Conjunto Habitacional Praça de Entrecampos

Promontório (2004 – 2011): uma leitura crítica



Vasco Miguel Real Antunes

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

Docente Orientador: Prof. Doutor Rui Ramos

FAUP | 2013/2014

AGRADECIMENTOS

Ao professor Rui Ramos, pela orientação e pela aprendizagem que este trabalho me proporcionou;

Ao arquitecto João Luís Ferreira, que tão prontamente me recebeu;

À Maria Barros e à arquitecta Bárbara Amaro, da EPUL, pela atenção e disponibilidade;

Aos meus colegas, pelas conversas sobre arquitectura, e pelas outras;

A todos os que ao longo deste último ano me abriram a porta de suas casas;

À Sara, pela paciência e apoio;

E por último, mas o mais importante, à minha família.

ABSTRACT

The subject of this dissertation is the "*Praça de Entrecampos*" Housing Complex, in Lisbon, projected by the studio Promontório. This project is part of the municipality housing program for the young *EPULJovem* and promoted by the *Empresa Pública de Urbanização de Lisboa*.

We seek to create a theoretical ground, with strong project-related activity, which could lead us to an understanding of the theoretical foundations of the project, how they reveal themselves in the proposed complex, and, finally, to understand how they exist in the physical reality of the built project.

This investigation is divided into four moments.

A first, of contextualization, where we study the territory and the surrounding area of the intervention integrated with the historic and urban evolution of the city of Lisbon.

Then, we frame the project in the EPUL, since it was essential to situate the *Praça de Entrecampos* complex within the sphere of activity of this local public company.

In the third, we dedicate to the presentation of the project. It is, essentially, an exercise of description, but allows to highlight and to define the most important aspects that are at the origin of the projectual options.

Finally, in the fourth chapter we seek to recreate the mental process that gives birth to the project. This analysis is divided in four major themes, related in the first plane with one broad and aggregator theme, and the remaining, related to three scales of the project approach:

The notion of classical tradition, from the work of José Miguel Rodrigues, but also with contributions from T. S. Eliot and Carlos Martí Arís, that we think is able to congregate the essential part of the other three themes –the one that relates to the casestudy project.

The relationship of the project with the city, supported, essentially, on the reading and interpretation of the city according to Aldo Rossi;

The question of tradition and of type in architecture, raised by the individuality and formal contention of each one of the buildings that constitute the complex. For this analysis we relied on T.S. Eliot, José Miguel Rodrigues and Carlos Martí Arís;

Lastly, the expression of the complex, that is, is language, closely related to the concept of tectonic. For the understanding of architecture as an art-of-building, we rely, inevitably, in Kenneth Frampton.

RESUMO

Esta dissertação tem como objecto de estudo o Conjunto Habitacional *"Praça de Entrecampos"*, em Lisboa, do *atelier Promontório*. Promovido pela EPUL - Empresa Pública de Urbanização de Lisboa e integrado no programa de habitação municipal *EPULJovem*.

Procuramos, com este trabalho, construir uma base teórica operativa, com forte relação com a actividade projectual, que permita compreender os fundamentos teóricos do projecto, de que forma se revelam no conjunto proposto e, por fim, analisar a sua presença na realidade física do projecto construído.

Esta investigação encontra-se dividida em quatro momentos.

Um primeiro, de *Contextualização*, onde estudamos o território e a envolvente da intervenção, integrados na evolução histórica e urbana da cidade de Lisboa.

De seguida, procuramos *Enquadrar o Projecto na EPUL*, visto ser indispensável situar o conjunto *Praça de Entrecampos* na esfera de actividade desta empresa pública municipal.

No terceiro dedicamo-nos à *Apresentação do Projecto*. Trata-se, essencialmente, de um exercício de descrição, mas que permite por em relevo e definir os aspectos mais importantes que estão na origem das opções projectuais tomadas.

Finalmente, no quarto capítulo (*Uma Leitura do Projecto*) procuramos reconstituir o processo mental que dá origem ao projecto. Esta análise crítica divide-se em quatro grandes temas, relacionados com um primeiro de âmbito abrangente e agregador, e os restantes, a três escalas de abordagem do projecto:

A noção de tradição clássica, a partir do trabalho de José Miguel Rodrigues, mas também com contribuições de T. S. Eliot e Carlos Martí Arís, onde pensamos conseguir congregar parte essencial dos outros três temas – a que diz respeito ao projecto em estudo;

A relação do projecto com a cidade, fundamentada, essencialmente, com a leitura e interpretação da cidade segundo Aldo Rossi;

A questão da tradição e do tipo em arquitectura, suscitada pela individualidade e contenção formal de cada um dos edifícios que compõem o conjunto. Análise para a qual nos baseamos, fundamentalmente, em Carlos Martí Arís;

E por último a expressão do conjunto, isto é, a sua linguagem, fortemente relacionada com a noção de tectónica. Para o entendimento da arquitectura enquanto arte-de-construir, baseámo-nos, inevitavelmente, em Kenneth Frampton.

Índice

Introdução 9

I. Notas Iniciais 19

Promontório Arquitectos 21

Obras Relevantes 24

Conjunto Habitacional Praça de Entrecampos 27

II. Contextualização 29

Evolução Urbana de Lisboa 31

Localização 51

III. Enquadramento do Projecto na EPUL 55

IV. Apresentação do Projecto 81

V. Uma Leitura do Projecto 125

Uma leitura do projecto no interior da Tradição Clássica 130

Uma leitura do projecto na relação com a Cidade 149

Uma leitura do projecto a partir das Formas-Tipo 165

Uma leitura do projecto do ponto de vista da Tectónica 182

VI. Notas Finais 205

Referências Bibliográficas 213

Origem das Imagens 219

Introdução

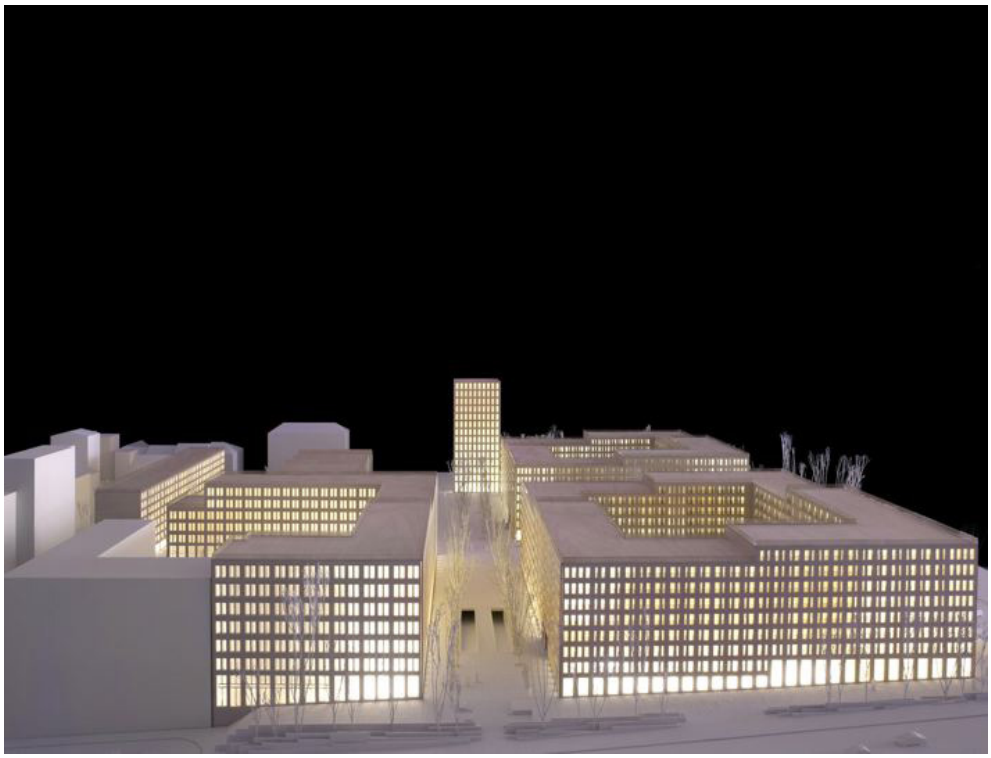


FIG. 1 Maqueta do projecto *Praça de Entrecampos*, Avenida das Forças Armadas, Lisboa



FIG. 2 Edifício de Apartamentos Gifu Kitagata, Kazuyo Sejima, Gifu, Japão



FIG. 3 Edifício Mirador, MVRDV e Blanca Lleó, Madrid

O que têm em comum Gifu (Japão), Madrid e Lisboa?

As três cidades são o local de três intervenções habitacionais de grande escala, de iniciativa pública e construídos já no século XXI. Edifícios em altura, que integram uma grande variedade e número de habitações: *Edifício de Apartamentos Gifu Kitagata*, de Kazuyo Sejima; *Edifício Mirador*, do *atelier* MVRDV e Blanca Lleó; e o *Complexo Praça de Entrecampos*, do *atelier Promontório*.

Com estes três exemplos, não me interessa, para já, invocar os aspectos formais, de linguagem ou de escala que os aproximam ou distanciam. O que me fascina nestas três obras – um interesse que já vem desde *Projecto III* e o qual tive oportunidade de recuperar ao frequentar a disciplina de *Projecto de Habitação de Interesse Social* na FAU-UFRJ[1] –, é a capacidade e o rigor necessários para compatibilizar, vertical e horizontalmente, estrutura e infra-estrutura com uma multiplicidade tridimensional de unidades habitacionais e uma imagem exterior unitária e coerente.

Por outro lado, e reescrevendo a pergunta inicial, o que têm em comum, ou, o que leva a que arquitectos como Mies Van Der Rohe, David Chipperfield, Rafael Moneo, Luis Mansilla e Emilio Tuñón, Renzo Piano ou o *atelier Promontório* (dos arquitectos João Luís Ferreira, João Perloiro, Paulo Martins Barata, Paulo Perloiro e Pedro Appleton), a partilharem, em algumas obras, abordagens (formais) semelhantes, com linguagens também próximas?

Assim, e tendo determinado à partida que o objecto de estudo desta dissertação passaria pela habitação multifamiliar, a escolha recaiu no *atelier Promontório,* mais concretamente no projecto *Praça de Entrecampos*.

A escolha deste conjunto habitacional – localizado junto à Avenida das Forças Armadas, em Lisboa, e projectado e (parcialmente) construído entre 2004 e 2011 – deve-se, obviamente, a mais do que uma razão.

Em primeiro lugar, por se tratar de um caso português e pela possibilidade inerente de um contacto mais próximo com a obra e com os intervenientes no projecto.

[1] Faculdade de Arquitectura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Por outro lado, o local onde se insere leva-nos a procurar conhecer e compreender um pouco da história e da evolução urbana de Lisboa, e este aspecto também pesou na escolha do projecto da *Praça de Entrecampos*.

Por fim, sendo uma obra construída em Portugal é, ainda assim, relativamente desconhecida; e por essa razão – ou talvez como consequência –, pouco divulgada e discutida. Neste sentido, esta dissertação procura ocupar esse espaço deixado vazio e trazer à discussão um exemplo que consideramos, não só de relevante interesse para o estudo da habitação colectiva em Portugal e dos seus principais intervenientes, mas que resume um conjunto de questões substanciais para a compreensão e produção da arquitectura contemporânea na sua relação com o passado.

Desde o início procurei, com esta dissertação, criar uma base teórica operativa – obviamente pessoal. Ou seja, que possibilitasse fundamentar solidamente e mantivesse uma forte relação com a actividade projectual.

Depois de um percurso académico iminentemente prático, procurei estabelecer um conjunto de formulações teóricas que, não só fundamentassem essa prática, mas que permitissem encontrar uma base teórica comum em relação às obras de arquitectura que intuitivamente gosto e considero referências.

O Conjunto Habitacional *Praça de Entrecampos* enquadra-se neste campo. A sua escolha como ponto de partida, ou objecto, deste estudo deve-se também por evidenciar um conjunto de características, que se vieram a confirmar, reveladoras desta proximidade entre a prática e a teoria e história da arquitectura.

Ainda que não construído na totalidade, defendemos que o projecto não perde a sua validade. Deste modo, o nosso estudo foca-se essencialmente no projecto, porque só este, na sua totalidade, congrega o seu significado. No entanto, estabelece-se, ao longo desta leitura, um diálogo entre o que foi construído e o projectado, onde cada um informa o outro, tendo em vista a compreensão do conjunto, da forma que foi idealizado.

Assim, a abordagem a este conjunto desenvolve-se a partir do projecto e da obra, como dados últimos de um conjunto de formulações e circunstâncias, para, daí, procurar ler os principais aspectos teóricos, ou modos de entender a arquitectura, presentes.

Deste modo, procurámos delimitar um conjunto de fundamentos teóricos que entendemos estar na origem de determinadas opções formais. Não no sentido de uma estrita relação entre uma causa e respectiva consequência, mas sim no sentido de procurar compreender os princípios teóricos que regem o projecto da *Praça de Entrecampos* e, de um modo geral, a prática do *atelier Promontório*.

Neste sentido, revemo-nos nas palavras do arquitecto catalão Carlos Martí Arís, que a propósito da crítica de arquitectura, e enquanto arquitecto e professor de Projecto, diz:

> *"A crítica arquitectónica que me interessa é a que se centra no estudo das obras e trata de as dissecar para saber como foram feitas. Uma crítica que pretende reproduzir, na medida do possível, o processo mental que o artífice seguiu para produzir a obra. Uma crítica que se interessa em primeiro lugar pelo* como*, tanto nas estratégias manifestas como nos truques ocultos, tal como um cozinheiro observa os movimentos de um colega preparando uma das suas receitas. Analisar, criticar e propor são, assim, partes entrelaçadas de um único processo de conhecimento."*[2]

A análise ao projecto desenvolve-se, assim, em quatro capítulos, ordenados dos aspectos gerais – *Contextualização* na cidade – para os mais particulares – *A Leitura do Projecto* segundo quatro temas; três deles, com focos distintos, fundamentais para a concepção do projecto e um outro, de âmbito mais alargado, que entendemos conseguir reunir, sob a mesma ideia de arquitectura, os outros três fundamentos.

O capítulo da *Contextualização* trata de uma primeira aproximação à cidade e ao lugar da intervenção. Procuramos, de um modo sintético, compreender as principais transformações e fenómenos do crescimento urbano de Lisboa, desde o terramoto de 1755 até à urbanização dos bairros de Entrecampos e do Campo Grande, ou seja, a envolvente próxima do projecto.

Tratando-se de uma iniciativa pública, por intermédio da EPUL, de urbanização e construção de habitações para venda a jovens, integrado no programa *EPUL-Jovem*, procuramos, no capítulo *Enquadramento do Projecto*

[2] "La crítica arquitectónica que me interesa es la que se centra en el estudio de las obras y trata de desentrañarlas para saber cómo han sido echas. Una crítica que pretende reproducir, en la medida de lo posible, el proceso mental que ha seguido el artífice para producir la obra. Una crítica que se interesa ante todo por el cómo, tanto por las estrategias manifiestas como por los trucos ocultos, tal como un cocinero observa los movimientos de un colega preparando una de sus recetas. Analizar, criticar y proponer son, entonces, partes enlazadas de un único proceso de conocimiento."

Carlos Martí Arís, *La cimbra y el arco*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, col. "Colección la cimbra", n.º 1, 2005, p. 18.

na EPUL, situar o conjunto *Praça de Entrecampos* na esfera de actividade desta empresa pública municipal. Ou seja, perceber o que foi o percurso desta empresa pública desde a sua fundação em 1971 até à sua extinção em 2013 – a qual coincidiu com o período de investigação deste trabalho. Não nos deteremos em todos os programas e intervenções da EPUL no município de Lisboa, mas apenas nas realizações mais importantes e que se relacionam mais directamente com o conjunto em estudo.

No terceiro capítulo (*Apresentação do Projecto*) dedicamo-nos ao projecto em concreto. Trata-se, essencialmente, de um exercício de descrição, mas que permite pôr em relevo e definir os aspectos mais importantes que fundamentam as opções projectuais tomadas.

Não se trata, no entanto, de uma memória descritiva ou justificativa. Trata-se de uma memória do projecto, mas construída a partir de uma visão exterior ao seu desenvolvimento e que procura desvelar as suas justificações. É uma aproximação ao caminho trilhado na criação do projecto e, ao mesmo tempo, uma interpretação crítica do resultado.

Esta análise que fazemos do conjunto *Praça de Entrecampos* é sempre informada pelo discurso, escrito e oral, dos arquitectos do *Promontório*, em entrevistas, textos publicados ou memórias descritivas do projecto. Foram estes discursos, em confronto com as suas obras, que permitiram pôr em evidência a concepção teórico-projectual que orienta este projecto e delimitar os três temas principais com que fazemos a sua leitura.

Finalmente, no quarto capítulo (*Uma Leitura do Projecto*) procuramos reconstituir esse processo mental, como refere Carlos Martí, que dá origem ao projecto. Esta leitura crítica divide-se em três grandes temas, relacionados com três escalas do projecto:

– a relação do projecto com a cidade, fundamentada, essencialmente, com a leitura e interpretação da urbe segundo o arquitecto italiano Aldo Rossi – a cidade como um manufacto. Aqui abordamos a ideia, que sustenta todo o projecto, de construir um conjunto com características de bairro. O modo como a sua estrutura repete-se em várias funções – habitação, comércio, escritórios, lazer e cultura – e a relação que se pode estabelecer entre estas actividades e a forma dos edifícios que as abrigam, ou seja, a excepcionalidade e o anonimato das formas;

– a individualidade de cada um dos edifícios que compõem o conjunto, evidencia a presença e um trabalho em torno da noção de tipo em arquitectura. Aqui procuramos pôr em evidência a relação das formas simples e compactas

que caracterizam os edifícios com uma ideia de continuidade das formas da arquitectura ao longo do tempo concretizada através do uso formas-típicas em associação com determinados usos. Para esta leitura recorremos, fundamentalmente, às contribuições de Carlos Martí Arís, mas também às de Aldo Rossi e Rafael Moneo.

– a expressão do conjunto, isto é, a sua linguagem, relaciona-se fortemente com a noção de tectónica. Esta defesa da arquitectura enquanto arte-de-construir, ou arte das junções, uma arquitectura resistente ao tempo, enraizada entre a tradição e a inovação – em grande parte difundida e defendida por Kenneth Frampton – fornece-nos o suporte para compreender a expressão e a composição das fachadas do projecto, que caracterizam a imagem geral do conjunto.

Nesta aproximação ao Conjunto Habitacional *Praça de Entrecampos* os autores que referimos (entre outros) fundamentam a nossa interpretação, a qual vai sendo validada, não só pelo projecto em si mas também pelo próprio discurso dos arquitectos do *Promontório*.

De facto, acabamos por verificar que estes autores, que nos fornecem o suporte teórico, partilham uma rede de interesses comum. Os seus percursos vão-se cruzando, em publicações ou com referências a outros destes autores, e vão informando e construindo um discurso coerente, em defesa dos aspectos comuns em arquitectura (em detrimento da arquitectura enquanto expressão individual), e como tal, transmissível e passível de construir uma tradição.

Assim, Aldo Rossi é, fundamentalmente, citado e objecto de estudo por Rafael Moneo e por Carlos Martí. Carlos Martí, enquanto editor da revista de arquitectura, *2C Construcción de la Ciudad*, dedica vários números à obra de Rossi – o próprio título da revista é o mesmo que o de um texto para um catálogo de uma exposição, escrito por Aldo Rossi, e publicado em *Scritti Scelti sull'architectura e la città: 1956-1972*. Livro que foi editado em castelhano por Carlos Martí. Outros autores são também invocados por intermédio destes arquitectos, como Carlos Aymonino, Giulio Carlo Argan ou Giorgio Grassi.

Kenneth Frampton, numa primeira impressão fica de fora desta "rede". No entanto, enquanto editor da revista *Oppositions*, promoveu a publicação de um conjunto de textos de autores como Rafael Moneo, Giorgio Grassi, Anthony Vidler, também editor, ou do próprio Frampton, em torno de temas como o tipo ou a noção de continuidade na arquitectura e que se enquadram neste

mesmo modo de pensar o seu âmbito disciplinar. No entanto, o que mais nos interessa para a interpretação que fazemos do projecto de Entrecampos são as reflexões de Frampton em torno da tectónica.

Apesar dos três grandes temas abordados neste capítulo referirem-se a particularidades e escalas diferenciadas, todos se intersectam na procura de uma relação com a arquitectura do passado e a validade de alguns dos seus aspectos persistentes no presente. Não são, portanto, temas herméticos. Complementam-se, na especificidade de cada um, para a construção de um todo coerente, e que encontra uma possível formalização no projecto do Conjunto *Praça de Entrecampos.*

A definição, ou delimitação, deste todo coerente encontramo-la na ideia da *Tradição Clássica*, do modo como é interpretada pelo professor José Miguel Rodrigues.

Optámos, nesta introdução, por referir este quarto tema do capítulo *Leitura do Projecto* depois dos outros três – por oposição à ordem por que é apresentado no texto – porque ajuda também a esclarecer o nosso percurso de investigação. Isto é, o nosso encontro com o trabalho de José Miguel Rodrigues apenas se deu após termos sintetizado os temas da relação com a cidade, dos tipos e da tectónica. Neste sentido foi fundamental para encontrar a articulação entre estes três temas sob uma única ideia de arquitectura, que intuitivamente julgávamos existir, mas que não tínhamos ainda encontrado de que modo.

A ideia de Tradição Clássica é entendida como um conjunto de princípios que definem um grupo de arquitecturas muito variadas, tanto no tempo como nas formas. É, assim, uma noção de arquitectura sem uma definição de tempo, nem de lugar, mas também não-formal. Nos vários princípios ou problemas que a caracterizam, estes, sim, bastante concretos, encontramos semelhanças, ou ligações, a todos ou a um tema em particular, dos três que abordamos no projecto.

Por isso pensamos que, embora sem nunca se referirem concretamente à noção de Tradição Clássica, os três temas de trabalho que inferimos a partir do discurso do *atelier Promontório* movem-se, pelo menos parcialmente, nesta ideia particular de tradição. E, dessa forma, alguns dos seus princípios vão sendo postos em discussão, ao longo do capítulo, com as ideias dos outros temas. Parcialmente, porque, por exemplo, tanto a noção de tipo como a de tectónica podem ter uma abrangência de obras maior do que a de tradição clássica.

Daqui advém também a dificuldade em transformar todo o pensamento que fundamenta o projecto, quase sempre um discurso circular ou resultante de várias intersecções, numa narrativa escrita, necessariamente linear. Neste sentido, e face a esta quase impossibilidade, anunciamos por vezes, em pequenos apontamentos, assuntos que serão retomados posteriormente, ou referência a outros já desenvolvidos.

Desta forma, o projecto é entendido como o resultado da intersecção de um vasto conjunto de camadas de diferentes forças ou circunstâncias (o lugar, as opções formais dos arquitectos, os seus princípios teóricos, as opções políticas da cidade, questões económicas). Da sobreposição e sintetização de todos eles, o seu ponto de intersecção, é o projecto, no nosso caso, o Conjunto *Praça de Entrecampos*. Neste trabalho, o que propomos é dar expressão dessas diferentes camadas, de modo a melhor compreender este projecto e esta obra.

Uma ressalva deverá ser feita em relação aos termos abordados e que, de certa forma, definem a arquitectura do *atelier Promontório*. Não se tentará chegar a uma definição de cada um desses temas, já de si com tantos significados e discussão ao longo dos tempos. Desenvolveremos, apenas, uma exposição de alguns pontos de vista dos autores citados, na medida do necessário, de modo a informar a interpretação do projecto em estudo.

Por outro lado, também não procuramos generalizar os princípios abordados a toda a obra do *atelier Promontório*, que é bastante diversificada, logo à partida por ser coordenado por cinco pessoas distintas, mas também pela variedade de localizações, usos ou escalas. Ou seja, a relação deste trabalho com a obra do atelier é, necessariamente parcial, e por isso, invocamos, sempre e apenas, os exemplos que julgamos incluir e melhor representar os princípios sintetizados na *Praça de Entrecampos*.

Assim, o que se procura com este trabalho é "explicar" as razões e "compreender" as opções que conduziram o projecto.[3]

Os dois primeiros capítulos deste trabalho tratam, de alguma forma, das condicionantes existentes e das opções que conduziram à realização do projecto e, posteriormente, também à sua interrupção e construção parcial. Já o terceiro e quarto capítulos abordam, concretamente, os aspectos arquitectónicos do projecto e dos edifícios construídos.

[3] Cf. Carlos Martí Arís, "El arte y la ciencia: dos modos de hablar con el mundo", in La cimbra y el arco, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, col. "Colección la cimbra", n.o 1, 2005.

Esta análise encontra um certo paralelo com a interpretação que Aldo Rossi faz da cidade, a propósito da sua proposta de *ciência urbana*.

Para tal, enumera duas abordagens possíveis para o estudo da cidade: por um lado, a leitura da cidade como um resultado de várias forças económicas, sociais e políticas, pertencendo o seu estudo mais ao âmbito das ciências sociais; por outro lado, a análise da cidade pela sua forma, ou seja, pelos aspectos morfológicos e tipológicos, pela cidade como um conjunto espacial contínuo e pela arquitectura como dado último e material da cidade.[4]

[4] Aldo Rossi, "La ciudad como fundamento del estudio de los caracteres de los edificios", *in Para una arquitectura de ten dencia: Escritos 1956–1972*, Barcelona, Gustavo Gili, col. "Arquitectura Perspectivas", 1977, p. 193–200.

I. Notas Iniciais



FIG. 4 João Luís Ferreira (n. 1963), Pedro Appleton (n. 1970), Paulo Perloiro (n. 1964), João Perloiro (n. 1962) e Paulo Martins Barata (n. 1965)

Promontório Arquitectos

Fundado, em 1990, pelos arquitectos Paulo Martins Barata, João Luís Ferreira, Paulo Perloiro e João Perloiro, a que se juntou, em 1995, o arquitecto Pedro Appleton, o *Promontório Arquitectos* é um *atelier* de arquitectura, sediado em Lisboa, de onde todos são naturais.

Pode dizer-se que o *Promontório* começa a delinear-se no antigo curso de arquitectura da Escola Superior de Belas Artes do Porto, onde os arquitectos João Luís Ferreira, Paulo Martins Barata e Paulo Perloiro se conhecem e realizam o 1.º ano. Após esse ano, prosseguem o curso em Lisboa, onde são colocados na mesma turma. A partir do 3.º ano, aos três junta-se o arquitecto Pedro Perloiro.

> *"João Luís Ferreira – (…) podemos dizer que fizemos o Promontório porque tínhamos uma ideia do que seria no futuro a nossa forma de exercer a profissão.*
>
> *Paulo Martins Barata – O facto de trabalharmos juntos nos trabalhos da escola, da faculdade, foi criando uma confiança.*
>
> *JLF – E uma linguagem comum.*
>
> *PMB – Uma linguagem comum e um espírito crítico. Ser arquitecto e estar em permanente confronto é difícil, isto é, ter o confronto quase no acto criativo inicial obriga a muita argumentação e isso acabou por ser uma das coisas interessantes da nossa experiência como atelier e que se reflectiu na relação com os clientes. (…) Com o [cliente] privado discute-se desde o primeiro dia até ao dia em que a obra inaugura."*[1]

Desta necessidade de encontrar uma linguagem e um pensamento comum para a arquitectura do *atelier*, enquanto colectivo, os projectos começam a evidenciar uma procura por formas despojadas de expressão individual, fundamentadas, em primeiro lugar, na história e na tradição construtiva da arquitectura, em detrimento de uma linguagem ou "modo de fazer" característico de um tempo ou dependente da criatividade plástica de cada um.

Por outro lado, o facto de ser composto por cinco sócios, potencia uma certa variedade nas obras do *atelier*, em função da personalidade do arquitecto que coordena cada projecto. Também por esta razão, favoreceram uma maior

[1] Paulo Martins Barata e João Luís Ferreira, "Gramática da arquitectura (Entrevista)", *Mais Arquitectura*, n.º 27, Setembro de 2008, p. 33.

especialização de cada um dos sócios em áreas distintas, permitindo uma abordagem mais completa e esclarecida dos projectos, englobando hoje na equipa, arquitectos, urbanistas, arquitectos paisagistas, *designers* de interiores e *designers* gráficos. Apresentam-se também, fruto dessa especialização, como dos poucos *atelier*s portugueses vocacionados para a arquitectura de grandes empreendimentos comerciais e turísticos.

Esta estrutura colaborativa permitiu ao *Promontório* desenvolver projectos complexos e de grande escala, que vão desde o planeamento urbano à habitação, passando por museus, instituições culturais, escolas, hotéis, escritórios, centros comerciais, ou outros programas de uso misto. Sem, no entanto, descurar a pequena escala, tendo também desenvolvido obras de mobiliário e mobiliário urbano.

Desde a fundação do *atelier* que também assumem uma posição empresarial, e fruto dessa complementaridade e especialização de cada sócio, não será de estranhar o facto do arquitecto Paulo Martins Barata ter concluído, logo em 1991, um M.B.A.[2] pela Universidade de Edimburgo.

> *"PMB – (…) a profissão do arquitecto é uma profissão bastante difícil, de grande exposição [social] e que obriga a uma série de valências, ou seja, que se têm de completar: tem de se mediar bem as relações com o público e com os clientes, tem de se saber, se estivermos sozinhos como arquitectos, um mínimo de gestão interna do atelier, legislação económica, de trabalho, contratualização de colaboradores, clientes, tratar os assuntos com o banco. Há muitas facetas! Tem de se saber angariar [clientes], tem de se ir aos eventos, às feiras, aos concursos. (…)*
>
> *Acho que isso do ponto de vista do início do Promontório, e depois ao longo dos anos, veio a revelar ser a nossa força motriz. Esta possibilidade de haver uma complementaridade entre os sócios, que depois às tantas se torna em algo que quase nem se precisa dizer."*[3]

Encontramos nesta posição em relação à estrutura e orgânica do *Promontório* alguns pontos de contacto com o *atelier* do arquitecto lisboeta Francisco Conceição Silva[4]. A particularidade deste *atelier*, única até então na realidade portuguesa, deve-se às competências que agregava, superiores à da prática tradicional da arquitectura – na forma de pequenos *ateliers* ou profissionais

[2] *Master in Business Administration*. Em Português, Pós-Graduação em Administração de Negócios.

[3] Paulo Martins Barata e João Luís Ferreira, "Gramática da arquitectura (Entrevista)", *op. cit.*, p. 33.

[4] Francisco Conceição Silva (1922–1982)

liberais –, para se tornar numa grande empresa, ou conjunto de empresas, que englobava não só um conjunto de *"departamentos que inclu[iam] todas as áreas disciplinares e artísticas da Arquitectura, Planeamento Urbano, Design e Artes Plásticas"*, mas também um conjunto de empresas complementares à sua actividade – construção, promoção de investimentos imobiliários e publicidade.[5]



FIG. 5 Hotel L'And Vineyards, Promontório

No *atelier Promontório*, desde cedo também optaram por uma estratégia de internacionalização, através de parcerias ou pela abertura de escritórios noutros países. Neste momento estão presentes em Espanha, Suíça, Angola, Moçambique, Qatar e Colômbia, além de Lisboa, tendo já desenvolvido projectos em 22 países diferentes, na Europa, África, América do Sul e Ásia.

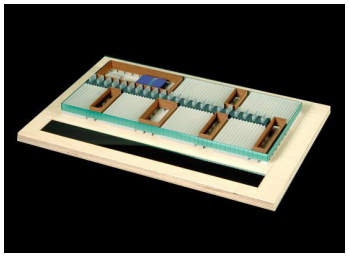


FIG. 6 Maqueta do projecto para a Feira Internacional de Lisboa, David Chipperfield e Promontório

Entretanto, já foram nomeados três vezes para o *Prémio SECIL de Arquitectura*, em 1998, 2004 e 2008, respectivamente, pelo Bloco Habitacional de Telheiras, Complexo do Oriente e Fluviário de Mora. Com este último edifício, foram também nomeados, em 2007, para o *Prémio de Arquitectura Contemporânea da União Europeia – Prémio Mies van der Rohe*. Foram ainda nomeados para o *BSI Swiss Architectural Award 2008*.



FIG. 7 Oceanário de Lisboa, Cambridge Seven Associates e Promontório

Já em 2012 foram reconhecidos com o *Prémio de Arquitectura em Tijolo de Face à Vista*, pelo jardim-de-infância e escola primária *O Parque*, em Cascais, e com o *International Architecture Award for 2012*, atribuído pelo *The Chicago Athenaeum: Museum of Architecture and Design*, pelo complexo turístico *L'And Vineyards*, em Montemor-o-Novo.

Destacam-se ainda, durante os primeiros anos do *atelier*, as parcerias com grandes *atelier*s internacionais, na condição de colaboradores locais. Como nos casos do concurso, em 1994, para a Feira Internacional de Lisboa, no Parque das Nações, em Lisboa, com o arquitecto David Chipperfield e, entre 1994 e 1998, com a Cambridge Seven Associates para o projecto e construção do Oceanário de Lisboa.

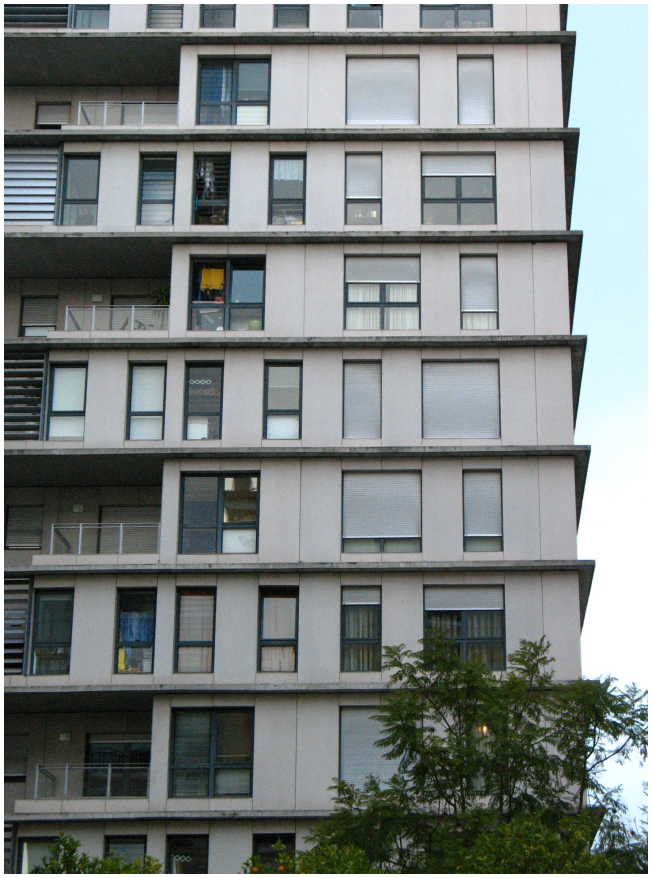
[5] João Pedro Conceição Silva e Francisco Manuel Conceição Silva, *Francisco da Conceição Silva, arquitecto: 1922–1982*, Sociedade Nacional de Belas Artes, 2007, p. 24.
Ver também: Francisco Conceição Silva e Mário Cardoso, "Entrevista com o arq. Francisco Conceição Silva", *Arquitectura*, n.º 120, Março–Abril de 1971, p. 42–47.

Obras Relevantes



BLOCO DE TELHEIRAS

DATA	1994–1997
LOCALIZAÇÃO	Telheiras, Lisboa
PROGRAMA	Habitação Multifamiliar
ÁREA BRUTA CONSTRUÍDA	15.000 m^2





SEDE DA XEROX PORTUGAL

	1996-2001
	Avenida Infante D. Henrique, Lisboa
	Escritórios
	24.800 m^2







COMPLEXO MULTIFUNCIONAL DO ORIENTE

1996-2004

Parque das Nações, Lisboa

Habitação Multifamiliar, Escritórios e Comércio

15.000 m² (+ 9.000 m² sub-solo)







BLOCO DE CARNIDE

1999-2003

Carnide, Lisboa

Escritórios

24.800 m²





GABINETE DO PRIMEIRO MINISTRO

2003-2005

Rua da Imprensa à Estrela, Lisboa

Escritórios

2.300 m²





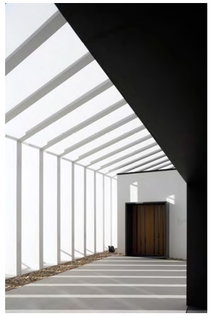
FLUVIÁRIO DE MORA

2004-2006

Parque Ecológico do Gameiro, Mora

Fluviário

3.000 m²





PRAÇA DE ENTRECAMPOS

2007-2011



COLÉGIO O PARQUE

2008-2010

Cascais

Creche, Jardim de Infância e Ensino Básico

1.400 m²







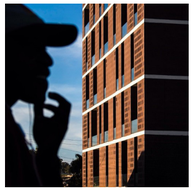
LUBANGO CENTRE

2010-2014

Lubango, Angola

Habitação, Comério e Escritórios

5.800 m²





Conjunto Habitacional Praça de Entrecampos

Desenvolvido no âmbito do programa *EPUL-Jovem* e financiado pela EPUL – Empresa Pública de Urbanização de Lisboa, a *Praça de Entrecampos* tinha como fim a comercialização das habitações, por sorteio, a jovens com idade inferior a 39 anos.

No projecto deste conjunto, que se pensava multifuncional, estavam incluídos três edifícios (dois edifícios-quarteirão e um bloco linear) de habitação com comércio e serviços, uma torre e um bloco de escritórios, um fórum cultural e ainda uma praça.

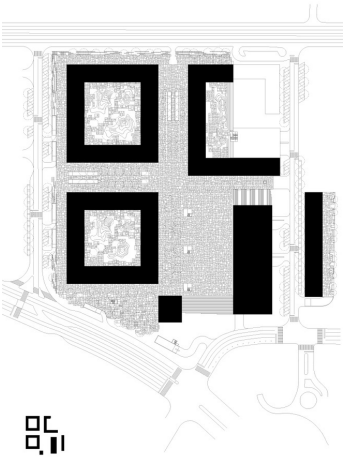


FIG. 8 Esquema de implantação

Na sua totalidade, o projecto previa a construção de 654 habitações (numa superfície de 67 000 m²), e ainda 12 000 m² de áreas comerciais, 24 000 m² de escritórios e 9 000 m² destinados ao espaço cultural. Num total de 112 000 m² de área bruta de construção.

Destes, apenas foram construídos os dois blocos-quarteirão de habitação com comércio e serviços, totalizando 612 unidades habitacionais, 44 espaços comerciais (cerca de 3 100 m²) e 42 escritórios (cerca de 2 200 m²).

Considerando um número médio de habitantes por cada habitação – ou seja, onde o número de habitantes é igual ao número de quartos, mais um –, estes dois grandes blocos têm, potencialmente, capacidade para albergar 1.352 residentes.

As quantidades acima indicadas permitem, desde já, ter uma noção da escala e dimensão deste conjunto. Esta foi uma das principais razões que levaram à escolha do projecto da *Praça de Entrecampos* como objecto de estudo desta dissertação.

Uma vez que o conjunto não foi construído na totalidade, pode dividir-se a vida deste projecto em três fases: a primeira, que corresponde à fase do projecto da *Praça de Entrecampos*, enquanto projecto total. A segunda, à obra actualmente construída, que corresponde à única parte do projecto global a ser materializada. E uma terceira fase, ainda por concretizar, mas que se marca pela introdução de profundas alterações ao projecto original e que aguarda a iniciativa de investimento privado para a sua construção.

II. Contextualização



FIG. 9 Planta de Lisboa antes do terramoto de 1755 (original de 1650, João Nunes Tinoco)



FIG. 10 *Planta de Lisboa: arruínada pelo terramoto de 1755 com o novo plano de reconstrução dos arquitectos Eugénio dos Santos de Carvalho e Carlos Mardel*

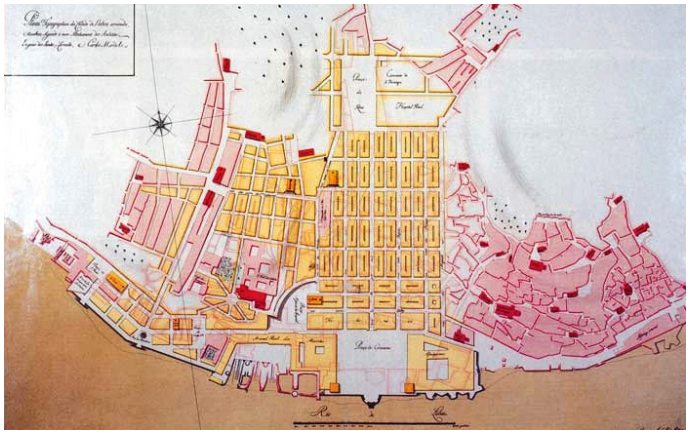


FIG. 11 Plano de Reconstrução da Baixa de Lisboa, Eugénio dos Santos de Carvalho e Carlos Mardel (1755)

Evolução Urbana de Lisboa

PLANOS DE EXPANSÃO DE LISBOA

A área em que se insere o Conjunto Habitacional *Praça de Entrecampos* é o resultado da expansão da cidade para Norte, iniciada no final do século XIX com o plano das *Avenidas Novas* do engenheiro Frederico Ressano Garcia (1847–1911).

Nessa época a área urbanizada da cidade encontrava-se sobrelotada e era cada vez mais necessária a expansão para lá desses limites. Tendo como grandes referências os planos de extensão de Paris (1851–1870)[1], do Barão de Haussmann, e de Barcelona (1859)[2], de Ildefonso Cerdá, procurava-se promover uma operação de higienização da cidade, com novas ruas largas, arejadas, iluminadas e com grande presença de manchas arborizadas, capazes de receber infra-estruturas eficientes (canalização de esgotos, água e, mais tarde, também electricidade).

Pode dizer-se que esta expansão da cidade, iniciada com a decisão de abrir a Avenida da Liberdade, é o retomar dos princípios já enunciados na reconstrução da Baixa pombalina depois do terramoto 1755[3]. Onde, nas palavras de José-Augusto França, a arquitectura passa a subordinar-se *"ao urbanismo, como deve ser numa cidade moderna, pautada por princípios racionais de utência [sic.] prática e simbólica"*.[4]

> *"No século XVIII português, o único acontecimento verdadeiramente original foi o terramoto de 1755 – e o nascimento de uma nova cidade que disso foi consequência. Esta é a última das antigas cidades da Europa e a primeira das cidades modernas"*.[5]

1 Leonardo Benevolo, *História da Cidade*, 3.ª ed., São Paulo, Perspectiva, 2001, p. 589.

2 *Ibid.*, p. 609.

3 Coordenada por Manuel da Maia, engenheiro-mor do Reino e desenhada por Eugénio dos Santos e Carlos Mardel, directores da Casa do Risco das Reais Obras Públicas.

4 José-Augusto França, *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*, 3.ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, col. "Cidade de Lisboa", n.º 29, 1997, p. 36 e 40.

5 José-Augusto França, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo* citado por Raquel Henriques da Silva, "A candidatura da Baixa Pombalina a património da humanidade", *Revista de História da Arte*, n.º 4 – Cidades Portuguesas Património da Humanidade, 2007, p. 309.



FIG. 12 Planta da Baixa Pombalina e do Passeio Público de Lisboa, W. B. Clarke (1844)

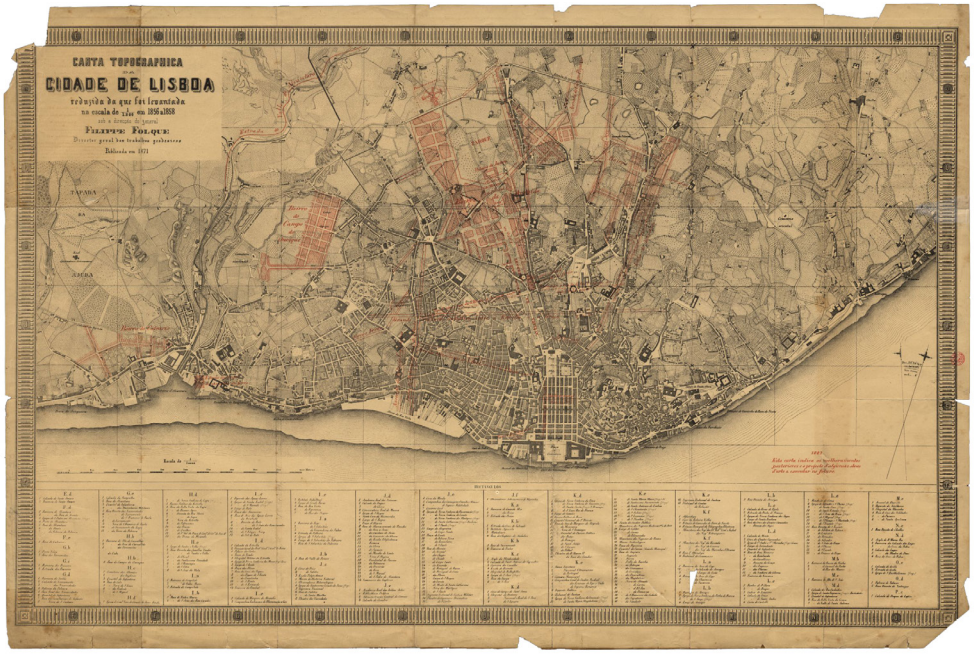


FIG. 13 Levantamento de Lisboa de 1858, com indicação a vermelho dos melhoramentos efectuados até 1882 e dos projectos a concretizar no futuro (incluí a Avenida da Liberdade e o início das Avenidas Novas), Filipe de Sousa Folque



FIG. 14 Rotunda do Marquês de Pombal (s.d.), Estúdio Mário Novais

Já no século XIX, a Avenida da Liberdade, nasce com a vontade de transformar o Passeio Público do Rossio (projectado por Reinaldo Manuel, em 1764), *"num boulevard moderno, evocando o Paris da época"*.[6]

> *"Depois da Reconstrução pombalina, pela primeira vez se criavam ruas novas em Lisboa, inteiramente inventadas, fora de qualquer sujeição a sítios tradicionais que elas atravessam numa indiferença moderna, cortando a direito em nome do progresso (…)".*[7]

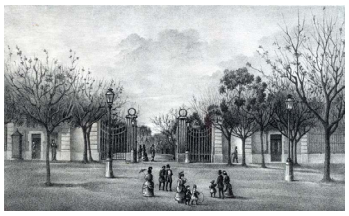


FIG. 15 Entrada do Passeio Público do Rossio (c. 1850)



FIG. 16 Praça dos Restautadores (onde antes era o Passeio Público) e a Avenida da Liberdade, com a estátua do Marquês de Pombal ao fundo, Estúdio Mário Novais

Inaugurada em 1885, mas discutida em Assembleia Municipal já desde 1859[8], a Avenida da Liberdade dá início à desejada expansão da cidade. Construída em apenas seis anos, a Avenida segue ainda uma expressão barroca, onde, após uma extensão de 1276 m é rematada *"numa rotunda distributiva de 200 m de diâmetro, que seria consagrada ao marquês de Pombal"*[9] – com o Parque Eduardo VII em pano de fundo (apesar do arranjo paisagístico só ser concluído já no século XX), numa analogia *"evidente"* com os Campos Elísios – Bois de Boulogne.[10]

AVENIDAS NOVAS

O Plano das *Avenidas Novas*, desenvolvido pelo engenheiro Frederico Ressano Garcia a partir de 1888, dá continuidade ao plano da Avenida da Liberdade, prolongando-a para nordeste, com duas novas avenidas, até ao Campo Pequeno.

Ressano Garcia, nascido em 1847, matricula-se, inicialmente, no curso de Engenharia da Escola Politécnica de Lisboa mas acaba por mudar-se para Paris (onde permanece até 1871[11]) para aprofundar os seus estudos na *École Impériale des Ponts et Chaussées*. Termina aí o curso em 1869, com a 3.ª melhor classificação entre os dez engenheiros que o concluíram nesse ano.[12]

Durante esta estadia em Paris pôde observar e viver as transformações ocorridas na cidade durante a expansão delineada pelo Barão de Haussmann, o que se veio a reflectir, anos mais tarde, na sua intervenção em Lisboa.

6 Raquel Henriques da Silva, "Das Avenidas Novas à Avenida de Berna", *Revista de História da Arte*, n.º 2 – Lisboa, Espaço e Memória, 2006, p. 127.

7 José-Augusto França, *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*, *op. cit.*, p. 67.

8 Raquel Henriques da Silva, "Das Avenidas Novas à Avenida de Berna", *op. cit.*, p. 127.

9 José-Augusto França, *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*, *op. cit.*, p. 65.

10 José Manuel Ressano Garcia Lamas, *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*, Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1993, p. 224.

11 *Ibid.*, p. 221.

12 Raquel Henriques da Silva, "Das Avenidas Novas à Avenida de Berna", *op. cit.*, p. 129.



FIG. 17 Fotografia aérea de Paris (2014)

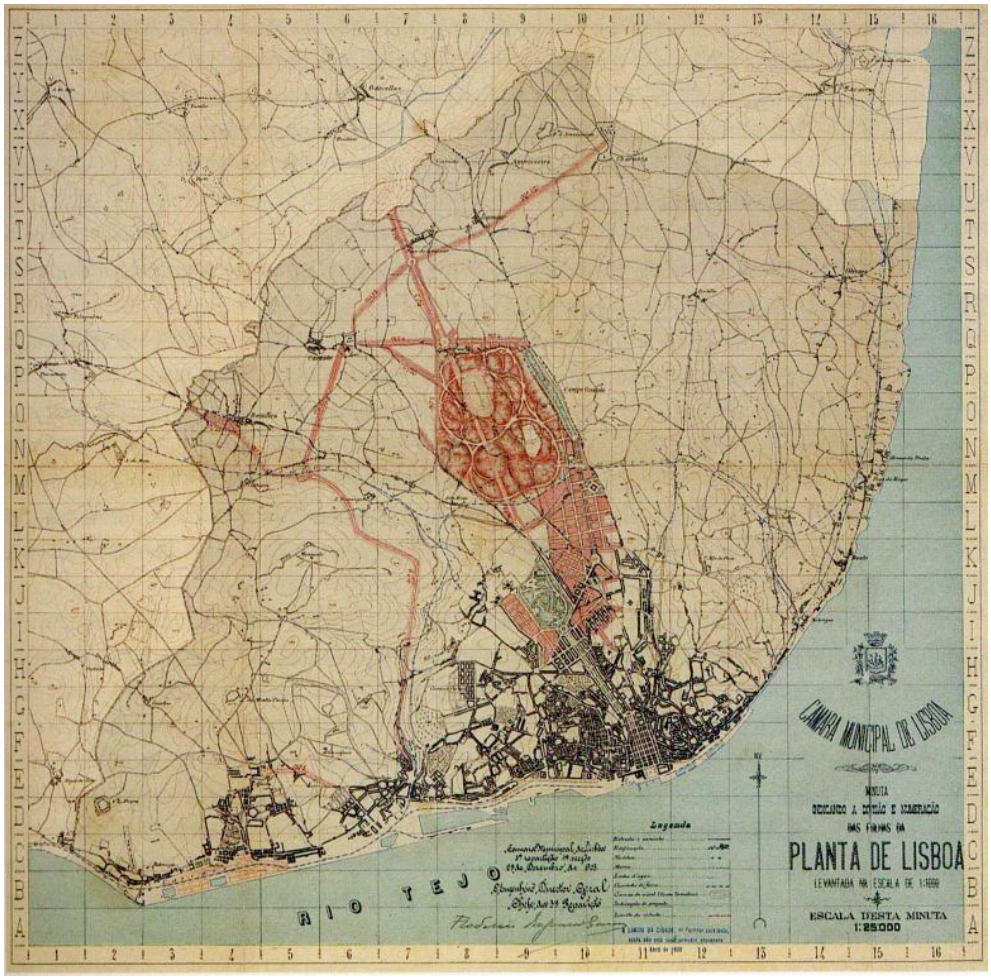


FIG. 18 Plano Final das Avenidas Novas, Ressano Garcia (1903)

Regressado a Portugal, assume, por concurso, o cargo de director da Repartição Técnica da Câmara Municipal de Lisboa, em 1874. Ocupando o lugar deixado vago pela morte do arquitecto e engenheiro francês Pierre-Joseph Pezarat (1801–1874), que dirigia esta Repartição desde a sua fundação, em 1852.

É sob a orientação de Ressano Garcia que a Repartição Técnica desenha a expansão da cidade, aplicando em Lisboa alguns dos princípios do urbanismo progressista já ensaiados em Paris e Barcelona.

> *"À dimensão lisboeta, ele foi o nosso Barão de Haussmann, cuja importância, no desenvolvimento da capital, é comparável à de Manuel da Maia, no século* XVIII*, e de Duarte Pacheco, no século* XX*."*[13]

A solução desenvolvida pretendia ser um canal contínuo, ligando os Restauradores ao Jardim do Campo Pequeno, num percurso quebrado, articulando as três Avenidas (da Liberdade, Fontes Pereira de Melo e da República), com duas Praças circulares (do Marquês de Pombal e do Duque de Saldanha).

> *"(…) o modo como o conjunto das avenidas Liberdade/Fontes Pereira de Melo/República se articula, numa linha quebrada, em evidente continuidade desde a Praça do Comércio, [sugere] um percurso ascensional do Rio para o interior, de grande clareza de desenho e evidente carga simbólica. Sob este aspecto, pode afirmar-se que o Plano das Avenidas Novas desenvolve as potencialidades da ordenação urbana pombalina, distanciando a cidade do Tejo mas colocando-o num real e mítico ponto de partida."*[14]

Frederico Ressano Garcia retoma, essencialmente, dois dispositivos urbanos ensaiados anteriormente em Paris – os *boulevards* e as rotundas –, além dos parques e jardins citadinos, onde predomina a expressão barroca, com a convergência dos eixos viários com as praças e jardins. No entanto, introduz algumas adaptações em relação ao modelo parisiense, deslocando a arborização das laterias do *boulevard* para o centro, o que dá origem a faixas centrais pedonais.

A proposta final, apresentada por Ressano Garcia no final de 1903, propunha ainda o remate da Avenida da República com outra praça distributiva – Praça Mouzinho de Albuquerque, também conhecida como Rotunda de Entrecampos – e um novo jardim axial ladeado por duas novas avenidas – o

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*, p. 132–133.

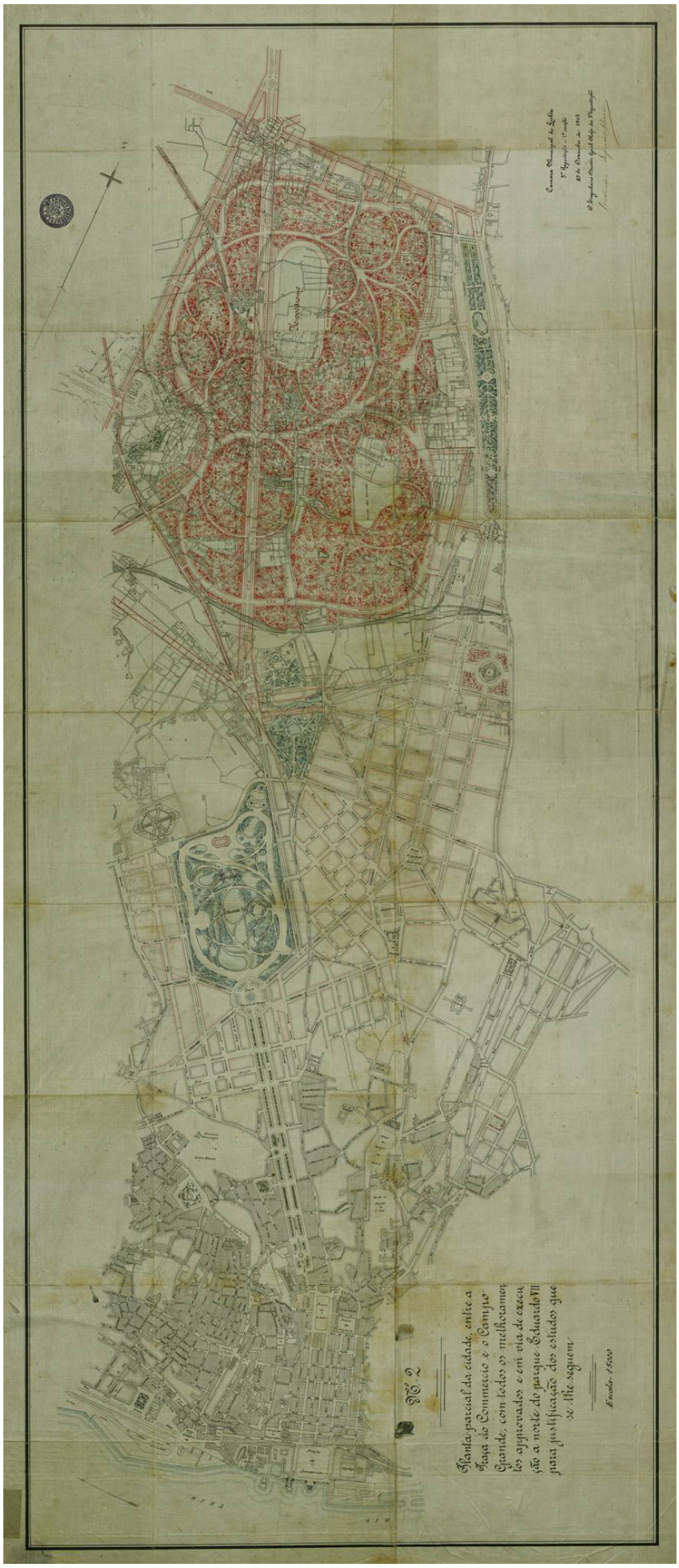


FIG. 19 Plano Final das Avenidas Novas, Ressano Garcia (1903)

Campo Grande, que já se encontrava arborizado desde o início do século XVIII –, *"tornando-se num dos lugares mais procurados pelo lazer dos lisboetas"*[15].

Este *Plano Geral de Melhoramentos da Capital,* aprovado em 1904[16], é o culminar do projecto de expansão e higienização de Lisboa por via da abertura de novas avenidas. A cidade, que até então se restringia pela Estrada da Circunvalação, definida em 1852 – a que também correspondia o limite municipal e que com o plano das Avenidas Novas foi, em parte, absorvida pela Avenida Duque D'Ávila –, passa a estender-se até ao início do Jardim do Campo Grande. A outra grande novidade apresentada neste plano é a proposta de criação de um grande parque florestal nos terrenos a poente do Jardim do Campo Grande, ou seja, no local onde hoje se situa a Cidade Universitária de Lisboa, até então uma área rural, e que nunca se realizou.

> *"A entrada do Campo Grande, "Bois de Bolougne" de Lisboa, seria definida por uma praça também circular."*[17]

Esta recorrente analogia com modelo parisiense é esclarecedora da importância que este tem como referência para expansão de Lisboa, tanto para o Plano das Avenidas Novas, como, anteriormente, aquando da abertura da Avenida da Liberdade.

