios mistos, constituindo uma nova frente edificada posterior à grande avinda.



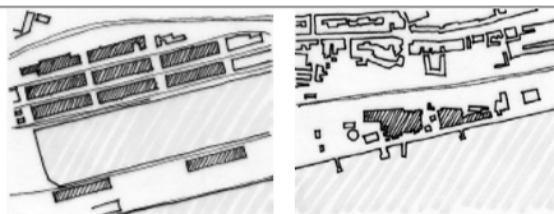
37. Tipologias de ocupação na zona ribeirinha de Lisboa no arranque do período industrial

Sendo de um componente de planificação territorial, o Aterro da Boavista corresponde ao momento mais importante da integração do porto/cidade na nova ribeira industrial de Lisboa, integrando o Tejo na vida urbana e estando na base de formação de uma estrutura rua-armazém.

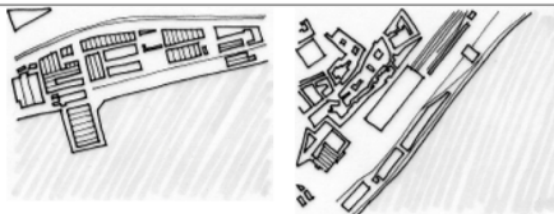
EDIFICIOS PÚBLICOS DE REPRESENTACIÓN



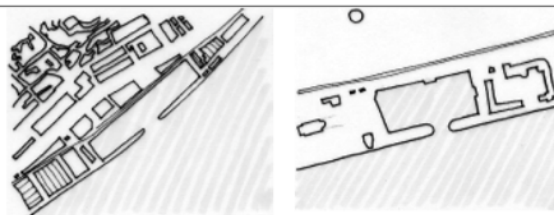
EDIFICIOS Y EQUIPAMIENTOS INDUSTRIALES



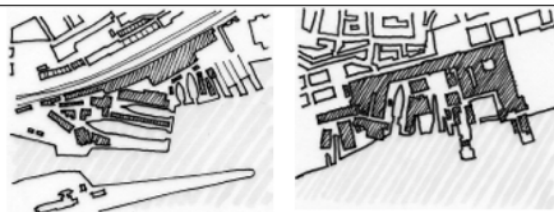
MUELLES PORTUARIOS



DÁRSENAS PORTUARIAS



ASTILLEROS COMPLEJOS



38. Tipologias de ocupação na zona ribeirinha de Lisboa na ocupação do Aterro Portuário

Ainda assim, a grande mudança na forma da ribeira dá-se, como já referimos, na segunda metade do século XIX, tendo como fundamento os projectos de novas infra-estruturas da cidade, em particular através dos caminhos de ferro junto à costa e dos aterros portuários. Todas iniciativas surgiram segundo uma rigorosa coordenação, uma vez que correspondem às primeiras intervenções ribeirinhas inspiradas numa visão de conjunto de planificação e gestão territorial.

Este processo de formação da ribeira de Lisboa associou-se à concepção do plano geral do “porto antes da cidade”, o que nos leva a supor que noutras cidades portuárias as acções acontecem com dinâmicas muito similares a estas. No percorrer da ribeira ocidental e central de Lisboa, é possível comprovar que este processo de renovação urbana das frentes portuárias do período industrial havia começado já antes da chegada da cidade pós-industrial, concretizando-se, no caso de Lisboa, na primeira metade do século XX, com incidência em terrenos ganhos ao rio em finais do século XIX. Pelo contrário, a formação da ribeira oriental da cidade, que partiu da construção dos caminhos ferroviários, apresentava características bastante distintas.

Assim, é através dos novos caminhos de ferro, da indústria e do porto, da habitação operária, das novas formas de energia e abastecimento, da Central Tejo, dos chafarizes de Mardel, do Mercado da Ribeira e do Aterro da Boavista, que a industrialização da margem desenha um novo limite à cidade.

39. Esquema explicativo da linha do caminho-de-ferro (tracejado) entre o Cais do Sodré e Cascais, sobre a base cartográfica de 1909



A ribeira pós-industrial de Lisboa surge assim, como uma transformação progressiva da ribeira industrial que segue ao encontro da cidade. Uma vez mais, o trajecto pelas dinâmicas de transformação da ribeira pós-industrial de Lisboa não se consegue através de uma mera descrição, mas, pelo contrário, é o próprio território que se diferencia em função das suas características, - das que resultam, por exemplo, da distinção entre as ribeiras ocidental e central, da ribeira oriental -, mas, o mais importante, apresenta como resultado a identificação e caracterização de processos distintos que se configuram como padrão-comum.

Como podemos observar, a riqueza e diversidade geográfica, morfológica e administrativa da ribeira de Lisboa é particularmente adequada ao exercício, sempre um pouco redutor, de sintetizar em conceitos abstractos, conjuntos ou agrupamentos de casos de manifestação localizada.

As dinâmicas de transformação das distintas partes da ribeira pós-industrial de Lisboa foram heterogéneas, sendo que não se limitavam a intervenções efectivamente realizadas no território – conhecendo, também, entre outros, momentos de redescobrimto por parte da

cidade e de debate público sobre a natureza da transformação, concursos de ideias, ou ainda intenções e projectos não realizados.

Ao longo de todo este processo de transformação, são visíveis diferentes momentos, a que correspondem diferentes atitudes de projecto – através de um programa adaptado, de uma linguagem arquitectónica característica e, principalmente, através do modo como são encarados o património histórico e industrial existente.

Atribuir uma regra à realidade, que é a ribeira pós-industrial de Lisboa – simultaneamente extensa e variável, em termos territoriais e temporais -, não foi uma tarefa fácil. A apresentação de estudos, planos e obras localizadas tenta responder ao duplo propósito de conjunto em função de uma leitura intencional das situações examinadas, efectuando o exercício, por si só já relevante para o caso de Lisboa, de sistematizar uma realidade heterógena e de criar um conhecimento geral a partir da leitura do caso de estudo, identificando e caracterizando os processos de transformação presentes.

Confrontando com a extensão do campo de trabalho, o estudo exaustivo da transformação da ribeira pós-industrial de Lisboa seria uma tarefa impossível, apenas aplicável para secções muito mais limitadas do território. O exercício de síntese foi, deste modo, inevitável.

Tal como acontece em muitas outras cidades portuárias, a administração portuária depende organicamente de estruturas estatais e municipais e, é neste contexto que o processo de

transformação da ribeira industrial fica sujeito à Administração do Porto de Lisboa (APL), que não só constitui uma realidade distinta, como ainda representa um processo autónomo de transformação da ribeira pós-industrial.

Lisboa

*Esta névoa sobre a cidade, o rio,
as gaivotas doutros dias, barcos, gente
apressada ou com o tempo todo para perder,
esta névoa onde começa a luz de Lisboa,
rosa e limão sobre o Tejo, esta luz de água,
nada mais quero de degrau em degrau.²*

Eugénio de Andrade

² ANDRADE, Eugénio de. *Escrita da Terra. Homenagens e Outros Eptáfios*. Porto: Assirio & Alvim, 2014 p.50

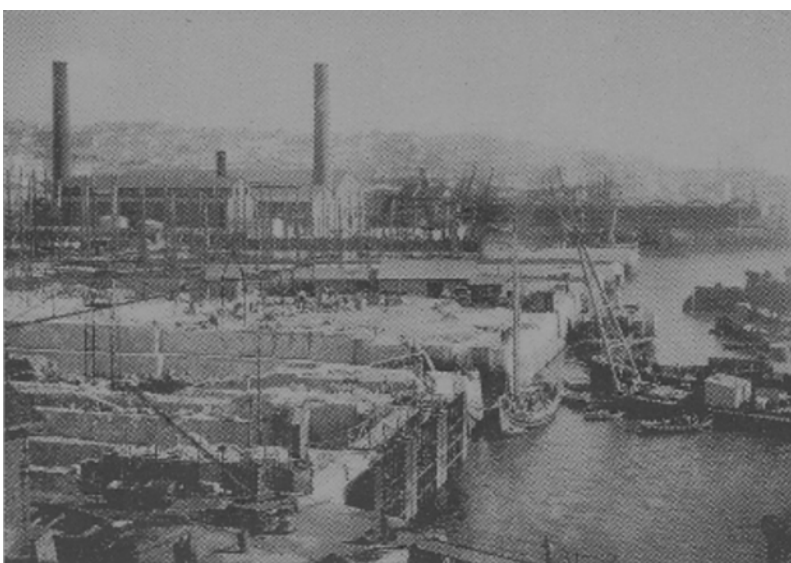
40. Pintura da Ribeirinha
Alfredo Keil



41. Vista da Rocha
Conde de Óbidos, 1873

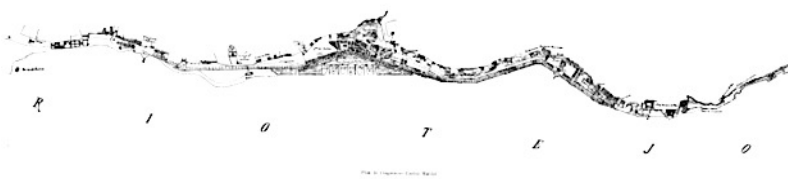


42. Trabalhos de construção
das docas de Lisboa, vista da
Rocha do Conde de Óbidos, anos 90

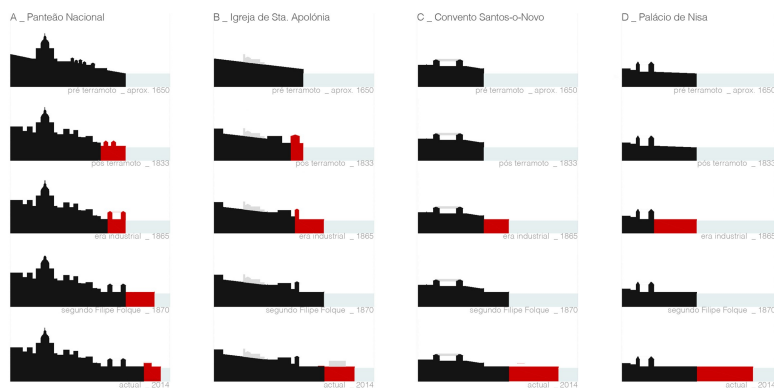




43. Plano de melhorias para o Porto de Lisboa, 1946

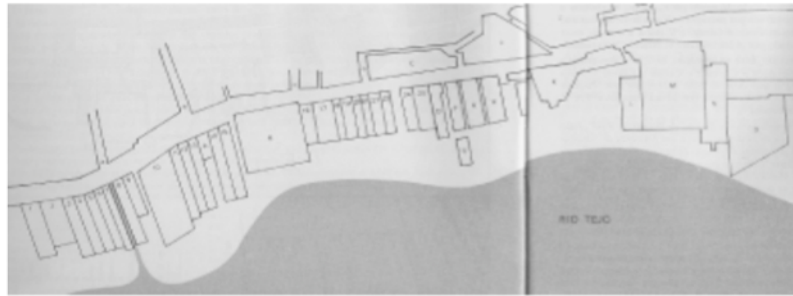


44. Proposta para o desenvolvimento do Porto de Lisboa, aprox.. 1750
Carlos Mardel



45. Diagrama de evolução da Frente Ribeirinha de Lisboa, 2014
Sara da Florência Santos

46. Planta ocupação industrial do aterro da Boavista, final séc. XVIII



47. Planta do aterro da Boavista, 1856



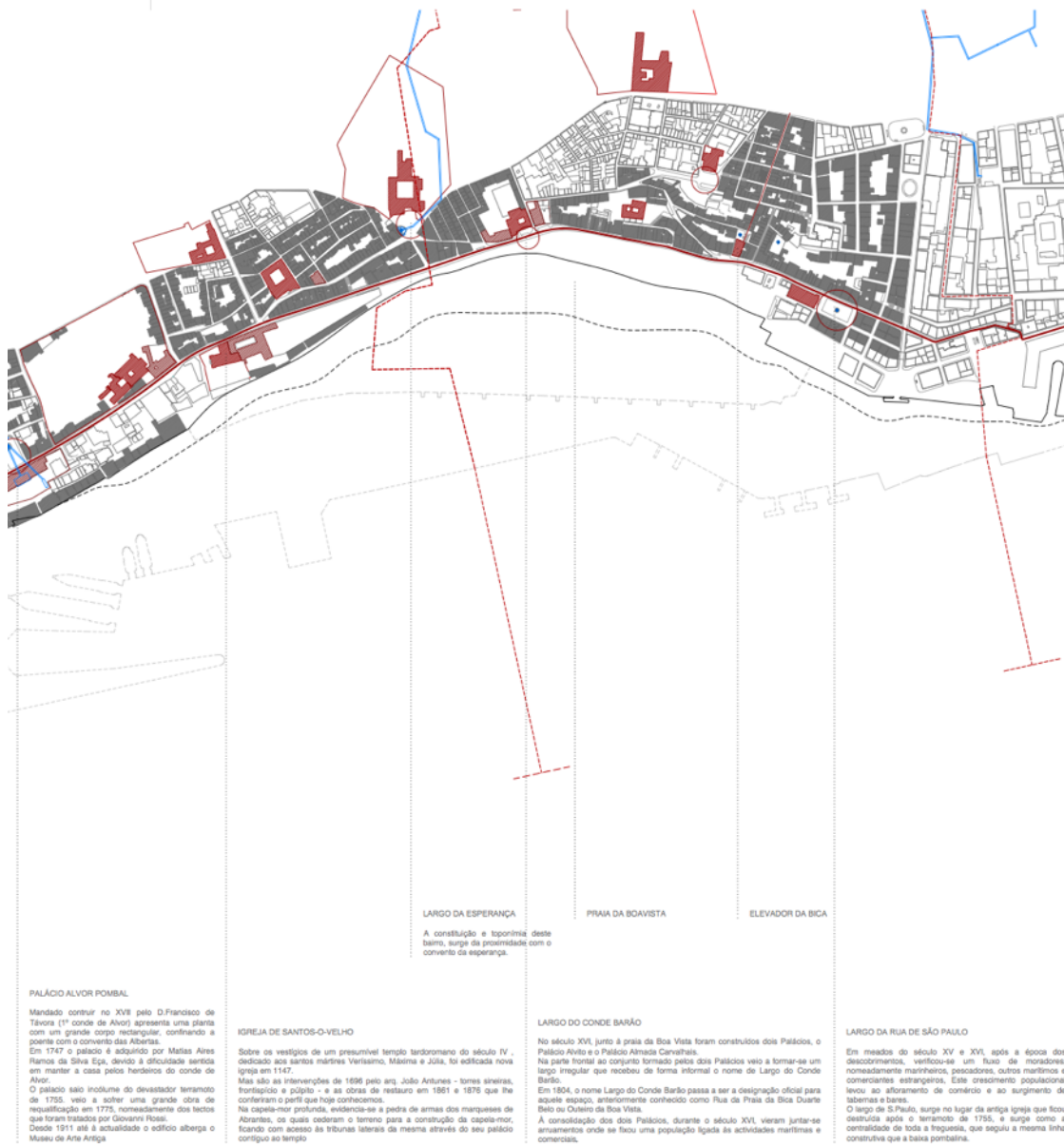
48. Planta do aterro da Boavista, 1908



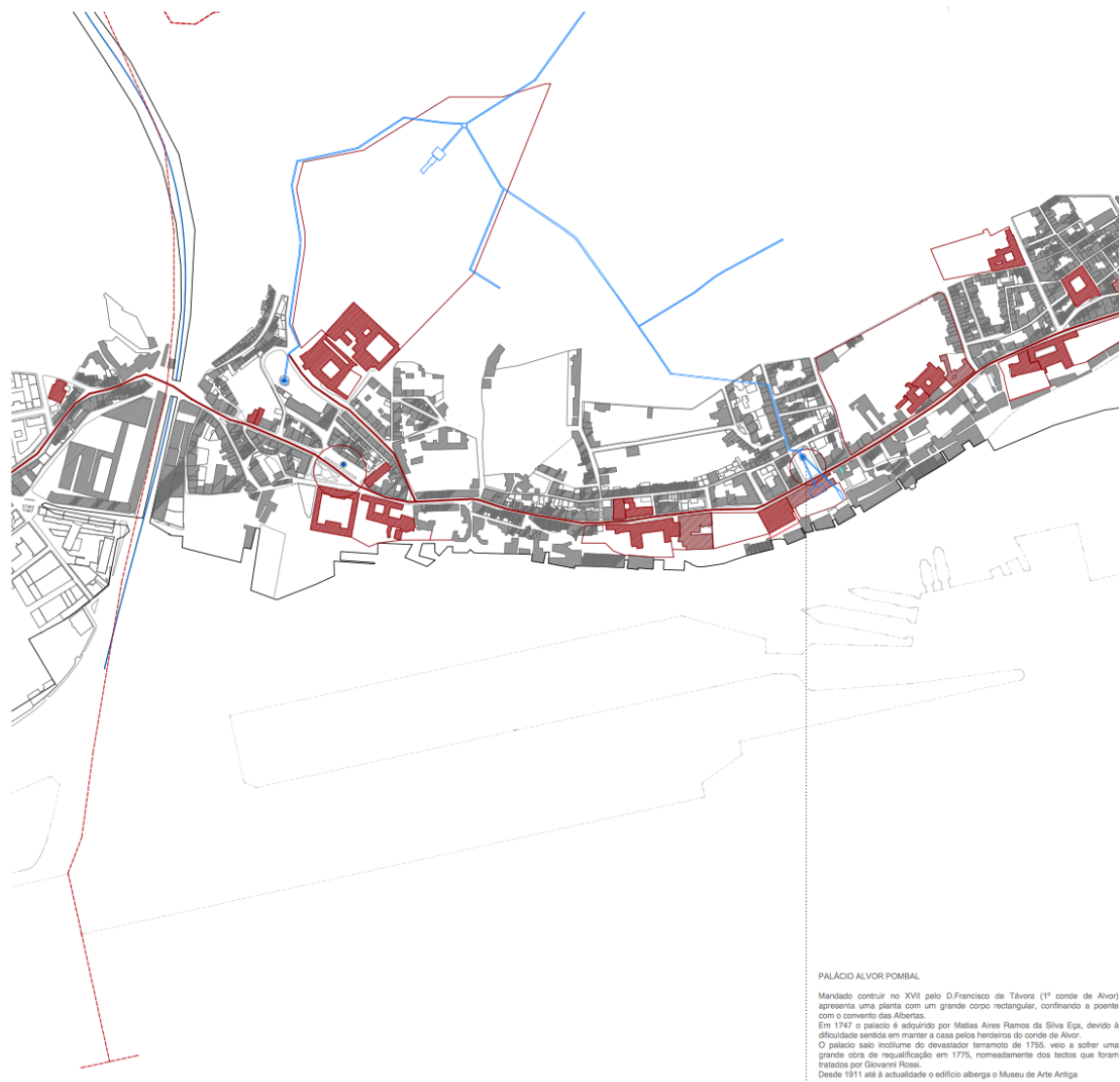
49. Planta do aterro da Boavista, 1973







50. Mapa das Centralidades nas Freguesias em estudo, séc. XVIII



PALÁCIO ALVOR POMBAL

Mandado construir no XVII pelo D.Francisco de Távora (1º conde de Alvor) apresenta uma planta com um grande corpo rectangular, confinando a poente com o convento das Albitas.

Em 1747 o palácio é adquirido por Matias Aires Ramos da Silva Eça, devido à dificuldade sentida em manter a casa pelos herdeiros do conde de Alvor.

O palácio veio incluído do divórcio testamentário de 1765, veio a sofrer uma grande obra de requalificação em 1775, nomeadamente dos tetos que foram tratados por Giovanni Rossi.

Desde 1911 até à actualidade o edifício alberga o Museu de Arte Antiga.

CHAFARIZ DAS JANELAS VERDES

A construção deste chafariz originou um verdadeiro trabalho de reorganização urbanística com o desenho de uma nova praça construída em 1774.

Construído em 1774, o chafariz das Janelas Verdes encontra-se alinhado com o portal norte do palácio Alvor, traduz uma arquitectura civil de equipamento barroco.





ELEVADOR DA BICA

MERCADO DA RIBEIRA NOVA

Após o terramoto de 1755, construiu-se a primeira versão de que viria a ser o actual Mercado da Ribeira

ATERRO DA BOAVISTA

A partir do Século XVI, o desenvolvimento desta área de Lisboa encontra-se intimamente ligado à instalação do Paço Real de Santos que, tal como o Paço da Ribeira (Praça do comércio), polarizam definitivamente a cidade para o rio, alargando a estrutura urbana a erandades (arradures) até aí ocupadas praticamente apenas por ordens religiosas.

O terramoto de 1755 não provoca grandes danos nesta zona, registando-se apenas alguns estragos no Conventos das Albertas e a queda da abóbada da Igreja de Santo-o-Velho, mas impulsiona um verdadeiro desenvolvimento da zona, com o re-ordenamento urbanístico e a abertura e reestruturação de vias, de que é exemplo a abertura da Calçada Marquês de Abrantes.

O crescente influxo populacional levou, por sua vez, à multiplicação de telheiros e barracões na praia de Santos, que lidavam com cascos abandonados, conduzindo inevitavelmente ao avanço gradual sobre o rio e à progressiva degradação da orla ribeirinha, cada vez mais utilizada como vazadouro comum.

A partir da primeira metade do século XIX, a freguesia assiste a uma profunda remodelação com a concretização do Aterro. Constituiu um projecto já antigo, datando, pelo menos, do reinado de D. João V, no âmbito de um vago plano para construção de um porto, as obras para a construção do Aterro foram apenas decididas após o surto de cólera-morbus que grassou na Lisboa de 1857, como medida preventiva contra novos focos de epidemia.

Além de serem desocupadas as praias de Santos e da Boa Vista, que reuniam depósitos e desperdícios entre zonas de estaleiro, telheiros de armazéns e postos de desembarque de carvão e madeira.

Em 1858 o engenheiro José Vitorino Damásio é encarregado de proceder ao aterro da margem desde o Boqueirão da Moeda até à praia de Santos.

PRAIA DA BOAVISTA

Existem referências no século XIV ao papel que a praia de Santos desempenhava no tráfico marítimo, dada a ausência de cascos adequados, pois "por a grande espessura de muitos navios que así jaziam ante a cidade, como dizem, iam ante as barcas Dalmadas aportar a Santos, que he hum grande espaço da cidade, nom podendo manear porraemelos" (Freixo Lopes, apud Ramos, 1994, p.729).

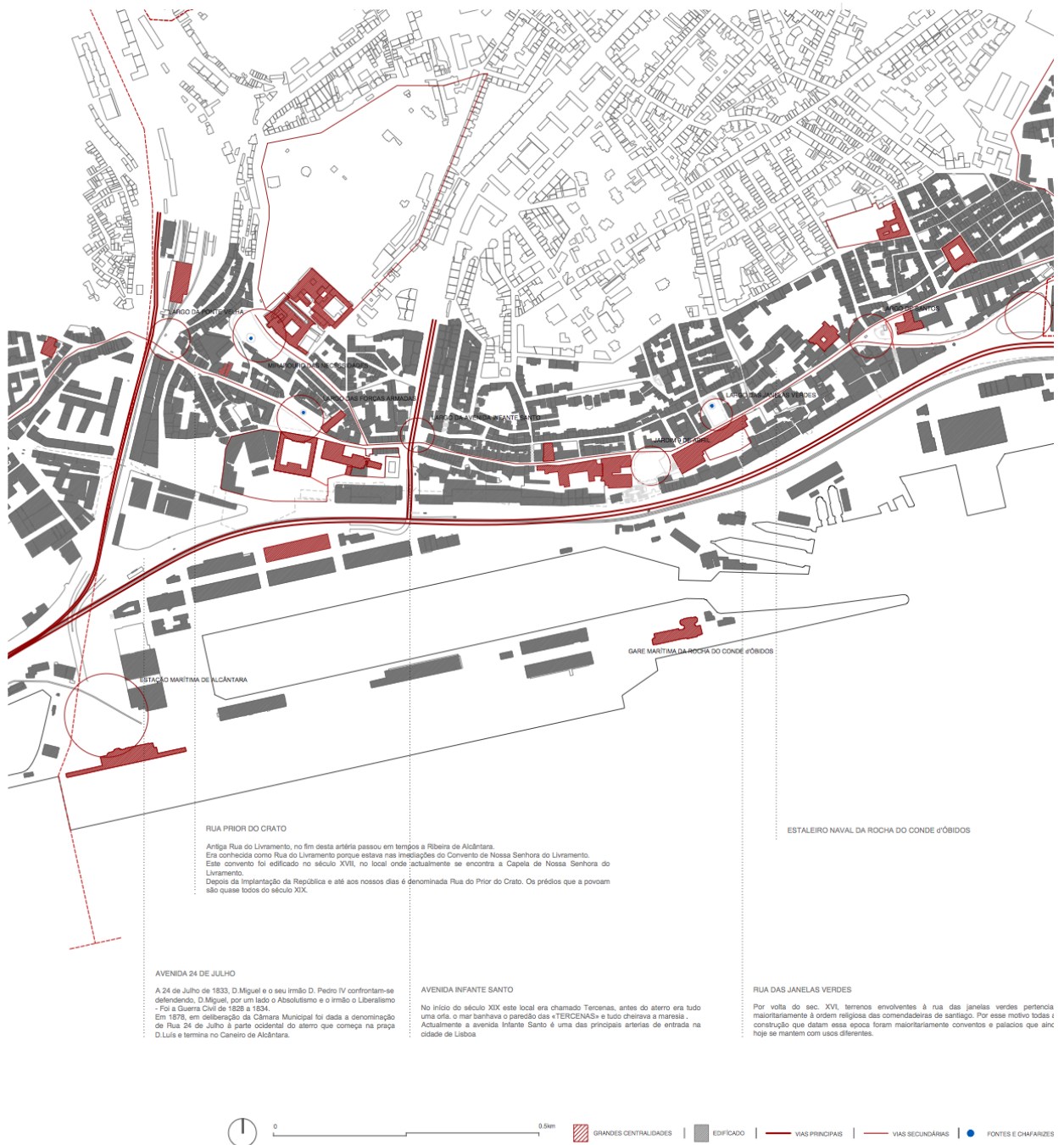
É a partir do século XV e, sobretudo, XIV que esta zona conhecerá maior desenvolvimento, com a eleição da construção naval como prioridade do Estado e a dinamização de novas áreas de estaleiro, nas praias de Santos e da Boa Vista, que trouxe a progressiva instalação de pescadores, marinheiros e gentes ligadas à construção naval.

Durante esta época, a orla ribeirinha de Lisboa foi sendo remodelada, com sucessivos aterros, construções de estaleiros e ancoradouros, sendo referida uma sucessão de "tabuleiros ao longo da praia", assentes em "estacas muito juntas, espetadas a meyo no mar" (Cós apud Ramos, 1994, p.724).

51. Mapa das Centralidades nas Freguesias em estudo, séc. XIX

● FONTES E CHAFARIZES | — LINHA DE COSTA SÉC.XX | - - - LINHAS DE COSTA SÉC.XVIII | - - - - FREGUESIAS EM ESTUDO

MAPA DAS CENTR

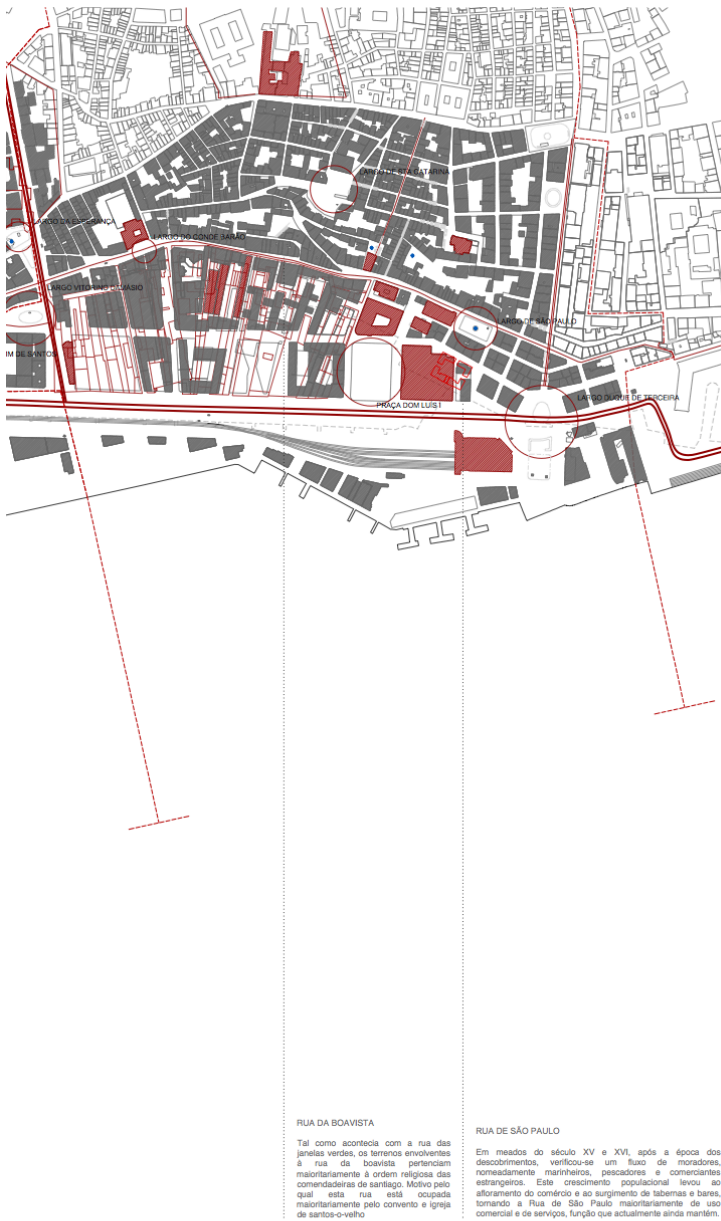


RUA PRIOR DO CRATO
 Antiga Rua do Livramento, no fim desta artéria passou em tempos a Ribeira de Alcântara. Era conhecida como Rua do Livramento porque estava nas instalações do Convento de Nossa Senhora do Livramento. Este convento foi edificado no século XVII, no local onde actualmente se encontra a Capela de Nossa Senhora do Livramento. Depois da implantação da República e até aos nossos dias é denominada Rua do Prior do Crato. Os prédios que a povoam são quase todos do século XIX.

AVENIDA 24 DE JULHO
 A 24 de Julho de 1933, D. Miguel e o seu irmão D. Pedro IV confrontam-se defendendo, D. Miguel, por um lado o Absolutismo e o irmão o Liberalismo - Foi a Guerra Civil de 1828 a 1834. Em 1979, em deliberação da Câmara Municipal foi dada a denominação de Rua 24 de Julho à parte ocidental do alvario que começa na praça D. Luís e termina no Caneiro de Alcântara.

AVENIDA INFANTE SANTO
 No início do século XIX este local era chamado Terceiras, antes do alvario era tudo uma orla, o mar banhava o paredão das «TERCEIRAS» e tudo chegava a maré cheia. Actualmente a avenida Infante Santo é uma das principais arteriais de entrada na cidade de Lisboa

RUA DAS JANELAS VERDES
 Por volta do séc. XVII, terrenos envolventes à rua das janelas verdes pertenciam maioritariamente à ordem religiosa das comendadeiras de Santiago. Por esse motivo todas as construções que datam dessa época foram maioritariamente conventos e palácios que ainda hoje se mantêm com usos diferentes.



52. Mapa das Centralidades nas Freguesias em estudo, séc. XX

— LINHA DE COSTA SÉC.XIX | - - - LINHAS DE COSTA SÉC.XVIII | --- FREGUESIAS EM ESTUDO

2.4 TERCENAS DO MARQUÊS

O crescimento da cidade para ocidente faz entrada pelas Portas de Cata-que-Farás uma alternativa moderna à entrada medieval das Portas de santa Catarina (...) assim, a quinhentista “Rua Direita da Boa Vista até à cruz [de Cata-que-Farás]” constituía um espaço público de impacto urbano cada vez mais intenso¹.

Carlos Caetano

É em *huma fileyra de casas iguaes, abayxo da freguesia de Santos, sobre o Rio²* que encontramos o conjunto das Terceiras do Marquês desvendados através da longa Avenida 24 de Julho, numa fachada maciça e monolítica, com um ligeiro avanço em relação às edificações adjacentes. Na descrição deste imponente conjunto, é inevitável começar pelo exterior, caracterizado por uma cantaria em pedra maciça que contrasta com as pequenas ruas interiores delimitadoras deste conjunto e que nos guiam, por um subir de cotas, através do Beco da Galheta - paralelo ao rio, e da Travessa José António Pereira – ligeiramente oblíqua e perpendicular ao Tejo, até à Rua das Janelas Verdes.

¹ CAETANO, Carlos. *A Ribeira de Lisboa na Época da Expansão Portuguesa (Séculos XV a XVIII)*. Lisboa: Pandora, 1ª Edição, 2004, p.138

² Idem, p.139

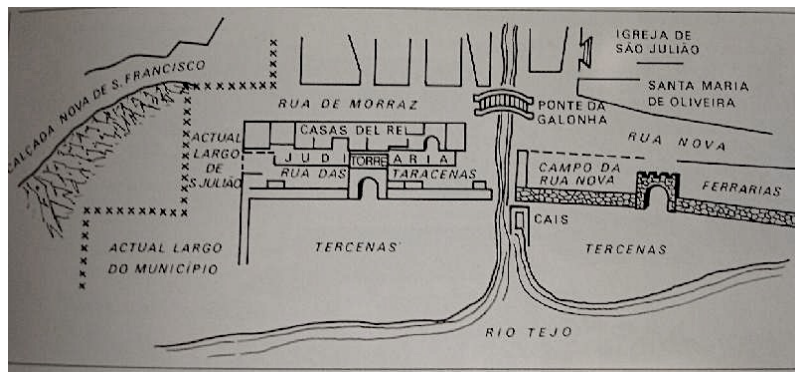
A nível formal, as Tercenas do Marquês apresentam um traçado marcadamente ortogonal, paralelo e perpendicular ao rio, tanto na sua delimitação exterior como também na caracterização do seu interior, como perceberemos adiante. Em oposição a esta realidade tão rígida, o conjunto permite-nos também a contemplação de admiráveis arcos suspensos que ligam de um modo íntimo e marcante os três corpos isolados, além de garantirem ainda a sua função estrutural de arcos botantes que permitem a viabilidade do conjunto. *Delimitamos assim três corpos de figura perene dada a sua matéria, pedra maciça e dura, que se encontram ligados entre si por arcos isolados ou emparelhados, que vencem o vão que a rua oferece e que a conversa entre edifício e arruamento acontece, o que faz com que a altura destes também vá variando consoante a sua cota de localização, sendo os arcos mais altos os da cota mais baixa. [...] Porém, os já referidos arcos, de presença dominante aquando do deambular em torno das Tercenas, asseguram claramente o papel de arcobotantes. Este trabalho exigiu-se muito devido à topografia do terreno e à dificuldade que existiria em realizar fundações sólidas, uma vez que estavam a trabalhar sobre um aterro e se precisar de fazer o travejamento dos vários edifícios³.*

Quanto ao desenho interior, as plantas estão estruturadas em naves regulares e rectangulares, pontuadas por pilares monolíticos de

³ SOBRAL, Rita Isabel D'Aguilar Ramos Sobral. *Reabilitar e Resignificar para a Contemporaneidade as Antigas "Tercenas do Marquês". Diálogo entre Preexistências Significantes e Novas Complementaridades para o Museu Nacional de Arte Antiga*. Lisboa: FA UL, 2014, p.75-76

secção quadrada assentes num pequeno ábaco que culminam em arcos abatidos em alvenaria de tijolo, compondo uma estrutura porticada que suporta a construção de madeira dos dois pisos inferiores, bem como as abóbadas de aresta do último piso que sustêm a cobertura e os maravilhosos terraços do conjunto.

53. Esquema das Tercenas
Rua do Arsenal, 1294
Eng. Augusto Vieira da Silva



54. Bilhete Postal, 1994

As fachadas não fogem à racionalidade característica do conjunto, são delimitadas por um friso contínuo de cantaria que sustém uma platibanda serena, fechada em si mesma e “cega”, desenvolvida sempre à mesma cota e composta por goteiras, como tão bem descreve Rita D’Aguilar na sua tese intitulada *Reabilitar e Resignificar para a Contemporaneidade as antigas “Tercenas do Marquês”*. *Diálogo entre preexistências significantes e novas complementaridades para o Museu Nacional de Arte Antiga*, num gesto que abraça os topos das Tercenas – os seus terraços comparados a uma imagem idílica de jardins suspensos. A grande evidência será a fachada do bloco mais a sul, que compõe o alçado da Avenida 24 de Julho. Neste caso, a platibanda de coroamento contém ainda sete balaústres de pedra que comportam uma grade de ferro e onde também estão inscritas sete goteiras – particularidade do desenho do século XVIII, que se sobrepõem a três corpos unidos e que se repartem pelos três pisos. É também nesta fachada que se pode tomar nota de uma inscrição “CAES DE/ JOZE ANTONIO/ PEREIRA/ DE 1801”, onde percebemos ter havido um arranjo na fachada datado, e ainda a existência de um cais, o que vem também comprovar o tão forte carácter ribeirinho de todo este conjunto, explicando, além disto, a função do seu proprietário *negociante, proprietário de cais*.

Quanto à sua origem, *se a génese remota destas tercenas é difícil de determinar, já a sua relação com o mercador José António Pereira encontra-se bem documentada. Com efeito, era seu o bellissimo Palacete de Pombal cuja fronteira deita para a Rua das Janelas Verdes enquanto o logradouro a tardoz é virado para o Tejo, dando precisamente, sobre os blocos de armazéns. Um destes, o mais*

recuado, constitui o embasamento para a parte do Palacete que vence o desnível enorme entre a Rua das Janelas Verdes e o afloramento onde assentam os armazéns, cerca de três metros a baixo¹.

Para além das Tercenas do Marquês, é necessário dar também um especial destaque ao Palacete de Pombal, situado na Rua das Janelas Verdes nº37 e nº39. Foi mandado construir pelo comerciante José António Pereira, no princípio do século passado, sobre construções preexistentes. O Palacete foi mais tarde vendido a Joaquim José Fernandes e habitaram-no a sua filha e o marido, o quinto marquês de Pombal, ficando então rotulado com nome nobre e pomposo, - o Palacete Burguês. Na fachada principal, o tímpano é decorado pelo brasão dos carvalhos. No seu interior é possível contemplar decorações em azulejos do princípio do século XIX e pinturas sobre estuque da autoria de Pillement. Actualmente é a Escola Superior de Restauro que está estabelecida nas instalações do Palacete, a funcionar sob a direcção do Instituto José de Figueiredo. Um dos principais encantos do edifício não pode deixar de ser uma vez mais referido, - os terraços das Tercenas, implantados sobre o aterro e ligados por passagens apoiadas em arcarias, sob as quais passam as travessas que ligam ao Beco da Galheta que, por sua vez, se liga à Av. 24 de Julho.

¹ PEREIRA, Paulo. *Edifícios Discretos*. (exemplar policopiado) Lisboa: FAUTL, 2013, p.15



55. Palácio Marquês de Pombal, 1967
Augusto de Jesus Fernandes



56. Palácio Marquês de Pombal, 1969
Vaso Gouveia de Figueiredo

57. Palácio Marquês de Pombal, 1969
Vaso Gouveia de Figueiredo



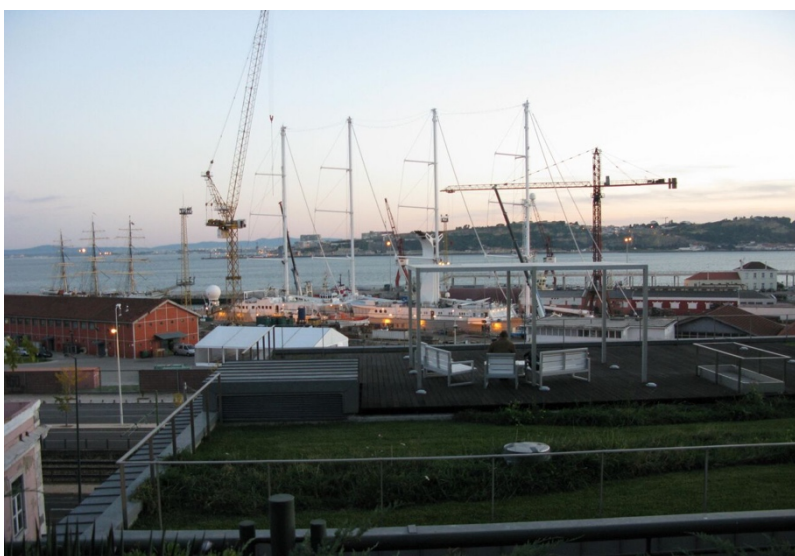
58. Palácio Marquês de Pombal, 1969
Vaso Gouveia de Figueiredo

O Museu de Arte Antiga, é igualmente um marco relevante para a nossa intervenção e merece também uma especial ênfase. A sua estrutura é de edificação complexa. Foi mandado construir em 1690 pelo primeiro Conde de Alvor, D. Francisco de Távora, tendo passado por vários donos e locatários. Em 1760 foi adquirido por Paulo de Carvalho e Mendonça, irmão do Marquês de Pombal e, em 1884 é oficialmente instalado, - no então Palácio das Janelas Verdes, o Museu Nacional de Belas-Artes, sendo que em 1911 este passará a Museu Nacional de Arte Antiga, segundo a direcção do Dr. José Figueiredo, com importantes obras de restauro e ampliação. Mais tarde, em 1971, o Palácio de Alvor/Távoras é classificado como Imóvel de Interesse Público. Na estrutura formal do palácio, podemos verificar a existência de uma planta rectangular, num edifício composto por dois pisos acima do solo, no lado da Rua das Janelas Verdes; a composição arquitectónica é bem estruturada, numa cadência ritmada de cheios e vazios, com portais ricamente trabalhados. No piso nobre do palácio é possível contemplar as janelas de sacada, com guardas de varões de ferro, pintadas de verde, que deram o nome à rua. Em 1888 às instalações do palácio primitivo veio juntar-se o Convento e Cerca das Carmelitas de Santo Alberto, e em 1919 surge o primeiro projecto de conjunto, da autoria do arquitecto Adães Bermudes. Sobre o antigo Convento das Albertas, a poente, foi acrescentado um corpo novo ao museu, que da composição original apenas mantém a Capela; a nascente é também acrescentado um novo elemento que se caracteriza por ser uma imitação do palácio primitivo. Estas obras tiveram a sua conclusão em 1945, segundo a orientação dos arquitectos Rebelo de Andrade. Novamente em 1983, o Museu vai sofrer mais alterações, desta vez

orientadas por João de Almeida e Ferreira Pinto que preparam o edifício para a recepção da XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura. Do espólio valioso do Museu, destaca-se a colecção de pintura do século XV e XVI, bem como a rica colecção de ourivesaria.