Tal como neste último caso, também as *Avenidas Novas* desenvolvem-se ao longo de um dos grandes vales de Lisboa e juntamente com estas são planeados novos bairros. Contudo, este posicionamento obriga a matriz quadriculada do Plano a articular-se constantemente com a morfologia do terreno ou com as construções já existentes, adaptando a direcção, proporção e dimensão dos quarteirões em função destas condicionantes. O que se verifica com maior incidência na articulação entre a cidade antiga e a nova cidade planeada, isto é, entre a Rotunda do Marquês de Pombal e a Rotunda do Duque de Saldanha.

Já livre de constrangimentos, o troço da Avenida da República assume-se como o segmento principal do Plano, desdobrando-se em duas avenidas paralelas a esta, mas de menor dimensão – as Avenidas 5 de Outubro e Defensores de Chaves –, cruzadas por várias perpendiculares e exprimindo o racionalismo do plano com a sua malha ortogonal.

15 *Ibid.*, p. 132.

16 José-Augusto França, *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*, *op. cit.*, p. 73.

17 *Ibid.*, p. 74.

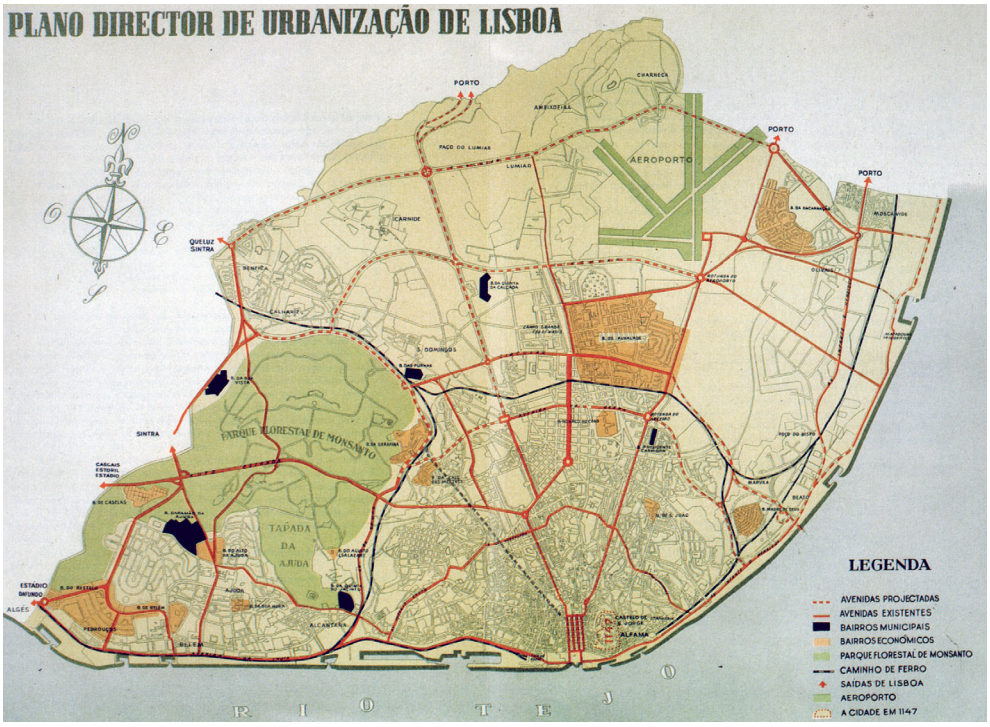


FIG. 20 Plano Director de Urbanização de Lisboa, Étienne de Gröer (1948)

No entanto, o *Plano das Avenidas Novas* apenas englobava a construção dos espaços e vias públicas e o loteamento dos quarteirões, ficando a construção dos edifícios reservada à iniciativa privada. Os quarteirões dividiam-se *"de modo geométrico e regular em seis lotes, cada qual ocupado por um edifício e um logradouro. (…) [Sendo] criadas penetrações entre empenas cuja utilidade se justifica nas práticas sociais da habitação burguesa: a entrada nobre e a entrada de serviço"*[18]. Mas contrariamente aos planos de recuperação da Baixa, não impunha nenhuma norma relativamente à arquitectura:

> *"Cada promotor, construindo para si mesmo, para venda ou arrendamento, pôde optar entre prédio ou moradia, pela ocupação de toda a frente do lote ou não, pelo isolamento do edifício ou pela disposição em banda. As cérceas não foram impostas, muito menos exigências de materiais ou de resoluções estilísticas."*[19]

Por isso mesmo, ao longo do século XX, o conjunto edificado das *Avenidas Novas* sofreu grandes alterações, motivadas pela renovação e densificação imobiliária, concretizando-se, ainda em 1930, as primeiras demolições.

Consequentemente, hoje, e apesar do qualificado espaço urbano, tudo isto resulta no que Raquel Henriques da Silva classificou como uma *"mistura ruidosa de falta de norma"*[20] e, naturalmente, de falta de unidade.

Este conjunto, que se estende da Praça do Marquês de Pombal até à Rotunda de Entrecampos e pela importância que as Avenidas Novas adquiriram na estrutura da cidade, foi sendo ocupado, essencialmente, pelo sector terciário, com uma grande concentração de sedes e filiais de bancos e grandes empresas.

PLANO DIRECTOR DE URBANIZAÇÃO DE LISBOA

Só a partir da década de 40 do século XX se regista uma nova vaga de crescimento do tecido urbano da cidade, que se vai prolongar até cerca de 1970.

Já em pleno Estado Novo e com Duarte Pacheco (1899-1943) a acumular, desde 1938, os cargos de Presidente da Câmara de Lisboa e de Ministro das Obras Públicas e Comunicações, a cidade assiste a um novo ímpeto construtivo, em função do aumento populacional, mas também da necessidade de consolidação do regime e de afirmação da capital do Império. Entre 1900 e

18 José Manuel Ressano Garcia Lamas, *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*, *op. cit.*, p. 224.

19 Raquel Henriques da Silva, "Das Avenidas Novas à Avenida de Berna", *op. cit.*, p. 133.

20 *Ibid.*, p. 134.

1940 a população residente quase tinha duplicado[21] e calculava-se que viesse a ultrapassar o milhão de habitantes em 1970[22].

Logo em 1938, Duarte Pacheco convida o urbanista francês Étienne de Gröer como consultor para a concepção do Plano Director de Urbanização de Lisboa. De Gröer apenas permanece em Lisboa até 1940, mas o plano continua a ser desenvolvido, sendo concluído em 1948.

O Plano Director é o primeiro a propor a urbanização da totalidade da área do município de Lisboa, numa expansão de desenho concêntrico a partir do núcleo urbanizado da cidade.

> *"Na base do novo processo estava a opção legalizada da a Câmara assumir a iniciativa e o exclusivo de urbanizar a área concelhia – e para isso logo começaram aquisições e expropriações de terrenos que, até 1951, deram ao município a posse de 35% de superfície total, ou seja, 2800 ha, e a possibilidade consequente de comercializar 135 ha para os bairros programados, numa operação rentável."*[23]

A compra e expropriação de grandes extensões de terreno por parte da Câmara Municipal foram o suporte, e condição necessária, para a concretização deste extenso projecto, que se fundamenta em três pontos principais: uma ampla e bem estruturada rede rodoviária, novos bairros habitacionais – Bairros Económicos e Bairros Municipais – e dois grandes equipamentos urbanos – o Parque Florestal de Monsanto e o Aeroporto.

A estrutura rodoviária proposta consiste num conjunto de vias circulares articulado com um sistema de avenidas radiais que se distribuem a partir de dois núcleos. Um principal, que se pode definir como o conjunto da Baixa Pombalina, e um secundário com centro na Rotunda do Marquês de Pombal.

Estas radiais prolongam as principais avenidas da cidade, à época, até ao seu novo limite urbano, definindo novas saídas para os concelhos limítrofes e Norte do país. Aqui inclui-se a primeira auto-estrada do país[24], que ligava a rotunda do Marquês de Pombal ao Estádio Nacional – com a saída da rotunda simétrica à Avenida Fontes Pereira de Melo, em relação ao eixo da Avenida da Liberdade.

---

21 A população de Lisboa em 1890 (isto é, à época do Plano das Avenidas Novas) era de 301 000 habitantes, crescendo para 356 000 em 1900. Em 1940 atinge os 694 000 habitantes e em 1950 os 790 000, o que corresponde a um crescimento populacional médio de 18% por década entre 1900 e 1950.
José-Augusto França, *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*, *op. cit.*, p. 116–118.

22 *Ibid.*, p. 93.

23 *Ibid.*

24 Hoje auto-estrada n.º 5 (A5). Inaugurada em 1944 e prolongada até Cascais em 1991.

Já o conjunto das quatro vias circulares propostas – a que se junta uma quinta, já construída e que constituí uma reinterpretação de uma série de avenidas existentes no centro da cidade – inicia-se junto ao limite do concelho para ir diminuindo de raio até à 4.ª Circular, que prolonga os dois extremos da Avenida de Berna e praticamente circunscreve a área consolidada e de maior densidade habitacional da cidade. Entre estas duas, situam-se a 2.ª Circular, que passa a Sul do Aeroporto, e a 3.ª Circular, que incorpora as Avenidas Estados Unidos da América e das Forças Armadas – já construídas em 1948 e onde se localiza projecto em estudo – para as prolongar até o Tejo, junto ao Beato, onde se estudava a hipótese de partir uma ponte para a margem Sul.

> *"Na verdade, o Plano Director de 1938-48 constituiu o último plano pensado como projecto para a cidade de Lisboa. No quadro político da ditadura salazarista e da acção do ministro Duarte Pacheco, definiu todo o desenvolvimento da cidade. Encarando a globalidade do seu território, estabeleceu os novos limites de Lisboa, transformando em solo urbano as antigas extensões rurais que foram expropriadas (cerca de um terço da área de concelho é então expropriada): bairros de habitação social, grandes equipamentos de vocação urbana e um Parque Florestal de 1000 hectares, projectados para essas extensas áreas, foram coordenados por um desenho coerente, que reflectia a vontade de fazer cidade."*[25]

Numa época de grande conturbação nacional e internacional, que percorre o período da II Guerra Mundial (1939–1945) e pós-Guerra, a vida da capital é marcada por grandes eventos, importantes obras públicas e algumas privadas.

Logo em 1940 é organizada, em Belém, a Exposição do Mundo Português. Este evento, marcado pela monumentalidade dos pavilhões temporários e da Praça do Império, em frente ao Mosteiro dos Jerónimos, assinala também *"o fim do modernismo que se processara na arquitectura portuguesa desde há um quarto de século"*[26] e a mudança da estética oficial da ditadura, para o que veio a ser conhecido como "Português Suave".

Esta imposição estilística enfrenta desde logo fortes críticas de grande parte dos arquitectos portugueses. No caso de Lisboa e, essencialmente, a partir do Congresso Nacional dos Arquitectos realizado em 1948, começam a surgir alguns edifícios influenciados pelas ideias do Movimento Moderno, com a construção de blocos e torres de habitação colectiva (Bairro das Estacas (1949) de Fomosinho Sanchez e Ruy Athoughia; ou as torres do cruzamento da Av.

[25] Ana Tostões, "O Bairro de Alvalade no quadro do desenvolvimento urbano de Lisboa", *in* Centro de Informação Urbana de Lisboa (ed.), *Lisboa. Conhecer, Pensar, Fazer Cidade*, 1.ª ed., Lisboa, C.M.L., 2001, p. 66.

[26] José-Augusto França, *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*, *op. cit.*, p. 99.

dos EUA com a Av. de Roma (1952) de Filipe Figueiredo e José Segurado), como tão bem nos mostra Ana Tostões n'Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50.[27]

Durante este período (1940-1970) assiste-se à multiplicação das grandes salas de cinema, de novas igrejas paroquiais (de *"aflitiva pretensão modernista"*[28]) e de alguns hotéis de grande dimensão. A estes junta-se ainda a sede da Fundação Calouste Gulbenkian, que será a mais importante obra privada realizada em Lisboa durante esta época, com grande influência na vida cultural e cívica da cidade.[29]

No plano das obras públicas incluem-se o Palácio da Justiça, as Gares Marítimas de Alcântara e da Rocha do Conde de Óbidos, a Gare Fluvial Sul e Sueste, junto ao Terreiro do Paço, o Estádio Nacional, os Museus de Arte Popular, de Arte Antiga e da Marinha, a Assembleia da República, o edifício do Laboratório Nacional de Engenharia Civil (LNEC), o Edifício do Instituto Calouste Gulbenkian no campus do LNEC, a Cidade Universitária e o Hospital Santa Maria.[30]

Entre as obras realizadas neste período, importa destacar duas delas. Não só pelo relevo que tiveram na evolução urbana da cidade, mas, principalmente, pela proximidade à área em estudo. São elas a Cidade Universitária e o Bairro de Alvalade. Localizadas no lado poente e nascente do Campo Grande, respectivamente, são duas intervenções de grande escala que marcam, juntamente com as Avenidas Novas, o contexto do projecto da *Praça de Entrecampos*.

BAIRRO DE ALVALADE

O Bairro de Alvalade, denominado durante a fase de projecto *Plano de Urbanização da Zona Sul da Avenida Alferes Malheiro*, surge na sequência do Plano Geral de Urbanização e Expansão de Lisboa e representa uma das suas principais manchas de urbanização e um marco das transformações ocorridas na cidade a partir da década de 40. Este plano é estudado e desenvolvido entre 1938 e 1945, sendo a proposta final, desenhada em 1944, da autoria do arquitecto e urbanista João Guilherme Faria da Costa (1906-1971).

---

27 Ana Tostões, *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*, 2.ª ed., Porto, Faup Publicações, col. "Série 2", n.º 14, 1997, p. 33–39 e 71–75.

28 José-Augusto França, *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*, *op. cit.*, p. 103.

29 *Cf. Ibid.*, p. 102–103.

30 *Cf. Ibid.*, p. 100.

> *"Recém-chegado de Paris, onde se diplomou em urbanismo, Faria da Costa, (…) pode justamente por isso ser considerado o primeiro urbanista português"*[31]

Faria da Costa integra os serviços de urbanismo da Câmara Municipal de Lisboa logo em 1938, após se ter formado no *Institut de Urbanisme de Paris*. Durante a sua estadia na capital francesa trabalha no *atelier* do urbanista francês Alfred Agache (1875-1959), juntamente com Étienne de Gröer, com quem viria a colaborar no Plano Director de Urbanização e Expansão de Lisboa.[32]

> *"Com uma área de 230 ha, bastante significativa na extensão da cidade, e destinado a uma população de 45 mil habitantes, [o Bairro de Alvalade] organizava-se a partir de oito células, 'unidades de habitação', estruturadas a partir de um elemento central: a escola primária. Pela primeira vez, num conjunto urbano integrado onde se previa 'a coexistência de habitações das diversas categorias sociais', propunha-se edifícios colectivos destinados a habitação social, apoiados numa série de equipamentos: escolas, mercados, centros cívicos, parque desportivo, pequena indústria, etc. Embora não ultrapassando a volumetria de 4 pisos, o desenvolvimento deste conjunto urbano, constituía uma situação inédita no quadro dos bairros sociais de promoção oficial, tradicionalmente constituídos por casas unifamiliares com logradouro (…), que adoptavam a imagem rural da 'aldeia'."*[33]

A construção do Bairro de Alvalade inicia-se em 1946, logo após a aprovação do plano, com a abertura dos primeiros arruamentos.[34] No seu todo, estava prevista a construção de 7 470 "Habitações Colectivas de Renda Económica", para um total de 31 374 habitantes.[35] Realizadas, numa primeira fase, sob a

31 Ana Tostões, "O Bairro de Alvalade no quadro do desenvolvimento urbano de Lisboa", *op. cit.*, p. 64.

32 Ana Tostões, *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*, *op. cit.*, n. 220.
João Pedro Costa, *Bairro de Alvalade: Um Paradigma no Urbanismo Português*, 2.ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 2005, n. 36.

33 Ana Tostões, "O Bairro de Alvalade no quadro do desenvolvimento urbano de Lisboa", *op. cit.*, p. 66–67.

34 João Pedro Costa, *Bairro de Alvalade*, *op. cit.*, p. 43.

35 *Ibid.*, p. 54.

forma de "Casas de Renda Económica" e, posteriormente, também de "Casas de Renda Limitada".[36]

O processo de urbanização e construção estende-se, naturalmente, por um longo período de tempo, que vai de 1946 até, fundamentalmente, 1970.[37] Como tal, o plano e os edifícios do Bairro de Alvalade acompanham e reflectem a evolução da arquitectura portuguesa ao longo desse período.

As primeiras células a serem concluídas, em Junho de 1950, da autoria do arquitecto Miguel Jacobetty (Células 1 e 2, enquadradas no regime das Casas de Renda Económica), reflectem ainda uma certa imagem "tradicionalista", apesar de apresentarem já uma volumetria de 4 pisos e distribuição esquerdo/direito. Contudo, a racionalização aplicada na organização e distribuição, em planta, dos fogos, pode ser já considerada uma aplicação adaptada de alguns princípios propostos pelo Movimento Moderno.[38]

> *"O novo bairro traçava irreversivelmente o desenvolvimento nordeste da cidade com um desenho urbano tradicional, em que as construções acompanhavam o contorno das ruas e praças, e a hierarquia viária articulava a ligação entre as células. No decorrer da sua implementação viria a ser subvertido pontualmente com sugestivos traçados racionalistas, que começavam a aplicar os novos princípios do urbanismo moderno, fixados na Carta de Atenas."*[39]

No rescaldo do I Congresso Nacional dos Arquitectos de 1948, surgem os primeiros estudos de conjunto para o Bairro de Alvalade com uma linguagem arquitectónica largamente influenciada pelo Movimento Moderno, nomeadamente a Carta de Atenas[40] e a Unidade de Habitação de Marselha

---

36 Casas de Renda Económica (Lei n.º 2007, de 7 de Setembro de 1945): *"Estas casas abrangem as habitações construídas por instituições de providência, sociedades cooperativas ou anónimas, entidades patronais ou idóneas de direito privado e com limites de renda fixados por lei."*

Casas de Renda Limitada (Decreto-Lei n.º 36 212, de Abril de 1947): *"São habitações construídas por particulares, com limite superior de renda, fixado antes do início da construção, e constituindo «ónus» a inscrever no registo predial."*

Luís Guimarães Lobato, "A Experiência de Alvalade", *Revista Técnica*, n.º 209-210, Fevereiro–Março de 1951, p. 330–331.

37 *Cf.* João Pedro Costa, *Bairro de Alvalade*, *op. cit.*, p. 138.

38 *Ibid.*, p. 46.

39 Ana Tostões, "O Bairro de Alvalade no quadro do desenvolvimento urbano de Lisboa", *op. cit.*, p. 68–69.

40 Reproduzida em Portugal em 1947, por Nuno Teotónio Pereira, na revista *"Técnica"* (Instituto Superior Técnico) e novamente, na versão integral, entre Fevereiro de 1948 e Setembro de 1949 na revista *"Arquitectura"*, n.ºs 20-30, 32.

Ana Tostões, *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*, *op. cit.*, n. 226.

(1945–1952) de Le Corbusier[41]. Levando não só a uma alteração profunda nas formas arquitectónicas mas também na organização urbanística prevista no plano inicial.

Aqui destaca-se o projecto paradigmático do Bairro das Estacas (1949–1954), dos arquitectos Ruy Jervis d'Athouguia e Formosinho Sanchez, onde propõem a substituição dos tradicionais quarteirões por uma série de blocos de habitação perpendiculares à via de circulação automóvel. O conjunto sintetiza, com um desenho apurado, a estética e o pensamento do Movimento Moderno: blocos puros com fachadas de varandas contínuas orientadas a Nascente e Poente, apenas interrompidas, na fachada posterior, por painéis de cobogó (grelhas de alvenaria de tijolo) na zona das cozinhas; habitações em *dúplex* nos dois últimos pisos; volumes elevados do solo e assentes em *pilotis*, de modo a permitir o atravessamento pedonal; blocos intercalados por zonas ajardinadas, com o piso térreo apenas ocupado com módulos de comércio e de acesso aos edifícios.

Outros blocos de influência modernista surgiram, neste período, em Alvalade. Desde o pioneiro conjunto da Avenida D. Rodrigo da Cunha (Joaquim Ferreira, 1948), aos blocos na Avenida do Brasil (Jorge Segurado, 1956) e, principalmente, os diversos conjuntos ao longo da Avenida dos Estados Unidos da América, coroados no cruzamento com a Avenida de Roma, com os quatro blocos-torre de 13 pisos, de Filipe Figueiredo e José Segurado (1952).

Este conjunto monumental, estabelecido ao longo da década de 50, define a estética da nova e moderna 3.ª Circular, gizada no Plano De Gröer, e marca, até hoje, a imagem desta parte da cidade – pela sua escala e extensão –, única em Lisboa.

Deste modo, os três blocos de 7 pisos da Avenida das Forças Armadas, localizados junto ao limite Oeste do terreno da intervenção da *Praça de Entrecampos*, ainda que, aparentemente, isolados do contexto, podem ser entendidos como um eco, um desejo de continuidade do eixo modernista da Avenida dos Estados Unidos da América. Um prolongamento que acabou por nunca acontecer, limitando-se a esta Avenida, dentro dos limites do Bairro de Alvalade.



FIG. 21 Um dos três edifícios implantados perpendicularmente à Avenida das Forças Armadas

41 Publicada em Portugal em 1953 na revista *"Arquitectura"*, n.º 50-51, Novembro-Dezembro de 1953.

CIDADE UNIVERSITÁRIA DE LISBOA

Já nos anos 60, é estabelecida oficialmente a Cidade Universitária de Lisboa nos terrenos a Norte da Avenida das Forças Armadas e a Poente do Campo Grande.

Numa acção de descentralização universitária, até então concentrada em Coimbra, são criadas em 1911, por iniciativa da I República, as Universidades de Lisboa e do Porto. Ainda no mesmo ano é criado o Instituto Superior Técnico, que passa a integrar, em 1930, a Universidade Técnica de Lisboa.[42]

Nas duas cidades, as novas faculdades são instaladas em edifícios pré-existentes, cedidos pelo Estado ou herdados das antigas Escolas que deram origem às faculdades, e assim permanecem durante as primeiras décadas.

Em Lisboa, duas figuras surgem em primeiro plano na renovação das instalações de ensino superior em Lisboa: Duarte Pacheco e o arquitecto Porfírio Pardal Monteiro (1897–1957).

A relação entre os dois inicia-se quando Duarte Pacheco era Director do Instituto Superior Técnico (nomeado em 1927), tendo escolhido Pardal Monteiro, também ele professor no Instituto, para realizar o projecto dos novos edifícios. O estudo é iniciado logo em 1927 e as obras são concluídas em 1935, quando Duarte Pacheco já ocupava, pela primeira vez, a pasta de Ministro das Obras Públicas e Comunicações (1932–1936).[43]

No lado da Universidade de Lisboa este processo não foi tão célere e foi preciso esperar até 1960 para que se estabelecesse a Cidade Universitária.

A criação de um *campus* universitário, que congregasse faculdades, residências, serviços administrativos e desportivos num espaço único é discutida e reclamada praticamente desde a fundação da Universidade de Lisboa (1911). Contudo, entre várias soluções para diferentes locais debatidas ao longo dos anos, o projecto da Cidade Universitária apenas se desenrolou, ainda que vagarosamente, a partir da década de 1930.

Numa iniciativa de discussão pública em torno da construção dos novos edifícios universitário, promovida pelo *Diário de Notícias* ao longo de Fevereiro

42 *Cf.* Ana Mehnert Pascoal, *A Cidade do Saber. Estudo do Património Artístico integrado nos edifícios projectados pelo arquitecto Porfírio Pardal Monteiro para a Cidade Universitária de Lisboa (1934–1961)*, Dissertação de Mestrado, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010, p. 39–44.

43 *Ibid.*, p. 92–93.

de 1930, é publicada a primeira proposta a situar a Cidade Universitária na actual localização, da autoria do arquitecto Carlos Ramos, uma vez que já aí se localizavam a Faculdade de Medicina e a Escola de Farmácia.[44] Ou seja, nos terrenos a Oeste do Campo Grande onde estava previsto o parque florestal do Plano das Avenidas Novas.

Esta localização recebeu o apoio dos directores de três faculdades e do presidente da C.M.L. – também entrevistados pelo Diário de Notícias –, levando à constituição, no fim desse mês de uma comissão de estudo da Cidade Universitária.[45]

No entanto, depois desse ímpeto inicial o projecto pouco se desenvolveu. É, contudo, retomado em 1934 quando Duarte Pacheco – já Ministro das Obras Públicas e Comunicações – cria a Comissão Administrativa dos Novos Edifícios Universitários (CANEU) – dividida em duas secções, uma para o Hospital Escolar[46] e outra para os edifícios das faculdades e Reitora.[47]

O Hospital Escolar tem um primeiro desenvolvimento logo em 1933, com a aprovação ministerial para a sua construção e o aval, três anos depois para a aquisição dos terrenos necessários, já com a Cidade Universitária em vista. Em 1939 é aprovado o projecto do arquitecto alemão Hermann Distel, sendo construído entre 1944 e 1953 e o primeiro a ser concluído.[48]

Em Outubro de 1935 a CANEU convida o arquitecto Porfírio Pardal Monteiro para o desenvolvimento dos projectos da Reitoria, das Faculdades de Direito e Letras e Instalações Gerais de Estudantes, tendo em conta a sua obra já realizada em Lisboa, nomeadamente, o Instituto Superior Técnico e o Instituto Nacional de Estatística.[49]

Os primeiros desenhos da proposta do arquitecto Pardal Monteiro são apresentados em 1938[50]. Contudo, a fase de projecto arrasta-se com sucessivos pedidos de alterações e adaptações, adiando a conclusão dos edifícios para o final da década de 1950 e início de 60.

44 *Ibid.*, p. 78.

45 *Ibid.*, p. 79.

46 Hospital de Santa Maria.

47 Ana Mehnert Pascoal, *A Cidade do Saber*, *op. cit.*, p. 90.

48 *Ibid.*, p. 86.

49 *Ibid.*, p. 91.

50 *Ibid.*, p. 99.

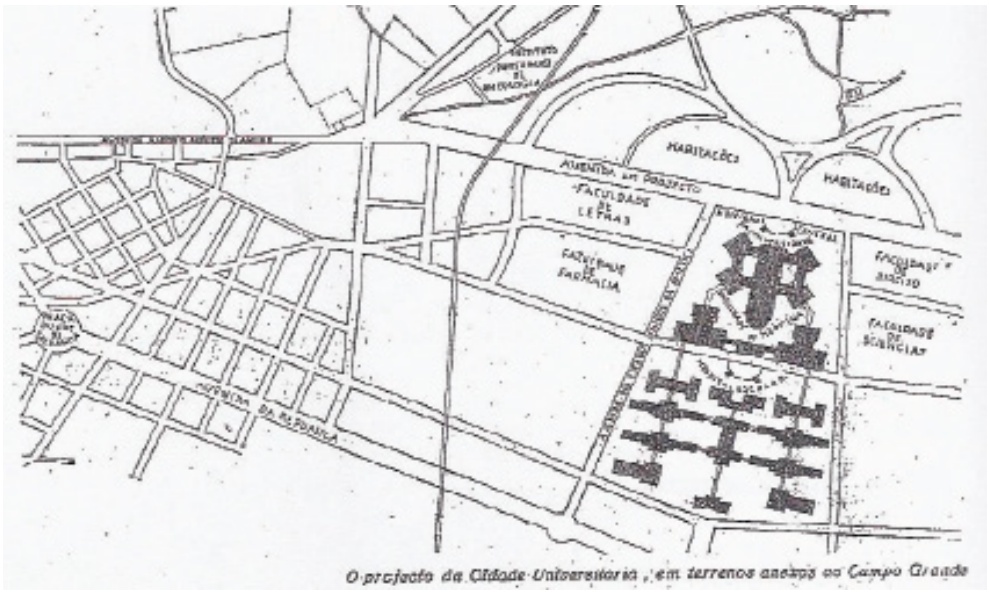


FIG. 22 Proposta para a Cidade Universitária de Lisboa, Carlos Ramos (1930)

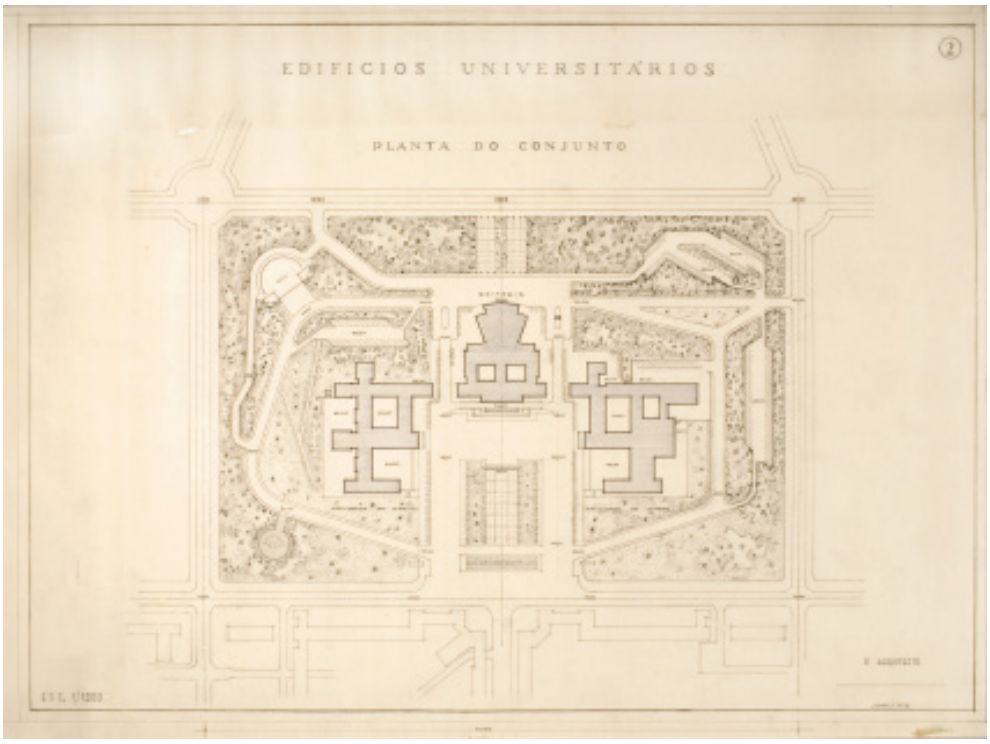


FIG. 23 Plano da Cidade Universitária, Porfírio Pardal Monteiro (1954)



FIG. 24 Reitoria da Universidade de Lisboa, Porfírio Pardal Monteiro

"Volveriam quase duas décadas para que fosse lançada a primeira pedra do conjunto – protelamento que se relacionou sobretudo (…) com questões económicas e da subida de preços de materiais, bem como com medidas de reformulação da orgânica universitária. [A que somar-se-ia], o relativo desinteresse do Presidente do Conselho face ao empreendimento."[51]



FIG. 25 Hotel Tivoli Victoria (2004-2009), Promontório, Vilamoura.

Com o fim da 2.ª Guerra Mundial é encomendado novamente ao arquitecto Pardal Monteiro, em 1952, a elaboração dos projectos para os edifícios da Reitoria e Faculdades de Direito e Letras. A estas, juntou-se o pedido para a Biblioteca Nacional, a implantar junto ao Campo Grande.[52]

As Faculdades de Direito e Letras são inauguradas, respectivamente, em 1957 e 1958, e o edifício da Reitoria, que incluí a Aula Magna, em 1961. Já a Biblioteca Nacional só seria concluída em 1969.

Já nos anos 70 este conjunto é alargado, com a construção, em 1972, do Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE), com frente para a Avenida das Forças Armadas. Contudo, apesar deste equipamento ser o que estabelece uma relação mais directa com a *Praça de Entrecampos*, pela posição de limite que ocupa e pela transição que estabelece entre o conjunto em estudo/Avenida das Forças Armadas e o campus da Cidade Universitária de Lisboa, a referência que, de alguma forma, se transporta para o projecto do *Promontório* está na obra do arquitecto Pardal Monteiro.

"Temos uma grande admiração pela ideia da arquitectura como objecto permanente. Por exemplo, a simplicidade, a qualidade e a capacidade que os edifícios do Pardal Monteiro têm de se manter ao longo da história é impressionante. Veja-se, por exemplo o átrio do Técnico."[53]

Uma referência e uma admiração transportada não só do caso particular da Cidade Universitária, mas do conjunto da obra de Pardal Monteiro – como demostra esta declaração de Paulo Martins Barata – e que se reflecte também na restante obra do *Promontório* – de que Gerrit Confurius também dá conta:

"aqui [Hotel Victoria] monumentalidade ocorre numa forma que lembra um pouco a ilusória imagem de magnificência forjada em Itália na década de 30 sob os auspícios do chamado stile *Littorio, ou do seu equivalente em*

51 *Ibid.*, p. 99–100.

52 *Ibid.*, p. 114.

53 Paulo Martins Barata e João Luís Ferreira: entrevistado por Luís Santiago Baptista e Margarida Ventosa, "Evitamos um caminho de ruptura", *arq./a*, n.º 40, Novembro–Dezembro de 2006, p. 19.

Portugal pela mão de Pardal Monteiro, um autor do qual os PROMOTORIO são admiradores confessos." [54]

Em concreto, as noções de monumentalidade e de solidez, aplicadas recorrentemente por Pardal Monteiro nos seus edifícios, ou a utilização recorrente da pilastra-e-lintel como elementos de composição das fachadas, são temas importantes no discurso do *Promontório*. Temas sobre as quais nos deteremos com mais atenção nos próximos capítulos.

[54] Gerrit Confurius, "O Intervalo Tectónico: Notas sobre o Promontório", *ArchiNews*, n.º 24, Abril–Junho de 2012, p. 4.

Localização

A área destinada à intervenção do *atelier Promontório* é limitada a Norte pela Avenida da Forças Armadas, a Este e a Sul pela Avenida Álvaro Pais – com excepção dos três lotes já ocupados, construídos à luz da Carta de Atenas – e a Oeste pela Rua Sanches Coelho (estendida com a intervenção da *Praça de Entrecampos*); soma-se ainda um lote do lado Poente da nova Rua Sanches Coelho, que completa o quarteirão já consolidado.

O terreno, pela sua localização, é de grande valor imobiliário, dada a proximidade a um vasto conjunto de equipamentos, infra-estruturas e serviços. Num raio próximo encontram-se as estações de comboio e de metro de Entrecampos, várias paragens de autocarro e a Cidade Universitária de Lisboa, onde se incluí a Biblioteca Nacional, o Estádio Universitário de Lisboa, o Hospital Santa Maria/Faculdade de Medicina e o ISCTE-IUL, entre outras faculdades da Universidade de Lisboa, como vimos anteriormente. Numa área mais alargada, ainda é próximo da Praça do Campo Pequeno, onde se localizam a Praça de Touros/Sala Multiusos, o Centro Comercial e os cinemas do Campo Pequeno.

A nível viário, por se localizar na Avenida das Forças Armadas, a área da intervenção encontra-se entre dois grandes nós da cidade. Para nascente, a uma escala urbana, a Rotunda de Entrecampos, um dos principais cruzamentos da cidade, dá acesso a importantes avenidas e ao coração de Lisboa – Campo Grande, Avenida dos Estados Unidos da América e Avenida da República, e através desta à Avenida da Liberdade. Do lado poente, a uma escala metropolitana, o cruzamento da Avenida das Forças Armadas com o Eixo Norte-Sul. Esta via rápida rasga a cidade desde a Ponte 25 de Abril em direcção a Norte, onde se liga com a 2ª Circular e a CRIL. Posteriormente, estas dão acesso à Ponte Vasco da Gama e às auto-estradas que irradiam da Área Metropolitana de Lisboa em direcção ao interior e litoral Norte do País.

É portanto uma localização bastante complexa e paradoxal, entre o urbano e o metropolitano, entre tranquilas ruas de bairro e grandes vias-rápidas. Mas também entre as diferentes escalas das formas urbanas, isto é, entre o urbanismo denso à media escala do Bairro de Alvalade e a dispersão dos grandes edifícios da Cidade Universitária. Circunstância bem ilustrada pelo

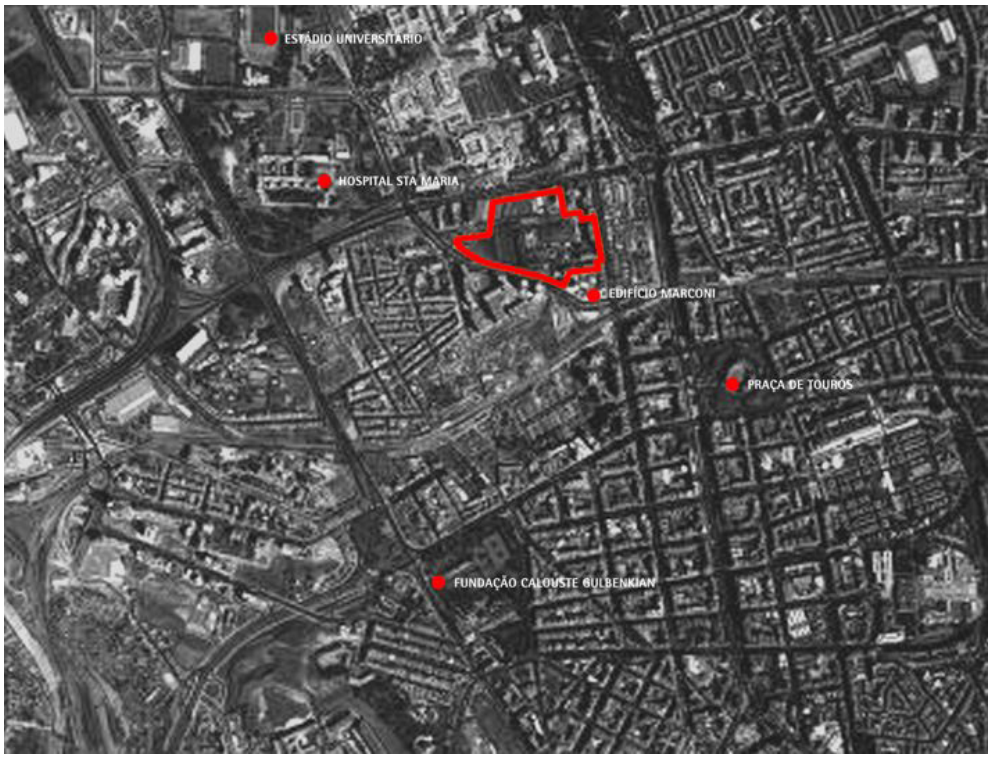


FIG. 26 Localização

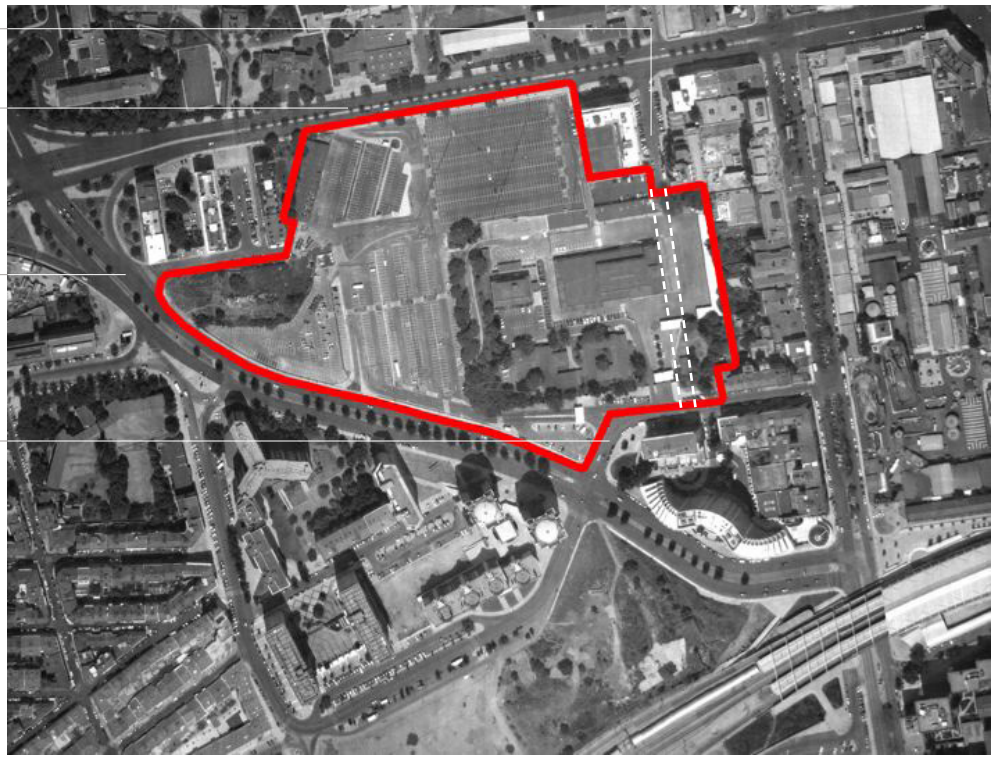


FIG. 27 Limites da área de intervenção

Jardim do Campo Grande, na oposição que se estabelece entre o lado nascente e poente.

Voltando ao terreno destinado ao projecto, surge a questão: como é que uma área desta dimensão e nesta localização chega ao século XXI sem ocupação?

Rapidamente nos apercebemos que o abandono foi relativo e transitório, uma vez que até ao ano 2000, grande parte deste terreno foi ocupado pelo MARL – Mercado Abastecedor da Região de Lisboa. Este, por se ter tornado obsoleto, mas também pela localização de uma infra-estrutura desta envergadura no centro da cidade, com o movimento de veículos pesados que isso incluí, acabou por ser demolido e transferido para Loures.

Era portanto, à época do projecto, um dos maiores terrenos expectantes no centro da cidade – só ultrapassado pelo terreno vizinho da Feira Popular, desmantelada em 2003. Até ao início das obras, em Novembro de 2005, foi utilizado como grande estacionamento à superfície da EMEL – Empresa Municipal de Estacionamento de Lisboa. Ainda hoje uma parte deste terreno continua a ser utilizada com o mesmo fim.

Desta forma, adquire especial relevância a decisão da Câmara Municipal de construir neste lugar, através da EPUL, um complexo habitacional.

Não só por promover a fixação de população jovem no centro da cidade e numa zona bastante atractiva – por se localizar nas imediações da Cidade Universitária e tudo o que o rodeia e pela proximidade de acesso às principais zonas laborais da cidade – a qual, por via da especulação imobiliária, é, muitas das vezes, empurrada para as zonas periféricas. Mas principalmente pela possibilidade de promover uma organização urbana adequada, numa parte importante da cidade.

III. Enquadramento do Projecto na EPUL

Como já foi referido, a Câmara Municipal de Lisboa delegou à EPUL o desenvolvimento do projecto de urbanização do qual resultou o conjunto *Praça de Entrecampos*, projectado pelo *atelier Promontório*.

É importante, para este estudo, perceber-se o papel da EPUL no desenvolvimento urbano de Lisboa, ao longo dos 41 anos de actividade, e de que modo o projecto em estudo se integra na acção e obra desta instituição. Enquanto empresa pública municipal, é também relevante entender qual a relação estabelecida com a CML, mas principalmente, quais as razões e os objectivos que motivaram a sua criação.

CRIAÇÃO DA EPUL

Recentemente extinta por decisão da Câmara Municipal, no final de 2012, a EPUL, Empresa Pública de Urbanização de Lisboa, foi oficialmente criada no último dia de 1971.

Definia-se como *"pessoa colectiva de direito público, dotada de autonomia administrativa e financeira, e constitu[ía] uma empresa pública destinada a auxiliar e desenvolver a acção municipal no estudo e na execução de empreendimentos urbanísticos."*[1].

A criação da EPUL é indissociável, ou até um reflexo, do contexto económico, social e político vividos nos últimos anos da ditadura, já com Marcello Caetano como Presidente do Conselho de Ministros desde 1968.

Para fazer esta leitura, foi de especial relevância o artigo *EPUL: Uma perspectiva da sua gestão*, de Augusto Pita, arquitecto da EPUL, publicado em 1979 na revista *Arquitectura.*[2]

> *"Responder à questão do que seja a EPUL é ainda, em Outubro de 1979, tarefa não de todo simples e antes polémica, sobretudo se se (…) pretender captar o significado social da sua criação e persistência, esclarecer o respectivo processo decisório e enquadrar previsões quanto à sua vocação e destino"*

1 *Estatuto da Empresa Pública de Urbanização de Lisboa*, Decreto-Lei 613/71, publicado a 31 de Dezembro de 1971.

2 Augusto Pita, "Telheiras. EPUL: Uma Perspectiva da sua gestão", Arquitectura, n.º 137, Julho–Agosto de 1980, p. 42–68.

Nas décadas anteriores a 1970, segundo o mesmo arquitecto, Portugal era marcado por um sector empresarial *"acomodado"*, *"sem organização técnica e social capaz"*, ao mesmo tempo protegido e condicionado pelo sistema político. Tal facto terá conduzido a um ciclo de reduzido investimento produtivo por parte destes empresários.

Numa breve nota vale a pena referir que entre 1959 e 1965 o valor acrescentado industrial[3], aumentou 72%.

Este aumento, em grande parte impulsionado pela fatia correspondente aos lucros, levava a que os empresários, e face à referida falta de investimento, encaminhassem *"os lucros facilmente conseguidos para (…) o consumo sumptuário, para a 'segurança ociosa dos depósitos bancários' e para a 'cómoda segurança da dívida pública', ou, aspecto aqui particularmente relevante, para a aplicação imobiliária progressivamente especulativa"*[4].

Neste contexto, a construção civil desempenhava um papel específico no sistema económico-financeiro, uma vez que era o suporte directo da especulação imobiliária fundiária. Para este, era ainda importante a capacidade do sector da construção para absorver a mão-de-obra agrícola, recém-chegada aos grandes centros urbanos, no seu trânsito para as indústrias transformadoras. Como tal, a maioria das pequenas e médias empresas que compunham o sector (96,5 % do total, em 1964), eram compostas por mão-de-obra barata e desqualificada. A construção civil, que não necessitava *"nem de investimentos avultados (…) nem de participação vultosa de capital estrangeiro (o que ia de encontro à política proteccionista e nacionalista longamente vigente)"*[5], juntamente com uma apreciável ausência de risco na aplicação de capitais, permitia uma rápida obtenção de lucros, em primeiro lugar às empresas construtoras, e logo depois a quem quer que aplicasse *"pequenas, médias e grandes poupanças"* nesse mercado em áreas urbanas.

> *"uma das características do [início do] capitalismo português foi o desenvolvimento desproporcionado do mercado imobiliário, apesar (e*

[3] Ou seja, a *"diferença entre o valor da produção obtida e o valor do consumo dos bens intermédios necessários a essa produção, [isto é,] soma dos salários, rendas, juros e lucros [aplicados num ciclo de produção]"*.
Definição de 'valor acrescentado', *in Infopédia*, Porto, Porto Editora, 2003-2013. [Em linha, disponível em: *http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/valor*, consultado a 16 de Maio de 2013].

[4] Augusto Pita, "Telheiras. EPUL: Uma Perspectiva da sua gestão", *op. cit.*, p. 43.

[5] *Ibid.*, p. 44.

talvez por isso mesmo) de se manterem as enormes e crescentes carências habitacionais."[6]

Este crescimento traduziu-se numa "*irreversível concentração urbana de enormes proporções*" em Lisboa, Porto e Setúbal. Resultado da localização das actividades produtoras de bens e serviços e da aliciante procura de uma nova forma de vida, com melhores condições que a existente em grande parte do resto do país, bastante rural, tradicionalista e atrasado mecanicamente.

"Esta concentração, que de resto se alimenta de si própria num processo de crescimento facilmente entendível, corresponde a que as principais cidades se assumem como um grande mercado de consumo, nomeadamente o consumo de alojamento e de solo, os quais ficam sujeitos a pressões fortíssimas mas potenciadas pela rigidez da oferta."[7]

A concentração espacial do crescimento económico, levou à densificação urbana, e consequentemente, ao aumento da procura de espaço. A este aumento da procura, somavam-se as políticas, até aí vigentes, de protecção da propriedade privada dos solos, *"que funcionavam como suporte da produção do capital fundiário e imobiliário (…) [onde] a liberdade de especular ao nível dos terrenos e das rendas era quase ilimitada*", gerando grandes impedimentos, tanto na oferta de solo urbanizável como na possibilidade de desenvolver grandes intervenções urbanas de iniciativa pública, dos quais a *"Administração era directamente responsável, uma vez que ela própria praticava a política dos terrenos expectantes."*[8]

Era cada vez mais premente e discutida a necessidade do Estado intervir na organização do crescimento urbano das grandes cidades. Mas também que tomasse medidas quanto à especulação fundiária e aos preços da habitação, onde algumas vezes o valor do terreno chegava a igualar o preço da construção.[9]

"Mas esta confrontação de interesses e a necessidade de o 'sistema político' intervir, (…) estenderam-se, como é óbvio, ao 'sistema urbano'. A 'desordem urbana', resultante da concentração, da especulação imobiliária, das carências habitacionais (…); - tudo reclamava por medidas urgentes mas

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*, p. 45.

9 *Ibid.*, citando um discurso de Santos e Castro numa sessão da Câmara Municipal de Lisboa, em 1968, da qual era vereador.

Fernando Augusto Santos e Castro (1922–1983), posteriormente Presidente da CML, nomeado pelo Governo, de 1970 a 1972.

> *contraditórias entre si. São disto reflexo (…) a longa série de estudos e 'mesas-redondas' publicadas na altura"*[10]

Várias iniciativas ganharam corpo neste âmbito, das quais se destacam, em 1969, o *Encontro Nacional de Arquitectos*, e o *Colóquio sobre Política de Habitação*, este último organizado pelo Ministério das Obras Públicas. Dois anos antes, em 1967, a Associação de Inquilinos Lisbonenses também organizara o *Colóquio da Construção Civil*, onde, numa entrevista ao seu presidente, o eng.º Virgílio Preto apontava uma opção que, de certa forma, resume os objectivos que estão na génese da EPUL:

> *"Nem a inflação que começamos a sentir deterá a promoção especulativa da habitação. (…) Só o Estado pode opor-se à especulação, competindo no sentido da habitação condigna com fins sociais."*[11]

> *"(…) o papel do Estado poderia ser o de um 'moderador' activo, isto é, se o Estado dispusesse de uma estrutura adequada, cumprir-lhe-ia planear e concretizar grandes grupos de habitações sociais, de modo a desencorajar e impedir a especulação, sem ter de recorrer, portanto, a medidas repressivas directas menos simpáticas."*[12]

Ao nível dos terrenos, a reposta veio pela *Lei dos Solos*[13], aprovada em 1970.

> *"Ora o férreo estatuto de propriedade privada, a acarinhada ideologia do pequeno e médio proprietário e do proprietário fundiário tradicional, não poderiam ser postos drasticamente em causa, como também não poderia sobreviver incólume e obstaculizante à 'racionalização' do espaço urbano.*
>
> *A lei dos solos foi a expressão daquela prudência e desse racionalismo. Foi a síntese precária daquela dialéctica."*[14]

Esta lei, na sua aplicação prática, não tinha como objectivo a expropriação fundiária em larga escala, que não era, claramente, do interesse do Governo de então. Funcionaria antes, como elemento dissuasor à não cooperação dos proprietários, uma vez que o princípio geral seria a da sua associação, entre privados ou entre públicos e privados, com vista à execução dos planos. Continuaria, no entanto, a permitir *"a apropriação da renda fundiária a níveis aliciantes, com a vantagem para a Administração de mais facilmente poder 'racionalizar' a cidade de modo tecnicamente mais eficaz."*[15]

---

10 *Ibid.*

11 Virgílio Preto, "Só o Estado pode deter a especulação no sector habitacional: Entrevista com o Eng.º Virgílio Craveiro Lopes Preto", in *Diário de Lisboa*, secção *Mesa Redonda*, 15 de Maio de 1970, p. 1.

12 *Ibid.*, p. 4.

13 Lei 576/70, de 18 de Novembro de 1970.

14 Augusto Pita, "Telheiras. EPUL: Uma Perspectiva da sua gestão", *op. cit.*, p. 45.

15 *Ibid.*

> *"a criação da EPUL (…) é indissociável das características da conjectura de transição da década de sessenta para a de setenta, entendida como desenlace provisório do desenvolvimento do sistema económico nas duas décadas anteriores e do tipo de intervenções que no sistema urbano (…) foram, ou vão sendo, produzidas por alguns agentes privilegiados, nomeadamente os investidores de forte capacidade política."*[16]

A criação da EPUL acabou por ser a resposta, para Lisboa, ao caos urbano, tendo em vista a sua regulamentação e urbanização.

Era, no entanto, uma resposta de mediação entre vários interesses antagónicos. Por um lado a premente necessidade de intervenção do Estado na regulação do sector da construção e no controlo da especulação sobre os preços da habitação e a sua construção desordenada. Por outro, a necessidade do regime fazer essa intervenção sem pôr em causa a propriedade privada ou destabilizar por completo o mercado imobiliário.

Não se alterava, assim, o "jogo" a que se vinha assistindo, nem se lhe introduzia ou modificava as regras. Tratou-se antes da introdução de um novo "jogador" no "tabuleiro" já estabelecido, na esperança de, de alguma forma, lhe alterar o rumo.

Nesse objectivo de refrear a especulação dos preços da habitação, que juntamente com a inflação a tornavam cada vez mais inacessível, destinava-se à EPUL a construção de habitações a preços comportáveis, constituindo também a intervenção do Estado no ordenamento urbano, através da realização dos planos de urbanização.

> *"Poderá mesmo vir a ser regulador no mercado da habitação tornando-se um promotor importante do sector. No entanto não irá funcionar como um promotor privado dado que como Empresa pública deverá assegurar o interesse geral e assim integrar os seus empreendimentos numa política geral tanto urbanística como habitacional, promovendo a criação dum tecido urbano susceptível de permitir modos de vida equilibrantes e libertadores."*[17]

Retoma-se, assim, uma certa "tradição" de Lisboa, ainda que pontual, de construir a cidade por grandes áreas. Desde a reconstrução pombalina da

16 *Ibid.*, p. 42.

17 Filipe Lopes, "O que é a EPUL?", *Arquitectura*, n.º 130, Maio de 1974, p. 9.

Baixa, no século XVIII, até aos planos de urbanização de Chelas e Olivais Norte e Sul[18], passando pelo Bairro de Alvalade.[19]

> *"As realizações de conjuntos habitacionais de certa dimensão em Lisboa e no País são poucas e sem continuidade no tempo e nos processos. Por isso, a evolução das propostas formais urbanístico-arquitectónicas, a avaliação dos resultados e dos métodos, meios e processos utilizados, resulta extremamente difícil: Olivais Norte (1958) e Sul (1960), Chelas (1965), Monte da Caparica (1975) e agora Telheiras[20] são exemplos que nos permitem ajuizar desta forma de construir a cidade por grandes partes, por intervenções públicas totalmente controladas, desde o Plano ao projecto e à realização. Controlo e articulação nos processos de concepção e decisão, cujos resultados são de longe mais positivos que outros processos de formação da cidade em loteamentos e construções indiscriminadas, ao sabor dos impulsos variáveis de uma promoção indisciplinada e especulativa."*[21]

PRIMEIRA EMPRESA MUNICIPAL

A constituição da empresa foi determinada pelo Governo, sob proposta da Câmara Municipal de Lisboa, através do Decreto-Lei 613/71, de 31 de Dezembro de 1971.[22] Define, no entanto, a CML como único accionista, constituindo, assim, a primeira empresa municipal do país.

> *"É sintomático, em todo o caso, o facto de a Câmara de Lisboa ter sido a única a enveredar por essa via. Tal circunstância decorria do facto essencial de a sua área de jurisdição ser precisamente a da capital do regime, o centro do sistema urbano metropolitano, e de o seu governo ser não a vanguarda de um poder municipal forte e em desenvolvimento mas, isso sim, o prolongamento*

---

18 Olivais-Norte (Gabinete de Estudos de Urbanização (GEU-CML) / Gabinete Técnico de Habitação (GTH-CML), 1955–1958).

Olivais-Sul (GTH, arquitectos Rafael Botelho e Carlos Duarte, 1960).

Plano de Urbanização de Chelas (GTH, coordenado pelo arquitecto Rafael Botelho, 1960–64).

Cf. Teresa Valsassina Heitor, "A expansão da cidade para oriente: os planos de urbanização de Olivais e Chelas", *in* Centro de Informação Urbana de Lisboa (ed.), *Lisboa. Conhecer, Pensar, Fazer Cidade*, 1.ª ed., Lisboa, C.M.L., 2001, p. 72–85.

19 Apesar de pontuais, porque descontínuas no tempo e no espaço, se considerarmos as principais intervenções públicas onde existe algum controlo, tanto da urbanização como do edificado (Baixa Pombalina (23,5 ha), Alvalade (230 ha), Olivais-Norte (40 ha), Olivais-Sul (186 ha), Chelas (510 ha) e o conjunto de áreas de urbanização da EPUL (210 ha)), correspondem, se somadas, a cerca 20% da área do concelho de Lisboa (10.005 ha), num total de 2.000 hectares.

Cf. Ibid.

20 O Bairro de Telheiras corresponde à área de intervenção da EPUL com maior extensão. Iniciado em 1972 com o Plano de Pormenor de Telheiras Sul, prolongou-se, em diferentes fases e tipos de intervenção, até 2011.

21 Augusto Pita, "Telheiras. EPUL: Uma Perspectiva da sua gestão", *op. cit.*, p. 42.

22 Publicado em Diário do Governo (o equivalente ao Diário da República, durante o Estado Novo).

absorvente de um poder central, cada vez mais reforçado, aos domínios, aliás, sempre precários, do municipalismo."[23]

Pretendia-se, com a criação desta empresa, que fosse o braço executor da Câmara Municipal na construção e desenvolvimento urbano de Lisboa. Um instrumento ao serviço da cidade e do poder político, com mais meios e maior capacidade técnica, executiva e financeira para a elaboração de projectos, construção, reabilitação e gestão de novas, ou já consolidadas, áreas urbanas.

O âmbito da empresa seria, a realização de estudos de urbanização ou renovação urbana (e obras necessárias) das áreas que lhe fossem atribuídas, ou transferidas, pelo município de Lisboa, ou, eventualmente, outros.

A EPUL, com sede em Lisboa, tinha, por princípio, a sua acção limitada ao respectivo concelho. No entanto, com autorização do Governo, poderia "*ser-lhe confiada a realização de estudos urbanísticos ou de obras de urbanização ou de renovação urbana em áreas da federação obrigatória dos concelhos da zona de Lisboa*"[24], nos termos a definir entre as partes.

Ou seja, a EPUL, para o desenvolvimento das suas atribuições, teria competências para: proceder à elaboração de estudos urbanísticos, sociológicos, administrativos ou de outra natureza e de projectos, gerais ou parciais, que lhe fossem confiados; executar obras de criação ou melhoramento de infra-estruturas e equipamento, ou qualquer outro edifício; executar obras a cargo de outras entidades públicas ou de particulares, desde que se situassem em zonas de trabalho da Empresa, e a sua realização fosse conveniente para o interesse geral; executar obras de conservação e manutenção, em bens pertencentes à Empresa ou a outras entidades, públicas ou privadas; fiscalizar a administração e execução das obras a seu cargo; adquirir e/ou alienar bens; pedir ao Governo a expropriação por utilidade pública dos imóveis e direitos a eles relativos, necessários à prossecução das suas atribuições; explorar os seus bens; e celebrar contractos de arrendamento e de prestação de serviços.[25]

---

23 Augusto Pita, "Telheiras. EPUL: Uma Perspectiva da sua gestão", *op. cit.*, p. 45.

24 *Estatuto da Empresa Pública de Urbanização de Lisboa*, *op. cit.* artigo 2.º.
A Federação dos Concelhos da zona de Lisboa, estava prevista no Código Administrativo de 1936–40, mas nunca se concretizou. Seria um organismo próximo do que hoje é a Área Metropolitana de Lisboa.

25 *Ibid.* artigo 4.º, n.º1.

Noticiando a cerimónia de tomada de posse da primeira administração, a 29 de Abril de 1972 (quatro meses após o estabelecimento da EPUL), o jornal *O Século* escrevia:

> *"À Empresa Pública de Urbanização de Lisboa fica cometida a realização de uma obra que tanto o Governo como a Câmara Municipal esperam ver crescer a ritmo diferente do anterior. Foi exactamente para isso que se lhe concedeu estatuto especial, com poderes da mais ampla, livre, eficiente e célere actuação. (…) A EPUL será, segundo as palavras do eng.º Santos e Castro*[26] *(…) 'um multiplicador da acção municipal e da sua capacidade'."*[27]

Tanto os discursos da cerimónia de tomada de posse, como os artigos que a noticiaram, ou mesmo os próprios estatutos da empresa, deixam transparecer uma crítica ao funcionamento e capacidade de acção dos serviços de arquitectura e urbanismo da CML. Anunciando, então, as empresas públicas e municipais, entidades com maior autonomia, como o instrumento regenerador da administração pública. Como tal, a criação da EPUL justificava-se, segundo os Estatutos, pelas *"vantagens em se subordinarem a moldes de gestão empresarial os estudos respeitantes à urbanização ou remodelação de áreas a determinar, bem como a execução das obras respectivas."*[28]

Em 1972, davam-se os primeiros passos em Portugal neste processo de descentralização pela via das empresas públicas, criadas para prosseguir os "*interesses colectivos de excepcional relevância*"[29]. Apesar de dependerem de capitais do Estado ou de outras entidades de direito público, tinham autonomia financeira e administrativa, gozando dos poderes e privilégios enquanto *pessoa colectiva de direito público*. Aqui, a grande diferença passava pela maior facilidade em contrair empréstimos junto da banca, a possibilidade de gerar lucros com os seus negócios, ou de atribuir remunerações superiores às tabelas salariais da administração pública.

> *"por outro lado, [as empresas públicas] não sofrem as inibições que espartilham outros órgãos da Administração – as leis e regulamentos com suas rigorosas limitações, a inacessibilidade aos regimes gerais de crédito e financiamento, os orçamentos manietados por normas rígidas, o imobilismo dos bens patrimoniais como factores da capacidade financeira, a ineficácia*

[26] Fernando Augusto Santos e Castro (1922–1983), Presidente da Câmara Municipal de Lisboa, nomeado pelo Governo, de 1970 a 1972.

[27] "Editorial", in O Século, 5 de Agosto de 1972, p. 11.

[28] *Estatuto da Empresa Pública de Urbanização de Lisboa*, *op. cit.*

[29] "Editorial", *op. cit.*, p. 1.

> *dos quadros, asfixiados por tabelas impeditivas de recrutamentos selectivos e da formação de autênticos escóis."*[30]

Assim, no início da década de 1970, a criação da EPUL significava ultrapassar as *"peias estruturais, burocráticas, administrativas e financeiras, a que os serviços camarários estavam sujeitos e correspondia à convicção de haver vantagem em desdobrar a actividade da Administração"*[31] através da fórmula das empresas públicas.

No discurso de tomada de posse do cargo de primeiro presidente do Conselho de Administração da EPUL, Dinis Soares da Costa, que até 1970 foi vice-presidente da CML, reiterava:

> *"O desdobramento da actividade da administração através da fórmula das empresas públicas corresponde à necessidade actual de lhe imprimir em muitos sectores uma eficiência de gestão que a rigidez das estruturas tradicionais dificilmente se coaduna."*[32]

No fundo, a EPUL tinha praticamente as mesmas competências e possibilidades de uma empresa privada, gozando de um estatuto privilegiado, com mais recursos, sustentado no poder municipal, ainda que sempre dependente das opções e aprovação última da Câmara Municipal. Não quer isto dizer que a EPUL concorresse, de um modo favorecido, com do sector da construção, uma vez que a sua área de actuação era, em primeiro lugar, a urbanização da cidade. Em suma, actuaria como que uma extensão do sector de projectos da Câmara Municipal de Lisboa.

Ainda que se verifiquem alguns aspectos susceptíveis de crítica sobre o papel social da EPUL (a partir do momento que passou a promover a construção de habitação de gama média e alta para o mercado tradicional de venda), a análise da sua criação, enquanto entidade urbanizadora, revela uma vontade de acção, o desejo de promover o crescimento urbano ordenado e planeado do concelho de Lisboa. O que, de facto, se verificou com a urbanização de mais de 210 ha de área da cidade ao longo de 40 anos, tornando-se num dos mais importantes intervenientes urbanos da sua história.

---

30 *Ibid.*

31 Augusto Pita, "Telheiras. EPUL: Uma Perspectiva da sua gestão", *op. cit.*, p. 46.

32 Discurso de Dinis Soares da Costa na tomada de posse do cargo de presidente do Conselho de Administração da EPUL, in "Empossados os primeiros corpos gerentes da Empresa Pública de Urbanização de Lisboa", in *Diário de Notícias*, 30 de Abril de 1972.

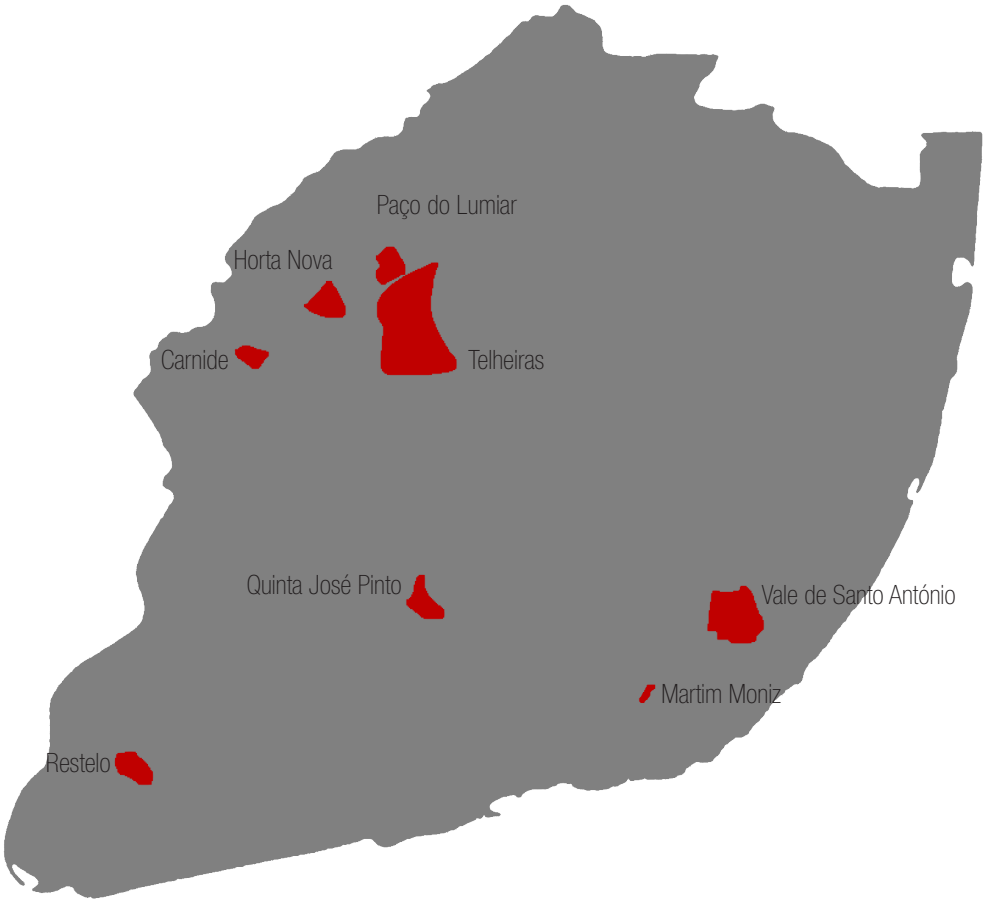


FIG. 28 Áreas de intervenção urbanística da EPUL

EVOLUÇÃO DA EMPRESA E PRINCIPAIS PROJECTOS

Com o 25 de Abril de 1974, e a queda do regime, alguns dos âmbitos e objectivos da EPUL são redefinidos. Contudo, a sua função original, enquanto entidade urbanizadora não se esgota. Apenas dois anos após a sua criação, a EPUL começa um novo ciclo, paralelo ao período revolucionário, onde o direito à habitação condigna era uma das principais preocupações.

De Norte a Sul do país multiplicaram-se as acções integradas no programa SAAL (Serviço Ambulatório de Apoio Local). Se noutras localidades foram as autarquias a auxiliar a actividade das brigadas, conforme previsto, em Lisboa foi a EPUL que assumiu esse papel.

A EPUL iniciou-se, assim, na promoção imobiliária, ainda de matriz fundamentalmente social, a somar ao eixo da sua acção – a urbanização.

Para esta dissertação não nos interessa tanto a enumeração de todas as realizações da EPUL nos vários níveis de actuação, mas antes destacar alguns dos projectos e programas de intervenção mais importantes. Neste sentido, são de particular relevância os planos de urbanização, de extensão considerável, e os programas habitacionais com maior intervenção social.

A urbanização foi uma constante, iniciada com planos do Restelo (Nuno Portas, Nuno Teotónio Pereira, João Paciência e Gonçalo Ribeiro Teles, 1971–1972) e de Telheiras Sul (Pedro Vieira de Almeida e Augusto Pita, 1972–1975). Evidenciando, desde logo, uma preocupação especial em prover os conjuntos urbanos com espaços públicos e espaços verdes, juntamente com uma procura pela qualidade da construção dos edifícios. A urbanização de Telheiras será mesmo a mais importante marca da EPUL, com intervenções ao longo dos últimos 40 anos. Desde os planos de urbanização (Telheiras-Sul, Telheiras-Norte e Núcleo Antigo de Telheiras), com uma área total de 84 hectares, até à promoção imobiliária com mais de 4.000 fogos construídos, dos quais, 266 incluídos no programa *EPUL-Jovem* e 304 destinados a programas de realojamento.

Ainda em termos de intervenção urbana é de realçar que a EPUL, em apenas 40 anos foi responsável por urbanizar o equivalente a 2,5% da área urbana de Lisboa.

> *"No final da década de 70, para muitos significava a primeira casa, com as inerentes liberdades e responsabilidades. A parábola recorrente é a do jovem casal de universitários chegado a Telheiras num 2CV e da história da sua ascensão profissional e material, mantendo uma fidelidade ao bairro que, a*

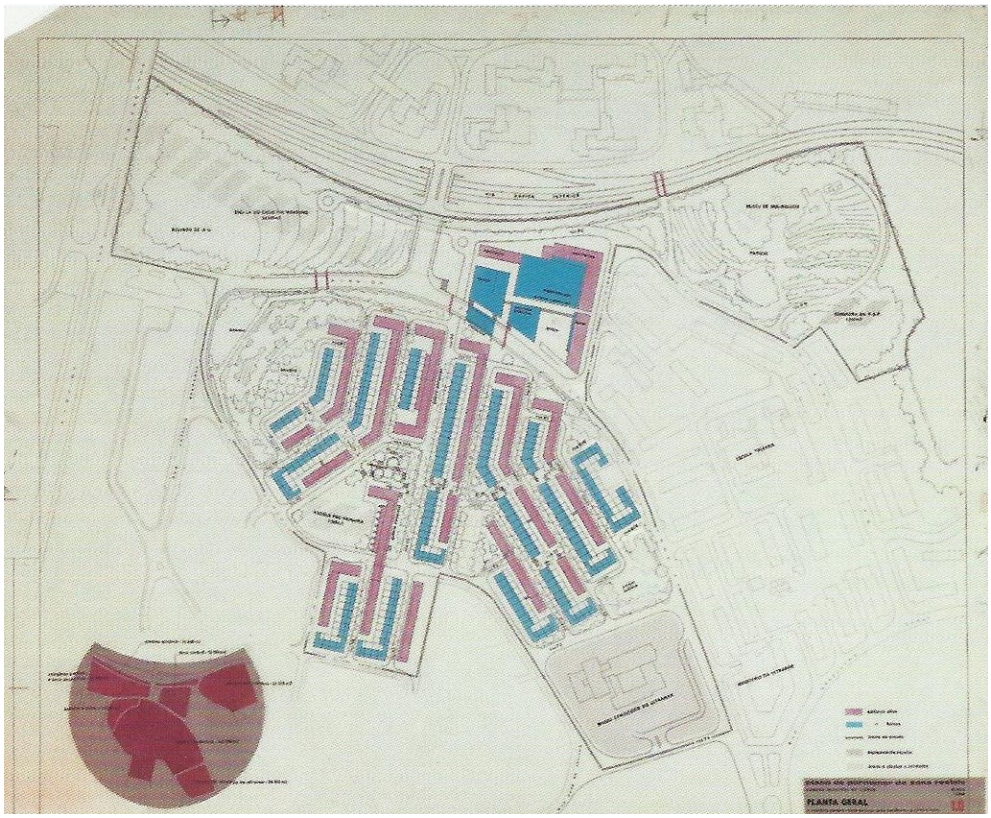


FIG. 29 Plano de Pormenor do Restelo, Nuno Portas, Nuno Teotónio Pereira, João Paciência e Gonçalo Ribeiro Teles (1971–1972)

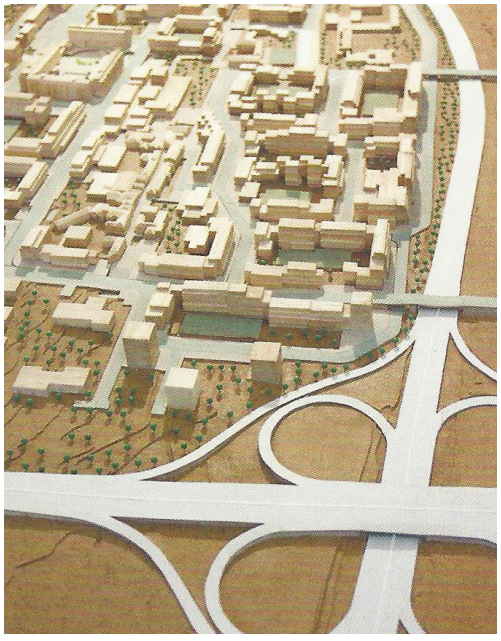


FIG. 30 Pormenor da maqueta da área de intervenção de Telheiras

fazer jus aos censos, é hoje a zona metropolitana com o mais elevado índice de escolaridade."[33]



FIG. 31 PER 7, Vale de Santo António, 1999-2001, arq. Jorge Conceição

A construção imobiliária assumiu, ao longo dos anos, um papel preponderante na actividade da EPUL – onde se incluem, além da habitação para venda directa ou para sorteio, equipamentos desportivos, sociais e culturais e ainda espaços comerciais –, geralmente integrados nas áreas de urbanização.

No campo da habitação, os números são também relevantes, tendo promovido a construção de 10.300 fogos entre 1972 e 2013 – desde os programas de realojamento à habitação de gama alta, passando pelas diferentes operações de reabilitação urbana –, numa média de, aproximadamente, 250 fogos por ano.

Para o âmbito desta dissertação, importam realçar dois programas habitacionais da história da EPUL com importante papel social e responsáveis por quase um terços das habitações construídas por esta empresa: o *Programa Especial de Realojamento* (PER) e o programa *EPUL-Jovem*, onde se insere o projecto *Praça de Entrecampos*.

A concretização de ambos os programas foi atribuída à EPUL pela CML. O primeiro, de iniciativa governamental, e para aplicação nas áreas metropolitanas de Lisboa e do Porto, tinha como objectivo *"a erradicação definitiva das barracas existentes nos município das áreas metropolitanas de Lisboa e Porto, mediante o realojamento em habitações condignas das famílias que nelas residem."*[34]. Em Lisboa, na execução do PER foram construídos, entre 1995 e 2001, 842 fogos, num total de 8 edifícios. Foi especialmente relevante, porque representou a demolição de inúmeros bairros de "barracas", sem o mínimo de condições de habitabilidade, que se perpetuavam há décadas no município de Lisboa.

Contudo, a actividade da EPUL na realização de habitação social para realojamentos remonta, praticamente, à data dos primeiros planos de urbanização, com vários edifícios habitacionais realizados entre 1973 e 1980 para este fim, nas áreas (e para a execução) dos planos de urbanização de Telheiras, Norte e Sul, e do Vale de Santo António.

[33] Paulo Martins Barata, "Telheiras: o Espírito Lagom", *Jornal Arquitectos*, n.º 205 - A Questão do Alojamento 2, Março–Abril de 2002, p. 60.

[34] *Programa Especial de Realojamento nas Áreas Metropolitanas de Lisboa e do Porto*, Decreto-Lei 163/93, publicado a 7 de Maio de 1993 n.º 2, artigo 1.º.

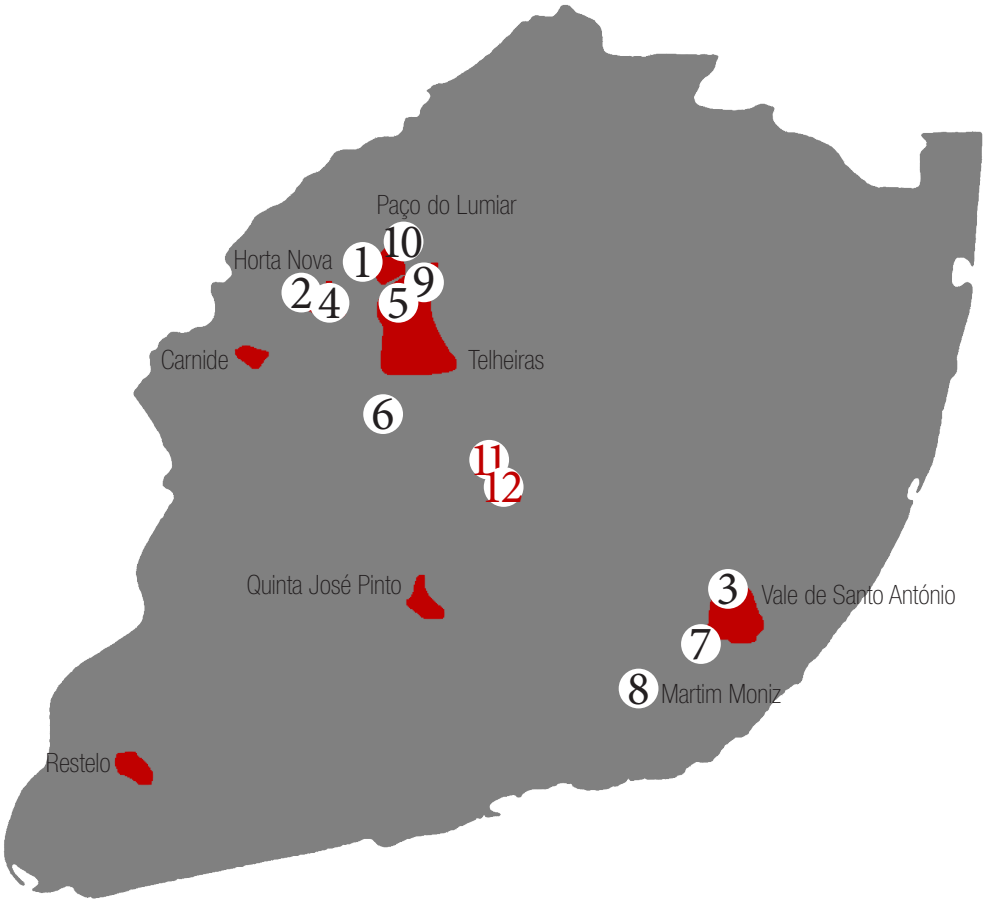


FIG. 32 Localização dos edifícios construídos no âmbito do programa EPUL-Jovem

EPUL-Jovem 1, Paço do Lumiar
EPUL-Jovem 2, Quinta do Castanheiro
EPUL-Jovem 3, Vale de Santo António
EPUL-Jovem 4, Quinta do Castanheiro
EPUL-Jovem 5, Alto da Faia - Telheiras
EPUL-Jovem 6, Quinta dos Barros
EPUL-Jovem 7, Graça
EPUL-Jovem 8, Martim Moniz
EPUL-Jovem 9, Telheiras
EPUL-Jovem 10, Paço do Lumiar
EPUL-Jovem 11, Entrecampos
EPUL-Jovem 12, Entrecampos



FIG. 33 EPUL-Jovem 1, Paço do Lumiar (164 fogos), 1997–1999, arq. Maria Eugénia Galvão

Esta porção das realizações da EPUL – habitação social para realojamentos, onde se incluí o PER – é considerável e atinge, no conjunto, cerca de 25% do número total de fogos construídos pela empresa, com 2.524 habitações destinadas a realojamentos.

Noutro espectro de acção, o programa *EPUL-Jovem* representa uma fracção aproximadamente igual, com 2.510 fogos, divididos por 12 edifícios.

Estes edifícios, numa primeira fase, são (maioritariamente) distribuídos por zonas periféricas do município (Telheiras Norte, Alto do Lumiar e Quinta do Castanheiro) ou de difícil acesso, ainda que relativamente centrais (Graça e Vale de Santo António). Hoje, correspondem a uma ligeira maioria em relação ao número total de fogos construídos: 8 edifícios em 12, que, no entanto, equivalem a 55 % do total das habitações.

Neste aspecto, são excepção os últimos conjuntos a serem concluídos, localizados em Entrecampos e no Martim Moniz, ou ainda os edifícios localizados na Quinta dos Barros, junto ao Estádio Universitário.[35]

O programa *EPUL-Jovem* foi lançado pela Câmara Municipal de Lisboa em 1996, então presidida por João Soares, com o propósito de colocar habitações no mercado a *"preços competitivos"*[36] e destinadas exclusivamente a jovens com idade entre os 18 e 35 anos. Tinha como objectivo *"impedir a desertificação da cidade e potenciar o rejuvenescimento da sua população"*[37]. Esta limitação foi alargada, na comercialização dos empreendimentos de Entrecampos e do Martim Moniz, para os 39 anos.

O processo de distribuição das habitações deu-se, habitualmente, por concurso público, através de um sorteio entre os inscritos que cumprissem os pré-requisitos necessários (essencialmente a idade). Desde o primeiro concurso, que o programa suscitou grande interesse, com um largo número de inscrições. Expressão máxima atingida no sorteio para a primeira fase do conjunto de Entrecampos, correspondente a 305 habitações do Lote 2, onde se atingiu o número de 9.100 inscrições.[38]

35 *Cf.* António Manuel Venda e João Carlos Fonseca, *EPUL: 40 anos*, Lisboa, EPUL, 2011, p. 66–75.

36 *Ibid.*, p. 64.

37 *Ibid.*

38 "Lisboa: EPUL Jovem abre segundo concurso para lotes de Entrecampos", *Público*, 27/06/2006, [em linha, disponível em: *http://www.publico.pt/n1262290*, [em linha, disponível em: *http://www.publico.pt/n1262290*, consultado a 27 de Maio de 2013].



FIG. 34 EPUL-Jovem 8, Martim Moniz (130 fogos), 2006-2012, arq. Augusto Vasco Costa

Numa primeira impressão este programa de iniciativa municipal é merecedor de elogio. Por se propor a construir habitação a preços reduzidos – dentro da cidade de Lisboa – para uma faixa etária, tradicionalmente com menor capacidade financeira, e quando a alternativa a preços acessíveis estava nos concelhos da periferia de Lisboa.

Contudo, numa análise mais detalhada levanta algumas incongruências. Na sua aplicação ao longo do tempo denota-se, fundamentalmente, um progressivo distanciamento em relação aos objectivos do programa. Nomeadamente, a sua distribuição a jovens (aos 39 anos ainda se pertence a esta categoria?[39]) e fazê-lo a um preço reduzido.

Se por um lado, houve uma certa melhoria, ao mover a construção dos novos edifícios, de bairros distantes ou de difícil acesso, para zonas mais próximas do núcleo histórico da cidade, esta alteração foi acompanhada por um aumento significativo do preço das habitações.

Basta, para isso, considerar a variação de preços, entre dois concursos do programa *EPUL-Jovem* para mesmo local, na Praça do Martim Moniz.

Este empreendimento, *EPUL-Jovem* 8, foi alvo de dois processos de venda por concurso e o primeiro conjunto de habitações da EPUL a ser vendido ainda em fase de projecto (prática que se repetiu no conjunto *Praça de Entrecampos*).

Tomámos como referência, para os dois casos, a média do preço por metro quadrado em habitações T1 sem espaços exteriores. Em 2001 este era, numa média aproximada, de 1470 €/m² – o que corresponde a 1908 €/m² se actualizarmos esse valor tendo em conta a inflação verificada entre 2001 e 2012[40]. No concurso de 2012, este valor já foi de 2097 €/m².

O primeiro sorteio de venda deu-se em 2001. Posteriormente, o projecto sobre o qual se deu a venda foi cancelado por indicação da CML, que requisitou um

39 As Nações Unidas e a UNESCO definem "juventude" como grupo de pessoas entre os 15 e 24 ano. Definição aplicada nas suas actividades ou estatísticas internacionais.

Contudo, acrescentam: "Juventude é mais uma categoria fluída do que um grupo etário fixo. (…) Portanto, 'jovem' é muitas vezes indicado como uma pessoa entre a idade em que termina a educação obrigatória e a idade em que encontra o seu primeiro emprego. Este limite superior tem vindo a aumentar, em função dos altos níveis de desemprego e do custo de estabelecer uma habitação independente que põem muitos jovens num prolongado período de dependência."

"What do we mean by 'youth'?", *UNESCO*, [em linha, disponível em: *http://www.unesco.org/new/en/social-and-human-sciences/themes/youth/youth-definition/*, consultado a 2 de Maio de 2014].

40 A actualização deste valor foi realizada pela aplicação disponibilizada pelo Instituto Nacional de Estatística no seu sítio na Internet: "Atualização de Valores com Base no IPC", *INE*, [em linha, disponível em: *http://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ipc*, consultado a 28 de Abril de 2014].

novo projecto de loteamento, levando à desistência de alguns compradores.[41] Em 2012, deu-se o segundo processo de venda por sorteio, com novo projecto e só em parte destinado ao *EPUL-Jovem*, uma vez que quarenta e cinco habitações foram disponibilizadas para venda directa ou por licitação a qualquer interessado, mas por um valor superior.[42]

Ou seja, verificamos que este aumento de preço das habitações não é apenas resultante da inflação verificada durante esse período mas, fundamentalmente, de uma escolha política ditada pelos dirigentes da CML, uma vez que a alteração ao projecto implicou não só uma alteração volumétrica, e consequente diminuição da densidade habitacional, mas também um melhoramento dos acabamentos da obra.[43] Isto significou um afastamento do esforço da EPUL em proporcionar habitações em função das necessidades e capacidade financeira de segmentos específicos da população – classe média e baixa, jovens, entre outros – para se aproximar de um tipo de habitação próximo ao já oferecido pelo mercado imobiliário e com margens de lucro maiores.

O facto do acesso aos fogos deste programa habitacional implicar a sua compra, aliado, neste caso, ao elevado preço por metro quadrado, tem as suas consequências.

Por um lado, só os pode comprar um jovem que tenha uma capacidade de investimento ou de endividamento substancial – introduzindo, neste aspecto, pouca diferença em relação à oferta do mercado. Por outro, incentiva o uso destes imóveis, para a especulação imobiliária. Uma vez que são disponibilizados pela EPUL por valores inferiores aos do mercado, permite – àqueles que tenham meios para tal –, que se comprem habitações, não com

41 *Cf.* José António Cerejo, "Câmara suspende construção de prédios EPUL Jovem no Martim Moniz", *PÚBLICO*, 25/06/2002, [em linha, disponível em: *http://www.publico.pt/local/noticia/camara-suspende-construcao-de-predios-epul-jovem-no-martim-moniz-154790*, consultado a 28 de Abril de 2014].

42 Ana Henriques, "EPUL vende casas novas no Martim Moniz", *PÚBLICO*, 19/06/2012, [em linha, disponível em: *http://www.publico.pt/local/noticia/epul-vende-casas-novas-no-martim-moniz-1551006*, consultado a 28 de Abril de 2014].

Mais recentemente, (2013 e 2014) voltou a ser disponibilizado um pequeno grupo de habitações para venda directa, desta vez integrado no programa *EPUL-Jovem*, ou seja, com imposição de idades entre 18 e 39 anos. – "EPUL–Jovem: Residências Martim Moniz", *EPUL*, [em linha, disponível em: *http://www.epul.pt/concursos/residenciasmartimmoniz/*, consultado em Abril de 2013 e Abril de 2014.

Faltam ainda concluir dois edifícios, tendo as obras sido novamente interrompidas. – José António Cerejo, "Obras da EPUL no Martim Moniz novamente paradas", *PÚBLICO*, 23/04/2014, [em linha, disponível em: *http://www.publico.pt/local/noticia/obras-da-epul-no-martim-moniz-novamente-paradas-1633227*, consultado a 28 de Abril de 2014].

43 José António Cerejo, "Câmara suspende construção de prédios EPUL Jovem no Martim Moniz", *op. cit.*

o intuito de habitá-las, mas com o objectivo de lucrar com o seu aluguer ou revenda. Ainda que este grupo possa constituir uma minoria em relação aos que realmente usufruíram das condições do programa *EPUL-Jovem*, acabaram por desvirtuar o seu sentido. Ou seja, além do acesso a estas habitações ter sido possível apenas para pessoas com um rendimento médio ou alto, ainda levou a que rapidamente deixassem de ser totalmente ocupados por jovens, deitando por terra o objectivo de reanimação e rejuvenescimento da cidade.[44]

A EPUL, para evitar esta situação incluiu uma cláusula que proíbe a venda ou aluguer dos apartamentos num prazo de 5 anos após a compra do imóvel. Não existe, no entanto, fiscalização ao cumprimento da cláusula por parte dos compradores.

A título de exemplo, se em vez de venda, as habitações fossem cedidas num regime de aluguer (como chegou a ser proposto pela CML em 2010, mas nunca posto em prática[45]), gerido pela EPUL ou pela CML, aí sim, se garantiria com certeza que esses edifícios seriam habitados por jovens, não apenas nos primeiros 5 anos em que vigora a cláusula, mas durante todo o tempo de vida do edifício. Por outro lado, esta possibilidade evitaria a necessidade de endividamento por parte dos jovens, e abriria portas a um leque muito mais abrangente do quadro social.

Tudo isto fez com que, progressivamente, estes edifícios deixassem de poder ser incluídos num panorama de construção económica, ou de custos controlados, tornando questionável o papel social da EPUL.

Em 1979, o arquitecto Augusto Pita (que projectou, juntamente com o arquitecto Pedro Vieira de Almeida (1933–2011), o Plano de Pormenor da Urbanização de Telheiras, 1973–74), escreveu um artigo na revista *Arquitectura* sobre a EPUL, a propósito da publicação deste mesmo plano, onde questionava a *"nebulosidade do estatuto social e do papel social atribuíveis à EPUL."* Esclarecendo logo de seguida que a EPUL *"foi criada numa conjuntura*

[44] *Cf.* "Casas da EPUL Jovem chegam a ter moradores com 80 anos", *Dinheiro Digital*, 28/05/2006, [em linha, disponível em: *http://dinheirodigital.sapo.pt/news.asp?id_news=67615*, consultado a 28 de Abril de 2014].

[45] Inês Boaventura, "Casas EPUL Jovem serão afinal sorteadas ou para arrendar", *PÚBLICO*, 04/01/2010, [em linha, disponível em: *http://www.publico.pt/local/noticia/casas-epul-jovem-serao-afinal-sorteadas-ou-para-arrendar-1430486*, consultado a 2 de Maio de 2014].

especial, efectivamente geradora de alguma desconfiança e de certo cepticismo não totalmente infundados."[46]

Esta desconfiança é ilustrada no *Editorial* do jornal *O Século*, publicado nos dias seguintes à criação da EPUL e a respeito da tomada de posse dos primeiros corpos gerentes desta empresa:

> *"Não pode dizer-se que a Empresa Pública de Urbanização de Lisboa tenha surgido e sido saudada com manifestações de simpatia por parte dos munícipes. A urbanização, com os seus problemas característicos, constitui um dos sectores da administração local mais mordiscados, quando não enèrgicamente zurzidos. (…) De forma que a desconfiança e o cepticismo serão o que mais suscitou a criação da nova empresa pública. Com razão, ou sem ela?"*[47]

De facto, tendo em conta o estabelecido nos Estatutos da EPUL, apenas dois pontos das suas atribuições[48] se podem entender como constituindo serviço público:

> *o) organizar exposições e publicar estudos destinados a estimular o interesse público pelos empreendimentos de que seja incumbida;*
>
> *p) promover a aceleração dos estudos de pesquisa e novos processos de construção de utilização de materiais;*

Este conjunto, entre as competências, já atrás referidas, atribuídas à EPUL e o carácter social ou de serviço público, por se tratar de uma empresa pública e municipal, é bastante paradoxal. Se por uma lado, o facto de se tratar de uma empresa, em que o único accionista é a Câmara Municipal de Lisboa, *"fazendo depender da sua aprovação alguns dos actos de gerência – os mais importantes – e de fiscalizar os órgãos e os serviços da empresa"*[49], faz com que se entenda daí que a sua intervenção tenha um interesse público e social. Por outro, a acção atribuída à empresa nunca lhe confere, oficialmente, um objectivo social, somente a realização de estudos e obras de "interesse geral".

---

46 Augusto Pita, "Telheiras. EPUL: Uma Perspectiva da sua gestão", *op. cit.*, p. 43.

47 "Editorial", *op. cit.*

De notar que em 1972, como durante todo o período da ditadura, os meios de comunicação eram sujeitos à censura prévia do seu conteúdo. Como tal, e apesar de evidenciar o que seria o tom da apreciação da sociedade lisboeta em relação à criação da EPUL (daí a sua importância), não podemos considerar esta transcrição como um julgamento desfavorável por parte do redactor desta crónica. Antes um recurso de escrita para o que de seguida contrapõe, justificando e elogiando a criação da empresa e os discursos proferidos 9 dias antes, durante a tomada de posse.

48 Estatutos da EPUL, número 1 do artigo 4.º.

49 "Editorial", *op. cit.*, p. 11.

A falta de definição de objectivos e finalidade nos Estatutos da EPUL – que se resumiam num *"auxiliar e desenvolver a acção municipal"* –, aliada à contemplação de um raio de acção de tal forma abrangente, permitiram a realização de habitações, tanto para realojamentos de populações desfavorecidas, como com "melhores acabamentos".[50]

A acção social do Estado, no campo da habitação, foi assumida como destinada ao *Fundo de Fomento da Habitação*, organismo de acção nacional, activo entre 1969 e 1982, ou ao *Gabinete Técnico de Habitação*, de acção municipal, responsável pelos bairros de Chelas, Olivias-Norte e Olivias-Sul, criado em 1959 e extinto só no início da década de 90.

A EPUL, assumiu, assim, a promoção de habitação para venda a preços inferiores ao do mercado, essencialmente para a classe média, juntamente com os espaços públicos e equipamentos associados às novas urbanizações.

Objectivava-se que a EPUL, ao desenvolver habitação a valores inferiores aos praticados pelo mercado, conduzisse esse próprio mercado a baixar os preços, e a reduzir a forte especulação imobiliária, característica das décadas de 60 e 70.

> *"De uma forma algo ingénua acreditava-se que a EPUL conseguiria funcionar como um mecanismo regulador da oferta promovendo a habitação a preços inferiores aos de um mercado que, por saturação, seria obrigado a refrear a espiral da especulação imobiliária. Nesta estratégia, não só a operacionalidade da EPUL face à dimensão do mercado parece ter sido sobrestimada, como a sua excessiva politização e falta de rigor terá tornado negligenciável a sua margem de competitividade."*[51]

EXTINÇÃO DA EPUL

Retomando as vantagens e justificações enumeradas, que motivaram a criação da EPUL poderemos chegar a um entendimento das razões que levaram ao fim desta empresa municipal.

Os aparentes facilitismos, gerados pela desintegração de poderes e/ou deveres da alçada municipal para empresas, ainda que públicas, e apesar das vantagens e operatividade que daí advenham, implicam um ainda maior rigor, clareza e

---

50 *Cf.* "Câmara suspende construção de prédios EPUL Jovem no Martim Moniz", *Público*, [em linha, disponível em: *http://www.publico.pt/n154790*, consultado a 23 de Maio de 2013].

51 Paulo Martins Barata, "Telheiras: o Espírito Lagom", *op. cit.*

ética na sua gestão e execução dos seus objectivos. Mas acima de tudo, sendo municipais, deverão ter a consciência social inerente a esse estatuto.[52]

Como tal, Santos e Castro, então presidente da CML, na mesma cerimónia em 1972 já advertia:

> *"Se a EPUL não for 'profundamente um cérebro e uma vontade', caminhará para a fatalidade 'de transformar-se, de instrumento activo, em pesado encargo e terá, então, contados os seus dias'"*[53]

De facto, nos últimos anos, e ao fim de cerca de 40 anos de actividade, a EPUL acabou mesmo por se tornar num "pesado encargo". A má condução das vantagens enumeradas, aquando da sua criação, acabaram por se tornar nalguns dos factores que conduziram à sua extinção oficial a 28 de Maio de 2013, depois de aprovada em Assembleia Municipal.

Apesar do anúncio da intenção de extinguir a empresa, em Novembro de 2012, resultar da necessidade de uma acção urgente face às dívidas da empresa, o caminho que conduziu a este ponto foi um acumular de várias decisões ao longo dos últimos anos, umas mais, outras menos legais, mas quase sempre lesando a EPUL.

Desde Setembro de 2006, com o início do processo de investigação à EPUL e à CML, pelo pagamento de prémios no valor de quase 75.000 € a gestores da empresa (com a aprovação desses mesmos gestores e do vice-presidente e vereadora do urbanismo da autarquia)[54], que a EPUL se viu envolta em processos judiciais polémicos, muito mediatizados, derivados de processos de má gestão e/ou falta de transparência, onde a Câmara surgia sempre como parte envolvida.

Mais tarde, em Setembro de 2010, estes pagamentos acabaram por ser considerados ilegais, tendo os arguidos sido condenados a penas de prisão suspensa.[55]

---

52 Ou como redigido no artigo 20.º da recente Lei 50/2012, que rege as empresas municipais: *"As empresas locais têm como objeto exclusivo a exploração de atividades de interesse geral ou a promoção do desenvolvimento local e regional (…)"*.

53 Parte do discurso de Santos e Castro, presidente da C.M.L., na cerimónia de tomada de posse da primeira administração da EPUL, in "Editorial", *op. cit.*, p. 11.

54 LUSA, "Caso EPUL: Fontão de Carvalho e Eduarda Napoleão podem ir a julgamento por decisão da Relação", *Público*, 21/11/2007, [em linha, disponível em: *http://www.publico.pt/n1311459*, consultado a 11 de Maio de 2013].

55 Nuno Miguel Ropio, "Idade 'safa' Napoleão da prisão", *Jornal de Notícias*, 18/09/2010, [em linha, disponível em: *http://www.jn.pt/PaginaInicial/Policia/Interior.aspx?content_id=1664964*, consultado a 11 de Maio de 2013].



FIG. 35 Projecto de Urbanização para Alcântara-Mar, Jean Nouvell (2003-2004)



FIG. 36 Maqueta do projecto de Frank Ghery para o Parque Mayer (2002-2003)

De facto, estes processos, envolvendo elementos do executivo autárquico e da administração da EPUL, levaram, juntamente com "caso Bragaparques", à demissão do presidente da Câmara, Carmona Rodrigues, e à marcação de eleições antecipadas em 2007. Pelo meio, demitiram-se também o vice-presidente, a vereadora do urbanismo, administradores da EPUL, e grande parte dos restantes vereadores.

Anos antes, no início de 2005, tinha sido aprovado em Assembleia Municipal, a permuta de terrenos, entre a CML e a empresa Bragaparques. Esta empresa, proprietária dos edifícios e terrenos do Parque Mayer, junto à Avenida da Liberdade, tinha negociado com a Câmara a troca desta área por parte do terreno da antiga Feira Popular, em Entrecampos. Mais uma vez a EPUL foi envolvida neste processo altamente mediatizado, que se arrastou por de vários anos e só recentemente concluído, com a anulação de todo o negócio.

Ao longo das últimas décadas, as empresas públicas, um pouco por todo o país, foram usadas como instrumento de desorçamentação municipal, realizando obras e endividando-se no lugar das câmaras municipais. Em grande parte, impedidas de o fazer por ultrapassarem os níveis definidos de endividamento.

A EPUL terá sido um dos casos de maior dimensão, senão o com maior visibilidade mediática.

Foram bastantes os encargos entregues pela CML à EPUL que implicaram despesas sem retorno, uma vez que as obras que trariam receitas à empresa acabaram por ser canceladas.

Incluem-se o projecto para a renovação do Parque Mayer (elaborado pelo arquitecto Frank Gehry, entre 2002 e 2003, e pago pela EPUL); contrapartidas resultantes dos contractos assinados entre o Sport Lisboa e Benfica e o Sporting Clube de Portugal e a CML a propósito da construção dos respectivos estádios de futebol e restantes instalações desportivas (entre 2002 e 2004) – onde coube à EPUL a construção dos ramais de acesso ao estádio da Luz e o pagamento de metade dos proveitos previstos em intervenções de urbanização a que estes clubes se associaram (9,975 milhões de euros a cada clube, respectivamente, no Vale de Santo António e na Quinta de Barros, Campolide), mas que nunca tiveram desenvolvimento; e o projecto de urbanização para Alcântara-Mar (2003–2004) da autoria do arquitecto Jean Nouvel.[56] Estas despesas, contraídas

[56] Tribunal de Contas, *Auditoria. EPUL - Empresa Pública de Urbanização de Lisboa*, Lisboa, Tribunal de Contas, 2011, p. 37–50.

entre 2002 e 2004, seguindo directivas e de acordo com as prioridades da autarquia, ascenderam a cerca de 29 milhões de euros.[57]

> *"A sucessivos executivos camarários a empresa trouxe vantagens de um género completamente diferente: como durante muito tempo as dívidas das empresas municipais não contavam para o endividamento das autarquias, a EPUL foi variadas vezes incumbida de levar a cabo projectos com forte cunho político, como a reabilitação do Parque Mayer, que não se enquadravam no seu objecto social.*
>
> *(…)*
>
> *Quando, a câmara caiu em 2007, no mandato do social-democrata Carmona Rodrigues, foram, em primeiro lugar, escândalos ligados à EPUL e investigados pelas autoridades que levaram ao abandono do cargo pelo então presidente."*[58]

Face aos empréstimos financeiros a que a EPUL recorreu até 2004 para fazer face a estas despesas, agravados pela estagnação, nos anos seguintes, da actividade da própria empresa e da economia nacional, especialmente no sector da construção, a EPUL ficou sem capacidade financeira para cumprir os contractos com a banca.

Como tal, no dia 28 de Novembro de 2012, António Costa, Presidente da Câmara Municipal de Lisboa, anuncia a decisão de extinguir a empresa.

A razão apresentada por António Costa (depois de aprovada a proposta a 5 de Dezembro de 2012) que terá pesado na decisão extinguir a empresa municipal foi a protecção do *"vasto património da cidade de Lisboa que está confiado à EPUL"*. Uma vez que, caso não fosse cumprido o pagamento às entidades bancárias a vencer dentro de poucas semanas, esse património poderia ser alvo de penhoras.

Como tal, e uma vez que a CML tinha no momento capacidade financeira para cobrir tanto os créditos como as dívidas da EPUL (passivo avaliado em 85 milhões de euros), foi decidido, tal como previsto nos estatutos, que todo o seu património (avaliado em 350 milhões de euros) passaria também para o município.

---

57 *Cf.* LUSA, "EPUL vai receber nove milhões de euros por projectos que não avançaram", *PÚBLICO*, 22/05/2012, [em linha, disponível em: *http://www.publico.pt/local/noticia/epul-vai-receber-nove-milhoes-de-euros-por-projectos-que-nao-avancaram-1547128*, consultado a 5 de Maio de 2014].

58 Ana Henriques, "António Costa extingue EPUL após quatro décadas de existência", in *Público*, edição de Lisboa, 29 de Novembro de 2012, p. 22.

Deste modo, se a gestão autárquica resolveu assim um dos seus problemas (a soma de dívidas à EPUL, que a empresa reclamava há vários anos) pela forma mais fácil, extinguindo-a e absorvendo todo o seu passivo e activo, o município, por outro lado, perdeu uma importante instituição, indissociável da história recente da cidade.

> *"Se a história de Lisboa, nos últimos 40 anos é indissociável da EPUL (que deu a jovens e a famílias menos abastadas a possibilidade de morar em Lisboa em condições únicas), a verdade é que os desvarios acumulados do único accionista – que é a câmara – fizeram da EPUL a testa-de-ferro de acções que o município estava impedido de praticar e que foram constituindo um passivo acumulado ao longo de anos que, conjugado com a desvalorização dos terrenos, a crise da construção e a nova legislação sobre o sector empresarial local, se tornaram numa bomba-relógio que, não obstante o desespero de todos os que lá trabalham e os resultados históricos conseguidos pela última administração, acabou por rebentar.*
>
> *Passaram-me pela memória adjudicações directas, obras para campanha feitas ad hoc, o faz e desfaz de empreitadas, a deslocalização da Quinta dos Lilazes para um edifício alugado, as pequenas obras que saíram caríssimas, as grandes obras que ainda saíram mais caras, que não interessavam à cidade nem à EPUL, mas que interessavam à câmara, que era o único accionista e que mandava. A câmara foi o criador e o algoz da EPUL."*[59]

Se a Empresa Pública de Urbanização de Lisboa foi algumas vezes criticada, ou por concorrer com a construção privada ou pela gestão dos últimos anos, não se pode esquecer tudo o resto que realizou desde 1971.

O facto de a extinção da EPUL incluir a "internalização" dos seus serviços e funcionários na estrutura da CML, significa que a sua função ainda não se extinguiu. Se, tanto a conjuntura económica ou os índices do número de fogos construídos por habitante, não anteverem a necessidade de novas urbanizações, a realidade é que a regeneração urbana nunca se esgota. A reabilitação do conjunto edificado, que marcaria o novo ciclo de actividade da EPUL daqui para a frente, corresponde ao grande desafio actual da Câmara de Lisboa, uma vez que, segundo dados recentes, existem cerca de 8.200 edifícios na cidade em mau ou muito mau estado de conservação.[60]

---

[59] Margarida Saavedra, "Por quem os sinos dobram", in *Público*, edição de Lisboa, 12 de Março de 2012, p. 47. Arquitecta da C.M.L., requisitada pela EPUL, nomeada membro do conselho de administração da EPUL em Fevereiro de 2013 até à sua extinção e ex-vereadora pelo PSD na C.M.L. (2007-2009).

[60] Marisa Soares, "Lisboa tem mais de oito mil edifícios em mau estado de conservação", *Público*, 24/10/2012, [em linha, disponível em: *http://www.publico.pt/n1568655*, consultado a 25 de Maio de 2013].

IV. Apresentação do Projecto

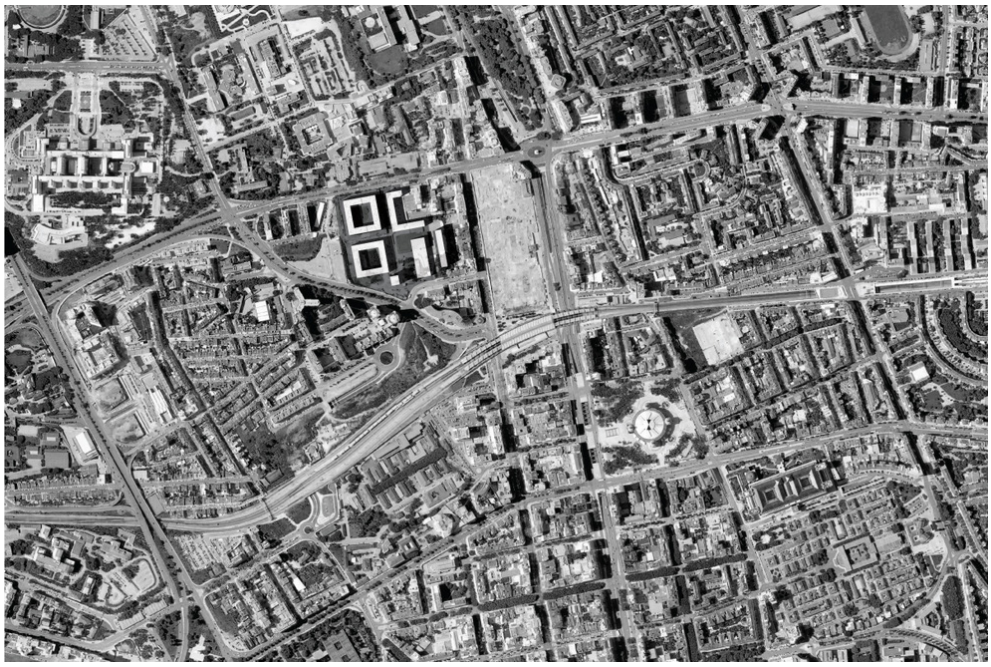


FIG. 38 Contexto urbano

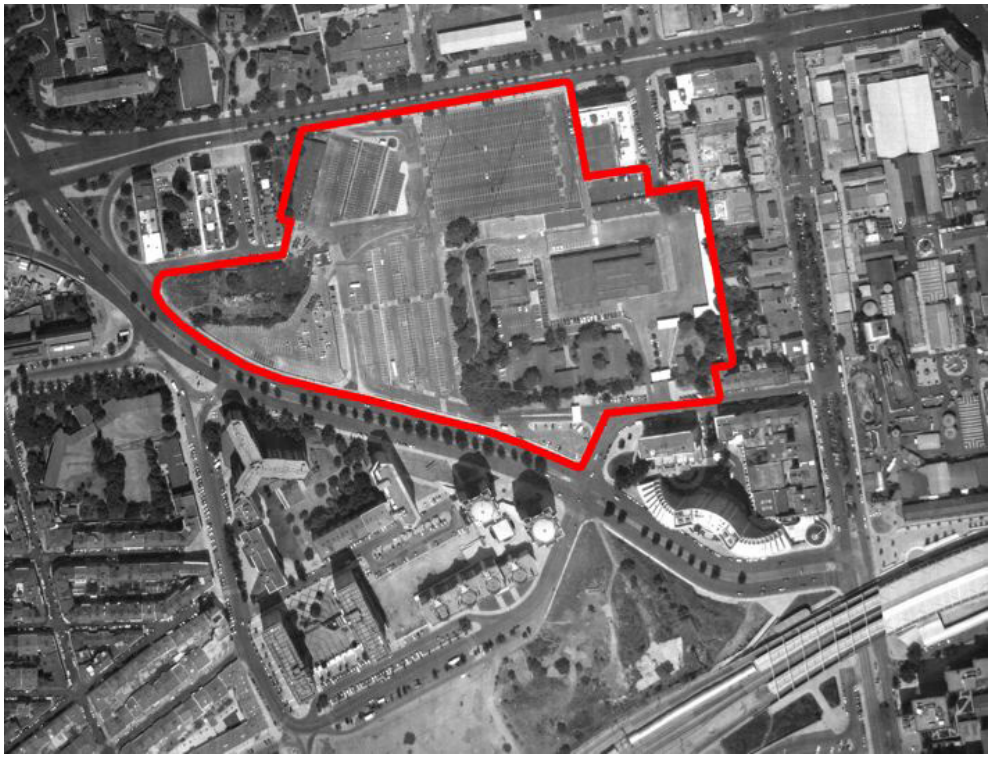


FIG. 37 Limites da área de intervenção

INÍCIO DO PROJECTO

Em 2004 a Câmara Municipal de Lisboa, então presidida por Pedro Santana Lopes, encarrega a EPUL de contratar o *atelier Promontório Arquitectos*, para desenvolver o projecto para os terrenos camarários da Avenida das Forças Armadas.

Parte deste terreno, com uma área de 36 100 m², foi entregue à EPUL pela CML *"como forma de compensação pelo valor dos terrenos cedidos para promoção dos PER"* (Programas Especiais de Realojamento, 3 a 8), desenvolvidos em Lisboa entre 1996 e 2000.[1]

Adicionalmente, o executivo da CML decide também incumbir a EPUL *"de proceder aos estudos urbanísticos da totalidade da parcela de terreno municipal* [onde se incluí a parte cedida à EPUL]*, de 64 983 m2, com vista a definir as soluções urbanísticas mais adequadas à articulação da zona com as malhas urbanas envolventes."*[2]

Assim, o programa inicial do projecto, definido pela Câmara Municipal para a ocupação deste grande terreno, previa a construção de habitações destinadas a jovens nos terrenos da EPUL, integradas no Programa *EPUL-Jovem* (como vimos, iniciado já em 1996), o que ia ao encontro de um dos lemas da anterior campanha eleitoral autárquica: trazer os jovens para o centro da cidade. Este pedido mencionava ainda construção de um "Centro Cívico", a implantar na parte do terreno pertencente à CML.

Face à falta de especificidade, geral e particular, isto é, tanto do *EPUL-Jovem*, como do programa do projecto encomendado, coube ao *Promontório* o desenvolvimento e melhor definição, tanto do programa, como da estratégia de ocupação deste pedaço de cidade.

Em primeiro lugar, a adequação do programa ao Plano Director Municipal para aquela área exigia uma percentagem de ocupação entre 40 a 60%, quer para habitação, quer para serviços. Esta abordagem também vai ao encontro da concepção de cidade dos *Promontório*, particularmente críticos

1 Deliberação 88/CM/2004 da CML.

2 Deliberação 89/CM/2004 da CML.

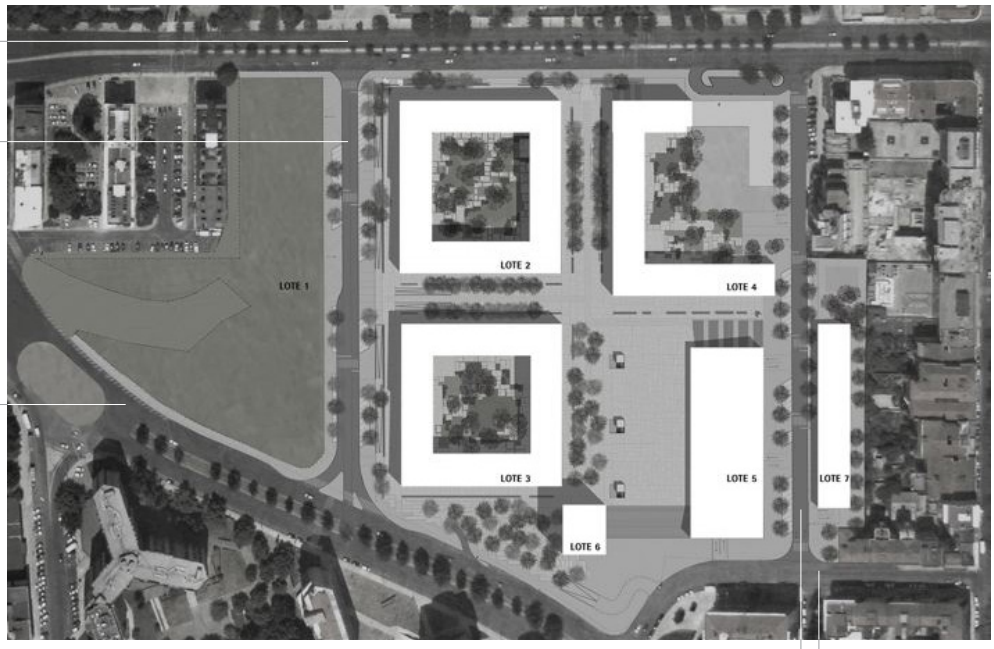


FIG. 40 Implantação



FIG. 39 Imagem digital de uma vista aérea sobre o conjunto

à construção de grandes áreas unicamente habitacionais. Neste caso, tinham como preocupação a criação de um espaço, na Lisboa contemporânea, com **qualidades de bairro**.

> *"Evitando o zoneamento mono-funcional, o conjunto foi concebido como um projecto de uso-misto verdadeiramente auto-sustentável, incorporando as três principais esferas da vida urbana – habitação, escritórios e comércio – permitindo desse modo a sua contínua habitação ao longo do dia."*[3]

Surge assim a ideia de criar uma *nova centralidade*, assente na criação de uma praça no centro do conjunto, servida por um leque de comércio e serviços, e um equipamento cultural. Um espaço protegido, onde fosse possível "estar":

> *"Se se pensar em toda a área envolvente, não existe um espaço desse tipo. O que mais se aproxima é o Campo Pequeno, mas a conformação da Praça de Touros, no centro e de planta circular, empurra as pessoas para fora da praça – é mais convexo que côncavo."*[4]

Tendo definido estas premissas, a primeira fase do plano consistiu num projecto de loteamento e urbanização. Este define a criação de uma nova rua, a continuação de outra e a divisão do terreno em 7 lotes[5]. O desenvolvimento do plano chega até à fase de *Projecto de Execução* dos edifícios de cada um dos lotes, com excepção do edifício-equipamento, e correspondente arranjo urbanístico e paisagístico. Tudo isto num prazo de, sensivelmente, um ano.

Pode dizer-se que o plano começa pela divisão do terreno em três segmentos, delimitados pelos novos arruamentos. Primeiro a criação de Rua A – hoje denominada Rua Lyon de Castro – a ligar as Avenidas das Forças Armadas e Álvaro Pais. Depois a continuação da Rua Sanches Coelho até à Rua da Cruz Vermelha, até então uma rua sem saída, apenas de acesso a estacionamentos.

A Rua Lyon de Castro delimita o **lote 1**, na parte Oeste do terreno. Este lote, definido no PDM como área de equipamento escolar, foi deixado "em branco", esperando a sua construção futura. Fazia ainda parte deste lote um pedaço

---

3 *"avoiding zoning mono-functionality, the ensemble has been conceived as a truly self-sustainable mixed-use scheme, incorporating the tree main spheres of urban life – housing, offices and commerce – thereby allowing its continuous inhabitation across the day."*

Promontório Arquitectos, "Memória descritiva do plano de urbanização da Praça de Entrecampos – Entrecampos Master Plan", p. 3, [em linha, disponível em: *http://www.promontorio.net/userfiles/projects_more/pdf/entrecampos_master_plan.pdf*, consultado a 7 de Maio de 2014].