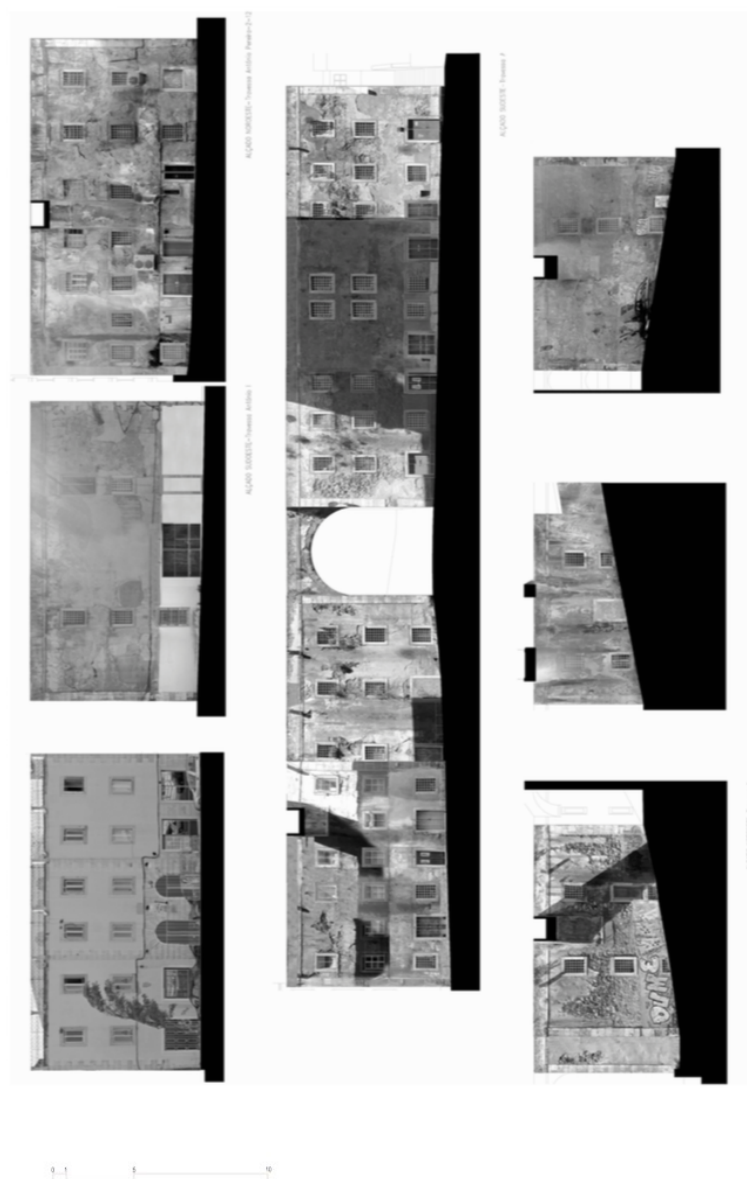


59. Museu de Arte Antiga
Fotografia do Autor



60. Ribeirinha
Fotografia do Autor

61. Fotomontagens dos alçados das Tercenas do Marquês. Além das suas características singulares do desenho dos alçados, podemos constatar o elevado estado de degradação em que se encontram estas estruturas.
Fotomontagem de David Delgado

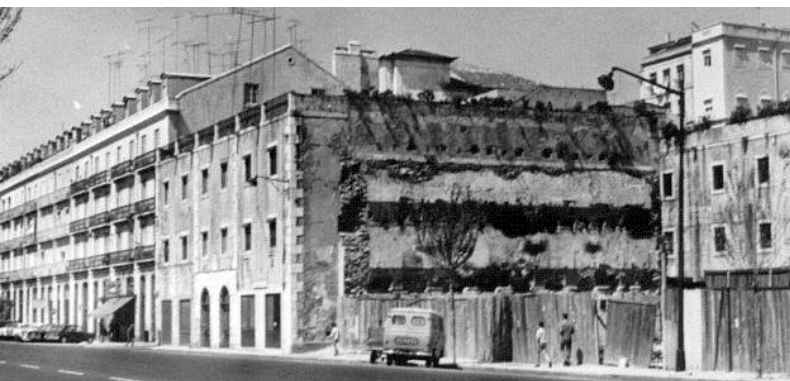




62. Escadas Rocha
Conde de Óbidos, 1901



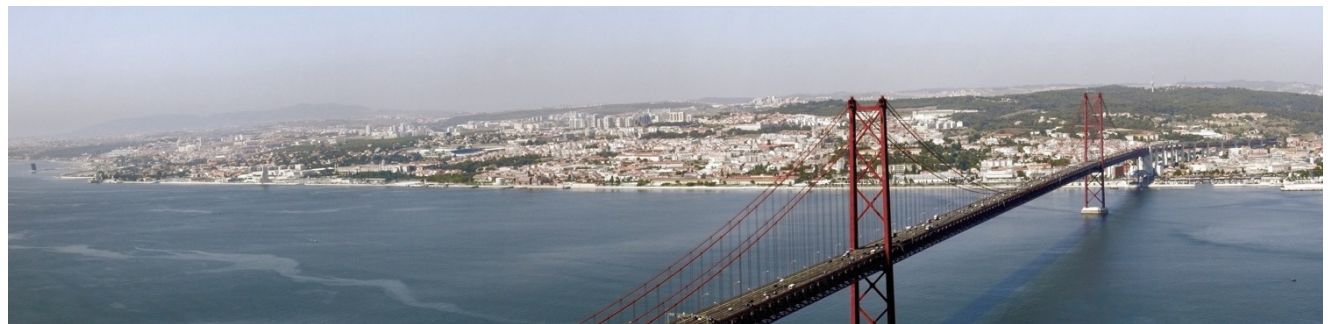
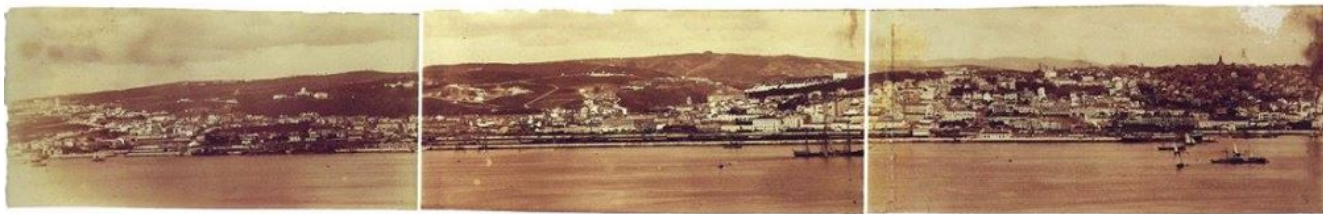
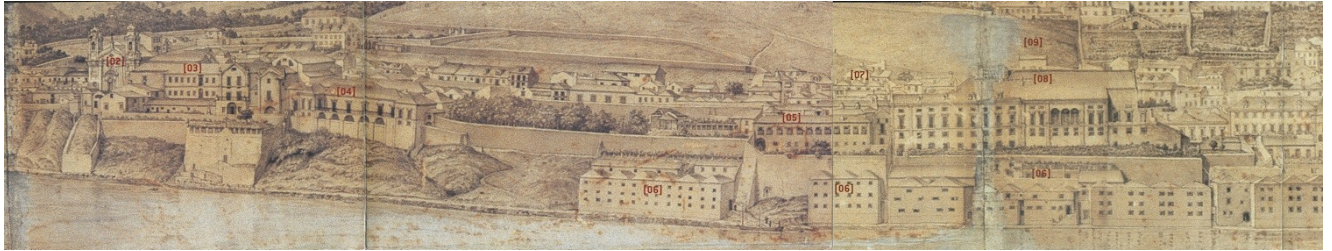
63. Tercenas, 1975
Armando Serôdio

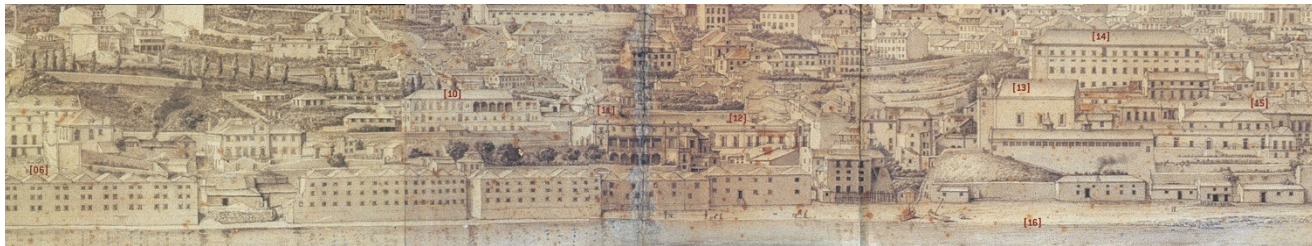


64. Tercenas, 1975
Armando Serôdio

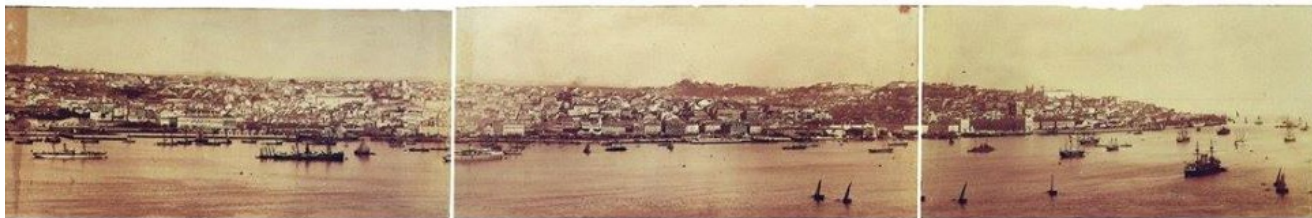


65. Arco de Tercenas, 1970
Vasco Gouveia de Figueiredo





66. Lisboa Ocidental, séc. XVIII



67. Panorâmica de Lisboa, séc. XIX



68. Lisboa Panorâmica
do Alto Santa Catarina



69. Panorâmica de Lisboa, séc. XXI

3. ENTRE O SABER E O SENTIR

O Guardador de Rebanhos

*Sou um guardador de rebanhos.
O rebanho é os meus pensamentos
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.*

*Por isso quando num dia de calor
Me sinto triste de gozá-lo tanto,
E me deito ao comprido na erva,
E fecho os olhos quentes,
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
Sei a verdade e sou feliz.¹*

Alberto Caeiro

¹ PESSOA, Fernando em heterónimo de Alberto Caeiro. *O Guardador de Rebanhos* in *Poemas de Alberto Caeiro*. Lisboa: Ática, 1993, p.39



70. Pensamento
Paul Jung

3.1 LIMITE, FORMA E ESPAÇO

Ninguém escapa ao sonho de voar, de ultrapassar os limites do espaço onde nasceu, de ver novos lugares novas gentes. Mas saber ver em cada coisa, em cada pessoa, aquele algo que a define como especial, um objecto singular, um amigo, - é fundamental. Navegar é preciso, mas reconhecer o valor das coisas e das pessoas, é mais preciso ainda¹.

Antoine de Saint-Exupéry

Construir o lugar é o essencial da disciplina da arquitectura. E, a verdadeira complexidade da arquitectura reside precisamente em conseguir gerir as diferentes atmosferas e experiências de forma reflectida e consciente, servindo de inspiração a novos princípios e condutas, quer para a cidade, quer para os habitantes da cidade. Para Peter Eisenman, o acto isolado de construir o lugar não apresenta qualquer tipo de significado no fazer arquitectura se não existir um momento de confronto entre o conhecimento desse lugar e a própria arquitectura.

¹ SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O Príncipezinho*. Lisboa: Editora Caravela, 1987, contracapa

O espaço físico construído num determinado lugar não cria sozinho a identidade desse mesmo lugar, isto porque o lugar na cidade é antes de tudo um lugar social, cultural, histórico e identitário. Assim, é da existência desse mesmo lugar que o tempo e o espaço adquirem a sua expressão e dimensão identitárias essenciais para a sua caracterização no território e na memória de quem o habita. O espírito do lugar, - ou por outras palavras, *o genius loci*, estudado e analisado por Norberg-Schulz vai de encontro precisamente a esta ideia, que defende que cada lugar, cada espaço, cada indivíduo tem a sua essência bastante definida e que virá sempre a determinar o que uma coisa é ou anseia vir a ser.

Apesar do nosso ponto de partida ser o espaço definido pelas suas formas e limites, é essencial que se faça esta breve dissociação entre os conceitos de lugar e de espaço. A base fundamental é ter consciência que todo o lugar é um espaço, mas que nem todo o espaço tem a essência que o leva a ser um lugar. Se por um lado o espaço é uma concepção geométrica, por outro o lugar é o conjunto das relações entre essa concepção geométrica e o meio envolvente.

O espaço pressupõe na sua definição a existência de uma outra parte, de um outro espaço, tal como só existe *o dentro* se existir *o fora*, e, portanto, quando pensamos em espaço pensamos inevitavelmente num limite, - onde começa um e onde acaba outro. Este (de)limitar é o que nos torna capazes de compreender um determinado espaço seja com uma maior ou menor rigidez, ou com uma maior ou menor visibilidade, consoante a capacidade de sentir ou de se deixar influenciar de cada um de nós. A relação que o homem tem com o mundo e com o espaço é, então, sempre indissociável da

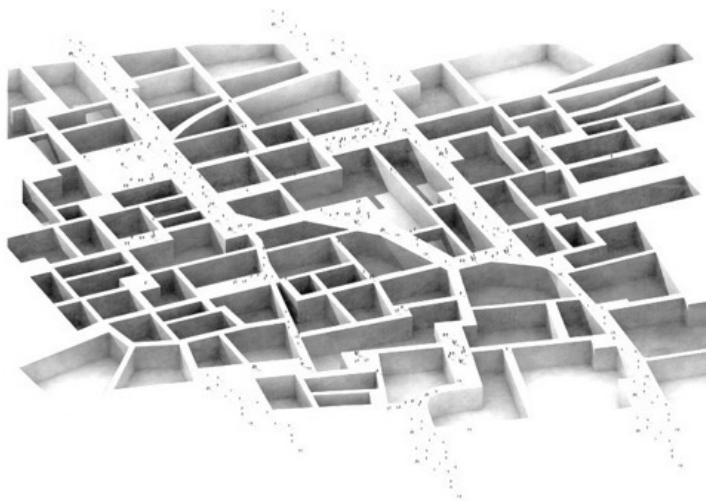
necessidade de apropriação e de limitação por parte do indivíduo. O homem, enquanto indivíduo, coloca-se no centro do espaço, pois só assim é possível que o consiga entender. É deste modo egocêntrico que se definem os perímetros, as áreas, calculam-se as distâncias, organizam-se as relações, e atribui-se uma escala, por meio das relações com o exterior e por meio dos limites do próprio corpo do indivíduo. Assim, a distância passa a ser algo relativo ao próprio, tal como a sensação de estar dentro ou fora de determinado espaço.

Podemos assumir a definição de *espaço* como detentor das características mais ou menos homogêneas, mais ou menos contingentes, que são eficientes na tarefa de esclarecer as diferenças entre o espaço matemático ou o espaço vivencial. Se de um lado temos um espaço matemático incapaz de se estruturar em si mesmo, definido pela uniformidade de uma existência que se estende em todas e quaisquer direcções ou coordenadas; de outro lado temos um espaço vivencial que se centraliza na experimentação do homem, relativo a eixos e direcções delineados em função das medidas desse mesmo homem. Este espaço vivencial é um *espaço tal qual se manifesta na vida humana concreta*², - não existe sem o homem nem sem o significado que este lhe atribui, *não existe sem a subjectividade de um simbolismo ou desígnio conferido pelo homem que o habita*³.

² BOLLNOW, O. Friedrich. *Hombre y Espacio*. Barcelona: Editorial Labor, 1969, p.25

³ Idem, p.24-25

Em *A Poética do Espaço* de Gaston Bachelard, *todos os espaços verdadeiramente habitados, possuem a essência da noção de casa*⁴. Para o autor, o espaço não existe sem a presença do homem na sua definição, assim como *a casa não vive apenas do dia-a-dia, no decorrer de uma história, no recitar da nossa história*⁵. O homem baseia-se nos espaços que já conhece, e que de algum modo lhe são próximos, para traduzir e caracterizar todos os outros espaços, por exemplo, quando é sugerido um espaço agradável, inevitavelmente é tida como referência a noção de casa, por esta ser o primeiro espaço que o homem conhece na sua existência, aquele com tem uma maior intimidade, e ainda por representar a protecção e o abrigo essenciais à construção dos sonhos deste homem. *Esta subjectividade que nos*



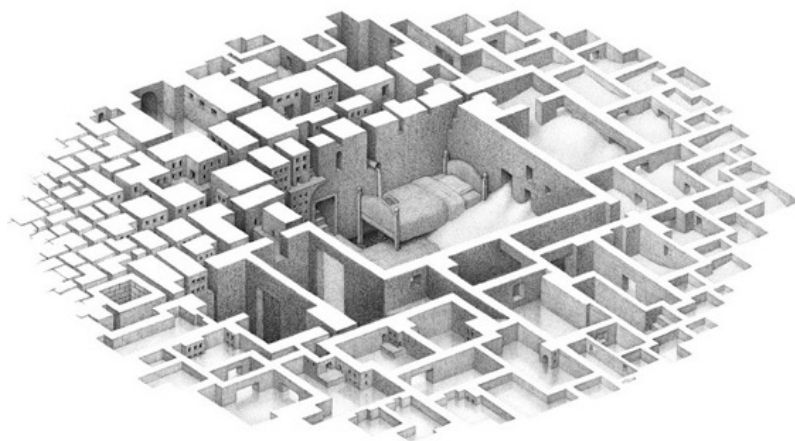
71. Espaço Público
Omri Schwartz

⁴ BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'Espace*. Paris: Presses Universitaire de France, 1957, p.25

⁵ Idem

*liga a um espaço experimentado e nos separa de um espaço universal e matemático tende a ser subvertida por uma poesia perdida no tempo e no espaço, pelo sujeito*⁶. E, ao invés de meros contadores de histórias, somos mais poetas, onde é a nossa emoção que traduz talvez apenas a poesia perdida.

O espaço é, também, determinado como sendo o contendor das coisas, em que um contém o outro, numa contínua relação entre as várias coisas e os vários espaços, o que implica que para estar no espaço é necessário estar circundado por algo, - por uma coisa, caso contrário não estamos no espaço. Posto isto, o espaço pode ser entendido como o negativo da forma, das formas, das relações entre



72. Room
Mathiew Borrett

⁶ BARBOSA, Ana Gómez Cortez Acciaioli. *A Alma dos Espaços. Construções de Lugar*. Porto: FAUP, 2011, p.15

outras formas, tal como o sugere Fernando Távora quando escreve que *as formas (...) animam o espaço e dele vivem. (...) O espaço que separa - e liga – as formas é também forma (...) é ela que nos permite ganhar consciência plena de que não há formas isoladas*¹.

Temos também o *vazio*, que também é espaço, que representa uma massa, um corpo. *O vazio, diferente do nada, apresenta uma possibilidade de desenvolvimento, um ponto de partida, um elemento de organização espacial, e sobretudo, uma vocação estrutural. Trata-se de praticar o vazio através de (...) uma construção espacial que se caracteriza não pela adição de formas, volumes e matérias, mas através do esvaziamento das estruturas espaciais mais elementares. Trata-se do princípio da negatividade que combate o excesso de forma, presença, linguagem e expressão. (...) Descoberta de uma profundidade espacial: a do próprio espaço enquanto construção plástica, sensível, energética, evocativa. Pode dizer-se tratar-se de um plano que simultaneamente excede a arquitectura (enquanto estrutura material específica) e é a sua condição: uma espécie de meta-arquitectura que situa as suas forma além do princípio da visibilidade e do reconhecimento formal, material e funcional do que se vê*². Peter Zumthor define o vazio como sendo o espaço misterioso, mas ainda assim é espaço³.

¹ TÁVORA, Fernando. *Da Organização do Espaço*. Porto: FAUP Publicações, 2008, p.12

² CRESPO, Nuno. *VOIDS*. Bienal de Veneza, 2010

³ “Edifícios que nos impressionam transmitem-nos sempre uma sensação forte do seu espaço. Circundam de uma maneira especial este vazio misterioso a que chamamos espaço

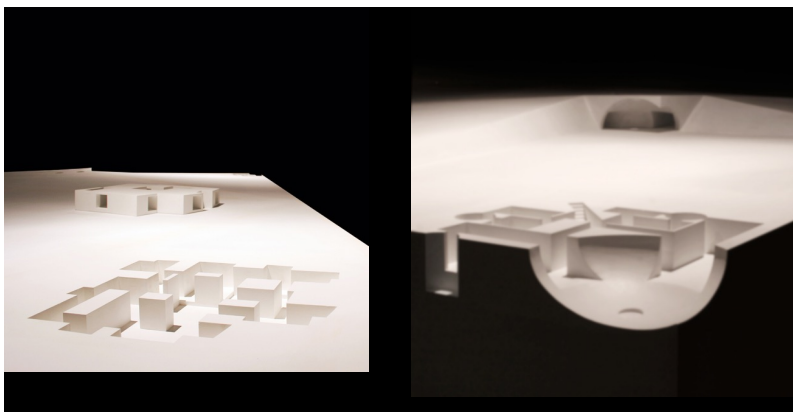


73. UWCi Location
Ireland

e fazem-no oscilar." ZUMTHOR, Peter. *Pensar a Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005, p.22

O espaço é um vazio, um punhado de ar. Enformado por matéria que define o seu limite. A sua precisão coincide com a precisão da existência necessária que em seu tempo lhe confere identidade. Desenhar espaços é desenhar possibilidades no âmbito da vida materializando o limite. Espaço definido pela sua forma, textura, cor, temperatura, luz, constrói-se também com um vazio. Uma subtração, processo mental de controlo da construção que elege o espaço como central, adicionando a subtração, construindo a escavação, um processo que desloca da forma para a vida, o centro da experiência tornando o espaço protagonista central, quase autónomo, quase total⁴.

Aires Mateus



74. Voids
Aires Mateus

⁴ MATEUS, Manuel Aires; MATEUS, Francisco Aires. *VOIDS*. "O espaço é um vazio, um punhado de ar" in *ARQA*. Lisboa: AAP, n89, 2011, p.126

O espaço arquitectónico é, então, uma categoria especial do espaço livre, fenomenalmente criada por um arquitecto quando este dá forma e uma escala a uma parte do espaço livre. As suas duas primeiras dimensões, - longitude e largura, respondem principalmente a imperativos funcionais em sentido estrito, sendo que a manipulação da sua terceira dimensão, a altura, garante à mente do habitante a oportunidade especial de desenvolver as outras dimensões.¹ Curiosamente, as posições que os arquitectos podem tomar de modo eficaz com o espaço parecem ser contradições: se por um lado capturam o espaço, por outro lado soltam-no; se por um lado definem e delimitam o espaço, por outro exploram-no. O espaço é provavelmente uma das poucas coisas que se podem ter em maior quantidade depois de ter sido bem explorado, ainda que esteja sempre de algum modo limitado no seu existir. O principal erro que se comete com o espaço dá-se quando, de algum modo, não é feito o seu reconhecimento, quando não se distingue a parte e o contínuo. E, este não-reconhecimento é bastante frequente e fácil de explicar, pois se pensarmos bem, nós não conseguimos desenhar o espaço, mas sim apenas representamos os planos e as secções que confinam esse mesmo espaço. Há, pois, a tentação constante de observarmos os

¹ “El espacio arquitectónico es una categoría especial del espacio libre, fenoménicamente creada por el arquitecto cuando da forma y escala a una parte del espacio libre. Sus dos primeras dimensiones- longitude y anchura – responden principalmente a imperativos funcionales en sentido estricto, pero la manipulación de su tercera dimensión, la altura, garantiza a la mente del habitante la oportunidad especial de desarrollar además las otras dimensiones.” MOORE, Charles. *Dimensiones de la Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981, p.17

objectos ao invés de do espaço arquitectónico onde estes estão inseridos.

Muito antes disto, o entusiasmo espacial dos arquitectos é notório já desde as épocas passadas. Nos estudos elaborados por Camillo Sitte, torna-se evidente esta afinidade com *las piazze, plazas, places y plätze medievales*². O arquitecto sublinha a importância de manter a solidez das esquinas [das praças] para que o espaço possa permanecer, ao mesmo tempo que defende a manutenção dos espaços centrais livres do incómodo de estátuas e quaisquer outros objectos sólidos, de maneira que o espectador se possa situar naquele espaço e sentir-se no meio de uma composição perceptível em toda a sua totalidade. Ainda assim, o seu maior medo residia em deixar os limites dos edificios demasiado abertos de tal modo que o espaço deixasse de ser conteúdo ou deixasse de escapar espectacularmente e antagonicamente passasse a ser difuso e perdido.

Uma outra grande influência que terá estado presente nesta inversão de regras foram os cenários barrocos da família Babiena, bem como as fantasias arquitectónicas de Piranesi, onde predominavam rampas e escadas que subiam distâncias incríveis nos quase ilimitados confins superiores dos espaços incompreensíveis. Também a grande Mesquita de Córdoba foi notada pelo seu campo de colunas que se

² SITTE, Camillo. *Construcción de Cidades según Principios Artísticos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1969, p.34

desvanecem pela distância e induzem ao erro da definição dos [não] limites do lugar e da posição dos espaços e dos seus objectos.

Siegfried Giedon³ tentou reconciliar (ou misturar para o bem) todos estes diferentes entusiasmos espaciais, criando como princípio um código histórico-artístico para a teoria da relatividade de Einstein, partindo sempre do suposto de que o espaço arquitectónico se tinha vinculado com o tempo, desde o século XVII. Embora, seja verdadeiramente difícil provar esta sua teoria ao desenho estático e repetitivo da maioria dos edifícios modernos.

Também focado neste propósito, esteve o arquitecto grego Doxiadis, que se consegue libertar do modelo cartesiano, que até ao momento abrangia mais distribuições espaciais, para passar a distinguir nos posicionamentos gregos antigos um sistema organizativo radial: as esquinas de todos os edifícios estão localizadas nestas mesmas linhas radiais, de tal modo que, os edifícios ocultavam por completo a vista desde o seu ponto de origem (ordem dórica) ou abriam apenas um fragmento na paisagem circundante (ordem jónica). Provavelmente mais importante do que questionar-se se este era ou não o método usado pelos gregos, será perceber a capacidade de o homem moderno imaginar tal sistema. Este é, muito possivelmente, um dos

³ Siegfried Giedon nasceu em Lengnau (Suíça) em 1888 e foi um historiador de arte muito influenciado pela Bauhaus e pela arquitectura de Le Corbusier, sendo as suas investigações cruciais na formação de arquitectos norte-americanos. O seu trabalho baseou-se muito nos diferentes aspectos da arquitectura moderna e na sua relação com o desenvolvimento histórico das formas. Destaca-se a sua obra intitulada *Espaço, Tempo e Arquitectura*, publicada em 1941

muitos sinais de que na nossa versatilidade nos faz distanciar da rígida quadrícula cartesiana com os seus rigorosos ângulos rectos, caracterizadores da arquitectura moderna. Isto é um sintoma claro de que o espaço tem começado a ser entendido desde o ponto de vista da pessoa que o percebe e que o experimenta e não como uma mera abstracção matemática. Outro sinal, igualmente reforçado pela literatura psicanalítica, é o regresso do espaço centrado no corpo: os psiquiatras defendem que uma das primeiras percepções que temos desde pequeninos é a diferenciação do *em cima* e do *em baixo*, da esquerda e da direita, e que *à frente* é muito diferente do *atrás*. Mas, à medida que crescemos vamos esclarecendo gradualmente a ideia que as três dimensões têm também um significado moral. Agora, contudo, estas verdades arcaicas começam a ser consideradas novamente como a base para organizar o espaço pensado a partir do contínuo.

Uma vez mais, o espaço na arquitectura, - qualquer que seja o impulso organizador -, só nos interessa segundo dois aspectos: ou pela sua capacidade ordenada de conter algo ou pelo drama da sua fuga. O prazer de um espaço sereno e cuidadosamente dimensionado (como o cubo de Palladio) pode coexistir para nós com a exaltação de uma explosão espacial do século XX.

Para o historiador francês Henri Focillon a forma não se define pelo conteúdo, antes pelo contrário, é independente deste: o conteúdo é algo efémero, incerto e mutável; a forma é definida

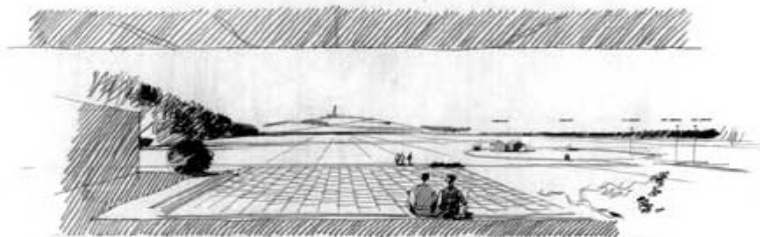
independentemente do conteúdo, do interior⁴. Assim, a noção de forma de Focillon corresponde à noção de limite, na qual o espaço é conteúdo e os seus limites a sua forma. E, ainda assim, é impossível reconhecer o espaço sem que nele exista um corpo que lhe atribua direcções, eixos, gestos ou orientação. O espaço fica submetido à sua relatividade, provido de um carácter tanto abstracto como concreto, - abstracto quando vai de encontro ao pensamento matemático, e concreto no sentido em que é no espaço que a matéria se exprime. O contentor [forma] é indiferente do contido [matéria], sendo que qualquer elemento pode integrar um espaço, ainda que a sua forma permaneça inalterável. De outra forma, a vida de um espaço só existe quando nós estamos contidos nesses mesmo espaço, nós enquanto homem ou nós enquanto qualquer um objecto que o experimente.



75. Escadas Diagonais,
Paris, 1953
Robert Doisneau

⁴ “Pode acontecer que a forma se esvazie totalmente, que sobreviva muito tempo á morte do seu conteúdo ou até que se renove com uma riqueza inesperada.” FOCILLON, Henri. *A Vida das Formas. Elogio da Mão*. Lisboa: Edições 70, 1988, p.16

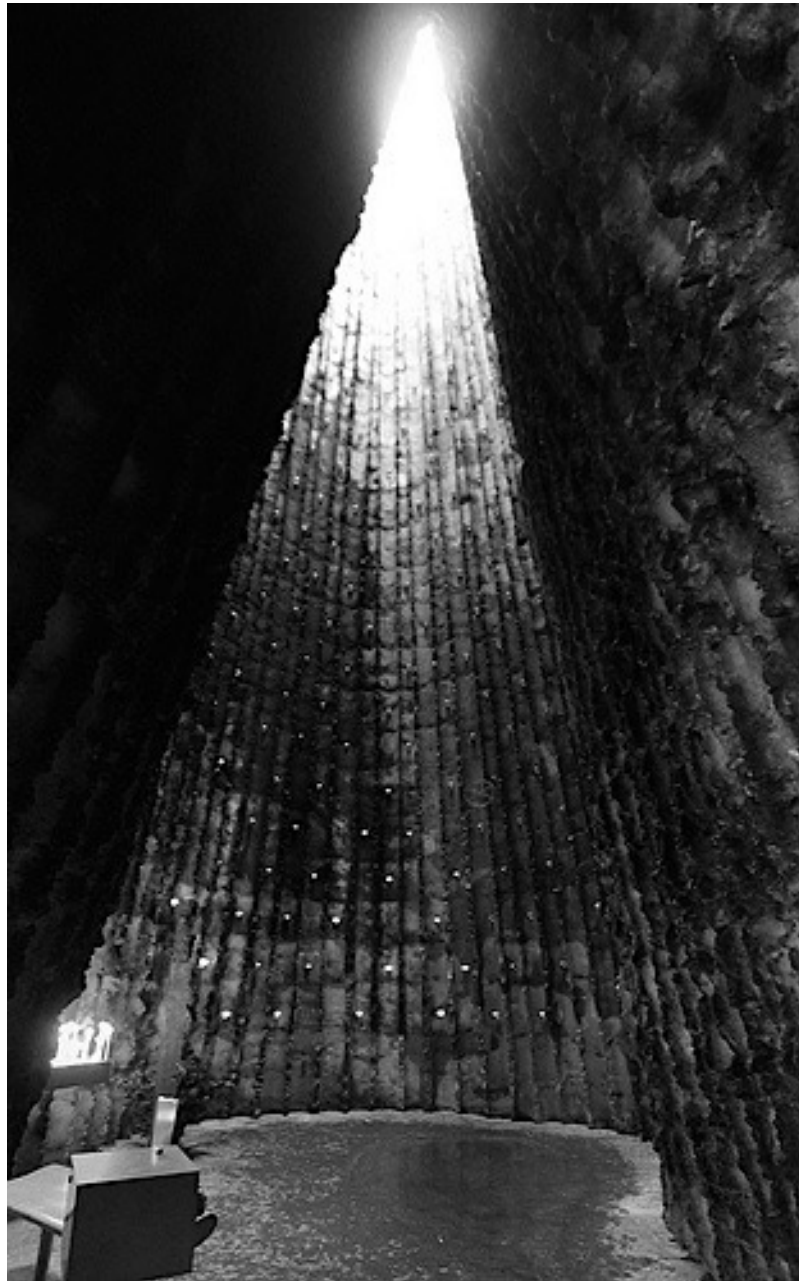
Partindo dos ensinamentos de Wright, *Espaço. A transformação contínua: fonte de onde fluem os ritmos e para onde devem retomar*⁵. Além do tempo ou do infinito, o espaço deixa de ser só e simplesmente o que está entre o chão, as paredes e o tecto para se tornar na capacidade de criar novas e ricas espacialidades por meio de experimentações várias, como se se tratasse da descrição de uma massa que escava e desenha o vazio. Esta noção de espaço, tem vindo a ser estudada mais a fundo desde o início do século XX, através da introdução de dois elementos essenciais: a profundidade e a relatividade. Mas, é já desde o Renascimento que os arquitectos têm vindo a aplicar esta concepção por meio do uso da terceira dimensão, onde os edifícios para além de altura e largura tinham também profundidade, uma profundidade que conduzia ao sentido do movimento.⁶



76. Visitor Center, 1958
Wright Brothers

⁵ WRIGHT, Frank Loyd. *The Future Architecture in As Formas do Século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, p.31

⁶ “Ya al final del siglo XV, los arquitectos renascentistas comienzan a pensar el edificio como relacionado con el conjunto espacial donde se dispone, superando su inicial concepción como objeto aislado. No sólo en sentido de utilizar la herramienta de la proporción, sino con la articulación de un sistema de macizos y vacíos, y de equilibrio de masas.” LÉON, Juan Miguel Hernández. *Conjugar los Vacíos. Ensayos de Arquitectura*. Madrid: Abada Editores, 2005, p.70-71



77. Bruder Klaus Chapel
2007
Peter Zumthor

O mundo moderno tem o conceito de espaço com outras variações: são introduzidas as ideias não só de espaço, mas também de tempo, figura de ego e indivíduo. Neste momento, o espaço deixa de ser uma causa e passa a ser tomado com uma consequência da arquitectura, torna-se na sua principal preocupação, investigado pela experiência crítica e pessoal das múltiplas combinações espaço-temporais.⁷

*A arquitectura conhece duas possibilidades fundamentais de formação do espaço: o corpo fechado, que isola o espaço no seu interior, e o corpo aberto que abraça uma parte do espaço ligado ao conteúdo infinito. (...) quando nós como arquitectos reflectimos sobre o espaço, é apenas com uma pequena parte desta infinidade que rodeia a terra que nos preocupamos. Mas cada obra estabelece um lugar nesta infinidade.*⁸



78. Marek Chaloupka

⁷ “O mundo da sobremodernidade não tem as medidas exactas daquele em que cremos viver, porque vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Teremos de reaprender a pensar o espaço.” AUGÉ, Marc. *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus Editora, 2009, p.34

⁸ ZUMTHOR, Peter. *Pensar a Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005, p.21-22

A concretização formal direcciona a nossa atenção para as coisas e para os seus significados. Os arquitectos, quer queiram quer não, definem uma forma concreta para as coisas, e os indivíduos que vêem ou habitam estas coisas, seja num todo consciente ou não, acabam sempre por ter que responder a estas mesmas formas. As dimensões destas respostas são um tanto ou quanto difíceis de confrontar uma vez que provém não só de componentes gerais, como também de outros de carácter mais pessoal. Os arquitectos tentaram desde sempre compor sistemas e formular regras de proporção e composição que os ajudassem a provocar reacções nas pessoas que experimentassem as realizações formais das suas obras. Suponha-se que a função satisfazia o esforço colocado na forma, e que quanto menos atenção se prestasse à realização formal melhor.

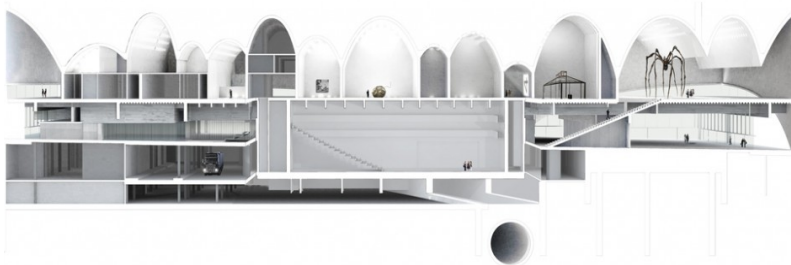
79. Compositional Form, 1964
Fumihiko Maki



Uma diferenciação que nos é muito útil é a existente entre a realização formal e a forma. Tal como já referimos, a forma segue a função e delimita um espaço de apropriação das coisas, - no fundo, trata-se de decidir se lhes podemos dar ou não uma realização formal. As colheres, por exemplo, são normalmente instrumentos com uma superfície côncava para conter líquidos, com uma pega associada para facilitar o movimento desse líquido e para proteger a

mão do homem em caso desse líquido estar quente. Existem bilhões de realizações formais possíveis para uma colher embora só exista uma forma *colher*. A escolha da realização formal baseia-se sobretudo nos diferentes modelos culturais e pessoais, ou então na possibilidade interessante de que não precisamos de uma colher de forma alguma, e que outros objectos, - como uma tijela por exemplo, conseguem responder às nossas necessidades. Há, também, casos em que as exigências da forma da colher são transgredidas, de tal modo que o líquido se derrama, e nenhuma associação entre a mente e a memória, - por muito forte que seja, nos permite superar a falha técnica. (...) *assim uma forma só poderá compreender-se vivendo-a*⁹.

Existem três medidas de realização formal: as que são partilhadas por todos (arquetípicas), as que são partilhadas dentro de uma determinada cultura (culturais) e as que são um produto da nossa própria memória (pessoais).



80. Museu Arte Contemporânea, Varsóvia
Christian Kerez

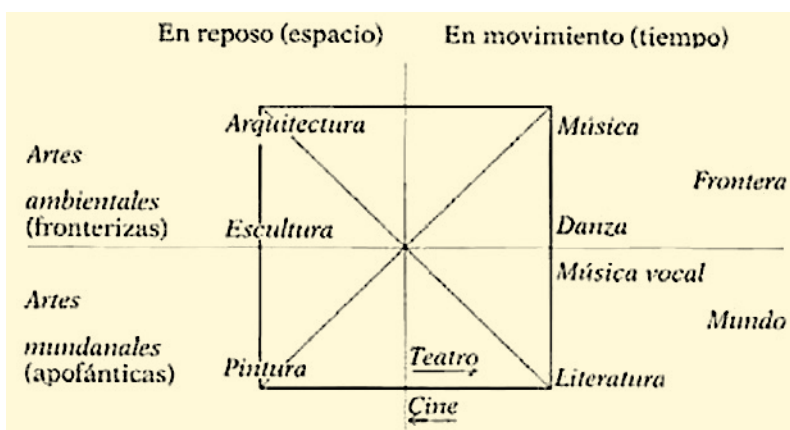
⁹ TÁVORA, Fernando. *Da Organização do Espaço*. Porto: FAUP Publicações, 2008, p.23

Tal como foi anteriormente referido, é inevitável falar de espaço e da forma sem falar dos seus limites. Porém, este conceito de limite não é de todo exclusivo da arquitectura, e ao longo da história foi tratado por diferentes áreas do conhecimento com variações nos seus padrões. Na maioria dos casos, as posições no limite originam posturas que possibilitam novos juízos e modos de fazer e provocar experiências inéditas. Se analisarmos as suas origens, provém do latim *limes*, e segundo as definições enciclopédicas trata-se de marcar uma fronteira entre um interior e um exterior. Mas, quando se estuda mais a fundo, o termo remete também para uma origem grega *apeihron*, relacionado com o que está desprovido de qualquer limitação física ou racional e que nos dirige para as fronteiras do conhecido e do desconhecido, do finito e do infinito. O interesse desta investigação é, por tanto, reflectir sobre ambas as posições, destacando o aspecto de um limite adequado que a oportunidade a novas posturas. Partindo deste conceito, e tendo como referência o pensamento de Foucault, esta noção pressupõe uma transgressão ao mesmo tempo que constitui um princípio, *o limite não é de onde alguma coisa acaba, mas como os gregos constataram, é de onde alguma coisa começa a ser*¹. Ainda sobre esta definição, o último grande filósofo da era moderna, - Kant, argumenta que os limites são considerados fronteiras positivas que indicam ao mesmo tempo que determinam

¹ "La limite n'est pas ce où quelque chose cesse, mais bien, comme les Grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose *commence à être*." HEIDEGGER, Martin. *Batir Habiter Penser in Essais et Conférences*. Paris: Gallimard, 1958, p.183

um espaço e o distinguem de outro que lhe é adjacente, pois, em todos os limites existe também algo de positivo (...) ao passo que as fronteiras contém simples negações².

Posto isto, determinamos duas perspectivas decretórias da condição de limite: um limite vinculado ao espaço físico e à condição espacial da arquitectura e, um outro limite que implica a fronteira do conhecimento e que se traduz num espírito exploratório. Este princípio de investigação descobre uma arquitectura versátil que, longe de ser independente, assume de forma natural a abordagem a outras disciplinas.

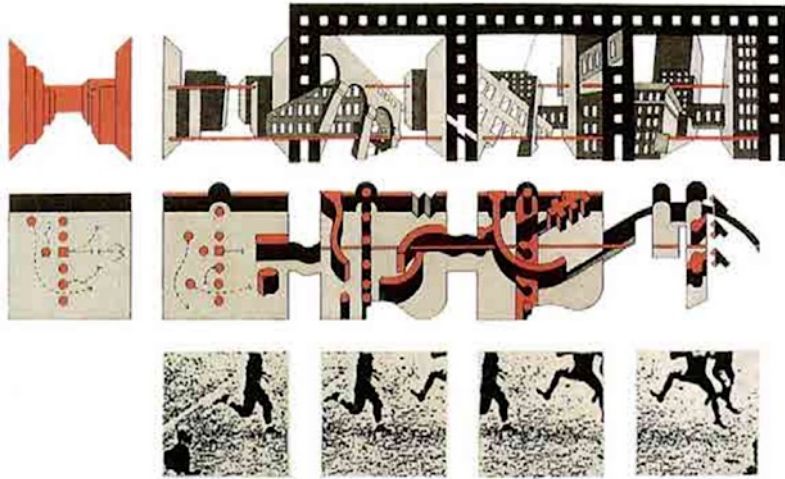


81. Lógica do Limite. Quadro da organização das artes na estética do limite. Eugenio Trias.

² KANT, Immanuel. Prolegómenos a Toda a Metafísica Futura – que queira apresentar-se como ciência. Lisboa: Edições 70, 1988, p.148

No esquema de Eugenio Trias, - *Lógica do Limite*³, podemos verificar que num primeiro eixo, - o horizontal são colocadas as artes ambientais (arquitectura e música) e mundanas (pintura e literatura). As primeiras dão forma e sentido à fronteira, nascendo com a função de serem habitadas, – especialmente no caso da arquitectura e sonoro-temporal no caso da música. Ao passo que as segundas vão além da ambiência, dando-lhe forma e sentido a partir de uma imagem figurativa, no caso da pintura, ou através da interpretação da palavra, no caso da literatura. No segundo eixo, - o vertical, estão contemplados o espaço e o tempo, que se distinguem das artes em repouso (arquitectura e pintura) e das artes em movimento (música e literatura). As primeiras descobrem-se num espaço dando-lhe medida e lugar para que as coisas ocorram e as segundas dão medida e número ao movimento através do tempo. Estabelecida que está esta análise, é, então, possível compreender como é que a arquitectura se concretiza como uma arte de fronteira e em repouso, cuja natureza abstracta conforma um espaço e determina o carácter ou a qualidade atmosférica entre o corpo e a envolvente.

³ Eugenio Trias, nascido em Barcelona em 1942, era um ensaísta e filósofo espanhol. Foi considerado como um dos pensadores mais significativos das últimas três décadas, sendo que no conjunto da sua obra se destaca o conceito da chamada "filosofia de limite". TRIAS, Eugenio. *Los Límites del Mundo*. Barcelona: Ediciones Destino, 2000



82. O limite como estratégia que revela espaços e acontecimentos; seqüência de perspectivas, diagramas em planta e fotografia. *The Manhattan Transcripts, The Blocks*

Delimitar um determinado espaço, marcar um fim, estabelecer um limite permite acima de tudo determinar duas posições relativas, - um dentro e um fora. Da relação de um determinado espaço com o mundo pressupõem-se uma afinidade com o exterior definida através de um limite ou de algum tipo de fronteira, caso contrário esse espaço permaneceria imóvel e inalterável. Deste modo, é possível de compreender que estas relações entre um meio interior e um meio exterior implicam inevitavelmente uma correspondência de dependência entre dois componentes. Esta subordinação *cria, ao mesmo tempo, separação e ligação ou, por outras palavras, diferenciação e transição, interrupção e continuidade, fronteira e passagem*⁴. Até mesmo os espaços de transição se transformam eles

⁴ MEISS, Pierre von. *De la Forme au Lieu: une Introduction à l'Étude de l'Architecture*. Lausanne: Presses Polytechniques Romandes, 1986, p.160

próprios em lugares, *lugares invertidos*. E, não esquecer que, para além dos limites físicos, o espaço é também limitado pelo meio social, ou de outra forma, limitado por regras próprias e controlo de uma só pessoa, grupo ou colectividade. Esta forma de limitação, mais do que envolver o mundo interior, envolve também o que está para além desta interioridade, sendo que o domínio do conteúdo implica o domínio dos limites, porque nada existe sem que também exista a relação com o meio envolvente, com a realidade.

Ainda assim, nem todos os limites do espaço conseguem ser completamente determinados e reconhecidos com precisão entre si, - nem sempre podem ser descritos como constantes ou harmoniosos, pois apresentam valores muito variáveis e que nem sempre são linearmente distintos, variam consoante a organização espacial e a forma como os percebemos. A delimitação e distinção entre o interior e a sua exterioridade é definido através do desenhar de uma linha que os desagrega e diferencia, confirmando, deste modo, a dissemelhança espacial e formal dos espaços, através de uma analogia entre o objecto em questão em confrontação com o resto, - com o que fica dentro e o que é deixado fora, - sendo um o resto do outro. *O resto remete assim muito mais para uma partição clara de dois termos localizados, para uma estrutura giratória e reversível, estrutura de reversão sempre iminente, em que não se sabe nunca qual é o resto do outro. Em nenhuma outra estrutura se pode operar esta reversão, ou esta derrocada: o masculino não é o feminino do feminino, o normal não é o louco do louco, a direita não é a esquerda da esquerda, etc. Talvez só no espelho a pergunta possa ser colocada: quem, do real ou da imagem, é o reflexo do outro? Neste sentido pode falar-se do resto como de um espelho, ou do espelho do*

*resto. É que, em ambos os casos, a linha de demarcação estrutural, a linha de partilha do sentido, tornou-se flutuante, é que o sentido (mais literalmente: a possibilidade de ir de um ponto ao outro segundo um vector determinado pela posição respectiva dos termos) já não existe. Já não há posição respectiva – desvanecendo-se o real para dar lugar a uma imagem mais real que o real, e inversamente – desvanecendo-se o resto do lugar atribuído para ressurgir do avesso aquilo de que era o resto.*⁵

O escritor e arquitecto suíço Bernard Tschumi, argumenta que anular os limites implica abdicar da arquitectura na sua totalidade⁶.

Os limites de um espaço constituem a fronteira desse mesmo espaço, sendo essa definição necessária e essencial à sua compreensão. E, é precisamente a partir desta definição que o arquitecto pode trabalhar esse mesmo espaço, e servir-se dele como mote para o seu processo criativo⁷. Perante isto, os limites compõem a forma que sustenta o

⁵ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991, p.176

⁶ “In architecture, such productions at the limit are not historically frequente but indispensable: architecture simply does not exist without them. For exemple, architecture does not exist without drawing, in the same way that architecture does not exist without texts. Buildings have been erected without drawings, but architecture itself goes beyond the mere process of building.” TSCHUMI, Bernard. *Architecture and limits in Architecture and Disjunction*. Cambridge: MIT Press, 1994, p.102

⁷ “La qualità ell'architettura è innanzitutto la qualità di quella non-concidenza nell'occupazione dello spazio che separa fondamenti e condizioni. In questa prospettiva prendono importanza le idee di campo, di recinto, di limite. Si pu'avorare per dislocazione, aggruppamento, costituzione di nuove gerarchie, mutamenti di posizione delle materie del campo contestuale specifico. La relazione tra tecniche avanzate e tecniche appropriate, tra tipologia e topografia, il progetto del suolo, l'individuazione di un principio insediativo divengono elemento essenziali dell' architettura della modificazione. Essa s ache il nuovo

conteúdo, e é esta forma – esse limite – a base do arquitecto para construir esse conteúdo. Estas formas limítrofes podem ter um carácter mais ou menos virtual, podem atribuir direcções internas e, ainda, inspirar diferentes modos de explorar o espaço e da relação deste com o seu exterior. E, é simples de entender, porque no fundo *as coisas são os limites do homem*⁸.



83. Walking
Rui Vega

come valore non si trova solo davanti a noi, ma anche a destra, a sinistra, in alto, in basso e anche alle spalle." GREGOTTI, Vittorio. *L'Architettura nell'Epoca dell'Incessante*. Bari: Editori Laterza, 2006, p.120

⁸ Nietzsche, em ZAMBRANO, Maria. *A Metáfora do Coração e Outros Escritos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993, p.29

**To really appreciate architecture,
you may even need to commit
a murder.**



Architecture is defined by the actions it witnesses
as much as by the enclosure of its walls. Murder
in the Street differs from Murder in the Cathedral
in the same way as love in the street differs from
the Street of Love. Radically.

The High Window 1987

84. Exhibition Advertisements
for Architecture, 1978
Bernard Tschumi

3.2 PEDRA, LUZ E TEMPO

Se é na eternidade que o tempo encontra o seu sentido haverá que compreendê-lo a partir dela.¹

Martin Heidegger

A explicação e o entendimento acerca do conceito de tempo têm sido alvo de variadas tentativas de aprofundamento e de investigação, sem esquecer ainda a relação deste com o homem. Tal como foi referido acerca do conceito de espaço, também o tempo pode ser distinguido entre tempo matemático, abstracto e tempo vivenciado. O tempo presente no nosso dia-a-dia não é mais do que um tempo matemático sujeito a medições e demarcações capazes de nos relacionar com a sociedade de forma imparcial, sem estar dependente de interpretações pessoais². Este tempo é crucial para organizar e controlar a evolução e o crescimento do homem.

¹ HEIDEGGER, Martin. *O Conceito de Tempo*. Lisboa: Editora Fim de Século, 2003, p.19

² “Bergson fue sempre el de la durée del tiempo concreto, experimentado, la diferencia del tiempo objectivo, susceptible de ser medido por um reloj. Poco después, Simmel lo transmitió a Alemania. Seguidamente, en el curso de su ontología existencial, Heidegger colocó resueltamente la interrogación acerca de la temporalidade de la existência humana en el centro de su actividade filosófica y con ello hizo ver la cuestión en todo su alcance. Por su

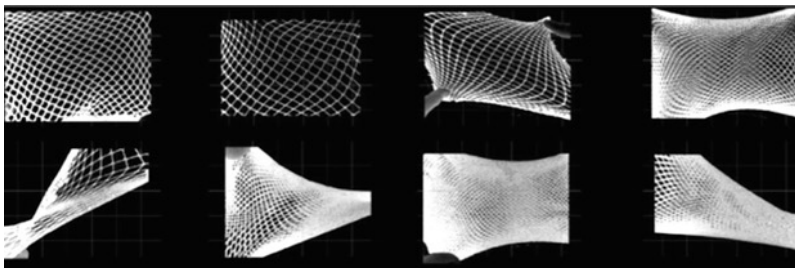


85. Memorial of the Federal Republic of Germany Neue Wache, 2008
Andreas Lavers

parte, Satre y Marleau-Ponty asimilaron y difundieron estas ideas en Francia." BOLLNOW, O. Friedrich. *Hombre y Espacio*. Barcelona: Editorial Labor, 1969, p.21-23

Desde inícios do século XX que se tem vindo a aprofundar este conceito. Para Einstein, o tempo só existe como consequência dos acontecimentos decorrentes num determinado espaço concebido pela presença dos corpos e energias nele produzidas. É a partir deste momento que o conceito de tempo deixa de estar dependente de duas formas de interpretação, - a realística e a subjectiva, passando a assumir um papel de todo em conjunto com o espaço, - o tempo passa a ser dependente do espaço e o espaço torna-se também ele dependente do tempo, existindo apenas um na presença do outro, e quando um não existe o outro deixa de ter qualquer significado. Além disto, acresce ainda uma nova consideração: o movimento. Esta introdução, - do movimento, - veio despertar uma nova forma de interpretação e exploração do espaço. *A questão centralizou-se na “do tempo com o espaço” – o espaço do espaçamento entre as formas que marcam o seu ritmo, tal “como num baile”, ao som dos “passos do tempo musical”. Neste sentido, ritmos, espaços e tempos compositivos estão presentes, tanto na poesia, na música, ou nos passos que marcam o tango, bem como no urbanismo ou na*

*arquitectura*³. E, o arquitecto Campo Baeza reforça também este princípio, para ele a arquitectura define-se através da conjugação entre a matéria e o número⁴. E, é perante este contexto em permanente descoberta e experimentação, entre provocações de tempo, imagem e movimento que se concretiza e fortalece a relação do homem com o meio envolvente, relação essa em que o homem se deixa seduzir pela musicalidade do ritmo dos espaços.



86. Forma e Ritmo
Steohen Borregaard-Clarke

A consciência do tempo é essencial para a orientação do homem. Esta capacidade é imprescindível na organização do dia, permite saber quando determinada coisa acontece, e geri-la consoante as actividades das outras pessoas. Esta competência inclui, ainda, um

³ BARBOSA, Ana Gómez Cortez Acciaiouli. *A Alma dos Espaços. Construções de Lugar*. Porto: FAUP, 2011, p.40

⁴ BAEZA, Campo. *A Ideia Construída*. Lisboa: Caleidoscópio, 2004, p.9

sentido emocional, que relaciona o modo com um momento presente se envolve com um passado e precede um momento futuro. Este sentido emocional é, provavelmente muito mais importante do que o sentido emocional de orientação no espaço. *Alem disso, uma vez que a nossa representação interna do tempo é mais fraca do que a nossa representação interna do espaço, estamos mais dependentes das pistas externas para nos mantermos temporalmente bem orientados*⁵. Perante isto, é fácil entender esta associação entre o homem e as sequências ambientais ou cronológicas, entre o homem e o tempo biológico, pois só assim é possível manter estimuladas as referências e sequências temporais. Numa última análise, podemos ainda afirmar que quem compõe e controla o tempo é homem: é o homem que determina as distâncias, que marca os ritmos, as acelerações ou até mesmo as diminuições quotidianas, sendo que este tempo só permanece apenas através do homem. Na arquitectura as semelhanças desta analogia são mais do que evidentes, o tempo reflecte-se na arquitectura revelando, deste modo, a sua existência,

⁵ “Existe também uma orientação no tempo. Inclui a capacidade de gerir o relógio e permitenos ordenar o nosso dia, saber quando as coisas acontecem e coordenar as nossas acções com as das outras pessoas. Inclui também o sentido emocional mais profundo sobre o modo como o momento presente está ligado ao passado e ao futuro próximos ou distantes. Este sentido profundo de orientação no tempo é muito provavelmente mais importante para a maioria das pessoas do que correspondente sentido de orientação no espaço. Alem disso, uma vez que a nossa representação interna do tempo é mais fraca do que a nossa representação interna do espaço, estamos mais dependentes das pistas externas para nos mantermos temporalmente bem orientados. Deste modo, as formas e as sequências ambientais são muito úteis para ancorar e alargar a nossa orientação temporal: relógios, processos naturais, ritmos de actividades, sinais, iluminação, preservação histórica, celebrações, rituais, que façam estimativas de tempo ou de duração, ou que descrevam o passado ou o futuro. Mas as técnicas estão tão bem desenvolvidas quanto as de análise da orientação espacial.” LYNCH, Kevin. *A Boa Forma da Cidade*. Lisboa: Edições 70, 1999, p.131

quer através da luz, quer através do muro que reproduz essa luz. Cabe ao arquitecto a missão de ser capaz de projectar com a consciência do tempo e da luz, e consequentemente com todos os ritmos e ciclos que lhes estão associados.

O tempo, através da luz, despe a arquitectura e retirando-lhe tudo o que é superficial, devolve-lhe a vida e deixa o essencial. O essencial em arquitectura entende-se por dimensão, escala e proporção que revelam o material.

Tal como foi anteriormente exposto, o reconhecimento do tempo pressupõe a existência de testemunhos: o homem e o espaço. No entanto, perante a variabilidade do espaço e a irrefutável subjectividade da individualidade do homem, é através da arquitectura que podemos identificar a passagem do tempo. Ainda que hoje em dia os esforços para eternizar edifícios, - através do uso de materiais e acabamentos cada vez mais duradouros, sejam cada vez mais uma constante, o facto é que as marcas do tempo sobre uma obra de arquitectura são inevitáveis. *Esta mesma passagem do tempo pelo edificado pode ser visível, quer pelo correr da luz solar de nascente a poente, no testemunho do desenrolar de um ciclo; quer intensidade na incisão da luz ou na reacção às temperaturas; quer pela época temporal que o caracteriza, formal e ideologicamente;*

*quer pelo desgaste de um uso mais ou menos acentuado por parte do homem*⁶.

A luz que constrói o tempo, anula os elementos superficiais que ornamentam uma arquitectura pretensiosa, lenta e pacientemente. Este tempo despe a arquitectura no seu todo, deixando-a reduzida ao essencial. Assim, a arquitectura passa a estar única e exclusivamente dependente das suas qualidades fundamentais: dimensão, proporção e escala que *dão vida ao material que comporta no seu interior a tensão invisível da gravidade*⁷, - num processo ensaiado pela luz, construtora do tempo.



87. Luz na Matéria
John Harper

⁶ BARBOSA, Ana Gómez Cortez Acciaiuoli. *A Alma dos Espaços. Construções de Lugar*. Porto: FAUP, 2011, p.41

⁷ BAEZA, Campo. *A Ideia Construída*. Lisboa: Caleidoscópio, 2004, p.50

Ao restringirmos o nosso conhecimento apenas e somente às morfologias e topologias já ensaiadas, estamos a limitar a nossa consciência a uma cidade de um tempo já morto e petrificado, numa acção acrítica do passado, onde a lógica entre os pequenos pormenores e o todo se simplifica ao repetitivo, e onde o tempo deixa de existir, bem como a veracidade do testemunho que o mesmo representa.



88. Girl Floating Balloons
Banksy

O tempo deixou de ser um único enquanto material com o qual podemos construir a experiência, passando a revelar-se em vários tempos, tempos capazes de produzir as várias experiências da realidade⁸, uma vez mais existindo apenas na presença do homem

⁸ SOLÀ-MORALES. Diferencias, Topografía de la Arquitectura Contemporánea. Barcelona: Gustavo Gili, 1995, p.82

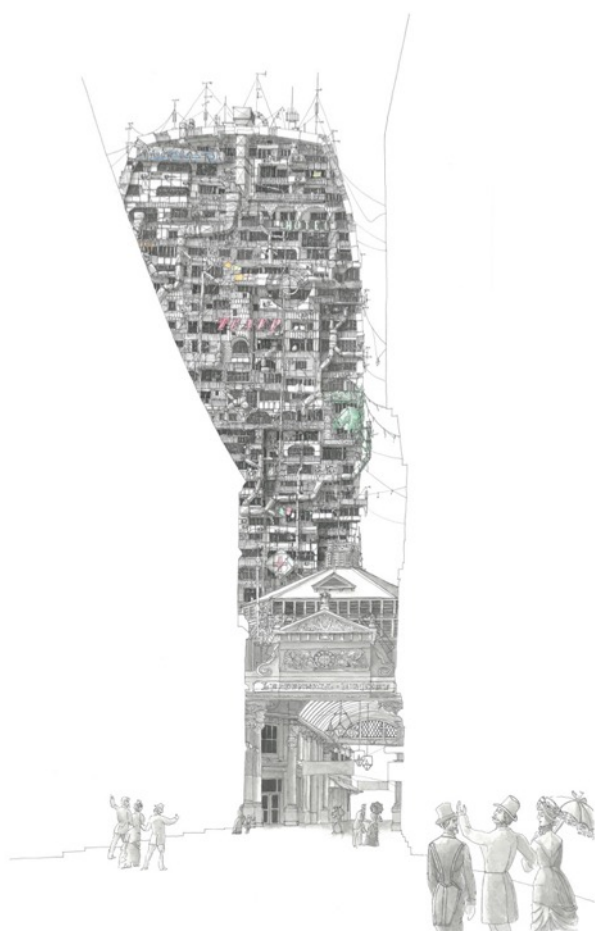
que o testemunha, tal como a história que só existe na sequência dos acontecimentos. *Existe, no tempo, a inevitabilidade do irreversível e a inevitabilidade presença do ser individual como como testemunho e motivo da sua existência, em que “cada relógio mostra o tempo de ser-uns-com-os-outros no mundo.”*⁹ E, é neste seguimento que entendemos que a arquitectura precisa de um tempo para ser bem feita, precisa do seu tempo, de tempo. Precisa de uma duração e de um ritmo. Precisa de um conhecimento mais profundo, onde sejam avaliadas as suas qualidades e defeitos, que só o tempo nos permite.

Ao longo do século XX, a questão da temporalidade da arquitectura tem sido amplamente discutida e repensada através do uso de novos e diferentes materiais. O objectivo é quase sempre um único: imortalizar o edifício, ou, por outras palavras, desvanecer a passagem do tempo. Pallasmaa argumenta que a matéria existe segundo um contínuo temporal. O desgaste da matéria traduz-se pela experiência enriquecedora do tempo sobre a construção do edifício. Em oposição a estes, os actuais materiais industrializados revelam-se incapazes de transmitir a verdadeira essência material ou do tempo. Esta nova construção traduz-se numa perfeição atemporal, que abandona por completo a dimensão do tempo, bem como todo o processo inevitável de envelhecimento, - tratando-se de um medo supremo de um dia vir a ser ultrapassado ou de algum modo esquecido¹⁰. Os edifícios

⁹ HEIDEGGER, Martin. *O Conceito do Tempo*. Lisboa: Editora Fim de Século, 2003, p.59

¹⁰ PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele: A Arquitectura e os Sentidos*. São Paulo: Bookman, 2011, p.32

minimalistas são prova disso mesmo, nestes exemplos constatamos uma enorme resistência à passagem do tempo, numa completa ausência de um estilo ou de um qualquer modelo construtivo pré-existente, procurando alcançar a adaptabilidade de um novo espaço através de um novo desenho compositivo resistente à transformação dos sistemas ocupacionais desse mesmo espaço.



89. Architecture's re-imagining
Atomik

Este entendimento do tempo através da matéria divide opiniões entre orientais e ocidentais. Por um lado, no mundo oriental o passar do tempo é aceite com passividade e respeito, - há uma enorme valorização e acreditação em tudo o que provém do passado, nas pessoas, na arquitectura, nos materiais e nos ensaiamentos. O respeito e o cuidado na associação entre o tempo real e o tempo sentido são transportados para a construção do espaço, - *este povo vê-se confortável com a delimitação de limites espaciais bem definidos e com a iluminação que perfura os espaços, aceitando e enaltecendo a verdade na iluminação, sendo que a luz que entra no interior é a luz que traduz o estado natural do dia que se desenrola lá fora*¹¹. Preocupados com a eternização de um momento, tendemos a valorizar a superficialidade do valor da matéria. O branco é a cor que exhibe o eterno, é a metáfora do *universal no espaço e do eterno no tempo*¹². E no entanto, é este mesmo branco que se traduz no envelhecimento dos fios de cabelo, de uma pedra já gasta, na falta de cor de um muro sobre a acção de condições ambientais ou pela exposição excessiva à luz. É este branco que é simultaneamente o tempo eterno do futuro e o tempo efémero do passado. Agora, o nosso objectivo deveria incidir no preservar das histórias das gerações passadas, numa tentativa clara de homenagear o passado que é hoje a base do mundo contemporâneo, a base de nós mesmos.

¹¹ BARBOSA, Ana Gómez Cortez Acciaiuoli. *A Alma dos Espaços. Construções de Lugar*. Porto: FAUP, 2011, p.43

¹² BAEZA, Campo. *A Ideia Construída*. Lisboa: Caleidoscópio, 2004, p.50

O tempo permite-nos identificar um certo ritmo, e conseqüentemente referências. Marca um agora, um antes e um depois. *Esta necessidade de dar um sentido ao presente, senão ao passado, é a contrapartida da superabundância de acontecimentos que corresponde a uma situação que poderíamos dizer de “sobremodernidade”, a fim de darmos conta da sua modalidade essencial: o excesso*¹³.

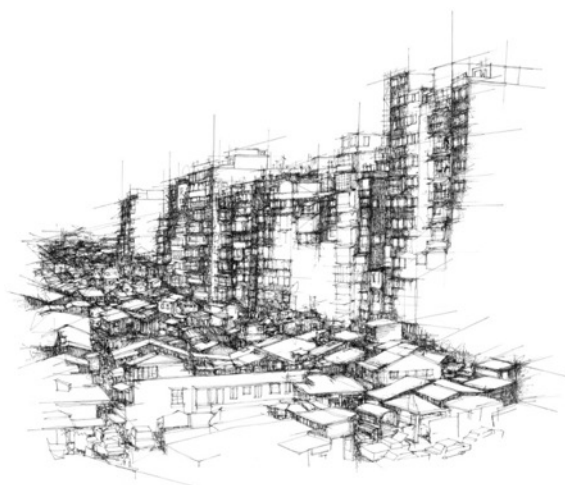
A nossa relação com o relógio é sempre uma relação de identificação do momento presente, do agora, sem nunca procurarmos nada que nos relacione com o passado. Heidegger esclarece-nos acerca da utilização do relógio natural, como instrumento que determina o ciclo do homem, estabelece a diferença entre o dia e a noite, marca o seu ritmo e organiza as suas tarefas.

A intemporalidade de obra de arte fica sujeita à forma como olhamos para ela, como a compreendemos, sendo a mesma sempre única e particular, dependendo da nossa localização e cronológica social¹⁴.

¹³ “Porque este tempo sobrecarregado de acontecimentos que congestionam tanto o presente como o passado próximo, é o que cada um de nós emprega ou julga empregar. O que, notemo-lo, só pode reforçar a nossa busca de sentido. Aumento da esperança de vida, passagem à coexistência habitual de quatro e já não três gerações, acarretam progressivamente mudanças práticas na ordem da vida social. Mas, paralelamente, alargam a memória colectiva, genealógica e histórica, e multiplicam para cada indivíduo as ocasiões em que este pode ter o sentimento de que a sua história se cruza com a História e que esta interessa àquela. As suas exigências e as suas decepções estão ligadas ao reforço deste sentimento.” AUGÉ, Marc. *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus Editora, 2009, p.28-29

¹⁴ “Que lugar ocupa a forma do tempo, e como se comporta? Em que medida é ela tempo e em que medida não é? Por um lado, a obra de arte é intemporal, sendo o espaço o campo onde se manifesta prioritariamente a sua existência e a sua problemática. Por outro lado, a

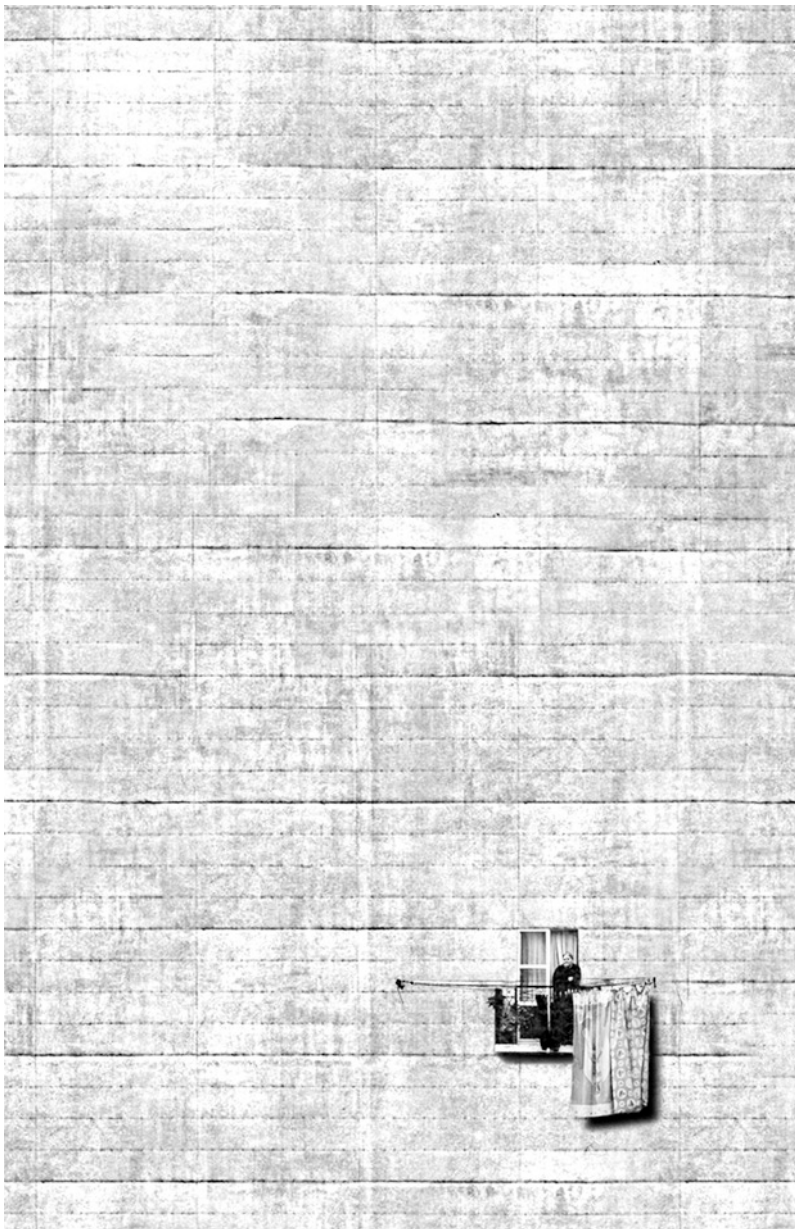
Perante isto, fiquemo-nos com o desassossego de conceber um projecto para a cidade capaz de facilitar as estruturas futuras, com recurso a referências temporais, essenciais à ligação do homem com a envolvente, que compreenda os seus quatro elementos fundamentais: o homem, a forma, o espaço e o tempo. O espaço será sempre eterno, e o tempo será sempre presente desde exista um homem que o testemunhe e presencie, - *o presente exclui-se, portanto, dos lugares de ausência*¹⁵.



90. Cidade, 2015
Naima Callenberg

obra de arte está colocada uma sucessão, entre outras obras. A sua criação não é instantânea, ela é o resultado de uma série de experiências. Para se falar da vida das formas tem de se evocar necessariamente a ideia de sucessão. (...) esta ideia pressupõe concepções diferentes do tempo. Pode ser alternativamente interpretada como um padrão de medida e como um movimento, como uma série de imobilidades e como uma imobilidade sem fim." FOCILLON, Henri. *A Vida das Formas. Elogio da Mão*. Lisboa: Edições 70, 1988, p.85

¹⁵ "El tiempo que se instala en el espacio habitado es el tiempo que mide las acciones humanas. Se trata, por tanto, de un tiempo discontinuo cuyo referente privilegiado reside en la memoria. (...) El presente queda excluido, por tanto, de los lugares de ausencia. El tiempo que en ellos se aloja e, no un tiempo pasado, sino estancado, pues le falta la memoria personal que lo referencie." ESPUELAS, Fernando. *El Claro en el Bosque. Reflexiones sobre el Vacío en Arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1999, p.157



91. Reclaiming // Muro, 1961
Urbino

3.3 MÚSICA, SOM E SILÊNCIO

Adoro a música. Os andamentos lentos nos concertos de piano de Mozart, as baladas de John Coltrane, o tom de voz humana em certas canções tocam-me. (...) Espanta-me a capacidade do homem para criar harmonias e ritmos.¹

Peter Zumthor



92. O Compositor
Sempé

¹ ZUMTHOR, Peter. *Pensar a Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005, p.12

O suporte e enquadramento cultural da cidade pressupõem uma intervenção requalificadora da paisagem e do ambiente urbano que será sempre pensada numa perspectiva de humanização do território e das cidades, terá que ser sustentável muito além dos parâmetros de ordem técnica, assumindo uma posição clara e consistente. É neste contexto que surge a antiquíssima relação de contiguidade entre a arquitectura e a música. Estas são as únicas duas artes que dispensam qualquer motivação externa, sendo que ambas funcionam independentemente de qualquer elemento imitativo, partindo de bases intrínsecas. Os estudos já elaborados com base neste pressuposto não são muitos, porém meritórios, ainda que a maioria assumam uma posição unilateral, um tanto limitada e condicionada a uma perspectiva de abordagem muito específica. As comparações resumem-se quase única e exclusivamente a paralelismos formais no âmbito da composição ou da notação musical e da representação arquitectónica, a grande analogia está precisamente na estrutura, por exemplo na leitura das semelhanças entre uma fachada arquitectónica e uma partitura sinfónica. No entanto, existem muitas outras formas de analisar simultaneamente estas duas disciplinas, quer a nível da sensibilidade especial na composição do espaço, quer a nível da capacidade de criar ambiências específicas, de lidar com a experiência sensorial e emocional através de atitudes estéticas distintivas, a pretensão de relacionar as novas tecnologias com os diferentes processos de experimentação e de descoberta de novas configurações intrínsecas à criação artística, e ainda, uma expressão de contemporaneidade. *No entanto, não nos iludamos – as relações entre a arquitectura e as outras artes não são, apenas, relações de*

*semelhança. São, sobretudo, relações de diferença dialogante.*² Se por um lado a arquitectura pode reflectir momentos estáticos da alma, por outro lado a música é que nos dá a completa dinâmica dos nossos sentimentos. Quando Raul Lino nos esclarece sobre este paralelismo díspar, explica a arquitectura como sendo uma arte da colectividade, interpretada por um temperamento individual, ao passo que a música é a obra de um artista, ainda que influenciada mais ou menos pela ambiência em que é concebida. Por isso, ainda segundo a perspectiva do autor, estas duas artes não se combinam propriamente, ainda que em certos casos se possa dar como que uma acomodação entre as mesmas. A afinidade revela-se na organização formal das duas artes, cuja estrutura é muito semelhante. *Na música, tal como na arquitectura, o que verdadeiramente nos interessa é a estrutura. Para mim é a estrutura que cria a luz*³. A arquitectura é musicada apenas com o emprego dos seus elementos intrínsecos, e a música encorpora-se também exclusivamente na sua arquitectura particular. Há, então, o paralelismo perfeito do metro e do ritmo, traduzidos no espaço e no tempo; e a correlação dos duos: desenho/melodia, cor/timbre, proporção/harmonia. Podemos assim dizer que a arquitectura é música executada no espaço, e que a música é arquitectura erigida no tempo, ou por outras palavras, que

² MARQUES, João Ramos. *Cidade em Composição* in *Vazios Urbanos, Trienal de Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2007, p.338

³ KAHN, Louis. *Essencial Texts*. Nova Iorque: WW Norton & Company, 2003, p.224

(...) a arquitectura é uma geometrização do espaço e a música uma geometrização do tempo.⁴

ARQUITECTURA (no espaço)		MÚSICA (no tempo)
	METRO	
desenho	RITMO	melodia
cor		timbre
proporção		harmonia

Espaço e Tempo!

Espaço em si e tempo em si, segundo teorias da relatividade, são concepções subjectivas que se diluem até se transformarem em simples sombras; e só uma espécie de união das duas é que mantém existência independente. – Talvez possamos dizer de modo semelhante que as duas artes de que estamos tratando não passam de anseios subjectivos, e que só uma espécie de fusão das duas alcançaria como que uma realidade perfeita – uma realidade artística (que para nós deve ser a única verdadeira) – não no espaço, nem no tempo, mas no mais íntimo da nossa alma...⁵

⁴ RODRIGUES, Sérgio Fazenda. *A Casa dos Sentidos*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p.51

⁵ LINO, Raul. *Quatro Palavras sobre Arquitectura e Música*. Lisboa: Edições Valentim de Carvalho, 1947, p.51

Uma das primeiras analogias que podemos depreender entre a arquitectura e a música, é que ambas as disciplinas têm uma representação prévia material, sobressaindo desde logo o paralelismo entre projectar e compor, projecto e composição, desenho e partitura. Se por lado em arquitectura temos a folha de papel com os desenhos que representam um determinado espaço através de linhas e manchas, por outro lado, na música temos a partitura que representa um determinado tempo construído através da multiplicidade de sinais, - colcheias, pausas, indicações de movimento – inscritos em papel de pauta. O espaço não é mais do que a representação de uma concepção, é visitado imaginariamente. A música é-o também, cria-se através da representação conceptual de um conjunto de sons. Neste caso, o tempo é ouvido imaginariamente. No concretizar deste processo, a arquitectura figura por meio de um objecto físico, e a música pela execução de uma peça.

*Existindo no espaço, a arquitectura molda-o, altera-o e cria simultaneamente vários outros espaços; a arquitectura actua no espaço e através dele. A música, existindo no tempo, molda-o, altera-o, e cria simultaneamente outros tempos; actua no tempo e através dele.*⁶ Em arquitectura, o espaço maciço implica o vazio, - entre os

⁶ Na Antiguidade as proporções harmónicas regiam tanto o pensamento arquitectónico como o musical (e até mesmo o cosmológico): Pitágoras, pela experiência do monocórdio verificava que as cordas igualmente tensionadas e cujos comprimentos correspondiam a uma razão de 2 para 1, geravam notas correspondentes ao intervalo de uma oitava; um intervalo de 5ª era gerado por comprimentos cuja razão era de 3 para 2; um intervalo de 4ª por comprimentos cuja razão era de 4 para 3. Esta experiência mostrava que o som se traduzia por relações numéricas. Relações numéricas estas que eram também aplicadas em arquitectura na proporção entre lados de um compartimento (por exemplo, os compartimentos cuja razão entre os lados fosse 1/2, 2/3, 3/4 seriam harmónicos). No Renascimento, Alberti baseia-se

maciços subsistem os vazios, ou entre os vazios perduram os maciços, tal como na música, em que se criam os sons indissociáveis dos silêncios, - entre os sons subsistem os silêncios, ou entre os silêncios perduram os sons. O desafio da arquitectura consiste em ser capaz de jogar com os volumes caracterizados pela luz, matéria e textura, - numa busca incessante pelo espaço. Uma vez mais, a analogia com o desafio da música é simples: a música brinca com os sons caracterizados pela altura, timbre e duração, - mas desta vez trata-se de intervir sobre o tempo.



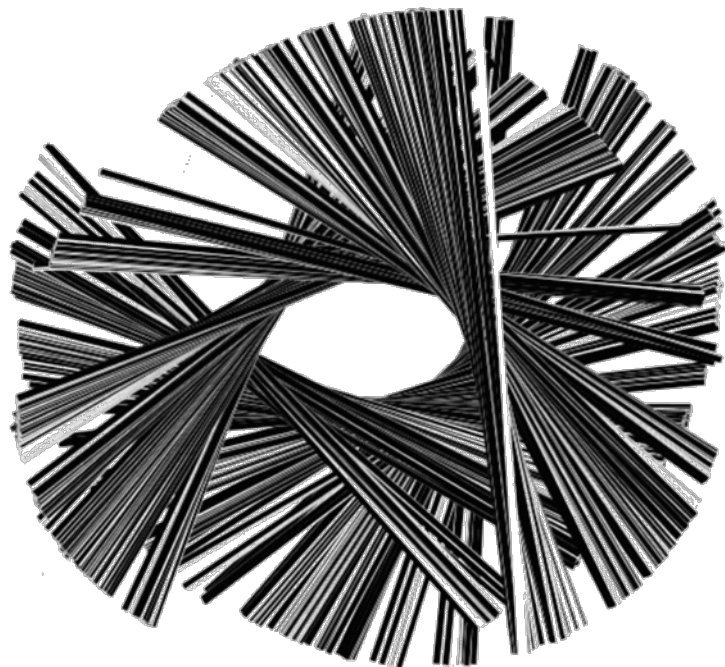
93. Som

As comparações entre a arquitectura e a música incluem ainda factores de ordem histórica. As proporções harmónicas foram desde sempre medianeiras tanto no pensamento arquitectónico como no pensamento musical⁷. De facto, desde a Antiguidade que o cânone da arquitectura ocidental está consolidado e, embora na música esta situação só se verificasse no período Barroco, não invalida a

nestas mesmas proporções para encontrar a beleza da arquitectura romana e da harmonia do próprio universo.” GONÇALVES, Clara Germana. *Arquitectura e Música – Notas para uma Contextualização da Arquitectura* in *Jornal Arquitectos*. Lisboa: OA, n203, 2001, p.43

⁷ GONÇALVES, Clara Germana. *Arquitectura e Música – Notas para uma Contextualização da Arquitectura* in *Jornal Arquitectos*. Lisboa: OA, n203, 2001, p.44

correspondência que existe nos resultados que exaltaram os acontecimentos históricos em ambos os pensamentos. Mais tarde, ao longo do século XX, esta correspondência torna-se ainda mais evidente: as atitudes classicistas, ecléticas, revivalistas, um novo modernismo e a reacção voluntariosa contra o romantismo, são exemplos disso mesmo, além da recusa dos temas e regras do passado, a busca por uma nova linguagem, a recusa da utilização do ornamento, e sobretudo a busca dos valores da pureza e do essencial. É na Viena da viragem do século que o arquitecto Adolf Loos e o músico Arnold Schoenberg discutem e apresentam as suas reflexões intelectuais acerca destas duas disciplinas.



94. Visual Sound, 2011
leva

Para Richard Wagner a arquitectura e a música compõem em si mesmo uma *obra de arte total*, e será esta a abordagem mais correcta ao tema. Ao longo da História da Cultura ocidental estas duas sensibilidades disciplinares têm vindo a intersectar-se segundo as mais variadas formas, como *dois fios condutores da trama das linguagens expressivas, uma vez seguindo percursos paralelos em que apenas se nota, aqui e além, uma espécie de vénia ocasional à existência uma da outra, outras vezes interpretando-se decididamente, na procura de um ideal*.⁸

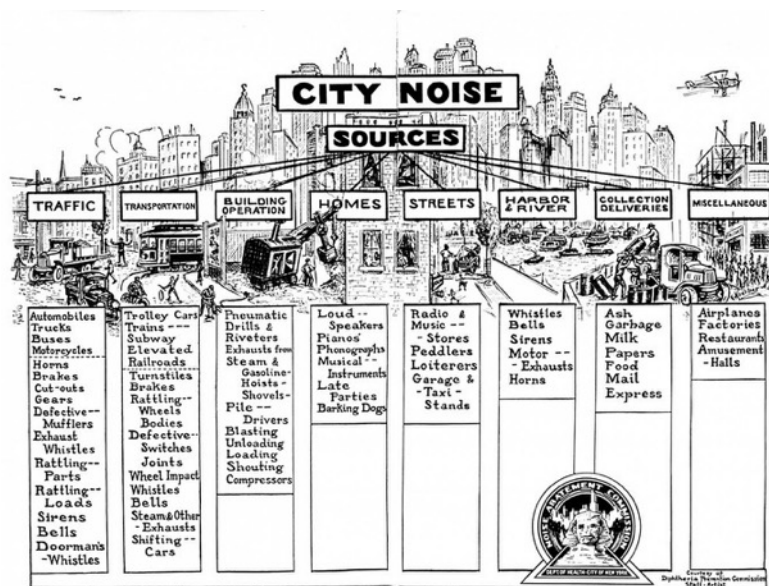
É importante não esquecer ainda a relação funcional que a arquitectura e a música estabelecem entre si, relação essa essencial à própria criação artística musical, onde existe toda uma dimensão perene de gestão arquitectónica do som no espaço. Segundo David Byrne, *a arquitectura ajuda a música a desenvolver-se, pois é a natureza da sala que permite que as palavras sejam compreendidas*. Alvin Lucier, compositor americano que abriu campo à experimentação electrónica e à sua interacção com o espaço, também investigou esta perspectiva da relação entre a música e a arquitectura, procurando perceber como o espaço pode participar e alterar a sua música. Por outro lado, a concepção músico-teatral da ópera também tem implicações fundamentais na construção cénica, o que em muitos casos está presente na própria concepção original da vertente puramente musical, o que envolve uma perspectiva

⁸ NERY, Rui Vieira. *Arquitectura Musical e Musicalidade Arquitectónica* in *Vazios Urbanos, Trienal de Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2007, p.340

arquitectónica assumida. A arquitectura teatral é outro ponto de convergência. Desde as remotas salas teatrais italianas aos palcos mais modernos, tem havido sempre uma busca incessante de soluções que potenciem, ao mesmo tempo, a invenção mais rica de espaços capazes de se imporem no plano estético e a melhor percepção da mensagem musical nas condições artísticas ideais por parte dos espectadores.

Uma outra particularidade do som (ou da sua ausência) é a percepção da escala. O som, o ruído, a música estruturam e articulam a experiência e o entendimento do espaço, permitem-nos ter uma noção acerca da dimensão de um determinado lugar, a distância a que um determinado sinal sonoro é percebido dá uma noção precisa de uma extensão mensurável, ou por outro lado muito vaga.

95. City Noise

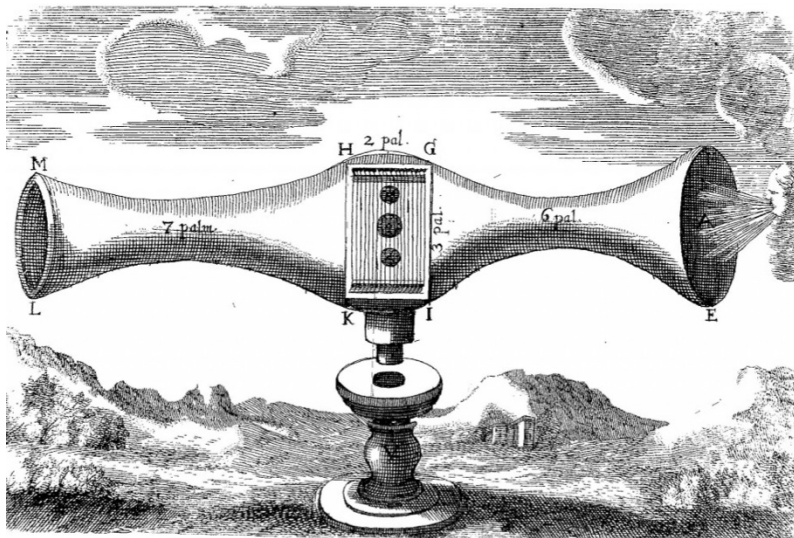


Para Eiler Rasmussen, arquitecto dinamarquês, é importante desenvolvermos a capacidade de ouvir a arquitectura, porque mais do que uma composição musical, o som é uma realidade da arquitectura, e é necessário perceber e ouvir a forma como os edifícios reflectem ou assimilam as acções que os envolvem. Ao contrário do que acontece com o que vemos, - *que se dirige para fora*, aquilo que ouvimos percebemos para *dentro*, é algo que recebemos e que nos envolve. *Ouvindo deixamos que aquilo que nos cerca venha até nós. Os olhos seleccionam, focalizam, e os ouvidos recebem, sem distinção.*⁹ Podemos ter a visão como o sentido do observador solitário, em oposição à audição que se expressa num sentido de conexão e solidariedade. Enquanto os nossos olhos captam a imagem solitária dos vãos escuros de uma catedral, os nossos ouvidos deixam envolver-se emotivamente pelos sons profundos de um órgão. A cidade soa pelas suas ruas através do tocar dos sinos da igreja conferindo o ensaio da urbanidade, através dos ruídos dos passos sobre os pavimentos, o que se traduz numa enorme carga emocional, através dos sons reflectidos nos muros..., e, uma vez mais, o som coloca-nos em interacção directa com o espaço, o que para Juhani Pallasmaa se traduz num *som que mede o espaço e torna a sua escala compreensível.*¹⁰ E também, uma vez mais, podemos apercebermo-nos da relação directa entre o som e a medida da arquitectura, - a escala.

⁹ RODRIGUES, Sérgio Fazenda. *A Casa dos Sentidos*. Lisboa: Uzina Books, 2013, p.52

¹⁰ PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele: A Arquitectura e os Sentidos*. São Paulo: Bookman, 2011, p.48

A visão isola, enquanto o som incorpora; a visão é direccional, o som é unidireccional. O senso da visão implica exterioridade, mas a audição cria uma experiência de interioridade. Eu observo um objecto, mas o som me aborda; o olhar alcança, mas o ouvido recebe. As edificações não reagem ao nosso olhar, mas efectivamente retornam os sons de volta aos nossos ouvidos.¹¹



97. Athanasius Kircher, Aeolian Harp

¹¹ PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele: A Arquitectura e os Sentidos*. São Paulo: Bookman, 2011, p.46

O ruído da cidade noturna tem o poder do som sobre a imaginação, ou ainda revela a memória da solidão, da perda, e faz-nos ter consciência de uma cidade adormecida. Os sons isolados e perdidos na noite traduzem-se na imaginação de um volume côncavo e vazio na escuridão. A capacidade de ouvir transforma-se, deste modo, na capacidade de esculpir o volume no interior da mente, como se se tratasse de um modo de definição dos limites do espaço. Assim, cada cidade, cada praça, cada edifício, cada sala tem um som, uma musicalidade que lhe é característica, um som que se deixa ouvir sem se ver. Cada espaço tem um eco seu, um eco próprio definido pela dimensão das ruas e dos edifícios, dos materiais e da arquitectura.

A arquitectura proporciona a mais incrível experiência do som, - a tranquilidade. O ensaio do silêncio na sua relação com a dureza da construção, da matéria, do espaço e da luz conferem uma dimensão de grandiosidade e de enorme poder à arquitectura, ou, de outro modo, segundo Johann Wolfgang von Goethe, - *a Arquitectura é Música petrificada*.

98. O trompetista
Sempé



99. O violoncelista
Sempé



Como mães dos homens, os prédios são bons ouvintes. São longos distintos ou aparentemente em conjuntos, acalmam os orifícios dos palácios, que se afastam gradualmente do canal ou do piso. Um som longo, com o seu eco, traz consumação à pedra.¹²

Apesar de toda esta beleza, a realidade dos sons compreende também todas as oposições de melodia, harmonia e ritmo.

Declaro que chegou a hora para a arquitectura reconhecer a sua natureza, compreender que deriva da vida e tem como objectivo a vida como hoje a vivemos, de ser, portanto uma coisa inteiramente humana. Se vivermos com personalidade a beleza, a arquitectura torna-se a necessária interpretação da nossa vida... Sim, a interpretação da vida: esta é a verdadeira tarefa da arquitectura, pois os edifícios são feitos para se viver neles, para se viver neles com felicidade, são construídos para acrescentar o prazer de viver.¹³

Bruno Zevi

¹² STOKES, Adrian. *Smooth and Rough* in *The Critical Writings of Adrian Stokes*. Londres: Thames & Hudson, 1978, p.245

¹³ ZEVI, Bruno. *História da Arquitectura Moderna*. Lisboa: Arcádia, 1978, p.426



100. Louis Kahn, 1972

4. ENTRE A IDEIA E O PROJECTO



101. Siza by Siza

*Ramagens
se as juntarem e enlaçarem
uma cabana surge
desenlaçai-as e tereis
como antes a planura¹*

¹ TANIZAKI, Junichiro. *Elogio da Sombra*. Lisboa: Relógio D'Água, 2008, p.64

4.1 INTENÇÃO PROJECTUAL

A proposta de intervenção surge como resposta à criação de uma nova centralidade urbana, *Um Bairro, Um centro*¹ enquadrado no contexto do grande centro urbano que é a cidade de Lisboa, - mais propriamente entre as Terceiras do Marquês, o Palacete de Pombal, a Avenida 24 de Julho e a Rua das Janelas Verdes -, tendo como base o argumento de *Construir no (e com) o Construído*, através da criação de *novos serviços de comunidade: Arquitectura – Pensar o Colectivo*².

Depois da tomada de consciência do contexto de intervenção, - Lisboa e o Tejo como cenário, e da abordagem mais sensorial e racional dos conceitos básicos de concepção em arquitectura, - homem, espaço e tempo, procuramos neste capítulo uma abordagem projectual, através da exemplificação prática de três casos de estudo apresentados sob a forma de um ensaio interpretativo, segundo uma nova conformação analítica, reinterpretativa e projectual para um espaço desocupado e de valor patrimonial – as Terceiras do Marquês, e para um espaço também desocupado adjacente a este último, numa atitude de possível adaptação para outros espaços ou realidades da cidade.

¹ PACHECO, Pedro; AGUIAR, José. *Tema e Programa: Laboratório de Projecto VI – 2013/2014*. Lisboa: FAUL, 2013, p.1

² PACHECO, Pedro; AGUIAR, José. *Op. Cit.* Lisboa: FAUL, 2013, p.1

A cidade e os edifícios são instrumentos e museus do tempo.³ O tempo da arquitectura é um tempo sob custódia; nas melhores edificações, o tempo foi petrificado num presente imóvel e terno. Tempo e espaço são eternamente intertravados nos espaços silenciosos entre as suas colunas gigantescas; matéria, espaço e tempo fundem-se numa experiência elementar e singular: a sensação de existir.⁴

Com os casos de estudo, mais do que alcançar respostas, levantar questões que, de algum modo, possam contribuir para pôr em prática alguns dos valores teóricos que defendemos até ao momento presente deste trabalho. Interessa-nos o desafio de projectar para um local que nos é próximo, na procura de uma abstracção daquilo que foi e que representa, visando o reconsiderar de um novo modo de suster, em harmonia, o que existiu, o que existe e o que poderia, então, vir a existir, representando um espaço distinto na vida social e cultural da cidade ribeirinha de Lisboa. Assim, a escolha dos casos de estudo recai sobre duas escolas de música envoltas de um pátio, em oposição a um objecto icónico no meio de uma praça urbana, sendo que os primeiros exemplos representam uma materialização mais racional do que se pretende, - envolvem o espaço, - contrabalançada com a representação de um espaço particular para a música, - e que se destaca no meio do espaço, na praça urbana.

³ PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele: A Arquitectura e os Sentidos*. São Paulo: Bookman, 2011, p.49

⁴ PALLASMAA, Juhani. *Op. Cit.* São Paulo: Bookman, 2011, p.49

Quanto ao programa, este deriva da intenção de organizar um equipamento que permita explorar e reflectir sobre as relações possíveis entre as duas artes fundamentais da cultura urbana contemporânea, a música e a arquitectura. E com isto, acreditamos poder reforçar o acto de criação, pela aprendizagem mútua – a partir da experiência e do saber de músicos e arquitectos – e pela formação e consolidação de uma sensibilidade instrumental comum, numa cultura de diálogo transdisciplinar. O formato misto desta *Cidade da Música*, que integra os mais variados conteúdos programáticos: Escola de Música, espaço de conferências, Auditório, estúdios de gravação, espaços de leitura e aprendizagem, espaços de performance e concerto, ambiciona ser, portanto, uma plataforma de discussão, estímulo e experimentação. Com o esperançoso desejo, no horizonte, de que a cidade saiba conquistar e oferecer aos seus habitantes qualidades e intensidades musicais e arquitectónicas nos espaços que gera.

4.1.1 Caso de Estudo: Casa da Música



102. Casa da Música, 2013
Ilustração de Hugo



103. Casa da Música, 2013
Ilustrações de Hugo

Foi construída no âmbito do projecto *Porto 2001*, um programa de grande investimento na recuperação do espaço público da cidade invicta.

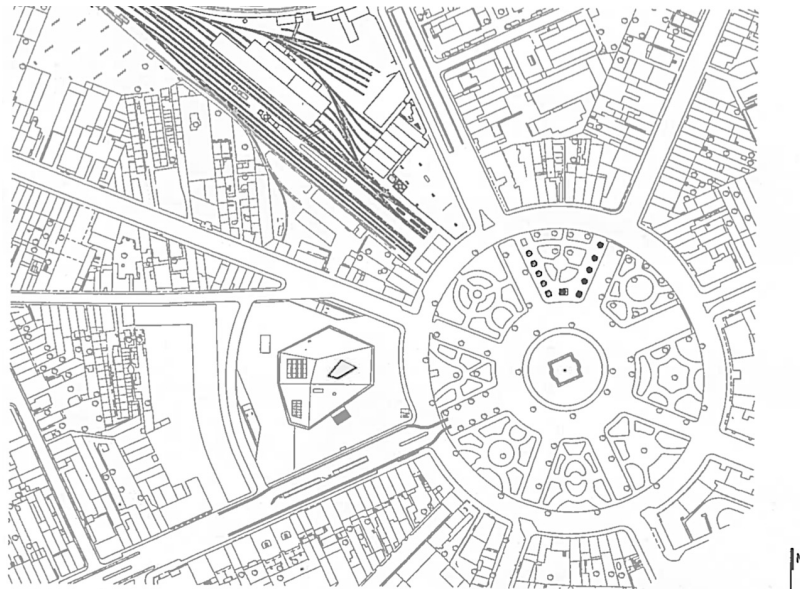
O projecto foi inaugurado a 14 de Abril de 2005 estando localizado na rotunda da Boavista com o carimbo do arquitecto holandês Rem Koolhaas. Em 2007 foi atribuído à Casa da Música o prémio *Royal Institute of British Architects* (RIBA).



104. Casa da Música
Fotografia Exterior
Phillipe Ruault, OMA

A obra tem uma área aproximadamente de 25 730 m² sendo construída em betão reforçado armado branco. De forma poliédrica irregular de 17 faces transformou-se no ícone da cidade, tanto pelos seus traços arquitectónicos como pela sua qualidade acústica.

105. Casa da Música
Planta de Localização
OMA



Tem oito pisos com dois auditórios, um deles com 1 238 lugares e outro, mais pequeno, com 300 lugares. Dispõe de oito salas de ensaio, camarins e salas Vip para os artistas. No último piso encontra-se o restaurante *Casa da Música* com uma vista deslumbrante sobre a cidade.

É denominado como o edifício transparente por quem o percorre e por quem lá trabalha, devido à grande ligeireza e transparência que todo o edifício transmite no seu interior.

As atenções do edifício centram-se essencialmente para o grande auditório de nome de Sala Suggia em homenagem à violoncelista portuense, mas também intitulado de *shoe box* pela sua configuração.



106. Casa da Música
Percurso transparente
superior ao auditório
OMA

O auditório é a âncora de todo o projecto com percursos e ligações que se desenvolvem à sua volta.

As 7 janelas presentes no auditório vão interligar diferentes espaços e possibilita que seja das raras salas de concerto do mundo onde os músicos podem receber luz natural para actuarem e lerem partituras.



107. Casa da Música
Sala Suggia

Para a projecção do auditório optou-se por se prescindir do fosso de orquestra e da torre de cena por diminuir a qualidade acústica. Também os materiais foram escolhidos a pormenor para se conseguir uma acústica de excelência, como é o exemplo das paredes e tecto revestidas a pinho nórdico, as janelas compostas por um vidro ondulado, que vai possibilitar a compensação e a divergência das ondas sonoras, e um tecido nas cadeiras do auditório que imita a presença e ocupação humana. As cadeiras também têm incorporado um sistema de deslize que possibilita o movimento do público entre as filas. Também é possível remover as 4 primeiras filas da plateia para aumentar o palco em caso de necessidade.

Em actuações que seja necessário melhorar a qualidade acústica da sala é possível baixar uma cortina acústica sobre os envidraçados. A distribuição acústica da sala é homogénea o que possibilita grande qualidade de som em todo o auditório.

É importante destacar a decoração em talha dourada que é possível visualizar na Sala Suggia fazendo uma alusão ao Barroco, que é muito importante para a cidade da invicta.

108. Bairro da Sé, Porto, 2013
Ilustração de Hugo





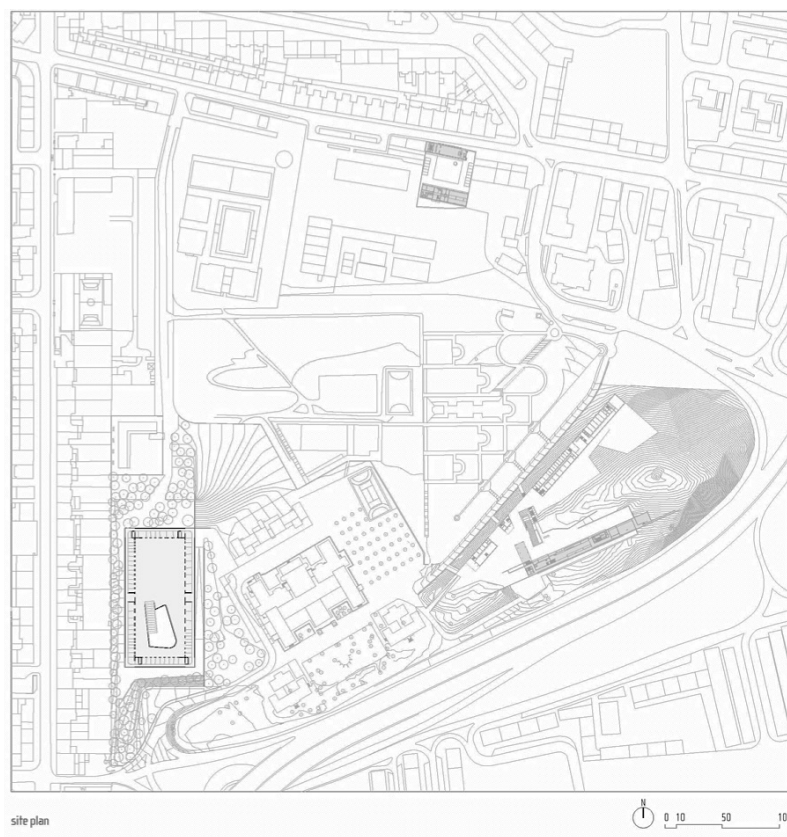
109. Casa da Música
Rooftop View
Phillipe Ruault, OMA



110. Casa da Música
Fotografia Aérea
Phillipe Ruault, OMA

4.1.2 Caso de Estudo: Escola Superior de Música

111. Escola Superior de Música
Planta de Implantação
FG + SG

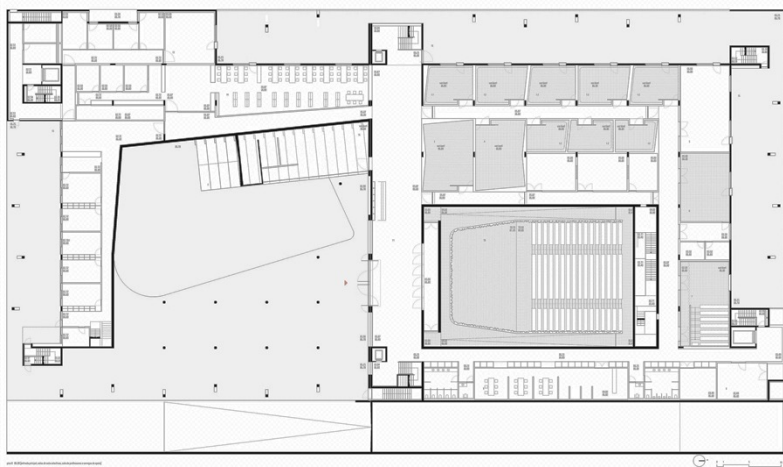


O projecto data de 2008 e é da autoria do Arquitecto português Carrilho da Graça para o Instituto Politécnico de Lisboa.

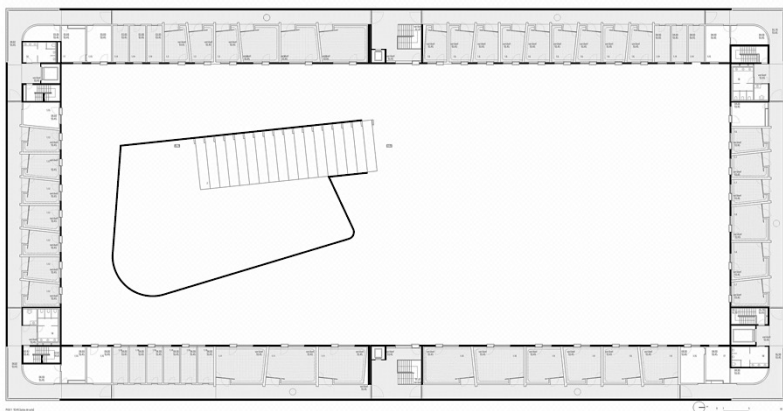
O arquitecto queria com este projecto levar ao limite a possibilidade da excelência acústica e o isolamento específico de cada espaço.

O mote do projecto surge à volta de um claustro interior. Este pátio interior de dimensões generosas (100x40m) permite criar um ambiente acústico controlado pela escola. Todas as actividades

decorrem no seu prolongamento, ou como zona de convívio, pequenos concertos ao ar livre ou mesmo como acréscimo às salas de aula que se desenvolvem ao seu redor. Vai permitir assim vivências mais completas e ricas da própria escola, um espaço polivalente exterior.



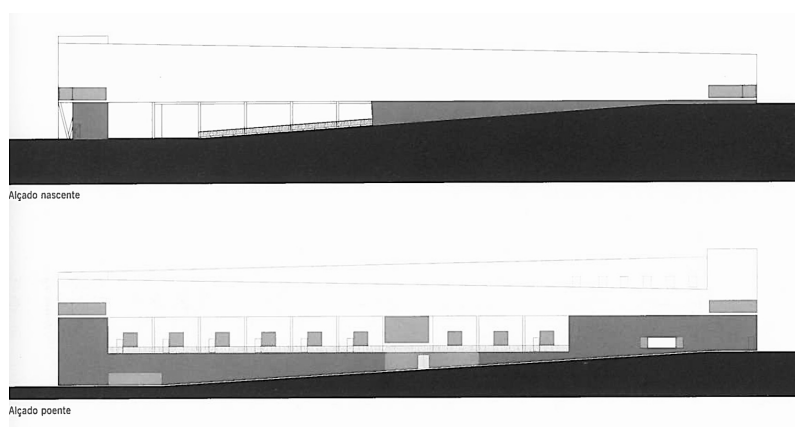
112. Escola Superior de Música
Planta Piso 0
FG + SG



113. Escola Superior de Música
Planta Piso 1
FG + SG

A afirmação mais clara do projecto é a existência do espaço exterior, o grande pátio com relva. Todas as zonas que o abraçam são compostas por apenas um piso de altura, evitando deste modo uma área repleta de ecos desnecessários, caso as salas de aula estiverem abertas para o exterior, a simples acção de abrir uma porta teria ressonâncias por todo o pátio, o que não seria agradável.

O volume vai-se desenvolver numa forma espiral até culminar num ponto representado nos Alçados, visível na imagem seguinte.



114. Escola Superior de Música
Alçado Nascente/ Alçado Poente
Jornal Arquitectos 222

Exteriormente o edifício é praticamente cego, excepto nos ângulos onde acontecem momentos de grandes envidraçados com vistas para o exterior suburbano.

Nos pisos inferiores encontram-se todos os espaços mais públicos, as salas de grande dimensão e o grande auditório, onde predomina a madeira, com 448 lugares e acusticamente bem preparado. Outro pequeno auditório e salas de diferentes dimensões complementam o resto dos espaços de ensino.



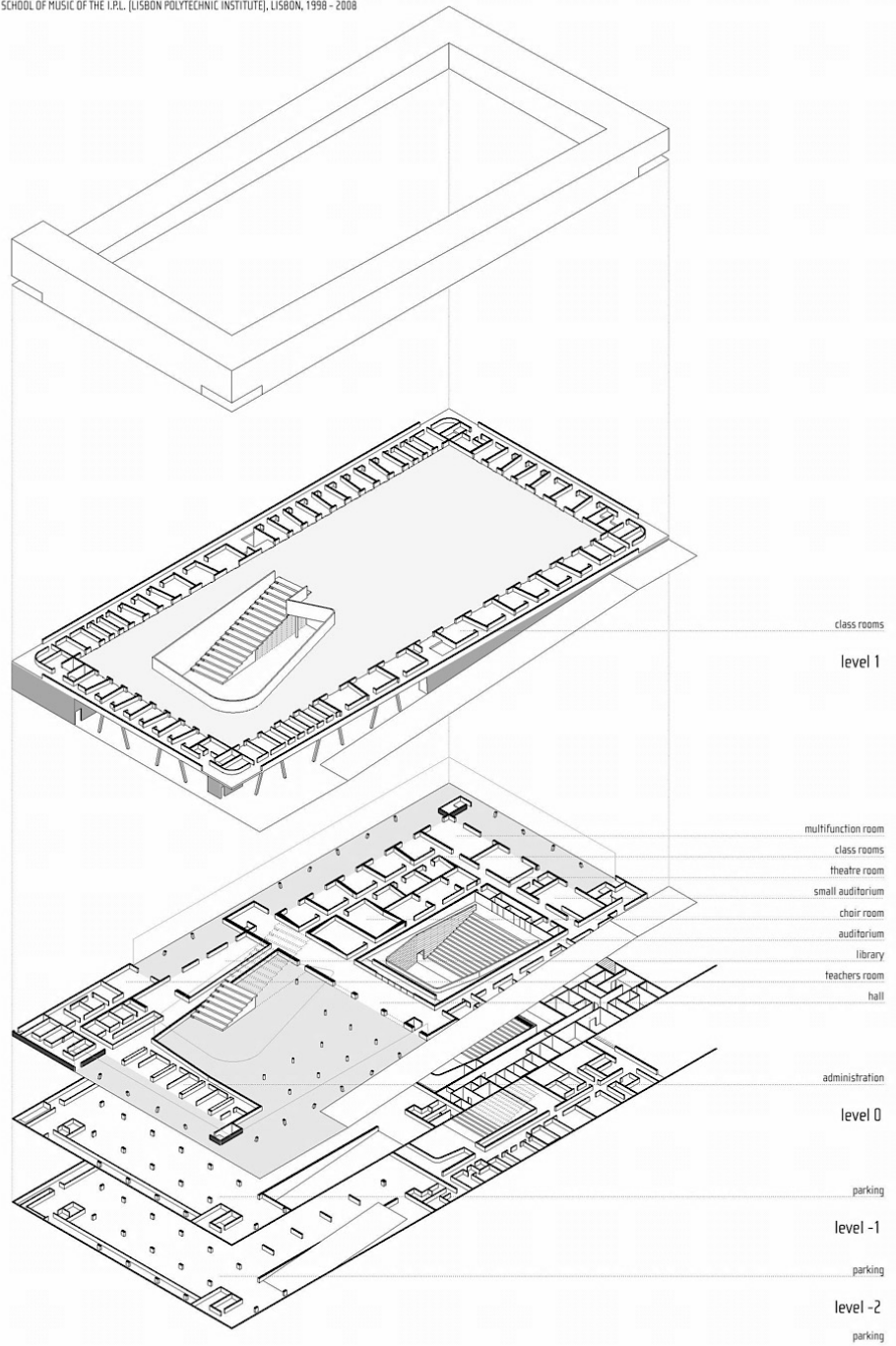
115. Escola Superior de Música
Grande Auditório
FG + SG

Toda a geometria do edifício foi concretizada por dar uma resposta mais positiva às imposições programáticas exigidas. Uma delas é a criação de uma barreira acústica com 8 metros de altura, para proteger o pátio e a escola, da poluição sonora proveniente da segunda circular, acontecendo assim o efeito da *sombra acústica*¹. Também acontece uma optimização acústica das salas de aula, pois é possível criar espaços com duplo pé direito e de volumes variáveis, de acordo com a necessidade do timbre musical em questão.

O crescimento do volume no alçado nascente/norte permite um aumento de salas orientadas a norte com utilização dos dois pisos.

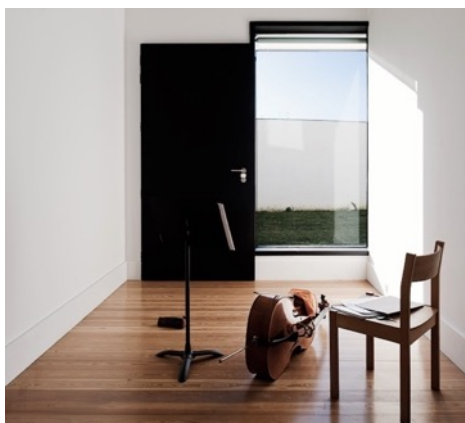
¹ ARQA – Arquitectura e Arte, Edição nº59/60, Julho/Agosto 2008, p.78

JÓÃO LUIS CARRILHO DA GRAÇA
 SCHOOL OF MUSIC OF THE I.P.L. (LISBON POLYTECHNIC INSTITUTE), LISBON, 1998 - 2008

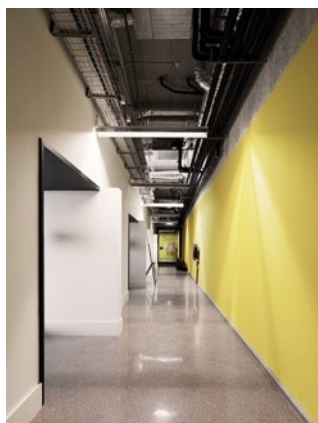


116. Escola Superior de Música
 Axonometria Explodida
 FG + SG

Esta orientação solar é a mais vantajosa em termos da estabilidade de iluminação ao longo do ano e com temperaturas mais amenas no Verão. Resulta assim um projecto completo com a minimização dos ruídos exteriores, com tratamento acústico específico, elaborando assim um programa completo e funcional com optimização da exposição solar.



117. Escola Superior de Música
Interior Sala de Aula
FG + SG

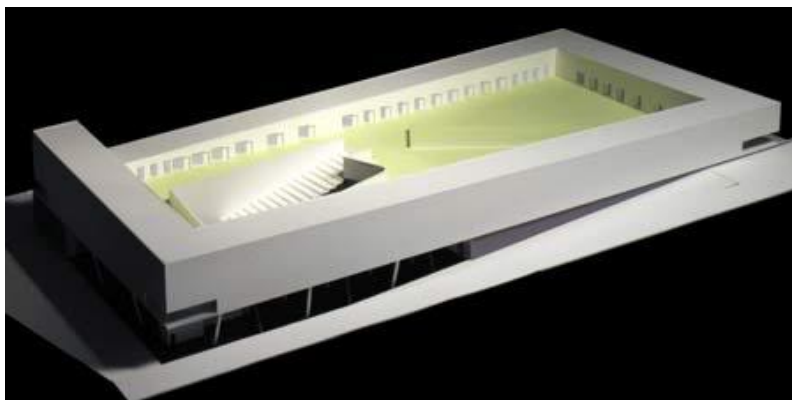


118. Escola Superior de Música
Corredor de acesso às salas
FG + SG



119. Escola Superior de Música
Fotografia Exterior
Matthias Heiderich

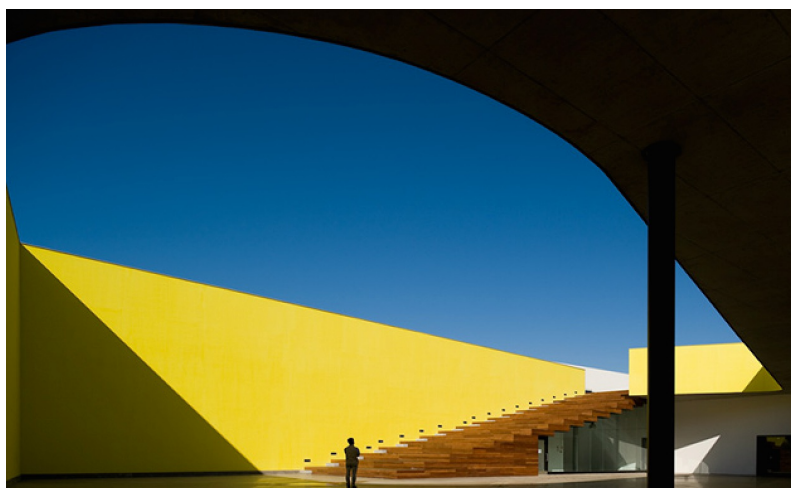
120. Escola Superior de Música
Maquete
FG + SG



121. Escola Superior de Música
Pátio Interior
FG + SG



122. Escola Superior de Música
Pátio Interior
FG + SG





123. Escola Superior de Música
Pátio Interior
FG + SG



124. Escola Superior de Música
Pátio Interior
FG + SG



125. Escola Superior de Música
Pátio Interior
FG + SG

4.1.3 Caso de Estudo: Aires Mateus + GSMM Architetii

126. Concurso para Escola de Música
Imagem alusiva
Aires Mateus + GSMM Architetii



O projecto que vamos apresentar agora não se encontra contruído, ganhou uma menção honrosa para um concurso de uma futura escola de música em Itália. Contudo Este exemplo tornou-se essencial para concretização projectual deste trabalho.

Esta proposta foi desenvolvida ao longo de uma grande rampa que os autores fundamentaram de uma *nova ponte para a cidade*.

127. Concurso para Escola de Música
Imagem alusiva ao Pátio/Rampa
Aires Mateus + GSMM Architetii



O edifício cria um pátio que se converte num momento de transição entre a chegada e o acesso à cidade. No seu interior todas as salas se organizam em redor do pátio formando assim um grande sentido de comunidade entre os estudantes.

A sua simples e clara geometria permite esclarecer diferentes questões urbanas e formar hierarquias de espaços.



128. Concurso para Escola de Música
Imagem alusiva à rampa
Aires Mateus + GSMM Architetii

O pátio desenvolve-se em duas diferentes direcções cartesianas, podendo-se transmitir no programa funcional. Na direcção horizontal temos as amplas galerias ao nível do solo com a suspensão do edifício. A direcção vertical é delimitada pela rampa, que liga os diferentes pisos unificando-os com um gesto simplista.

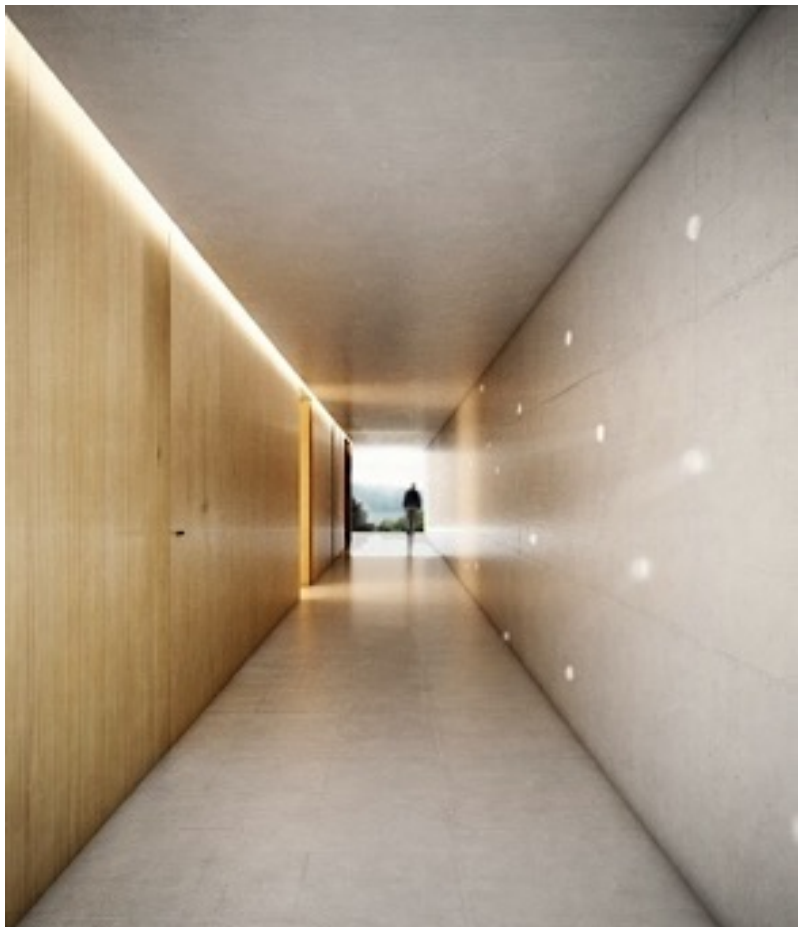


129. Concurso para Escola de Música
Imagem alusiva
Aires Mateus + GSMM Architetii

130. Concurso para Escola de Música
Interior sala de aula
Aires Mateus + GSMM Architetii

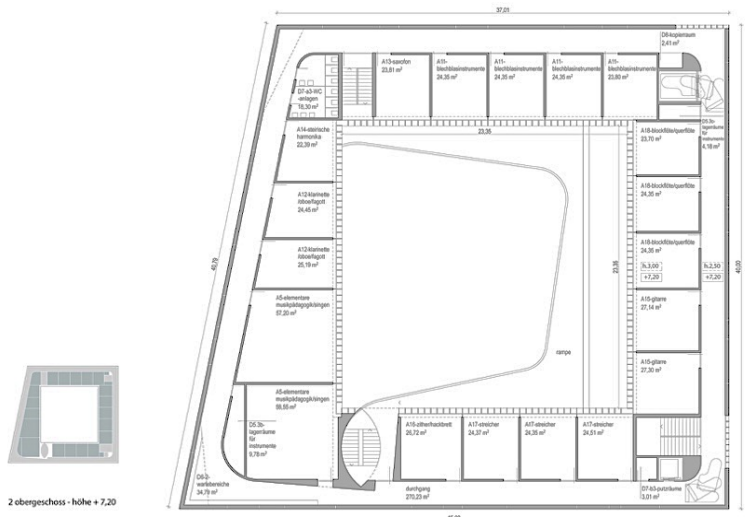


131. Concurso para Escola de Música
Passagem interior
Aires Mateus + GSMM Architetii

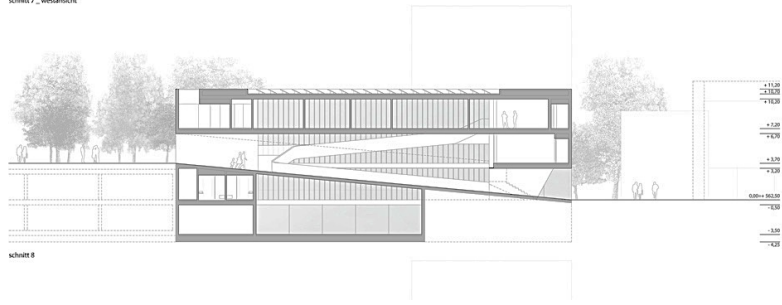
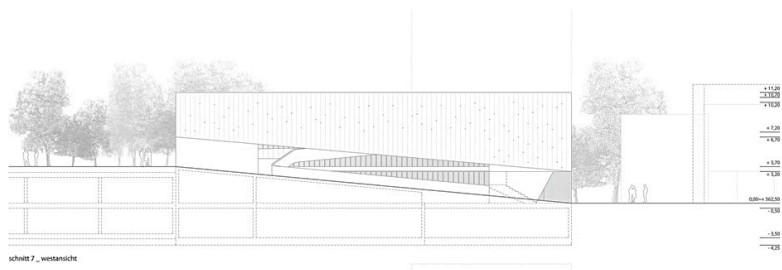




132. Concurso para Escola de Música
Passagem exterior
Aires Mateus + GSMM Architetii



135. Concurso para Escola de Música
Piso 3
Aires Mateus + GSMM Architeti



136. Concurso para Escola de Música
Corte 7 e 8
Aires Mateus + GSMM Architeti

4.2 UM PROJECTO

Estar aqui ou acolá, deslocar-se no espaço com a noção da relatividade do tempo. O lugar onde estou é sempre de passagem. Movo-me do meu dentro para o meu fora. Detenho-me no reconhecimento de tudo o que defino nesse espaço e verifico a multiplicidade de fenómenos que suscitam mudanças em mim como aferição do humano cultural que sou. Construo assim o meu saber sobre o mundo projectado em mim mesmo como conhecimento. Reconheço o que sei, verifico as diferenças e dimensiono a consciência de mim na busca de definição do lugar que habito e que me habita e todas estas indagações me levam a consciência de que todo o lugar está em mim como referência aferente do meu estar. Migro de mim para mim neste andar à procura. Entro em outro lugar e sou envolvido por aquilo que descubro, assumo o outro nas suas diferenças e mantenho a consciência da minha identidade. Sou imigrante e emigrante nesta busca da unidade de mim.

Aquilo que agregamos como experiência e sedimentamos como memória é ainda a procura de algo para construirmos a nossa identidade. Vamos de um lugar para outro neste vai e vem, entre o passado e o futuro e esse durante se redefine em nós como percurso da realização. Viajamos com a consciência da nossa experiência sobre todos os lugares, buscando o reconhecimento do corpo das nossas deslocções e assim nos tornamos a substância aferidora de todas as nossas vivências. A nossa identificação com o lugar é a do reconhecimento de semelhanças e de diferenças. As mutações da consciência do nosso estar no mundo, seja aqui ou acolá, é em nós mesmos que as realizamos. Construimos assim os referentes que nos possibilitam o relato do que vivemos e nos propiciam as escolhas do que nos interessa como mudança e sabemos que tudo o que decorre à nossa volta nos enforma. Somos na essência o ser do estar.¹

Alberto Carneiro

¹ CARNEIRO, Alberto. *Migrações* in *O Ser do Estar*. Porto: FAUP, 2009, p.3

4.2.1 O Espaço, o Tempo e o Silêncio

Tendo em conta as noções anteriormente referidas, - as limitações do lugar, ou melhor, as oportunidades que o lugar oferece e que ainda estão por desvendar, - a proposta de um núcleo urbano dedicado às artes (à música) surge como uma resposta clara e potencializadora de um espaço que funciona enquanto elemento dinamizador de um novo núcleo urbano, - um novo centro dentro do centro da cidade, em perfeita harmonia com as exigências culturais e quotidianas da vida contemporânea de Lisboa.

O conjunto a que nos referimos caracteriza-se por uma extrema sensibilidade, - partindo da Travessa José António Pereira deparamo-nos com um pequeno núcleo que inequivocamente se evidencia de todo o resto que o envolve: trata-se de uma realidade dentro da realidade, cristalizada no tempo e que aguarda a oportunidade de ressurgir na Lisboa dos nossos dias. E, é nesta complexa relação entre camadas sobrepostas que o conjunto adquire a sua verdadeira essência experimental dos seus limites enquanto forma e espaço.

Assim, para um correcto entendimento do espaço e do projecto, torna-se essencial uma breve descrição do lugar enquanto elemento fundamental do projecto. A viagem inicia-se pela Rua das Janelas Verdes, - a rua que nos orienta para a Igreja de Santos logo depois de descoberto o Museu Nacional de Arte Antiga. É entre o Museu e a Embaixada do Luxemburgo que surge a discreta Travessa José António Pereira, - apenas descoberta pelos mais curiosos ou ousados, numa antecipação ao que a partir daí sucederá. Pouco depois da sua entrada, somos envolvidos por um arco que desvenda um muro

perpendicular à rua, tratando-se do primeiro grande elemento do conjunto, - um do arco botante que liga o muro do Palácio de Pombal à terçena mais afastada do rio. Este arco não passará certamente despercebido a quem o encontra, - mesmo que por mero acaso, e justificará a continuação da descoberta desta *nova* realidade.

Continuando a andar, depois do primeiro arco, surge o segundo arco, - outro arco botante que, uma vez mais, relaciona o Palacete de Pombal com uma das Terçenas, através de umas escadas que conduzem a um dos terraços destes pequenos armazéns. É também neste momento que descobrimos uma das empenas de uma outra terçena. Sucodem, então, variados vãos quadrangulares, marcados pela forte presença de um gradeamento extremamente degradado, à semelhança do que acontece com os restantes elementos que compõem as Terçenas. É inevitável espreitar para o seu interior, mas o desencanto surge pela falta de qualquer percepção de ambientes não iluminados. Pelo contrário, num dos vãos um pouco mais elevado, desvendamos uma assombrosa estrutura assente em pilares de pedra maciça sobre um pavimento de madeira. A rua continua estreita e muito afável às medidas do homem.

Seguimos viagem, somos envolvidos pelas próprias terçenas e toda a sua forma até sermos obrigados a mudar de direcção e chegar a uma rua comparativamente mais ampla. Aqui somos envoltos de um novo arco, de dimensões generosas, - cerca de oito metros de altura e oito metros de largura, que nos seduzem e fazem deste um dos momentos mais emocionantes do trajecto. *Agora*, Lisboa está longe, e até mesmo Santos-o-Velho já não se avista. O lugar é outro, singular e intrincado, impossível de se enquadrar no contexto adjacente, pois a

sua integração carece de uma expressão demasiado própria e definida por si mesmo, - num encontro fascinante entre a experiência da emoção e da razão.

Descemos. Estamos no muro que define o começo do Beco da Galheta, - outrora o limite do aterro -, delimitado pelo perímetro das tercenas. A partir daqui será feita uma escolha: se seguirmos para a esquerda podemos aceder à tercenana mais a nascente; se, pelo contrário, virarmos para a direita continuamos no decorrer do Beco da Galheta até desvendarmos o último arco, - mais esguio, localizado numa cota superior e que liga à tercenana do cais.

Chegámos ao Corredor da Torrinha. Se a luz do sol assim nos presentear, podemos contemplar o maravilhoso jogo de cheios e vazios, luz e sombra, num profundo contraste que a marcada espessura dos vãos nos transmite pela sua profundidade. O silêncio invade o espaço encerrado por estes compactos volumes que impedem que o som do *exterior* desacomode a serenidade deste nosso *interior*.

A pedra enquanto elemento caracterizador do lugar surge segundo variadas configurações, - na cantaria, na alvenaria ordinária, no pavimento, nos cunhais, no remate da platibanda, nas goteiras. Esta materialização assume-se, em si mesmo, como parte integrante do percurso e do projecto.

Chegámos à Avenida 24 de Julho. O silêncio é repentinamente interrompido.

*É muito interessante pensar que depois deste percurso muito terreno, onde os arcos e os enquadramentos visuais provocados pelas volumetrias e os próprios arcos nos remetem para uma ligação com o céu, chegamos ao fim e como remate deste percurso estamos com o rio Tejo aos nossos pés. Em tempos, as tercenas foram isto mesmo.*¹

Descoberto este lugar encantado, - numa consistente mistura entre os sons e o silêncio da forma e do espaço, da luz e do tempo, - o programa que propomos é a criação da Cidade da Música. A *nossa* Cidade da Música, vai muito além da simples escola de música, ou do emblemático centro cultural, pretendendo sim responder a todos os exacerbados impulsos relacionados com o estudo e a prática da música. O seu programa é constituído por espaços de investigação, - como biblioteca e fonoteca, espaços de produção prática, - como salas de aula, salas de ensaio, estúdios de gravação, e, por fim, espaços de divulgação, - como auditórios, salas de concerto e galerias de exposição. Por fim, também o jardim que se prolonga para os terraços é constituinte deste programa, - tendo uma utilização por vezes privada, outras vezes pública, - é um elemento indispensável, aquele nos presenteia com o rio.

A escolha de um equipamento cultural para este lugar vai de encontro ao carácter do mesmo, - numa colisão entre a forte identidade histórica da preexistência e a leve consistência da construção dos

¹ DELGADO, David. *Forma e Quotidiano. Uma Proposta de Reabilitação dos Terraços das Tercenas*. Lisboa: FA UL, 2015, p.108

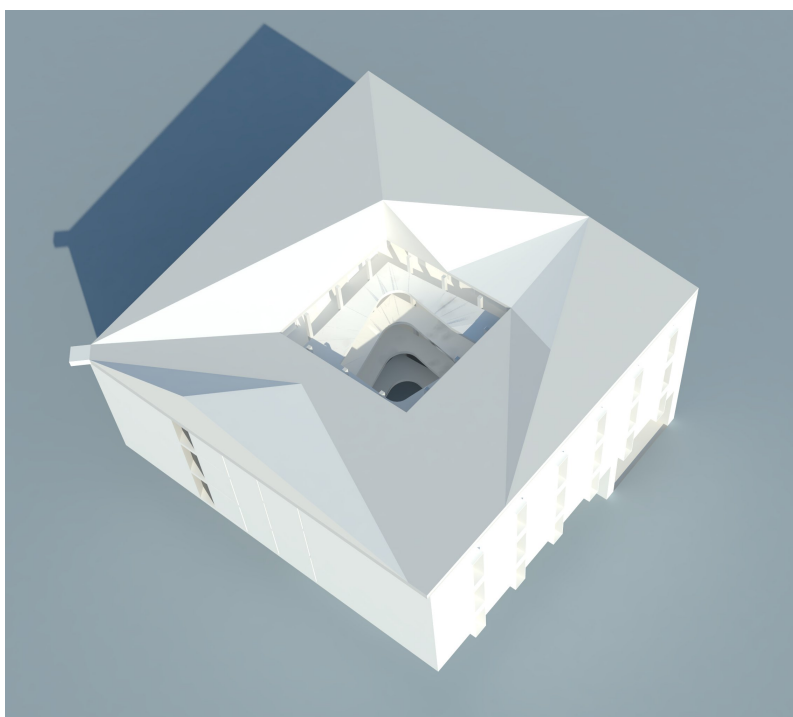
dias de hoje, definida por materiais despojados de uma tão sólida herança.

A *Cidade da Música*² – enquanto proposta que seguidamente apresentamos, pretende ser um pólo impulsionador da criação e do desenvolvimento à prática da expressão artística através da música, introduzindo a arte e a cultura na vida da cidade e permitindo a partilha de ideias e de saberes. E se por um lado, se pretende uma dinâmica sem fim na troca de conhecimentos, por outro lado, os limites físicos estão claramente definidos, marcados e confinados pelo conjunto das Terceiras do Marquês, pelos seus terraços extraordinários, pelo Palacete de Pombal e os seus jardins extensíveis aos terraços, pela lotada Avenida 24 de Julho e pela magnífica vista que a cidade rouba ao rio, - ainda que funcione também como um meio de ligação urbana, e permita passagens e interações meramente pontuais e muito diversificadas.

O núcleo é, então, composto por uma escola, - a Escola de Música, perfeita nas suas proporções, e perfeita também nos ensinamentos que pretende transmitir. Trata-se de um volume maciço que se abre sobre uma imponente rampa, que desenha subtilmente um pátio, que funciona, depois, como elemento gerador de todo o espaço. A forma

² A palavra *Cidade* é aqui usada na acepção que toma o vocábulo francês *cit *, ou seja, campus, complexo, *constru o formada por numerosos elementos interligados que funcionam como um todo* (Complexo). in Infopédia: Dicionário da Língua Portuguesa, 2003-2014

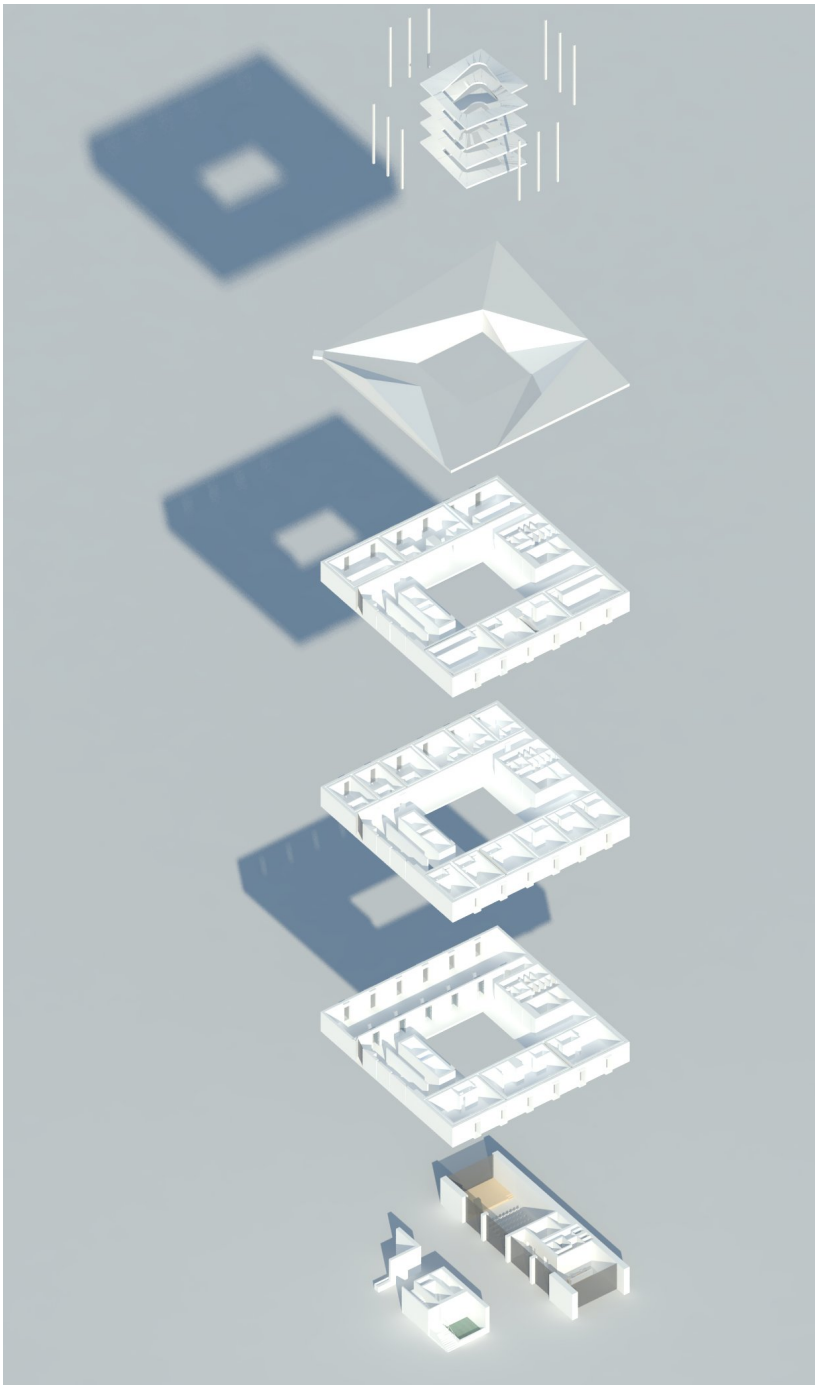
como este objecto toca a cidade, é também ela subtil, leve, - tal como a música que ondula no ar e no espaço. É deste modo que, o piso térreo é apenas tocado pontualmente por pequenos núcleos servidores que vão criando jogos de luz e de sombra, de cheios e de vazios, de sons e de silêncios, uma vez mais indiciando o ritmo de uma melodia muito característica. Nos pisos superiores, as salas de aula, - que criam elas próprias as dinâmicas da *caixa dentro da caixa*, - instalam-se nos topos do edifício, deixando livre o espaço central preenchido pelo vazio. O culminar desta viagem acontece já na cobertura, alguns metros acima do rio que permitem desfrutar de uma deslumbrante vista sobre o Tejo, num espaço livre e propício ao descanso, às pausas lectivas e aos momentos de encontro.



137. Volume da Escola de Música – vista do interior do pátio e da rampa
Desenho da autora

Com uma enorme frente sobre a Avenida 24 de Julho, surge um novo maciço constitutivo desta nossa Cidade da Música. Aqui, é o espaço físico da apresentação da música à cidade, materializado num auditório. Esta sala de espectáculos foi desenhada para servir a escola, servir os artistas, servir a música, mas, sobretudo, servir as pessoas e a cidade. Uma vez mais, o denso volume é, só e apenas, cortado num dos seus topos através dos seus acessos que convidam o homem a entrar e a participar no espectáculo.

Entre a escola e o auditório surge um último volume do conjunto, - recuado, pequeno e leve, num espaço livre e dedicado à exposição da música e à contemplação da mesma. Este edifício, caracteriza-se como uma rótula urbana na cidade, pois além de permitir uma constante passagem de ideias e de novos artistas, permite também a passagem das gentes, servindo de meio de atravessamento entre as cotas baixa e alta da cidade, entre a cidade-rio e a cidade-histórica, respectivamente. Os seus três pisos são livres e permeáveis, - passíveis de serem apoderados, apenas sendo possível destacar um núcleo de acessos que se estendem longitudinalmente, permitindo assim um atravessamento claro do público.



138. Axonometria do volume da Escola de Música
Esquema da autora

Este conjunto apropria-se inequivocamente das tercenças, também elas volumes maciços, - outrora armazéns do rio, e hoje armazéns da música, - como espaços de gravação e produção musical direccionados para a inovadora população da cidade.