4 João Luís Ferreira, em entrevista no dia 20 de Março de 2013.

5 Processo de loteamento 15/URB/2004, aprovado por despacho de 2004/08/04.



FIG. 41 Maqueta do conjunto, com o lote 7 em primeiro plano

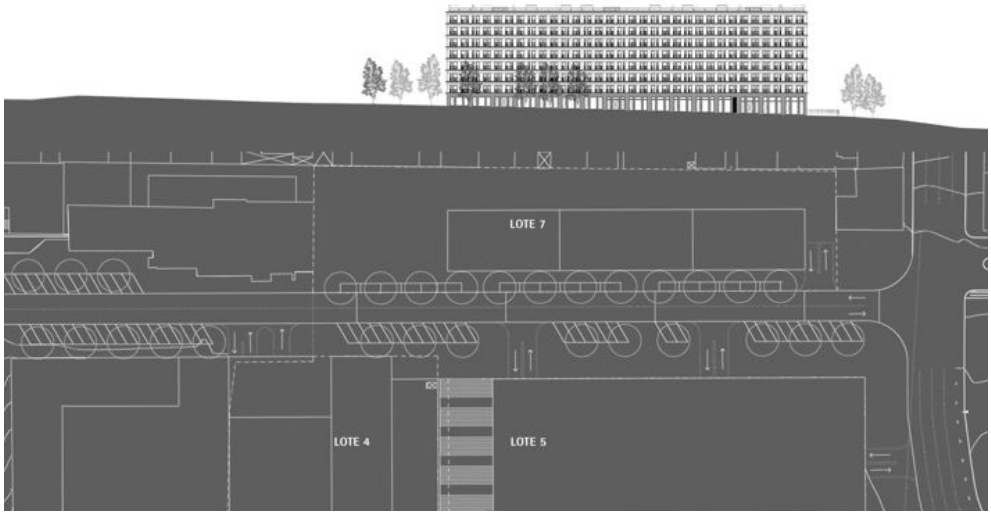


FIG. 42 Alçado do lote 7

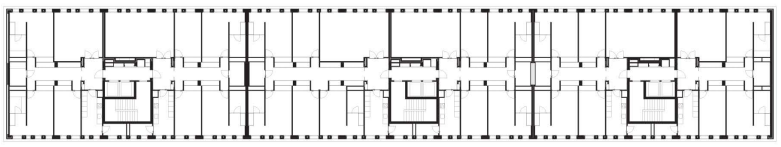


FIG. 43 Planta do piso tipo do lote 7

de terreno entre os três blocos habitacionais com clara influência da Carta de Atenas (como já vimos) e a nova rua que, não sendo área reservada a equipamento escolar, foi também deixada sem construção prevista no plano.

No lado oposto, ou seja a Este da Rua Sanches Coelho, esta "nova" rua define um novo quarteirão, de forma rectangular clara, entre esta e a Avenida 5 de Outubro, delimitando o conjunto de edifícios já existentes. Apesar da sua proporção, bastante mais comprido e estreito que os quarteirões próximos das *Avenidas Novas* e da generalidade da cidade, esta clarificação formal do quarteirão é bastante sintomática do modo de projectar do *atelier Promontório*. Como veremos ao longo desta dissertação, a opção por formas claras, repete-se, tanto noutras obras como neste projecto, quer na definição da forma dos quarteirões, quer nos próprios edifícios que os compõem.

Assim, o **lote 7**, propriedade da Câmara Municipal de Lisboa, corresponde ao espaço com frente de rua ainda sem construção no novo quarteirão. O edifício proposto, um bloco de oito pisos contíguo à Rua Sanches Coelho, afasta-se dos edifícios de ambos os lados, não lhes tocando. O que, por um lado, resolve o gaveto criando um pequeno largo e no lado oposto uma praceta de acesso público, e por outro, mantém a sua legibilidade enquanto "forma pura".

Este volume é inicialmente proposto como residência universitária, uma vez que o número, pedido pela EPUL, de habitações para jovens destinadas a venda já tinha sido alcançado nos dois blocos centrais do projecto, que abordaremos de seguida. No entanto, tendo em conta as contingências financeiras da CML, foi decidido alterar este bloco para o que se poderá chamar de habitação multifamiliar de promoção imobiliária, composto por habitações T3, T4 e T5. Ou seja, tipologias com mais quartos que as dos edifícios-quarteirão (T0 a T3) e, consequentemente, de maior área e diferente distribuição interna do edifício e das habitações. Assim, neste edifício, cada patamar dos acessos verticais distribuí apenas para duas habitações, num típico esquema de esquerdo-direito.

Esta última configuração, dirigida a famílias já estabelecidas com até quatro filhos, foi pensada tendo em conta as possíveis necessidades futuras da família e consequente adaptação da habitação. Neste sentido, a evolução familiar normal, leva a que os filhos, atingindo a fase adulta, constituam o seu próprio agregado familiar, ou simplesmente acabem por sair de casa dos pais. Não havendo, então, necessidade para uma habitação com tantos quartos. Assim, o desenho das habitações, com a colocação de todos os compartimentos



FIG. 44 Esquema de usos do piso térreo



FIG. 45 Esquema de usos do piso tipo

sanitários, cozinha e respectivos elementos verticais de distribuição nos dois extremos, permite a demolição de qualquer parede interior e reconfiguração de todas as outras divisões. Quer seja para juntar dois quartos, formando um maior; para aumentar as dimensões da sala; ou abrir a cozinha para um dos quartos, transformando-o numa sala de jantar, etc.

De salientar ainda que, sendo um bloco relativamente estreito (15 m) e com habitações grandes (com áreas entre 155 e 230 m^2), todas têm duas frentes (contrariamente ao que acontece nos dois blocos-quarteirão, onde apenas um dos tipos de T2 e outro de T3 têm frente para os dois lados), virando todas as salas para o Centro Cultural, possivelmente servindo de argumento de valorização imobiliária da habitação, enquanto as cozinhas se viram para interior do quarteirão.

NÚCLEO DO PROJECTO

Os dois lotes atrás referidos (lotes 1 e 7) servem, de certa forma, para "coser" a intervenção à cidade. Se no lote 7, como vimos, procura-se uma relação directa com as formas da cidade a nascente do lugar do projecto, no lote 1, pelo contrário, a não-construção, ou a construção do vazio, confirma-nos a posição dos arquitectos em relação à cidade. Posição essa que reflecte-se em todo o projecto e será um dos pontos sobre os quais nos debruçaremos no próximo capítulo, tendo em vista a análise e compreensão desta intervenção. Ou seja, estabelece um diálogo entre as formas propostas e a cidade tradicional, procurando a continuação desse tecido urbano, e acentua a ruptura com as formas da cidade Moderna, afastando-se dela.

É, então, entre os lotes 1 e 7, ou seja, entre a Rua Lyon de Castro e a Rua Sanches Coelho, que se desenvolve a essência do projecto e se dá resposta ao programa exigido. Este núcleo é ainda delimitado, a Norte, pela Avenida das Forças Armadas e, a Sul, pela Avenida Álvaro Pais e Rua da Cruz Vermelha, que também definem o perímetro onde a circulação automóvel é permitida.

Esta parcela do terreno tem a característica de ter uma pendente média em todos os seus limites de, aproximadamente, 3,6% com o ponto mais alto, o vértice Noroeste, no cruzamento da Avenida das Forças Armadas com a Rua Lyon de Castro (que, ainda assim, é inferior ao nível da rua), descendo depois para cada um dos lados. A compatibilização entre a pendente do projecto e a destas duas ruas com trânsito automóvel é feita por uma zona ajardinada com

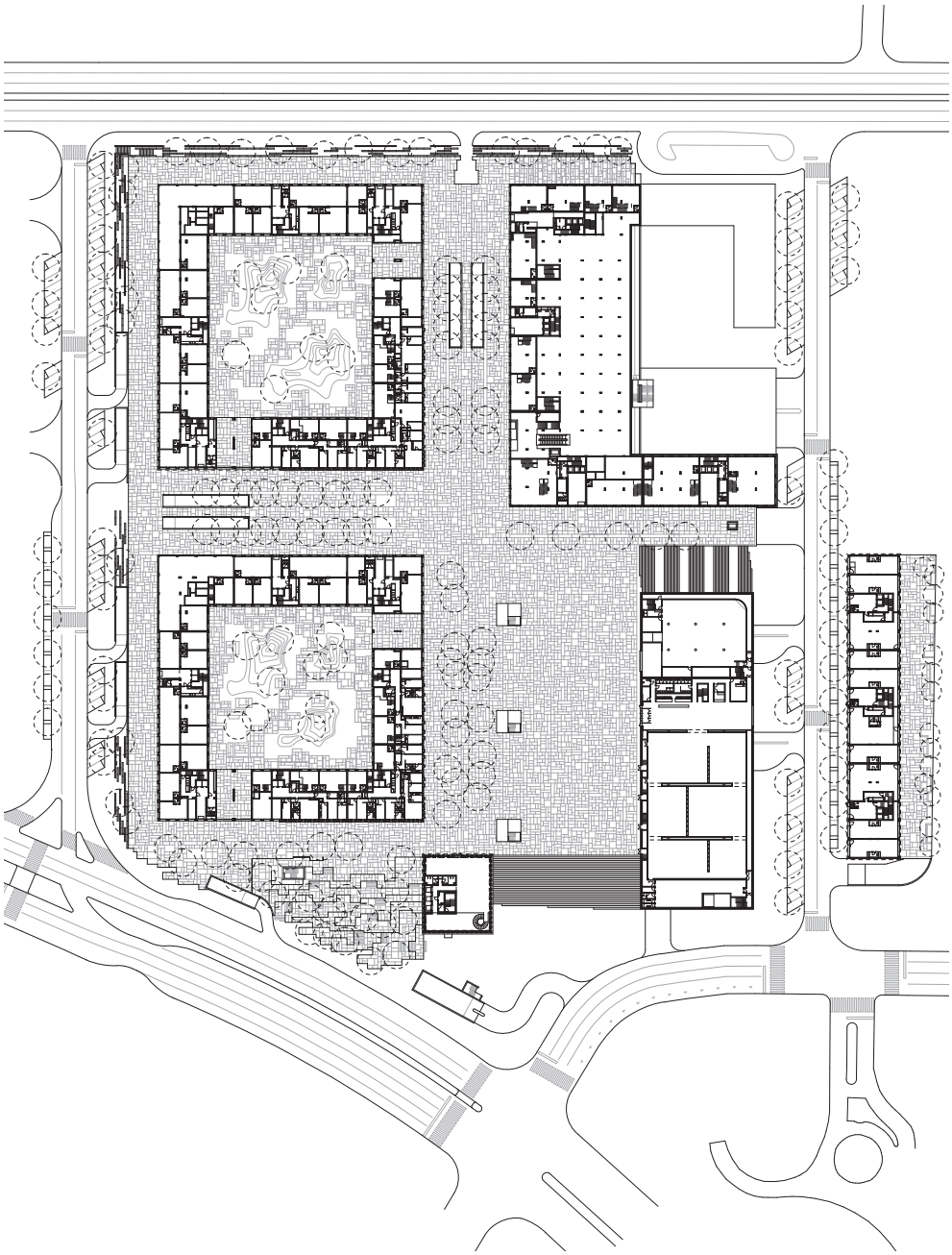


FIG. 46 Planta do piso térreo do conjunto



FIG. 47 Vista da Rua Lyon de Castro

pequenos muros, que compatibiliza, ao longo destes dois lados, as diferentes pendentes.

No extremo oposto, o plano do projecto fica elevado em relação às ruas envolventes. Aqui, a compatibilização é resolvida pelo edifício de uso cultural – que tira proveito da diferença de cotas –, uma larga escadaria entre este volume e a torre e um conjunto de patamares a Nascente desta.

A linha orientadora de todo o projecto é, como já foi dito, a criação de uma nova centralidade na cidade de Lisboa, e com ela a intenção de formar um novo conjunto urbano com **vivência de bairro**. Isto é, onde fosse possível suprir a poucos passos de distância todas as necessidades da vida urbana. Como sejam a habitação, trabalho, comércio, serviços, cultura e lazer.

Surge assim a proposta de desenhar uma **grande praça**. Uma esplanada, como centro de todo o conjunto, protegida da circulação automóvel e definida pelos edifícios dispostos à sua volta e pelas grandes escadarias.

O conjunto projectado define-se, então, pela disposição de cinco volumes numa área aproximadamente quadrada, dividida em quatro quadrantes por dois largos arruamentos pedonais, numa composição ortogonal de continuidades volumétricas e alinhamentos visuais.

> *"Apesar da inclinação do terreno, uma grelha ortogonal dá origem a dois grandes blocos habitacionais e completa parcialmente um terceiro de escritórios. Estes blocos de oito pisos formam dois lados da grande praça aberta, de frente para o Arte Fórum (…). Finalmente, (…) uma elegante torre pontua a praça como um elemento de excepção."*[6]

Uma característica que desde logo se destaca no projecto é a simplicidade das formas dos edifícios. Todo o conjunto é composto por volumes simples, quase puros, conjugando várias tipologias arquitectónicas que fazem parte da cidade: quarteirão, "lâmina", torre e bloco horizontal baixo. Representando a função habitualmente reconhecida a cada uma das formas.

A propósito desta relação, entre formas-tipo que compõem a cidade e a relação de identificação que se estabelece com a actividade que acolhem, o arquitecto João Luís Ferreira relembra uma conferência dos arquitectos espanhóis



FIG. 48 Zona ajardinada para compatibilização com a pendente da Avenida das Forças Armadas



FIG. 49 Zona ajardinada para compatibilização com a pendente da Avenida das Forças Armadas



FIG. 50 Patamares de compatibilização com a pendente da Avenida Álvaro Pais, a Sul do lote 3

[6] *"Despite the site's steepness, an orthogonal grid generates two large housing blocks and partially completes a third one of offices. These 8-storey blocks form two sides of the large open square fronted by the Art Forum (…). Finally, (…) a slim tower punctuates the square as an element of exception."* Promontório Arquitectos, "Memória descritiva do plano de urbanização da Praça de Entrecampos – Entrecampos Master Plan", *op. cit.*, p. 3.

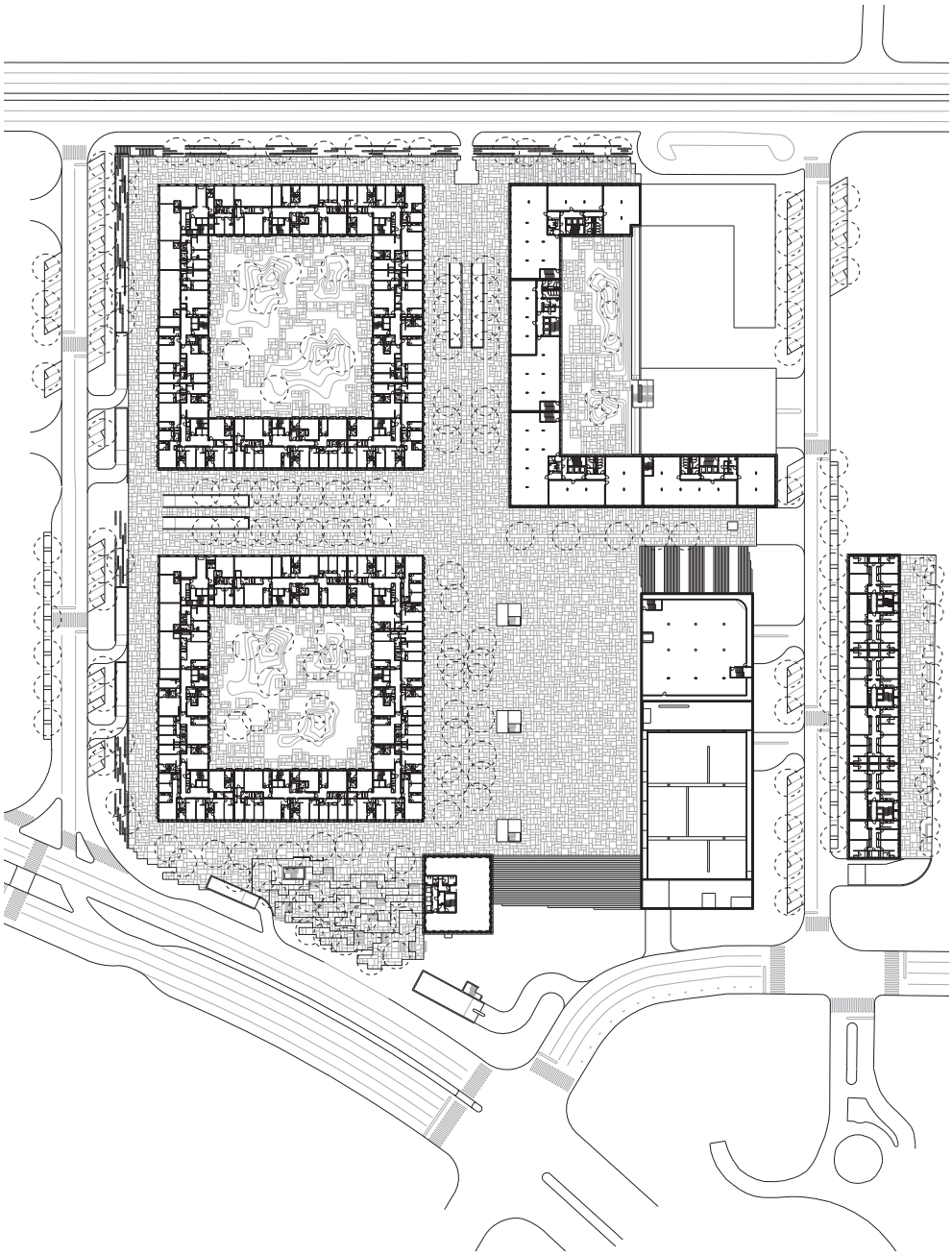


FIG. 51 Planta do piso tipo do conjunto

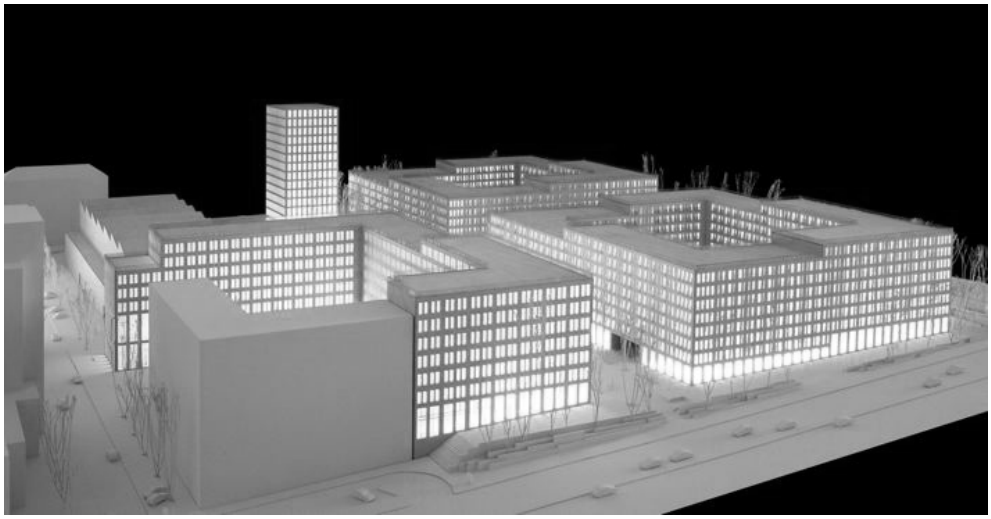


FIG. 52 Vista da maqueta com o edifício de esquina pré-existente em primeiro plano

Luis Mansilla (1959–2012) e Emilo Tuñon (n. 1959). Nessa ocasião, um dos arquitectos exemplificava, ilustrando com um maço de tabaco, que se tende a associar o edifício de escritório com um volume vertical, os equipamentos com volumes baixos e horizontais e, com a terceira posição, a habitação, isto é, com um volume comprido e pouco profundo.[7]

No entanto, não se prendem taxativamente nesta relação forma-função dos edifícios, acabando também por reflectir a mistura de usos da cidade tradicional.

Ou seja, tanto os dois **quarteirões** como o **edifício-lâmina** (lote 7) albergam comércio e serviços no piso térreo e habitação nos superiores; o **terceiro quarteirão** (lote 4) repete o piso térreo, mas os pisos superiores são agora escritórios; os outros dois tornam-se, neste sentido, bastante óbvios: escritórios na **torre** e equipamento cultural no **bloco horizontal**.

Tendo isto em conta, e o lugar em que se insere a intervenção – *"na fronteira entre o plano de blocos-quarteirão de Ressano Garcia, mais conhecido como "Avenidas Novas", e um zoneamento de descontinuidades, do urbanismo da Carta de Atenas do final dos anos 50"*[8] –, facilmente se percebe a escolha dos *Promontório* pela continuidade das formas com maior permanência na cidade de Lisboa.

> *"Partindo de uma perspetiva histórica e morfológica, o conceito urbano obedece ao perímetro volumétrico definido no plano do séc. XIX por Ressano Garcia."*[9]

Esta escolha vai além da perspectiva histórica, fundamentando-se também com razões formais e funcionais. Uma vez que, afirmam, esta composição, com blocos-quarteirão com pátio interior, *"resolve melhor os problemas da cidade – são mais claros entre o que é público e privado, o que é dentro e o que é fora."*[10].

---

7 João Luís Ferreira, em entrevista no dia 20 de Março de 2013.

8 *"From an historical and morphological perspective, the site is on the boundary between the 19th-century perimeter block plan of Ressano Garcia, better known as 'Avenidas Novas', and a discontinuity zoning of late-1950s Athens Charter urbanism."*
Promontório Arquitectos, "Memória descritiva do plano de urbanização da Praça de Entrecampos – Entrecampos Master Plan", op. cit., p. 3.

9 Promontório Arquitectos, "Praça de Entrecampos, Lisboa", *ArchiNews*, n.º 24, Abril–Junho de 2012, p. 138.

10 João Luís Ferreira, em entrevista no dia 20 de Março de 2013.

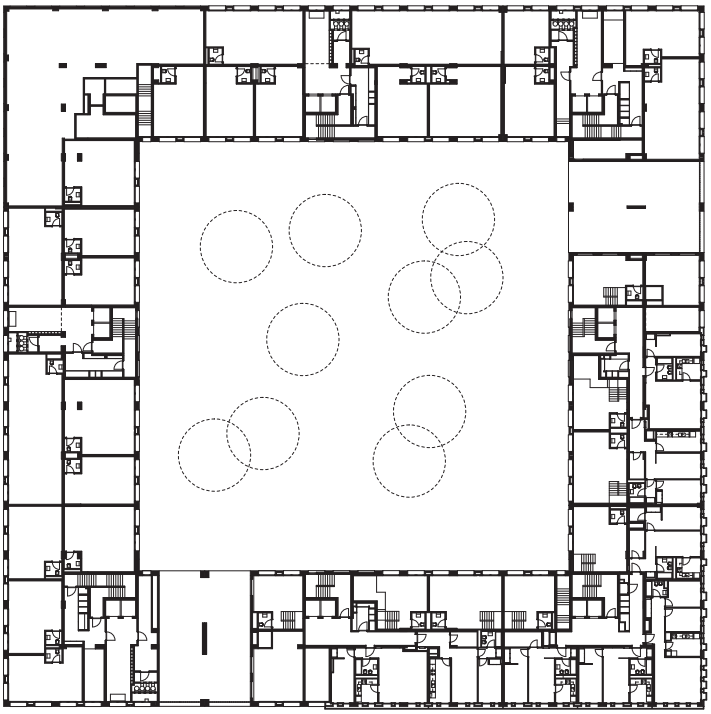


FIG. 53 Planta do piso térreo do lote 3



FIG. 54 Alçado Sul do lote 2

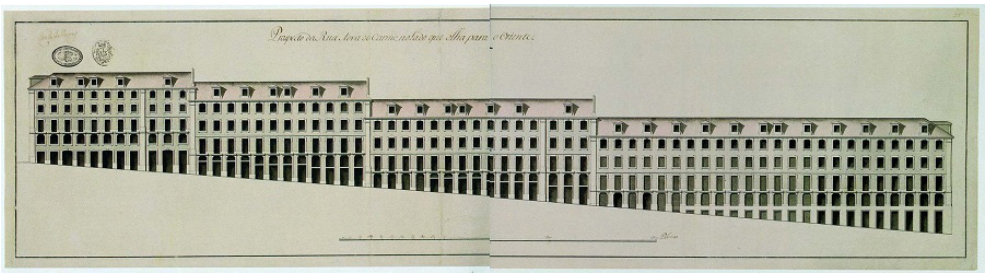


FIG. 55 Alçado da Rua do Carmo, Lisboa, lado Poente

A opção por volumes claros, individuais e facilmente reconhecíveis que constituem o conjunto não é exclusiva desta obra, mas é antes um reflexo da concepção geral de arquitectura do *atelier Promontório*. Neste aspecto, encontramos semelhanças com uma grande parte dos projectos do *atelier*, em especial nos de implantação urbana – como por exemplo o Complexo do Oriente, o Conjunto Habitacional de Telheiras, o edifício do Gabinete do Primeiro Ministro ou, fora de um contexto urbano, o Fluviário de Mora – e que fazem eco das palavras do arquitecto João Luís Ferreira, quando afirma:

"Um edifício deve ser o mais claro e identificável possível."[11]

EDIFÍCIOS-QUARTEIRÃO (LOTES 2 E 3)

Os **lotes 2 e 3** correspondem aos terrenos transferidos para a EPUL, com vista à construção de habitações. Foi por estes blocos que se iniciou a construção do conjunto, e como tal, foram os únicos que foram concluídos, e comercializados.

Por esta razão, permitem uma abordagem mais demorada e concreta, em questões que vão além do projecto e se prendem com a circunstância material da obra. Deste modo, estes dois edifícios acabam por informar a leitura que fazemos do restante projecto não construído.

Cada um destes lotes é ocupado por um edifício-quarteirão, o lote 2 com 83 m x 77,5 m e o lote 3 com 77,5 m x 77,5 m, com oito pisos de altura e afastados cerca de 12 m dos limites do lote, formando um logradouro-jardim no núcleo de cada um dos edifícios com 53 m x 47,5 m e 47,5 m x 47,5 m, respectivamente. Os edifícios têm, assim, uma profundidade de 15 m.

Estes procuram evidenciar a topografia do terreno, com uma pendente média de 3,6% nos quatro lados dos dois lotes, reflectindo-a na volumetria do edifício. Assim, os edifícios são quebrados no ponto médio de cada um dos lados, correspondendo à descida de um piso, formando "L's" de cércea nivelada que definem cada gaveto.

Este desenho cuidado de adaptação à pendente, em que a laje de tecto do piso térreo se mantém de nível variando a cota da soleira ao longo da pendente da rua, remete para um tipo de desenho que traz à memória os planos das fachadas da reconstrução da Baixa Pombalina, na segunda metade do século XVIII, quando o rigor do plano se confronta com o terreno irregular, por exemplo, do Chiado.

11 *Ibid.*

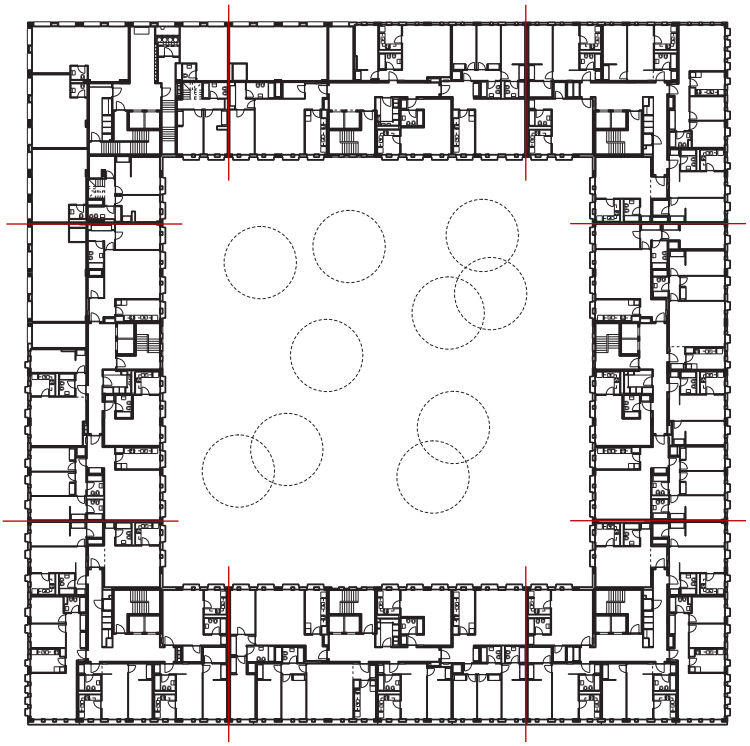


FIG. 56 Planta do piso tipo do lote 3



FIG. 57 Alçado Nascente do lote 3



FIG. 58 Panorâmica do conjunto no cruzamento das Avenidas das Forças Armadas e Lyon de Castro

A adaptação do desenho das fachadas à inclinação da encosta é realizada com base na altura do pé-direito do piso térreo, acrescentando, em alguns casos, uma sobreloja. Neste caso, a cantaria do vão da loja e da sobreloja formam um único conjunto, que pode apresentar múltiplas variantes.[12]

Ou nas palavras do arquitecto João Luís Ferreira:

> *"procurando-se que a arquitectura do edifício expresse de forma natural, e com os meios próprio da disciplina, aquele contexto morfológico."*[13]

Cada edifício-quarteirão é, então, constituído por 8 acessos independentes, só comunicantes nos pisos de estacionamento. Do ponto de vista do desenho e da sua utilização, são 8 edifícios de "acesso-central", que juntos formam o quarteirão*, "sendo típicos os edifícios de gaveto e os centrais."*[14]

Cada um destes dois edifício-tipo é formado pela repetição, em cada um dos pisos, da mesma planta-tipo – uma de gaveto e outra do segmento central. Contudo, em função da adaptação dos blocos-quarteirão ao terreno à sua volta e, simultaneamente, ao logradouro nivelado no seu interior, as duas plantas-tipo sofrem alterações na transição entre o piso térreo e os pisos-tipo. Consequentemente, a adaptação da volumetria à pendente reflecte-se também no último piso do segmento central, com uma versão parcial da planta-tipo (apenas possível porque a pendente é constante e com a mesma inclinação em todos os lados).

Nas plantas-tipo, cada patamar da distribuição vertical dá acesso, no gaveto, a seis habitações (2 T0, 3 T1 e 1 T2), e nos segmentos centrais a cinco (1 T0, 1 T1, 2 T2 e 1 T3).

As áreas variam entre 40,5 m² para os T0 e 109 m² no T3.

Com um orçamento reduzido (o lote 2 foi orçamentado em 22 milhões de euros, tendo o concurso para a empreitada sido ganho por 19,1 milhões de euros e o do lote 3 por 16 milhões de euros[15]; o valor médio por metro

12 Jorge Mascarenhas, *Sistemas de Construção: descrição ilustrada e detalhada de processos construtivos utilizados correntemente em Portugal*, 1.ª ed., Lisboa, Livros Horizonte, 2004, vol. V, p. 51–52.

13 João Luís Ferreira, "Memória Descritiva e Justificativa do Projecto de Licenciamento do Lote 2 do Loteamento 15/URB/2004", 20 de Junho de 2005, p. 5.

14 João Luís Ferreira, "Memória Descritiva e Justificativa do Projecto de Licenciamento do Lote 2", *op. cit.*

15 João Luís Ferreira, em entrevista no dia 20 de Março de 2013.



FIG. 59 Interior do quarteirão do lote 2



FIG. 60 Pórtico de acesso ao pátio



FIG. 61 Fachadas Norte e Nascente do lote 2



FIG. 62 Fachadas Sul e Poente do lote 3

quadrado ficou em cerca de 560,00 €[16]) e com uma preocupação em garantir uma boa construção, com materiais resistentes e/ou de pouca manutenção, como no caso dos painéis que revestem a fachada, a redução parece ser ganha, em primeiro lugar, pela minimização das áreas de cada habitação, e em segundo lugar pela maximização do número de habitações distribuído por cada patamar de acessos verticais. Este facto implica que a grande maioria das habitações tenha todos os vãos com a mesma orientação. Excepção feita apenas numa das tipologias T2 e outra T3, situadas nos extremos – de cada piso – do segmento central, as quais têm aberturas tanto para a rua como para o pátio, permitindo a ventilação cruzada da habitação.

> *"Não obstante o facto do orçamento de construção por metro quadrado estar perto da habitação social, o projecto teve como objetivo suportar com dignidade o normal desgaste diário, e de ser capaz de acomodar, sem aparato ou gratuitidade, o fluxo quotidiano."*[17]

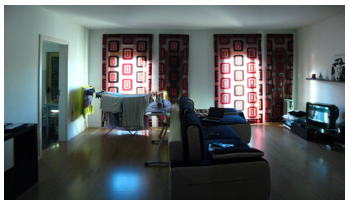


FIG. 63 Sala de um T1 no lote 2, virado para a Avenida das Forças Armadas

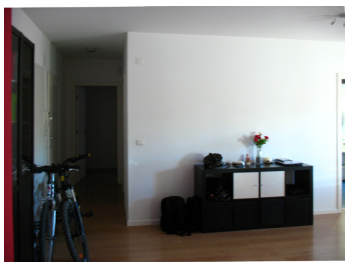


FIG. 64 Hall de entrada, corredor e sala



FIG. 65 Cozinha e "área de serviços"

Para os moradores, a dimensão, nalguns casos relativamente reduzida, das habitações não é alvo de grande razão de queixa. Pelo contrário, a pequena área de serviços, isto é, a área disponível para o tratamento de roupas ou de lixos, parece ser o ponto de maior falta de funcionalidade interna da habitação. Este factor ganha uma dimensão superior nas habitações da face Norte, por não terem varandas projectadas para o exterior, agravada no caso dos estúdio ou habitações de um quarto por terem uma cozinha de menores dimensões.

Contudo, cada habitação – ou espaço comercial – tem ainda direito a um ou mais lugares de estacionamento subterrâneo. Este, e o pátio interior, são os dois únicos espaços comuns a todos os moradores.

Por outro lado, a distribuição por "acesso-central" (com as entradas no piso térreo distribuídas pela periferia exterior) cria uma situação de pouco contacto entre os moradores do mesmo quarteirão. Este poderá ser um dos factores que contribuem para a não utilização do pátio pelos moradores.

No entanto, o principal factor reside no facto de, até à data, nenhum dos espaços comerciais virados para o interior do quarteirão terem sido vendidos. Consequentemente, a não abertura das entradas públicas para o pátio durante o dia, impossibilita o seu atravessamento casual ou a entrada nos edifícios por aqui, deixando-o inabitado. Durante o início de 2013, a EPUL desenvolveu

16 Promontório Arquitectos, "Praça de Entrecampos, Lisboa", *op. cit.*, p. 135.

17 *Ibid.*, p. 138.



FIG. 66 Imagem aérea virtual da alteração ao projecto



FIG. 67 Imagem aérea virtual da projecto original, do atelier Promontório



FIG. 68 Rua Sanches Coelho e parcela do terreno não construída

obras nestes espaços para que possam albergar *ateliers*, tendo em vista o seu aluguer.

De facto, mesmo os espaços comerciais virados para as ruas que envolvem os quarteirões estão, em grande parte, desocupados. Se a fachada virada para a Avenida das Forças Armadas está repleta de estabelecimentos comerciais e de serviços, estes vão decrescendo até à, praticamente vazia, fachada Sul do lote 3.

E a que se deve a falta de procura por estes espaços ou de vida urbana, num projecto que se anunciava como um novo centro de Lisboa, um espaço regenerador desta parte da cidade?

Alguma parte, talvez, pela crise social, política e económica que se vive actualmente. Mas grandemente pela não conclusão do projecto na sua totalidade.

ALTERAÇÃO AO PROJECTO

Posto o que vimos até agora, podemos concordar com o arquitecto João Luís Ferreira quando afirma que este projecto foi *"pensado e elaborado como um todo, a partir de um programa, de uma localização, de um contexto histórico e urbano"*[18].

Consequentemente, este conjunto perde grande parte do seu significado quando construído apenas parcialmente, não só enquanto composição volumétrica mas, essencialmente, enquanto proposta de um modo de construir e habitar a cidade. Mais ainda quando a parte construída (habitação e comércio) é aquela, entre toda a proposta, com menor capacidade de gerar novas dinâmicas na cidade (comparativamente com o Centro Cultural e a praça).

Facilmente se compreende que a decisão, por parte da CML, de não avançar com a construção da totalidade do conjunto e, consequentemente, requisitar à EPUL a alteração do projecto de loteamento foi bastante mal recebida e contestada tanto pelo *Promontório*[19], como pelos futuros moradores. Os primeiros, porque viram o seu projecto modificado por outros, sem que tenham sido consultados e os segundos porque tinham comprado uma

[18] João Luís Ferreira, "Carta aberta à CML e aos futuros moradores da Praça de Entrecampos", in *Público*, edição de Lisboa, secção *Local*, 18 de Novembro de 2008, p. 24.

[19] *Cf. Ibid.*

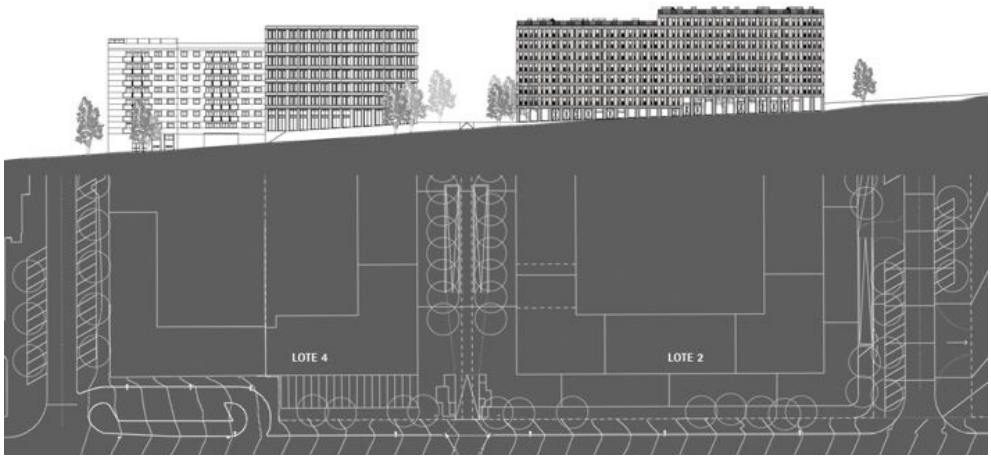


FIG. 69 Alçado da Avenida das Forças Armadas



FIG. 70 Fotomontagem digital da fachada do conjunto voltada para a Avenida das Forças Armadas



FIG. 71 Maqueta do conjunto, vista da Avenida das Forças Armadas

habitação num determinado conjunto de espaços e serviços, os quais viram ser alterados ainda antes de as habitações estarem concluídas.[20]

Com esta alteração, foram introduzidas mais áreas para escritórios e excluído o equipamento cultural. Sobre o último o arquitecto Manuel Salgado, vereador do Urbanismo da CML, afirmou que a Câmara não dispunha de capacidade financeira para o realizar.[21] Contudo, as alterações introduzidas não são só programáticas e introduzem também mudanças formais, que transformam a imagem do conjunto e a sua unidade. Onde antes existiam volumes isolados e bem definidos, existe agora um contínuo construído que percorre o terreno de Norte a Sul, envolve a praça e se encosta à torre, agora também mais larga.

Em relação a estes três volumes, que não serão construídos e que compõem o restante projecto original (o objecto de estudo desta dissertação), as observações serão mais breves e têm como base a sua circunstância enquanto projecto de arquitectura, isto é, analisados através dos desenhos de projecto, maqueta e fotomontagens digitais.

Por outro lado, os dois edifícios-quarteirão construídos permitem-nos inferir e construir mentalmente o restante projecto. Esta leitura que fazemos, situa-se, assim, entre a arquitectura construída e a arquitectura projectada, entre a arquitectura habitada e uma proposta de habitar.

Ainda que possa reconhecer-se que a arquitectura só encontra a sua validação derradeira a partir do momento em que é vivida, neste estudo, deter-nos-emos, essencialmente, na proposta de ver, interpretar e habitar a cidade, o bairro e o edifício.

ESCRITÓRIOS

O edifício de escritórios do lote 4 tem o mesmo princípio gerador que os dois grandes quarteirões já referidos, formando um terceiro, ainda que aberto. Este edifício, com uma implantação em forma de "C", procura relacionar-se com um outro já existente e que faz o gaveto entre a Avenida das Forças Armadas e a Rua Sanches Coelho, incluindo-o no desenho do quarteirão. Contrariamente ao bloco do lote 7, os dois edifícios tocam-se, criando um pano de fachada contínuo ao longo da Avenida das Forças Armadas.

[20] Em Fevereiro de 2008, quando a CML deu início ao processo de alteração ao projecto, já todas as habitações tinham sido atribuídas por sorteio (o lote 2 em Setembro de 2005 e o lote 3 em Junho de 2006) e os futuros moradores.

[21] Ana Henriques, "Câmara de Lisboa abdica de casas novas e centro de arte para fazer escritórios", in *Público*, edição de Lisboa, 11 de Fevereiro de 2008, p. 20–21.

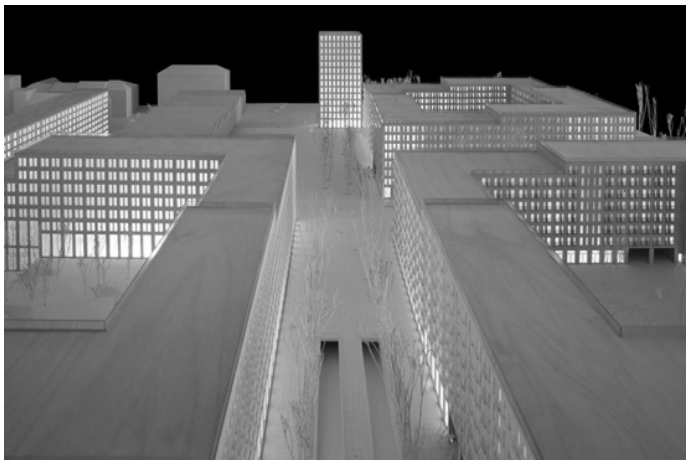


FIG. 72 Maqueta. Vista Norte-Sul

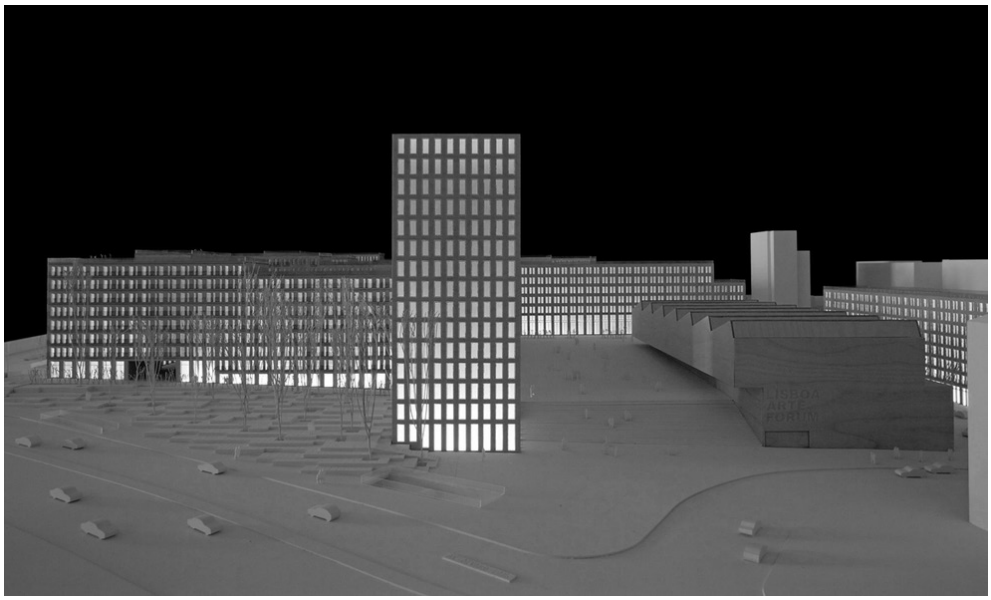


FIG. 73 Maqueta. Vista Sul-Norte, com a torre e o Lisboa Arte-Fórum em primeiro plano



FIG. 74 Imagem digital do Arte-Fórum e praça

Tal como vimos no lote 7, também aqui existe uma preocupação do ponto de vista do desenho da rua e da cidade. Isto é, de definição do quarteirão, através da adição de novos edifícios, integrando os existentes num desenho ordenado, e a introdução de ritmo (neste caso, constante) na composição do alçado de rua.

Também como nos lotes 2 e 3, o piso térreo é ocupado por comércio, serviços e/ou escritórios e os superiores são típicos. O edifício tem quatro acessos independentes, comunicáveis, apenas, nos pisos de estacionamento subterrâneo. Cada um destes acessos distribui para um espaço único de escritórios por piso.

TORRE

A torre de escritórios a par com o edifício cultural são os dois elementos excepcionais do conjunto.

Este lote, juntamente com os lotes 2 e 3, fazia parte da parcela de terreno entregue à EPUL e destinava-se a acolher a nova sede da empresa.

Aqui, o piso térreo já não é ocupado por comércio e serve apenas para os serviços de recepção.

Volumetricamente, a torre é bastante bem proporcionada, individualmente e na relação com o conjunto. Não sendo muito alta (15 pisos, cerca de 50,5 m de altura – mais baixa que, por exemplo a *Torre do Burgo*, no Porto, do arquitecto Eduardo Souto Moura, com 18 pisos e cerca de 60 m de altura), os arquitectos viram-se obrigados a reduzir o seu perímetro horizontal. Como tal, servem-se de uma transformação do tipo usual de torre de escritórios, deslocando o núcleo de acessos verticais e sanitários para uma das fachadas de forma a encontrar esse compromisso formal.

ARTE-FÓRUM

Este equipamento cultural era tido como o ponto dinamizador do conjunto, que garantiria a contínua actividade deste novo "bairro" depois do fim do horário de trabalho, quando as lojas e escritórios fechariam e as pessoas regressassem a casa.

No entender do *atelier Promontório*, a actividade deste equipamento deveria extravasar para fora do limite físico das suas paredes e estender-se para a praça, afirmando-se como mais um promotor do espaço público, por via de, por exemplo, projecções de cinema ou outro tipo de espectáculos ao ar-livre.



FIG. 75 Construção do lote 2. Painéis de GRC

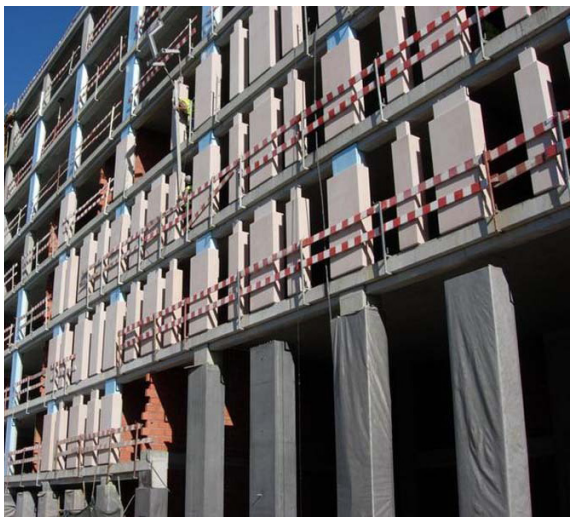


FIG. 76 Construção do lote 2. Estrutura e revestimento, com pilares do piso térreo em betão aparente



FIG. 77 Construção do lote 2. Montagem de um painel horizontal de secção em forma de "L"

Como já foi dito, este equipamento fazia parte do programa prévio do projecto com o nome genérico de "Centro Cívico". A indefinição prolongou-se, e foi ainda equacionada a possibilidade de receber e centralizar todo o Arquivo Municipal. Face à falta de uma posição concreta e definida da gestão política da cidade, que atravessou o mandato de dois presidentes[22], foi, por fim, definido como espaço polivalente, com capacidade para receber exposições temporárias ou conferências, sob a denominação de Lisboa Arte-Fórum.

Formalmente, procura evidenciar o seu estatuto de excepção no conjunto. Sendo o único volume horizontal, isto é, comprido e baixo, destaca-se ainda pela maior liberdade formal e carácter escultórico e pela expressão das fachadas. Perde-se a leitura estrutural trilítica e opta-se por enfatizar uma leitura de volume compacto, sem que, no entanto, se perca a leitura da sua composição por partes.

FACHADAS

Dentro da variedade formal do conjunto, ainda que controlada, a garantia de unidade é, em parte, conseguida pela harmonização do tratamento das fachadas – outra parte prende-se com a própria contenção formal.

Exceptuando o Arte Fórum – que acentua assim o seu carácter excepcional –, todos os restantes partilham a mesma génese compositiva, baseada num sistema trilítico – pilar e lintel. As janelas correspondem, assim, ao vazio entre pilares (ou neste caso, a representação de pilares).

Não obstante, as fachadas – compostas essencialmente por painéis pré-fabricados de betão e de *GRC*[23] – escondem, ao mesmo tempo que são a representação do sistema construtivo do edifício – constituído por pilares (e vigas) de betão, de secção rectangular paralela à fachada. Contudo, representam-no com uma densidade muito maior da que tem na realidade.

Apesar de todas expressarem a mesma linguagem, as fachadas variam entre edifícios e, em alguns, entre as diferentes fachadas do mesmo edifício.

No entanto, de piso para piso (do mesmo edifício) os segmentos de fachada repetem-se verticalmente. O que corresponde, não só à repetição da mesma planta-tipo em todos os pisos (com excepção do piso térreo), mas também à

[22] Pedro Santana Lopes, que foi presidente até Outubro de 2005 e António Carmona Rodrigues, presidente da CML até Maio de 2007.

[23] Ou também conhecido por GFRC – *Glass Fiber Reinforced Concrete* (em português, Cimento Reforçado com Fibra de Vidro).

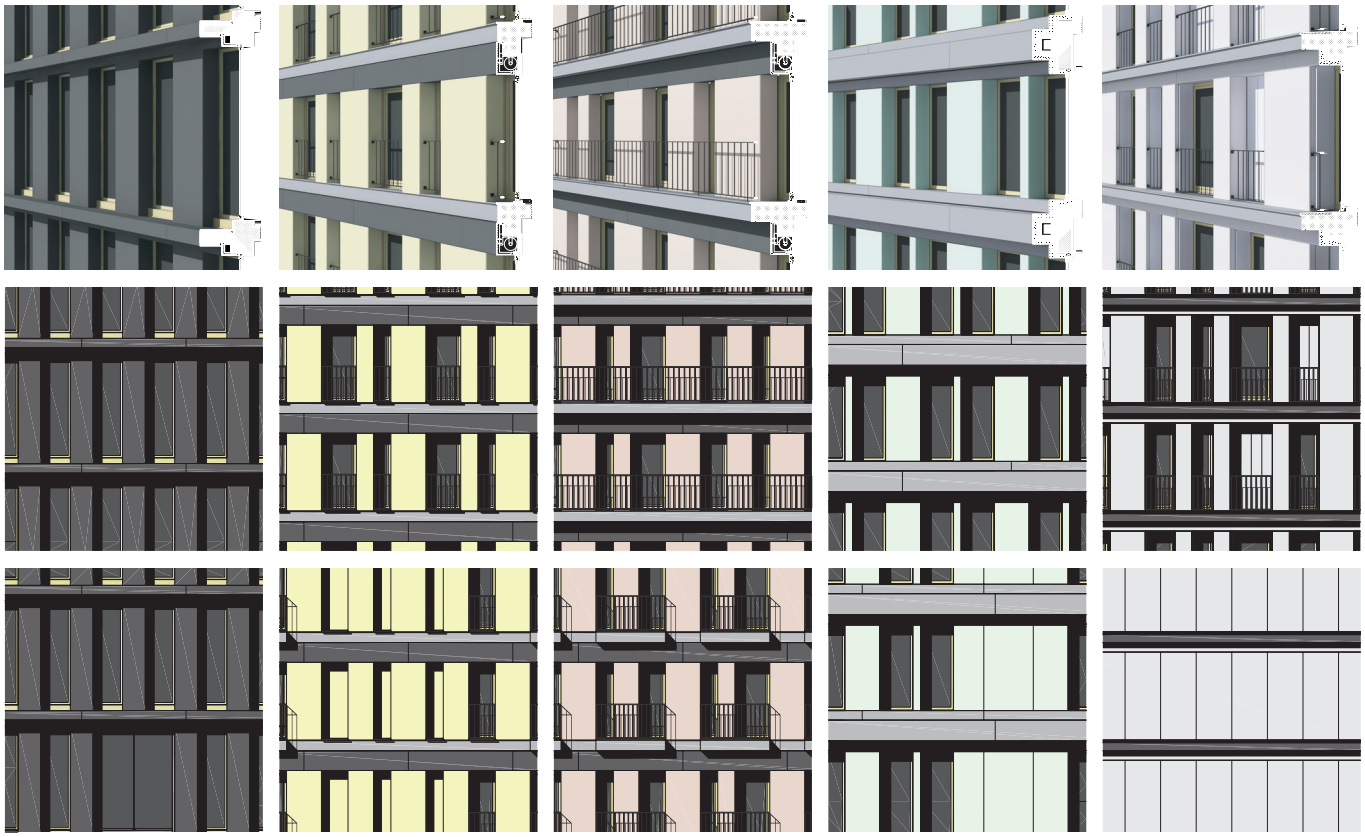


FIG. 78 Pormenor da fachada da torre, dos edifícios-quarteirão (lotes 2 e 3), do quarteirão de escritórios (lote 4) e do bloco de habitação (lote 7)

necessidade de adaptar o desenho das fachadas à modulação da estrutura de cada edifício.

O desenho de todos os alçados é sempre composto pela marcação, numa **linha horizontal contínua**, da laje de piso na fachada. Esta linha é fragmentada em dois ou três elementos, de acordo com o pormenor de cada edifício, procurando uma leitura mais delicada, ao mesmo tempo que dissimula a altura da laje e viga. O elemento inferior é, em quase todas as situações, mais escuro, relegando-o para segundo plano e fazendo sobressair o topo da laje, enfatizando essa leitura mais esbelta.

Neste aspecto, podemos estabelecer uma analogia com a arquitectura da Grécia antiga, onde o entablamento também é divido em arquitrave e friso.

Como foi referido, o pormenor da secção vertical do encontro da laje com a fachada varia entre os diferentes edifícios, adaptando-se às necessidades de cada um.

Nos **edifícios de habitação**, é o próprio topo da laje, em betão aparente, a vir até à fachada, projectando-se, nos dois quarteirões, 40 cm para lá do seu plano. Deste modo, criam-se pequenas varandas, que definem de modo mais expressivo a variação entre fachadas, de acordo com a sua orientação. Assim, a Sul existe uma única varanda, contínua, ao longo de toda a fachada. A Este e Oeste, as fachadas são compostas por varandas individuais para cada vão, variando a largura com a largura deste. Já a Norte, dada a inexistência de exposição solar directa, a laje fica-se pelo plano da fachada, reduzindo a "varanda" à espessura do vão.[24]

Estas curtas varandas, numa primeira leitura parecem introduzir uma referência às varandas características da Baixa Pombalina. No entanto, são, principalmente, um resultado do regulamento que rege as construções urbanas, que diz que varandas até 40 cm de projecção não contam para o total de área construída.[25] O que não invalida a referência à cidade antiga. Uma vez

[24] *"Este conjunto [elementos verticais/pilares e elementos horizontais/lintéis] é rematado superiormente pela laje de piso também em betão aparente, cujo topo tem uma presença contínua ao longo de todo o edifício, variando somente na sua expressão horizontal, conforme haja ou não varandas balançadas."* João Luís Ferreira, "Memória Descritiva e Justificativa do Projecto de Licenciamento do Lote 2", *op. cit.*

[25] João Luís Ferreira, em entrevista no dia 20 de Março de 2013.



FIG. 79 Detalhe da fachada Norte do lote 2



FIG. 80 Varanda contínuas a Sul e individuais a Poente, lote 2

que, tal como Aldo Rossi afirma em *A Arquitectura da Cidade*[26], também os regulamentos influenciam a imagem da cidade.

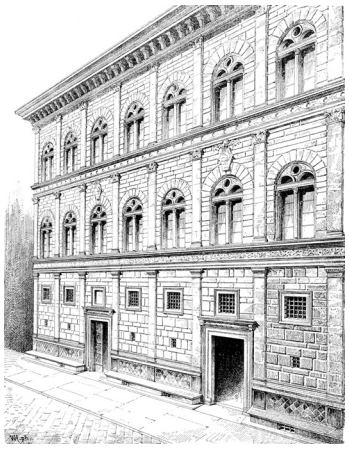


FIG. 81 Palácio Rucellai, Leon Battista Alberti, Florença, 1452–1470

Contrariamente ao **lote 7**, onde a protecção solar exterior dos vãos é feita com portadas, que reflecte a preferência dos arquitectos[27], nos dois **edifícios-quarteirão** esta é realizada com estores, por exigência da EPUL. Esta diferença faz com que, nos segundos, o elemento inferior à laje – uma peça pré-fabricada de *GRC* com secção vertical em forma de "L" –, tenha maior expressão, de modo a incorporar a caixa de estore. Nestes três edifícios de habitação, a laje prolonga-se até ao exterior para dar forma às varandas – ainda que, no lote 7 e nas faces Norte dos dois quarteirões, estas se resumam à espessura do vão.

Este ideia, aplicada na face Norte dos blocos, de compor a fachada com diferentes elementos sobrepostos de modo a formar uma superfície plana já vem de outros projectos, como por exemplo, na Sede da Xerox ou no Bloco de Carnide, e tem algo que ver com uma certa admiração e referência ao Palácio Rucellai, em Florença[28].

> *"Há um número finito de elementos para esta composição. Esse número limitado pode estar associado de uma forma que tem a ver com a própria habitação. Foi a partir do Bloco de Telheiras que começámos a trabalhar nessa ideia: de corpos que se encostam, mais esta ideia de volume a sobrepor-se à ideia de plano. Interessam-nos esses elementos que se encostam e geram uma junta e, isso vê-se muito no palácio Rucellai, por exemplo."*[29]

Já nos dois **edifícios de escritórios**, o topo da laje é revestido por um elemento de *GRC* pré-fabricado (uma vez que as janelas são fixas e não existem varandas), de secção vertical em forma de "U" e com uma camada de isolamento térmico entre os dois.

---

26 Aldo Rossi, *A Arquitectura da Cidade*, (traduzido por José Charters Monteiro e José da Nóbrega Sousa Martins), 2.ª ed., Lisboa, Edições Cosmos, col. "Cosmos Arquitectura", n.º 2, 2001.

Abordaremos mais demoradamente esta obra e a relação da interpretação da cidade de Aldo Rossi com o projecto da *Praça de Entrecampos* no próximo capítulo.