A definição deste *nosso* conjunto é tida por características específicas que conferem aos espaços uma ambiência e estrutura próprias. As Tercenas são mantidas na sua configuração original, quase inalterável na sua lógica única: o piso térreo mantém o seu pavimento em pedra e os restantes pisos conservam a madeira. O novo edifício do conjunto, - o edifício da Escola de Música -, segue a mesma lógica de pavimentos, o que confere uma ainda maior coesão ao conjunto. Neste novo edifício, procuramos constituir uma forte analogia morfológica relativamente ao contexto, - a utilização de matérias como o betão e a pedra nas paredes remetem-nos para os volumes fechados em si mesmo das Tercenas, bem como a sua estrutura portante, espessa e maciça. Para além da aplicação dos materiais, esta analogia é francamente sentida pelo desenho dos espaços e por todas as relações que os diferentes elementos que os constituem estabelecem entre si.

No edifício da Escola de Música, será também de extrema importância realçar as interações e ritmos que os vãos determinam entre si, bem como a sua magnífica leitura de conjunto. O piso térreo é pensado de acordo com a realidade da rua e do contexto urbano imediatamente adjacentes, tendo os vãos deste piso sido recuados de forma ao possível entendimento da espessura e da profundidade do edifício. As proporções e desenho dos vãos posicionados a norte e a sul seguiram o modelo dimensional presente nas antigas Tercenas,

recriando uma repetição, quer na sua métrica, quer na sua modelação. Estas aberturas encontram-se uma vez mais recuadas, mas agora de uma forma ainda mais destacada – envoltas por uma caixa metálica que reflecte a luz e o som em cada uma das suas respectivas dimensões. Também os caixilhos dos vãos foram desenhados em função da percepção do espaço, - estes, irrompem nos limite do edifício, permitindo a sensação de vazio quando encarados do interior de cada um dos espaços, numa dualidade de realidades claramente demarcadas. Para a fachada poente foi projectada uma ténue abertura, direccionada para as incríveis coberturas das Tercenas que coincide, no interior do edifício, com um pequeno átrio desenvolvido ao redor de um espaço simultaneamente de estar e de passagem.

O Pátio representará sem dúvida alguma um dos momentos de maior destaque de todo o projecto. Uma vez mais, para o seu desenho foram tidas em consideração as proporções e relações morfológicas patentes no robusto conjunto das Tercenas. *Este* pátio enquanto espaço vivenciado assume-se através de dois distintos momentos: o primeiro que se baseia na constituição de uma rótula de atravessamento na cidade ribeirinha, na cidade histórica e entre a cidade histórica e a cidade ribeirinha, seguindo-se da entrada da Escola de Música, de forma muito subtil; o segundo momento que se relaciona com a apropriação do próprio espaço do pátio, através do auditório, da cafetaria, dos acessos à escola, da sala de espectáculos, e sobretudo da rampa. O Auditório assede ao pátio por meio de duas pequenas galerias laterais que seguem para um foyer que culmina, finalmente, no pátio. A cafetaria manifesta-se em si mesmo como um novo e recuado limite do pátio. Os acessos à escola são os elementos

que marcadamente conferem dinamismo e limites efectivos ao espaço do pátio, de forma clara e consistente. A sala de espectáculos detém a relação mais intensa com o pátio, servindo-se dele para suportar os seus espectáculos e eventuais actividades que aí sucedam, numa composição de transição entre o interior e o exterior, entre o público e o privado. Sem qualquer margem para dúvidas, a rampa consagra a relação mais iminente com o pátio, pois é só através deste elemento que o pátio pode ser explorado em todas as suas vertentes, num movimento sedutor que consiste num desaparego evidente colocando a razão em detrimento da emoção, - numa transposição daquilo que está solidamente assente numa base firme, e que gradualmente se vai afastando e alcançando o topo de um espaço que consegue, finalmente, a ser experienciado em toda a sua extensão.

O Jardim, por fim, constitui-se também como elemento fundamental do projecto, num palco de riquíssimas sensações capazes de estimular os mais variados jogos de luz, cor, cheiro... A fonte, encontra-se desatacada pela sua circunscrição central, manifestando uma evidente importância na configuração de todo o restante espaço, - presenteia-nos com o seu magnífico reflexo dos elementos que a envolvem, as flores aromáticas, as árvores do pomar, os muros, a cor da fachada do palácio, - num demarque pronunciado entre o deambulatório e o jardim. Ainda no jardim, o muro que confina um dos seus limites, - a nascente, encaminha-nos para a Casa de Chá, numa comunhão perfeita entre o muro sólido e um pequeno tanque de água que lhe é adjacente, posicionado longitudinalmente, - que muito além de um mero elemento estético, desempenha funções práticas como a rega e o resfriamento do espaço em momentos de

maior calor. O jardim, - embora delimitado-, estende-se mais além. Fazem parte do jardim todos os espaços, os cantos e os recantos que constituem cada um dos sublimes terraços das Terceiras, integrados pelos vários canteiros embutidos nas platibandas, de onde se contemplam pequenas plantas trepadeiras, alcançando uma outra dimensão do jardim, - o jardim vertical.

Assim, todo o espaço desponta segundo um limite não definido, mas implícito, potencializador de uma ocupação livre e emergente, - na sua forma, matéria e, ainda, na sua atmosfera musical.



140. Eu e a Música
Sempé

Esta é a Cidade

*Esta é a Cidade, e é bela.
Pela ocular da janela
foco o sémen da rua.
Um formigueiro se agita,
se esgueira, freme, crepita,
zigzagueia e flutua.*

*Freme como a sede bebe
numa avidez de garganta,
como um cavalo se espanta
ou como um ventre concebe.*

*Treme e freme, freme e treme,
frioento voo de libélula
sobre o charco imundo e estreme.
Barco de incógnito leme
cada homem, cada célula.
É como um tecido orgânico
que não seca nem coagula,
que a si mesmo se estimula
e vai, num medido pânico.*

*Aperfeiço a focagem.
Olho imagem por imagem
numa comoção crescente.
Enchem-se-me os olhos de água.
Tanto sonho! Tanta mágoa!
Tanta coisa! Tanta gente!
São automóveis, lambretas,
motos, vespas, bicicletas,
carros, carrinhos, carretas,
e gente, sempre mais gente,
gente, gente, gente, gente,
num tumulto permanente
que não cansa nem descansa,
um rio que no mar se lança
em caudalosa corrente.*

*Tanto sonho! Tanta esperança!
Tanta mágoa! Tanta gente!¹*

António Gedeão

¹ GEDEÃO, António. *Poesias Completas*. Lisboa: Editora Sá da Costa, 1983

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com ela, (a arquitectura), acontece algo. Não sei se é um problema fácil de educação, de treino, ou de sensibilidade pela fascinação do espaço. Mas na verdade, na minha experiência, não são muitas as pessoas a quem a arquitectura consegue comover, no sentido de alterar o ânimo, humedecer os olhos, paralisar a respiração, ou, simplesmente, transportá-las para fora de si mesmas, para uma dimensão inesperada¹.

César Portela

Na sociedade contemporânea, a arquitectura está sujeita aos mais variados estímulos, sendo que a questão essencial está em ser capaz de responder a esses mesmos estímulos, numa capacidade de conseguir a forma ideal que cumpra simultaneamente a função e a beleza. De facto, a forma é o resultando da experimentação do espaço, das atmosferas e das emoções. Além disto, só a passagem do

¹ Tradução livre da autora. No original “Con ella (la arquitectura) ocurre algo. No se si es un problema sencillo de educación, de entrenamiento o de sensibilidad a la fascinación del espacio. Pero la verdad, en mi experiencia, es que no son muchas las personas a quien la arquitectura logra conmover, en el sentido de alterarles el ánimo, humedecerles los ojos, paralizarles la respiración o, simplemente, transportarlas fuera de sí, a una dimensión inesperada”. PORTELA, César. *La Emoción em la Arquitectura*. Madrid: Ediciones Exposiciones, 2006, p.7

tempo permite aprofundar verdadeiramente as qualidades e revelar as imperfeições da arquitectura.

Como procedimento desta prática, denota-se a importância da medida, como opção consciente de cada uma das medidas individuais de um contíguo que levam à proporção certa de cada parte e do seu conjunto. É também aqui que se torna evidente a relação inerente entre o corpo e o espaço, como modo de criar arquitectura, de criar cidade.

O espaço é por si só argumento suficiente para a prática da arquitectura. Os espaços relacionam-se com o mundo, com os outros espaços, manifestam diferentes tempos, diferentes épocas históricas, diferentes culturas, diferentes modos de vida, diferentes formas de fazer arquitectura. E, até mesmo quando esquecidos, existe vida por entre os espaços.

Deste modo, a proposta apresentada manifesta uma reflexão evidente quanto à compreensão do lugar nas suas variadas escalas: desde a escala da grande cidade, - Lisboa, à escala do pequeno objecto, - as Terceiras do Marquês. O resultado que atingimos e para o qual nos propusemos aquando a realização deste trabalho, passou por um elaborado processo de consciencialização, traduzindo-se, depois, numa procura incessante através do desenho e da reflexão teórica. Os temas abordados ultrapassaram em muito a sua componente teórica e da escala da investigação, sendo estes conduzidos intensamente para a resposta prática do lugar enquanto conhecimento dos seus próprios limites e do projecto enquanto materialização da ideia.

Um dos principais focos desta breve dissertação é a relação conceptual existente entre a Arquitectura e os sentidos, ou a capacidade de experimentação que o Homem demonstra relativamente a um determinado espaço, com especial destaque para a relação com a Música, - o *Som*. A Música, - quer na sua componente teórica quer na sua componente prática, demonstra uma relevante influência relativamente ao sentido do lugar, - tanto no hoje, mas também ao longo de toda a sua existência. Por si só, esta relação justifica plenamente uma intervenção contemporânea capaz de respeitar o lugar e que ainda lhe permita uma associação não só no contexto conceptual, mas também no contexto pragmático.

Para terminar, a resolução das questões do lugar enquanto projecto surgiram, na proposta apresentada, como uma consolidação de um conjunto de operações ponderadas e estudadas com o único intuito de qualificar a intervenção na medida em que esta fosse capaz de responder às necessidades impostas, sem nunca perder de vista todas as condicionantes contíguas a cada uma das pré-existências que delimitam o lugar.

E, é nesta busca pelo espaço e pela sua atmosfera que nos centramos. A proposta prática que defendemos é simplesmente uma das muitas respostas possíveis, não a certa, mas talvez a perfeita. É deste modo que se estabelece o fazer arquitectura, numa procura incessante de responder a todas as necessidades do homem enquanto elemento individual, - mais ainda, enquanto elemento colectivo e que se movimenta em sociedade. Assim, o trabalho do arquitecto não passa somente pelo concretizar de uma ideia expressa pela sociedade, através dos seus conhecimentos e das suas

capacidades. Mas, pelo contrário, o papel da arquitectura consiste, então, numa abordagem crítica e numa proposta que seja capaz, - ela própria – de reflectir os princípios dessa arquitectura.

Por fim, o desejo último que a sociedade se torne consciente das transformações e das oportunidades que a arquitectura nos proporciona, pois só assim se conseguirá cumprir a sua principal essência. Esta reflexão, termina, o projecto está lançado, fica a faltar o presente como impulsionador de um sonho futuro.

Ver simplesmente algo no seu ser-assim: irreparável, mas nem por isso necessário; assim, mas nem por isso contingente – é isto o amor.²

Giorgio Agamben

² AGAMBEN, Giorgio. *La comunità che viene*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001, p.86

Un arquitecto es un **CREADOR**.
Un arquitecto es un **PENSADOR**, alguien que **IDEA** construcciones.
Un arquitecto es un **CONSTRUCTOR**, alguien que **CONSTRUYE** ideas.

Alguien que **CREA**.
Alguien que **PIENSA** cosas que se pueden construir.
Alguien que **CONSTRUYE** algo que está muy pensado.

Es un **SOÑADOR**.
Es un **ARTISTA**.
Es un **TÉCNICO**.

No es un compositor de formas.
No es un simple constructor de materiales.
No es alguien frívolo y arbitrario.

Es como un **MÉDICO**, que hace sus diagnósticos con sabiduría y tiempo.
Es como un **COCINERO**, que combina los ingredientes con conocimiento de causa.
Es como un **POETA**, que coloca las palabras de tal manera que llegan a emocionarnos.



140. Quiero ser Arquitecto
Alberto Campo Baeza

Este documento contém 28.127 palavras.

6. FONTES DOCUMENTAIS

Bibliografia

Volumes

ALVES, Maria Paula; INFANTE, Sérgio

Lisboa. Freguesia de Santos-o-Velho

Lisboa: Contexto, 1992

AUGÉ, Marc

Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade

Lisboa: 90 Graus Editora, 2009

BACHELARD, Gaston

La Poétique de l'Espace

Paris: Presses Universitaire de France, 1957

BAEZA, Alberto Campo

Caja General de Ahorros - Granada

Lisboa: Caleidoscópio, 2003

BAEZA, Alberto Campo

Pensar com as Mãos

Lisboa: Caleidoscópio, 2011

BAEZA, Alberto Campo

A Ideia Construída

Lisboa: Caleidoscópio, 2004

BARBOSA, Henrique

Lexicoteca: Moderno Dicionário da Língua Portuguesa

Lisboa: Círculo de Leitores, 1985

BOLLNOW, O. Friedrich

Hombre y Espacio

Barcelona: Editorial Labor, 1969

BRANDÃO, Pedro; JORGE, Filipe

Lisboa do Tejo, a Ribeirinha

Lisboa: Argumentum, 1996

CAETANO, Carlos

A Ribeira de Lisboa na Época da Expansão Portuguesa (Séculos XV a XVIII)

Lisboa: Pandora, 2004

CASTILHO, Júlio de

A Ribeira de Lisboa

Lisboa: Publicações Culturais da CML, 1948

DAVID, Ana

Vazios Urbanos, Trienal de Arquitectura

Lisboa: Caleidoscópio, 2007

FRAMPTON, Kenneth

Historia Crítica de la Arquitectura Moderna

Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993

FURTADO, Rui; Oliveira, Rui; MOAS, Pedro; SILVA, Paulo;
CARVALHO, Marco; VISEU, Joaquim; GRAÇA, Luís.

A Engenharia da Casa da Música (texto policopiado) i

Porto: Affassociados, 2005

GIEDION, Siegfried

Space, Time and Architecture

Cambridge: Harvard University Press, 1967

GÓIS, Damião de

Descrição da Cidade de Lisboa

Lisboa: Livros Horizonte, 1988

LINO, Raul

Quatro Palavras sobre Arquitectura e Música

Lisboa: Edição de Valentim de Carvalho, 1947

LYNCH, Kevin

A Boa Forma da Cidade

Lisboa: Edições 70, 1999

MOORE, Charles; ALLEN, Gerald

Dimensiones de la Arquitectura

Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981

OLIVEIRA, Dr. Manuel Alves de

Lexicoteca: Moderna Enciclopédia Universal

Lisboa: Círculo de Leitores, 1985

PALLASMAA, Juhani

Os Olhos da Pele: A Arquitectura e os Sentidos

São Paulo: Bookman, 2011

PEREIRA, Paulo

Edifícios Discretos (exemplar policopiado)

Lisboa: FAUTL, 2013

PINTO, Jorge Cruz

O Espaço-Limite - Produção e Recepção em Arquitectura

Lisboa: ACD Editores, 2007

RASMUSSEN, Steen Eiler

Viver a Arquitectura

Lisboa: Caleidoscópico, 2007

RODRIGUES, Sérgio Fazenda

A Casa dos Sentidos

Lisboa: UZINA Books, 2013

SILVA, A. Vieira

As Muralhas da Ribeira de Lisboa

Lisboa: Publicações Culturais da CML, 1940

SEMPÉ, Jean-Jacques

The Musicians by Sempé

New York: Workman Publishing, 1980

SOLÀ-MORALES, Ignasi de
Diferencias. Topografía de la Arquitectura Contemporánea
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1995

TANIZAKI, Junichiro
Elogio da Sombra
Lisboa: Relógio D'Água, 2008

TÁVORA, Fernando
Da Organização do Espaço
Porto: FAUP Publicações, 2008

XENAKIS, Iannis
Musique de l'Architecture
Marseille: Éditions Parenthèses, 2006

ZUMTHOR, Peter
Atmospheres
Basel: Birkhauser, 2006

ZUMTHOR, Peter
Pensar a Arquitectura
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005

Publicações Periódicas

AA VV; Jorge Cruz Pinto (coord.)

AR Cadernos Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa. Arquitectura entre as Artes, Para-arquitecturas

Lisboa: FA UTL, n6, 2008

BRANDÃO, Ana; PINTO, Ana Júlia

Lisboa, Paisagem Metropolitana. Diversos Olhares sobre as Margens in Rossio. Estudos de Lisboa

Lisboa: Gabinete de Estudos Olissiponenses, n2, 2013

BYRNE, Gonçalo; SIZA, Álvaro; CUNHA, Luísa Maria Brito e

Intervenções no Centro Histórico in Revista Semestral de Edifícios e Monumetos

Lisboa: DGEMN, n13, 2000

MATEUS, Manuel Aires; MATEUS, Francisco Aires

VOIDS. "O espaço é um vazio, um punhado de ar" in ARQA

Lisboa: AAP, n89, 2011

MONTEIRO, José Charters

Notas à Margem da Cidade de Lisboa in Revista Architectos

Lisboa: AAP, n1, 1989

GONÇALVES, Clara Germana

*Arquitectura e Música – Notas para uma Contextualização da
Arquitectura in Jornal Arquitectos*

Lisboa: OA, n203, 2001

KOOLHAAS, Rem; DIAS, Manuel Graça

*How to make serious building in na age of icons? How to make a
Public Building – or a Building Public – in the age of the market? A
building without nostalgia, not even for Mordern Architecture? A
European building for a Portugese site? in Jornal de Arquitectos.*

Lisboa: AO, n195, 200

Publicações Não Periódicas

BARBOSA, Ana Gómez Cortez Acciaiouli

A Alma dos Espaços. Construções de Lugar

Porto: FAUP, 2011

COSTA, João Pedro Teixeira de Abreu

*La Ribera entre Proyectos. Formación y Transformación de la Ribera
Portuaria, a partir del caso de Lisboa.*

Barcelona: UPC, 2007

DAVID, Paulo

03 Centro das Artes / Casa das Mudanças

Lisboa: FG + SG, 2006

DELGADO, David Cardoso

Forma e Quotidiano – Uma Proposta de Reabilitação dos Terraços das Tercenas

Lisboa: FA UL, 2015

RIJO, Delminda

Proposta Administrativa para Lisboa

Lisboa: Gabinete de Estudos Olissiponenses, 2011

SOBRAL, Rita Isabel D’Aguilar Ramos

Reabilitar e Resignificar para a Contemporaneidade as Antigas “Tercenas do Marquês” – Diálogo entre Preexistências Significantes e Novas Complementaridades para o Museu Nacional de Arte Antiga

Lisboa: FA UL, 2014

Documentos Electrónicos

BYRNE, David

How Architecture helped Music evolve? (16m)

Disponível em: <http://www.ted.com/talks/david_byrne_how_architecture_helped_music_evolve?language=en>

TED, 2010

Acedido em: Fevereiro 2015

FG + SG (ArchDaily)

Escola Superior de Música do Instituto Politécnico de Lisboa / Carrilho da Graça Arquitectos

Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/01-29305/escola-superior-de-musica-do-instituto-politecnico-de-lisboa-carrilho-da-graca-arquitectos>>

Acedido em: Agosto de 2015

RUAULT, Philippe (ArchDaily)

Casa da Música / OMA

Disponível em: <<http://www.archdaily.com/619294/casa-da-musica-oma>>

Acedido em: Agosto de 2015

88 aires mateus. Gsmm (Afasia)

Disponível em: <<http://afasiaarchzine.com/2015/08/88-aires-mateus-gsmm/aires-mateus-gsmm-school-of-music-bressanone-7-2/>>

Acedido em: Agosto de 2015

ANEXOS

- Anexos I** COMPLEMENTOS
- Anexos II** PROCESSO DE TRABALHO
- Anexos III** PEÇAS DESENHADAS

ANEXOS I COMPLEMENTOS

espaço. *adj. m.* (do Lat. *spatiu*). *Bras.* Que tem chifres horizontais. *S. m.* **1.** *Astron.* Extensão em que se move o Universo. **2.** *Fís.* Extensão tridimensional ilimitada ou infinitamente grande, que contém todos os seres e coisas e é campo de todos os eventos. **3.** *Tip.* Pequena lâmina de metal, menos alta que as letras, que serve para separar os caracteres tipográficos. **De ~ a ~, loc. adv.** Com intervalos; de tempos a tempos.

1. Filosofia. Os filósofos pré-socráticos discutiram o problema do espaço a partir da oposição entre o cheio e o vazio. Platão, no *Timeu*, falou do “lugar” como “o que não é”, mas que apenas “é enchido”. Sendo um equivalente da matéria, não é semelhante a nenhuma das coisas que entram nela, recebe as ideias, mas está fora delas, e não é nenhum dos elementos. Para Aristóteles, o lugar (*topos*) não é um princípio imanente do corpo, mas antes um princípio onde e para onde se deslocam as coisas. O lugar é um limite, não do próprio corpo, mas do corpo envolvente (teoria do envolvimento ou antiperístase) – ideia que rejeita as noções de espaço infinito e vazio dos atomistas. A escolástica discutiu a questão da dependência-independência entre o espaço e os corpos, com predomínio das teses aristotélicas. Na época Moderna há a tendência para considerá-lo uma espécie de “continente universal” dos corpos físicos. Para Descartes, o espaço é *res extensa*, com a característica da continuidade, exterioridade, tridimensionalidade, etc. Entre as doutrinas modernas sobre o espaço, há que fazer referência à teoria de Locke, que o concebe paralelamente ao tempo como algo em si, apesar da sua origem empírica. Para Newton, é medida ou entidade absoluta, constituída por Deus. Henry More fundamentou teologicamente a tese de Newton: espaço e tempo são *sensoria Dei*,

isto é, órgãos sensoriais da divindade, teoria que Berkeley e Leibniz rejeitaram. Para este, o espaço é uma relação, uma ordem de existência das coisas na sua simultaneidade. A Kant se deve a mais famosa definição de espaço: a forma *a priori* da sensibilidade que serve de fundamento a todas as intuições externas. A filosofia do séc. XIX estudou o problema sob diferentes ângulos (psicológico, físico, gnoseológico, metafísico, etc.), e, inclusive, interrogou-se quanto à origem desta noção. Na filosofia actual, o problema formula-se a partir de dados científicos e da noção de espaço-tempo como um contínuo (> Minkowski, espaço-tempo de; teoria da relatividade). Por último, salienta-se M. Heidegger, que inverteu os termos dos dados do problema: o espaço não está no sujeito (posição idealista) mas no mundo (“espacialidade do espaço”).

2. Geografia. Área da superfície terrestre estruturada como uma unidade pela geografia. Na actualidade, os aspectos físicos, como definidores do espaço geográfico, costumam substituir-se pelos complexos sistemas de relações entre os elementos físicos, biológicos e humanos que nele se desenvolvem.

3. Matemática. A matemática parte do conceito intuitivo de espaço como entidade onde se pensam os pontos, as rectas e os planos da geometria elementar. Na matemática actual define-se como tal qualquer conjunto abstracto de elementos, chamados *pontos*, que apresenta algumas propriedades gerais do espaço intuitivo; segundo as propriedades que se lhe atribuem e a ciência onde se estudam, os espaços recebem vários pontos particulares. (...)

4. Artes Gráficas. Designação das peças de metal-tipo, mais baixas do que as letras, que têm o mesmo corpo do tipo e espessuras variadas, com que o tipógrafo separa as palavras e justifica as linhas de composição. (...)

espaço físico. Noção baseada na intuição comum de espaço e que desde os começos da física está muito ligada à geometria. A partir de I. Newton (espaço absoluto) foi definido como a porção de vazio contida entre os três eixos perpendiculares da geometria euclidiana, na qual se situam todos os corpos físicos. Foi considerado dotado das propriedades de isotropia, homogeneidade, continuidade e estacionariedade. Esta concepção, no entanto, foi alterada com a formulação da > teoria da relatividade por A. Einstein, segundo a qual o espaço depende da matéria que contém e portanto considera que a geometria de Riemann dá conta da realidade com maior fidelidade. A relatividade postula, além disso, a noção espaço-tempo como um contínuo formado por três coordenadas espaciais e uma temporal, anula a concepção estacionária do espaço e questiona a sua qualidade de infinito (espaço-tempo de > Minkowski). Noutros âmbitos da física (a física teórica, p. ex.), empregam-se espaços com mais de três dimensões, como, p. ex., o espaço das fases da mecânica estatística ou o espaço de Hilbert para os operadores quânticos.¹

¹ OLIVEIRA, Dr. Manuel Alves de. *Lexicoteca: Moderna Enciclopédia Universal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1985, tomo VII, p.215-216

forma. *s. f.* (do Lat. *forma*). **1.** Figura geométrica de um objecto. **2.** Feitio. **3.** Figura. **4.** Feição. **5.** *Filos.* Na filosofia aristotélico-escolástica, princípio determinante da matéria, isto é, que determina a unidade e a essência do ser; na filosofia de Kant, estruturas cognitivas inatas, isto é, independentes da experiência, impostas pelo pensamento à matéria do conhecimento, procedente da experiência. (Ô), *s. f.* (do Lat. *forma*). **1.** Peça que serve para construir outra, dando-lhe o seu feitio e dimensões. **2.** Molde. **3.** *Tip.* Tipo disposto para entrar na máquina de impressão. ~-**torta**, *s. 2 gén.* Pessoa de mau carácter.

1. Filosofia. Noção introduzida por Aristóteles para designar um dos constituintes da substância corpórea (juntamente com a matéria) que se define como o princípio que determina a matéria para ser algo, isto é, aquilo pelo qual alguma coisa é o que é. A forma será, assim, a actualidade do que era potencialmente (sentido metafísico que a escolástica desenvolverá. Para Kant, as formas *a priori* da sensibilidade (espaço e tempo) são estruturas que possibilitam o ordenamento do material da experiência, convertendo-o em objecto do conhecimento (sentido epistemológico). A psicologia da forma de K. Koffka, em oposição à explicação empirista e associacionista da percepção, pressupõe modelos internos de percepção das formas (continuidade, simetria, etc.) a que o sujeito reduz a diversidade do mundo sensível.

2. Música. É a unidade nascida do conjunto de elementos musicais (melodia, harmonia, ritmo, timbre), de modo que da sua acção combinada resulte uma estrutura com sentido musical, como uma sinfonia, uma ópera, uma canção, etc. O estudo destas estruturas

corresponde à matéria chamada *didáctica das formas musicais* e a sua prática é feita pelo aluno nos cursos de > composição.²

² OLIVEIRA, Dr. Manuel Alves de. *Lexicoteca: Moderna Enciclopédia Universal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1985, tomo VIII, p.232

limite. *s. m.* (do Lat. *limite*). **1.** Linha de demarcação. **2.** Marco. **3.** Baliza. **4.** Fronteira. **5.** Termo; meta. **6.** *Matemática.* Grandeza constante, de que uma variável se pode aproximar indefinidamente, sem atingi-la jamais.

1. *Física.* Esforço máximo que um provete pode suportar sem que ocorram variações na propriedade estudada. Em vez da força pode indicar-se > tensão (força por unidade de área) a fim de que os resultados obtidos com provetes tenham aplicação no projecto mecânico, no dimensionamento de peças com diferentes geometrias.³

³ OLIVEIRA, Dr. Manuel Alves de. Lexicoteca: Moderna Enciclopédia Universal. Lisboa: Círculo de Leitores, 1985, tomo XII, p.28

luz. *s. f.* (do Lat. *luce*). **1.** Fluxo radiante capaz de estimular a retina para produzir a sensação visual. **2.** Clarão produzido por uma substância de ignição. **3.** Vela. **4.** Candeeiro. **5.** Lâmpada. *Fig. 6.* Brilho; fulgor. **7.** Evidência; verdade. **8.** Intuição. **9.** Guia. **10.** Coisa de grande apreço.

1. Física. Parte visível da radiação electromagnética. Os raios de luz comportam-se como feixes de muitas partículas (raios corpusculares; > corpúsculos), como supôs I. Newton, mas também como ondas (com efeitos de refacção, interferência e polarização), como suspeitou Ch. Huygens. J. C. Maxwell caracterizou a luz como fenómeno electromagnético ondulatório, com comprimentos de onda entre 380-780 nm (> nanómetro). Num sentido lato, fala-se também, no caso de áreas vizinhas dos comprimentos de onda da luz, da luz “invisível”, p. Ex. Para o caso da luz ultravioleta. É apenas graças à teoria de > relatividade e à > electrodinâmica quântica que é possível reunir todos os fenómenos numa só teoria (que é em todo o caso, muito pouco intuitiva). Nesta teoria a luz, à semelhança das partículas materiais, é descrita por um campo de ondas variável no espaço e no tempo que permite, através do processo de quantificação, definir o número de partículas de luz de que se dispõe (quanta de luz, fotões). Os quanta de luz incluem-se entre as partículas elementares. A luz branca do Sol é composta por ondas de luz de diferentes comprimentos de onda (teoria das > cores). A cada comprimento de onda da luz visível corresponde, no olho humano, uma determinada sensação de cor. Mas ao passo que o ouvido separa ondas sonoras incidentes de diferentes comprimentos de onda, o olho compõe unicamente o efeito da soma de todos os raios luminosos que incidem simultaneamente sobre um ponto da retina. Pode-se decompor a luz

branca nas suas diferentes componentes de cor utilizando um prisma (decompor nas suas cores espectrais; > dispersão). Este efeito baseia-se na > refacção da luz, quando esta passa de um meio (p. ex. o ar) a outro (p. ex. o vidro). Uma parte da luz pode ser reflectida na superfície de separação entre os dois meios (>reflexão). Nos instrumentos ópticos aproveitam-se em especial a refacção, a dispersão e a reflexão da luz. *Luz de sódio*. Luz amarela, composta quase exclusivamente por uma cor espectral (comprimentos de onda compreendidos entre 589,6-588,9 nm) do sódio. Utiliza-se para realizar investigações espectroscópicas. *Luz oxídrica*. Luz inventada pelo engenheiro inglês Thomas Drummond (1797-1840), que se emite a partir de uma ponta de calcário quente ou de uma ponta de zirconite. *Luz polarizada*. A que é constituída por uma onda electromagnética polarizada (> polarização).

2. Arquitectura. 1. Cada uma das janelas através das quais se permite a entrada de luz num edifício. 2. Altura de um vão ou de uma das divisões de uma casa. *Luz zenital*. A que se introduz através do tecto de um edifício ou de um dos seus compartimentos, por meio de uma clarabóia ou qualquer outro sistema. *Luz primária*. A que procede do corpo luminoso. *Luz secundária*. A que resulta da iluminação primária por reflexão.⁴

⁴ OLIVEIRA, Dr. Manuel Alves de. *Lexicoteca: Moderna Enciclopédia Universal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1985, tomo XII, p.114-115

matéria. *s. f.* (do Lat. *matéria*). **1.** Aquilo de que uma coisa é constituída, que ocupa espaço, tem massa e é susceptível de impressionar os nossos sentidos. **2.** Tudo o que não é espiritual. **3.** Pus que se forma nas feridas. **4.** Substância susceptível de tomar determinada forma ou em que actua determinado agente. *Fig.* **5.** Assunto; objecto. **6.** Disciplina. **7.** Pretexto; causa. **~s,** *s. f. pl.* Dejecções. **~-prima,** *s. f.* **1.** Substância principal de que se faz ou fabrica alguma coisa. **2.** Base ou fundamento de alguma coisa.

1. Filosofia. Realidade básica de que são constituídas todas as coisas. O sentido filosófico do termo deriva de Aristóteles, que distingue entre “matéria prima”, substrato indeterminado susceptível de receber qualquer determinação, e “matéria segunda”, substrato básico, constitutivo, juntamente com a forma, de uma substância concreta e singular. Alguns pré-socráticos associaram a ideia de matéria à de *arché*, princípio material de que surgiram as substâncias e elemento constitutivo destas. Os atomistas equipararam-nas aos átomos (o cheio) que se movem no espaço vazio (ausência de matéria). A Escolástica recebeu a tradição aristotélica, tendo introduzindo algumas modificações; na Idade Moderna, juntamente com a noção natural, dada pela ciência, relativa à composição e movimento dos corpos, está presente uma visão da matéria como realidade única e impenetrável que enche o espaço. As interpretações posteriores foram elaboradas fundamentalmente pela física.

2. Física. Classicamente este conceito era definido, em contraposição ao de energia, como aquilo que ocupa uma posição no espaço. Na física moderna não se pode realmente falar de uma diferença intrínseca, pois torna-se necessário associar uma quantidade de

energia à massa de um corpo (tradicionalmente unidade de quantidade de matéria) e uma certa massa aos campos que transportam energia, tendo-se observado reacções de criação de matéria e antimatéria a partir da energia e aniquilação daquelas para que produza esta. Por tudo isto este conceito perdeu parte do seu significado. *Matéria nuclear.* Aquela que, composta prótons e neutrões, constitui os núcleos atómicos e forma a maior parte da massa dos átomos.⁵

⁵ OLIVEIRA, Dr. Manuel Alves de. *Lexicoteca: Moderna Enciclopédia Universal.* Lisboa: Círculo de Leitores, 1985, tomo XII, p.270

música, *s. f.* (do Gr. *Mousiké*>Lat. *música*). **1.** Arte e ciência de combinar os sons. **2.** Produto dessa arte. **3.** Composição musical. **4.** Concerto vocal ou instrumental. **5.** Conjunto de músicos. **6.** Banda; filarmónica; orquestra. **7.** Som agradável; harmonia. **8.** *Fig.* Suavidade; doçura. **9.** *Fam.* Choro; lamúria. **10.** *Pop.* Treta; lábia.

Arte de combinar os sons numa sucessão temporal. Na antiguidade grega, era originariamente um conceito colectivo para a arte dos sons, da poesia e da dança, depois passou a referir-se unicamente à arte dos sons. A definição de música como arte que exprime os sentimentos através dos sons (séc. XIX) provém de Aristóteles, que também lhe atribuía efeitos morais. A música, segundo o seu valor estético, pode ser culta ou ligeira, segundo o seu conteúdo e configuração formal: polifónico-contrapontística, homófono-harmónica, monódica da Antiguidade, dos Orientais e dos povos primitivos, polifónica ocidental, música pura, programática, folclórica, etc.; segundo a sua finalidade: religiosa, profana, de concerto, doméstica, de teatro, de cinema, militar, de baile; segundo os meios com os quais se interpreta: vocal, instrumental, para solista, de câmara, para orquestra.⁶

⁶ OLIVEIRA, Dr. Manuel Alves de. *Lexicoteca: Moderna Enciclopédia Universal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1985, tomo XIII, p.227

sentido, *adj. m.* (de sentir). **1.** Sensível; susceptível. **2.** Que manifesta pesar; contristado; triste. **3.** Moralmente ferido; melindrado; ressentido. **4.** Lamentoso; plangente; queixoso. **5.** Meio apodrecido; meio estragado; passado. **6.** Apercebido pelos sentidos, em especial pelo tacto e pela audição. **7.** *Bras.* Diz-se do animal derreado ou enfraquecido. *Interj.* **1.** Atenção, cautela. **2.** Voz militar, de comando. *S. m.* **1.** Cada uma das funções sensoriais diferenciadas, pelas quais são apercebidos os vários estímulos externos: visão, audição, olfacto, gosto e tacto. **2.** Capacidade de apreciar, entender e sentir. **3.** Bom senso; entendimento. **4.** Interpretação do conteúdo da comunicação; acepção; significado; ponto de vista. **5.** Orientação de um movimento ou deslocação; lado; direcção. **6.** Atenção; cautela; cuidado. **7.** Ideia ou pensamento persistente. **8.** Posição regulamentar de forças militares em parada. *~s, s. m. pl.* **1.** Faculdade intelectuais. **2.** Faculdade de experimentar o prazer; sensualidade.

1. *Filosofia.* Significado de um termo, conceito, raciocínio, etc. Também finalidade que se persegue ao realizar uma acção. Para autores como W. Dilthey, H. Rickert e outros, a noção de “sentido” refere-se a conceitos e vivências, não a objectos reais. **2.** *Fisiologia.* Capacidade do organismo de perceber estímulos de diversas qualidades. Para a recepção dos estímulos existem células sensoriais especializadas (receptores) que muitas vezes se reúnem constituindo órgãos sensoriais complexos. A informação captada transmite-se continuamente ao sistema nervoso central através dos nervos. A fisiologia sensorial subdivide os sentidos segundo a forma de energia do seu estímulo: sentidos mecânicos (sentido do ouvido, tacto, peso, posição especial); sentido de temperatura (calor e frio); sentidos químicos (sabor e cheiro); sentidos luminosos (visão). Os designados

sentido de orientação e *sentido do tempo* não são sentidos na verdadeira acepção da palavra. O sentido da dor pode estimular-se por diversas formas de energia. Os órgãos dos sentidos colhem informação sobre as alterações dos meios interno e externo. Os estímulos externos exercem-se sobre os esterorreceptores (olho, ouvido, órgão olfactivo, etc.). As modificações do meio interno afectam os interorreceptores, as das vísceras os vicerorreceptores, as dos músculos e tendões os propriorreceptores. O estímulo recebido nos órgãos dos sentidos pelas células sensoriais constitui a excitação. Cada órgão sensorial especializado na sua estrutura e localização para um determinado estímulo (estímulo adequado), sendo mais sensível para este do que para os restantes. **3. Geometria.** Um dos dois critérios que se podem adoptar para efectuar a ordenação de rectas, ângulos, etc., a fim de dotá-los de uma > orientação.⁷

⁷ OLIVEIRA, Dr. Manuel Alves de. *Lexicoteca: Moderna Enciclopédia Universal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1985, tomo XVI, p.275

silêncio. Omissão de qualquer comportamento negocial positivo.⁸

⁸ OLIVEIRA, Dr. Manuel Alves de. *Lexicoteca: Moderna Enciclopédia Universal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1985, tomo XVII, p.22

som. *s. m.* (do Lat. *sonu*). **1.** Sensação produzida no ouvido pelas vibrações dos corpos sonoros. **2.** Emissão de voz. **3.** *Fig.* Modo; maneira. **Sem tom nem ~, 1.** Sem ordem nem harmonia. **2.** Sem nexo. **Ultra-~, s. m.** Designação de um fenómeno da mesma natureza do som, mas de muito maior frequência, teoricamente sem limite superior, mas praticamente no máximo de cinco megaciclos por segundo, não audível.

1. Física. Conjunto de deformações mecânicas experimentadas por meios elásticos e que propagam partindo de um ponto chamado *foco* ou *fonte*, com uma velocidade que depende das propriedades e da densidade do meio em questão (campo acústico). Quando a deformação é periódica, o comprimento de onda λ das ondas que se propagam no meio depende da frequência das oscilações ν e da velocidade de propagação v (...). As características objectivas que definem este fenómeno são: a pressão sonora, a velocidade volumétrica, a resistência mecânica, além da energia associada à que recebe a designação de *energia acústica*. Esta, composta pela energia cinética das partículas oscilantes e pela potência correspondente, mede-se em joules ou ergs; quando se refere à unidade de volume do meio em que se propaga a perturbação sonora, denomina-se *densidade de energia acústica*, medindo-se, neste caso, em joules por centímetro cúbico (J/cm^3) e ou em erg/cm^3 . A referida densidade de fluxo de energia sonora, ao incidir perpendicularmente sobre a unidade de superfície, recebe o nome de *intensidade sonora* ou *intensidade do som* e mede-se em $watts/m^2$ ou em $ergs (s. cm^2)$. São três as características subjectivas associadas à percepção do som: altura, timbre e intensidade. A altura é determinada fundamentalmente, pela frequência da perturbação ν e permite a

definição de intervalos equiagudos, correspondentes àqueles em que a diferença entre as frequências maior e menor é a mesma; as unidades de medida desta característica são a oitava, milioitava, etc., e todas possuem carácter logarítmico (também > gama; semitom; intervalo). O timbre depende da intensidade relativas das oscilações adicionais, cujas frequências são, regra geral, superiores à fundamental, da qual depende a altura, e que, por sua vez, é determinada graças ao aspecto da função da distribuição da intensidade do som relativamente à frequência. Finalmente, a intensidade, ou volume, é a grandeza que expressa a diferença entre um dado som e o nível nulo (geralmente o correspondente ao limiar de audibilidade). *Som complexo*. O que é constituído pela combinação de vários sons simples e cuja estrutura é a de uma perturbação periódica não sinusoidal. *Som harmónico, com parcial, som alíquota, som concomitante*. Cada um dos sons que acompanham um som fundamental; a intensidade dos harmónicos vai decrescendo numa série ascendente que chega até aos limites da percepção acústica. Segundo a sua distribuição e a correspondente intensidade, os sons harmónicos influenciam de maneira decisiva no timbre. *Som natural*. Diz-se do que não está afectado por nenhum acidente ou alteração (ou seja, oitavar, quintar, etc.); são idênticos aos sons harmónicos ou alíquotas. *Som simples, som primário, som puro*. Aquele que é constituído por um único som, cuja estrutura segue uma lei sinusoidal. *Som ululado*. Aquele cuja frequência oscila periodicamente em redor de um valor determinado (média entre os extremos).

2. Linguística. Emissão de voz; conjunto de características que aparecem na feitura de um > fonema. *Som aspirado*. Som produzido

por aspiração. Frequente na pronúncia alemã e inglesa explosivas (oclusivas) surdas *p*, *t* e *k*. O português não dispõe de aspiradas.⁹

⁹ OLIVEIRA, Dr. Manuel Alves de. *Lexicoteca: Moderna Enciclopédia Universal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1985, tomo XVII, p.79-80

tempo. *s. m.* (do Lat. *tempu*). **1.** Duração calculada das coisas; duração limitada, em oposição ao conceito de eternidade; a propriedade que as coisas têm de coexistir ou de se sucederem. **2.** Uma época, um lapso de tempo passado ou futuro. **3.** A época actual. **4.** A idade, a antiguidade, um longo lapso de anos. **5.** Sazão; quadra, estação própria de certos fenómenos ou da existência de certas qualidades. **6.** Estado meteorológico da atmosfera. **7.** *Gram.* Flexão que indica o momento de acção dos verbos. **8.** *Mús.* Cada uma das divisões do compasso; movimento com que se deve executar um trecho musical e que se indica por meio de determinadas expressões. **~de reacção,** *Psicol.* Intervalo de tempo que separa um estímulo de uma reacção correspondente. **Constante de ~,** *Fís.* Tempo necessário para que uma quantidade física que diminui exponencialmente com o tempo, atinja o valor $1/e$ do valor inicial.

1. É a duração sucessiva de um fenómeno real mensurável ou matemático distingue-se do tempo psicológico, que não é mensurável, a ponto de dizermos, p. ex., “que a ausência de uma pessoa amiga, por breve que tenha sido, nos pareceu uma eternidade”. Para medir a duração do tempo quantificável tomou-se como base o intervalo decorrido entre dois acontecimentos periódicos não simultâneos, e, concretamente, o que decorre até que a Terra dê uma volta completa em torno do seu eixo, ou seja, aquilo que designamos *dia* (astronómico). Esta unidade com os seus múltiplos e submúltiplos, serviu de base à nomenclatura universalmente aceite para medir o tempo.

2. *Música.* Vocábulo relacionado com a agógica de uma música: com os movimentos de uma sonata (1º tempo, 2º tempo), com a divisão

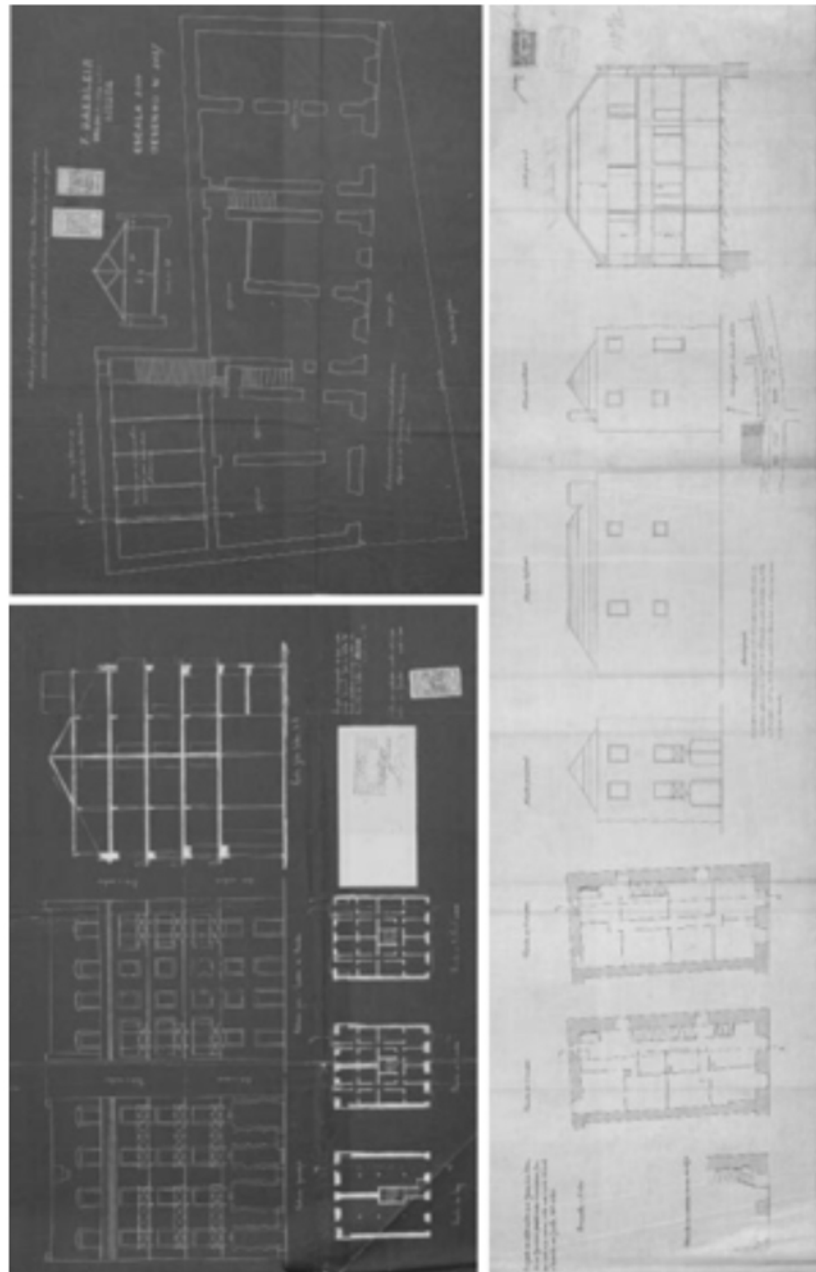
rítmica do compasso (dois, três e quatro tempos) e com o ritmo de uma forma (p. ex., tempo de gavota). Na notação mensural aplicava-se aos valores das notas (tempo simples e tempo composto).¹⁰

¹⁰ OLIVEIRA, Dr. Manuel Alves de. *Lexicoteca: Moderna Enciclopédia Universal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1985, tomo XVII, p.206-207

tercena, *taracena*, *terecena*, *s. f.* (do Ár. Dar as-sina'a). *Des.* **1.** Tulha ou celeiro à beira do rio ou perto de um cais. **2.** Estaleiro; doca; arsenal.