27 João Luís Ferreira, em entrevista no dia 20 de Março de 2013.

Encontramos uma solução semelhante no Bloco de Carnide (1999). Por outro lado, no Bloco de Telheiras (1994) e no Complexo Multifuncional do Oriente (1996) também recorrem a estores.

28 *Ibid.*

29 Paulo Martins Barata e João Luís Ferreira: entrevistado por José Adrião e Ricardo Carvalho, "Persona: Promontório", *Jornal Arquitectos*, n.º 230, Janeiro–Março de 2008, p. 50.

Além desta diferença na expressão do topo da laje, também a variação da altura de piso a piso relaciona-se com o uso dos edifícios, reflectindo-se nos alçados, sendo de 2,85 m nos **blocos de habitação** e de 3,30 m nos de **escritórios**.

Apesar desta marcação horizontal e contínua, presente em todos os alçados, os segmentos de parede/pilares, ainda que interrompidos, conferem também uma expressão vertical aos volumes.

Os edifícios oferecem, assim, uma dupla leitura em função da posição do observador: enquanto alçado, ou numa observação distante, predomina a leitura horizontal, pela força da continuidade dos topos de laje; enquanto numa posição mais próxima, dada a escala e a impossibilidade de abarcar com o olhar todo o edifício, ganha a leitura vertical, ainda que os elementos que a determinam sejam interrompidos em todos os pisos.

Estes elementos verticais, painéis de *GRC* pigmentado de secção horizontal em forma de "U", pela sua cor e diferentes variações modulares enfatizam a individualidade de cada edifício, ao mesmo tempo que asseguram uma certa uniformidade e consequente unidade do conjunto.

> *"Estes painéis com a forma de secção horizontal em "U", envolvem, quando existe, o elemento portante vertical, ou, na ausência deste, são rematados interiormente por uma parede de alvenaria de 11. Em todas as situações, quer o painel de betão préfabricado, quer os elementos préfabricados em "GRC", são na sua face interior preenchidos com poliuretano projectado."*[30]

A expressão dos edifícios é, assim, desenhada pelo jogo, com diferentes modulações, entre cheios e vazios – isto é, entre os painéis pré-fabricados e as janelas. Conseguida não só por variações na largura destes elementos, mas também pelas diferentes alturas em edifícios distintos.

A partir de dois elementos-tipo fundacionais da arquitectura, o pilar e o lintel, existe uma procura e um trabalho exaustivo no sentido de ultrapassar este ponto de partida aparentemente simples. Ou seja, através da manipulação das dimensões e dos espaçamentos entre estes elementos criam uma composição com grande variedade *[ver tabela]*. Até ao caso extremo, por exemplo, do edifício do Gabinete do Primeiro Ministro, onde os componentes verticais quase deixam de ser lidos como pilares para passar a ser entendidos como um blocos maciços.

[30] João Luís Ferreira, "Memória Descritiva e Justificativa do Projecto de Licenciamento do Lote 2", *op. cit.*

Tabela Comparativa das Fachadas na Praça de Entrecampos

	PÉ-DIREITO	ALTURA DOS VÃOS/ PAINÉIS VERTICAIS	DIMENSÕES DOS PAINÉIS VERTICAIS	DIMENSÕES DAS JANELAS	MODULAÇÃO ESTRUTURA	MATERIAIS DOS ELEMENTOS: VERTICAIS		MATERIAIS DOS ELEMENTOS: HORIZONTAIS		ESQUEMA MODULAR DOS PAINÉIS NAS FACHADAS EXTERIORES (A=MENOR DIMENSÃO | C=MAIOR DIMENSÃO)			
						PISO TÉRREO	PISOS EM ALTURA	LINTEL	"TOPO DE LAJE"	NORTE	SUL	ESTE	OESTE
Lotes 2 e 3 (Quarteirões)	2,85 m	2,55 m	2,05 m	0,45; 0,67 e 0,92 m	0,46; 0,7 e 0,92 m	5,50 m	Betão aparente colorido (negro)	Painéis "U" pré-fabricados de betão pigmentado (rosa e verde)	Painéis "L" pré-fabricados de GRC (negro)	Laje de betão à cor natural aparente (cinza)	extremos (simétricos): [B-C-C-C-A] [B-A-C-A-C-A-B] centro: A-B-A-B-A | regular: A-C-A Sem varanda projectada (na espessura do vão)	Varanda contínua ao longo de toda a fachada	extremos (simétricos): [B-C-C-C-A] [B-A-C-A-B] centro: A-B-A-C-A-C-A-B-A | regular: A-C-A Varandas individuais em cada vão	Varandas individuais em cada vão
Lote 7 (Lâmina)	2,85 m	2,55 m	2,32 m	0,45 e 0,92 m	0,56; 0,78 e 1,11 m	5,50 m	*Idem* (negro)	Painéis "U" pré-fabricados de betão pigmentado (cinza)	*Idem* (cinza)	*Idem* (cinza)	[topo fechado]	—	B-A-A-A-B Sem varanda projectada (na espessura do vão)	B-A-A-A-B Sem varanda projectada (na espessura do vão)
Lote 4 (Escritórios)	3,33 m	2,64 m	2,28 m	0,20; 0,70 e 0,92 m	0,87 m ; 0,845 m (Norte)	5,50 m	*Idem* (negro)	Painéis "U" pré-fabricados de betão pigmentado (amarelo)	*Idem* (cinza) [x2]	Painéis "U" pré-fabricados de GRC (cinza)	C-A-B-A-C	C-A-B-A-C	[empena]	C-A-B-A-C
Lote 6 (Torre)	3,30 m	2,98 m	2,75 m (último piso: 2,90 m)	0,60 m	0,775 m	2,75 m [5,50 m]	*Idem* (negro)	Painéis "U" pré-fabricados de GRC (negro)	*Idem* (negro)	*Idem* (negro)	A-A-A	A-A-A	A-A-A	A-A-A



FIG.82 Alçado Nascente dos lotes 2, 3 e 4 (torre)

> *"Por baixo de um esqueleto estrutural banal de betão, um conjunto de painéis em "U" pré-fabricados em betão, combinados com caixilhos de alumínio adonisado, oferecem um sistema de fachada sólido, durável e de baixa manutenção."*[31]

Pela escolha dos materiais, as fachadas reflectem, ainda, uma preocupação com o tempo de vida do edifício e com a garantia de uma boa construção. Segundo os arquitectos, procurou-se com essa escolha que o edifício requeresse uma manutenção reduzida, sem necessidade de pinturas posteriores ou de substituição de elementos. Procurando que a patine ganha pelos materiais ao longo do tempo reflectisse o tempo de vida do edifício, sem que isso reduza a qualidade construtiva do edifício.[32]

No conjunto da forma e da composição na expressão dos edifícios, os arquitectos do *Promontório* pretendiam transmitir uma ideia de solidez e segurança dos edifícios, associada à noção de casa.[33]

Apesar de estes elementos que compõem a fachada não serem portantes, existe uma vontade em exprimir a verdade, possível, da construção. Cada vez mais limitada pela necessidade de incluir os diversos *layers* na construção dos edifícios – estrutura, isolamento térmico, revestimentos, etc.

Nesta representação do modo de construir e a sua integração na composição da fachada do edifício, podemos ler uma evocação tectónica. Ou seja, a utilização do potencial expressivo do sistema construtivo para que este dê corpo à imagem do edifício. Este ponto indica-nos um caminho importante a seguir tendo em conta a compreensão do projecto da *Praça de Entrecampos*.

Sobre este tema, um dos últimos e importantes contribuintes para o resgate e definição do **conceito de tectónica** é Kenneth Frampton, que, como veremos, partilha uma relação próxima com o *atelier Promontório*.

A segunda leitura que os edifícios do conjunto oferecem – o alinhamento vertical dos painéis pré-fabricados –, é também uma expressão da necessidade do edifício transmitir verticalmente os esforços gravitacionais que lhe são

---

31 *"Under a banal concrete structural skeleton, an assemblage of precast concrete U-panels, combined with anodised aluminium framing, offers a solid, durable and low maintenance façade system."*
Promontório Arquitectos, "Memória descritiva dos blocos habitacionais da Praça de Entrecampos – Entrecampos Housing", p. 4, [em linha, disponível em: *http://www.promontorio.net/userfiles/projects_more/pdf/entrecampos_housing.pdf*, consultado a 7 de Maio de 2014].

32 João Luís Ferreira, em entrevista no dia 20 de Março de 2013.

33 *Ibid.*

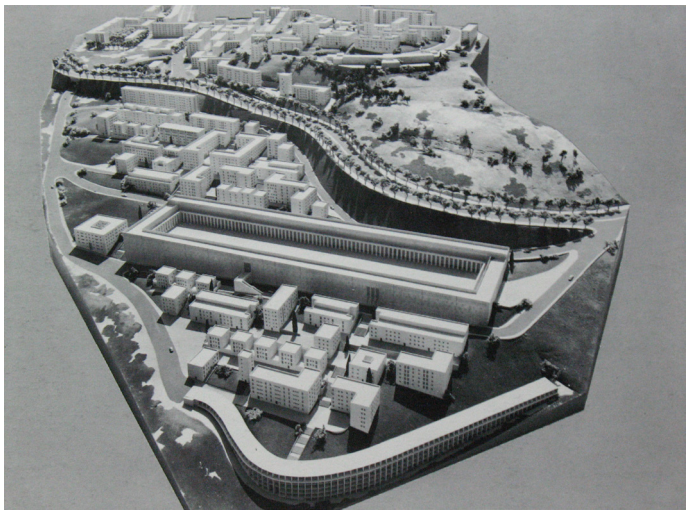


FIG. 83 Maqueta do bairro para 3500 alojamentos *"Climat de France"* (1955–1957), *Fernand Pouillon, Argel, Argélia*

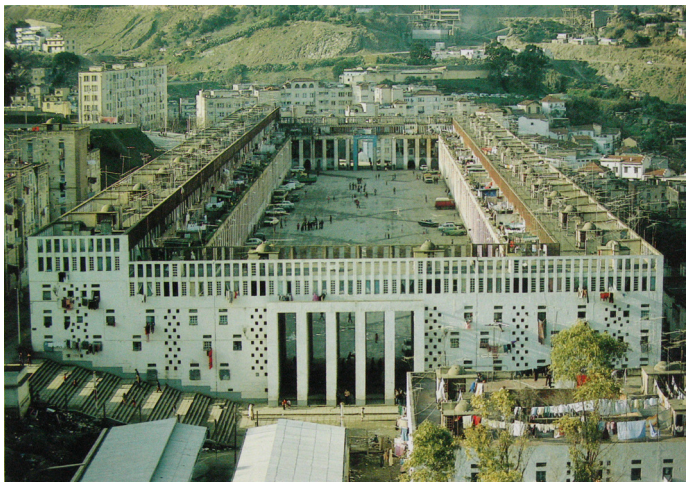


FIG. 84 Vista aérea do *"Climat de France"* (1955–1957), *Fernand Pouillon, Argel, Argélia*



FIG. 85 Vista do interior da praça das "200 colunas", *Climat de France"* (1955–1957), *Fernand Pouillon, Argel,* Argélia





FIG. 86
FIG. 87 Complexo residencial *Le Parc* (1957–1962), Fernand Pouillon, Meudon-La Forêt, Paris

impostos. O facto de a expressão dos edifícios ser a textura e cor próprias dos materiais, a preocupação com a sua durabilidade e a procura que os edifícios reflictam a condição morfológica do terreno, remetem novamente para uma noção tectónica, no modo como Kenneth Frampton a coloca e que desenvolveremos na última parte do próximo capítulo.

Por outro lado, nenhum projecto é o reflexo de uma única posição ou opinião, e como tal outras referências influem no seu desenho, como também veremos adiante.

Uma dessas referências, conforme nos revela João Luís Ferreira[34], é o arquitecto francês Fernand Pouillon[35], com imensas obras construídas em França e na Argélia, parte das quais são grandes conjuntos residenciais.

Uma das principais obras deste arquitecto é o *Climat de France,* em Argel, capital da Argélia, construído entre 1955 e 1957. Um conjunto habitacional com cerca de 5.000 fogos.

Neste conjunto de edifícios encontramos algumas semelhanças, na abordagem aos problemas do projecto, com o *atelier Promontório*, concretamente nos assuntos que temos vindo a enunciar, como a colocação em evidência do sistema estrutural (pilar-e-lintel), a construção com materiais resistentes (pedra) ou a construção de um volume bem definido.

Noutro trabalho do arquitecto francês, o complexo residencial *Le Parc* (1957–1962), em Meudon-La Forêt, Paris (também este de grande escala, com 2,635 habitações), encontramos algumas semelhanças presentes no processo de composição das fachadas. Já não tão visíveis no desenho final dos edifício da *Praça de Entrecampos*, as proximidades são grandes entre esta grande escala dos pilares, que rasgam toda a altura do edifício, remetendo os vãos e as guardas para um segundo plano, com os estudos preliminares para o edifício de escritórios (lote 4).



FIG. 88 Vista digital de uma fase inicial do projecto Praça de Entrecampos. Escadaria entre quarteirão de escritórios e edifício cultural

Por outro lado, encontramos também algumas semelhanças com o projecto de Argel, que poderá ter contribuído como referência tipológica, na opção pelos grandes conjuntos habitacionais fechados em torno de um pátio, com acesso no piso térreo por grandes pórticos.



FIG. 89 Vista digital de uma fase inicial do projecto Praça de Entrecampos. À esquerda, o quarteirão de escritórios

34 *Ibid.*

35 Fernand Pouillon (1912–1986), arquitecto e urbanista francês, autor de vários projectos de grande escala – bairros, grandes complexos habitacionais e habitação social –, em Paris, no Sul de França e na Algéria.



FIG. 91 Imagem virtual da praça no interior do conjunto



FIG. 90 Imagem virtual da praça no interior do conjunto

ESPAÇOS PÚBLICOS E COMPOSIÇÃO VOLUMÉTRICA

Outro dos pontos marcantes deste projecto é a hierarquia bem definida dos vários tipos de espaços urbanos e as suas escalas de utilização.

A partir do perímetro que delimita o núcleo do conjunto, com as ruas de trânsito automóvel e passeios largos, caminha-se para o seu interior, numa das amplas ruas arborizadas que dão acesso à praça. Aqui a circulação passa a ser apenas pedonal (com trânsito automóvel condicionado, apenas para acesso às rampas de estacionamento ou para cargas e descargas) e, como tal, não existem desníveis no pavimento.

A estes dois níveis de uso do espaço público, junta-se um terceiro: o interior dos quarteirões. Estes espaços ajardinados introduzem uma outra escala ao conjunto, de acesso público condicionado (mas que pode, também, ser usado apenas para uso exclusivo dos moradores). Proporcionando um ambiente calmo, num espaço bem definido e protegido dos ruídos e movimento da cidade.

O acesso a estes espaços, no núcleo dos dois edifícios-quarteirão, é feito por aberturas, em extremos opostos, entre os pórticos do piso térreo, permitindo controlar a abertura e fecho do espaço. A face interior do edifício, ou seja, a que se vira para este pátio, é ocupada, no piso térreo, por pequenos escritórios, projectados para receber *ateliers* ou actividades de prestação de serviços, que introduzem o carácter público ao espaço. Os pátios permitem, ainda, o atravessamento do quarteirão na diagonal, num percurso de nível, evitando o percorrer de metade do seu perímetro, pelo exterior, subindo e voltando a descer, ou o contrário. Esta particularidade era vista, na fase de projecto, como um potencial incentivo ao atravessamento público deste espaço.[36]

O sistema de espaços públicos deste projecto – marcado pela escala dos seus espaços, bastante largos, e composto pela grande praça, escadarias, ruas e núcleos de quarteirão –, pretendia ser o catalisador de uma nova dinâmica urbana nesta zona da cidade, muito marcada pelas grandes vias de circulação automóvel. Esta nova "vida" seria alavancada pelo pequeno comércio e serviços, que ocupariam todas as frentes de rua e do interior dos quarteirões e povoariam as ruas e a praça com pequenas esplanadas, em parceria com a dinamização que o centro cultural traria, com possíveis actividades exteriores na praça.

[36] João Luís Ferreira, em entrevista no dia 20 de Março de 2013.



FIG. 92 Escadaria de acesso à praça, entre a torre e o Lisboa Arte-Fórum



FIG. 93 Maqueta inicial de trabalho do projecto da Praça de Entrecampos

Contudo, tal ainda não aconteceu, e parte já não concretizará. O que só demonstra o passo de gigante, e o tempo que decorre, entre o que se projecta e o seu reflexo no quotidiano da cidade.

LEITURA DO CONJUNTO

Caracterizado por uma grande racionalidade e clareza, desde a organização urbanística à composição da fachada e distribuição interior dos edifícios, a composição volumétrica é muito bem proporcionada na relação com os espaços urbanos, onde uma aparente escala monumental é humanizada pela fragmentação dos grandes volumes nos elementos compositivos de dimensão humana.

Todo o conjunto é, assim, entendido como um exercício de memória e reinterpretação da cidade tradicional compacta e dos elementos, tipologias e actividades que a compõem: ruas, escadarias e praças; quarteirões, torres e edifícios excepcionais; habitação, comércio, serviços, lazer e cultura.

> *"A arquitectura é uma disciplina com regras próprias. Existe um conjunto de elementos que nos acompanharam ao longo da História da Arquitectura que a tornam uma disciplina autónoma. Há elementos que são permanentes. Se conseguirmos trabalhar com eles ficamos dentro do campo disciplinar da Arquitectura."*[37]

Estes elementos são conjugados no projecto seguindo modelos de composição típicos da forma urbana das cidades, tais como: regra (que implica repetição), excepção (que implica contenção e um certo grau de anonimato, para que o que é excepcional sobressaia) e remate (que resulta da síntese das duas noções anteriores). Este raciocínio é aplicado tanto no que toca ao espaço urbano como às formas construídas. Respectivamente: ruas e blocos de habitação; praça e edifício cultural; escadaria e torre.

> *"(…) no conjunto urbano da EPUL em Entrecampos, que contém habitação, serviços e comércio, (…) tentámos definir uma lógica de composição e de organização espacial que fosse reconhecível para o cidadão."*[38]

Neste sentido, a relação entre volumetria e implantação, cria um conjunto equilibrado entre os dois grandes quarteirões gémeos da metade Poente – que definem a **regra** –, e a metade a Nascente, com o quarteirão de escritórios e, o *vazio* da praça e do volume baixo do equipamento cultural – respectivamente, a **adaptação da regra** e a **excepção**. A enfatização desta excepção é marcada

[37] Paulo Martins Barata e João Luís Ferreira, "Persona: Promontório", *op. cit.*, p. 42.

[38] *Ibid.*, p. 40.



FIG. 94 Vista digital do eixo pedonal Norte-Sul, rematado pela torre

pela torre de escritórios de 15 pisos, que além de ajudar a definir a praça, surge no **remate** do *eixo* Norte-Sul, ou seja, do percurso da Avenida das Forças Armadas para o interior do conjunto.

> *"Do ponto de vista urbanístico, o que defendemos é que só há edifícios de excepção se os edifícios não forem todos de excepção. Os edifícios de excepção têm de ter um carácter minimamente simbólico e devem localizar-se em praças ou remates de eixos, por exemplo, porque é onde podem respirar e caracterizar-se mais adequadamente. Pensamos que as cidades são aglomerados contínuos de tecidos diferentes e que essa diferença é um factor de competitividade das cidades, mas esses tecidos, que correspondem a épocas históricas e a práticas de um certo tempo, têm uma identidade própria. Essa identidade é garantida pela repetição e constitui um contexto em que o todo se sobrepõe à parte."*[39]

> *"No conjunto da EPUL em Entrecampos foi previsto um edifício com um carácter excepcional, que é o Lisboa Arte-Fórum. Mas sendo um projecto urbano, há uma praça, há uma torre, uma escadaria, edifícios mais baixos e largos. Pretendemos recuperar uma gramática e conseguir conjugar tudo com sentido."*[40]

Estas volumetrias e a sua disposição, apesar de aparentemente simples, têm na sua génese um conjunto de pressupostos teóricos, ou modos de interpretar e pensar a arquitectura e a cidade, transversais à prática projectual do *Promontório*. Procurando, sempre, uma conjugação entre tradição e contemporaneidade, onde a integração de inovações construtivas, convive e dialoga com uma resposta de continuidade, com preferência por formas simples e compactas, em desfavor da fragmentação, da ruptura ou invenção plástica de novas formas.

> *"Um arquitecto para inovar tem de conhecer bem o seu* 'métier'*, a sua profissão, a história da sua profissão, tudo o que tem a ver com ela.*
>
> *Vai neste sentido a nossa preocupação com a disciplina, e tem a ver com uma coisa que se tem perdido que é a autonomia. A arquitectura é uma disciplina própria, com um discurso próprio. Há coisas a aprender com a Arquitectura e com a História da Arquitectura. Não há aqui a ideia de continuidade por um lado e de ruptura por outro. Para romper é preciso saber com o que é que estamos a romper. Não se pode fazer o que quer que seja como se não houvesse passado: isso é uma arrogância."*[41]

---

39 Promontório Arquitectos, "Da arquitectura perene (Entrevista)", *Attitude*, n.º 17, Setembro–Outubro de 2007, p. 21.

40 Paulo Martins Barata e João Luís Ferreira, "Persona: Promontório", *op. cit.*, p. 40.

41 *Ibid.*, p. 51.

Assim, no próximo capítulo procuraremos entender que *"discurso próprio"* e *"autónomo"* da arquitectura é este que os arquitectos do *Promontório* aqui nos falam e defendem para a arquitectura e que camadas do pensamento em arquitectura constroem este discurso. E de que forma este modo de pensar a cidade e a arquitectura permite estabelecer uma delimitação e uma definição do conjunto de processos e ferramentas próprios da arquitectura, no sentido de procurar a continuidade com a arquitectura do passado, sem perder de vista as necessidades e as inovações técnicas do presente.

V. Uma Leitura do Projecto

> *"Damos importância à procura da disciplinaridade. O que é próprio da arquitectura e só da arquitectura. E concentramo-nos nisso. Há uma gramática e uma história. Há que perceber o que foi decantado pelo tempo e deu bons resultados. Existe sempre algo implícito no que se vê para além daquilo que parece. Partir da tríade* firmitas, utilitas *e* venustas *para definir a arquitectura é um bom começo. Quando se pede durabilidade à arquitectura é porque é arquitectura. É como se pedíssemos para ela ser eterna. Não se pede durabilidade à moda, pois sabemos que é para durar apenas seis meses…*
>
> *Ainda que hoje em dia haja muitas teorias e ideias que defendem o efémero. Mas isso é produto da época. Quando falamos de civilizações, de povos e da sua arquitectura trata-se da que fica, sólida, que foi pensada de uma forma consequente, para as pessoas. A ideia de durabilidade implica uma responsabilidade que induz as outras categorias e a importância da sua observação. Para quê fazer durar o desconfortável e feio?..."*[1]

As temáticas anteriormente abordadas em relação ao projecto da *Praça de Entrecampos*, permitem-nos sintetizar alguns dos aspectos que informam, de um modo geral, a prática do *atelier Promontório* e orientaram esta investigação no sentido de procurar compreender o projecto em estudo e os seus fundamentos.

Rapidamente nos apercebemos da importância atribuída pelo atelier Promontório à presença histórica da cidade, às soluções legadas pela arquitectura do passado, ao rigor e contenção das formas arquitectónicas e dos espaços urbanos ou à capacidade expressiva dos elementos construtivos.

O que nos conduziu, em primeiro lugar, à leitura que Aldo Rossi faz da cidade, apresentada na sua principal obra escrita: *A Arquitectura da Cidade*[2]. Interessa-nos a forma como interpreta a cidade, na sua morfologia, como uma construção contínua no tempo e no espaço. Onde alguns elementos assumem-se com carácter de permanência, material e imaterial, e como propulsores do desenvolvimento da cidade, por oposição aos restantes, caracterizados pela transformação e adaptação ao longo do tempo, ainda

[1] Paulo Martins Barata e João Luís Ferreira: entrevistado por João Carlos Fonseca, "Entrevista ao PROMONTÓRIO", *ArchiNews*, n.º 24, Abril–Junho de 2012, p. 42–43.

[2] Aldo Rossi, *A Arquitectura da Cidade*, (traduzido por José Charters Monteiro e José da Nóbrega Sousa Martins), 2.ª ed., Lisboa, Edições Cosmos, col. "Cosmos Arquitectura", n.º 2, 2001.

que com eventual persistência da forma. É ainda relevante a noção de bairro que desenvolve e define como as partes individualizáveis e de diferentes características, que concorrem para a leitura da cidade como um todo e para a construção da sua imagem.

Em segundo lugar, às contribuições de Carlos Martí Arís, mas também de Rafael Moneo, sobre o estudo dos tipos em arquitectura, que podem ser entendidas como um complemento, ou extensão, ao estudo de Aldo Rossi. Neste sentido, o tipo é interpretado como uma estrutura formal, independente da função que acolhe. É, assim, o âmago das formas; entendido como construção colectiva e, simultaneamente, como instrumento de análise e de desenho no processo projectual. O qual, por um lado, permite ler a repetição, as permanências e as transformações ocorridas na evolução das cidades e das próprias formas da arquitectura ao longo da história. E por outro, propõe Martí, enquanto instrumento de projecto, permite a criação do "novo" a partir da transformação das formas e dos tipos legados pelo passado.

Por fim, conduziu-nos à noção de tectónica desenvolvida por Kenneth Frampton, que defende uma relação mais próxima entre estrutura, no sentido lato, e construção, onde o detalhe é da maior importância para a definição total da obra. Uma exaltação à técnica construtiva e à possibilidade desta definir a expressão da arquitectura.

Cada uma destas abordagens tem um âmbito e escala específicos. A escolha destes três grandes temas, fundamenta-se pela importância que cada um tem nas opções feitas, por parte do *atelier Promontório*, durante a projectação da *Praça de Entrecampos*, em cada uma das escalas. Isto é, na escala urbana e na relação do conjunto com a cidade; na escala do projecto – dentro dos limites da intervenção –, e na composição volumétrica do conjunto; e numa escala menor, relativa ao detalhe e à expressão plástica escolhida para os volumes.

Podemos afirmar que se a cidade Rossiana é praticamente inseparável dos tipos, que a compõem, o mesmo já não se passa com o discurso tectónico enquanto linguagem – e a composição em arquitectura, no geral –, que assume, neste aspecto, uma certa independência, tal como nos diz Aldo Rossi n'*A Arquitectura da Cidade*:

> *"É evidente que, embora este livro se ocupe da arquitectura da cidade, considerando estreitamente ligados os problemas da arquitectura em si e os da arquitectura urbana entendida como um todo, não pode encarar alguns problemas específicos da arquitectura; refiro-me aos problemas compositivos. Acho, de facto, que estes problemas têm decididamente a sua autonomia; dizem respeito à arquitectura como composição. Isto significa também que dizem respeito ao estilo."*[3]

Paralelamente, estes três temas partilham a convicção da arquitectura como disciplina de continuidade, histórica e formal. Os autores referidos recusam posições de vanguarda, pela simples ruptura com o passado.

Procuram antes uma relação tripartida entre tradição e memória, a condição do presente e do lugar, e as aspirações do futuro. A condensação destes discursos no mesmo projecto, como é o caso da *Praça de Entrecampos*, reforça esta posição e confluem na composição de um discurso coerente e objectivo.

Neste conjunto de abordagens ao projecto encontramos uma consciência do peso da tradição e da validade dos seus princípios nos dias de hoje e um desejo de contribuir para a contínua construção dessa mesma tradição. Uma tradição particular que, pensamos, pelo conjunto de semelhanças que encontramos nos discursos e na forma de abordar os problemas de projecto, podemos incluir na ideia de *Tradição Clássica*, tal como nos expõe o arquitecto e professor José Miguel Rodrigues[4].

[3] *Ibid.*, p. 169.

[4] José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura. Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: dois exemplos*, 1.ª ed., Porto, Fundação Marques da Silva e Edições Afrontamento, 2013.

Uma leitura do projecto no interior da Tradição Clássica

CONCEITO DE TRADIÇÃO

A este propósito são relevantes os ensaios de T. S. Eliot[5] sobre a importância da tradição como ponto de partida para a inovação, nomeadamente o texto *A Tradição e o Talento Individual*[6]. Esta noção não é de aplicação exclusiva à literatura, e como tal, pode ser alargada a outras artes, como a pintura ou a música, onde se cruza com personagens como Picasso ou Mahler. É ainda interessante a transposição do texto de Eliot, da literatura para a arquitectura, efectuada por Colin St. John Wilson, com as devidas adaptações:

> *"A tradição (…) não pode ser herdada, e se a quisermos, tem de ser obtida com árduo labor. Envolve em primeiro lugar, o sentido histórico, o qual compreende uma percepção não só do passado do passado mas da sua presença; [e] compele o [arquitecto] a trabalhar não apenas com a sua própria geração no sangue, mas também com um sentimento de que toda a [arquitectura] europeia desde [Ictinos][7], e nela a totalidade da [arquitectura] da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é um sentido do intemporal bem assim como do temporal, e do intemporal e temporal juntos, é o que torna um [arquitecto] tradicional. E é, ao mesmo tempo, o que torna um [arquitecto] mais aguçadamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade.*
>
> *Nenhum [arquitecto], nenhum artista de qualquer arte, detém sozinho, o seu completo significado. (…) é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isto como um princípio de crítica estética e não apenas histórica."*[8]

Deste modo, a tradição não se assume como uma mera reprodução, ou um fazer do mesmo modo, que as obras de arte do passado. Antes pelo contrário, compreende uma relação dinâmica entre a consciência do passado e a condição do presente, entre o intemporal e o espírito da época, entre

5 Thomas Stearns Eliot (1888–1965). Poeta, crítico e dramaturgo, nascido nos Estados Unidos da América e naturalizado inglês. Recebeu o Prémio Nobel da Literatura em 1948.

6 T. S. Eliot, "Tradição e Talento Individual", *in Ensaios de Doutrina Crítica*, Lisboa, Guimarães Editores, 1997, p. 21–35.

7 Ictinos foi um arquitecto grego da segunda metade do século V a.C., a quem é atribuído, juntamente com Calícrates, o desenho do Pártenon de Atenas.

8 T. S. Eliot, "Tradição e Talento Individual", *op. cit.*, p. 23–24. Segundo a adaptação de Colin St John Wilson, "The historical sense: T.S. Eliot's concept of tradition, and its relevance to architecture", *in Architectural reflections: studies in philosophy and pratice of architecture*, Oxford, Butterworth, 1992, p. 66–73.

o colectivo e a expressão da personalidade do artista, no nosso caso, do arquitecto. A disciplina, quer seja a arquitectura ou a poesia, é entendida como um organismo vivo, onde as obras antigas influem na criação da nova, e esta fornece uma nova interpretação das primeiras. Daí a rejeição da tradição como uma continuidade histórica linear ou, nas palavra de Eliot, o *"seguir os caminhos da geração imediatamente predecessora"*.[9]

> *"o que acontece quando da criação de uma obra de arte é algo que acontece simultaneamente a todas as obras de arte que a precederam. Os monumentos existentes formam uma ordem ideal, a qual é modificada pela introdução da nova, da verdadeira nova, obra de arte. A ordem existente está completa antes da chegada da nova obra; para que ela persista após o acréscimo da novidade, deve a sua* totalidade *ser alterada, embora ligeiramente e, assim, se reajustarem a esta as relações, as proporções, os valores de cada obra de arte;"*[10]

Assim, a criação de uma nova obra de arte implica um salto qualitativo em relação ao que foi feito anteriormente. Deve ser ao mesmo tempo um reflexo da sociedade do presente, reveladora de um certo grau de singularidade, sem, no entanto, perder de vista os aspectos relevantes das experiências do passado.

> *"Estar apenas em concordância seria para a obra nova não estar de todo em concordância: não seria nova, não seria, portanto, uma obra de arte."*[11]

Por outro lado, a obra que apenas procura expressar o espírito da sua época e que renuncia, ou desvaloriza, o legado do que foi feito até então – isto é, o novo pelo novo –, não configura, e não pode ser considerada como pertencente a uma qualquer tradição.

Nesta linha de pensamento, encontramos também a aproximação de Aldo Rossi ao conceito de tradição em arquitectura, a propósito do estudo da arquitectura neoclássica de Milão:

> *"o* conceito de tradição*, que se ia definindo, não como sujeição tímida e subordinada ao mundo formal expressado pelas civilizações antigas, mas antes, como livre eleição do que a história ia criando, como aceitação de uma ordem, a partir da qual se podia chegar a uma outra, mais ampla e nova, por meio da crítica racional ao que havia sido feito. Precisamente, fora da continuidade destes elementos não existia a possibilidade de reconhecer*

9 T. S. Eliot, "Tradição e Talento Individual", *op. cit.*, p. 23.

10 *Ibid.*, p. 24.

11 *Ibid.*, p. 25.

> *o progresso, apenas a imprecisão e a desordem, quando, em nome destes princípios, tratava-se de construir e representar a cidade moderna"*[12]

Posto isto, algumas questões se levantam. Que obras do passado, ou aspectos destas, continuam a ter valor no presente, e por isso merecem ser consideradas na criação da nova obra, herdeira da tradição? Isto é, de que tradição se trata? Ou ainda, de que forma se pode fazer essa referência às obras do passado sem que deixem de constituir algo verdadeiramente novo?

O QUE É O CLÁSSICO?

Podemos encontrar na obra escrita do arquitecto catalão Carlos Martí Arís uma boa parte dos fundamentos para procurar responder a essas perguntas.

Num artigo de 1975, publicado na revista *2C: Construcción de la Ciudad*, da qual foi fundador e vice-director, intitulado *"La Herencia del Clasicismo"*, procura resgatar o termo *"classicismo"* de um certo vazio provocado pela erosão do seu uso e encontrar-lhe um significado mais preciso.

A propósito da edição em castelhano do livro de John Summerson, *The Classical Language of Architecture*[13], onde afirma que a arquitectura apenas poderá ser considerada como clássica se aludir, ainda que marginalmente, às ordens antigas, gregas ou romanas, Carlos Martí lança a questão *"O que é para nós o clássico?"*[14].

Em 1944, o já referido T. S. Eliot, faz a mesma pergunta a propósito da literatura, num discurso intitulado *O que é um Clássico?*[15]. Ainda que toda a argumentação não nos interesse, por não se aplicar, directamente, à arquitectura, é de ressaltar a conclusão a que chega do que é *"o clássico perfeito"*. Isto é, o que consegue, entre outras propriedades, reunir e expressar as características do povo, ou

---

12 *"el* concepto de tradición*, que se iba definiendo no como sujección tímida y disciplinaria al mundo formal que habían expresado las antiguas civilizaciones, sino como libre elección de lo que la historia estaba fraguando, como aceptación de un orden, a partir de lo cual se podía llegar a otro más amplio y nuevo por medio de la crítica racional de lo que se había hecho. Precisamente fuera de la continuidad de estos elementos no cabía da posibilidad de reconocer el progreso, sino la imprecisión y el desordenen"*
Aldo Rossi, "El concepto de tradición en la arquitectura neoclásica de Milán", *in Para una arquitectura de tendencia: Escritos 1956–1972*, Barcelona, Gustavo Gili, col. "Arquitectura Perspectivas", 1977, p. 8.

13 John Summerson, *El lenguaje clásico de la arquitectura: de L. B. Alberti a Le Corbusier*, (traduzido por Justo G. Beramendi), Barcelona, Gustavo Gili, 1975 (1.ª ed. 1963).

14 Carlos Martí Arís, "La Herencia del Clasicismo", *2C, Construcción de la Ciudad*, n.º 5 - Aldo Rossi. 2.ª parte, Outubro de 1975, p. 38.

15 T. S. Eliot, "O que é um Clássico?", *in Ensaios escolhidos*, Lisboa, Cotovia, 1992.

nação, a que pertence e, ao mesmo tempo, atingir um significado universal em relação a outras literaturas estrangeiras.[16]

Da mesma forma que Eliot procura um significado de *clássico* fora da discussão entre "classicismo" e "romantismo", Carlo Martí também afasta a sua concepção de *clássico* das ordens e linguagem das arquitecturas gregas e romanas, onde se incluí, ainda, o neoclassicismo desenvolvido a partir do século XVIII. Desta forma, e é esse o ponto de partida do texto *La Herencia del Clasicismo*, Martí apresenta a sua discordância da interpretação que John Summerson faz da arquitectura clássica.

> *"Da perspectiva da crítica académica torna-se difícil aceitar uma hipótese mais arriscada mas também mais competente: a de um possível divórcio entre classicismo e linguagem clássica tradicional, a partir de um certo estádio da história da arquitectura. Na segunda metade do século XVIII está, talvez, a chave desta fractura histórica e da conseguinte divergência interpretativa."*[17]

Assim, para Martí, o que caracteriza a arquitectura clássica não são as ordens, frisos, frontões ou quaisquer outros elementos que compõem a arquitectura da Antiguidade Clássica, mas sim o modo como esta é pensada, o aspecto racional que lhe está subjacente, o sistema de relações entre as partes:

> *"A busca constante de um novo equilíbrio, a vocação analítica e normativa, a relação profunda e estrutural entre os elementos, o recurso ao ritmo e à proporção como base compositiva, o carácter determinado e preciso da forma como resposta clara aos modos de vida e às exigências sociais: estes, entre outros, são atributos da arquitectura clássica."*[18]

---

16 *"Portanto, podemos chegar à conclusão de que o clássico perfeito deve ser um clássico em que todo o génio de um povo estará latente, se não todo revelado; e que só pode aparecer numa língua tal que todo o seu génio possa estar presente ao mesmo tempo. Devemos, por consequência, acrescentar à nossa lista de características do clássico a da sua compreensividade. O clássico deve, dentro das suas limitações formais, exprimir o máximo possível de toda a gama de sentimento que representa o carácter do povo que fala essa língua. (…)*

Quando uma obra literária possui, para além desta compreensividade em relação à sua própria língua, igual significado em relação a um certo número de literatura estrangeiras, podemos dizer que tem igualmente universalidade."

Ibid., p. 142.

17 *"Desde la perspectiva de la crítica académica se hace difícil aceptar una hipótesis más arriesgada pero también más competente: la de un posible divorcio entre clasicismo y tradicional lenguaje clásico, a partir de un cierto estadio de la historia de la arquitectura. En la segunda mitad del XVIII está, tal vez, la clave de esta fractura histórica y de la consiguiente divergencia interpretativa."*

Carlos Martí Arís, "La Herencia del Clasicismo", *op. cit.*, p. 40.

18 *"La constante búsqueda de un nuevo equilibrio, la vocación analítica y normativa, la relación profunda y estructural entre los elementos, el recurso al ritmo y la proporción como base compositiva, el carácter determinado y preciso de la forma como respuesta clara a los modos de vida y a las exigencias sociales: estos, entre otros, son los atributos de la arquitectura clásica."*

Ibid., p. 42.

Esta preposição é bastante importante, não só pela definição do conceito em si, mas por estabelecer uma base comum e atribuir uma característica clássica tão válida e observável em relação à arquitectura grega como à arquitectura moderna ou contemporânea.

O CLASSICISMO E O MOVIMENTO MODERNO

O Movimento Moderno foi muitas vezes difundido – por vezes, ainda hoje o é –, como expressão de um corte em relação às arquitecturas do passado. Ideia talvez motivada pelo facto de não se leccionar história na Bauhaus[19] ou pela necessidade de "vender" uma "nova" arquitectura para a sociedade moderna.

No entanto, é conhecido o interesse e o estudo que, por exemplo, Le Corbusier ou Mies van der Rohe dedicaram à arquitectura grega e romana. De facto, como esclarece Carlos Martí, é possível observar este procedimento clássico em algumas obras do Movimento Moderno.

> *"A modo de exemplo basta recordar o método* lecorbuseriano *dos* 'traçados reguladores' *mediante o qual a arquitectura estabelece a sua própria medida e o seu próprio sistema de controlo. Com esta operação Le Corbusier adverte com lucidez o significado que tiveram as regras compositivas em todas as concepções clássicas da arquitectura."*[20]

Sob este ponto de vista é possível propor uma interpretação da história (de uma parte) da arquitectura, em termos de continuidade e tradição, ou seja, nos termos desta herança clássica.

A este propósito vale a pena fazer uma breve nota.

Detenhamo-nos na advertência que Colin St. John Wilson faz do facto de a obra do arquitecto sueco Gunnar Asplund (1885–1940) ser omitida, não por acaso, em *Space, Time and Architecture*, de Sigfried Giedion, e em *Modern Movements in Architecture*, de Charles Jenks.[21] Tal facto prende-se, diz Colin St. John, com a divisão no decorrer da história entre o que denomina

---

19 Colin St John Wilson, "Gunnar Asplund and the Dilemma of Classicism", *in Architectural reflections: studies in philosophy and pratice of architecture*, Oxford, Butterworth, 1992, p. 140.

20 *"A modo de ejemplo basta con recordar el método* lecorbuseriano *de los* 'Tracés regulateurs' *mediante el cual la arquitectura establece su propia medida y su propio sistema de control. Con esta operación Le Corbusier advierte con lucidez el significado que han tenido las reglas compositivas en todas las concepciones clásicas de la arquitectura."*

Carlos Martí Arís, "La Herencia del Clasicismo", *op. cit.*, p. 42.

21 Colin St John Wilson, "Gunnar Asplund and the Dilemma of Classicism", *op. cit.*, p. 139.

Modernismus, do *International Style,* e os verdadeiros fundamentos que impulsionaram o Movimento Moderno.

> *"De um lado está alinhado o Modernismus agressivo do Admirável Mundo Novo, do Estilo Internacional, da rejeição do ornamento e da história (…), e a promoção da construção pré-fabricada com a mecanização ao comando, do planeamento por quatro funções. Do outro lado estende-se o Modernismo crítico e amplo, condensado noutras disciplinas por Joyce, Eliot, Picasso ou Mahler, com a sua visão comum (para a qual uma relação intensa com o passado é intrínseca para a invenção do novo)"*[22]

TRADIÇÃO CLÁSSICA

Neste sentido, José Miguel Rodrigues, no livro *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, propõe o termo *tradição clássica* para definir e delimitar um universo coeso de edifícios, que partilham e comprovam a existência, persistente, de uma mesma ideia de arquitectura ao longo do tempo. Uma tradição fundamentalmente construtiva, de herança clássica, que permite ler uma continuidade histórica nas transformações formais e linguísticas ao longo de diferentes períodos históricos, presente nas obras de arquitectos como Palladio, Schinkel, Loos, Le Corbusier, Mies, Távora e Souto de Moura.

> *"A ideia de tradição clássica (por nós defendida como alternativa à ideia de linguagem clássica) ao considerar, em igualdade de circunstâncias, a arquitectura antiga, moderna e contemporânea, permite estabelecer uma teia de relações não exclusivamente sustentada na partilha de um mesmo mundo formal, dito clássico. A forma clássica, torna-se assim num recurso não absolutamente indispensável, isto é, num recurso cuja presença tem um significado preciso, mas que, ao mesmo tempo, se encontra aberto a posteriores ajustes e mesmo transformações profundas (veja-se o exemplo de Loos). A partilha de um código formal tornado comum pelo tempo – precisamente a dimensão da linguagem que nos interessa salvaguardar – constitui a sua mais-valia, a possibilidade de mudar, a sua contingência."*[23]

Ou seja, uma ideia de tradição aberta a transformações e em contínua evolução, com origem nos fundamentos da arquitectura da Antiguidade Clássica. Uma ideia de tradição que não se prende a barreiras cronológicas ou geográficas,

---

22 *"On the one side is ranged the aggressive Modernismus of the Brave New World, of the International Style, of the rejection of ornament and of history (…), and the promotion of system building with mechanization in command, of the planning by four functions. On the other side is ranged the critical and broad-based Modernism that is epitomized in other disciplines by Joyce, Eliot, Picasso or Mahler, with its common vision (for which a heightened relationship to the past is intrinsic to the invention of the new)."*

Ibid., p. 140.

23 José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, *op. cit.*, p. 21.

nem a uma determinada expressão formal ou linguística. Por isso, esta noção de tradição clássica não se define pela presença de ordens ou de linguagem clássicas – que, no entanto, podem existir, ou não.

> *"A 'ideia' de tradição clássica (…) é precisamente e apenas disso que se trata – uma ideia – e não uma determinada expressão formal, pressupõe, precisamente, o 'auxílio' da História na delimitação do conjunto de referências concretas (isto é, de referências teóricas e práticas que, de facto, permitem delimitar um campo comum no qual, apesar de todas as diferenças, sobretudo formais, todas elas se movem)."*

No interior da tradição clássica, a arquitectura é entendida como um processo contínuo, que a cada época se reforma, em função das necessidades e dos avanções técnicos específicos de cada tempo, e nunca se revoluciona – e, por isso mesmo, também nunca se repete. Ou seja, olha para as arquitecturas do passado como um acumular de experiências, aperfeiçoadas ao longo dos anos na relação com a vida. Desta experiência procura abstrair, não as formas, mas os princípios. Princípios de ordem, de harmonia, de escala, de proporção ou de decoração. No essencial, defende uma arquitectura racional, colectiva e transmissível; que procura a adequação das formas, dos materiais e das técnicas à situação concreta do projecto, isto é, à envolvente, ao uso, à época.

Voltamos, assim, a Carlos Martí Arís, que, sobre as obras de Behrens, Tessenow, Loos, Mies e J.J.P. Oud – mas que podemos estender a todos os outros que partilham a condição de prosseguidores desta tradição clássica –, concluía:

> *"A classicidade nestes arquitectos identifica-se com o procedimento racional e baseia-se no carácter analítico do projecto, na contenção expressiva e na vontade de precisão formal. Uma indagação sobre o significado das suas obras é decisiva para estabelecer uma formulação do classicismo como abordagem racionalista e dialéctica, baseado nos princípios fundamentais da arquitectura."*[24]

José Miguel Rodrigues propõe-nos uma leitura da tradição clássica através de três temas–problema indispensáveis à sua existência: o problema da decoração (que acaba por ser um problema da técnica), o problema da escala (e, simultaneamente, da proporção) e o problema da tradição (e do estilo).

[24] *"La clasicidad en estos arquitectos se identifica con el procedimiento racional y se asienta en el carácter analítico del proyecto, en la contención expresiva y en la voluntad de precisión formal. Una indagación sobre el significado de sus obras es decisiva para establecer una formulación del clasicismo como planteamiento racionalista y dialéctico, basado en los principios fundamentales de la arquitectura."* Carlos Martí Arís, "La Herencia del Clasicismo", *op. cit.*, p. 42.

> *"Os três problemas estão, como se verá, intimamente ligados, ao ponto de, apenas, apenas enquanto tal, poderem ser considerados separadamente já que, enquanto resposta arquitectónica (isto é, enquanto resposta prática), apenas fazem sentido quando trabalhados simultaneamente. A sua escolha deve-se antes de mais a isto, à sua condição inextrincável."*[25]

O que importa reter e ressaltar das três problemáticas da tradição clássica é o seu aspecto colectivo. Ou seja, algo não dependente das capacidades excepcionais de um arquitecto, isto é, do seu talento, mas algo construído lentamente desde a Antiguidade Clássica e orientado pelos mesmos princípios. Deste modo, a transmissibilidade destes conhecimentos e princípios é condição fundamental não só destes problemas mas para a continuidade e evolução da tradição.

Entendemos que esta interpretação da tradição clássica tem uma forte relação com o projecto da *Praça de Entrecampos* e com os três temas que nele identificámos: a relação com a cidade, o uso de formas típicas e compactas e a sua adequação ao uso e a expressão tectónica.

Encontramos na ideia de tradição clássica o ponto de contacto, o fio condutor que une estes três temas. Não se trata de uma correspondência directa, mas antes de dimensões parciais, ou possibilidades de trabalho, no interior das problemáticas da tradição clássica.

Ou seja, a relação do conjunto com a cidade como um problema da escala; o recurso aos tipos como uma possível abordagem ao problema da tradição e do estilo; e a tectónica, simultaneamente, como um problema da escala e da decoração.

O PROBLEMA DA DECORAÇÃO

O problema da decoração é o problema do ornamento na arquitectura, e como tal é um problema central e intrínseco, desde, pelo menos, a Antiguidade Clássica.

Partindo do estudo de Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*, é estabelecida a diferença entre beleza e ornamento. Ou seja, entre o belo intrínseco, resultante da harmonia entre as partes e o todo, e o ornamento, enquanto uma forma beleza auxiliar ou atributo acessório.

[25] José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, *op. cit.*, p. 45.

> *"(…) a beleza é a harmonia entre todas as partes, no conjunto a que pertencem, com base numa lei precisa, de tal modo que não se possa acrescentar, retirar ou modificar algo, sem comprometer o todo."*[26]

> *"(…) o ornamento pode ser definido como uma espécie de beleza auxiliar ou complementar. Por tudo isto, penso que enquanto a beleza verdadeira e inata é uma qualidade intrínseca e quase natural que caracteriza a totalidade da estrutura do organismo que consideramos 'belo', o ornamento tem a característica de ser um atributo acessório, adicional mais do que natural."*[27]

Assim, a beleza intrínseca é de compreensão universal e relaciona-se com a geometria, a simetria, a proporção e a hierarquia, como garante da harmonia. E, portanto, não depende de factores temporais, geográficos, nem culturais

Pelo contrário o ornamento está fortemente enraizado com a cultura e o seu tempo, ou seja, é de carácter particular.

A partir daqui *"(…) podemos deduzir as bases para um ornamento, paradoxalmente um ornamento não inútil (no sentido de Loos), isto é, um ornamento que não surja desfasado dos meios de produção do seu tempo mas simultaneamente um ornamento como pura criação do espírito; e quando Oud refere o ornamento que não deforma o material ou o método construtivo, e Rogers fala de um ornamento que não disfarça o carácter dos objectos, mas antes, ajude a expressá-lo e a exaltar o seu significado, estão ambos, precisamente, a falar do primeiro aspecto referido."*[28] Ou seja, apontam a necessidade do ornamento estar fortemente relacionado com as condições técnicas, materiais e de produção da sua época, tal como acontecia com as Ordens Clássicas.

Por isso mesmo – pela desarticulação entre o ornamento clássico e os métodos de produção e técnicas construtivas contemporâneas –, hoje, a recuperação do ornamento clássico no interior desta tradição é uma impossibilidade, tal como defendeu Loos.

> *"O ornamento é o trabalho, não de um homem, mas de uma cultura no seu todo. A evolução do ornamento ocorre por aperfeiçoamentos sucessivos a partir dos conhecimentos herdados, constituindo o resultado de uma tradição herdada. Perante a desagregação entre a cultura e o ornamento, verifica-se a impossibilidade de prosseguir essa tradição de aperfeiçoamento, e deste*

[26] Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De Re Aedificatoria]*, vol. II, p. 446, citado em José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, *op. cit.*, p. 164.

[27] Leon Battista Alberti, *L'Architettura [De Re Aedificatoria]*, *op. cit.*, p. 448, citado em José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, *op. cit.*, p. 165.

[28] *Cf.* José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, *op. cit.*, p. 187.

modo, o ornamento, tornado inútil por alterações profundas ao nível das técnicas, perde a sua razão de existir."[29]

Da mesma forma, para Loos, a procura de um ornamento moderno também não fazia qualquer sentido. Razão pela qual defendia a superação do ornamento, ou seja, que se procurasse *"a beleza unicamente na forma [ou seja, a beleza intrínseca] e não fazê-la depender do ornamento"*, acrescentando que esta *"é a meta a que aspira toda a humanidade."*[30]

Neste sentido, Loos propõe, não um novo ornamento, mas antes uma nova decoração fundada na nobreza dos materiais.[31]

Se, por um lado, as técnicas construtivas e os trabalhos artesanais utilizados na produção das formas e do ornamento clássico estão, hoje, completamente ultrapassados, por outro, o que permite a contínua apreciação dessas obras é, precisamente, o que diz respeito à decoração.

"(…) para Rogers, a ciência e, por consequência, a técnica (e no caso específico da arquitectura a técnica da construção) constitui a contingência, isto é, o que é temporário, efémero e transitório enquanto a forma (utilizando palavras suas) constitui o resultado da influência configuradora do artista criador, *ou seja, o eterno, o intemporal, o permanente. Para Rogers, é definitivamente através da dimensão não utilitária da arquitectura que a construção adquire intemporalidade."*[32]

"(…) ao atribuir à decoração a capacidade de conferir à técnica a validade estética no tempo, isto é, a intemporalidade, ou, se quisermos, a ultrapassagem do carácter contingente da técnica, Rogers coloca novamente o problema da decoração a um nível superior, isto é, para Rogers o problema da decoração constitui um aspecto determinante no juízo de valor final sobre a obra."[33]

É este aspecto de inter-relação da técnica e da decoração que permite chegar à dimensão colectiva da decoração – por oposição à decoração ou às formas que resultam do talento individual e, por isso, reduzida ao tempo de vida do artista (e desse modo, mais do domínio da arte que da tradição). Uma decoração que *"procura exaltar expressivamente a realidade construtiva, enfatizando os*

29 *Ibid.*, p. 169.

30 Adolf Loos, "El Carruaje de Lujo", *in Escritos I*, Madrid, El Croquis Editorial, 1993, p. 92, citado em José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, *op. cit.*, p. 193.

31 José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, *op. cit.*, p. 197.

32 *Ibid.*, p. 179.

33 *Ibid.*, p. 182.

seus elementos"[34] e que no extremo, da partilha de um mesmo conjunto de soluções, uma mesma *"gramática"*, pode atingir a qualidade de *"linguagem comum"*, como procurava Mies.[35]

> *"Do nosso ponto de vista, o problema da decoração só pode ser enfrentado no interior de uma tradição colectiva e se for investigado em estreita relação com o carácter construtivo dos elementos da arquitectura. É essa dimensão que lhe garante a possibilidade de uma transmissibilidade quase natural, característica da tradição clássica."*[36]

O PROBLEMA DA ESCALA

A escala é um problema de relação, isto é, não diz respeito apenas à obra de arquitectura em si mas também ao modo como interage com o contexto em que se insere e a sua circunstância.

Neste ponto, José Miguel Rodrigues começa por estabelecer a diferença entre a escala e a proporção, muitas vezes usadas sem distinção. Contudo, refere, a escala compreende um problema muito mais amplo, do qual a proporção faz parte. Ou seja, a proporção sendo um problema sem medida, abstracto, de relação e composição das partes que compõem o objecto, não tem escala.

Por outro lado, o que caracteriza a escala é justamente a medida concreta das formas e dos espaços. Não só a medida do edifício, mas também a relação deste com a medida dos espaços onde se integra e a distância que o separa das formas envolventes.

> *"Em arquitectura, a escala, parece, assim, poder constituir um instrumento que permite relacionar simultaneamente a medida e a disposição, seja dos edifícios, seja dos espaços, seja ainda dos objectos. A distância e a disposição constituem as variáveis da escala; com base na medida, a escala varia em função da dimensão e da distância entre as formas; com base na disposição, a escala varia em função da configuração da disposição relativa entre as formas. No primeiro caso, atributos da forma em si, no segundo caso, atributos da relação entre as formas. Num e noutro caso, dimensão e disposição, são as variáveis que conferem uma determinada relação de escala ao conjunto"*[37]

---

34 Ernesto Nathan Rogers, "El por qué de la decoración", *in Experiencia de la Arquitectura*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1965, p. 84, citado em José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, *op. cit.*, p. 183.

35 José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, *op. cit.*, p. 172.

36 *Ibid.*, p. 198.

37 *Ibid.*, p. 208.

Assim, a noção de escala parece implicar uma necessidade de adequação em relação à envolvente, uma necessidade de encontrar uma harmonia entre os diferentes elementos que compõem o espaço urbano.

Porém, a própria consciência deste valor da escala para promover a harmonia, permite também a inversão deste aspecto. Ou seja, promover intencionalmente a ruptura de escala – que não deixa de ser também válido ou, por vezes, a solução mais adequada.

> *"Para Rogers, trabalhar com a escala significa poder intencionalmente 'fazer parecer a arquitectura maior do que realmente ela é', uma vez que a arquitectura se encontra de alguma forma limitada pela técnica de que dispõe, o que significa admitir que o enfrentar do problema da escala não conduz necessariamente ao desejo do acordo universal entre as escalas (…) mas, pelo contrário, pressupõe a possibilidade de, em determinadas circunstâncias (…), o excesso de escala poder ser útil e até desejável."*[38]

Ernesto Rogers reconhece, assim, dois aspectos na leitura que fazemos da dimensão de uma obra de arquitectura: uma dimensão física e mensurável – o que realmente é –, ou seja, a medida; e uma dimensão abstracta, não mensurável – o que parece ser –, que advém da grandeza.

A grandeza é, então, uma qualidade resultante da relação que se estabelece entre a medida real da própria obra e as medidas de qualquer elemento externo que lhe serve de referência, regra geral, a medida do Homem e o ambiente.[39]

Neste sentido, José Miguel Rodrigues procura estabelecer a diferença entre a escala e as escalas a partir desta definição de grandeza:

> *"Ao introduzir como elementos externos de referência a medida humana e o ambiente, Rogers está desde logo a pressupor a existência de, pelo menos, duas escalas e, assim sendo, o autor está a desdobrar o problema em três vertentes inseparáveis: a escala humana, a escala da cidade ou do território e, por último mas não menos importante, a compatibilização entre estas duas escalas consideradas."*[40]

Ao qual acrescenta que *"o problema da escala é precisamente o problema das escalas."* Ou seja, de forma a resolver o problema da escala de uma obra, é necessário compreender separadamente as várias dimensões da escala, *"encontrar respostas para cada uma delas e posteriormente compatibilizá-las através de um todo coerente."*[41]

[38] *Ibid.*, p. 211.

[39] *Ibid.*, p. 209.

[40] *Ibid.*, p. 213.

[41] *Ibid.*, p. 214.

Deste modo, encarar o problema da escala nunca se reduz apenas a responder a uma escala, mas engloba sempre, no mínimo, duas escalas: a grande escala – a escala da cidade ou do território – e a escala humana.

Por outro lado, e por oposição à definição de grandeza proposta por Rogers – que pressupõe a capacidade de um edifício poder parecer maior do que a sua medida – José Miguel Rodrigues defende a possibilidade da arquitectura procurar parecer mais pequena do que é na realidade. Possibilidade não partilhada por Rogers. Mas, de facto, é justamente isso que se procura quando tenta aproximar um edifício da escala humana.[42]

Por fim, sobre este problema da escala, acrescentaríamos ainda outro ponto referido n'*O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, para o qual também contribuiu Ernesto Rogers: a relação entre a medida e a grandeza, definida pelo carácter.

> *"O carácter de um estilo ou de uma obra arquitectónica determinada depende das relações que se estabelecem entre os diversos factores que compõem o fenómeno; a relação entre medida e grandeza é uma das fundamentais."*[43]

Contudo, para a avaliação do carácter, pode-se somar, no plano da grandeza, outro elemento de referência em relação à medida. Isto é, a relação que se estabelece entre a dimensão do edifício e o tipo de actividade que vai receber.

> *"(…) em arquitectura, o tamanho de um edifício depende do uso a que se destina, ou melhor, depende do carácter que lhe foi conferido pela escala por relação com a sua finalidade."*[44]

Sendo, como vimos, a medida, a dimensão concreta de uma obra e a grandeza, a dimensão que aparenta, Rogers afirma que quando estas duas dimensões estão em concordância, então, a obra possuí carácter.