Local onde se construía, se aparelhavam e se reparavam navios e embarcações, principalmente de guerra, e onde se situavam os armazéns de aprestos e armamento e os meios para os apoiar.¹¹

¹¹ OLIVEIRA, Dr. Manuel Alves de. *Lexicoteca: Moderna Enciclopédia Universal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1985, tomo XVII, p.217



Conjunto de vários Desenhos Técnicos pertencentes a edifícios localizados na Avenida 24 de julho entre 1890 a 1908.

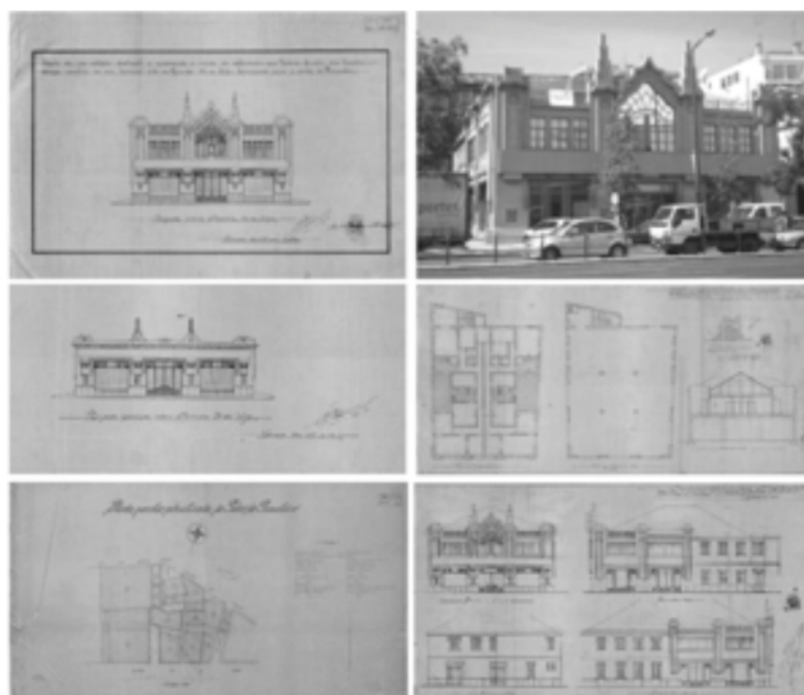


Fotografias e desenhos relativos ao restauro e remodelação de edifícios pertencente à frente ribeirinha de Lisboa, localizado a nascente das escadas da Rocha do Conde de Óbidos.

Primeira fotografia: vista actual da Avenida 24 de Julho do número 84 ao 94, após a sua recuperação.

Segunda fotografia: número 100 da Avenida após obras de reabilitação e ampliação.

Desenhos: Desenhos Técnicos (plantas e cortes) relativos a alterações projectuais do edifício nº18 da frente ribeirinha, com fachada lateral para as escadas. Data de 1987/89.

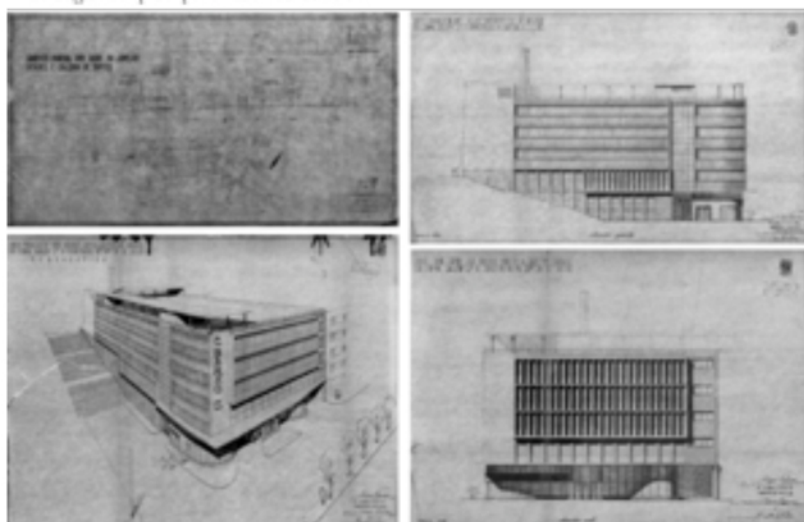


Edifício destinado a exposição e venda de automóveis na frente ribeirinha.

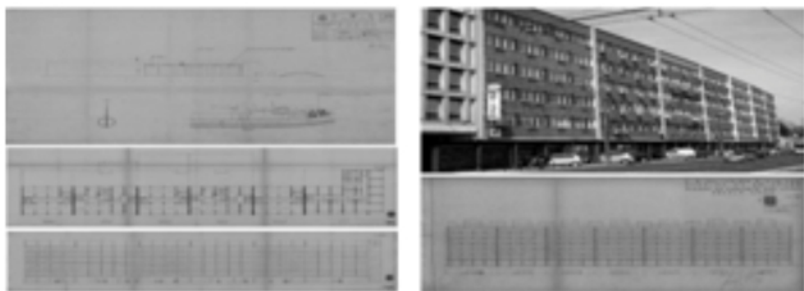
Primeira imagem: Alçado do edifício com dois pisos do ano de 1929.

Terceira imagem: Alçado de alteração - redução do edifício para um piso, 1930

Quarta e Sexta imagem: Plantas e Alçado do projecto final da alteração, conversão do segundo piso para uso residencial.



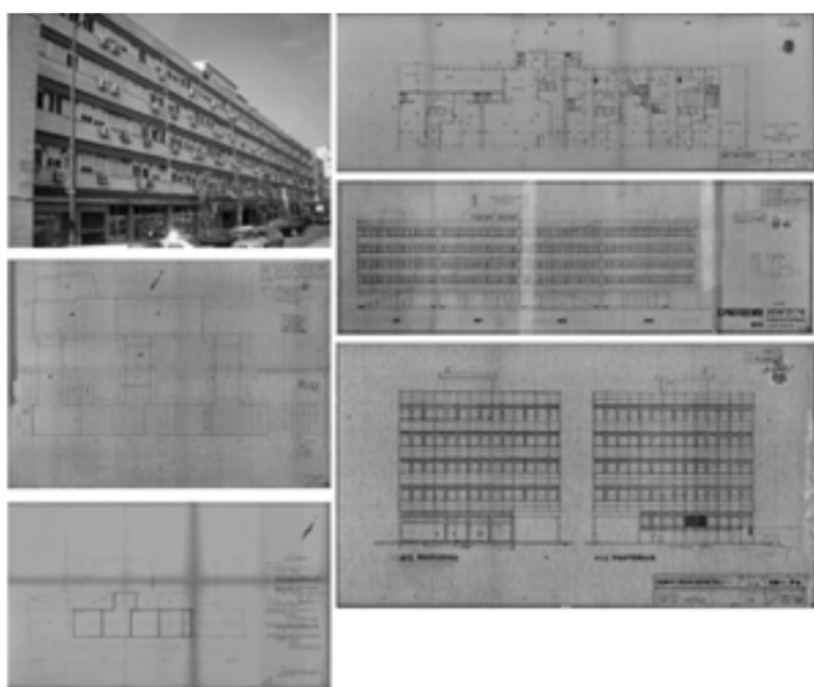
Projecto do Edifício *Garagem Conde Barão*, nº62 localizado na Av. 24 de Julho.
Arquitecto Lima Franco, 1951/52



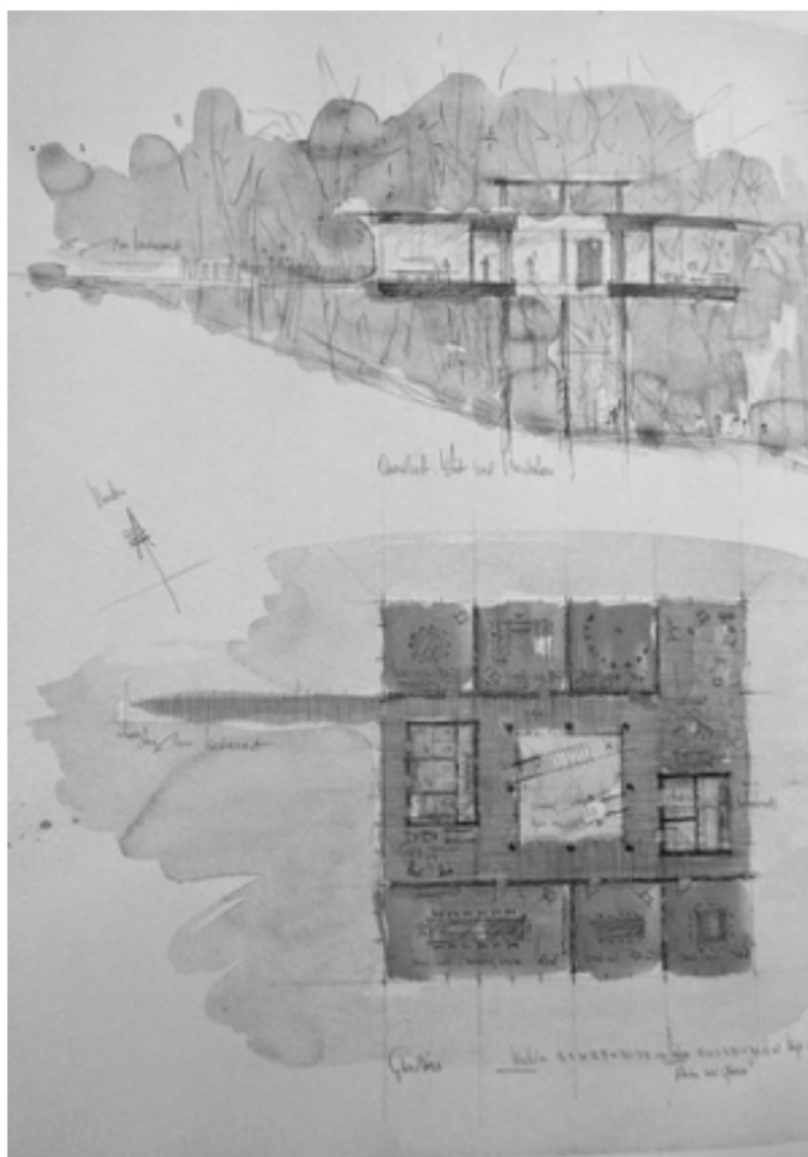
Conjunto Edificado do número 120 ao 132, Av. 24 de Julho.
 Primeira Imagem: Desenhos de estudo dos volumes de 1957.
 Conjunto Edificado com componente residencial, 3 oficinas e um hotel.
 Projecto do Arquitecto João Abel Mariz, 1957.
 Posteriormente transformou-se para 7 edifícios residenciais.

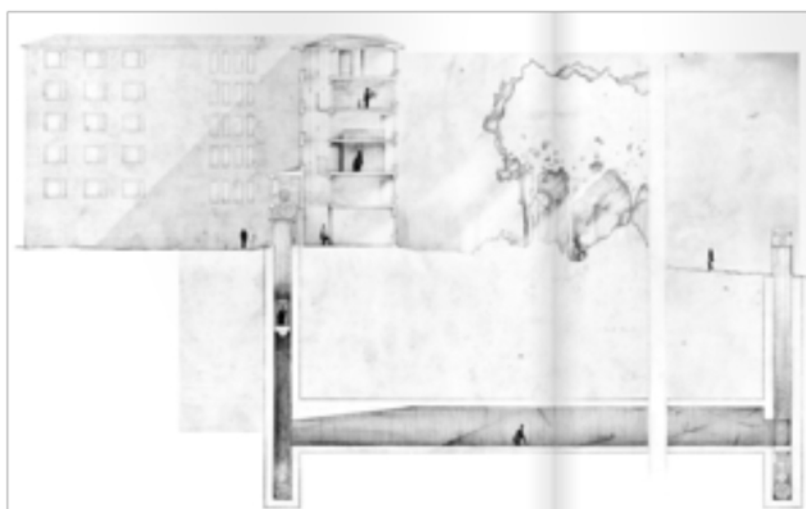


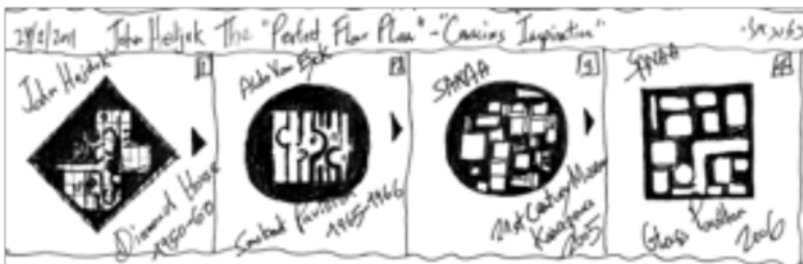
Espaço urbano construído ou destinado para a construção, delimitado pelas ruas:
 Rua das Janelas Verdes, Travessa José António Pereira, Escadinhas da Praia e
 Avenida 24 de Julho, 1962

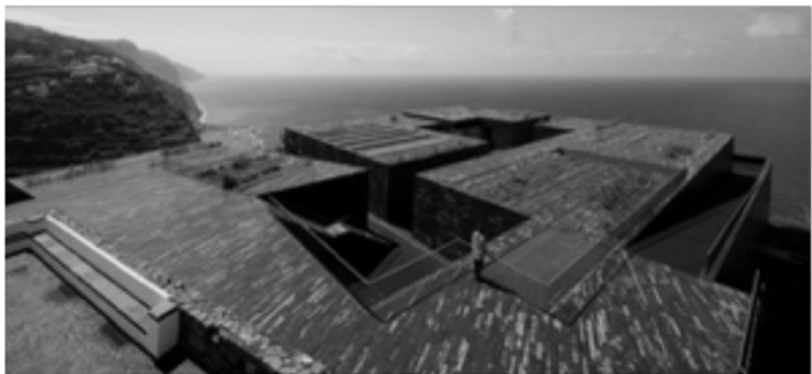


Conjunto Edificado da Av. 24 de Julho nº 80.
Desenhos de estudo do conjunto e resultado final.





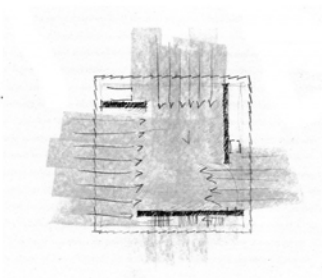
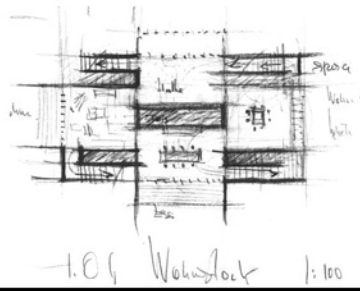






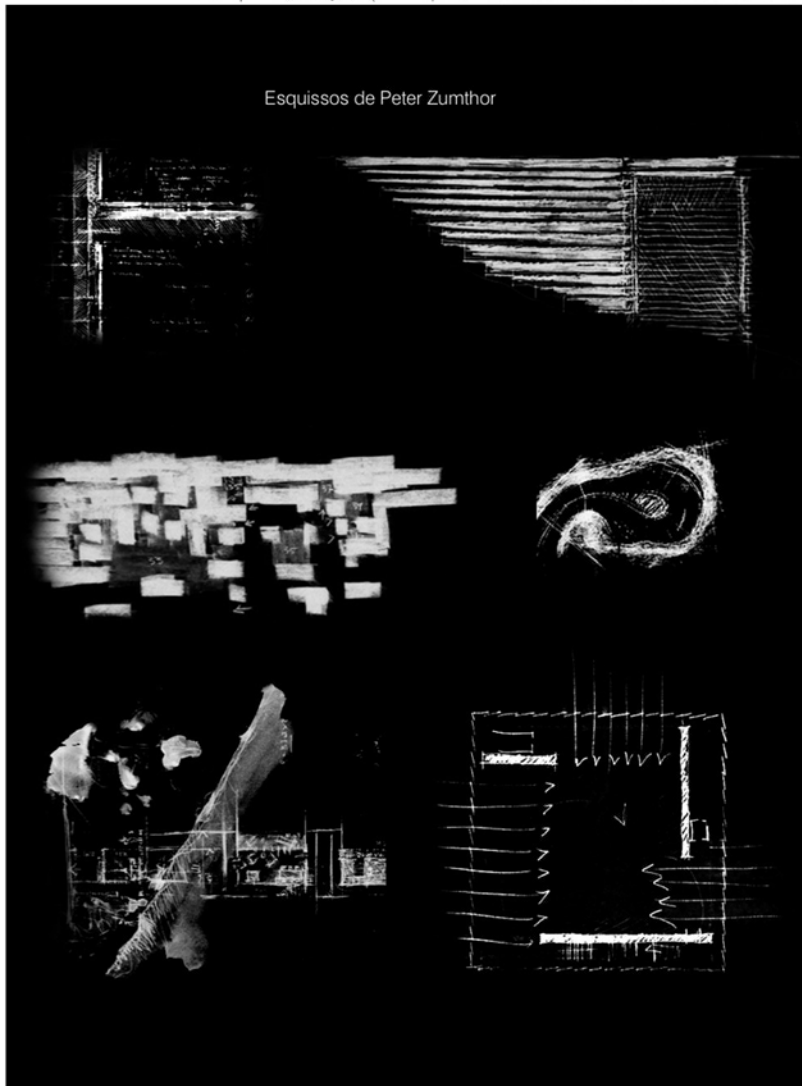
ANEXOS

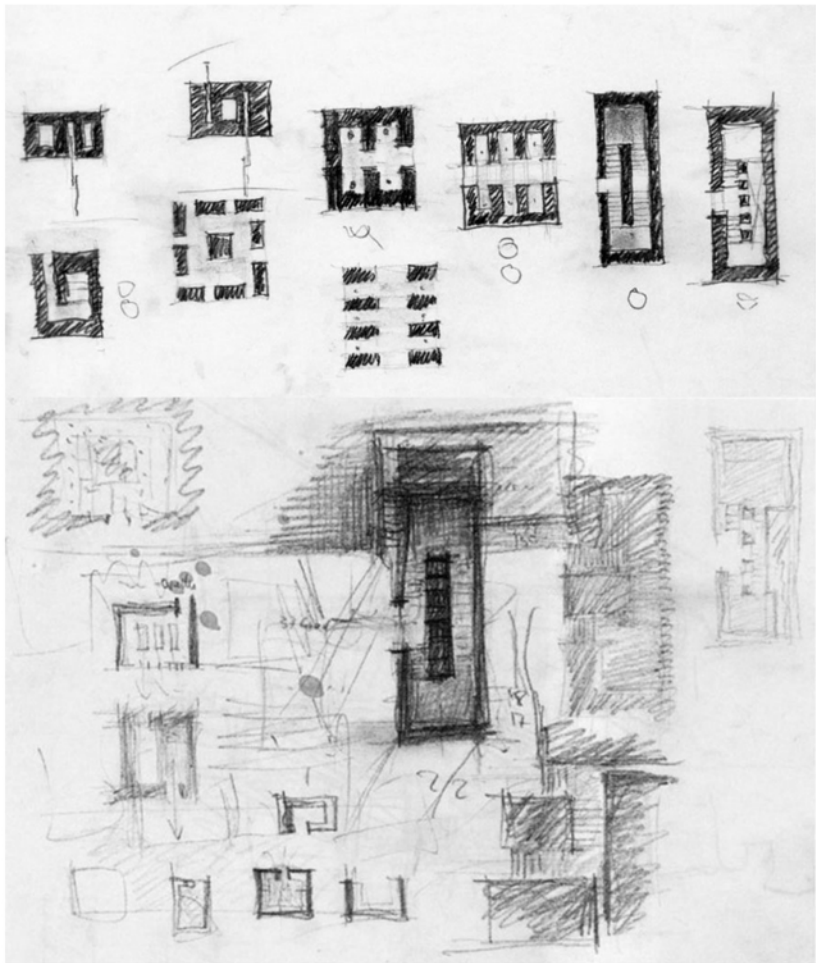


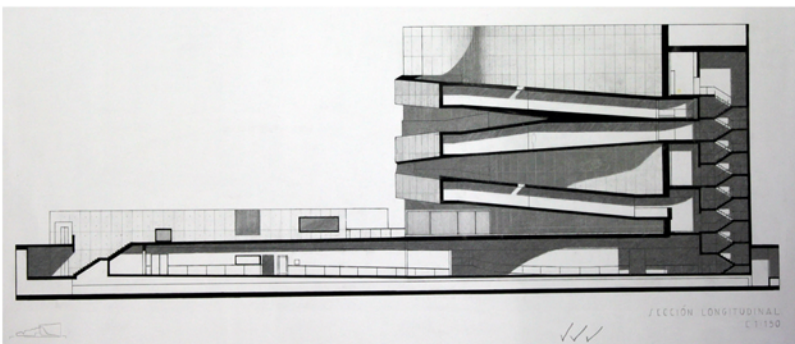
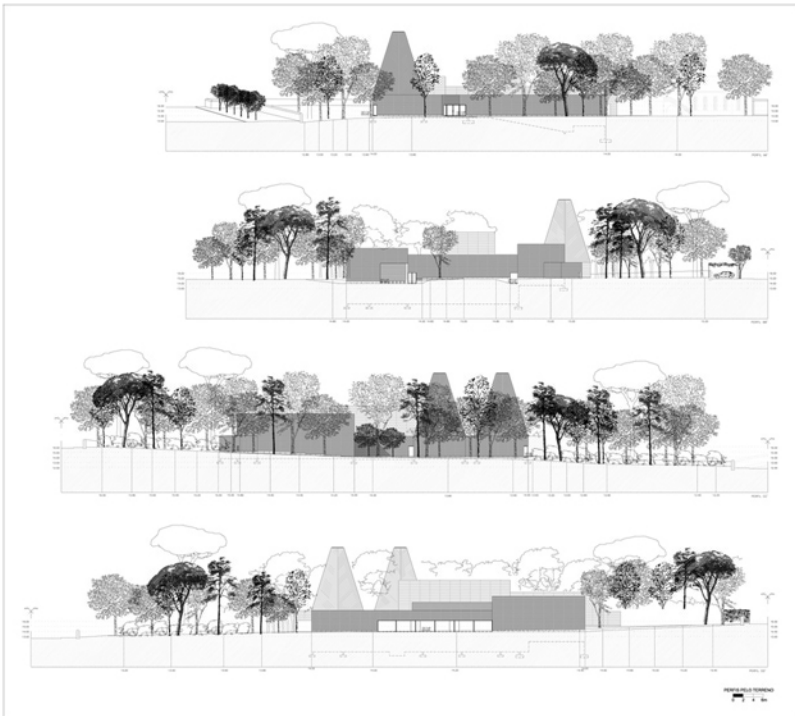


1.06 Wohnblock 1:100

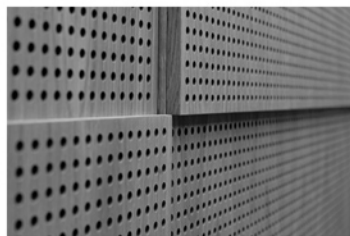
Esquissos de Peter Zumthor



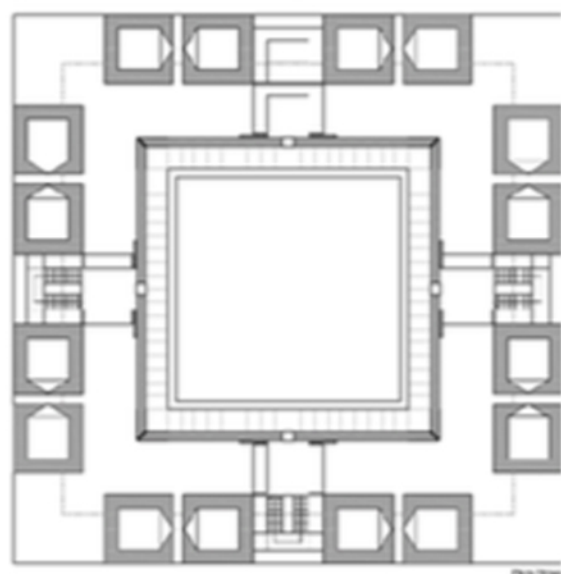
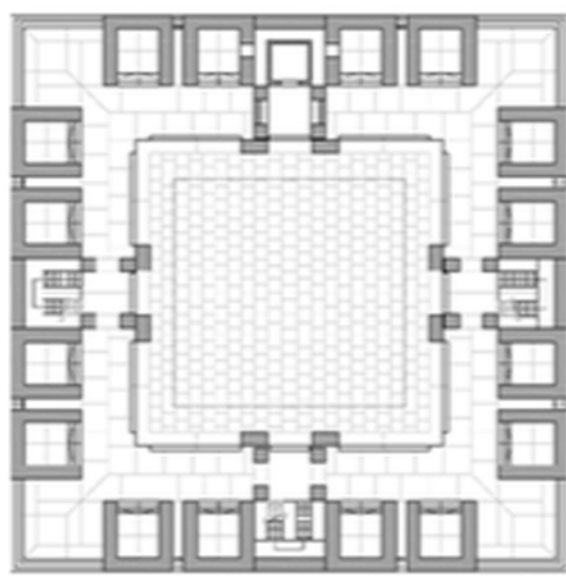




ANEXOS

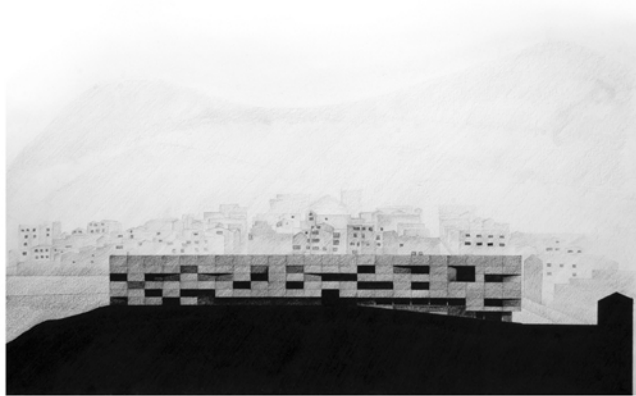


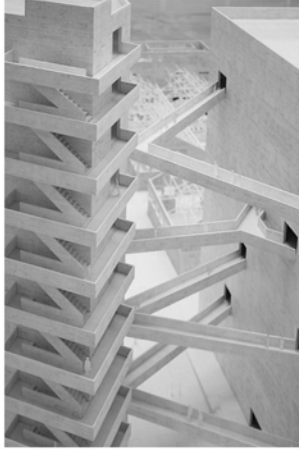




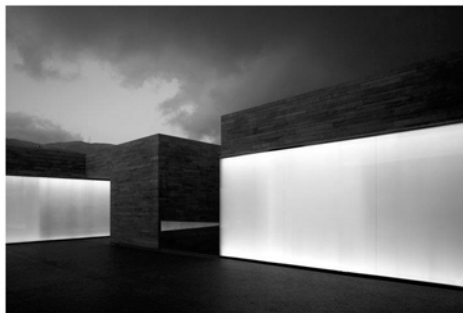
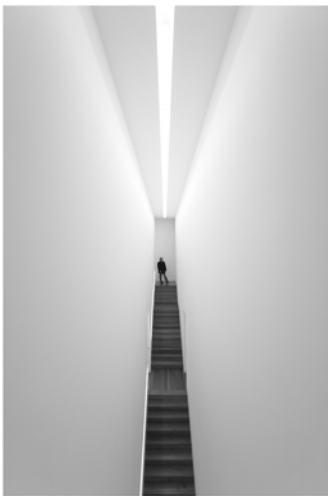
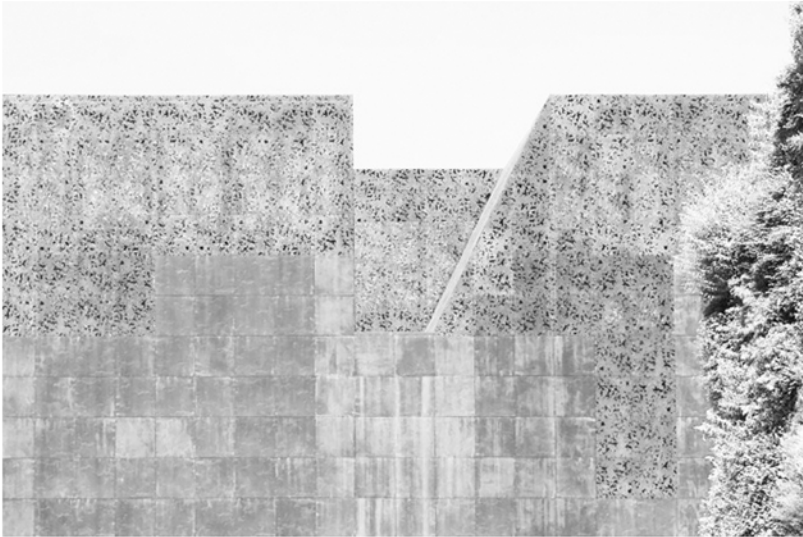
Plantas de Sinagoga de Hurva, Louis Kahn (1974)



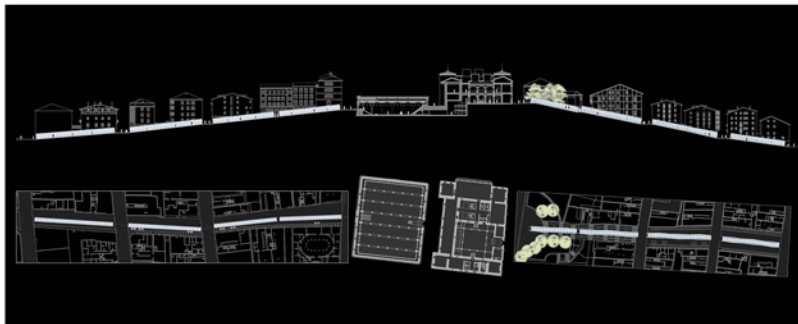
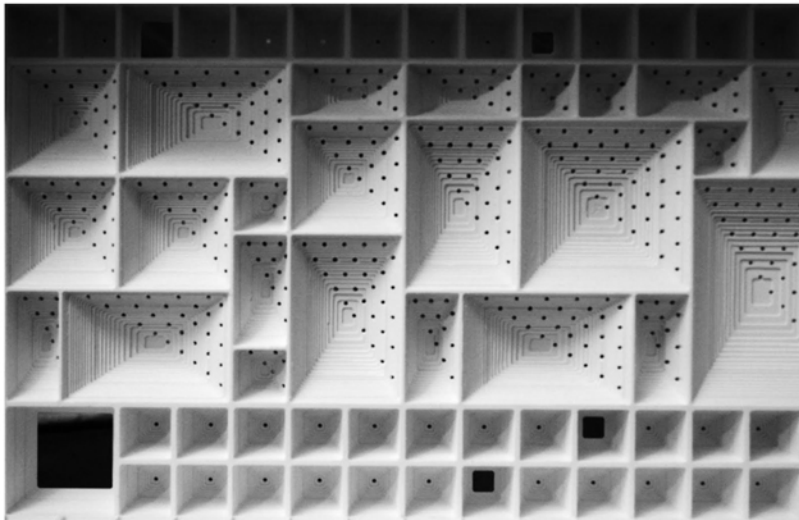
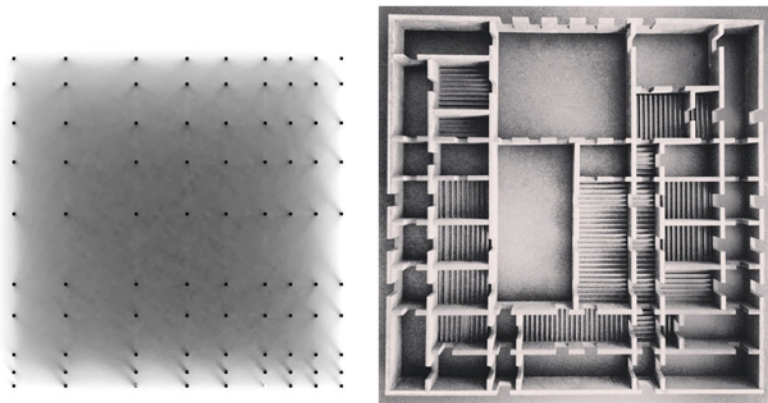




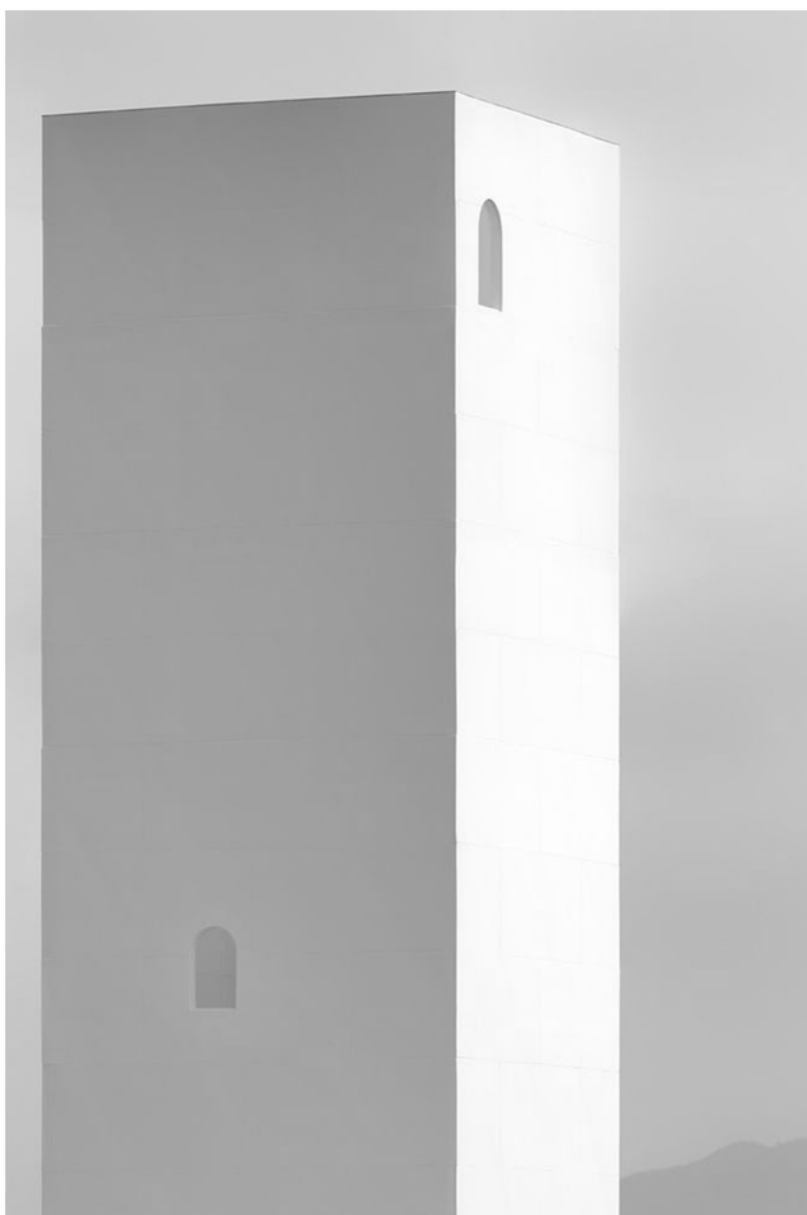


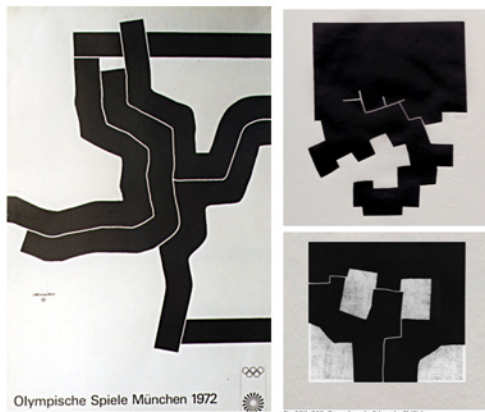






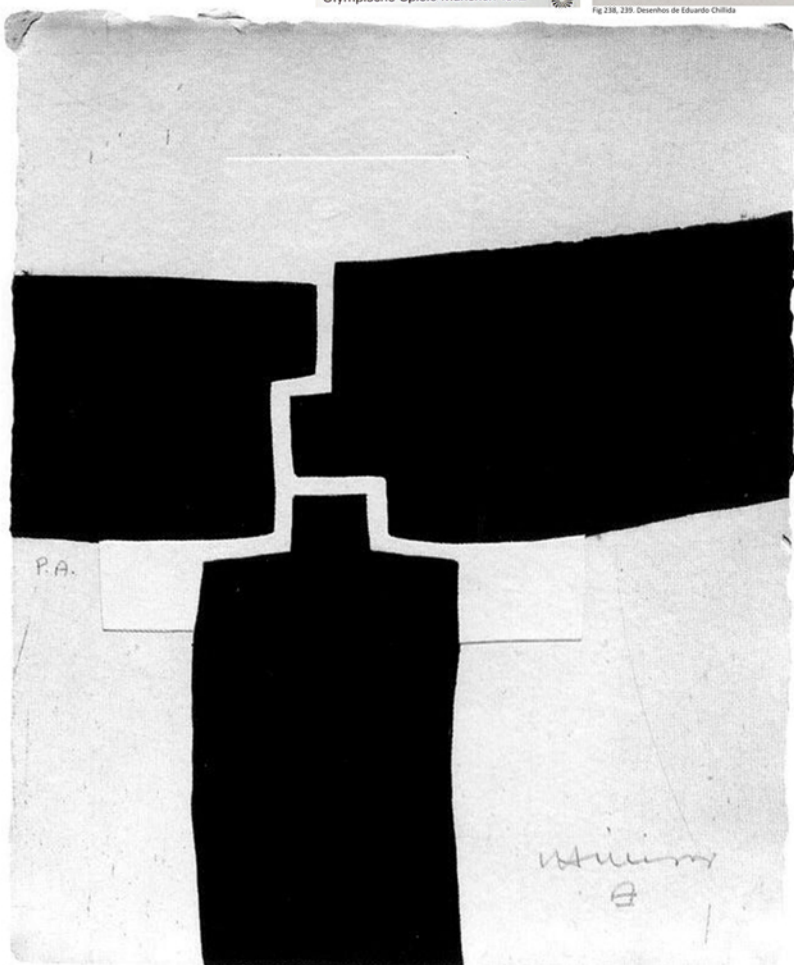






Olympische Spiele München 1972

Fig. 238, 239. Desenhos de Eduardo Chillida

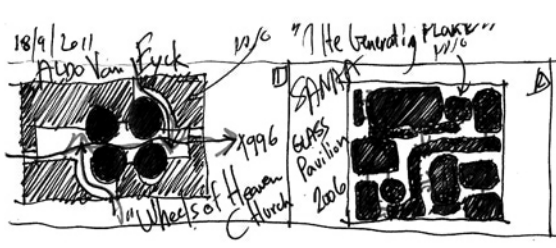
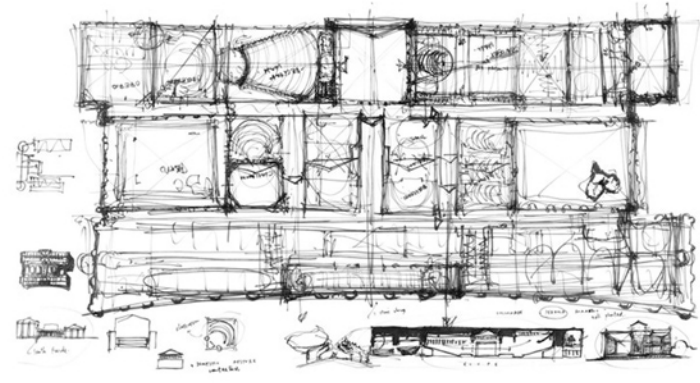
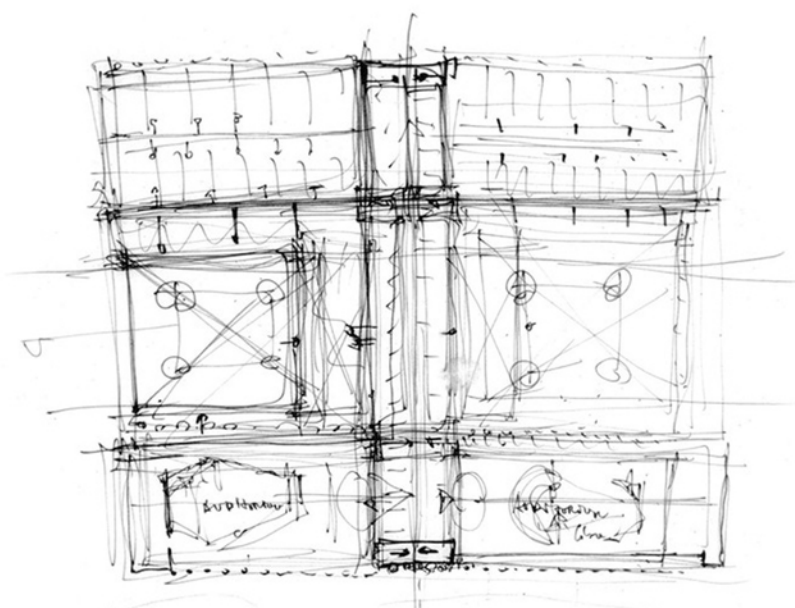


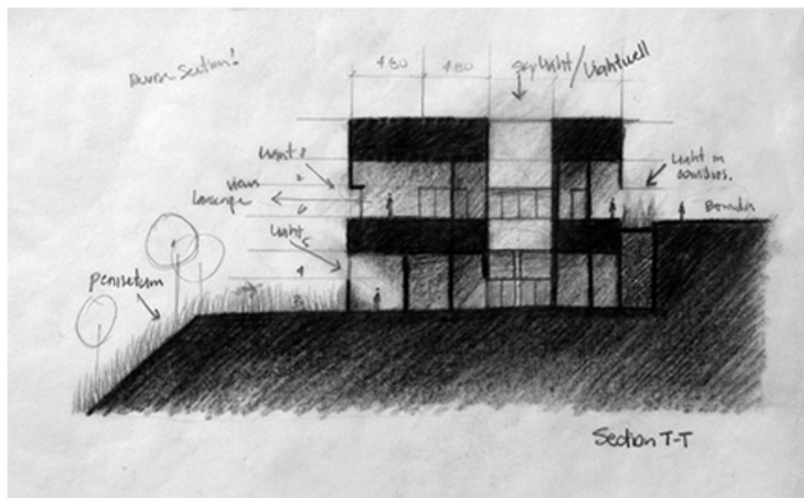
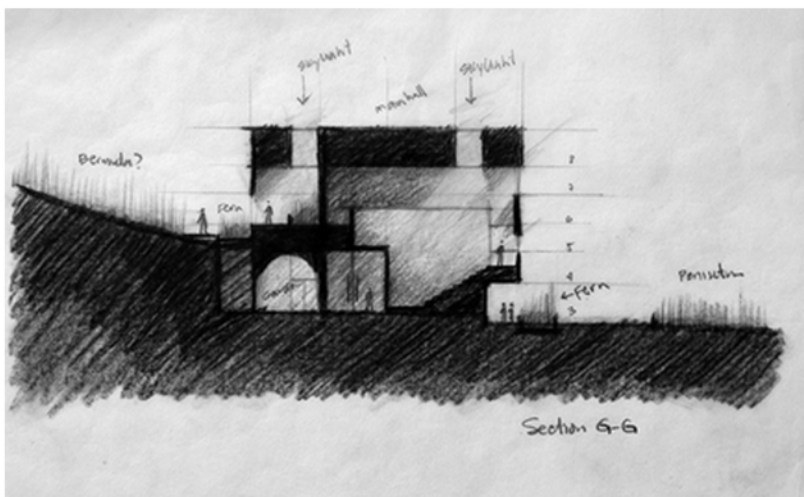


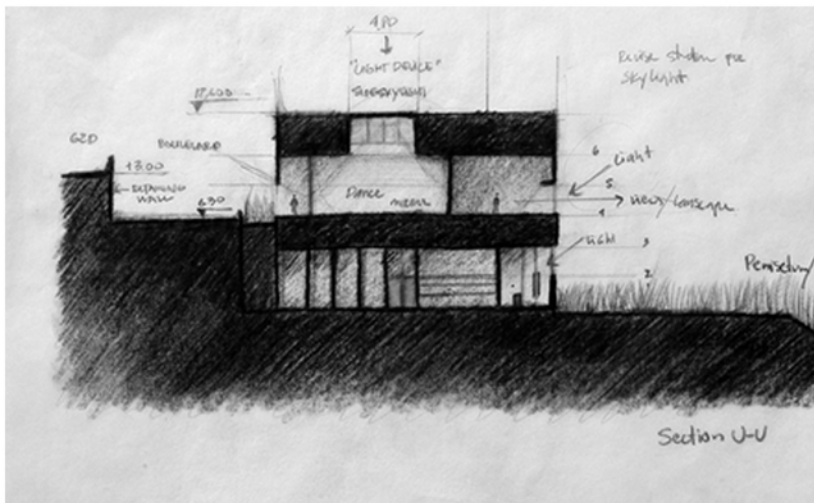
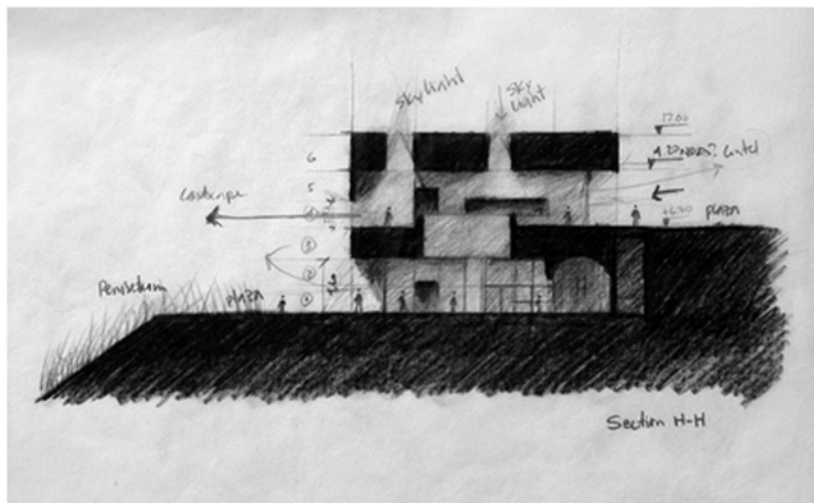