Deste modo, a escala expressa a sintetização deste conjunto de relações entre a medida, a grandeza e o carácter.

---

42 *Ibid.*, p. 215.

43 Ernesto Nathan Rogers, "Medida y grandeza", *in Experiencia de la Arquitectura*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1965, p. 69, citado em José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, *op. cit.*, p. 231.

44 José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, *op. cit.*, p. 231.

O PROBLEMA DA TRADIÇÃO

O problema da tradição – no caso que estamos a abordar, a tradição clássica – volta à reflexão que expusemos no início deste capítulo, a propósito de T. S. Eliot, sobre os conceitos de tradição e de clássico.

> *"Por fim a tradição, o problema central de todo o trabalho, isto é, o problema onde todos os outros por assim dizer começam e simultaneamente concorrem."*[45]

Além disso, e no caso específico da arquitectura, José Miguel Rodrigues, defende que o problema da tradição clássica em arquitectura é, em última análise, o problema do estilo. E para isso refere a distinção feita por Viollet-le-Duc entre os estilos e o estilo.

Para este autor, os estilos referem-se ao conjunto de características que permitem identificar e distinguir as arquitecturas de determinadas épocas ou escolas do passado, como por exemplo a arquitectura grega, romana ou gótica. Referem-se, portanto às formas particulares de cada época, pelo que propõe que seja mais adequado referir-se a elas como a forma grega, romana ou gótica em detrimento da palavra estilo.

Continuando, para Viollet-le-Duc, o estilo é só um e refere-se a um princípio e não a uma forma específica. O estilo é entendido como um princípio racional que deve ser perseguido metodicamente e que une em estreita concordância as formas das razões que lhe dão origem. Estas razões são de ordem múltipla e evoluem continuamente ao longo da História, mas, por exemplo, prendem-se sempre com os conhecimentos técnicos e os materiais disponíveis, com razões culturais ou modos de vida de cada sociedade ou época. Deste modo, o estilo nunca tem uma forma concreta como objectivo e, como refere Viollet-le-Duc, *"não é mais do que uma emanação não procurada da forma"*[46].

> *"E, por isso, o estilo não pode se confundido com os estilos, isto é, como dizia Viollet-le-Duc, o estilo não pode ser confundido com* o *"invólucro decorativo". O estilo torna-se, assim, numa condição simultaneamente dinâmica e contínua, no sentido de que continua uma tradição arquitectónica que se funda na necessidade de sempre compreender as formas por dentro, a partir das suas razões, como* corolário dos seus princípios. *Como é óbvio, a estrutura constitui apenas uma destas razões mas, apesar disso, o seu comportamento é sempre crucial na determinação da forma."*[47]

45 *Ibid.*, p. 46.

46 Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc, "Style", *in L'Architecture et le Style (Extraits du Dictionnaire de L'Architecture Française, reunis et présentés par Hubert Damisch)*, Paris, Hermann, 1978, p. 217, citado em José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, *op. cit.*, p. 254.

47 José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, *op. cit.*, p. 252–253.

O estilo é assim uma construção lógica, um princípio, que orienta as formas de determinada época na procura das relações correctas entre as partes que a compõem para a construção de um todo unitário.

> *"Introduzindo um princípio estrutural novo, rapidamente o estilo extrai desse princípio uma lei sem excepções"*[48]

Ou seja, a forma isolada dos seus princípios geradores não tem significado na procura do estilo. A este processo de reutilização ou procura de determinada forma, desarticulando-a, deste modo, dos seus conteúdos, Viollet-le-Duc, chama maneira.[49]

> *"Não se pode falar de formas isoladamente, nem tampouco de conteúdos puros, nem do prevalecer de uns sobre os outros: a arquitectura consiste, como qualquer outra arte, na expressão sintética de determinados conteúdos em determinadas formas. A tradição é a ênfase particular nesta síntese, concatenada no desenvolvimento da História total de um povo."*[50]

Por fim, José Miguel Rodrigues retoma outra distinção enunciada por Viollet-le-Duc a propósito do estilo: o estilo relativo e o estilo absoluto.

Viollet-le-Duc refere que *"quando uma obra de arquitectura indica claramente o uso ao qual se destina então ela está muito próxima de possuir estilo"*[51] – embora não referindo especificamente, José Miguel Rodrigues afirma tratar-se do caso do estilo relativo, já que o estilo, em absoluto, não depende do uso.

Contudo, se para além desta condição – o edifício comunique o uso a que se destina – ainda for capaz de resolver a relação e de integrar-se harmoniosamente com as outras obras que a rodeiam, então, aí, alcança o estilo absoluto.

> *"Isto é, quando, para além de resolver o seu próprio problema a obra de arquitectura adquire a possibilidade de concorrer para a resolução de um problema mais vasto, o da relação com as construções que lhe estão próximas, ou seja, quando a sua capacidade extravasa os limites estritos do uso, então o estilo (agora inequivocamente o estilo absoluto) pode ser alcançado."*[52]

---

48 Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc, "Style", *op. cit.*, p. 207, citado em José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, *op. cit.*, p. 252.

49 José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, *op. cit.*, p. 254.

50 Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Milano, Skira, 1997, p. 270–272, citado em José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, *op. cit.*, p. 250.

51 Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc, "Style", *op. cit.*, p. 223, citado em José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, *op. cit.*, p. 255.

52 José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, *op. cit.*, p. 255.

MODUS OPERANDI

Por outro lado, José Miguel Rodrigues identifica ainda outras três características no *"modus operandi dos que se movem no terreno da tradição clássica"*[53]: a economia construtiva, a ordem e a relação harmónica entre a arquitectura e a natureza.

Tendo em conta o que vimos no capítulo anterior – Apresentação do Projecto – pensamos que estes três procedimentos adequam-se perfeitamente à caracterização do projecto da *Praça de Entrecampos*, fundamentalmente, quando nos referimos ao desenho e materiais das fachadas e aos espaços públicos e composição volumétrica dos edifícios. Senão vejamos:

A **economia construtiva**, ou economia de recursos, resume um certo despojamento da obra de arquitectura daquilo que não é essencial e de exageros sem significado.

> *"A sua manifestação é de âmbito muito alargado; vai desde a simples preferência pelos materiais pobres, passando pela escolha de um sistema estrutural económico, podendo mesmo chegar a assumir outras formas, não diríamos simbólicas, mas, por exemplo, a própria economia decorativa."*[54]

Podemos dizer que a economia construtiva procura a solução que melhor se adequa aos fins procurados. Ou seja, na complexidade de problemas que se coloca num projecto, procura a resposta mais simples e menos dispendiosa – formal, material e economicamente.

> *"Como bem explica Rogers, a economia de recursos mede-se a partir da relação entre o efeito obtido e a energia necessária à sua manifestação, seja qual for esse efeito. Na tradição clássica, essa relação traduz-se sempre pelo desejo de envolver a menor energia possível na obtenção do maior efeito possível, sinónimo do máximo rendimento para uma determinada quantidade de energia que se deseja seja apenas a indispensável. Na tradição clássica, todo o desperdício, seja de energia, seja de matéria, é por isso combatido. Em contraposição, toda a economia de recursos é procurada."*[55]

Por outro lado, também não se traduz no minimalismo a *priori*. A simplicidade da solução deriva e procura-se em função da resposta sucessiva aos problemas do projecto e não o contrário. Ou seja, não se parte de uma resposta simplista para depois encontrar o espaço de resposta aos problemas colocados.

53 *Ibid.*, p. 358.

54 *Ibid.*, p. 359.

55 *Ibid.*

> *"A economia de recursos tem como consequência a simplicidade dos meios e dos efeitos obtidos; mas tal simplicidade não parece poder ser confundida (mistificada) com minimalismo formal"*[56]

E neste aspecto, partilha algumas semelhanças com a posição do arquitecto João Luís Ferreira, quando, a propósito do projecto da *Praça de Entrecampos*, nos dizia que procuraram que os edifícios transmitissem a intenção da resposta pretendida, mas, no entanto, *"sem se reduzir ao mínimo ou ser minimalista"*.[57] Sobre o Bloco de Carnide, Paulo Martins Barata repete mais ou menos a mesma ideia:

> *"Pretende-se simplicidade e não minimalismo. Simplicidade num sentido elementar, compreensível e renovável, sem que isso implique a mortificação dos seus utilizadores por remissão a problemas de estilo. Em termos de opções construtivas, esta simplicidade implica abdicar do gratuito, mas não da qualidade; implica soluções engenhosas, claras e austeras (…); O imperativo ético de construir bem, com rigor e simplicidade, é decisivo para a nossa prática profissional."*[58]

Esta noção de economia construtiva implica um certo rigor na abordagem ao projecto, implica uma certa ordem. Para a arquitectura que se insere nesta ideia de tradição clássica o **princípio de ordem** é fundamental.

> *"'Em arquitectura, a ausência de ordem torna-se materialmente impossível', afirma Grassi. 'Confusão é a palavra inventada para indicar uma ordem que não se compreende', recorda Rossi. Na tradição clássica, a ordem, e em especial a simetria, seja como princípio seja como manifestação formal, surgem, no primeiro caso, como um objectivo irrenunciável, e, no segundo caso, como uma condição de tranquilidade (e clareza) que, quando surge, nunca é recusada."*[59]

Neste ponto, a ordem formal representa apenas um aspecto deste princípio de ordem, e nesta, **a simetria** uma das suas possibilidades. Mas é nesta possibilidade, ou melhor, na não rejeição da possibilidade de recurso à simetria (*"como princípio"* ou *"como manifestação formal"*), que reside uma das características dos arquitectos que procuram trabalhar com a tradição clássica.

---

56 *Ibid.*

57 João Luís Ferreira, em entrevista no dia 20 de Março de 2013.

58 Paulo Martins Barata, "Prefácio", *in* Promontório Arquitectos e Vittorio Magnago Lampugnani, *Bloco Carnide: a prática da arquitectura*, 1.ª ed., Porto, Edições Asa, col. "A Prática da Arquitectura", 2002, p. 12.

59 José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, *op. cit.*, p. 364.

Não se trata do uso da simetria (nem de qualquer outro princípio ordenador) como uma imposição, mas de não rejeitar o seu uso – como aconteceu com alguns dos arquitectos do Movimento Moderno – quando esta parece ser a solução mais adequada.

> *"Verifique-se se um determinado autor admite nos seus projectos simetria (ou se, pelo contrário, a evita sempre, ao ponto de, ainda que a todo o custo, contrariar a sua manifestação) e ficar-se-á a saber da possibilidade efectiva de o poder inscrever na tradição clássica nos termos em que nós a consideramos."*[60]

Para José Miguel Rodrigues a questão da ordem não se prende com a demonstração de que *"a inexistência de qualquer princípio de ordem constitui em absoluto em arquitectura como que uma impossibilidade*", como defende Grassi. Por outro lado, recusa a ideia de que a ordem própria do projecto se deva impor sobre tudo o resto (por exemplo, o terreno onde se implanta), mas também a sobreposição de um princípio no projecto (funcional ou formal) sobre todos os outros. Ou seja, procura estabelecer um princípio de ordem abrangente, onde os princípios do projecto *"são apenas uma parte que esse princípio de ordem se propõe acautelar."*[61]

Deste modo, este princípio de ordem inclui também o problema da escala, e da relação do edifício com o ambiente construído que o envolve.

> *"Na tradição clássica, tal como nós a defendemos, a ordem é sempre múltipla, isto é, nem resulta só da forma, nem só da função, nem só da construção, mas antes, da complexa interacção entre todos estes factores em simultâneo e em doses e quantidades que, apenas o caso a caso pode determinar."*[62]

No caso de Entrecampos, esta ideia de ordem está bem patente, como também vimos ao longo do capítulo anterior. No entanto, também não é uma ordem imposta e preocupa-se com a articulação entre os vários factores que José Miguel Rodrigues refere. Ou seja, a ordem das formas articula-se com a ordem urbana da cidade e com a ordem da organização dos volumes. Ao nível dos edifícios – e especialmente no caso dos lotes 2 e 3 – tanto a composição das fachadas como a organização em planta dos edifícios recorre à simetria como princípio de organização, mesmo que depois, pelo volume quebrado dos edifícios e pela variação dos elementos que compõem a fachada, não seja evidente. O que nos parece ser mais um ponto de concordância entre o discurso do *atelier Promontório* e a ideia de tradição clássica.

60 *Ibid.*, p. 363.

61 *Ibid.*, p. 365.

62 *Ibid.*, p. 366.

Esta noção de ordem está também presente na **relação entre a arquitectura e a natureza**.

> *"Na tradição clássica, a arquitectura e a natureza não têm receio de se confrontarem em igualdade de circunstâncias. Na tradição clássica, a arquitectura e a natureza trabalham a partir das mesmas regras e condições e, por isso, nelas o contranatura é sempre um efeito não previsto (…). Na tradição clássica, nem a arquitectura nem a natureza se revestem das mesmas formas, embora ambas trabalhem a partir dos mesmos princípios lógicos. Na mesma tradição clássica (…), a arquitectura e a natureza fundem-se (sem analogias formais e sem perderem o seu carácter) numa só e única entidade, afinal uma segunda natureza."*[63]

Ou seja, na tradição clássica, não é admissível nem a arquitectura procurar assemelhar-se às formas da natureza, nem trabalhar o que é natural de modo a aproximar-se das formas da arquitectura. O que se procura é que, de um modo autêntico, a arquitectura se compatibilize com o ambiente natural onde se insere.

> *"A relação entre a arquitectura e a natureza é na tradição clássica uma relação não perseguida formalmente, mas pelo contrário, uma relação que se pretende construir na ideia de compatibilizar as suas diferenças naturais; trata-se por isso de procurar uma espécie de naturalidade própria da arquitectura, semelhante à que se encontra presente em todas as coisas da natureza; 'naturalidade' e não naturalismo, (…) uma espécie de segunda natureza."*[64]

Num ambiente grandemente urbanizado como é o caso de Entrecampos, o contexto onde se insere já é em si uma segunda natureza – a cidade –, e portanto, aqui, esta questão não se coloca com tanto peso. Ou seja, pouco de natural que resta, resume-se praticamente à morfologia do terreno.

O projecto adapta-se com naturalidade aos declives (naturais) do terreno, ainda que artificializando-os, não os nega nem esconde. Antes adapta as formas à morfologia do terreno, fazendo-a reflectir de um modo geométrico no alçado dos edifícios, tanto ao nível da cobertura como no piso térreo. Tal como refere João Luís Ferreira, a propósito desta adaptação ao terreno, *"procurando-se que a arquitectura do edifício expresse de forma natural, e com os meios próprio da disciplina, aquele contexto morfológico."*[65]

---

63 *Ibid.*, p. 376.

64 *Ibid.*, p. 371.

65 João Luís Ferreira, "Memória Descritiva e Justificativa do Projecto de Licenciamento do Lote 2 do Loteamento 15/URB/2004", 20 de Junho de 2005, p. 5.

Uma leitura do projecto na relação com a Cidade

Procurar uma relação entre uma nova intervenção, numa parte considerável do espaço urbano, e a cidade que a compreende, implica, necessariamente, o conhecimento da própria urbe. Conhecimento não só da sua estrutura e organização física, mas também da sua morfologia, da sua história, do modo de vida dos seus habitantes, entre outros aspectos que possam ser relevantes para a intervenção em questão.

Este discurso, bem como a, já referida, volumetria e composição do projecto, conduzem-nos, invariavelmente, a dois pontos relacionados entre si: o livro *A Arquitectura da Cidade* de Aldo Rossi (1931–1997)[66] e as contribuições, de vários autores – entre eles, o próprio Rossi –, para a tipologia.

Neste contexto, a "Arquitectura da Cidade", publicada em Itália em 1966, é uma das obras mais importantes.

Nela, Aldo Rossi desenvolve a sua tese da *ciência urbana*, onde pretende traçar um método de análise (quantitativa) da cidade. Entende-a como uma estrutura espacial contínua e como uma construção, não só no sentido físico, mas também temporal. Ou seja, entende a cidade como uma grande arquitectura, como dado último e construído de uma elaboração complexa onde intervêm diferentes forças e variáveis. Deste ponto de vista, a cidade pode ser lida autonomamente das ciências (económicas e humanas) que estudam os fenómenos que induzem a transformação da cidade.

Não nega, no entanto, o contributo das ciências humanas, para a melhor compreensão da complexidade da cidade como um todo, nomeadamente, das forças que actuam sobre ela e influem na sua evolução.

> *"o meu interesse entre os problemas quantitativos e pelas relações com os qualitativos constitui uma das razões da origem deste livro"*[67]
>
> *"Fiel a esta tese, procurei estabelecer um método de análise que se preste a uma avaliação quantitativa e que possa servir para recolher o material estudado segundo um critério unitário. Este método é oferecido pela teoria*

[66] Aldo Rossi, *A Arquitectura da Cidade*, (traduzido por José Charters Monteiro e José da Nóbrega Sousa Martins), 2.ª ed., Lisboa, Edições Cosmos, col. "Cosmos Arquitectura", n.º 2, 2001.

[67] *Ibid.*, p. 32.

> *dos factos urbanos (…), pela identificação da cidade como manufacto e pela divisão da cidade em elementos primários e em área-residência."*[68]

Da paradoxal posição da arquitectura (no seu todo) no limbo entre uma construção técnica e plástica, ou a sua interpretação enquanto ciência ou arte, Rossi procura sistematizar e classificar os aspectos mensuráveis da cidade.

A propósito da possibilidade de um conhecimento objectivo e transmissível no campo da actividade artística, Carlos Martí Arís afirma:

> "*Enquanto a ciência pretende* explicar *o mundo, a arte tenta* compreendê-lo. *Compreender significa abarcar, envolver, compenetrar-se. E quando se adopta esta disposição compreensiva, deixa de ter-se como objectivo a busca de uma verdade absoluta e irrefutável. Isto não significa que exista uma renúncia da exploração do mundo e do conhecimento do mesmo. Significa apenas que para além do conhecimento explicativo baseado no pensamento* lógico, *existe também um conhecimento compreensivo baseado no pensamento* poético."[69]

Deste modo, Aldo Rossi estabelece uma possível leitura da arquitectura e da cidade enquanto ciência, ou seja, procura uma explicação racional dos caracteres formais constantes na cidade, tendo em vista a formulação de uma teoria urbana.

Mas, dificilmente se consegue descrever uma cidade, ou uma parte dela, unicamente através dos seus aspectos físicos, isto é, menosprezando os seus aspectos qualitativos. Esta característica é também tomada em consideração por Rossi, e constituí um dos elementos principais da ciência urbana – ainda que a sua compreensão, como refere Martí Arís, se aproxime dos domínios da arte, isto é, do pensamento poético.

> "*Consideremos um facto urbano qualquer, um palácio, uma rua, um bairro e descrevamo-lo; (…) [para lá de todas as dificuldades e ambiguidades] restará sempre um tipo de experiência só possível a quem tenha percorrido aquele palácio, aquela rua, aquele bairro."*[70]

---

68 *Ibid.*

69 "*Mientras la ciencia pretende* explicar *el mundo, el arte intenta* comprenderlo. *Comprender significa abarcar, envolver, compenetrarse. Y cuando se adopta esa disposición comprensiva, deja de plantearse como objetivo la búsqueda de una verdad absoluta e inapelable. Lo cual no significa que haya renuncia alguna a la exploración del mundo y al conocimiento del mismo, sino que, además del conocimiento explicativo basado en el pensamiento* lógico, *existe también un conocimiento comprensivo basado en el pensamiento* poético."

Carlos Martí Arís, "El arte y la ciencia: dos modos de hablar con el mundo", *in La cimbra y el arco*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, col. "Colección la cimbra", n.º 1, 2005, p. 27.

70 Aldo Rossi, *A Arquitectura da Cidade*, *op. cit.*, p. 47.

Este aspecto diz respeito ao *locus*, às características do lugar, ao ambiente, às suas qualidades, à sua individualidade.[71] A sua compreensão é só possível pela experiência e é sempre algo não totalmente expressável. Já a sua tradução, ou transposição, em arquitectura faz parte do *problema das opções*. Umas racionais – como consciente integração da obra no seio da tradição clássica, como vimos anteriormente – e outras, talvez, mais arbitrarias como componente formal, poética ou autobiográfica intrínseca à actividade dos arquitectos.

Enquanto a descrição das formas permite uma aproximação à estrutura de determinado facto urbano, e permite a sua análise, não passa, no entanto de um instrumento. Como tal, só mediante a compreensão deste *locus* se consegue chegar a uma definição ou conhecer verdadeiramente a individualidade desse facto urbano.

> *"Assim, enquanto por um lado nego que se possa de modo racional estabelecer intervenções ligadas a situações locais, por outro lado dou-me conta que estas situações são, afinal, aquelas que caracterizam as intervenções."*[72]

Nesta sistematização da cidade algumas das noções avançadas por Rossi são importantes para esta a leitura do Conjunto Habitacional *Praça de Entrecampos*, quer para se entender o projecto no contexto da cidade, quer para o entendimento do próprio projecto. Assim, é importante compreender, em primeiro lugar, a concepção de cidade de Rossi e de que modo se processa a sua análise.

A CIDADE ROSSIANA

> *"A forma da cidade é sempre a forma de um tempo da cidade; e existem muitos tempos na forma da cidade."*[73]

Para Aldo Rossi, a cidade é, essencialmente, vista como um manufacto, *"uma obra de engenharia e de arquitectura, maior ou menor, mais ou menos complexa, que cresce no tempo"*[74]. A cidade é um produto colectivo, é a representação física da sociedade que a habita, um espelho da sua história e das suas aspirações.

> *"O contraste entre particular e universal e entre individual e colectivo sobressai da cidade e da sua própria construção – a sua arquitectura. Este*

71 *Ibid.*, p. 151–157.

72 *Ibid.*, p. 32.

73 *Ibid.*, p. 80.

74 *Ibid.*, p. 43.

> *contraste entre particular e universal e entre individual e colectivo é um dos principais pontos de vista a partir dos quais se estuda a cidade neste livro; manifesta-se sob diversos aspectos, nas relações entre esfera pública e privada, no contraste entre projectação racional da arquitectura urbana e os valores do* locus*, entre edifícios públicos e edifícios privados."*[75]

A leitura da cidade, para Rossi, é, essencialmente, realizada através da leitura das formas que a compõem, ou seja através da sua arquitectura. Nesta, acabam por resumir-se muitos dos outros aspectos que informam a transformação da cidade, muitas vezes de difícil observação ou classificação. Ainda que esta arquitectura não represente *"senão um aspecto de uma realidade mais complexa, de uma particular estrutura (…) [apercebemo-nos que], sendo o dado último verificável desta realidade, constitui o ponto de vista mais concreto com que afrontar o problema."*[76]

Neste sentido, Rossi retoma as contribuições de Anthony Garvan[77], Carlo Cattaneo, Lewis Mumford e, principalmente, Claude Lévi-Strauss, para afirmar a cidade como *"'a coisa humana por excelência'"*, e ainda como obra de arte.[78]

> *"Como são relacionáveis os factos urbanos com as obras de arte? Todas as grandes manifestações da vida social têm em comum com a obra de arte o facto de nascerem da vida inconsciente; este nível é colectivo no primeiro caso, individual no segundo; mas a diferença é secundária precisamente porque umas são produzidas pelo público, as outras para o público: é precisamente o público que lhe fornece um denominador comum."*[79]

Como Cattaneo afirmou, qualquer terreno agrícola ou bosque, como a cidade ou região, são coisas humanas, porque são *"um imenso depósito de fadigas"*[80]. Como tal não são obra da natureza, mas obra do homem, obra das suas mãos.

> *"Procuro ler aqui esta representação [compreender a cidade como uma grande representação da condição humana] através da sua cena fixa e profunda: a arquitectura. Por vezes interrogo-me como é que pode acontecer nunca se ter analisado a arquitectura por este seu valor mais profundo: de coisa humana que forma a realidade e conforma a matéria segundo uma concepção estética. E, assim, ela mesma é não só o lugar da condição humana, como*

75 *Ibid.*, p. 32.

76 *Ibid.*, p. 43.

77 *Ibid.*, p. 51, nota 5.

78 *Ibid.*, p. 48.

79 *Ibid.*

80 *Ibid.*, p. 49.

> *até uma própria parte desta condição, que se representa na cidade e nos seus monumentos, nos bairros, nas residências, em todos os factos urbanos que emergem do espaço habitado."*[81]

A cidade é analisada como um todo e em toda a sua extensão. Ainda assim, a compreensão deste conjunto não pode ser feito de outra forma que não pela análise por partes.

> *"Cremos (…) que o todo é mais importante que cada uma das partes; e que apenas o facto urbano na sua totalidade, portanto também o sistema viário e a topografia urbana até às coisas que se podem apreender passeando de um lado para o outro numa rua, constituam esta totalidade. Naturalmente (…) deveremos examinar esta arquitectura total por partes."*[82]

> *"manteremos firme o conceito da cidade como totalidade e a possibilidade de nos aproximarmos da compreensão desta totalidade mediante o estudo das suas diversas manifestações, do seu comportamento."*[83]

A clarificação e delimitação, feita por Rossi, destas partes que formam a cidade – os factos urbanos –, são um dos pontos de maior interesse para o âmbito desta dissertação. Como construção complexa que é a cidade, não nos deteremos em todos os pontos analisados por Rossi, mas apenas nos que se considerou mais relevantes para este estudo.

Como afirma, a cidade é caracterizada por contrastes. Como tal, tende a constituir-se na polarização entre a esfera pública e a esfera privada, que estão na origem entre o que classifica, respectivamente, como *elementos primários* e *área-residência*. Estes são os elementos principais da cidade.

Por outro lado, ao nível da estrutura formal de cada um dos factos urbanos, um outro contraste emerge, entre as particularidades universais e singulares. Isto é, entre o que é redutível a um *tipo* arquitectónico e o que caracteriza a sua individualidade. Ou seja, entre o que não se reduz a um tempo nem a uma geografia e que – como veremos no próximo capítulo –, apenas se define pela repetição de um mesmo tipo em diferentes edifícios (como tal, é um feito colectivo) e o que diz respeito ao *locus*, à sua expressão estética ou ao tempo em que foi construído.

---

81 Carlo Cattaneo, "Agricoltura e Morale", *in Notiziário su la Lombardia e altri scritti su l'agricoltura*, Milano, 1925, citado em Aldo Rossi, *A Arquitectura da Cidade*, *op. cit.*, p. 50.

82 Aldo Rossi, *A Arquitectura da Cidade*, *op. cit.*, p. 52.

83 *Ibid.*, p. 71.

Para Aldo Rossi, o tempo parece ser um dos agentes principais na formação da cidade e dos factos urbanos que a compõem. Este permite aclarar as permanências e as transformações na paisagem urbana, que, essencialmente também se relacionam, respectivamente, com a constituição dos elementos primários e com a caracterização da residência. Isto é, os *elementos primários* como os elementos permanentes na paisagem urbana e a *residência* com maior tendência para se transformar e adaptar às exigências de cada época. Voltando à acção do tempo, este permite, ainda, a constituição de características específicas de determinadas áreas, e como tal a determinação dos seus limites e dos vários tempos da cidade.

Deste ponto de vista, a cidade é um organismo em constante transformação. Neste processo de transformação da cidade e das suas formas ao longo do tempo, esta expande-se para novas áreas, determinadas áreas são modificadas ou são adicionados novos elementos noutras já existentes. No entanto, alguns elementos mantêm-se, e a sua forma resiste à passagem do tempo, ainda que a sua função possa ser alterada.

CONCEITO DE ÁREA

Na noção de cidade como um manufacto, está implícita a ideia da sua construção por partes, isto é, por áreas, ao longo do tempo, cada qual com o seu tempo específico. Como tal, é possível estabelecer limites e características comuns a cada uma destas áreas.

> *"as áreas são sempre entendidas como unidades do conjunto urbano que emergiram, mediante uma operação, de diferentes processos de crescimento e diferenciação, ou então bairros ou partes da cidade que adquiriram características próprias."*[84]

Já do ponto de vista formal, pode-se caracterizar uma área pela *homogeneidade tipológica*, isto é, *"áreas que apresentam uma constância dos modos e dos tipos de viver que se concretiza em edifícios semelhantes."*[85] Estabelece-se, então, uma relação entre os aspectos sociais e a morfologia urbana.

BAIRRO E ÁREA-RESIDÊNCIA

Esta definição de área, proposta por Rossi, é bastante próxima da noção de bairro. De acordo com a sua teoria dos factos urbanos, cada bairro é caracterizado, mais pela sua estrutura do que pela sua função. Ainda que a função predominante de um bairro faça parte da sua caracterização,

[84] *Ibid.*, p. 86.

[85] *Ibid.*, p. 87.

constituindo uma zona especializada, a complexidade de cada parte de cidade torna demasiado redutora essa simplificação: *"uma parte de cidade constitui uma outra no seu interior"*[86]

> *"O bairro torna-se, por conseguinte, um momento, um sector da forma da cidade, intimamente ligado à sua evolução e à sua natureza, constituído por partes e à sua imagem. Destas partes temos uma experiência concreta. Para a morfologia social, o bairro é uma unidade morfológica e estrutural; é caracterizado por uma certa paisagem urbana, por um certo conteúdo social e por uma função própria; logo, a transformação de um destes elementos é suficiente para fixar o limite do bairro. Também aqui é necessário ter presente que a análise do bairro como um facto social baseado na segregação de classe ou raça e nas funções económicas ou de qualquer modo no estrato social, corresponde, sem dúvida, ao mesmo processo de formação da metrópole moderna;"*[87]

Nesta relação entre a forma do bairro e as características tipológicas dos edifícios que o compõem, Aldo Rossi afirma que se estabelece uma relação binária, onde a morfologia urbana – a forma e dimensão dos quarteirões, o tipo de rua – informam os tipos construtivos, e vice-versa.

> *"A cidade sempre foi amplamente caracterizada pela residência. (…)*
>
> *Não se pode afirmar, nem mediante uma análise histórica nem mediante uma descrição da situação actual, que a residência seja algo amorfo, pouco mais que uma zona cuja conversão seja fácil e imediata. A forma como se realizam os tipos construtivos residenciais e o aspecto tipológico que os caracteriza, estão intimamente ligados à forma urbana."*[88]

Num bairro, a função residencial assume um peso preponderante e, como tal, as suas características influenciam grandemente as características desta área da cidade, incluindo as tipológicas. Recordando Viollet-le-Duc, Rossi reafirma que a ordem e a distribuição da residência não se alteram, senão em intervalos muito longos[89], sendo uma representação cultural e do modo de vida dessa sociedade. No entanto, esta estabilidade parece não ser tão duradoura, considerando o tempo e as transformações da cidade. Assim, para Rossi, a influência da residência na caracterização de um bairro, prende-se mais com os aspectos ambientais, do que formais, propondo o termo área-residência por atribuir à noção de área um valor sociológico.

86 *Ibid.*, p. 88.

87 *Ibid.*

88 *Ibid.*, p. 99–100.

89 *Ibid.*, p. 100.

> *"visto que num bairro é proeminente a parte residencial e esta, com os seus aspectos ambientais, se transforma consideravelmente no tempo, caracterizando a área em que se insere mais do que as construções, propus usar o termo* área-residência."[90]

ELEMENTOS PRIMÁRIOS E PERMANÊNCIA

Por oposição a esta ideia de transformação da residência na cidade, encontram-se o que Rossi classifica de *elementos primários*, isto é, os factos urbanos que resistem ao tempo, onde a sua presença transcende a sua função original e passam a ser parte constituinte da identidade e memória da cidade.

Os *elementos primários* são (quase) sempre factos de acesso públicos ou colectivos que dinamizam uma determinada área da cidade. Que, independentemente da sua função, têm um papel estruturante ou catalisador na cidade.

Estes elementos primários, na sua maioria, podem ser distinguidos em dois tipos: os *monumentos* – factos urbanos permanentes – e as *actividades fixas*.

Os *"factos urbanos permanentes"*[91] constituem um dos elementos principais da cidade em Rossi e, tendencialmente, correspondem aos monumentos da cidade, enquanto elementos permanentes e persistentes.

> *"Esta persistência e permanência é dada pelo valor constitutivo; pela história e pela arte, pelo ser e pela memória."*[92]

Esta ideia de permanência não se prende só com os *elementos primários,* mas também com a estrutura urbana da cidade. Informado pela Teoria das Permanências[93], conforme desenvolvida por Marcel Poète (1866–1950) e Pierre Lavedan (1885–1982), Rossi afirma que o que constitui verdadeiramente a forma da cidade é a permanência e continuidade de determinados factos, essencialmente da presença física dos seus traçados e planos, e dos edifícios que lhe dão forma.

> *"as cidades permanecem sobre os seus eixos de desenvolvimento, mantêm a posição dos seus traçados, crescem segundo a direcção e com o significado de factos mais antigos que os actuais, factos esses muitas vezes remotos. Por vezes esses factos permanecem, são dotados de uma vitalidade contínua, outras vezes perecem; fica então a permanência da forma, dos sinais físicos,*

90 *Ibid.*, p. 93.

91 *Ibid.*, p. 77.

92 *Ibid.*

93 *Ibid.*, p. 76.

> *do* locus. *A permanência mais significante é dada, portanto, pelas vias e pelo plano; o plano permanece sob diferentes edificações, diferencia-se nas atribuições, deforma-se frequentemente, mas não é substancialmente deslocado."*[94]

Notamos que Rossi enfatiza predominantemente a permanência física dos planos ou das edificações para a constância da forma da cidade. Contudo, há outro elemento, não tangível, que também pode caracterizar e permanecer nas cidades e influenciar a forma das edificações e dos espaços: o ambiente construído.

Neste aspecto, da influência que os edifícios que dão forma ao espaço urbano têm para a criação de um ambiente específico da cidade, José Miguel Rodrigues chama a atenção para uma passagem de Álvaro Siza, onde refere que existe *"um não-sei-quê na arquitectura que identifica a cidade. Que ganha um carácter e se vai comunicando de geração em geração."*[95]

Esta importância que os traçados e os eixos de expansão têm no desenvolvimento das cidades, tal como refere Rossi, justifica a atenção que demos aos planos e à evolução urbana de Lisboa, no primeiro capítulo desta dissertação.

Por outro lado, na *Praça de Entrecampos*, também justifica a referência e a procura de relação com os blocos-quarteirão do Plano das Avenidas Novas por parte do *atelier Promontório* (mas que, de certa forma, também podia ser em relação aos quarteirões da Baixa Pombalina).

Numa primeira leitura, pode intuir-se que estas permanências bloqueiam o desenvolvimento da cidade. No entanto, tal não acontece, uma vez que, na cidade nem tudo permanece, ou então permanece num modo diferente. O que também se verifica com os monumentos. Continuamos a usar a sua forma nos dias de hoje, ainda que o seu uso já não seja o mesmo que motivou a sua construção. Este é um dos melhores exemplos para verificar a valorização, que Aldo Rossi faz, da forma em detrimento da função. A sua função pode até variar ao longo dos tempos mas o seu caracter icónico permanece.

Neste sentido, a permanência dos elementos primários na cidade tem um papel agregador e propulsor do seu desenvolvimento, ao ponto de constituírem e caracterizarem a própria cidade.

---

94 *Ibid.*

95 José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, *op. cit.*, p. 233.

> *"estes factos urbanos são parte insuprimível da cidade porque constituem a cidade."*[96]

No entanto a permanência de certos elementos, pode também ser considerada um aspecto negativo, quando estes se configuram como algo *"isolado e aberrante"*[97], sendo considerados *elementos patológicos*.

Além dos *monumentos*, os *elementos primários* incluem também o que Aldo Rossi denomina de *actividades fixas*. As actividades fixas são, ao contrário do que vimos anteriormente, definidas, na sua origem, pela sua função. Sob este ponto de vista funcional da cidade, as actividades fixas constituem a fracção com maior importância, correspondendo às funções de carácter colectivo ou público. Compreendem, assim, os edifícios públicos, universidades, hospitais, tribunais, escolas, equipamentos desportivos, espaços comerciais ou armazéns. Ou seja, genericamente, equipamentos, serviços ou infra-estruturas.

> *"Se tomarmos um estudo sobre a cidade vemos que o conjunto urbano está subdividido segundo três funções principais; estas são a residência, as actividades fixas, a circulação."*[98]

Para Rossi, no entanto, com o tempo, o aspecto funcional dos elementos primários, incluindo as actividades fixas, passa para um plano secundário. A sua presença e permanência física num determinado lugar da paisagem urbana, a sua individualidade e a acção catalisadora que exerce sobre a área onde se insere, são o que lhe confere o papel primário na dinâmica da cidade.

> *"os elementos primários não são só os monumentos, como não são só as actividades fixas; de maneira geral são aqueles elementos capazes de acelerar o processo de urbanização de uma cidade e, relacionando-os com um território mais vasto, são os elementos que caracterizam os processos de transformação espacial do território. Actuam frequentemente como catalisadores. Originariamente a sua presença apenas se pode identificar com uma função (e neste sentido coincidem com as actividades fixas), mas depressa atingem um valor mais significativo. Mas nem sempre são factos físicos, construídos, evidentes: podemos considerar, por exemplo, o lugar de um evento que, pela sua importância, deu lugar a transformações espaciais."*[99]

96 Aldo Rossi, *A Arquitectura da Cidade*, *op. cit.*, p. 77.

97 *Ibid.*

98 *Ibid.*, p. 124.

99 *Ibid.*, p. 128.

ESTRUTURA DA CIDADE

É então, a partir do equilíbrio entre as permanências e as transformações dos elementos que compõem a cidade, que se configura a estrutura formal e espacial da cidade.

Várias forças influenciam esta dinâmica, e cada cidade tem particulares próprias, mas certos aspectos assumem-se como constantes: a permanência dos planos e dos eixos de crescimento da cidade e dos elementos primários; a tendência para uma pontual renovação da área-residência.

> *"de maneira geral, (…) cada cidade possui um centro mais ou menos complexo, com características diferentes, e que isto tem na vida urbana, um papel particular; as actividades terciárias estão em parte concentradas neste centro, em grande parte ao longo dos eixos de comunicação para o exterior, em parte nos grandes conjuntos residenciais. O que caracteriza a cidade, sob o ponto de vista geral das relações entre zonas é a existência de uma rede terciária complexa e polinuclear."*[100]

Um factor parece, no entanto, emergir como de maior influência na organização e distribuição das funções na cidade, e, por consequência, da sua forma. Isto é, o factor económico (por natureza, especulativo). Os altos valores imobiliários e a especulação praticada nos centros ou nos eixos principais da cidade conduzem a que, praticamente, apenas a actividade terciária tenha capacidade para aí se fixar. Por consequência, excluem a residência dessas áreas, deslocando-a para territórios mais distantes desse(s) centro(s). Este é um bom exemplo do efeito do factor económico na forma da cidade.

> *"A localização da residência depende, por conseguinte, de muitos factores: geográficos, morfológicos, históricos e económicos. Mais do que os geográficos, parecem ser determinantes os factores económicos. A alternância das zonas residenciais, a sua constituição de modo especializado, sob o ponto de vista tipológico, parece ser grandemente influenciada por motivos económicos; esta alternância é provocada pelo mecanismo da especulação"*[101]

Uma outra característica, como já vimos, parece ser transversal a todas as cidades e que é o ponto de partida para o desenvolvimento da tese da *Arquitectura da Cidade*: a permanência das construções da cidade, independentemente da alteração do seu uso ou função. É esta permanência que constitui a cidade, e permite a construção da sua memória e identidade próprias.

> *"a cidade é algo que permanece através das suas transformações e as funções, simples ou multíplices, que a cidade sucessivamente satisfaz são momentos na*

[100] *Ibid.*, p. 93.

[101] *Ibid.*, p. 102.

> *existência da sua estrutura. A função é entendida apenas no seu significado de relação mais complexa entre várias ordens de factos, refutando uma interpretação de ligações lineares entre causa e efeito (…)"*[102]

A CIDADE E A PRAÇA DE ENTRECAMPOS

Neste esforço de Aldo Rossi de sistematização e classificação, como ferramenta para entender a cidade, duas noções são particularmente importantes para a leitura do projecto da *Praça de Entrecampos*: a noção de bairro e a divisão da cidade entre elementos primários e área-residência, como partes da interpretação da cidade como um manufacto.

A noção de bairro, mais especificamente quando define um bairro, ou uma área, como uma cidade dentro da própria cidade é particularmente relevante para este estudo. Isto é, o bairro não como um elemento estranho ou isolado, mas como parte constituinte da natureza e da evolução da cidade, e como tal, construído à sua imagem.

> *"Procuramos operar sobre possibilidades que existiam na cidade tradicional, que era viver, trabalhar e comprar no mesmo espaço urbano e, deste modo, recuperar as características de* bairro."[103]

Assim, da mesma forma que Aldo Rossi propõe a divisão da cidade entre *elementos primários* e *área-residência*, esta dicotomia está também presente na proposta de bairro que é a *Praça de Entrecampos*, reafirmando essa posição de cidade dentro da cidade.

Enquanto bairro, tem características formais, sociais e funcionais comuns que o permitem delimitar da área que o envolve. É também o resultado de uma operação de desenvolvimento, um momento específico da evolução de Lisboa. Como tal, os seus limites confundem-se com os limites da intervenção.

Esta proposta de bairro é dirigida a um estrato social específico, verificável no conjunto habitacional construído, que tem por base jovens licenciados ou universitários. Enquadrando-se na proposta de Rossi, de bairro enquanto facto social, é, assim, também um reflexo do factor económico, como referimos, no desenvolvimento da cidade.

---

102 *Ibid.*, p. 72.

103 Paulo Martins Barata e João Luís Ferreira: entrevistado por José Adrião e Ricardo Carvalho, "Persona: Promontório", *Jornal Arquitectos*, n.º 230, Janeiro–Março de 2008, p. 42.

Talvez neste aspecto resida a alteração ao *modus operandi* do programa *EPUL-Jovem*, quanto à alteração de uma localização mais periférica para zonas centrais da cidade. Ou seja, uma alteração da população-alvo.

A relação entre anonimato e excepcionalidade, isto é, entre *área-residência* e *elementos primários* é também um ponto de partida importante na concepção e leitura da *Praça de Entrecampos*.

A condição de relativa transformação do uso (actividade) associada à *área-residência* conduz a que o *Promontório* atribua um tipo (isto é, o quarteirão fechado em torno de um pátio) e uma composição das fachadas semelhante, tanto aos blocos de habitação como de escritórios (lotes 2, 3 e 4). Este facto é também consequência da concepção geral do *Promontório* de que, em determinadas situações, a preservação e contenção da forma no contexto da cidade é mais importante e é independente da actividade que acolhe.[104]

De facto, os arquitectos deste *atelier* acreditam que é possível um edifício de escritórios ser transformado num de habitação, ou o contrário (embora com mais dificuldade), e que podemos encontrar exemplos dessa transformação nas cidades.[105] Pelo menos, desde Mies – quando propôs torres de vidro indistintamente para escritórios como habitação – que as diferenças da sua expressão formal na cidade se têm vindo a esbater. Um exemplo curioso a este título é o relato que Paulo Martins Barata faz da Torre do Burgo (1991–2007), do arquitecto Eduardo Souto de Moura, no Porto:

---

104 Sobre a opinião do *atelier Promontório* sobre este tema veja-se o seguinte relato do arquitecto Paulo Martins Barata:

"Em 2001, o Promontório ganhou um concurso para o Lote 1.10 no Parque das Nações. (…) O programa original incluía um hotel e escritórios. O conjunto de dois edifícios, respectivamente com 13 e 19 pisos, coloca-se na continuidade dos alinhamentos dos planos de fachada da própria avenida, (…).

Dois anos e dezenas de estudos prévios depois, iniciaram-se estudos para converter este programa em sede do Banco de Portugal. Com um mínimo de alterações, foi possível manter o sistema de fachadas e a volumetria original do concurso sem deixar de cumprir as complexas exigências funcionais da instituição. Gorada esta hipótese por questões exteriores ao projecto, voltou-se recentemente à solução mista de escritórios e hotel, (…). Mais uma vez, foi possível acondicionar o programa na forma original da proposta de concurso. No nosso entender, nada justificava que as sucessivas alterações de programa, correspondentes por sua vez aos interesses de potenciais clientes, se sobrepusessem à importância que a forma urbana tem no devir da cidade e ao seu carácter de permanência na história."

Paulo Martins Barata, "O programa como forma, a forma para lá do programa", Jornal Arquitectos, n.º 222 ("Programa"), Janeiro–Março de 2006, p. 25.

105 João Luís Ferreira, em entrevista no dia 20 de Março de 2013.

"Acredito que, com o actual excedente de escritórios na Europa, e em Portugal em particular, uma parte será inevitavelmente reconvertida em habitação. À escala metropolitana, a definição destes programas é por isso cada vez mais entendida no âmbito de uma espécie de 'cubicagem genérica'."

Paulo Martins Barata, "O programa como forma, a forma para lá do programa", *op. cit.*, p. 24.

> *"Numa passagem recente pelo Porto, visitei a quase terminada torre de escritórios 'Burgo' do Eduardo Souto de Moura, na Avenida da Boavista. No 'stand' de vendas, e em conversa com o mediador, fui informado que a maior partes dos potenciais clientes procura saber se há apartamentos para venda.*
>
> *Esta aparente distorção da procura do público, num edifício que tem justamente por paradigma o imaginário da torre de escritórios pela repetição exaustiva e disruptiva da escala, não deixa de ser elucidativa da leitura que o cidadão faz hoje da cidade. E se o programa, entendido como o conteúdo formal e físico da obra, continua determinante, se não mesmo gerador, para edifícios de carácter excepcional ou especializado, a verdade é que nos dois programas centrais do urbanismo moderno, há muito se dissolveu a demarcação objectivista entre o edifício de escritórios e o edifício de habitação."*[106]

Já no caso da torre de escritórios, apesar de representar uma forma excepcional no conjunto da *Praça de Entrecampos*, não a consideramos um *elemento primário* à partida. Dizemos à partida, porque apenas o tempo poderia afirmar este facto urbano como um *elemento primário*. No entanto, as suas próprias características formais e as da envolvente dão-nos alguma informação que fundamentam esta nossa proposição. Ou seja, a expressão deste volume, na mesma linguagem que o restante conjunto e de um certo anonimato, simultaneamente com a presença de outros edifícios de escritórios de volumetria semelhante a sul do conjunto, atribuem a esta torre um caracter de elemento de transição entre os edifícios-quarteirão e a área, próxima, de edifícios em altura. Como tal, passível de ser englobada no conjunto *área-residência*, proposto por Rossi. Se a isto juntarmos o facto de Paulo Martins Barata englobar a habitação e os escritórios no grupo dos *"programas centrais do urbanismo moderno*", por oposição aos programas excepcionais, só vem apoiar a nossa opinião.

> *"O que é seguro é que elementos primários e monumentos, isto é, aquilo que representa directamente a esfera pública, adquirem um carácter cada vez mais complexo e necessário e não se modificam facilmente.*
>
> *A residência que, como área tem maior dinamismo, depende da vida daqueles, participando no sistema que a cidade no seu conjunto constitui.*
>
> *A* relação áreas-residências e elementos primários *configura de modo concreto a cidade (…).*

[106] Paulo Martins Barata, "O programa como forma, a forma para lá do programa", *op. cit.*, p. 24.

> *(…) existe sempre uma estreita relação entre os elementos primários e a área; frequentemente esta ligação torna-se até mesmo um facto urbano de tal modo proeminente que constitui uma característica da cidade.*"[107]

Por fim, o *Arte-Fórum* afirma-se claramente como o *elemento primário* do conjunto, com uma influência determinante na vida deste *bairro*.

Tanto a actividade que se propunha realizar, englobada nas *actividades fixas* da tese de Aldo Rossi, como a representação da sua importância na vida social da cidade através de uma maior expressividade atribuída ao edifício, conjugam-se para afirmar o *"papel efectivamente primário na dinâmica da cidade*"[108].

Como tal, a sua não construção terá também pesado para o relativo "insucesso" do conjunto, em relação ao que foi proposto ou anunciado. Isto é, como um conjunto, ou um bairro, que propunha um novo modelo de vida na cidade contemporânea, aglomerando num raio de proximidade habitação, trabalho, serviços e lazer.

Consideramos que esta dicotomia entre *elementos primários* e *área-residência* (onde podemos incluir o bairro) estabelecida por Rossi é, em última instância, um problema de escalas, como José Miguel Rodrigues nos deu a ver na delimitação da tradição clássica.

Na *área-residência,* tendencialmente, há uma procura de harmonização da escala entre os vários edifícios. Neste grupo, cada edifício (maioritariamente habitação e escritórios – e algum comércio) destina-se a um grupo limitado de indivíduos e, como tal, mesmo em edifícios em altura, assiste-se, normalmente, a uma maior harmonização entre a grande escala do edifício e a escala humana.

Por outro lado, os *elementos primários*, os monumentos, remetem para um público mais vasto da população. E, regra geral, existe a tendência para que comuniquem este seu carácter colectivo por meio da escala. Quer seja pela ruptura com a escala dos edifícios envolventes, seja por meio da grandeza, isto é, procurar parecer maior do que a sua medida.

Paradoxalmente, na *Praça de Entrecampos*, o edifício de excepção, com carácter de elemento primário, é o edifício de menor dimensão volumétrica do conjunto. Neste caso, joga-se com a grandeza da escala. Isto é, procura-se que

[107] Aldo Rossi, *A Arquitectura da Cidade*, *op. cit.*, p. 136.

[108] *Ibid.*, p. 128.

pareça maior e, por isso, neste edifício, as fachadas já não se desmultiplicam em pequenos elementos construtivos, procurando-se uma leitura mais maciça. Para este efeito também, contribuiria a grande praça na frente.

E por isso, consideramos que nesta leitura que fazemos do projecto da *Praça de Entrecampos,* o problema da escala, apesar de se associar mais directamente com estas relações de escala da cidade (e por inerência às formas–tipo), também faz parte da tectónica. Na medida em que uma das funções da composição das fachadas é precisamente a compatibilização entre a escala do edifício e a escala humana.

Uma leitura do projecto a partir das Formas-Tipo

A noção proposta por Aldo Rossi da cidade como manufacto, a cidade como uma grande obra de arquitectura, implica, como vimos, a compreensão, e aceitação, da dimensão histórica da cidade. Ou seja, o entendimento dos elementos, e fenómenos a estes associados, que ao longo da história compõem e dão forma à cidade e às formas na cidade – e que, genericamente, sintetizam-se na *residência* e nos *elementos primários*.

Como tal, esta leitura da cidade pressupõe a ideia de permanência e continuidade da sua estrutura urbana. Necessariamente, implica o conhecimento do passado, e o reconhecimento do papel da memória, colectiva ou individual, na criação do "novo" e na transformação dos espaços da cidade.

> *"Assim, o estudo da cidade pode comparar-se com o estudo da língua; é particularmente evidente que o estudo da cidade apresenta analogias com o da linguística, sobretudo pela complexidade dos processos de modificação e permanência. Refiro-me aos pontos fixados por De Saussure para o desenvolvimento da linguística. Entendida deste modo, uma teoria da cidade, uma ciência urbana, dificilmente se pode diferenciar de uma teoria da arquitectura; sobretudo se aceitamos a primeira hipótese de que a arquitectura nasce, e é uma mesma coisa, com os primeiros sinais da cidade. Mas nesta formação, e na sua contínua verificação com o contexto urbano, também a arquitectura elabora princípios, transmite-se de acordo com certas leis que a tornam autónoma."*[109]

É sobre este aspecto autónomo da arquitectura, que a estabelece como disciplina e dá fundamento e independência às formas da arquitectura, que nos vamos deter neste capítulo. Dois pontos importantes sobressaem desta última frase de Aldo Rossi: a elaboração de princípios próprios e autónomos da arquitectura, e a sua transmissão.

---

[109] *"Así, el estudio de la ciudad puede compararse con el estudio de la lengua; es particularmente evidente que el estudio de la ciudad presenta analogías con el de la lingüística, sobre todo por la complejidad de los procesos de modificación y permanencia. Me refiero a los puntos fijados por De Saussure para el desarrollo de la lingüística. Entendida de este modo, una teoría de la ciudad, una ciencia urbana, puede diferenciarse difícilmente de una teoría de la arquitectura; sobre todo si aceptamos la primera hipótesis de que la arquitectura nace y es una misma cosa con las primeras huellas de la ciudad. Pero en esta formación, y en su continua verificación con el contexto urbano, también la arquitectura elabora principios, se transmite de acuerdo con ciertas leyes que la hacen autónoma."*

Aldo Rossi, "Arquitectura para los museos", *in Para una arquitectura de tendencia: Escritos 1956–1972*, Barcelona, Gustavo Gili, col. "Arquitectura Perspectivas", 1977, p. 204.

A tipologia – o estudo dos tipos em arquitectura – é entendida, aqui, como uma forma de conhecimento e de construção de alguns destes princípios da arquitectura – neste caso, princípios formais –, constituídos ao longo do tempo. Por outro lado, a transmissão deste conhecimento conduz-nos à noção de tradição, como já vimos no início deste capítulo, à compreensão do que foi produzido no passado como necessidade para a criação dos objectos arquitectónicos do presente.

CONCEITO DE TIPO

Neste sentido, Carlos Martí Arís, numa obra posterior à de Rossi – *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*[110] –, propõe uma releitura do conceito de tipo em arquitectura. A tipologia, enquanto disciplina que estuda os tipos, assume-se, assim, como o método primordial para estudar esta tradição clássica, e o tipo como o instrumento que lhe permite dar continuidade.

No contexto da arquitectura contemporânea, põe em relevo o papel da tipologia no desenvolvimento do projecto, como ferramenta activa no acto de criação. A tipologia, por oposição a um mero processo de catalogação da arquitectura construída, é entendida como um mecanismo operativo. Isto é, integrada num processo de transformação das formas da arquitectura, onde a análise e a comparação são o ponto de partida, de um procedimento racional, para a manipulação lógica dos tipos, tendo em vista a criação da nova obra de arquitectura.

> *"Através da ideia de tipo procuramos, pois, um conhecimento da arquitectura que seja, em certo modo, indiferente à cronologia. Essa momentânea suspensão do tempo histórico é o que permite encontrar analogias estruturais entre edifícios de diferentes estilos e fisionomia"*[111]

> *"Neste sentido, história e tipologia apresentam-se-nos como dois aspectos complementares já que enquanto a história mostra os processos de transformação, a análise tipológica atende ao que, nesses processos,*

[110] Carlos Martí Arís, *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*, 1.ª ed., Barcelona, Ediciones del Serbal, col. "Arquitectura. Teoria", n.º 1, 1993.
Esta publicação tem por base a Tese de Doutoramento de Carlos Martí Arís, orientada por Giorgio Grassi e apresentada em Abril de 1988 na *Escuela de Arquitectura de Barcelona*.

[111] *"A través de la idea de tipo buscamos, pues, un conocimiento da la arquitectura que sea, en cierto modo, indiferente a la cronología. Esa momentánea suspensión del tiempo histórico es lo que permite hallar analogías estructurales entre edificios de diverso estilo y fisonomía" Ibid.*, p. 21.

permanece idêntico. Mas, além disso, ambos os aspectos solicitam-se entre si já que só a transformação põe em evidência o que permanece."[112]

Nesta construção do conceito de tipo, Rafael Moneo[113] também deu um importante contributo com o ensaio *"On Tipology"*, publicado em 1978.[114] É interessante observar como esta investigação reflecte-se, desde logo, numa das primeiras obras deste arquitecto, o edifício de apartamentos *Urumea*, em San Sebastián (1968–1973):

"uma obra em que (…) a noção de tipo gravita desde as primeiras decisões projectuais, pois, na verdade, o que se procurava era dotar de generalidade o tipo que permitia construir nas parcelas que compõem o quarteirão característico dos ensanches *do século* XIX*, permitindo, assim, resolver o problema de construir com consistência absoluta em todo o quarteirão."*[115]

No entanto, Carlos Martí discorda da ênfase dada por Moneo, em *"On Tipology"* à *"condição imitativa do tipo"*, ou seja, à tendência de identificar o tipo com a formalização de certas formas ou elementos. O que conduz, acrescenta Martí, a uma *"restrição do campo de validez da ideia de tipo ao âmbito exclusivo da arquitectura tradicional.* (E neste aspecto, acrescentamos nós, assemelha-se com a noção de estilo enquanto maneira, tal como vimos anteriormente.)

Em várias ocasiões Moneo expressou o seu desassossego em relação à capacidade operativa do tipo na arquitectura do nosso tempo. A condição fragmentária da cultura moderna e o seu reflexo no âmbito da arquitectura, isto é, a perda daquele sentido de totalidade que caracterizava a arquitectura

[112] *"En este sentido, historia y tipología se nos presentan como dos aspectos complementarios ya que mientras la historia muestra los procesos de cambio, el análisis tipológico atiende a lo que, en esos procesos, permanece idéntico. Pero, además, ambos aspectos se solicitan entre sí ya que sólo el cambio pone a la luz lo que permanece."*
Ibid., p. 22.

[113] Rafael Moneo (n. 1937).

[114] Rafael Moneo, "On Typology", *Oppositios*, n.º 13, 1978, p. 22–45.

[115] *"una obra en la que (…) la noción de tipo gravita desde las primeras decisiones proyectuales, pues, en efecto, lo que se planteaba era dotar de generalidad el tipo que permitía construir en las parcelas que componen la manzana característica de los* ensanches *del siglo XIX, permitiendo así que se resolviera el problema de construir con absoluta consistencia en la manzana entera."*
Rafael Moneo, "Edifício de viviendas Urumea: De cómo la noción de tipo puede estar presente en el desarrollo del proyecto", *in* Laura Martínez de Guereñu (ed.), *Rafael Moneo apuntes sobre 21 obras*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. 21.

tradicional, induzem-no a desconfiar que a ideia de tipo mantenha ainda a sua vigência."[116]

Neste sentido, o estudo de Martí é precisamente o de dotar o conceito de tipo de uma maior abrangência e de mecanismos que o tornem mais operativo. Não só como instrumento de análise – com capacidade de englobar obras de diferentes épocas, incluindo as dos Movimento Moderno (que não perderam de vista a tradição) – como enquanto ferramenta de projecto.

Assim, Carlos Martí chega a uma síntese da definição de tipo que julgamos valer a pena transcrever:

"um tipo arquitectónico é um conceito que descreve uma estrutura formal.

Esta definição implica três corolários de importância capital, a saber:

– o tipo é de natureza conceptual, não objectual: engloba uma família de objectos que possuem todos a mesma condição essencial mas que não corresponde a nenhum deles em particular;

– o tipo comporta uma descrição através da qual é possível reconhecer os objectos que o constituem: é um enunciado lógico que se identifica com a forma geral dos ditos objectos;

– o tipo refere-se à estrutura formal: não lhe dizem respeito, portanto, os aspectos fisionómicos da arquitectura; falamos de tipos desde o momento em que reconhecemos a existência de 'semelhanças estruturais' entre certos objectos arquitectónicos, à margem das suas diferenças ao nível mais aparente ou epitelial."[117]

Deste modo, podemos concluir que o tipo não tem existência material. Ou seja, o tipo existe apenas enquanto descrição de um conjunto de características

[116] *"restrição do campo de validez da ideia de tipo ao âmbito exclusivo da arquitectura tradicional.*

En varias ocasiones ha expresado Moneo su desasosiego con respecto al problema de la capacidad operativa del tipo en la arquitectura de nuestro tiempo. La condición fragmentaria de la cultura moderna y su reflejo en el ámbito de la arquitectura, es decir, la pérdida de aquel sentido de totalidad que caracterizaba a la arquitectura tradicional, le inducen a desconfiar de que la idea de tipo mantenga todavía su vigencia."

Carlos Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, *op. cit.*, p. 141.

[117] *"un tipo arquitectónico es un concepto que describe una estructura formal.*

Esta definición implica tres corolarios de capital importancia, a saber:

– el tipo es de naturaleza conceptual, no objetual: engloba a una familia de objetos que poseen todos la misma condición esencial pero no se corresponde con ninguno de ellos en particular;

– el tipo comporta una descripción por medio de la cual es posible reconocer a los objetos que lo constituyen: es un enunciado lógico que se identifica con la forma general de dichos objetos;

– el tipo se refiere a la estructura formal: no le incumben, por tanto, los aspectos fisionómicos de la arquitectura; hablamos de tipos desde el momento en que reconocemos la existencia de 'similitudes estructurales' entre ciertos objetos arquitectónicos, al margen de sus diferencias en el nivel más aparente o epitelial."

Ibid., p. 16.

estruturais – isto é, relativas à estrutura profunda da forma – partilhadas por um conjunto de obras de arquitectura. Assim, o tipo não tem que ver com esquemas distributivos ou diagramas espaciais.

O tipo surge da presença de algo invariável na essência da forma de diversas obras de arquitectura, abstraído segundo a sua análise e comparação. Ou seja, o tipo não se estabelece *a-priori*, isto é, não se cria. O que não quer dizer que não permita o surgimento de novos tipos. Apenas que este nasce da repetição e identificação, num determinado conjunto de obras, de um mesmo tipo:

> *"Quando surge um novo tipo – quando um arquitecto é capaz de descrever um novo conjunto de relações formais que geram um novo grupo de edifícios ou elementos – então a contribuição desse arquitecto atingiu um nível de generalidade e autonomia que caracteriza a arquitectura como disciplina."*[118]

Neste sentido, o tipo surge dessa *"analogia estrutural entre coisas distintas, isto é, (…) um conceito que se deriva da relação que estabelecemos entre as coisas e não uma coisa 'em si mesma'"*[119]. Como tal, também não é passível de representação gráfica, ainda que esquemática. A representação do tipo limita a sua transformação, de certo modo, significa a sua fixação.

O TIPO E O PENSAMENTO ESTRUTURALISTA

Quando se define o tipo como uma estrutura formal, tal não se refere à estrutura enquanto sistema portante do edifício, mas sim ao pensamento estruturalista, conforme fixado, fundamentalmente, por Jean Piaget.

Várias disciplinas de diferentes ramos do saber, da antropologia à matemática, adoptaram este procedimento, ainda que com algumas diferenças operativas. Em arquitectura refere-se, genericamente, à configuração geral do edifício.

> *"pode dizer-se que o estruturalismo é um método de análise dos fenómenos cuja finalidade é determinar a suas estrutura, partindo do princípio que nessa estrutura reside o seu princípio de formação e inteligibilidade. Por vezes, sistemas que diferem na sua composição material possuem uma organização interna análoga. O próprio do método estruturalista é indagar*

[118] *"When a new type emerges – when an architect is able to describe a new set of formal relations which generates a new group of buildings or elements – then that architect's contribution has reached the level of generality and anonymity that characterizes architecture as a discipline."*
Rafael Moneo, "On Typology", *op. cit.*, p. 28.

[119] *"analogía estructural entre cosas distintas, es decir, (…) un concepto que se deriva de la relación que establecemos entre las cosas y no una cosa 'en sí misma'"*
Carlos Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, *op. cit.*, p. 12.

a estrutura comum a diferentes sistemas que, em princípio, apresentam-se como heterogéneos."[120]

Por outro lado, Carlos Martí, encontra também semelhanças entre a tipologia e a etimologia:

"A etimologia procura a origem das palavras e estuda os processos de transformação que levam de uma única raiz a múltiplas derivações. Também em arquitectura, a procura do étimos*, da raiz etimológica da forma, pode mostrar-nos a existência de vínculos entre obras de arquitectura que até então considerávamos desvinculadas e inconexas."*[121]

TIPO ENQUANTO DESCRIÇÃO

Como vimos, a tipologia fundamenta-se, essencialmente, na descrição da arquitectura, de modo a permitir chegar à definição do tipo.

Através da análise das características pela qual pode ser descrita a arquitectura, Carlos Martí ordena, em três grandes "categorias", os componentes comuns a que se pode referir essa descrição:

"*– os elementos ou partes de edifícios (tais como muro, coluna, janela, cornija, etc., bem como vestíbulo, escada, cobertura, etc.) entendidos como elementos materiais que implicam um procedimento construtivo que através da sua combinação ou montagem se forma o edifício.*

– as relações formais entre os elementos ou partes (tais como justaposição, sucessão, separação, encerramento, penetração, axialidade, etc.), isto é, conceitos que, ainda que digam respeito ao mundo da arquitectura, pertencem a uma disciplina mais ampla a que poderíamos chamar morfologia.

– os tipos arquitectónicos (tais como planta central, estrutura linear, aula[122]*, períptero, basílica, hipostilo, claustro, cruz, retícula, torre, etc.), isto é, todos aqueles conceitos que aludem a uma estrutura, a uma ideia de organização*

---

120 *"puede decirse que el estructuralismo es un método de análisis de los fenómenos cuya finalidad es determinar su estructura, en el supuesto de que en dicha estructura reside su principio de formación y de inteligibilidad. En ocasiones, sistemas que defieren en su composición material poseen una organización interna análoga. Lo proprio del método estructuralista es indagar la estructura común a diversos sistemas que, en principio, se presentan como heterogéneos."*

Ibid., p. 103.

121 *"La etimología busca el origen de las palabras y estudia los procesos de transformación que llevan desde una única raíz a sus múltiples derivaciones. También en arquitectura, la búsqueda de* étimos*, de la raíz etimológica de la forma, puede mostrarnos la existencia de vínculos entre obras de arquitectura que hasta entonces considerábamos desvinculadas e inconexas."*

Carlos Martí Arís, "El concepto de transformacion como motor del proyecto", *in La cimbra y el arco*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, col. "Colección la cimbra", n.º 1, 2005, p. 42.

122 "Aula" refere-se a um espaço cúbico de sete metros de lado a que se agrega um corpo menor, como uma abside quadrangular.

Cf. Ibid., p. 43.

> *da forma que conduza os elementos da arquitectura a uma ordem reconhecível."*[123]

Esta terceira categoria, afirma Martí, formada pelos tipos arquitectónicos é a que possuí uma natureza mais complexa, já que resulta da mútua interacção das duas primeiras:

> *Elementos e relações constituem, por assim dizer, os ingredientes que compõem o tipo. Chegamos, pois, a uma nova formulação da definição de tipo arquitectónico entendido como um princípio ordenador segundo o qual uma série de elementos, governados por relações precisas, adquirem uma determinada estrutura."*[124]

CONCEITO DE TRANSFORMAÇÃO

Uma das noções fundamentais no procedimento tipológico proposto por Carlos Martí Arís é o conceito de transformação.

No entanto, este conceito tem um significado mais abrangente que a manipulação dos tipos, podendo ser alargado a todo o âmbito do projecto arquitectónico (ou mesmo à transformação de um edifício já existente). Ou seja, *"um conceito de transformação mais geral que abarca todo o âmbito do projecto arquitectónico, segundo o qual, todo o projecto, toda a nova proposição arquitectónica, seria o resultado de uma série de transformações operadas sobre*

---

123 *"– los elementos o partes de edificios (tales como muro, columna, ventana, cornisa, etc., o bien vestíbulo, escalera, cubierta, etc.) entendidos como elementos materiales que implican un procedimiento constructivo a través de cuya combinación o ensamblaje se forma el edificio.*

– las relaciones formales entre esos elementos o partes (tales como yuxtaposición, sucesión, separación, cierre, penetración, axialidad, etc.) es decir conceptos que, aunque referibles al mundo de la arquitectura, pertenecen a una disciplina más amplia a la que podríamos denominar morfología.

– los tipos arquitectónicos (tales como planta central, estructura lineal, aula, períptero, basílica, hipóstilo, claustro, cruz, retícula, torre, etc.) es decir todos aquellos conceptos que aluden a una estructura, a una idea de organización de la forma que conduzca los elementos de la arquitectura hacia un orden reconocible."

"Elementos y relaciones constituyen, por decirlo así, los ingredientes que componen el tipo. Llegamos, pues, a una nueva formulación de la definición de tipo arquitectónico entendido como un principio ordenador según el cual una serie de elementos, gobernados por unas precisas relaciones, adquieren una determinada estructura."

Carlos Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, *op. cit.*, p. 32.

124 *"Elementos y relaciones constituyen, por decirlo así, los ingredientes que componen el tipo. Llegamos, pues, a una nueva formulación de la definición de tipo arquitectónico entendido como un principio ordenador según el cual una serie de elementos, gobernados por unas precisas relaciones, adquieren una determinada estructura."*

Ibid.

outras arquitecturas, pensadas ou construídas, que lhe servem de fundamento (consciente ou inconsciente)."[125]

O conceito de transformação implica a existência de um conjunto de elementos, ou uma "matéria-prima", a partir dos quais, pela sua manipulação, se gera a nova forma. Neste sentido, o procedimento tipológico encontra-se tão distante da invenção individual da forma como do determinismo de um modelo a ser repetido. Assim, a arquitectura, fundada neste princípio tipológico, pode ser entendida como um conjunto de transformações sobre outras arquitecturas.[126]

> "*Quando nos confrontamos com o projecto, partimos sempre da arquitectura existente e submetemo-la a diversos comentários, variações, desenvolvimentos, transgressões; e dessa manipulação, desse trato com as formas, surge outra forma distinta que é o projecto. Este é o significado literal da palavra transformar: 'passar de uma forma a outra'. O tipo, visto assim, é como uma chave que nos abre a porta do mundo das formas arquitectónicas, para que deste modo seja-nos possível abarca-las e compreendê-las sincronicamente. Esta chave concede-nos a capacidade de vincular entre si, através de operações de transformação, obras muito separadas no espaço e no tempo.*"[127]

---

125 *"un concepto de transformación más general de transformación que abarca todo el ámbito del proyecto arquitectónico, según el cual todo proyecto, toda nueva proposición arquitectónica, sería el resultado de una serie de transformaciones operadas sobre otras arquitecturas, pensadas o construidas, que le sirven de fundamento (consciente o inconsciente)."*

Ibid., p. 125.

Nesta afirmação de Martí interessa-nos ainda fazer uma breve nota, pelo facto de este autor atribuir igual valor à arquitectura "pensada ou construída".

Cf. Carlos Martí Arís, "Una aplicación de la epistemología de Karl R. Popper", *in Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*, *op. cit.*, p. 33–43.

O que, de certa forma, também fundamenta a nossa aproximação à *Praça de Entrecampos*, uma vez que detém-se mais sobre o projecto, que sobre a obra construída. Ainda assim, é interessante ressaltar, neste ponto, o facto de Kenneth Frampton, como veremos no próximo ponto de análise do projecto, defender a arquitectura como construção – o que também está directamente relacionado com o discurso tectónico que constrói.

126 *Ibid.*, p. 115.

127 *"Cuando nos confrontamos con el proyecto, partimos siempre de la arquitectura existente y la sometemos a diversos comentarios, variaciones, desarrollos, transgresiones; y de esa manipulación, de ese trato con las formas, surge otra forma distinta que es el proyecto. Éste es el significado literal de la palabra transformar: "pasar de una forma a otra". El tipo, visto así, es como una llave que nos abre la puerta del mundo de las formas arquitectónicas, para que de este modo nos sea posible abarcarlas y comprenderlas sincrónicamente. Esta llave nos otorga la capacidad de vincular entre sí, a través de operaciones de transformación, obras muy separadas en el espacio y en el tiempo."*

Carlos Martí Arís, "El concepto de transformacion como motor del proyecto", *op. cit.*, p. 41.

TIPO E O MOVIMENTO MODERNO, ARQUÉTIPO E O CLASSICISMO

Analisando a influência tipológica na arquitectura popular em relação à arquitectura moderna, Martí afirma que esta se relaciona com o carácter monolítico da primeira em relação ao carácter decomponível da segunda.

Isto é, enquanto na arquitectura popular os diferentes subsistemas que compõem o edifício (estrutura portante, esquema distributivo, organização espacial, acessos, relação com o exterior, etc.) *"coincidem entre si, sobrepondo-se de um modo exacto e unívoco, estabelecendo de forma nítida a sua forma tipológica",* na arquitectura moderna tal já não se verifica.[128]

Tomando como exemplo de arquitectura tradicional o tipo clássico da *masía* – um tipo de casa rural, isolada, da zona da Catalunha –, Carlos Martí concluí:

> *"na* masía *todos os subsistemas que concorrem para a definição do edifício são plenamente coincidentes: há entre eles um total acordo e uma mútua subordinação. A estrutura portante identifica-se com o esquema distributivo e ambos predeterminam o sistema de acesso e os modos de relação com o exterior. Trata-se de um monólito em que os componentes são inseparáveis."*[129]

No Movimento Moderno, a este monólito, Le Corbusier contrapõe os *"Cinco Pontos para a arquitectura Moderna"*. Estes não são somente o reflexo das novas possibilidades técnicas do betão armado, como a expressão de um novo modo de pensar a arquitectura.

> *"A aparição do novo* 'epistema' *próprio do mundo moderno (no sentido foucaultiano do termo, ou seja, como* a-priori *cultural a partir do qual se constitui o saber em cada época) está directamente vinculado com a emergência do pensamento analítico e abstracto, que permite a dissecação do objecto e o isolamento dos seus ingredientes constitutivos. O que antes se concebia como um conjunto inextrincável de fenómenos pode, agora, ser decomposto. Esta é a maneira de proceder característica do pensamento abstracto. Abstrair significa separar, extrair certas dimensões ou propriedades das coisas pondo outras entre parêntesis. Da nova perspectiva epistemológica, aspectos que eram considerados como inseparáveis do objecto que os contia,*

128 Carlos Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, *op. cit.*, p. 144.

129 *"en la* masía *todos los subsistemas que concurren en la definición del edificio son plenamente coincidentes: hay entre ellos un total acuerdo y una mutua supeditación. La estructura portante se identifica con el esquema distributivo y ambos predeterminan el sistema de acceso y los modos de relación con el exterior. Se trata de un monolítico en que los componentes son inseparables."*
Ibid., p. 145.

passam a ser ingredientes desagregáveis: podem ser abstraídos, tirados, do objecto."[130]

Deste modo, os subsistemas que constituem o tipo, na arquitectura moderna, não se identificam estritamente, nem são predeterminados por ele. Segundo Martí, estes subsistemas (estrutura portante, esquema distributivo, etc.) podem ser concebidos separadamente e definir, com relativa autonomia, a sua própria estratégia, para logo se coordenarem e encontrarem o espaço de conjugação dentro do volume formal definido. Ou seja, sendo coniventes, não têm necessariamente que ser coincidentes.

"Assim, na arquitectura moderna, a estrutura tipológica aparece, muitas vezes, tensionada por vectores divergentes, não necessariamente submetidos a uma única estratégia formal. Isso não significa que a ideia de tipo tenha perdido a sua capacidade operativa: quer somente dizer que já não pode ser concebido como um mecanismo reprodutor, senão como a condição básica para uma acção cujo resultado não pode ser predeterminado."[131]

Por outro lado, a arquitectura tradicional, mas também a arquitectura clássica (isto é, as arquitecturas que se inserem na tradição clássica como definida no início do capítulo), tendem a aproximar-se da materialização do tipo. Ou seja, tendem a aproximar-se do arquétipo: a manifestação (mais próxima possível) do tipo, da sua estrutura formal, onde todos os elementos e subsistemas convergem para a definição do monólito.[132]

"Todo o classicismo tem como tendência a procura do arquétipo. Arquétipo significa definição essencial, solução congruente ao máximo em relação a uns dados concretos, superação do carácter fragmentário e individualizado

---

130 *"La aparición del nuevo 'epistema' proprio del mundo moderno (en el sentido foucaultiano del término, o sea, como* a priori *cultural a partir del cual se constituye el saber en cada época) está directamente vinculado con la emergencia del pensamiento analítico y abstracto, que permite la disección del objeto y el aislamiento de sus ingredientes constitutivos. Lo que antes se concebía como un conjunto inextricable de fenómenos puede, ahora, ser descompuesto. Esta es la manera de proceder característica del pensamiento abstracto. Abstraer significa separar, extraer ciertas dimensiones o propiedades de las cosas poniendo otras entre paréntesis. Desde la nueva perspectiva epistemológica, aspectos que eran considerados como inseparables del objeto que los contenía, pasan a ser ingredientes desglosables: pueden ser abstraídos, sacados fuera, del objeto."*

Ibid., p. 146.

131 *"Así, en la arquitectura moderna, la estructura tipológica aparece a menudo tensionada por vectores divergentes, no necesariamente sometidos a una única estrategia formal. Ello no significa que la idea de tipo haya perdido su capacidad operativa: quiere decir tan sólo que ya no puede concebirse como un mecanismo reproductor sino como la condición básica para una acción cuyo resultado no puede ser predeterminado."*

Ibid., p. 151.

132 *Cf. Ibid.*, p. 127.

> *da arte. Significa também, portanto, descobrimento da realidade de cada situação histórica, identificação com umas tendências gerais.*"[133]

Neste sentido podemos concluir, que o procedimento tipológico no seio da tradição clássica, relaciona-se, não tanto com o método de justaposição dos tipos, ou subsistemas tipológicos, característico do Modernismo , mas mais com um modo de convergência entre as várias partes que determinam a forma e definem o tipo.

No entanto, não quer dizer que na continuidade necessária à tradição clássica não se aplique o pensamento abstracto e analítico. Este é, de facto, condição essencial à criação do novo, à reinterpretação do passado, à transformação da ordem até então estabelecida.

O TIPO NA PRAÇA DE ENTRECAMPOS

É este o sentido, de procura do arquétipo, que o tipo adquire no projecto do Conjunto Habitacional da *Praça de Entrecampos*.

Em Entrecampos, a opção por uma composição com volumes de formas simples é sintomática da consciência e do desejo, por parte do *Promontório,* em dar continuidade a esta tradição clássica.

Este sentido de confluência de todos os elementos que estruturam o edifício, de procura de um máximo de congruência, não se fica pelos aspectos formais e estende-se às actividades a que se destinam. Ou seja, à relação entre as formas e o uso, a elas, geralmente associado: escritórios na torre, habitação, comércio e escritórios nos quarteirões, habitação no edifício "lâmina", e actividades culturais no volume horizontal.

> *"a tipologia estuda as formas recorrentes da arquitectura, considerando essas formas como manifestação dos modos de vida e da relação do homem com o seu meio; isto é, analisa a forma arquitectónica na sua autonomia, mas tratando de compreender os vínculos que estabelece com a sociedade e com a cultura, entendidas de uma forma ampla.*"[134]

---

[133] *"Todo clasicismo tiene como inclinación la búsqueda del arquetipo. Arquetipo significa definición esencial, solución congruente al máximo en relación a unos datos concretos, superación del carácter fragmentario e individualizado del arte. También significa, por tanto, descubrimiento de la realidad de cada situación histórica, identificación con unas tendencias generales."*
Carlos Martí Arís, "La Herencia del Clasicismo", *op. cit.*, p. 39.

[134] *"la tipología estudia las formas recurrentes de la arquitectura considerando esas formas como manifestación de los modos de vida y de la relación del hombre con su medio; es decir analiza la forma arquitectónica en su autonomía, pero tratando de comprender los vínculos que establece con la sociedad y con la cultura, ampliamente entendidas."*
Carlos Martí Arís, *Las variaciones de la identidad*, *op. cit.*, p. 81.

> *"Pode dizer-se, com razão, que essas famílias de formas a que denominamos tipos arquitectónicos tendem a corresponder-se com determinadas actividades, até ao extremo de podermos atribuir à análise tipológica a tarefa de catalogar essas correspondências, revelando o seu significado.*
>
> *Mas não nos podemos esquecer que essas correspondências produzem-se historicamente, isto é, não são fixas e imutáveis senão que se transformam com a mudança dos parâmetros de referência da arquitectura."*[135]

No entanto, ainda que todo o complexo de Entrecampos seja pautado pela perseguição do arquétipo, nenhum o é verdadeiramente. Podemos dizer que as formas do projecto acabam por nunca ser um arquétipo devido às circunstâncias locais e específicas da intervenção, quer seja do terreno ou do programa.

Neste sentido, podemos estabelecer algumas analogias entre a torre, em Entrecampos, e o tipo de torre de escritórios, ou apartamentos, desenvolvido por Mies van der Rohe, na sua estadia nos Estados Unidos da América.

> *"Referimo-nos à forma da arquitectura perípteras, segundo a qual o edifício concebe-se como um núcleo interior fechado e compacto que contém os serviços e os sistemas de comunicação vertical, e uma coroa periférica contínua e aberta, que no piso térreo corresponde ao vestíbulo e nos pisos tipo aos espaços de habitação ou de escritórios. (…) Sabemos que, desde a época dórica, a construção perípteras esteve obrigada a enfrentar a aporia de uma pretendida continuidade do seu invólucro, constantemente discutida pela rotação das fachadas e a ruptura que a esquina representa."*[136]

Assim, pode dizer-se que a torre de escritórios proposta para Entrecampos, reflecte uma transformação deste tipo, desenvolvido e sedimentado por Mies. Ou seja, o deslocamento, em planta, do núcleo interior para a fachada. Motivado, essencialmente, pela pequena escala da torre (15 pisos), relativamente à escala,

---

135 *"Con razón se ha podido decir que esas familias de formas a las que denominamos tipos arquitectónicos tienden a corresponderse con unas determinadas actividades, hasta el extremo de que una de las tareas que le podemos asignar al análisis tipológico es la de catalogar esas correspondencias, desvelando su significado*

Pero no hay que olvidar que esas correspondencias se producen históricamente, es decir, que no son fijas e inmutables sino que se transforman al cambiar los parámetros de referencia de la arquitectura."
Ibid., p. 82.

136 *"Nos referimos a la forma periptera, según la cual el edificio de concibe como un núcleo interior cerrado y compacto que contiene los servicios y los sistemas de comunicación vertical, y una corona periférica continua y abierta, que en planta baja corresponde al porche y en las platas tipo a las estancias de los apartamientos o a los locales de las oficinas. (…) Sabemos que, desde la época dórica, la construcción periptera ha debido enfrentar-se a la aporía de una pretendida continuidad de su envoltorio, puesta constantemente en discusión por el giro de las fachadas y la rotura que la esquina representa."*
Ibid., p. 162.

por exemplo, do Lake Shore Drive Apartments (26 pisos), e, consecutivamente, pela reduzida área em planta.

Ainda dentro desta analogia podemos notar que a torre é o único edifício do projecto onde, na composição da fachada, a largura dos painéis de betão e o espaçamento entre eles é sempre igual e estão alinhados verticalmente. Uma opção que dá predominância à leitura vertical do volume, acentuando a sua altura – por oposição aos diferentes espaçamentos e larguras destes elementos nos quarteirões, onde predomina a leitura horizontal –, o que, neste sentido, também se aproxima do desenho muitas vezes adoptado por Mies nas suas torres.

Dentro do contexto do projecto, podemos interpretar os quarteirões (Lotes 2, 3 e 4) como pertencendo a um mesmo tipo (quarteirão fechado, com entrada no piso térreo para um pátio público).

Este tipo, toma forma e transforma-se, do ponto de vista da volumetria, essencialmente, pela necessidade de adaptação à morfologia do solo. Esta transformação, no entanto, acaba por definir a imagem geral do conjunto, a sua especificidade.

Se considerarmos os edifícios idênticos dos lotes 2 e 3 como a forma ideal de estabelecer o tipo no contexto da intervenção, então o quarteirão de escritórios (Lote 4) pode ser entendido como uma adaptação desta forma. Uma solução de compromisso entre o "tipo ideal" e a circunstância concreta desse lote. Nomeadamente pelo facto de o edifício contíguo, na empena sul, não ser edificado até ao limite do lote.

Contudo, o que nos interessa principalmente em relação aos tipos é a maneira como podemos ler neles uma inter-relação com certas actividades, ou usos, que estão na génese da forma.

Como se dizia no capítulo da apresentação do projecto, quando um tipo representa a, ou as, funções habitualmente reconhecidas a cada uma das formas, como exemplificaram os arquitectos Luis Mansilla e Emilo Tuñon.

Martí afirmava, precisamente esta possibilidade de trabalho da tipologia:

> *"Pode dizer-se, com razão, que essas famílias de formas a que denominamos tipos arquitectónicos tendem a corresponder-se com determinadas actividades, até ao extremo de podermos atribuir à análise tipológica a tarefa de catalogar essas correspondências, revelando o seu significado.*

> *Mas não nos podemos esquecer que essas correspondências produzem-se historicamente, isto é, não são fixas e imutáveis senão que se transformam a mudança dos parâmetros de referência da arquitectura.*"[137]

Neste sentido, aproximamo-nos da noção de estilo, para a configuração da tradição clássica, como propôs José Miguel Rodrigues a partir de Viollet-le-Duc.

> "*Para Viollet-le-Duc, em última instância, o estilo torna a forma inseparável das razões que a explicam. Esta é para si em absoluto a característica fundamental do estilo, e por isso,* o estilo resulta assim da intervenção da razão *e* o estilo é a manifestação de um ideal que se sustenta num princípio. *Assim, para Viollet-le-Duc, uma segunda diferenciação no problema do estilo pode e deve ser feita; para este autor, existe o estilo absoluto e o estilo relativo; a diferença entre ambos está no facto de, enquanto no primeiro, o estilo é independente do destino do objecto, no segundo, o estilo modifica-se de acordo com o uso: uma casa pode permitir ver o cunho de uma expressão artística (tanto como um templo ou uma caserna).*"[138]

Porém, Mies van der Rohe não prevê esta possibilidade, ou a necessidade, do estilo, ou a linguagem utilizada, modificar-se em função do uso a que se destina o edifício. Para ele, os mesmos meios ou métodos estruturais podem ser utilizados, independentemente da finalidade da obra, o que lhe interessa é a construção de uma linguagem.

> "*Quando Mies afirma que o mesmo princípio estrutural tanto pode servir para construir uma garagem como uma catedral (algo que parece estar em contradição com o pensamento anteriormente referido de Viollet-le-Duc (…)), de facto, Mies está a pensar na mesma relação harmónica que apesar das diferenças funcionais, os edifícios podem e devem ter; uma relação que, segundo ele, se adquire a partir de uma linguagem comum. E apesar de existir uma divergência entre ambos, no que concerne à importância da especialização funcional dos edifícios, do ponto de vista da perseguição do estilo, nos termos em que Viollet-le-Duc o coloca, ambos estão de acordo: o estilo surge através de uma linguagem comum que se seja justa, verdadeira e clara, e, por isso, como refere Mies, uma linguagem de acordo com um determinado princípio estrutural independentemente do uso a que se destine o edifício.*"[139]

E neste aspecto, o *atelier Promontório* surge numa posição intermédia entre Mies e Viollet-le-Duc, ainda que mais próxima do arquitecto alemão. Contudo, esta posição não se altera em função dos usos, como propõe Viollet-le-Duc, mas sim em função da posição que os edifícios ocupam na estrutura da cidade.

---

137 *Ibid.*, p. 82.

138 José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, *op. cit.*, p. 254.

139 *Ibid.*, p. 257.

Para eles, é mais importante a manutenção do ambiente da cidade, ou do bairro, a participação para a construção de uma linguagem comum, do que a variação da forma e da linguagem dos edifícios em função da actividade a que se destinam:

> *"Os edifícios têm um poder superior à função ou utilidade. Por isso, para nós, é sempre mais interessante tratar a arquitectura do ponto de vista em não se valorize a função, sobretudo quando estamos a trabalhar na cidade."*[140]

> *"Auguste Perret, um mestre construtor que nunca reclamou para si um estatuto de vanguarda, dizia: 'Deve dar-se por satisfeito aquele que, sem trair os materiais e programas modernos, produzir um trabalho que pareça sempre ter existido – numa palavra, um trabalho banal'. Cumprir as expectativas modestas que a advertência de Perret encerra, é um objectivo que certamente não perdeu actualidade."*[141]

No entanto, quando lidam com programas extraordinários em áreas que também exigem um tratamento excepcional, consideram a hipótese de uma forma específica, excepcional, em função dessa situação concreta.

> *"Quando lidamos com programas ou áreas de intervenção onde se exige uma certa excepcionalidade, trabalhar com o banal não faz muito sentido. No caso do projecto para a Marina de Cascais era difícil fazer uma coisa banal, nem tão pouco isso fazia parte dos objectivos ou da estratégia. O que procurámos, tanto no caso da EPUL em Entrecampos ou da Marina de Cascais, foi uma forma de pensar, e essa forma de pensar não se reflecte sempre da mesma maneira"*[142]

Ou seja, essa *"forma de pensar"*, que é sempre a mesma, mas que *"não se reflecte sempre da mesma maneira"*, julgamos poder afirmar tratar-se da procura do estilo, isto é, da procura de *"uma linguagem comum que se seja justa, verdadeira e clara"*.

Ainda que Adolf Loos refira que a criação de uma nova forma só se justifica quando uma forma já existente não se ajuste a uma nova actividade (fabrico de turbinas ou um hangar de aviões) e não aluda à necessidade urbana de uma excepção, pensamos que esta situação se enquadra "num novo problema" e dá uma síntese perfeita do raciocínio que vimos a construir: *"Mudar de forma quando isso não significa qualquer melhoramento objectivo é o maior disparate. Posso inventar algo de novo quando um novo problema surge, assim acontece*

[140] Paulo Martins Barata e João Luís Ferreira, "Persona: Promontório", *op. cit.*, p. 42.

[141] Paulo Martins Barata, "Prefácio", *in*Promontório Arquitectos e Vittorio Magnago Lampugnani, *Bloco Carnide: a prática da arquitectura*, *op. cit.*, p. 12.

[142] Paulo Martins Barata e João Luís Ferreira, "Persona: Promontório", *op. cit.*, p. 40.

na arquitectura (…). Nunca defenderei a mudança de formas comprovadas e utilizadas durante séculos por causa de uma necessidade de fantasia."[143]

Voltando à citação de Auguste Perret, sobre a arquitectura "banal", a procura para que a obra pareça que sempre lá esteve implica algum tipo de integração com o já construído. Implica, por isso, (ou, pode implicar) a repetição de determinados elementos ou características, que facilitem essa harmonização.

Se pensarmos numa determinada rua, onde existem edifícios de diferentes épocas – com diferentes estilos, ou linguagens – esta integração poderá vir da utilização produtiva do tipo como uma ferramenta de projecto. Juntemos a esta ideia uma outra citação de Loos:

> "*Trabalhemos tão bem quanto possível, sem pensar nem um só segundo na forma. A melhor forma encontra-se já e sempre disponível, e ninguém deve temer utilizá-la, mesmo que ela venha de outro. Basta de génios originais! Repitamo-nos continuamente! Que uma casa se pareça com a outra! Não seremos publicados na revista 'Deutsche Kunst und Dekoration', não seremos professores na Escola de arte industrial, mas ter-nos-emos dedicado a nós próprios, ao nosso povo e à humanidade. E desta forma à nossa pátria.*"[144]

Ou seja, Loos ao defender a repetição das formas, tem em vista a criação de algo colectivo, isto é a dimensão colectiva da tradição, neste caso a tradição clássica, o que nos conduz novamente à noção de estilo.

Aqui pensamos que os tipos podem ter um importante contributo na procura do estilo (relativo) durante o processo de projecto de uma obra de arquitectura. Uma vez, que também o tipo é o resultado de uma decantação da forma, ao longo dos séculos, em relação ao modo de vida e ao seu uso. E, por isso, permite a selecção entre o tipo que melhor se adequa ao problema em mãos, como princípio de projecto.

Ainda que Viollet-le-Duc afirme que o estilo "é uma emanação não procurada da forma", também não consideramos o tipo como uma forma pré-determinada. O tipo, tal como o estilo, não é mais do que um princípio. E o estilo aproxima-se ainda mais do tipo se nos referirmos à noção de arquétipo, que pensamos adequar-se mais à ideia de tradição clássica, como já vimos anteriormente:

---

143 Adolf Loos, "Acerca del Ahorro", *in* Adolf Opel e Josep Quetglas (eds.), *Adolf Loos. Escritos II: 1910–1933*, Madrid, El Croquis, col. "Biblioteca de Arquitectura", 1993, p. 203–204, citado em José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, *op. cit.*, p. 241.

144 Adolf Loos, "Arte Vernaculo", *in* Adolf Opel e Josep Quetglas (eds.), *Adolf Loos. Escritos II: 1910–1933*, Madrid, El Croquis, col. "Biblioteca de Arquitectura", 1993, p. 68, citado em José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, *op. cit.*, p. 246.

> *"Todo o classicismo tem como tendência a procura do arquétipo. Arquétipo significa definição essencial, solução congruente ao máximo em relação a uns dados concretos, superação do carácter fragmentário e individualizado da arte. Significa também, portanto, descobrimento da realidade de cada situação histórica, identificação com umas tendências gerais."*[145]

Esta noção de tipo (e arquétipo) e do estilo não se reduz a ambientes urbanos (como também já vimos o exemplo da *masía* catalã) e os arquitectos Paulo Martins Barata e João Luís Ferreira dão-nos também o exemplo de Siza, afirmando estar interessados na ideia de trabalhar com arquétipo. O que só confirma ainda mais, a sua associação com a noção de tradição clássica.

> *"Mas o mesmo acontece no campo. Podemos dar o exemplo do projecto de Álvaro Siza para a Bélgica – a casa Midellen-Dupont em Oudenbourg. Aquilo é uma casa ou um celeiro? É um arquétipo arquitectónico. Estamos interessados nestes arquétipos"*[146]

Se por um lado estas ideias de tipo e de estilo são conceitos sem um tempo específico, isto é, transversais a barreiras cronológicas ou territoriais, por outro lado, a forma, ou a linguagem, de determinada arquitectura permite-nos ler a sua localização num certo contexto histórico ou cultural. Vincula-se ao pensamento de cada época, à capacidade e técnicas construtivas conhecidas e disponíveis, a um desejo de expressão.

> *"Quando construímos na cidade dentro da malha urbana, o programa corrente de um edifício de escritórios, de habitação ou de um hotel, que não precisa de uma identificação especial, não queremos estar simplesmente a aumentar o catálogo disponível de formas e feitios da cidade. Achamos que podemos encontrar, dentro daquilo que a cidade tem, elementos suficientes para que essa matriz 'tectónica' garanta ao edifício um carácter de solidez, de simplicidade e de objectividade em relação à sua utilização."*[147]

É neste sentido que entendemos a expressão do Conjunto Habitacional *Praça de Entrecampos*, nomeadamente a composição das fachadas. É também neste sentido que interpretamos a expressão tectónica do projecto em estudo. Um pensamento e uma expressão reveladores das potencialidades construtivas ao nosso dispor, que, ao mesmo tempo, procura uma relação com as formas e uma expressão com a arquitectura do passado, a arquitectura de uma tradição.

---

145 Carlos Martí Arís, "La Herencia del Clasicismo", *op. cit.*, p. 39.

146 Paulo Martins Barata e João Luís Ferreira, "Persona: Promontório", *op. cit.*, p. 42.

147 Paulo Martins Barata e João Luís Ferreira: entrevistado por Luís Santiago Baptista e Margarida Ventosa, "Evitamos um caminho de ruptura", *arq./a*, n.º 40, Novembro–Dezembro de 2006, p. 19.

Uma leitura do projecto do ponto de vista da Tectónica

PROMONTÓRIO

Muitas vezes o trabalho do *atelier Promontório* é associado a uma expressão tectónica, não só pelos críticos de arquitectura, mas também evidenciado no discurso e registos escritos dos próprios arquitectos.

Esta associação não é casual. Existe, de facto, uma fundamentação e investigação teórica no campo da tectónica por parte do *atelier*, tornada evidente pela tese de doutoramento desenvolvida pelo arquitecto Paulo Martins Barata, na ETH Zürich, entre 1996 e 2000.[148]

Com o título *Construction and Representation in Portuguese Architecture: An inquiry on the works of Fernando Távora, Álvaro Siza and Eduardo Souto de Moura*, procura inquirir a existência de uma sensibilidade tectónica específica na arquitectura portuguesa. Para tal, procede a uma análise e interpretação crítica das obras destes três arquitectos, segundo essa inter-relação expressiva entre estrutura e construção, de carácter atemporal e aspiração universal, que é a tectónica.

KENNETH FRAMPTON E PAULO MARTINS BARATA

Durante o desenvolvimento da sua tese, o arquitecto Paulo Martins Barata teve a oportunidade de aprofundar a sua investigação na Universidade de Columbia (Nova Iorque) ao abrigo da bolsa Fulbright. É aí que tem a possibilidade de conviver, trocar e discutir ideias com Kenneth Frampton.

O contacto entre os dois arquitectos continuou, com a participação mútua em publicações, onde prevalece a temática tectónica: a edição em português da introdução e conclusão de *Studies in Tectonic Culture*, com prefácio e edição de Paulo Martins Barata[149]; a participação de Frampton, com o texto *As Regras do Jogo*, na publicação *Telheiras Housing*, sobre o bloco de habitação de Telheiras, do *Promontório*[150]; ou a participação de ambos no livro *Álvaro Siza: 1954–1976*[151], onde enfatizam os aspectos tectónicos na obra deste arquitecto e se citam mutuamente.

148 Com o acompanhamento dos arquitectos Arthur Rüegg e Vittorio Magnano Lampugnani.

149 Kenneth Frampton, *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, (traduzido por André Martins Barata), 1.ª ed., Lisboa, A.A.P. / Contemporânea, col. "Cadernos de Arquitectura", 1998, p. 23.

150 Promontório Arquitectos, Kenneth Frampton e Rui Morais de Sousa, *Telheiras Housing*, Lisboa, White & Blue, 2003.

151 Luiz Trigueiros (ed.), *Álvaro Siza: 1954–1976*, Lisboa, Blau, 1997.

No prefácio de *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, Paulo Martins Barata afirma que *"um suporte genealógico sustenta a trajectória com que Frampton pretende garantir a existência de uma cultura tectónica. Por exemplo: Louis I. Kahn recebe o legado de Paul Cret que em torno o recebe de Labrouste, discípulo de Viollet-le-Duc, ou Frank Lloyd Wright através de Sullivan e da influência de Semper na Escola de Chicago"*[152]. Assim, podemos igualmente afirmar que esta genealogia estende-se de Frampton para Paulo Martins Barata, e por extensão ao *atelier Promontório*.

Torna-se, portanto, relevante aprofundar o estudo sobre a noção de tectónica, desenvolvida por Frampton, que, no nosso entender, tem repercussões nas obras e na abordagem aos projectos do *atelier Promontório*.

STUDIES IN TECTONIC CULTURE

Em 1995, Kenneth Frampton publica *Studies in Tectonic Culture*, onde defende uma arquitectura de resistência à arquitectura de consumo e à *"tendência corrente para reduzir a arte da arquitectura a imagens baratas, aparência e efeitos esculturais 'espectaculares'"*[153], isto é, a favor do tempo longo da arquitectura. Propõe ainda uma nova leitura da arquitectura dos séculos XIX e XX, baseada nos aspectos estruturais, construtivos e materiais, e a sua relação expressiva com a forma construída. Permitindo agrupar nesta concepção teórica, arquitectos como Frank Lloyd Wrigth, Jørn Utzon ou Mies van der Rohe.

> *"Nesta complexa construção teórica a noção de tectónica sugere-se hoje largamente como uma estratégia crítica contra os perversos efeitos da* 'decorated shed' *Venturiana, do fenómeno do deconstrutivismo na arquitectura e da crescente mediatização e comercialização da cultura arquitectónica; um discurso que em larga medida remete para preocupações (…) sobre as condições de sobrevivência da arquitectura como disciplina poética e autónoma."*[154]

Mas como pode a arquitectura ser autónoma numa época com cada vez mais especialidades técnicas a intervir no projecto? Autónoma no sentido que, afirma, a arquitectura, enquanto construção, deve ser resolvida dentro

---

152 Paulo Martins Barata, "Prefácio", *in Introdução ao estudo da cultura tectónica*, 1.ª ed., Lisboa, A.A.P. / Contemporânea, col. "Cadernos de Arquitectura", 1998.

153 *"the current tendency to reduce the art of architecture to inexpressive imagery, packaging and 'spectacular' sculptural effects."*

Kenneth Frampton e Paulo Martins Barata, "Keneth Frampton apropos tectonic: on the high-wire of a definition", *arq: Architectural Research Quarterly*, vol. 3 - n.º 2, 1999, p. 145.

154 Paulo Martins Barata, "Prefácio", *op. cit.*, p. 12.

do seu âmbito disciplinar e com as suas próprias ferramentas. Ou seja, os seus fundamentos e referências encontram-se na própria história e teoria da arquitectura e nos edifícios do passado. E não em princípios importados de outras artes, áreas do saber ou aspectos de moda. E por isso, deve trabalhar com algumas das noções que temos vindo a desenvolver, como por exemplo, o recurso às formas disponibilizadas pelo passado, o recurso aos elementos gramaticais da própria arquitectura – pilar, lintel, janela, porta – ou os princípios de composição – regra, excepção, repetição ou simetria.

ARQUITECTURA DE RESISTÊNCIA

Studies in Tectonic Culture formula-se no seguimento da produção escrita de Kenneth Frampton ao longo de mais de uma década. Essencialmente, a partir dos textos *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance* (1983)[155] e *Rappel à L'Ordre: The Case for the Tectonic* (1990).[156] Se no primeiro, Frampton sugere uma arquitectura de resistência ao movimento Pós-Moderno, procurando uma conciliação entre o Movimento Moderno e a cultura regional, onde dá ênfase às condições locais da topografia, clima, luz, etc.; no segundo, esse esforço de basear a arquitectura numa crítica regional associada às vantagens e universalismo da arquitectura moderna é direccionado para a "poética da construção". De certa forma, assimilando os conceitos já anteriormente definidos, englobando-os num conceito mais geral – **a tectónica**.

> *"Sem pretender negar o carácter volumétrico da forma arquitectónica, este estudo procura mediar e enriquecer a prioridade dada ao espaço por uma reconsideração dos modos construtivos e estruturais pelos quais, por necessidade, se têm que realizar. Desnecessário será dizer que não me estou a referir à mera revelação da técnica construtiva mas ao seu potencial expressivo. Entendida como manifestação de uma poética da construção a tectónica é arte, mas no que diz respeito à sua dimensão artística, ela não é nem figurativa nem abstracta."*[157]

[155] Kenneth Frampton, "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", *in Labour, Work and Architecture: Collected Essays on Architecture and Design*, New York, Phaidon, 2002, p. 76–89.

[156] Kenneth Frampton, "Rappel à L'Ordre: The Case for the Tectonic", *in Labour, Work and Architecture: Collected Essays on Architecture and Design*, New York, Phaidon, 2002, p. 90–103.

[157] Kenneth Frampton, *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, *op. cit.*, p. 20.

ORIGEM ETIMOLÓGICA

Frampton estabelece a origem do termo *tectónica* no Grego Antigo e o seu reaparecimento, ou entendimento moderno, no Período Fundador alemão *(Gründerzeit)*, no século XIX, através de autores como Karl Otfried Müller[158] – a quem se atribui a primeira utilização do termo *tectónica* em alemão –, Karl Bötticher[159] e Gottfried Semper[160].

Derivado da palavra *tekton* – carpinteiro ou construtor –, assume uma **conotação poética** para além da simples carpintaria. Conduzindo, a partir desta actividade do *tekton*, ao aparecimento do mestre construtor, ou *architekton*.[161]

> *"A tectónica torna-se a arte das junções. 'Arte' aqui deve ser entendida como incluindo* tekne*, e assim indicia a tectónica como montagem não só de partes construtivas mas também de objectos, mesmo de obras de arte no sentido estrito. (…) depende consideravelmente mais da aplicação correcta ou incorrecta das regras do artesanato e do grau de utilidade que consegue atingir. É apenas nessa medida que envolve um juízo de valor sobre a produção artística. (…) a partir do momento em que se define uma perspectiva estética – e não um objectivo de utilidade – que especifica o trabalho e produção do* tekton*, a análise consigna ao termo "tectónico" um juízo estético."*[162]

É importante referir que os gregos não faziam a distinção entre *poesis* (arte) e *techne* (técnica). Nesse sentido, era implícito que uma englobava necessariamente a outra, da mesma forma que o verbo *tikto*, ou seja, produzir, significava a existência simultânea destas duas noções.[163]

158 Carl Otfried Müller (1797–1840), Handbuch der Archäologie der Kunst [Manual de Arqueologia de Arte], 1830.

159 Karl Böttticher (1806–1889), arquitecto e arqueólogo alemão, *Die Tektonik der Hellenen* [A Tectónica dos Helenos, publicado em três volumes], 1843–1852.

160 Gottfried Semper (1803–1879), *Die vier Elemente der Baukunst* [Os Quatro Elementos da Arquitectura], 1851.

161 Kenneth Frampton, *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, *op. cit.*, p. 23.

162 Adolf Heinrich Borbein, "Tektonik. Zur Geschichte eines Begriffs der Archäologie", *Archiv für Begriffsgeschichte*, n.º 26, 1982, p. 60–100. Citado em Kenneth Frampton, *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, *op. cit.*, p. 23.

163 Kenneth Frampton, *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, *op. cit.*, p. 47.

ARTE-DE-CONSTRUIR

Nesta concepção, o conceito de tectónica assume-se como uma manifestação da Arte-de-Construir, ou seja, o que na língua alemã se define pela palavra *baukunst* (*bau*, construção + *kunst*, arte)[164] – que, curiosamente, também significa arquitectura .

> *"Mies Van Der Rohe manifesta relutância em usar a palavra "arquitectura" pois sente que esta se degradou pela sua utilização superficial. Prefere a clareza de significado da palavra alemã 'baukunst': sendo que 'bau' significa construção e 'kunst' apenas um refinamento disso e nada mais. A construção não é preterida para que uma ideia de arquitectura puramente subjectiva seja produzida. Mies disse 'A arquitectura começa quando dois tijolos são, cuidadosamente, colocados lado a lado', e como tantos outros dos seus aforismos, este é enganosamente simples."*[165]

Esta relação directa entre construção e arquitectura, bem visível nas palavras de Mies van der Rohe, dão de algum modo, o mote para a *"premissa radical"*[166] de Kenneth Frampton:

> *"A minha tese é de que a natureza inevitavelmente telúrica da construção é tão tectónica e táctil em carácter como o é cenográfica e visual, ainda que nenhuma destas características negue a sua espacialidade. Apesar de tudo podemos assumir que o edifício é primeiro e antes de tudo construção e só posteriormente um discurso abstracto baseado na superfície, volume*

---

164 Significado de '*bau*', *in Infopédia: Dicionário de Alemão/Português*, Porto, Porto Editora, 2003–2013. [Em linha, disponível em: *http://www.infopedia.pt/alemao-portugues/bau*, consultado a 4 de Julho de 2013].

Significado de '*kunst*', *in Infopédia: Dicionário de Alemão/Português*, Porto, Porto Editora, 2003–2013. [Em linha, disponível em: *http://www.infopedia.pt/alemao-portugues/kunst*, consultado a 4 de Julho de 2013].

165 *"Mies van der Rohe is reluctant to use the word 'architecture' because he feels it has become degraded by superficial application. He prefers the German word 'baukunst' with is clearer meaning: the 'bau' being the construction and the 'kunst' just a refinement of that and nothing more. The construction is not thrown away in order that a purely subjective architecture idea may be produced. 'Architecture begins when two bricks are put carefully together', Mies had said, and like so many of his aphorisms this one is deceptively simple."*

Peter Carter, "Mies van der Rohe. An appreciation on the occacion of his 75th birthday", *Architectural Design*, vol. XXXI - n.º 3, Março de 1961, p. 96.

166 Paulo Martins Barata, "Prefácio", *op. cit.*, p. 12.

> *e [planta][167], para citar "Três Recados aos Arquitectos" em* Vers une architecture *de Le Corbusier (1923)."*[168]

Para esta definição da noção de tectónica, segundo Frampton, importa também considerar, ainda que brevemente, as noções desenvolvidas por Karl Bötticher (1806–1889), Gottfried Semper (1803–1879) e Harry Mallgrave (n. 1947), nas quais se fundamenta. E ainda, as contribuições de Eduard Sekler (n. 1920), para a definição dos termos "estrutura", "construção", "tectónica", e a noção oposta, "atectónica".

ESTRUTURA, CONSTRUÇÃO E TECTÓNICA

Dois anos antes de escrever a sua definição de atectónico, a propósito do Palácio Stoclet de Josef Hoffmann[169], Eduard Sekler publicou, em 1965, o texto *Structure, Construction, Tectonics*.[170] O objectivo de Sekler é, essencialmente, clarificar a diferença de significado entre estes três conceitos, de particular relevância para o discurso da arquitectura, mas que assumem um papel especial no âmbito desta dissertação, os quais, a par da definição de atectónica, poderão ajudar a clarificar o significado possível de tectónica.

Segundo Sekler, a diferença entre estrutura e construção está na abstracção de uma e na materialidade da outra. Enquanto a estrutura, como vimos anteriormente, se refere a um conceito abstracto, uma lógica ou um princípio de disposição ordenada das partes, neste caso, quando aplicada concretamente à sustentação de um edifício, refere-se ao princípio que garante a sua estabilidade, ou seja, que lida com as forças que nele actuam. Já construção, está associada à realização material desse princípio estrutural.

> *"Por exemplo, o sistema estrutural a que chamamos pilar-e-lintel pode ocorrer em madeira, pedra e metal e os seus elementos podem ser ligados por vários métodos. (…)*

---

167 Optámos por alterar, nesta citação, a palavra *plano* por *planta*, por se tratar de uma confusão, na tradução do texto original, em inglês, entre *plan* (planta) e *plane* (plano). Kenneth Frampton escreve: *"Nevertheless we may assert that the built is first and foremost a construction and only later a discourse based on surface, volume, and plan, to cite the "Three Reminders to Architects" in Le Corbusier's Vers une architecture of 1923."*

Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1995, p. 2.

Ainda que "*plan*", em francês, tenha essa ambivalência de significado, Le Corbusier, no texto citado, refere-se a "planta". Cf. Le Corbusier, *Por uma arquitetura*, (traduzido por Ubirajara Rebouças), 6.ª ed., São Paulo, Perspectiva, 2009, p. 25–40.

168 Kenneth Frampton, *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, *op. cit.*, p. 20.

169 Palácio Stoclet (1905–1911), Bruxelas, Bélgica. Josef Hoffman (1870–1956).

170 Eduard Sekler, "Structure, Construction, Tectonics", *in* György Kepes (ed.), *Structure in Art and in Science*, 1.ª ed., New York, George Braziller, 1965, p. 89–95.

> *Quando um conceito estrutural tiver encontrado a sua implementação por meio da construção, o resultado visual irá afectar-nos através de certas características expressivas que claramente têm alguma coisa que ver com o jogo de forças e correspondente arranjo das partes no edifício, ainda que não possam ser descritas somente em termos de construção e estrutura. Para essas qualidades, as quais são expressivas de uma relação da forma para com a força, deve ser reservado o termo* **tectónica**."[171]

TECTÓNICO / ATECTÓNICO

Se a tectónica remete para uma poética da construção, procurando evidenciar o potencial expressivo da estrutura ou dos materiais que compõem a construção, o termo "atectónico" refere-se à negação dessa expressão.

> "'*Atectónico' é utilizado aqui para descrever o modo pelo qual a interacção expressiva entre apoio e carga na arquitectura é obscurecido ou negligenciado*"[172]

De notar, ainda, que uma não será mais válida ou inválida que a outra. Referindo-se apenas a dois discursos opostos de interpretar o papel da construção e do detalhe na expressão do edifício, com percursos paralelos e de irrevogável importância na história da arquitectura.[173] Não significam também uma maior ou menor atenção à qualidade construtiva. No entanto, apesar de poderem ser consideradas como uma opção estética, ou de linguagem, não são opções esvaziadas de sentido ou de intencionalidade, nem independentes de contexto histórico.

---

171 *"For example, the structural system which we call post-and-lintel may occur in wood, stone and metal and its elements may be fastened together by a number of methods. (…)*

When a structural concept has found its implementation through construction, the visual result will affect us through construction, the visual result will affect us through certain expressive qualities which clearly have something to do with the play of forces and corresponding arrangement of parts in the building, yet cannot be described in terms of construction and structure alone. For these qualities, which are expressive of a relation of form to force, the term tectonic should be reserved."

Ibid., p. 89.

172 Eduard Sekler, "The Stoclet House by Josef Hoffmann", *in* Rudolf Wittkower, Douglas Fraser, Howard Hibbard e Milton J. Lewine (eds.), *Essays in the History of Architecture: Presented to Rudolf Wittkower*, London, Phaidon Press, 1967, p. 230–231.

173 Neste sentido, é interessante a provocação de Paulo Martins Barata a Kenneth Frampton, ao propor a publicação de *Studies in Atectonic Culture*:

"Paulo Martins Barata: Yet these buildings [the canonical white Moderns] are no less to architecture culture than those inscribed within a tectonic trajectory. Arguably we could conceive a sequel in the form of Studies in Atectonic Culture that would be just as determinant to architectural criticism. (…)

Kenneth Frampton: Clearly the so-called 'white' architecture of the heroic Modern Movement is as much a part of the rich architectural heritage of the twentieth century as any other cultural manifestation. However, (…) we tend to forget that, after the first decade of his practise, Le Corbusier abandoned the tenets of his purism, turning, on the one hand, towards an invocation of Neo-Classicism and, on the other hand, to the precepts of Constructivism (…)"

Kenneth Frampton e Paulo Martins Barata, "Keneth Frampton apropos tectonic: on the high-wire of a definition", *op. cit.*, p. 145.

No que respeita à composição, ou à linguagem por que se expressam os edifícios, onde a tectónica procura uma expressão apoiada num princípio fundamental da arquitectura – que é a transmissão das cargas que o sustentam – resolvido de uma forma expressiva (e neste ponto de vista, permite entender a tectónica como parte de um processo de continuidade histórica); a atectónica está, muitas vezes (mas nem sempre), associada a um discurso de ruptura histórica, associada a uma procura de uma nova identidade estética, potenciada pelas possibilidades de novas tecnologias – como foi o caso do purismo abstracto da arquitectura do Movimento Moderno ou, hoje, as novas construções puramente formalistas, baseadas nas ferramentas de desenho digital.

> *"A 'tectónica' oferece a sua correspondente dialéctica na definição de 'atectónica'. A última é evidente, digamos, nos princípios do Moderno branco canónico onde a interacção expressiva da estrutura, construção e material é propositadamente diminuída em favor de uma massa plástica global."*[174]

A propósito do Palácio Stoclet, mais especificamente, os frisos convexos usados nas arestas dos volumes e fenestrações do edifício e os pilares desproporcionados para a carga que recebem, Eduard Sekler evidencia outros dois aspectos que também se podem caracterizar como atectónicos:

> *"Nos cantos, ou em qualquer dos pontos de junção onde dois ou mais destes frisos paralelos se tocam, o efeito tende para a negação da solidez do volume. Um sentido persiste, como se as paredes não tivessem sido construídas numa massa pesada, sendo antes largas folhas de um material fino (…) Potentes pilares, não encontram o correspondente suporte visual para apoiar, carregando apenas uma leve cobertura plana, como por exemplo na entrada e sobre a* loggia *do terraço de cobertura."*[175]

Assim, pode-se entender como atectónicas, obras que, tanto ocultem os seus elementos construtivos a favor de um certo purismo ou abstraccionismo, como onde exista uma clara negação da massa dos seus elementos construtivos e da força gravítica sobre eles exercida.

São disto exemplo, tanto uma parte das obras do Movimento Moderno – conforme foi defendido e difundido pelas obras puristas de Le Corbusier –, ou o Museu Guggenheim de Bilbao, do arquitecto Frank Gehry[176].

---

[174] *"The 'tectonic' offers its dialectical counterpart in the definition of the 'atectonic'. The latter is made evident, say, in the canonical early white Moderns where the expressive interaction of structure, construction and material is purposely undermined in favour of all-encompassing resilient mass."* *Ibid.*

[175] Eduard Sekler, "The Stoclet House", *op. cit.*, p. 230. Segundo tradução em Kenneth Frampton, *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, *op. cit.*, p. 43.

[176] Paulo Martins Barata, "A arte de construir no nosso tempo", *in* Luiz Trigueiros (ed.), *Álvaro Siza: 1954–1976*, Lisboa, Blau, 1997, p. 38.

É ainda interessante o exemplo dado por Kenneth Frampton – Fábrica de Turbinas da AEG, do arquitecto Peter Behrens[177] – para referir essa expressão atectónica, no sentido da recusa da "interacção expressiva entre apoio e carga":

> *"Aqui, os colossais cunhais egiptóides recedem no apoio da cobertura, que apesar de tudo parece assentar sobre eles. (…) [No entanto] os cunhais de betão, representacionalmente atectónicos que, embora suportando o seu próprio peso, mostram que claramente recusam apoio ao balanço excessivo da cobertura."*[178]

NOÇÃO DE ESPAÇO

A par desta oposição às características atectónicas de certos edifícios do Movimento Moderno, *Studies in Tectonic Culture* surge também como resistência à predominância da noção de espaço na concepção e leitura histórica desses mesmos edifícios, sem, no entanto, negar a sua importância para a génese e desenvolvimento desse Movimento.

> *"Desde então [final do século* XIX*, início do século* XX*] o espaço tornou-se uma parte integrante do nosso pensamento sobre arquitectura a tal ponto que somos praticamente incapazes de o conceber sem colocar ênfase na deslocação do sujeito no tempo. Este ponto de vista, quintessencialmente moderno, (…) afirmou um novo conceito, que não só permitiu ultrapassar o eclectismo através de uma relativização do estilo, mas deu também prioridade à unidade espácio-plástica de interior e exterior e à assimilação não hierárquica de todas as formas instrumentais, independentemente da sua escala ou retórica, numa experiência contínua da relação espaço-tempo."*[179]

Apesar de reconhecer o valor do pensamento espacial, procura direccionar a discussão da arquitectura para os seus aspectos mais tangíveis, por oposição ao carácter mais abstracto do espaço.

> *"Se colocarmos a questão do que poderia ser um terreno comparável para a arquitectura, temos que considerar uma base material semelhante, especificamente a de que a arquitectura tem, por necessidade, que ser incorporada em formas estruturais e construtivas. O meu realce actual sobre estas últimas que no pré-requisito de encerramento espacial, detém-se numa tentativa de avaliar a arquitectura do século XX em termos de continuidade*

[177] Construída em Berlim em 1909 e projectada por Peter Behrens (1868–1940).