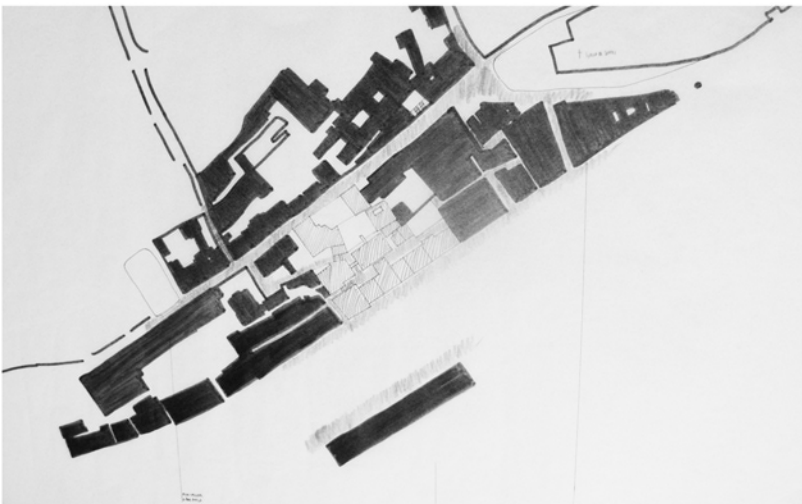


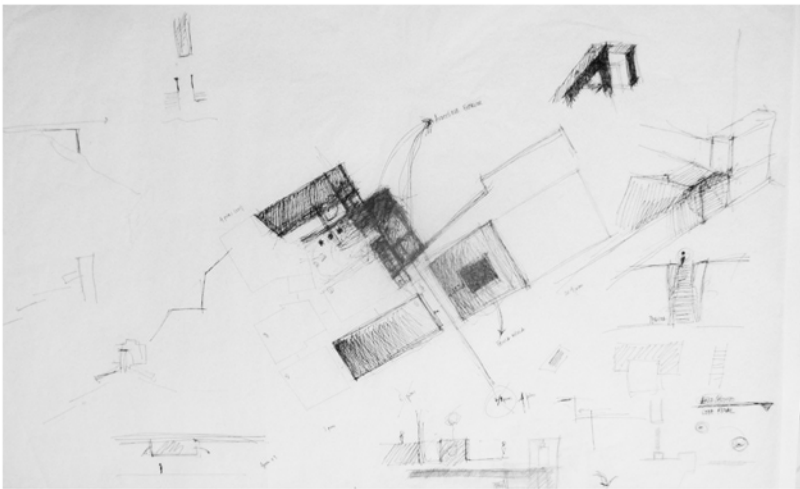
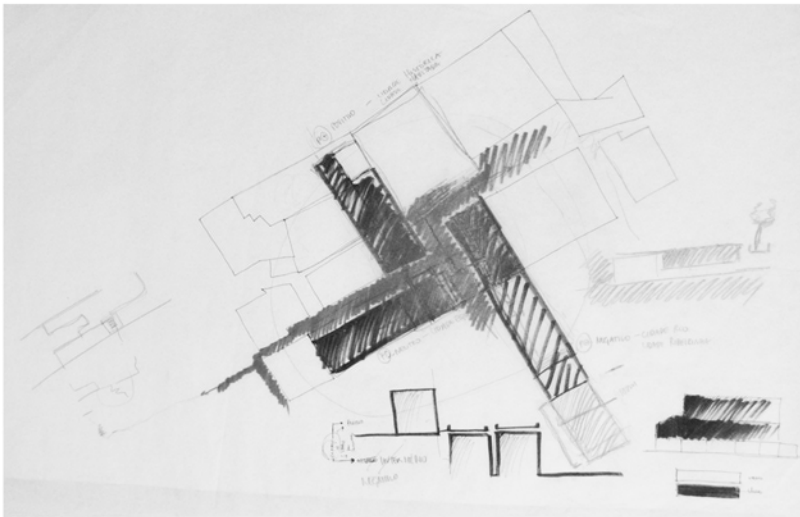
ANEXOS II PROCESSO DE TRABALHO

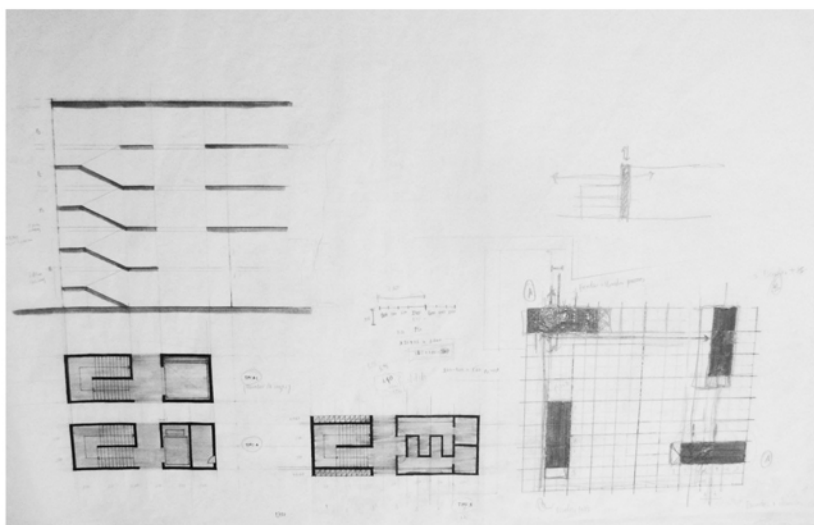
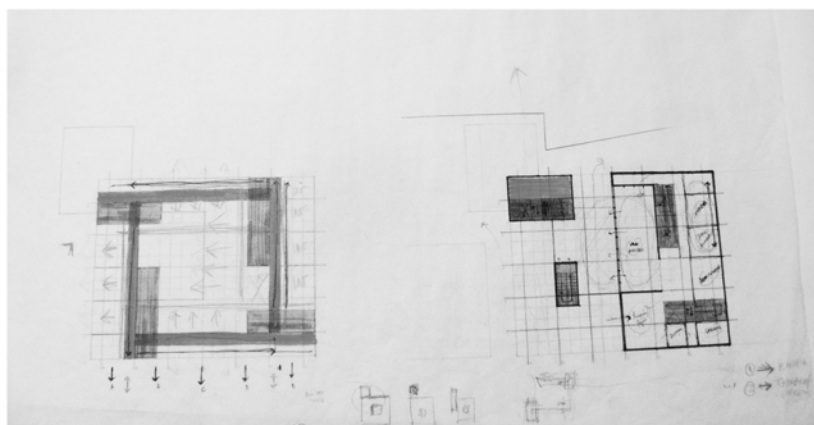


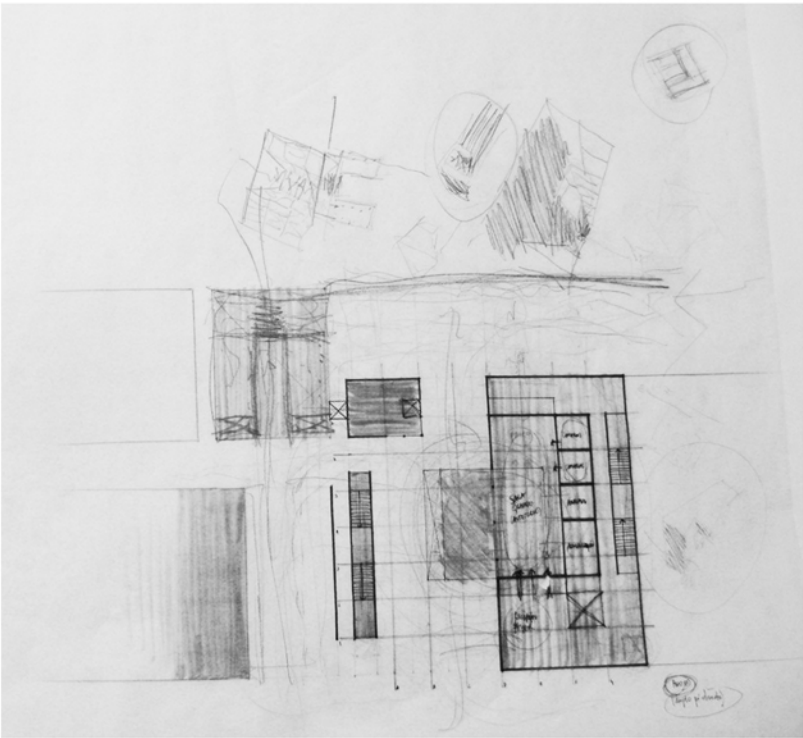
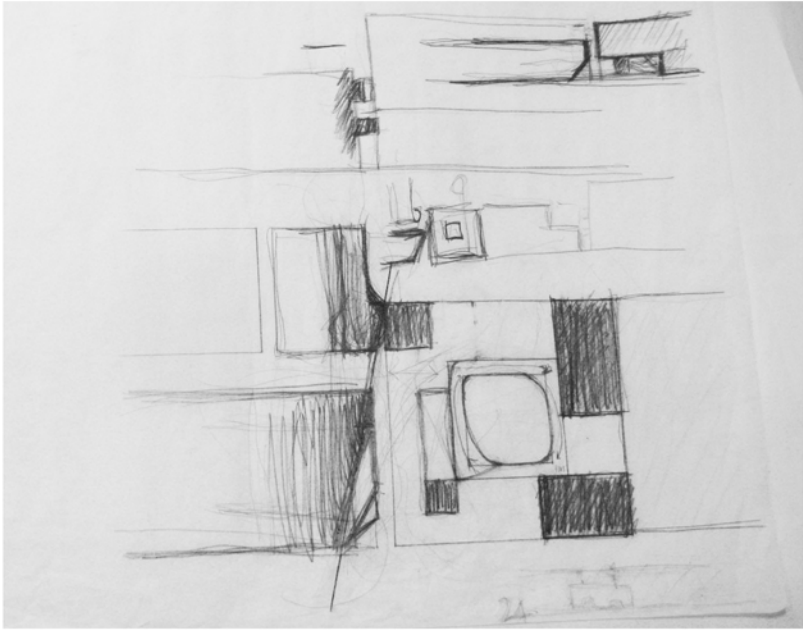


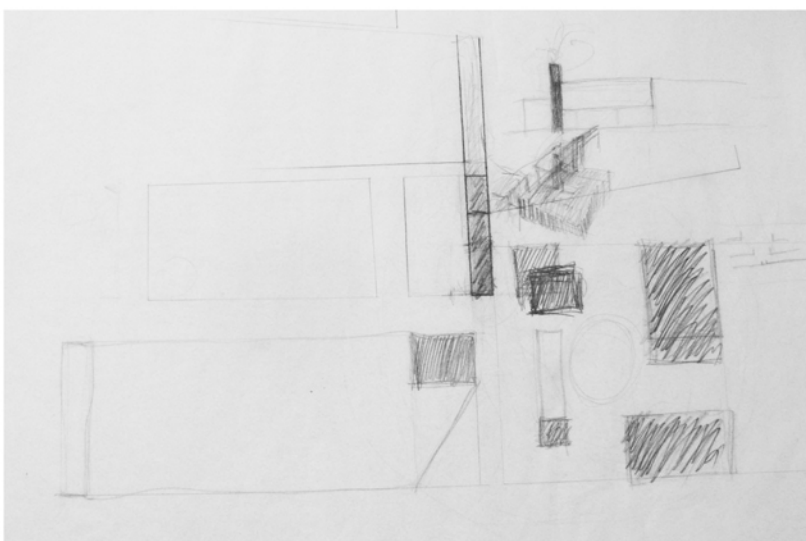
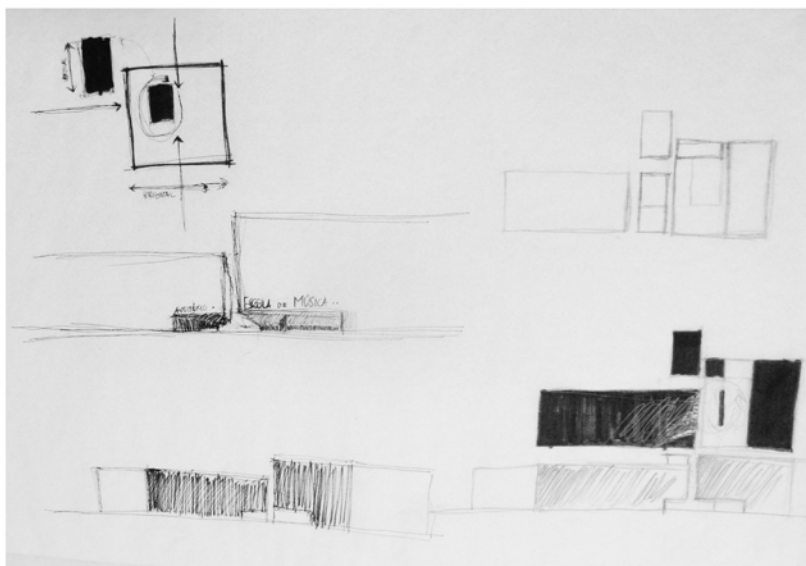


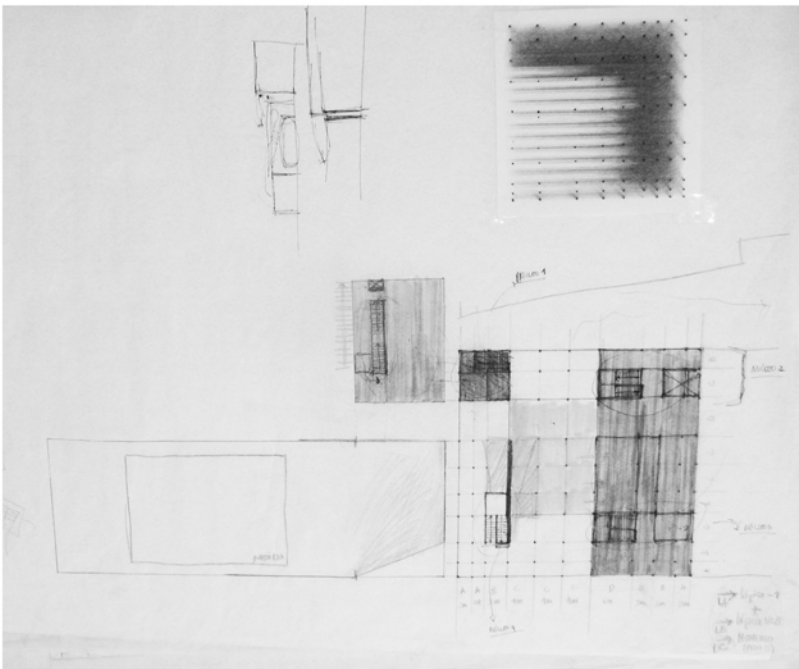
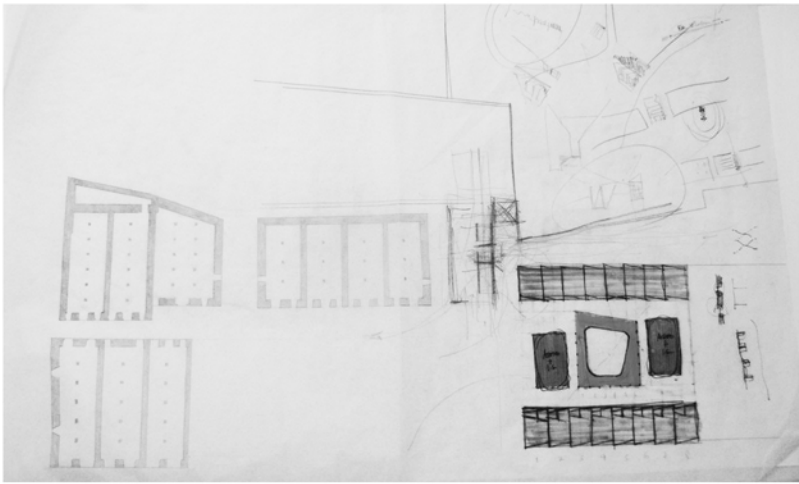


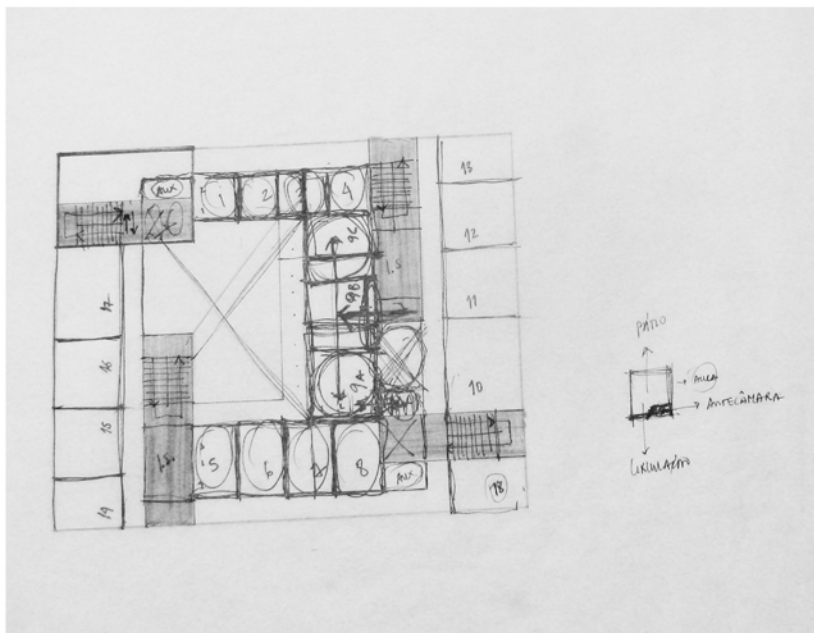
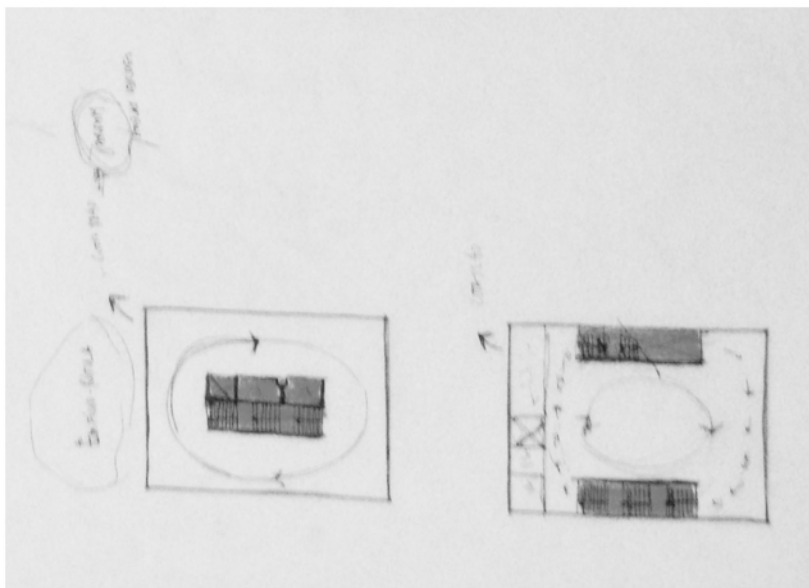


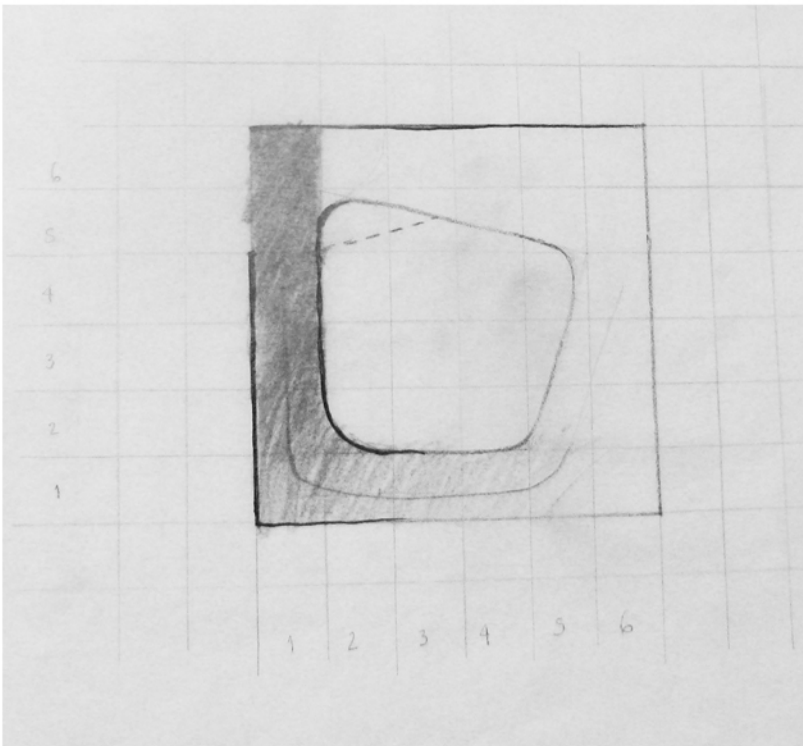
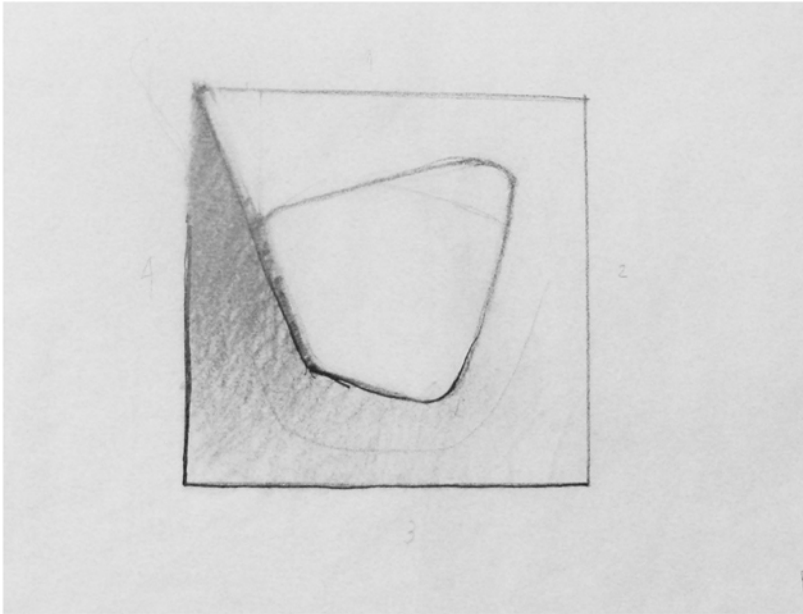


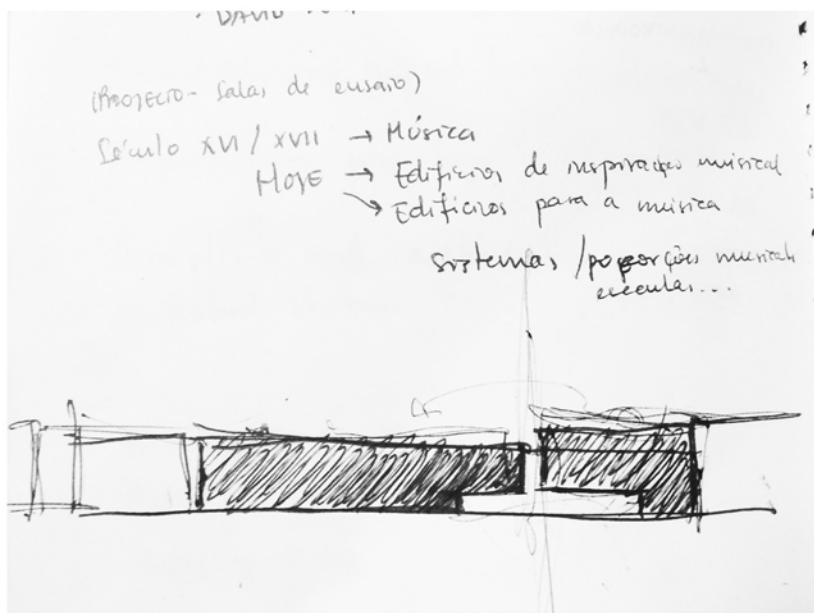


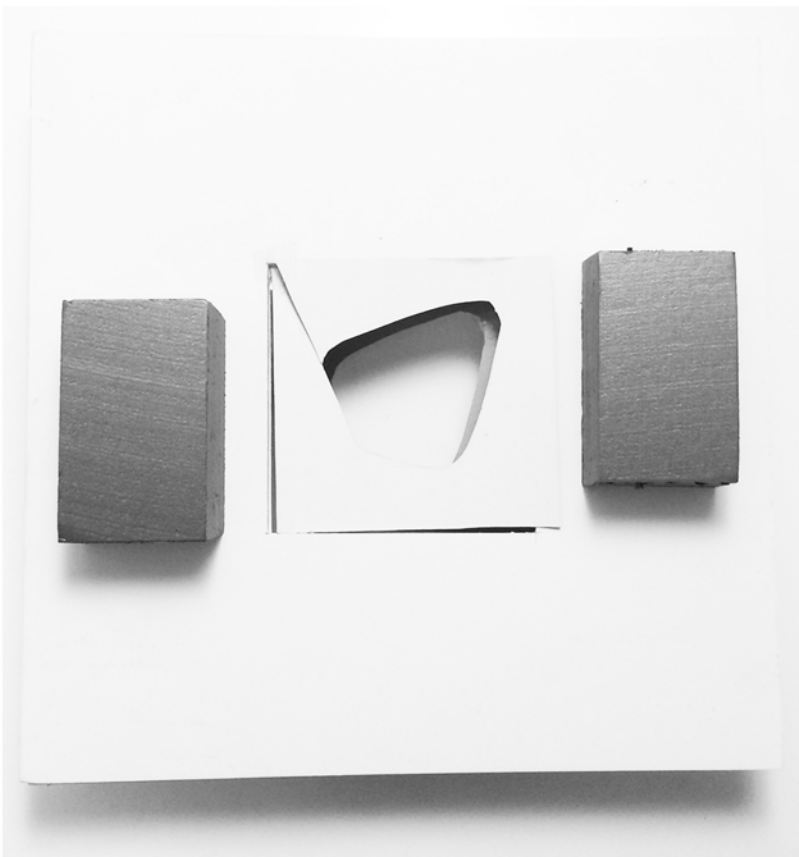




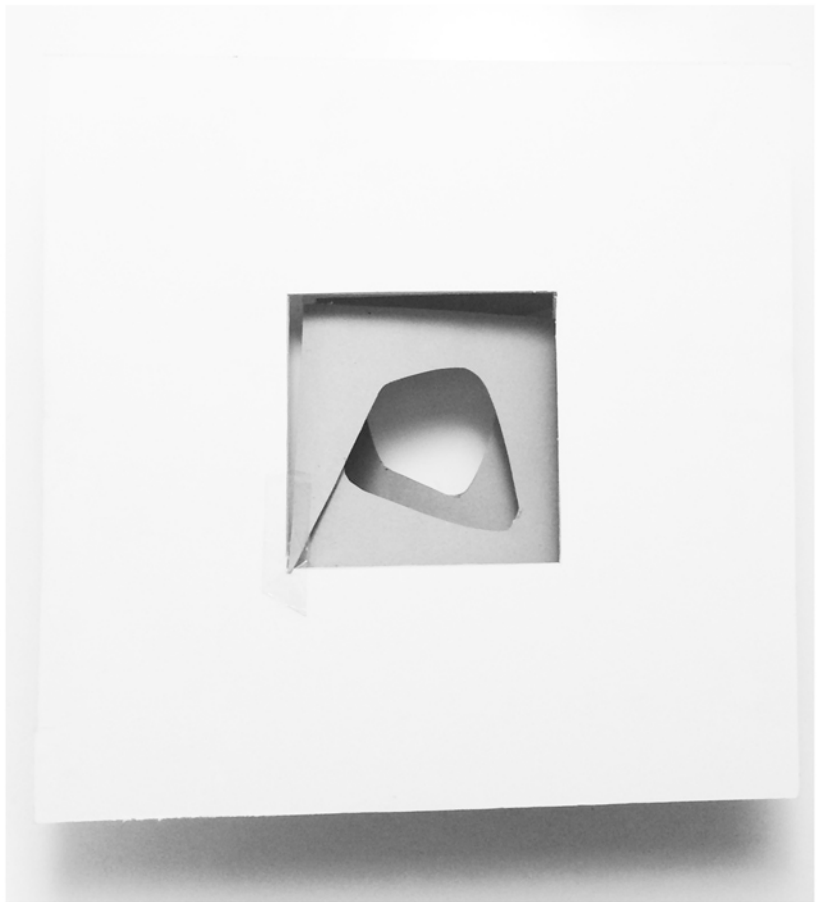




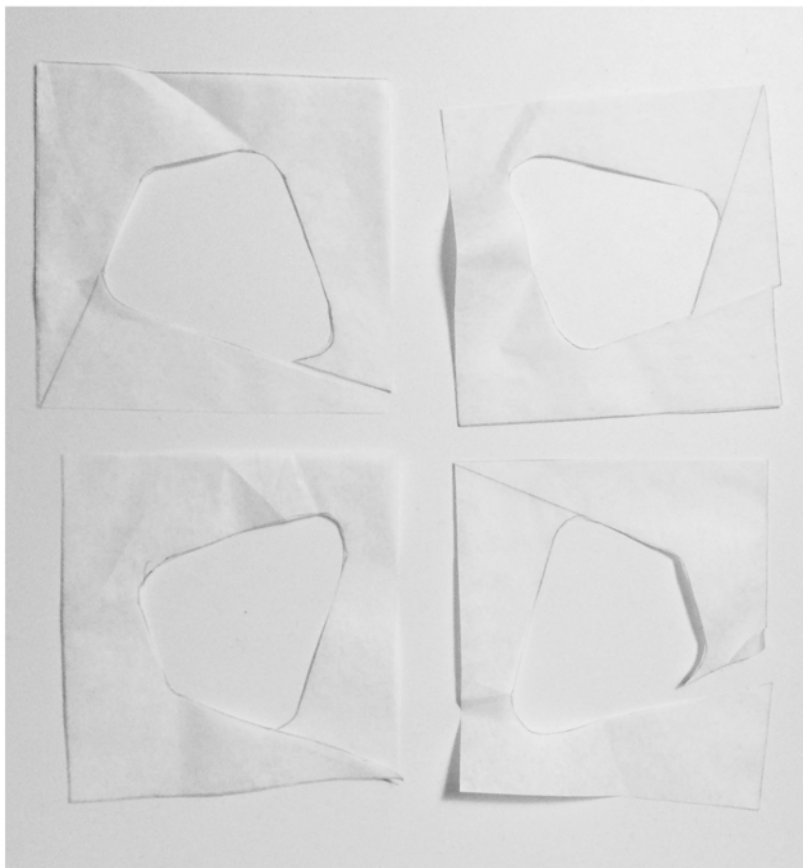


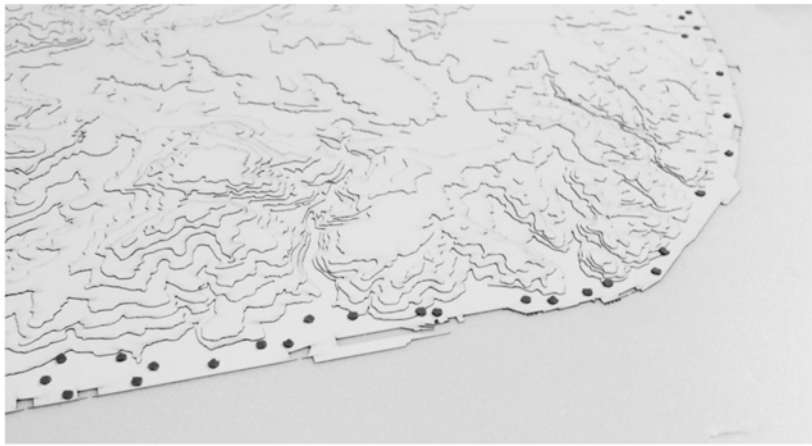


ANEXOS



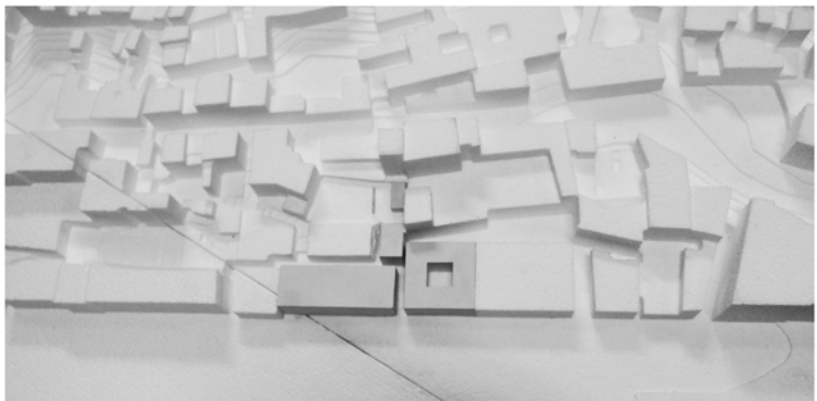
O SOM DO ESPAÇO

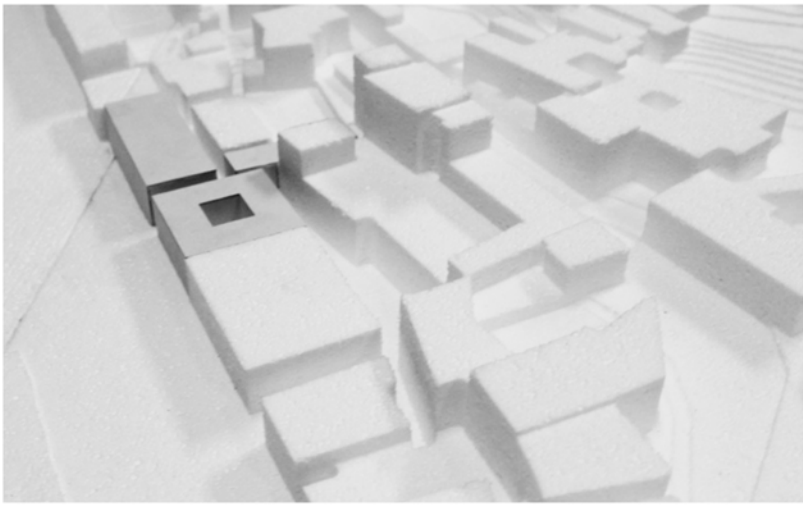


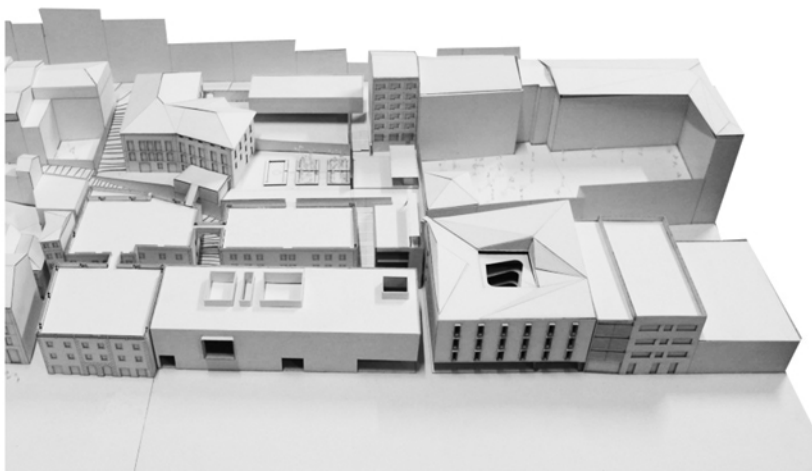




ANEXOS

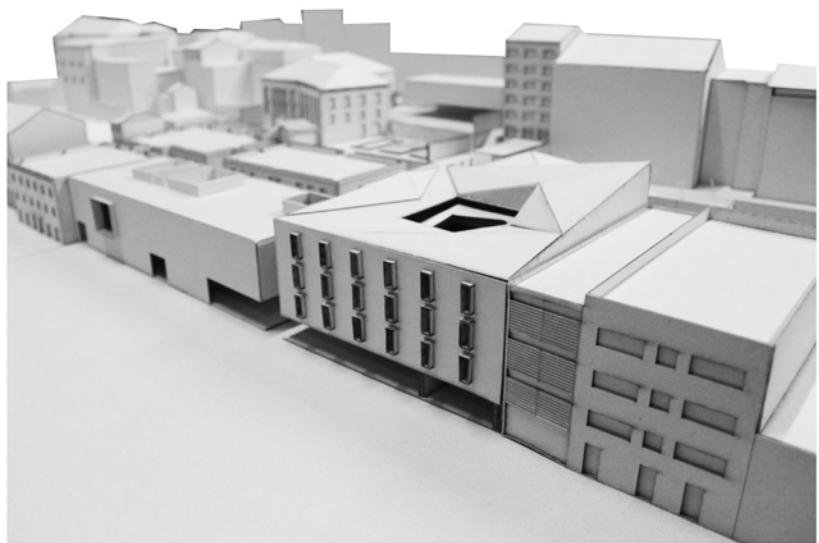


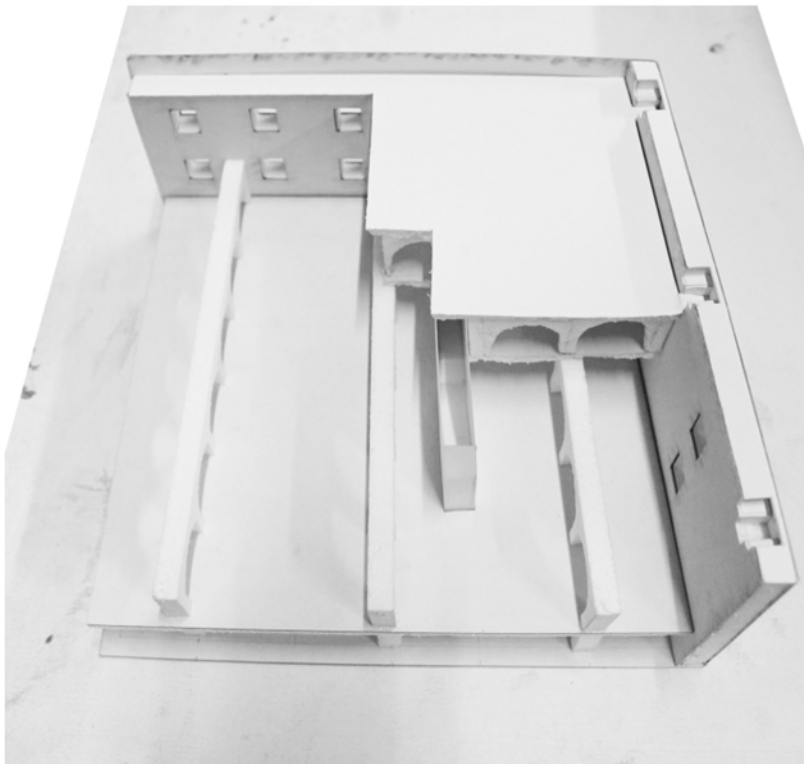






ANEXOS

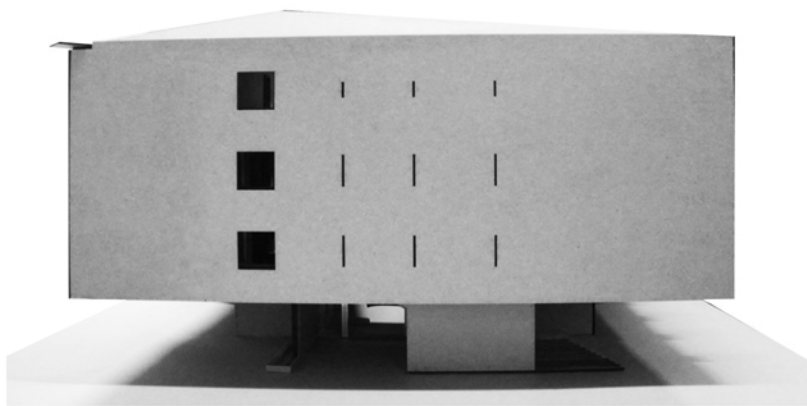




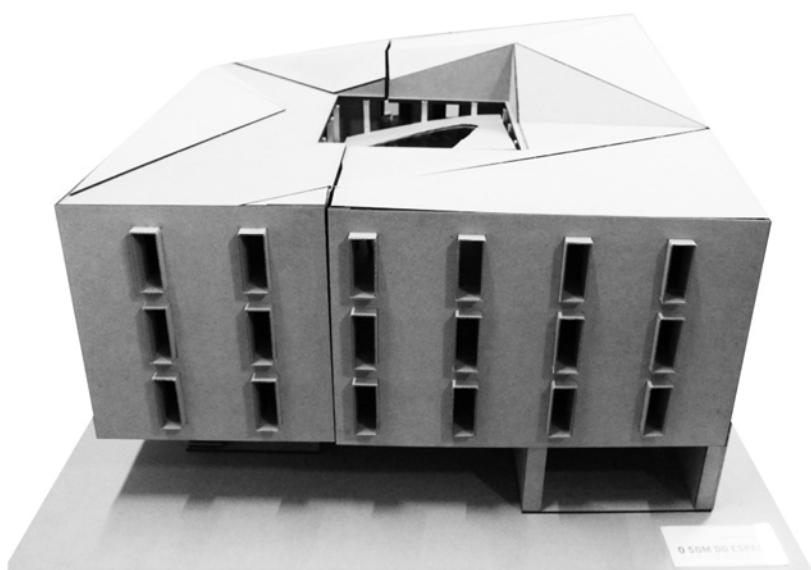
ANEXOS



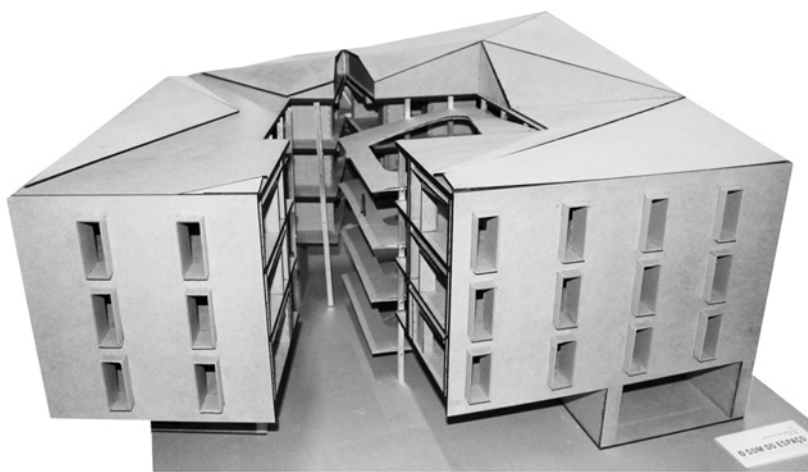
O SOM DO ESPAÇO



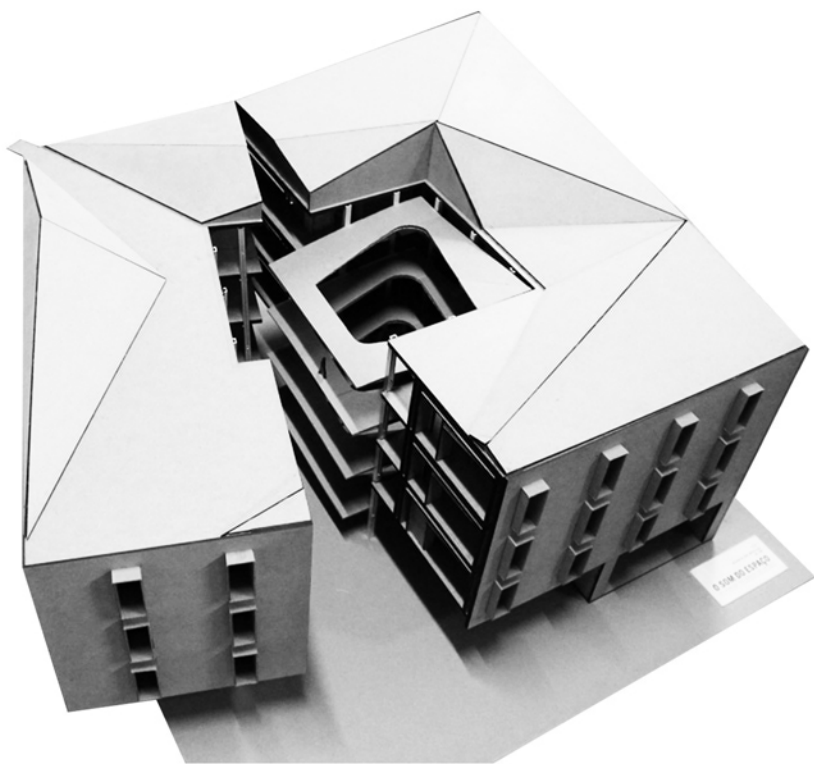
ANEXOS



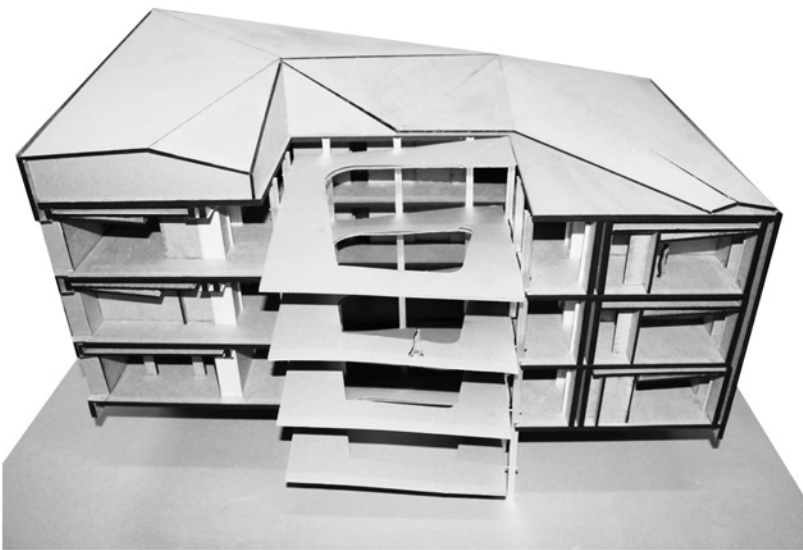
O SOM DO ESPAÇO



ANEXOS



O SOM DO ESPAÇO



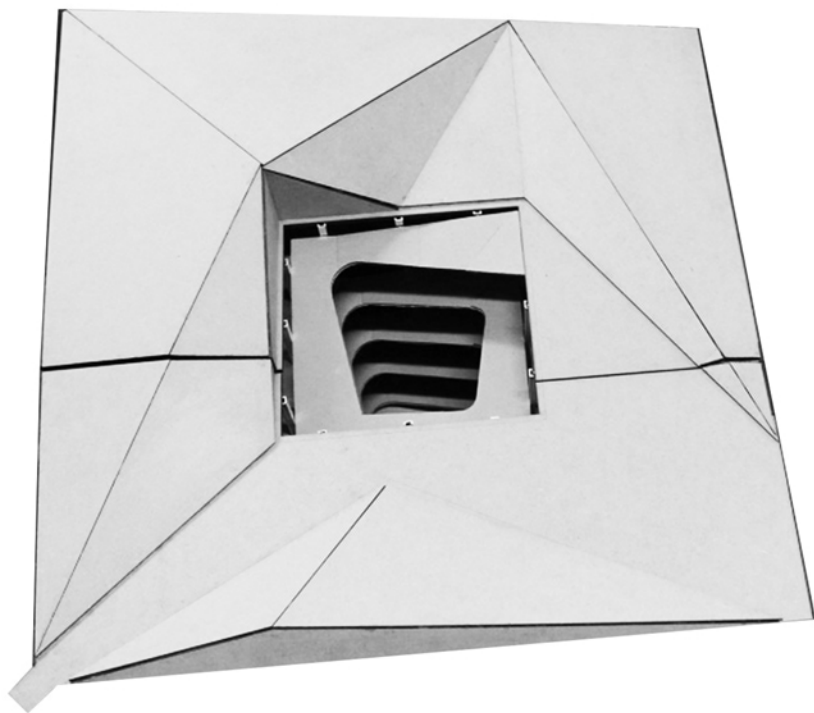
ANEXOS

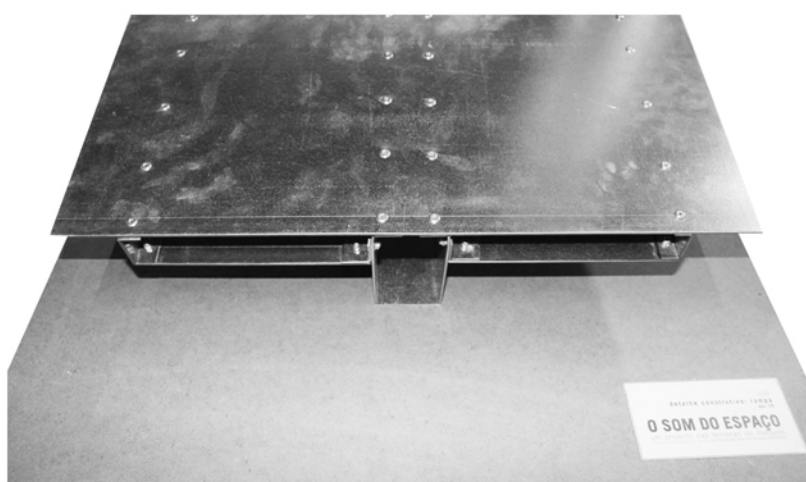


O SOM DO ESPAÇO

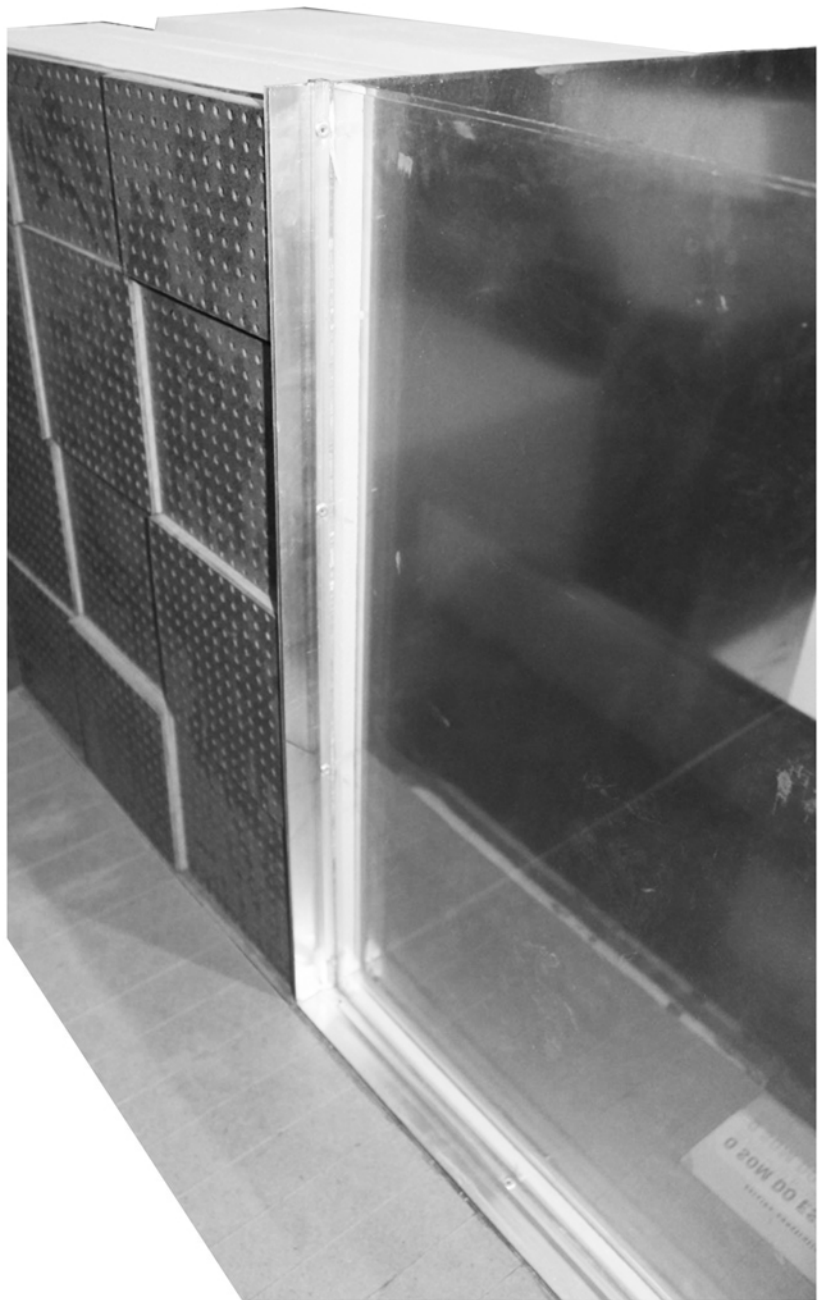


ANEXOS

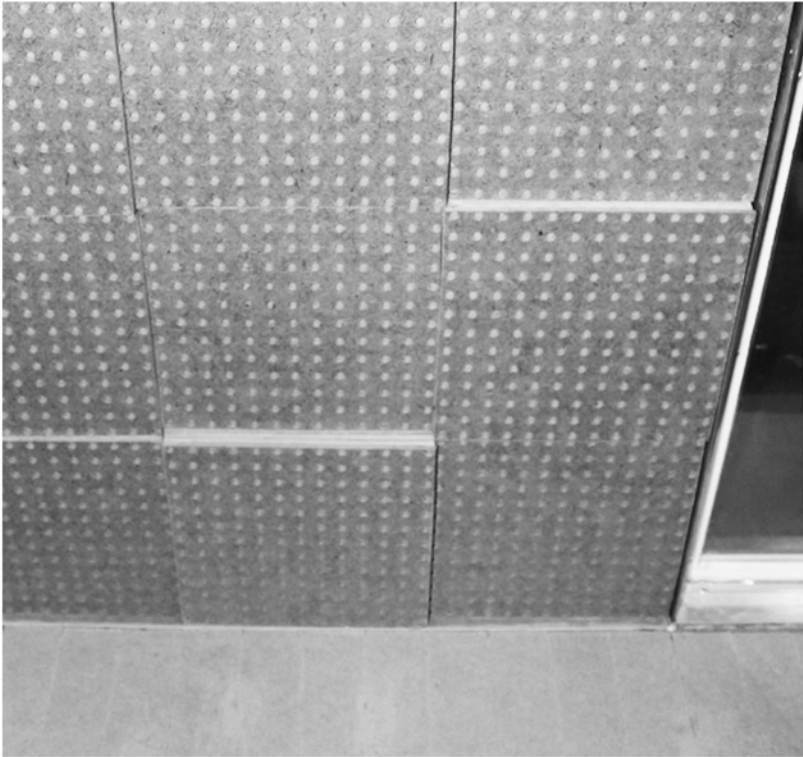




ANEXOS



O SOM DO ESPAÇO



ANEXOS

ANEXOS III PEÇAS DESENHADAS

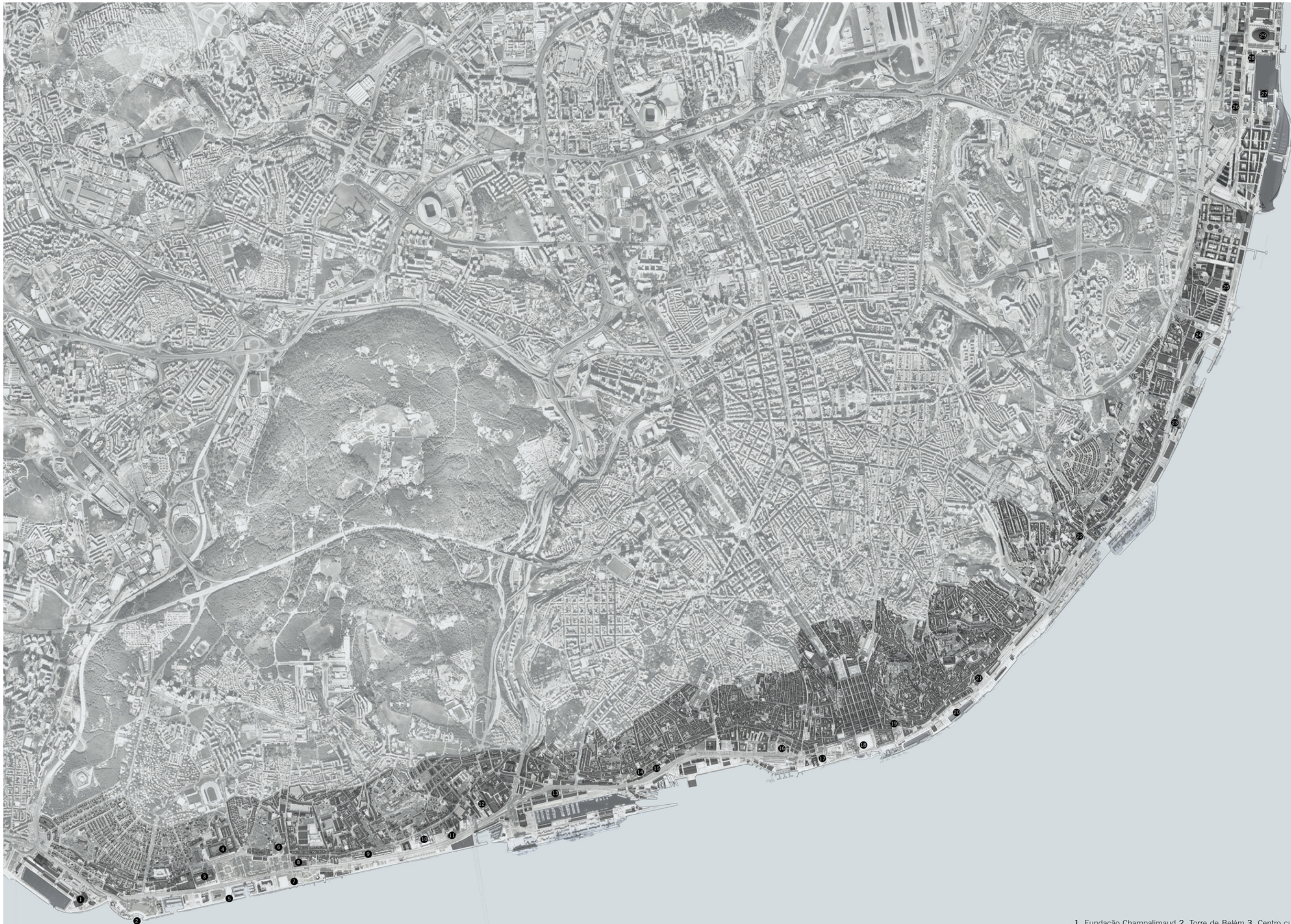
Índice de Desenhos

01. Enquadramento: Contextualização do Lugar. Esc. 1/20 000
02. Planta de Plano Urbano: Evolução da Linha de Costa. Esc. 1/10 000
03. Planta de Localização. Esc. 1/500
04. Axonometria Explodida

05. Planta de Cobertura. Esc. 1/200
06. Cortes. Esc. 1/200
07. Planta Piso Térreo. Esc. 1/200
08. Cortes. Esc. 1/200
09. Planta Piso 1. Esc. 1/200
10. Cortes. Esc. 1/200
11. Planta Piso 2. Esc. 1/200
12. Cortes. Esc. 1/200
13. Planta Piso 3. Esc. 1/200
14. Cortes. Esc. 1/200

15. Detalhe Construtivo: sala de Aula. Esc. 1/50
16. Corte Esquemático: Sala de Espectáculos.

17. Argumentação Visual.
18. Argumentação Visual.



1. Fundação Champalimaud
2. Torre de Belém
3. Centro cultural de Belém
4. Mosteiro dos Jerónimos
5. Padrão dos Descobrimentos
6. Palácio Nacional de Belém
7. Estação Fluvial de Belém
8. Museu Nacional dos Coches
9. Cordoaria Nacional
10. Centro de Congressos de Lisboa
11. Orquestra Metropolitana e Academia Nacional de Orquestra
12. Lx Factory
13. Museu do Oriente
14. Museu Nacional de Arte Antiga
15. Tercenas do Marquês
16. Mercado da Ribeira
17. Ribeira das Naus
18. Praça do Comércio - Baixa Pombalina
19. Casa dos Bicos
20. Novo Terminal de Cruzeiros
21. Museu Militar de Lisboa
22. Museu Nacional do Azulejo
23. Terminal de Cereais do Poço do Bispo
24. Centro Cultural da Fábrica do Braço de Prata
25. Fábrica do Braço de Prata
26. Pavilhão do Conhecimento
27. Oceanário
28. Pavilhão de Portugal
29. Pavilhão Multiusos

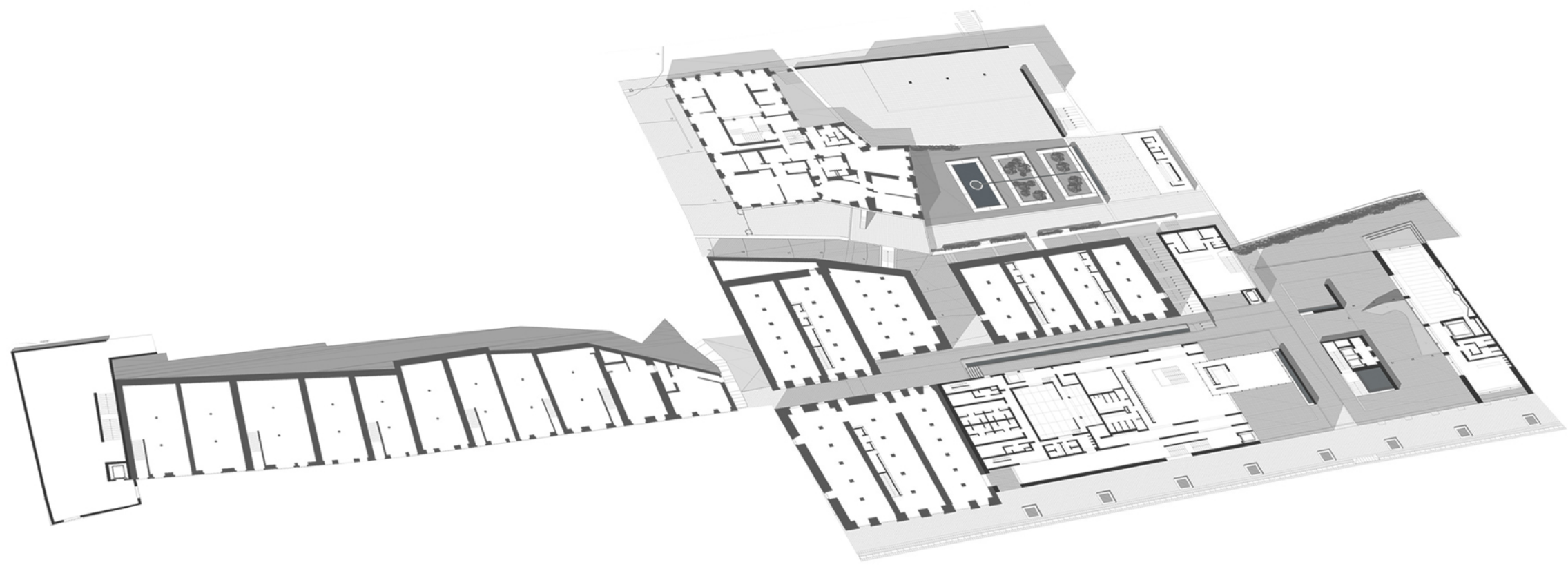
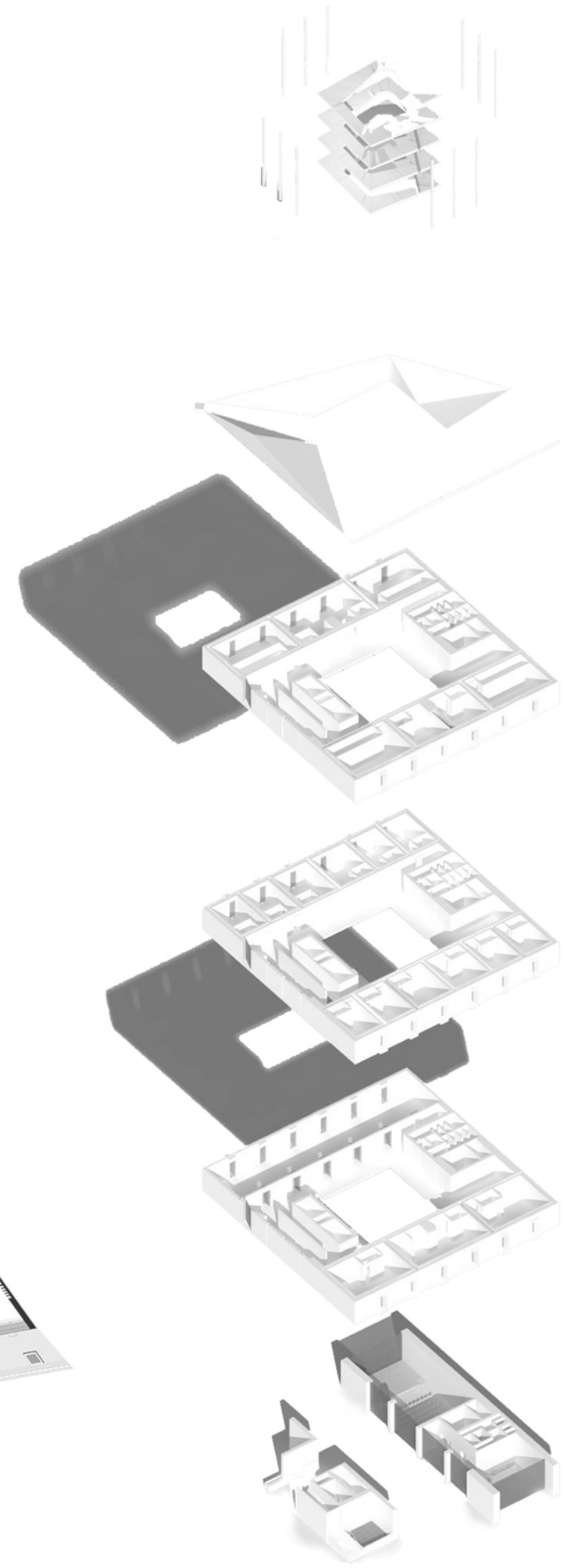
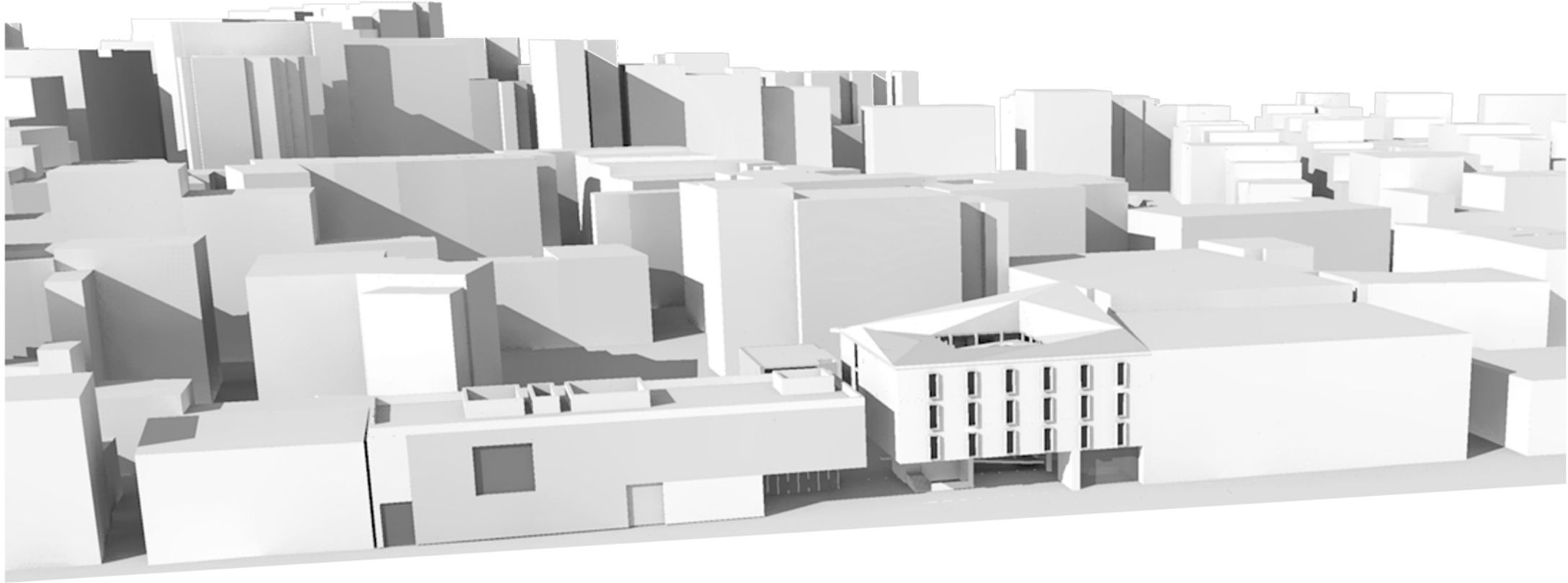


O SOM DO ESPAÇO
um projecto nas terças do marquês

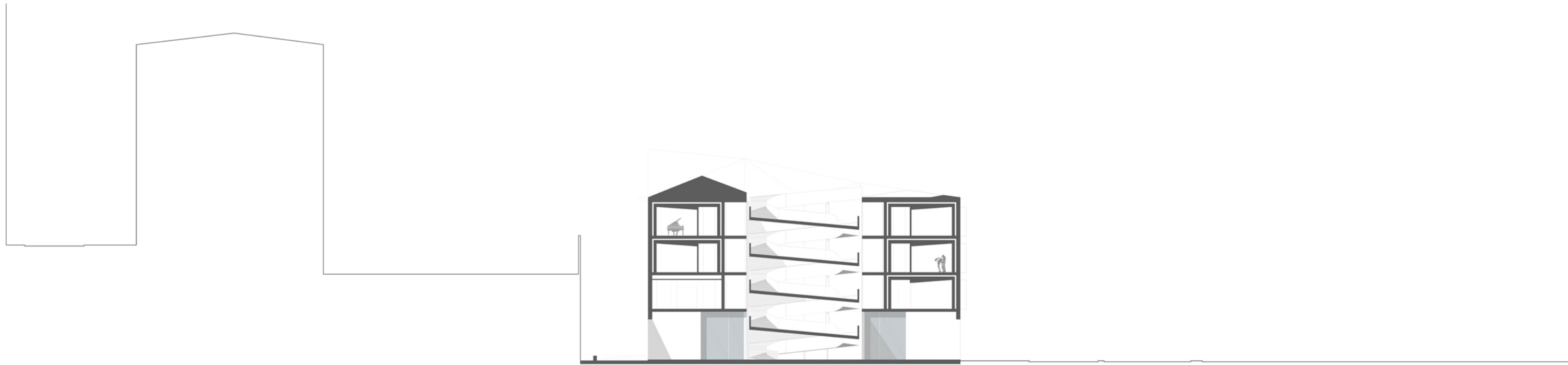
esc. 1/10 000 Evolução da Linha de Costa
Faculdade de Arquitectura - ULisboa, Ana Rita Vicente Drumond de Abreu #20091020
Equipa de Orientação: Doutor Arquitecto José Aguiar, Doutor Historiador Paulo Pereira

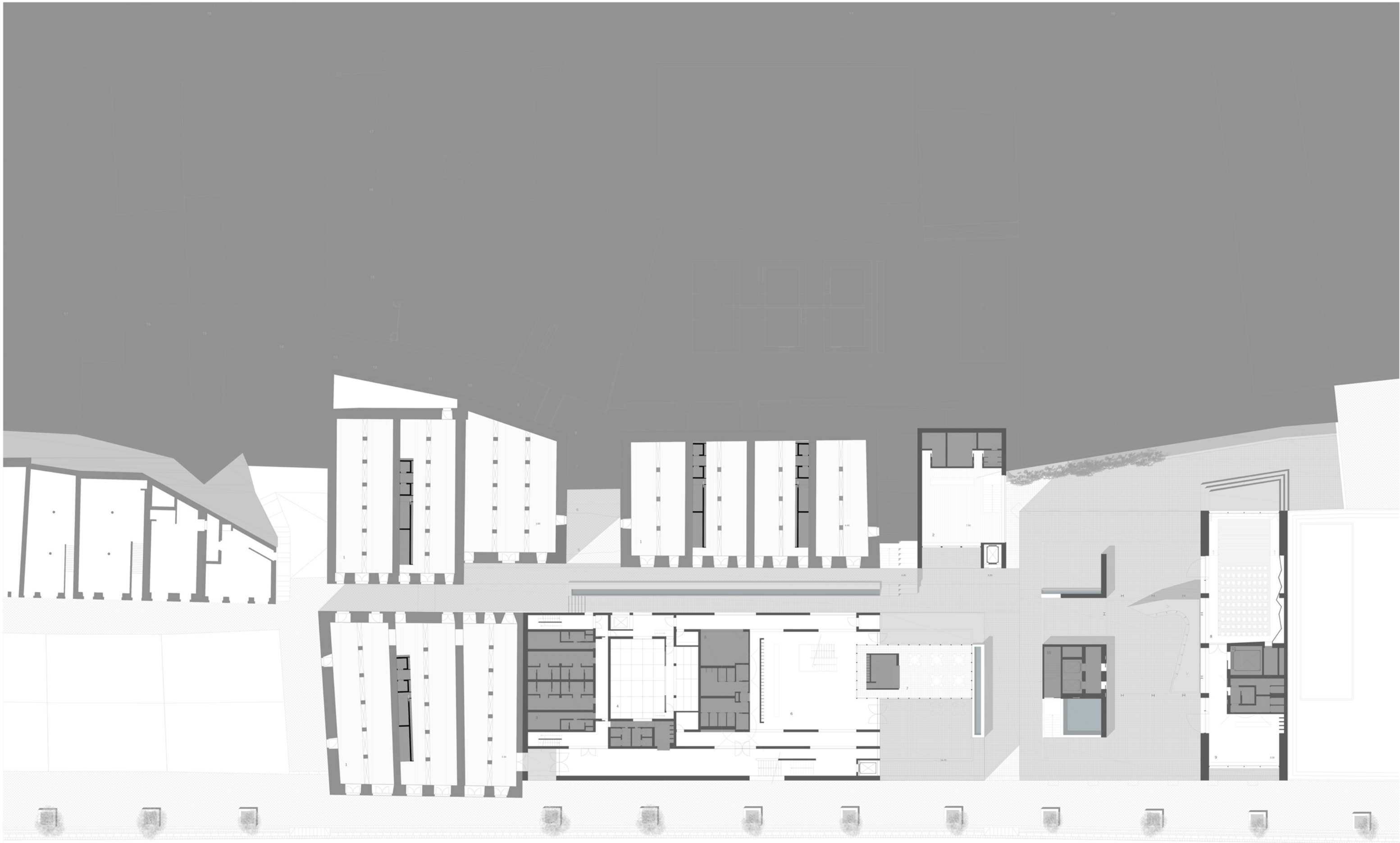


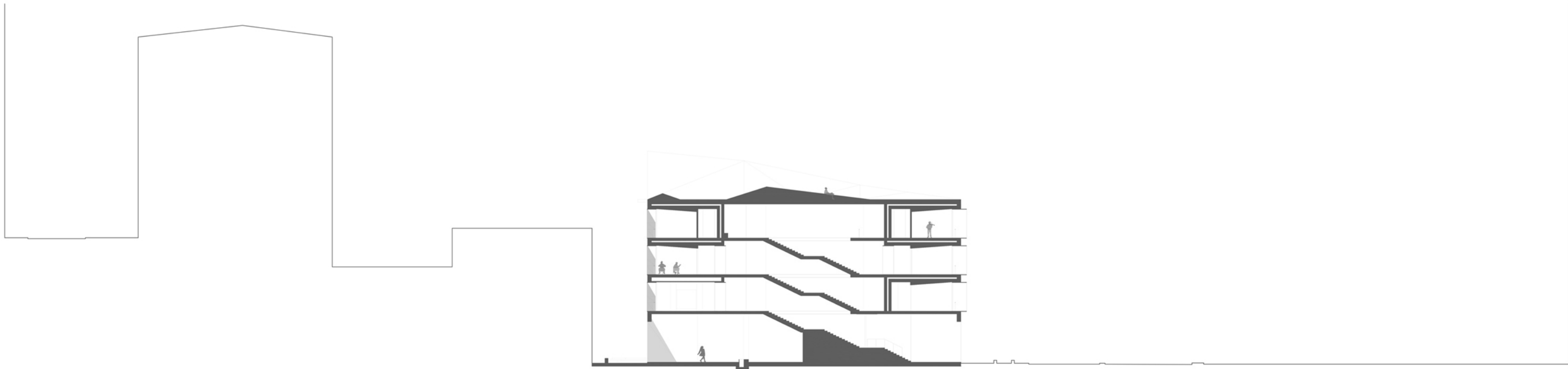




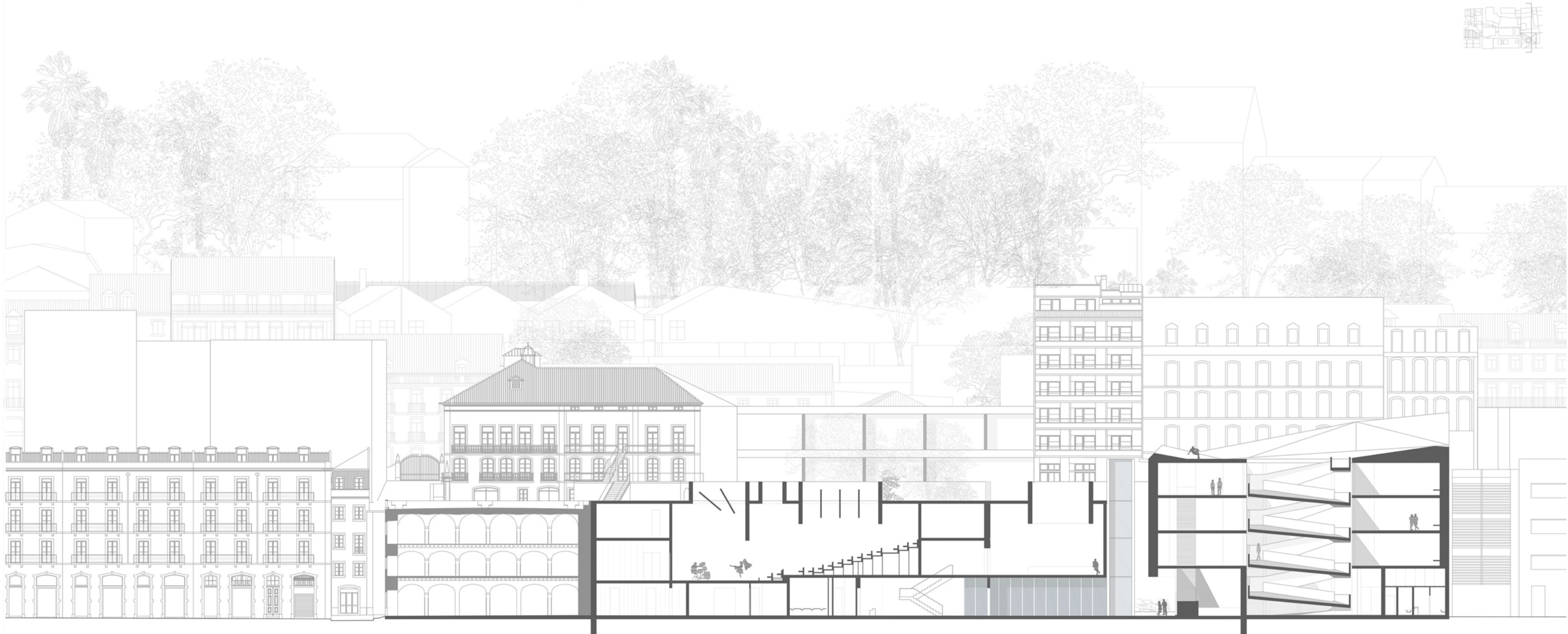
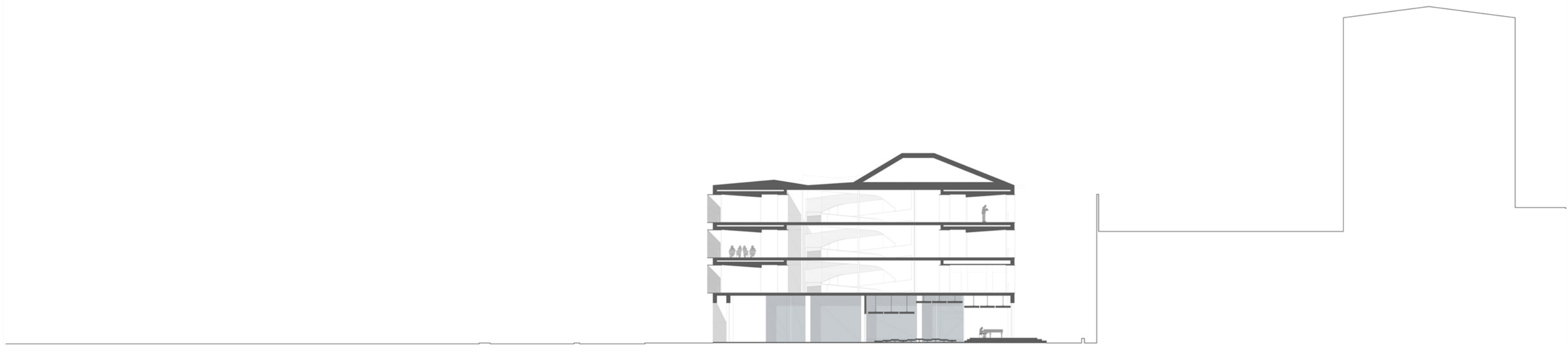












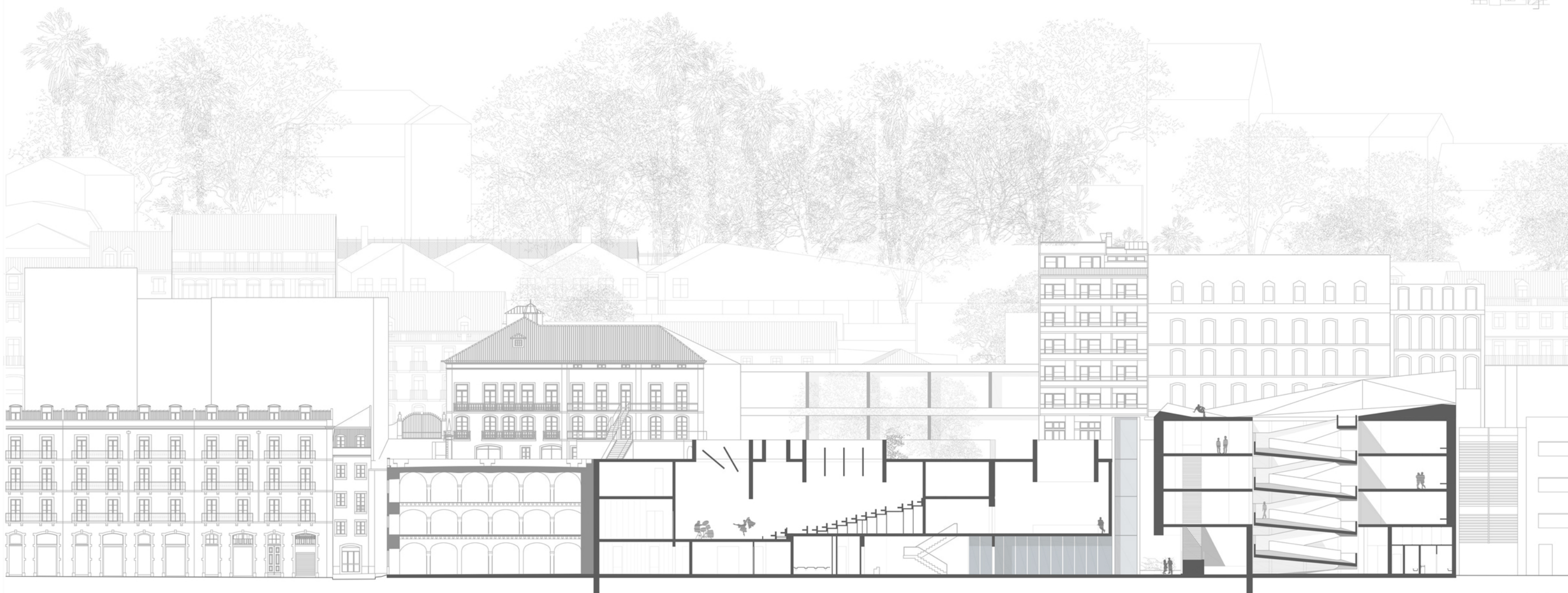
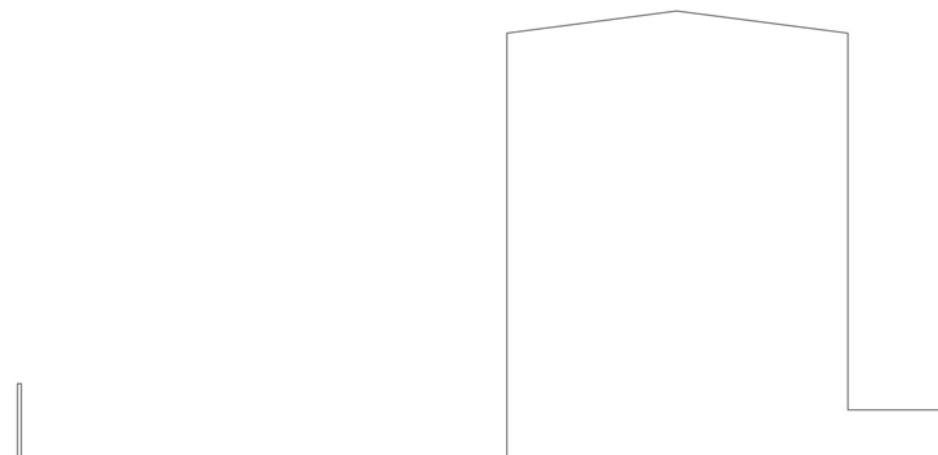
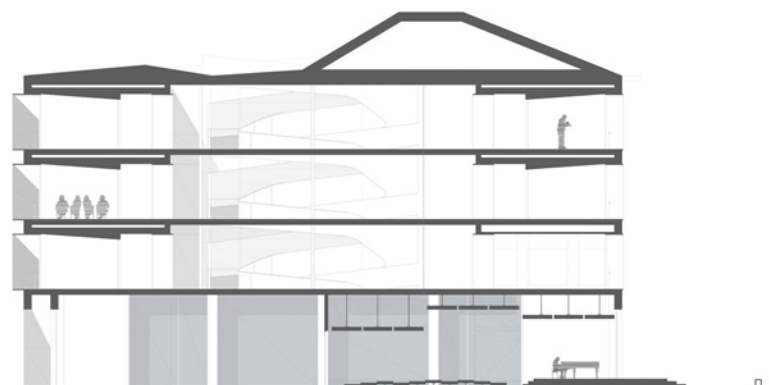
O SOM DO ESPAÇO
um projecto nas tercenças do marquês

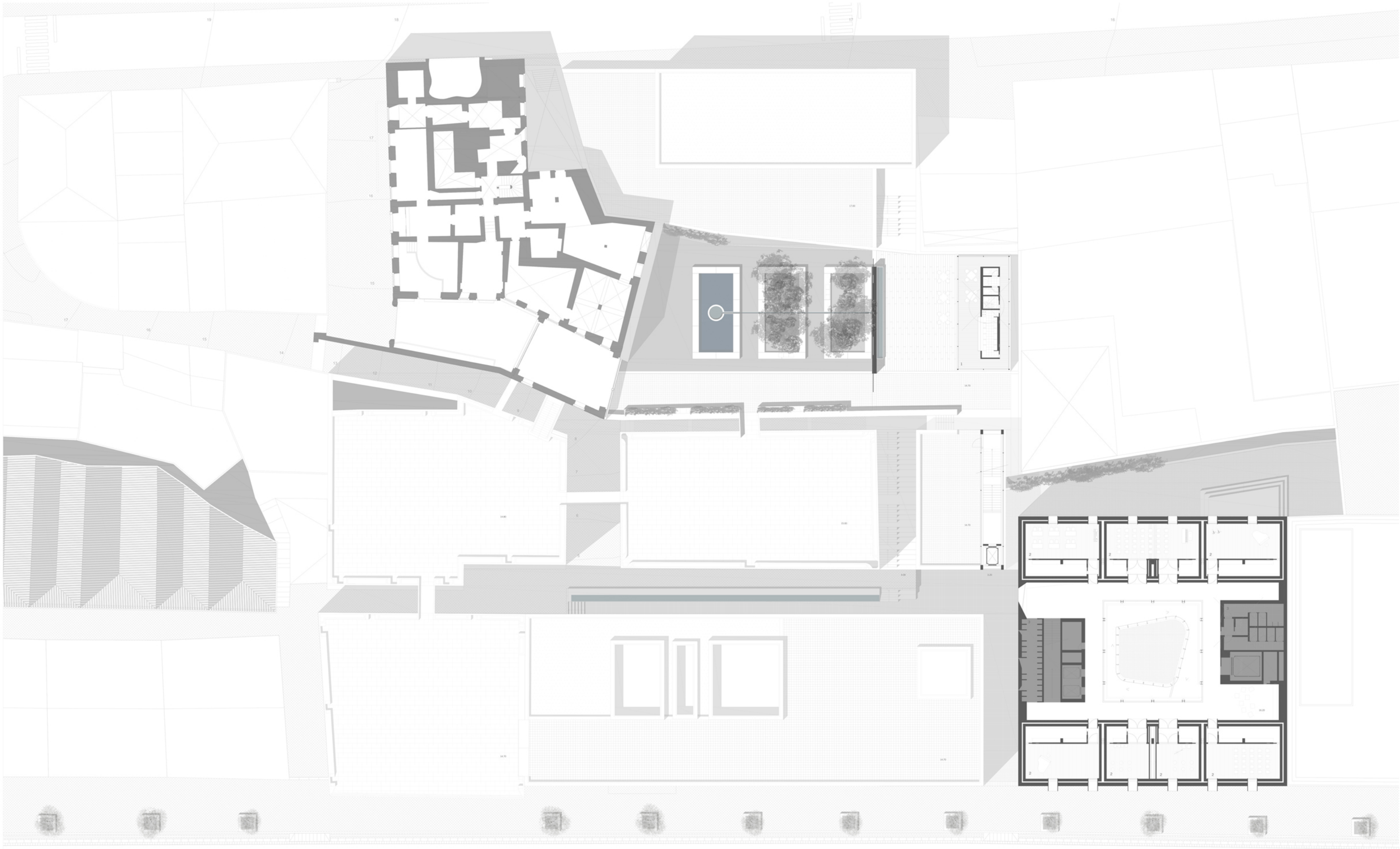
esc. 1/200 Cortes
Faculdade de Arquitectura - ULisboa, Ana Rita Vicente Drumond de Abreu #20091020
Equipa de Orientação: Doutor Arquitecto José Aguiar, Doutor Historiador Paulo Pereira



P10







1. Casa de Chá 2. Sala de Aula 3. Núcleo de Acesso