[178] Kenneth Frampton, *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, *op. cit.*, p. 44.

[179] *Ibid.*, p. 20.

> *e inflexão em vez de o fazer pela sua originalidade como um fim em si mesma."*[180]

Outros autores – como Eduard Sekler – optam por uma abordagem mais unificadora, talvez mais próxima da realidade, sobre a importância dada ao espaço ou à construção que o envolve, na concepção da arquitectura:

> *"falar de arquitectura apenas em termos de tectónica seria tão unilateral como falar dela apenas em termos espaciais."*[181]

Seria interessante desenvolver a discussão nesta matéria, mas já sairia demasiado do âmbito desta dissertação. Importa deixar o apontamento desta posição no pensamento de Frampton, uma vez que é um ponto base para a sua argumentação em torno da tectónica.

DEFINIÇÃO DE TECTÓNICA

Posto isto, pode entender-se por pensamento tectónico um modo de ver e fazer arquitectura onde predomina a atenção ao detalhe e à técnica construtiva, à junta e à textura dos materiais, ao lugar e à cultura local, ao passar do tempo e à qualidade da construção, à relação entre tradição e inovação, e às novas possibilidades tecnológicas.

É uma arquitectura, essencialmente, de continuidade. E como tal, também de resistência. Segundo Frampton, resistência às formas de arquitectura abstracta e figurativa (*e. g.* a arquitectura do Movimento Moderno e Neo-Clássica)[182], ao facto de legitimarem o seu discurso em disciplinas exteriores à arquitectura (como a pintura, sociologia, ou outras ciências), resistência a um tipo de prática da arquitectura contemporânea que tende a reduzir, e consequentemente produzir, a arquitectura em função da sua representação fotográfica.

> *"(…) a ênfase colocada na representação fotográfica na prática contemporânea da arquitectura; prática que frequentemente incluí, mesmo*

---

180 *"If one poses the question as to what might be a comparable ground for architecture, then one must turn to a similar material base, namely that architecture must of necessity be embodied in structural and constructional form. My present stress on the latter than the prerequisite of spatial enclosure, stems for an attempt to evaluate twentieth-century architecture in terms of continuity and inflexion rather than in terms of originality as an end in itself."*

Kenneth Frampton, "Labour, Work and Architecture", *op. cit.*

181 *"to speak of architecture in terms of tectonics alone would be as one-sided as to speak of it in terms of space alone."*

Eduard Sekler, "Structure, Construction, Tectonics", *op. cit.*, p. 95.

182 *Cf.* Carlos Martí Arís, "Abstracción en arquitectura: una definición", *in La cimbra y el arco*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, col. "Colección la cimbra", n.º 1, 2005, p. 31–37.

> *que inconscientemente, uma pré-condição integralmente fotográfica da forma arquitectónica. E no entanto, ao contrário das outras artes plásticas, a arquitectura não pode ser representada, mesmo nominalmente, por uma única imagem fotográfica (…). Deste ponto de vista, construir aparece como imagético e perspectivador, mais do que táctil e espacial."*[183]

A resistência repete-se no pensamento de Sekler, onde a tectónica surge, tal como define Frampton, *"como uma certa expressividade originada na resistência estática da forma construída"*[184], isto é, como resultado da sensibilidade estética do arquitecto, ao lidar com a estrutura e a construção.

> *"o que importa (…) é a afirmação tectónica: o gesto nobre que torna visível um jogo de forças, de carga e suporte em coluna e entablamento, chamando a nossa própria participação empática na experiência."*[185]

No entanto, Kenneth Frampton atribui um significado à noção de tectónica para além dos aspectos estruturais e construtivos, ou seja, uma relação inseparável desta com outros conceitos próprios da arquitectura. Assim, a tectónica envolve também uma forte relação da forma arquitectónica com o lugar onde se insere e com o próprio solo, a continuidade das formas estabelecidas pelo tempo e uma relação circular entre tradição e tecnologia. Apesar de ser a-estilística, a tectónica não é a-estética.

> *"(…) o construído existe invariavelmente como resultado da constante interacção de três vectores convergentes: topos, typos e tectónico. E se a tectónica não favorece nenhum estilo em particular pode, em conjunto com lugar e tipo, servir para contrariar a presente tendência da arquitectura em derivar a sua legitimidade de discursos que lhe são exteriores."*[186]

> *"Em última análise tudo se resolve, quer na forma como algo é realizado, como na própria manifestação da sua forma. Não se trata de negar a criatividade espacial, mas intensificar o seu carácter através da sua realização precisa. Assim, o presenciar de uma obra é inseparável da forma da sua implantação no terreno e o ascender da sua estrutura através da combinação de apoio, vão, alheta, e junta, do ritmo do seu revestimento e da modelação da sua fenestração."*[187]

---

183 Kenneth Frampton, *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, *op. cit.*, p. 55.

184 *Ibid.*, p. 43.
Cf. Eduard Sekler, "Structure, Construction, Tectonics", *op. cit.*

185 *"what matters (…) is the tectonic statement: the noble gesture which makes visible a play of forces, of load and support in column and entablature, calling forth our own empathetic participation in the experience."*
Eduard Sekler, "Structure, Construction, Tectonics", *op. cit.*, p. 93.

186 Kenneth Frampton, *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, *op. cit.*, p. 20.

187 *Ibid.*, p. 51.

Acima de tudo, Kenneth Frampton defende a arquitectura como construção – e como construção para o Homem, e como tal, intimamente ligada ao seu modo de vida –, mas também como experiência sensorial e poética. Onde para lá dos aspectos físicos e visíveis da topografia, do tipo ou da tectónica, fazem também parte do seu processo de concepção e da sua apreensão o espaço, o tacto, a temperatura, a luz e a sombra.

> *"O potencial tectónico integral de qualquer edifício deriva da sua capacidade de articular os aspectos, tanto poéticos como cognitivos, da sua substância."*[188]

> *"[A arquitectura] É simultaneamente, tanto acerca do fazer-do-lugar e da passagem do tempo, como do espaço e forma. Luz, água, vento e o desgaste do clima são os agentes pela qual é consumada. Porque a sua continuidade transcende a mortalidade, construir fornece a base da vida e cultura. Neste sentido, não é arte erudita, nem alta tecnologia. Na medida em que desafia o tempo, é anacrónica por definição. Duração e durabilidade são os seus valores derradeiros. Em última análise nada tem que ver com imediatismo e tudo com inexprimível."*[189]

Kenneth Frampton em *Studies in Tectonic Culture* introduz ainda algumas contribuições ou releituras importantes no âmbito da tectónica.

Entre elas destacam-se a dualidade **Ontológica ou Representacional** da forma tectónica e a relação entre **Tradição e Inovação**.

Nesta obra, são recorrentes os paralelismos ou dualidades. Da já referida distinção entre **tectónico e atectónico**, adicionam-se a distinção entre **tectónica e estereotomia**, entre os aspectos **simbólicos e técnico-construtivos** enunciados nos Quatro Elementos da Arquitectura de Gottfried Semper e entre a **Forma Nuclear e a Forma Artística** (*Kernform* e *Kunstform*) apresentada por Karl Bötticher em *Die Tektonic der Hellenen*. Estes últimos são a base para a distinção feita entre **Ontologia e Representação**.

KARL BÖTTICHER: FORMA NUCLEAR / FORMA ARTÍSTICA

Entre 1843 e 1852, Karl Bötticher publica, em três volumes, Die Tektonic der Hellenen (A Tectónica dos Helenos), onde *"faria a crucial distinção entre Kernform e Kunstform; a diferenciação entre a forma nuclear das vigas de madeira no templo Grego, e a representação artística desses mesmos elementos nas suas extremidades petrificados nos tríglifos e métopas do entablamento do templo clássico."*[190]

188 *Ibid.*

189 *Ibid.*

190 *Ibid.*, p. 24.

Neste sentido, Bötticher entendia estes dois termos – a forma nuclear e a sua representação artística –, não como independentes, mas antes como complementares e relacionados.

> *"Para Bötticher o termo tectónica significava o sistema integral de ligação das partes do templo grego num todo singular, incluindo a presença encastrada dos baixo relevos em todas as suas variantes."*[191]

Esta distinção, entre a forma artística e a forma ontológica, encontra relação directa na dualidade entre os aspectos representacionais e ontológicos da forma tectónica proposta por Frampton.

GOTTFRIED SEMPER: QUATRO ELEMENTOS DA ARQUITECTURA

Para esta definição, proposta por Kenneth Frampton, também contribuiu Gottfried Semper que, em 1852, publica *Die vier Elemente der Baukunst* (Os Quatro Elementos da Arquitectura).

Partindo da cabana primitiva das Caraíbas, divide este abrigo em quatro elementos básicos: as fundações, a lareira (ou lugar do fogo), a estrutura e a cobertura, e a membrana leve de revestimento.

Frampton, influenciado tanto por esta leitura de Semper, como pela análise de Bötticher, estabelece uma série de paralelismos que sustentam a sua leitura ontológica e representacional da forma tectónica.

De facto, pode fazer-se uma distinção, dos quatro elementos da arquitectura de Semper, entre os aspectos de carácter mais simbólico e os de carácter técnico. Ou seja, entre o carácter representativo da lareira[192] e do revestimento (que construído de materiais leves ou têxteis, podia incluir motivos ou padrões), e o

---

191 *Ibid.*

192 É interessante notar a semelhança gráfica, ainda que não partilhem a mesma origem, entre a palavra inglesa para este *lugar do fogo – hearth* –, e a quase homógrafa *heart*, que significa coração, mas que assume outros significados, noutros contextos, de base sentimental. Ou ainda o uso, em português, da palavra *fogo* para se referir à habitação.

Cf. Definição de 'hearth', in *Oxford Dictionaries*, Oxford University Press, 2014. [Em linha, disponível em: *http://oxforddictionaries.com/definition/english/hearth?q=hearth*, consultado a 4 de Julho de 2013].

Definição de 'heart', in *Oxford Dictionaries*, Oxford University Press, 2014. [Em linha, disponível em: *http://oxforddictionaries.com/definition/english/hearth?q=heart*, consultado a 4 de Julho de 2013].

Neste sentido, esta *lareira* de Semper assume-se como o coração do abrigo, que para além do calor, representa a família que o habita, o lugar de recolhimento e de convívio, de transmissão de conhecimento e cultura.

carácter construtivo – ou mais utilitário – da fundação, estrutura e cobertura. Neste sentido, Frampton conclui:

> *"a distinção feita por Semper entre os aspecto* simbólicos *e* técnicos *da construção, distinção que eu procurarei relacionar com os aspectos* representacionais *e* ontológicos *da forma tectónica: a diferença entre a pele que representa o carácter compósito do construído e o núcleo da construção que é simultaneamente a sua estrutura fundamental e a sua substância."*[193]

TECTÓNICA/ESTEREOTOMIA

Se entre os elementos de Semper distinguidos como construtivos, excluirmos a cobertura, isto é, se nos detivermos no que Bötticher define como forma-núcleo, podemos, ainda, estabelecer uma distinção entre o carácter das fundações e da estrutura.

> *"Semper classificou trabalho da construção em dois procedimentos fundamentais: a* tectónica da estrutura *em que componentes leves e lineares são montados de modo a formar uma matriz espacial, e a* estereotomia das fundações[194]*, onde massa e volume se formam conjuntamente através do empilhamento repetitivo de elementos pesados."*[195]

Nesta distinção existe uma correlação para além da técnica construtiva ou material. Esta dicotomia entre fundação e estrutura, estereotomia e tectónica, pesado e leve, remete para a sua relação filosófica, ou *"cósmica"* como refere Frampton, entre a força gravítica que puxa a massa, e o edifício, em direcção ao solo e a estrutura que o eleva em direcção ao céu.

Importa, ainda, destacar a diferença entre estereotomia e alvenaria. Isto é, a alvenaria como *"a associação de pedras que, ligadas por argamassa, formam uma construção"*[196] e a estereotomia, ou seja, a *"arte ou técnica de cortar ou dividir com rigor os materiais de construção"*[197], na sua origem, a pedra.

---

193 Kenneth Frampton, *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, *op. cit.*, p. 40.

194 No original: "Stereotomics *of the earthwork*", Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture*, *op. cit.*, p. 5.

195 Kenneth Frampton, *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, *op. cit.*, p. 24.

196 Definição de 'alvenaria', *in Infopédia*, Porto, Porto Editora, 2003–2013. [Em linha, disponível em: *http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/alvenaria*, consultado a 4 de Julho de 2013].

197 Definição de 'estereotomia', *in Infopédia*, Porto, Porto Editora, 2003–2013. [Em linha, disponível em: *http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/ estereotomia*, consultado a 4 de Julho de 2013].

No entanto, as "fundações" de Semper, *"earthwork"*[198] na sua tradução em inglês[199], não se referem tanto ao trabalho de alvenaria disposta em fiadas, mas mais a um tipo de construção maciça que evidencia as características estereotómicas das fundações. Ou seja, tendo em conta a capacidade da construção em pedra para receber cargas e a sua resistência à compressão, isto é, o aspecto maciço da edificação, pode e foi sendo substituída por materiais com as mesmas características, como o tijolo maciço, o adobe ou a taipa, e mais recentemente por betão.

No entanto, esse trabalho de alvenaria, de disposição cuidada de blocos pedra ou tijolo, que Frampton afirma ser *"como uma forma de tecer"*[200], está muito mais próximo da ideia de tectónica que temos vindo a desenvolver. Neste sentido, a alvenaria não se traduz como um oposto à tectónica – da mesma forma que Semper distingue os procedimentos tectónicos dos estereotómicos, numa relação redutora entre pesado e leve –, mas num sentido mais lato, a alvenaria pode ser incluída nesta noção de tectónica.

Assim, a ideia de tectónica aparece mais uma vez associada à ideia de *"arte das junções"*, quer seja dos elementos *"leves e lineares"* ou dos blocos maciços da alvenaria.

É neste sentido, da tectónica enquanto disposição e ligação de elementos pesados, que se enquadra a maioria da obra do *atelier Promontório*. Visível tanto no conjunto da *Praça de Entrecampos* como noutros projectos formalmente distintos, mas próximos deste ponto de vista – como, por exemplo, o projecto para a sede da Prégaia, ou o mais recente Colégio Parque, em Cascais.

ESTRUTURA/REVESTIMENTO

Tanto a estrutura de Semper, como a forma-nuclear do templo grego de Bötticher, pressupunham o seu revestimento. O qual podia estabelecer uma relação com os elementos estruturais, ou não:

198 Definição de 'earthwork', in *Dictionary.com Unabridged*, Random House, Inc, 2014. [Em linha, disponível em: http://dictionary.reference.com/browse/earthwork?s=t, consultado a 4 de Julho de 2013].

199 Gottfried Semper, *The four elements of architecture and other writings*, (traduzido por Harry Francis Mellgrave e Wolfgang Herrmann), 1.ª ed., Cambridge, Cambridge University Press, col. "Res Monographs in Anthropology and Architeties", 1989.

200 Kenneth Frampton, *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, *op. cit.*, p. 25.

Como vimos, no templo grego esta relação é forte, ou seja, o entablamento reveste ao mesmo tempo que representa em pedra esculpida os elementos estruturais, de madeira, que ocultam.

Já na teoria de Gottfried Semper, não existe, necessariamente, uma relação entre estrutura e revestimento.

> *"Como Harry Mallgrave sugeriu, Semper manteve-se indeciso sobre a expressividade simbólica da construção como coisa em si – modelada racionalmente tanto de um ponto de vista técnico como estético – e a elaboração simbólica do revestimento, independentemente da estrutura subjacente. (…) Mallgrave propõe uma reconciliação entre estes dois pontos de vista, no qual primeiro o simbólico (o representacional), e depois o construtivo (o ontológico) são alternadamente revelados e escondidos."*[201]

KENNETH FRAMPTON: REPRESENTACIONAL / ONTOLÓGICO

Esta ideia dual, entre a apresentação dos elementos em si-mesmo e a sua representação, é o que mais poderá resumir a concepção tectónica de Frampton, num sentido estrito: a tectónica como o *"acto poético de revelar e ocultar."*[202]

Isto é, por um lado, o sentido ontológico, de revelação da construção como elemento expressivo. A afirmação do valor expressivo do material, ao mesmo tempo, como realização do sistema construtivo e linguagem.

Por outro, face às cada vez mais exigentes medidas de controlo térmico dos edifícios, este aspecto de revelação torna-se quase impossível de realizar.

Assim, o que Kenneth Frampton e Harry Mallgrave propõem é o recuperar dessa ideia da forma-artística do templo grego, onde o revestimento dá expressão da estrutura do edifício (segundo o significado de estrutura atribuído por Eduard Sekler), ou seja, a tectónica no sentido representacional. Como tal, supõe uma articulação entre os novos métodos construtivos e a expressividade da construção do passado – clássica ou tradicional.

No entanto, adverte Frampton, *"esta dicotomia deve ser permanentemente rearticulada na criação da forma arquitectónica pois cada tipo, técnica, topografia e circunstância temporal resulta numa condição cultural diferente."*[203]

Um bom exemplo desta possibilidade representacional (e ao mesmo tempo, da tectónica enquanto junção de elementos leves e lineares) são as fachadas dos arranha-céus de Mies van der Rohe nos Estados Unidos da América. A

201 *Ibid.*, p. 40.

202 Paulo Martins Barata, "A arte de construir no nosso tempo", *op. cit.*, p. 38.

203 Kenneth Frampton, *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, *op. cit.*, p. 40.

propósito desenho do cunhal destes edifícios – que Sekler afirmava serem *"a expressividade tectónica refinada a um grau extremo. (…) [Nos quais] encontramos variações que têm pouca justificação estrutural ou construtiva mas que são do mais eficaz tectonicamente"*[204] –, podemos acrescentar o papel representacional dos perfis metálicos, de secção horizontal em forma de "I", utilizados nas fachadas. Apesar de não representarem um papel relevante ao nível da estrutura (são, no entanto, a estrutura da fachada), são a expressão dos perfis ocultos, com a mesma secção, que sustentam o edifício.

TRADIÇÃO / INOVAÇÃO

> *"Como Semper sugere na sua Stoffwechseltheorie, a história da cultura manifesta transposições ocasionais em que atributos arquitectónicos de um modo são expressos noutros como forma de reter o seu valor simbólico tradicional. Tal é o caso do templo grego, onde a pedra é cortada e disposta de maneira tal que reinterpreta o arquétipo da típica estrutura de madeira."*[205]

Na génese desta dicotomia entre o uso material tradicionalmente estabelecido de um sistema estrutural, e a sua representação por outros meios construtivos ou materiais, estão, quase sempre, as novas possibilidade tecnológicas. Aliadas, ou mesmo potenciadas, por uma redução nos custos de produção e do uso de mão-de-obra especializada no estaleiro de obra.

Contemporaneamente, este processo leva a que os arquitectos percam cada vez mais o seu papel enquanto mestre-de-obra, e a possibilidade de experimentação e invenção construtiva, para que, progressivamente, passem a um selector de materiais por catálogo, de aplicação já pré-desenhada.

Neste sentido, e no seu extremo, o arquitecto pode tornar-se refém da tecnologia e dos elementos industriais pré-fabricados. Onde a forma arquitectónica e a sua expressão se tornam, mais um resultado dos meios, do que a conclusão resultante de um pensamento objectivo na resolução dos problemas específicos do projecto, e da obra como uma todo unitário (relação com o lugar, volumetria, relação uso–tipo–materialidade, etc.). Desta forma, o meio onde se insere torna-se irrelevante, uma vez que o método e os meios materiais, industrialmente fabricados e universalmente distribuídos, por que é produzida esta arquitectura, tendem a uma aplicação universalista, *"no mesmo sentido em que a tecno-ciência consegue realizar tal objectivo.*

---

[204] *"tectonic expressiveness refined to an extreme degree. (…) [In which] we find variations which have but little structural or constructional justification but which are most telling tectonically."* Eduard Sekler, "Structure, Construction, Tectonics", *op. cit.*, p. 94.

[205] Kenneth Frampton, *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, *op. cit.*, p. 25.

Basta apenas contemplar a proliferação espontânea das megalópoles nos nossos dias para reconhecer a incapacidade de indústria da construção – quanto mais da arquitectura – para dar uma resposta efectiva. Se a tecnologia, como maximização do consumo e produção industrial, serve apenas para incrementar a magnitude desta proliferação, a arquitectura enquanto técnica e acto poético de criação do lugar é excluída do processo."[206]

No entanto, é inevitável o uso, na construção contemporânea, dos novos materiais e métodos construtivos. É praticamente impensável procurar construir segundo os processos do passado – como por exemplo em pedra maciça ou os pavimentos em largas tábuas de madeira tropical –, que não seja em intervenções pontuais de pequena escala. Quer porque nos dias de hoje existem técnicas mais adequadas, isto é, economicamente mais viáveis, como pelos novos requisitos térmicos e ambientais dos edifícios, torna-se indispensável o recurso aos novos materiais e novas técnicas construtivas.

> *"Dificilmente de constrói no Mundo ocidental sem compósitos artificiais e sintéticos, tais como betão, alumínio, silicone, fibras de vidro e plásticos."*[207]

Assim, a capacidade de representação da expressão tectónica, como atrás enunciada, assume-se com especial importância. Na medida em que tem a capacidade de mediar a relação entre a expressão das arquitecturas do passado, fixadas pela história na memória colectiva, e os métodos construtivos contemporâneos.

Este aspecto é evidente num excerto do texto "A Arte de Construir no nosso Tempo", de Paulo Martins Barata a propósito do Centro Galego de Arte Contemporánea em Santiago de Compostela, de Álvaro Siza:

> *"na aula inaugural na Universidade de Coimbra, o arquitecto [Álvaro Siza] apresentou os colossais monólitos do Machu Picchu com a afirmação escatológica de que 'a pedra vive na memória da História'. Lamentou em seguida, que a placagem de granito do Museu de Santiago, resultante de árduas negociações, fosse uns escassos 50 mm. Nesse revestimento, os segmentos em U e L, que se sugerem ao observador como blocos maciços, são elementos representacionais de uma tecnologia tornada obsoleta pelo mundo contemporâneo."*[208]

206 *Ibid.*, p. 48.

207 Paulo Martins Barata, "A arte de construir no nosso tempo", *op. cit.*, p. 38.

208 *Ibid.*, p. 40.

A TECTÓNICA NA PRAÇA DE ENTRECAMPOS

> *"O uso crescente de elementos pré-fabricados, resultante do aumento do custo de mão-de-obra especializada, transformou o estaleiro de obra, numa visão* a fortiori *da linha de montagem de Chaplin, em Tempos Modernos. A intensificação de regulamentação e a hegemonia da gestão de obra e* quantity surveying*, contribuem para cada vez mais para afastar o arquitecto, do sentido experimental da obra. Perante estas condições de mudança e diversidade na cultura da construção, os benefícios de uma reflexão tectónia, assentam na capacidade de articular o presente em termos de um conhecimento operacional; um conhecimento que possa reconhecer o uso instrumental da tradição"*[209]

Esta afirmação de Paulo Martins Barata, ilustra dois aspectos importantes. Em primeiro lugar a importância dada pelo *atelier Promontório* à investigação tectónica. E segundo, o valor da tectónica como instrumento prático na inserção da obra arquitectónica no caminho da tradição clássica.

Do nosso ponto de vista, encontramos uma grande afinidade entre o modo como Kenneth Frampton interpreta a noção de tectónica e a proposta de tradição clássica de José Miguel Rodrigues, especificamente no que se refere ao problema da decoração – embora a tectónica, por se fundamentar essencialmente em questões materiais e da técnica, possa abarcar um conjunto de obras mais alargado.

> *"A visão da 'tectónica' pode ser olhada não apenas numa lógica compositiva estrita. Frampton abriu várias hipóteses sobre o que pode ser uma ideia de 'tectónica'. Baseou-se nas ideias semperianas sobre a arquitectura, mas foi mais inclusivo, absorvendo muitas outras experiências, nomeadamente alguns aspectos do 'high-tech' e da tradição sensual de Barragan."*[210]

Deste modo, entendemos a tectónica (de um modo geral, mas concretamente) no Conjunto Habitacional *Praça de Entrecampos* como uma manifestação do problema da decoração – entre outras manifestações possíveis – no seio da tradição clássica.

Nas obras do *atelier Promontório*, este pensamento tectónico é, grande parte das vezes, posto em prática com recurso a uma ideia de *assemblage*, de montagem e sobreposição de elementos que compõem o todo. A qual é visível, de forma clara, na *Praça de Entrecampos*.

---

209 *Ibid.*, p. 38.

210 Paulo Martins Barata e João Luís Ferreira, "Evitamos um caminho de ruptura", *op. cit.*, p. 19.

Contudo, julgamos que a tectónica, enquanto princípio que procura dotar de expressividade os princípios técnicos da construção, manifesta-se obra a obra, isto é, cada caso isolado pode ser uma manifestação da tectónica muito distinta e, por isso, não tem como meta uma construção colectiva, da mesma forma que o ornamento ou a decoração.

E, no entanto, a expressão da tectónica repetida nas grelhas de pilares-e-lintéis nos diferentes edifícios do projecto de Entrecampos, mas também das outras obras do *atelier Promontório* que fomos referindo ao longo deste trabalho e que manifestam este mesmo princípio compositivo e formal, não são mais do que contribuições individuais para a construção de uma linguagem comum. Uma linguagem partilhável e fundada nos processos construtivos do mundo contemporâneo, tal como José Miguel Rodrigues se refere ao problema da decoração:

> *"Do nosso ponto de vista, o problema da decoração só pode ser enfrentado no interior de uma tradição colectiva e se for investigado em estreita relação com o carácter construtivo dos elementos da arquitectura. É essa dimensão que lhe garante a possibilidade de uma transmissibilidade quase natural, característica da tradição clássica."*[211]

Em Entrecampos, a expressão das fachadas, materializada segundo uma ideia de sobreposição de vários estratos, compostos pelos topos de laje e blocos verticais, com altura igual à de cada piso, procura transparecer uma imagem de solidez e segurança dos edifícios, que está associada à noção de tectónica mas que também encontra paralelo no significado de abrigo. Ou seja, neste caso, um conjunto de uso predominantemente habitacional, estas características tectónicas ganham uma nova expressão e importância, para lá da representação técnico-construtiva, para se conjugar com a necessidade da habitação representar, para quem a habita, o reduto privado, o abrigo em relação ao mundo exterior.

Estes blocos verticais introduzem ainda uma dimensão humana no grande volume que é o edifício. Por outro lado, a sua repetição em larga escala, juntamente com a diluição da importância do vão na composição da fachada, reduzindo-o ao "espaço entre pilares" (enfatizada pelo contraste cromático do escuro do vão ou dos estores negros e a claridade reflectida pelos painéis de betão), promovem, numa observação mais alargada, a abstracção destes elementos e a leitura do volume como um grande bloco maciço.

[211] José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*, *op. cit.*, p. 198.

Nesta obra, ao mesmo tempo que se procura uma arquitectura adequada à época e ao uso, existe também uma preocupação com a identificação com a obra construída por quem a utiliza, ou por ela passa. Esta identificação, defende Frampton, não se processa segundo um mecanismo de significação e referência, como defendido pela semiótica, mas antes por um processo de empatia, a que chama Metáfora Corpórea.

> *"A concepção de Vico*[212] *da criação e recriação do homem através da história não é apenas metafórica e mítica mas também corpórea, na medida em que o corpo reconstitui o mundo através da apropriação táctil da realidade."*[213]

> *"Mais do que um tropo retórico ou linguístico, a metáfora constitui um processo humano pelo qual entendemos e estruturamos os diversos domínios da experiência."*[214]

Ainda no âmbito tectónico, é evidente o carácter representacional das fachadas. Por um lado pela representação da estrutura que lhe está subjacente (pilar-e-lintel), por outro, uma vez que não é a sua representação fiel – no caso dos dois quarteirões de habitação, cada módulo de três "pilares" na fachada corresponde a um módulo estrutural de dois pilares – existe também uma representação do que o edifício quer mostrar. Isto é, a noção de estabilidade, como já referida, não no sentido do seu cálculo estrutural, mas relacionada com a imagem presente na memória colectiva de um vão verosímil para um lintel em pedra.

Como tal, em Entrecampos, este sentido de representação é bastante próximo do enunciado por Kenneth Frampton, e portanto, também muito mais próximo da forma-artística de Karl Bötticher do que da arte-de-revestir de Gottfried Semper.

No Conjunto habitacional *Praça de Entrecampos*, a relação entre tradição e inovação, do ponto de vista tectónico, é bem visível. Ou seja, uma expressão de solidez, com um forte fundamento histórico, que encontra a sua realização através de processos e materiais contemporâneos, resultantes da investigação tecnológica, como são o GRC, ou mesmo, o betão pigmentado pré-fabricado de grão fino.

---

[212] Gianbattista Vico (1668–1744). Propôs o conceito de *imaginação corpórea*, no livro *Scienza Nuova* de 1730.

[213] Kenneth Frampton, *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, *op. cit.*, p. 30.

[214] *Ibid.*, p. 31.

Neste sentido, o processo de construção é um misto entre industrialização e uma certa "artesanaliade". Ou seja, um processo que recorre à produção em série, mas onde cada peça é especificamente desenhada para um ponto particular do edifício, garantindo a sua viabilidade, e razão de ser, tanto pela escala do conjunto, como pela repetição destes elementos em cada edifício. Assim, o que este processo permite é um controlo por parte dos arquitectos da expressão e materialidade do edifício, ao mesmo tempo que promove uma optimização dos tempos de construção e a redução dos seus custos.

VI. Notas Finais

"Se a arquitectura dos factos urbanos é a construção da cidade, como pode desta construção estar ausente aquilo que constitui o seu elemento decisivo – a política? (…)

A política, de facto, constitui aqui o problema das opções. Quem, em última instância, escolhe a imagem de uma cidade? A própria cidade, mas sempre e somente através das suas instituições políticas. Pode-se afirmar que esta opção é indiferente; mas seria simplificar obviamente a questão. Não é indiferente; Atenas, Roma, Paris são também a forma da sua política, os sinais da sua vontade.

Certo é que se nós consideramos a cidade como manufacto (…), podemos afirmar que tudo aquilo que que se acumula é sinal de progresso; mas isso impede que existam diversas avaliações deste progresso. E diferentes avaliações das opções políticas."[1]

"É evidente que, (…) considerando estreitamente ligados os problemas da arquitectura em si e os da arquitectura urbana entendida como um todo, alguns problemas [são] específicos da arquitectura; refiro-me aos problemas compositivos. Acho, de facto, que estes problemas têm decididamente a sua autonomia; dizem respeito à arquitectura como composição."[2]

---

1 Aldo Rossi, *A Arquitectura da Cidade*, (traduzido por José Charters Monteiro e José da Nóbrega Sousa Martins), 2.ª ed., Lisboa, Edições Cosmos, col. "Cosmos Arquitectura", n.º 2, 2001, p. 241.

2 *Ibid.*, p. 169.

A vida e a morte do projecto da *Praça de Entrecampos* não deixa de ser um exemplo das problemáticas que a arquitectura e o urbanismo encaram em diferentes vertentes: a dependência das decisões políticas para *construção da cidade*; e a autonomia da arquitectura enquanto composição.

Esta autonomia da arquitectura, em relação a princípios que lhe são exteriores, pode, no seio da arquitectura, tomar diferentes formas. Como tal, consiste também ela num problema de opção. E em relação à opção escolhida, diferentes avaliações do seu sucesso e da adequabilidade da solução. Esta avaliação consuma-se, por um lado, na História, na crítica e na teoria da arquitectura, e por outro, na relação da obra com a vida cotidiana e com o passar do tempo.

Neste sentido, a noção de tradição clássica, como foi desenvolvida, consiste numa opção (quanto a nós a mais correcta) no interior desta autonomia da arquitectura, devidamente fundamentada na História da arquitectura. Como tal, consiste também numa forma de avaliação das arquitecturas dos séculos passados como forma de determinar um caminho, e uma vontade, – ainda que bastante largo e indefinido – para o futuro da arquitectura.

No Conjunto Habitacional *Praça de Entrecampos*, estes dois problemas de opção – o da política e o da arquitectura – confluem e definem o que é hoje este projecto.

Não podemos deixar de concordar com as palavras de Aldo Rossi, no final d'*A Arquitectura da Cidade*, sobre esta ideia que a construção da cidade, e a sua imagem, é, antes de tudo o resto, o resultado de opções políticas. A cidade é o reflexo da sociedade que a constrói, dos seus desejos e modos de vida, como tal, o reflexo da sua política.

Independentemente da sua verificação em absoluto, ou não, o facto é que se aplica claramente ao conjunto da *Praça de Entrecampos*.

É uma opção política que conduz à decisão de construir em Entrecampos um conjunto habitacional, para venda a jovens.

A escolha do *atelier Promontório* para a realização do projecto, acaba também por ser uma escolha política. Isto é, quando se decide entregar o

desenvolvimento do projecto a um *atelier* externo em detrimento da EPUL, que enquanto empresa pública municipal de urbanismo e arquitectura teria capacidade técnica para o executar.

Finalmente, é também uma escolha política, dos modos de gestão da forma e ocupação da cidade, que leva à interrupção da construção da totalidade do projecto e determina a sua alteração.

No entanto, estas opções políticas não determinam a forma do projecto. Apenas são o elemento promotor – ou bloqueador –, a ignição do projecto, que determina uma direcção, uma vontade.

De facto, como vimos ao longo desta dissertação, o Conjunto Habitacional *Praça de Entrecampos* é resultado não só deste desejo político, mas também do conjunto de opções e convicções do *Promontório* enquanto *atelier*, de opções mais particulares do arquitecto que coordenou o projecto, da herança histórica da cidade de Lisboa e da tradição arquitectónica europeia, entre outras. Ou seja, um conjunto de opções, estas sim, mais directamente, e conscientemente, responsáveis pelo resultado final.

Ao longo desta dissertação realizámos pequenos apontamentos conclusivos, entre o projecto do conjunto em estudo e os fundamentos teóricos que fomos abordando.

Assim, talvez importe aqui, em modo de síntese ou conclusão provisória, arriscar uma releitura dos princípios geradores do projecto e constatar, ou não, se a sua intencionalidade sobrevive, autonomamente, apesar das opções que ditaram a sua interrupção, ou seja, apenas com a existência dos dois blocos-quarteirão.

No projecto, tendo sido elaborado como um todo, onde cada parte assume um papel na sua composição, podemos dizer que a afirmação destes fundamentos teóricos no conjunto construído é maior quanto menor for a escala a que se referem.

Cremos que não será necessária uma grande argumentação para defender que o discurso tectónico prevalece nos edifícios construídos. A tectónica, referindo-se à relação de equilíbrio entre as partes ou elementos que compõem a expressão do edifício, resolve-se na conclusão do edifício individual.

O mesmo já não se poderá dizer da relação que o conjunto estabelece com a cidade. Em primeiro lugar, o conjunto não se "cose" com a envolvente

próxima, pelo facto de os dois edifícios construídos localizarem-se no núcleo da proposta. Deste modo, o conjunto construído parece ter uma escala e presença superior pelo facto de se apresentar isolado. Os edifícios apresentam, assim, o efeito da grandeza, mas não por opção. Na realidade, têm a mesma escala que os edifícios próximos, a escala adequada à medida da Avenida das Forças Armadas.[3]

A ideia de bairro, como área autónoma, com características próprias comuns, como cidade dentro da cidade, também se perde por completo. A mistura pretendida entre as principais actividades que caracterizam a área urbana – habitação, comércio, serviços, cultura, lazer e trabalho – reduz-se à habitação e algum comércio.

Mostra-se também inexistente o jogo formal entre a composição urbana e as formas-tipo de cada um dos edifícios – torre, quarteirão, "lâmina" e bloco horizontal baixo. Ou mesmo o jogo compositivo entre tensão e remate – os eixos pedonais rematados pela torre e pelas escadarias –, entre o anonimato do conjunto para a excepcionalidade formal do espaço cultural.

No entanto, a gradação dos espaços públicos sobrevive – rua com trânsito automóvel, rua pedonal, pátios dos quarteirões –, em parte, ainda que amputada do seu "coração" – a praça.

O mesmo se pode dizer do tipo, enquanto entidade individual, gerador da forma e materializado nos blocos-quarteirão com pátio.

Assim, o conjunto construído perde algumas das características principais que, enquanto projecto, pretendia alcançar.

Estes aspectos resultam num fragmento de cidade que não transformou ou resolveu os conflitos da malha urbana onde se insere, os quais propunha harmonizar. Não se transformou num novo centro da cidade, nem no "Empreendimento facilitador de vida" como era anunciado pela EPUL.

[3] Neste aspecto, apresenta algumas semelhanças com o exemplo que José Miguel Rodrigues dá – o Edifício de Habitação na Foz do Douro (1952–1954) de Fernando Távora – a propósito da adequação do edifício à escala do espaço público e das leituras que se fazem da escala do mesmo edifício em função das transformações da escala dos edifícios próximos.

José Miguel Rodrigues, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura. Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: dois exemplos*, 1.ª ed., Porto, Fundação Marques da Silva e Edições Afrontamento, 2013, p. 203–205.

No entanto, o mais importante a reter é a atitude do *atelier Promontório* ao encarar o projecto, no geral, como um momento de investigação teórica e de síntese da investigação acumulada.

Neste sentido, o projecto de Entrecampos não é um caso isolado na obra do *atelier*, mas o resultado de um contínuo processo de aprofundamento teórico como fundamento da prática projectual. O que só confirma as palavras de Martí Arís, que referimos na Introdução, quando afirma que analisar, criticar e propor constituem um único processo de conhecimento, e com as quais também nos revemos no processo que utilizamos no desenvolvimento deste trabalho.

> *"A crítica arquitectónica que me interessa é a que se centra no estudo das obras e trata de as dissecar para saber como foram feitas. Uma crítica que pretende reproduzir, na medida do possível, o processo mental que o artífice seguiu para produzir a obra. Uma crítica que se interessa em primeiro lugar pelo* como*, tanto nas estratégias manifestas como nos truques ocultos (…). Analisar, criticar e propor são, assim, partes entrelaçadas de um único processo de conhecimento."*[4]

Assim, podemos afirmar que este projecto sistematiza todo o pensamento desenvolvido pelo *Promontório* em torno da cidade e das formas e expressão da arquitectura. Numa linhagem onde podemos incluir o Bloco Habitacional de Telheiras, o Bloco de Carnide, o Complexo do Oriente, o edifício de escritórios da Xerox, o edifício do Gabinete do Primeiro-Ministro ou o projecto para um hotel e torre de escritório para o Lote 1.10 do Parque das Nações em Lisboa, o projecto do Conjunto *Praça de Entrecampos* coloca-se como o culminar desta reflexão, tanto pela sua escala como pela variedade do programa.

Aqui, o respeito pelas formas da cidade, a procura do arquétipo e da sua relação com o uso e a composição, de matriz tectónica, dos vários elementos que compõem o edifício, confluem para a criação de um todo unitário, de forte influência clássica. Que, sem perder a noção do tempo presente, contribui para dar continuidade a essa tradição clássica da arquitectura.

---

[4] *"La crítica arquitectónica que me interesa es la que se centra en el estudio de las obras y trata de desentrañarlas para saber cómo han sido echas. Una crítica que pretende reproducir, en la medida de lo posible, el proceso mental que ha seguido el artífice para producir la obra. Una crítica que se interesa ante todo por el cómo, tanto por las estrategias manifiestas como por los trucos ocultos, tal como un cocinero observa los movimientos de un colega preparando una de sus recetas. Analizar, criticar y proponer son, entonces, partes enlazadas de un único proceso de conocimiento."*

Carlos Martí Arís, La cimbra y el arco, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, col. "Colección la cimbra", n.º 1, 2005, p. 18.

Por se tratar de um projecto global, ou seja, que vai desde o plano até ao detalhe de cada um dos edifícios (e não de edifícios num plano já existente, como é o caso das obras atrás referidas), este projecto permite concretizar essa síntese de um saber acumulado e experimentado nos projectos anteriores.

Não podemos afirmar que a construção da totalidade do projecto garantiria o sucesso absoluto do conjunto, mas não será errado afirmar o contrário. O insucesso relativo desta intervenção, ou seja, o insucesso em relação ao que foi projectado e à construção que foi iniciada, deve-se, principalmente, à sua realização parcial, à sua interrupção por critérios exteriores à arquitectura.

No entanto, o que foi construído faz parte da cidade e é, hoje, mais um momento na construção da sua forma.

Referências Bibliográficas

Appleton, João. "Sou lisboeta", *Arquitectura 21*, n.º 6, Setembro de 2009, p. 30–31.

Barata, Francisco. "La regla y la excepción: dos proyectos de Távora para Porto", *DPA*. n.º 14, 1998, p. 54–63.

Beim, Anne. *Tectonic visions in architecture*. Copenhagen: Kunstakademiets Arkitekskoles Forlag, 2004.

Benevolo, Leonardo. *História da Cidade*. São Paulo: Perspectiva, 3.ª ed., 2001 (1.ª ed. 1976).

Bonfanti, Ezio. "Elementos y construcción. Notas sobre la arquitectura de Aldo Rossi", *2C, Construcción de la Ciudad*, n.º 2, Abril de 1975, p. 38–40.

Caldas, João Vieira e Pavão, Luis. *Porfírio Pardal Monteiro: arquitecto*. Lisboa: A.A.P, 1997.

Cannatà, Michele, Fernandes, Fátima e Cordeiro, Ana. *Construir no Tempo*. Lisboa: Estar, 1.ª ed., 1999.

Carter, Peter. *Mies van der Rohe at work*. London: Phaidon, 1.ª ed., 1999.

Carter, Peter. "Mies van der Rohe. An appreciation on the occacion of his 75th birthday", *Architectural Design*, vol. XXXI - n.º 3, Março de 1961, p. 95–121.

Chipperfield, David. "Tradition and Invention", *2G Revista Internacional de Arquitectura*, n.º 1, 1997, p. 129–142.

Conceição Silva, Francisco e Cardoso, Mário. "Entrevista com o arq. Francisco Conceição Silva", *Arquitectura*, n.º 120, Março–Abril de 1971, p. 42–47.

Conceição Silva, João Pedro e Conceição Silva, Francisco Manuel. *Francisco da Conceição Silva, arquitecto: 1922–1982*. Sociedade Nacional de Belas Artes, 2007.

Dubor, Bernard Félix, Co, Francesco Dal e Amico, Savino d'. *Fernand Pouillon: architetto delle 200 colonne*. Milano: Electa, col. "Documenti di Architettura", 1987.

Eliot, T. S. *Ensaios de doutrina crítica*. (traduzido por Fernando de Mello Moser e J. Monteiro-Grillo), Lisboa: Guimarães Editores, col. "Colecção de filosofia e ensaios", 1997.

Eliot, T. S. *Ensaios escolhidos*. Maria Adelaide Ramos (ed.), Lisboa: Cotovia, 1992.

EPUL. *Atlas da habitação de Lisboa*. Lisboa: EPUL, 2007.

EPUL. "Plano de Telheiras (Lisboa)", *Binário*, n.º 205-206, Janeiro–Fevereiro de 1976, p. 27–28.

EPUL. "Torres do Alto da Eira (Lisboa)", *Binário*, n.º 205-206, Janeiro–Fevereiro de 1976, p. 29–30.

Ferré, Albert e Sakamoto, Tomoko. *Kazuyo Sejima en Gifu*. Barcelona: ACTAR, 2001.

Frampton, Kenneth. *Labour, Work and Architecture: Collected Essays on Architecture and Design*. New York: Phaidon, 2002.

Frampton, Kenneth. *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*. (traduzido por André Martins Barata), Lisboa: A.A.P. / Contemporânea, 1.ª ed., col. "Cadernos de Arquitectura", 1998 (1.ª ed. 1995).

Frampton, Kenneth. *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. John Cava (ed.), Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995.

Frampton, Kenneth e Martins Barata, Paulo. "Keneth Frampton apropos tectonic: on the high-wire of a definition", *arq: Architectural Research Quarterly*, vol. 3 - n.º 2, 1999, p. 141–146.

França, José-Augusto. *Lisboa: Urbanismo e Arquitectura*. Lisboa: Livros Horizonte, 3.ª ed., col. "Cidade de Lisboa", n.º 29, 1997.

Gonçalves, Rui Carlos Nogueira. *Forma e matéria na obra Rafael Moneo*, Faup. Porto, 2006.

Le Corbusier. *Por uma arquitetura*. (traduzido por Ubirajara Rebouças), São Paulo: Perspectiva, 6.ª ed., 2009 (1.ª ed. 1923).

Lôbo, Margarida Souza. *Planos de urbanização: a época De Duarte Pacheco*. Porto: FAUP publicações, 2.ª ed., col. "Ensaios", n.º 5, 1995.

Lopes, Diogo Seixas (ed.). *Prototypo, n.o8: "Gravity and Grace"*. Diogo Seixas Lopes (ed.), 1999.

Lopes, Filipe. "O que é a EPUL?", *Arquitectura*, n.º 130, Maio de 1974, p. 9–10.

Martí Arís, Carlos. *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, col. "Colección la cimbra", n.º 1, 2005.

Martí Arís, Carlos. *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1.ª ed., col. "Arquitectura. Teoria", n.º 1, 1993.

Martí Arís, Carlos. "La Herencia del Clasicismo", *2C, Construcción de la Ciudad*, n.º 5 - Aldo Rossi. 2.ª parte, Outubro de 1975.

Martins Barata, Paulo. "Um Fluviário em Mora?", *Portefólio*, n.º 2, Novembro de 2006, p. 62–63.

Martins Barata, Paulo. "Paisagem e futuro", *Egoísta*, n.º 14, Fevereiro de 2003, p. 162–165.

Martins Barata, Paulo. "A Ditadura do T3", *in Habitação contemporânea: formas de habitar*. Porto: Edições Asa, 2003.

Martins Barata, Paulo. "Arquitectura espectacular. O Eyebeam & Outras Histórias", *Egoísta*, n.º 12, Setembro de 2002, p. 137–137.

Martins Barata, Paulo. "Conceição Silva. Poética sem retórica", *Prototypo*, n.º 4, Novembro de 2000, p. 38–69.

Martins Barata, Paulo. "Rappel à l'odre: A Arquitectura ao Poder", *Egoísta*, n.º 4, Outubro de 2000, p. 64–67.

Martins Barata, Paulo. "Uno shed sopra il ponte", *Lotus International*, n.º 99, Dezembro de 1998, p. 91.

Martins Barata, Paulo. "A arte de construir no nosso tempo", *in* Luiz Trigueiros (ed.), *Álvaro Siza: 1954–1976*. Luiz Trigueiros (ed.), Lisboa: Blau, 1997.

Martins Barata, Paulo. "«Construir como uma só vontade...»: A cultura tectónica no debate comtemporâneo", *arq./a: revista de arquitectura e arte*, n.º 10, Novembro–Dezembro de 2001, p. 64–71.

Martins Barata, Paulo. "As Funções da Crítica: Depois das Ideologias", *Jornal Arquitectos*, n.º 211, Maio–Junho de 2003, p. 66–67.

Martins Barata, Paulo. "Ministério dos Transportes, Tbilisi, Geórgia, 1975", *Jornal Arquitectos*, n.º 233, Outubro–Dezembro de 2008, p. 80–81.

Martins Barata, Paulo. "O programa como forma, a forma para lá do programa", *Jornal Arquitectos*, n.º 222 ("Programa"), Janeiro–Março de 2006, p. 24–25.

Martins Barata, Paulo: entrevistado por Luís Santiago Baptista e Paula Melâneo. "Portugal Turístico. Perspectivas Críticas", *Arq./a*, n.º 102, Maio–Junho de 2012, p. 22–23.

Martins Barata, Paulo. "Telheiras: o Espírito Lagom", *Jornal Arquitectos*, n.º 205 - A Questão do Alojamento 2, Março–Abril de 2002, p. 60–61.

Martins Barata, Paulo e Ferreira, João Luís. "Edifícios de Habitação da Coociclo", *Architécti*, n.º 49, Janeiro–Março de 2000, p. 42–47.

Massapina, Vasco. "Empreendimento Encosta do Mosteiro, da EPUL, Restelo (arq.to Nuno Leónidas): Um sonho para a Lisboa do dia seguinte", *Arquitectura e Vida*, n.º 44, Dezembro de 2003, p. 54–59.

Moneo, Rafael. *Rafael Moneo apuntes sobre 21 obras*. Laura Martínez de Guereñu (ed.), Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

Moneo, Rafael. "Sobre la noción de Tipo – On Typology", *in Rafael Moneo, 1967–2004*. Madrid: El Croquis, , n.º 20+64+98, 2004 (1.ª ed. 1978).

Moneo, Rafael. "On Typology", *Oppositios*, n.º 13, 1978, p. 22–45.

Moura, Eduardo Souto de. "Não há duas sem três", *Jornal Arquitectos*, n.º 217 - Livro do Desassossego, Outubro–Dezembro de 2004, p. 27–32.

Napoleão, Maria Eduarda. *Lisboa, urbanismo e política*. Lisboa: Deplano networks, 2009.

Pascoal, Ana Mehnert. *A Cidade do Saber. Estudo do Património Artístico integrado nos edifícios projectados pelo arquitecto Porfírio Pardal Monteiro para a Cidade Universitária de Lisboa (1934–1961)*, Dissertação de Mestrado, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2010.

Pita, Augusto. "Telheiras. EPUL: Uma Perspectiva da sua gestão", *Arquitectura*, n.º 137, Julho–Agosto de 1980, p. 42–68.

Portas, Nuno. "«Dossier» Restelo", *Arquitectura*, n.º 130, Maio de 1974, p. 11–23.

Promontório Arquitectos. "*Promontório* Arquitectos: [Projectos]", *Prototypo*, n.º 8, Março de 2003, p. 49–96.

Promontório Arquitectos. *Promontório Arquitectos*. Lisboa: edição de autor, 2002.

Promontório Arquitectos, Frampton, Kenneth e Sousa, Rui Morais de. *Telheiras Housing*. Lisboa: White & Blue, 2003.

Promontório Arquitectos e Lampugnani, Vittorio Magnago. *Bloco Carnide: a prática de arquitectura*. Michele Cannatà e Fátima Fernandes (eds.), Porto: Edições Asa, 1.ª ed., col. "A Prática da Arquitectura", 2002.

Promontório Arquitectos e Safran, Yehuda. *Xerox*. Lisboa: Prototypo Books, 1.ª ed., 2002.

Rodrigues, José Miguel. *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura. Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: dois exemplos*. Porto: Fundação Marques da Silva e Edições Afrontamento, 1.ª ed., 2013 (Tese de Doutoramento, 2006).

Rossi, Aldo. *A Arquitectura da Cidade*. (traduzido por José Charters Monteiro e José da Nóbrega Sousa Martins), Lisboa: Edições Cosmos, 2.ª ed., col. "Cosmos Arquitectura", n.º 2, 2001 (1.ª ed. 1966).

Rossi, Aldo. *Para una arquitectura de tendencia: Escritos 1956–1972*. Barcelona: Gustavo Gili, col. "Arquitectura Perspectivas", 1977.

Salgado, Manuel, Lourenço, Nuno, Portas, Nuno, Tostões, Ana e Matos, José Sarmento de. *Atlas urbanístico de Lisboa*. Lisboa: Argumentum, 2006.

Sekler, Eduard. "The Stoclet House by Josef Hoffmann", *in* Rudolf Wittkower, Douglas Fraser, Howard Hibbard e Milton J. Lewine (eds.), *Essays in the History of Architecture: Presented to Rudolf Wittkower*. London: Phaidon Press, 1967.

Sekler, Eduard. "Structure, Construction, Tectonics", *in* György Kepes (ed.), *Structure in Art and in Science*. György Kepes (ed.), New York: George Braziller, 1.ª ed., 1965.

Silva, Inês. "*Atelier* Conceição Silva: território e turismo", *Jornal Arquitectos*, n.º 227 - Férias, Abril–Junho de 2007, p. 26–31.

Silva, Raquel Henriques da. "A candidatura da Baixa Pombalina a património da humanidade", *Revista de História da Arte*, n.º 4 – Cidades Portuguesas Património da Humanidade, 2007, p. 308–320.

Silva, Raquel Henriques da. "Das Avenidas Novas à Avenida de Berna", *Revista de História da Arte*, n.º 2 – Lisboa, Espaço e Memória, 2006, p. 126–141.

Silva, Raquel Henriques da (ed.). *Lisboa de Frederico Ressano Garcia, 1874–1909*. Raquel Henriques da Silva (ed.), Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1989.

Toussaint, Michel. "Híbrido: contrastes na sua importância", *Jornal Arquitectos*, n.º 220-221 - Híbrido, Julho de 2005, p. 44–47.

Venda, António Manuel e Fonseca, João Carlos. *EPUL: 40 anos*. Lisboa: EPUL, 2011.

VIDLER, Anthony. "The Third Typology", *in* K. Michael HAYS (ed.), *Architecture Theory Since 1968*. K. Michael HAYS (ed.), Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press, 2000.

VIDLER, Anthony. "The tectonics of space", *Lotus International*, n.º 98, 1999, p. 49–55.

VIEGAS, Inês Morais (ed.). *Cartulário Pombalino*. Lisboa: Departamento de Património Cultural - Arquivo Municipal de Lisboa, 1.ª ed., 1999.

WILSON, Colin St John. *Architectural reflections: studies in philosophy and pratice of architecture*. Oxford: Butterworth, 1992.

"*Promontório*. Projectos recentes", *ArchiNews*, n.º 24, Abril–Junho de 2012.

ENTREVISTAS

Ferreira, João Luís. "*Promontório* Arquitectos: Pensar, projectar, construir (Entrevista)", Arte & Construção, n.o 66, Maio de 1996, p. 28–30.

Martins Barata, Paulo e Ferreira, João Luís. "Gramática da arquitectura (Entrevista)", Mais Arquitectura, n.o 27, Setembro de 2008, p. 30–39.

Martins Barata, Paulo e Ferreira, João Luís: entrevistado por Luís Santiago Baptista e Margarida Ventosa. "Evitamos um caminho de ruptura", arq./a, n.o 40, Novembro–Dezembro de 2006, p. 14–21.

Martins Barata, Paulo e Ferreira, João Luís: entrevistado por José Adrião e Ricardo Carvalho. "Persona: *Promontório*", Jornal Arquitectos, n.o 230, Janeiro–Março de 2008, p. 40–53.

Martins Barata, Paulo, Luís Santiago Baptista e Margarida Ventosa. "A crítica de arquitectura é em larga medida produzida por arquitectos (Entrevista)", Arq./a, n.o 71-72, Julho–Agosto de 2009, p. 50–59.

Martins Barata, Paulo, Luís Santiago Baptista e Margarida Ventosa. "Paulo Martins Barata, Arquitecto *Promontório*, Docente, Crítico, Comissário (Entrevista)", Arq./a, n.o 80-81, Maio–Junho de 2010, p. 28–29.

Martins Barata, Paulo e Perloiro, João. "Retail visto do *Promontório* (Entrevista)", Arq 21, n.o 8, Novembro–Dezembro de 2009, p. 64–71.

Promontório Arquitectos. "Da arquitectura perene (Entrevista)", Attitude, n.o 17, Setembro–Outubro de 2007, p. 20–23.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS

Boaventura, Inês. "Presidente demissionário da EPUL diz que extinção foi «extemporânea»", in *Público*, edição de Lisboa, 30 de Janeiro de 2013.

Boaventura, Inês. "Casas EPUL Jovem serão afinal sorteadas ou para arrendar", *PÚBLICO*, 04/01/2010, [em linha, disponível em: *http://www.publico.pt/local/noticia/casas-EPUL-Jovem-serao-afinal-sorteadas-ou-para-arrendar-1430486*, consultado a 2 de Maio de 2014].

Cerejo, José António. "Câmara suspende construção de prédios EPUL Jovem no Martim Moniz", *PÚBLICO*, 25/06/2002, [em linha, disponível em: *http://www.publico.pt/local/noticia/camara-suspende-construcao-de-predios-EPUL-Jovem-no-martim-moniz-154790*, consultado a 28 de Abril de 2014].

Ferreira, João Luís. "Carta aberta à CML e aos futuros moradores da *Praça de Entrecampos*", in *Público*, edição de Lisboa, secção *Local*, 18 de Novembro de 2008, p. 24.

Henriques, Ana. "António Costa extingue EPUL após quatro décadas de existência", in *Público*, edição de Lisboa, 29 de Novembro de 2012, p. 22.

Henriques, Ana. "EPUL vende casas novas no Martim Moniz", *PÚBLICO*, 19/06/2012, [em linha, disponível em: *http://www.publico.pt/local/noticia/epul-vende-casas-novas-no-martim-moniz-1551006*, consultado a 28 de Abril de 2014].

Henriques, Ana. "António Costa extingue EPUL Jovem, o programa que vendia casas novas e baratas", *PÚBLICO*, 02/01/2012, [em linha, disponível em: *http://www.publico.pt/local-lisboa/jornal/antonio-costa-extingue-EPUL-Jovem-o-programa-que-vendia-casas-novas-e-baratas-23898340*, consultado a 24 de Abril de 2014].

Henriques, Ana. "Câmara de Lisboa abdica de casas novas e centro de arte para fazer escritórios", in *Público*, edição de Lisboa, 11 de Fevereiro de 2008, p. 20–21.

Lusa. "Recuperação do Parque Mayer inclui teatros, anfiteatro, clube de jazz e mediateca", *PÚBLICO*, 01/10/2005, [em linha, disponível em: *http://www.publico.pt/n1212725*, consultado a 7 de Outubro de 2013].

Preto, Virgílio. "Só o Estado pode deter a especulação no sector habitacional: Entrevista com o Eng.º Virgílio Craveiro Lopes Preto", in *Diário de Lisboa*, secção *Mesa Redonda*, 15 de Maio de 1970, p. 1, 4.

Ropio, Nuno Miguel. "Idade «safa» Napoleão da prisão", *Jornal de Notícias*, 18/09/2010, [em linha, disponível em: *http://www.jn.pt/PaginaInicial/Policia/Interior.aspx?content_id=1664964*, consultado a 11 de Maio de 2013].

Saavedra, Margarida. "Por quem os sinos dobram", in *Público*, edição de Lisboa, 12 de Março de 2012, p. 47.

"Câmara de Lisboa aprova extinção da EPUL", *Público*, 12/06/2012, [em linha, disponível em: *http://www.publico.pt/n1576329*, consultado a 13 de Maio de 2013].

"EPUL adia por um ano entrega de casas compradas por jovens em Entrecampos", *Público*, 25/03/2008, [em linha, disponível em: *http://www.publico.pt/j254381*, consultado a 2 de Maio de 2013].

"Lisboa: EPUL Jovem abre segundo concurso para lotes de Entrecampos", *Público*, 27/06/2006, [em linha, disponível em: *http://www.publico.pt/n1262290*, consultado a 27 de Maio de 2013].

"Casas da EPUL Jovem chegam a ter moradores com 80 anos", *Dinheiro Digital*, 28/05/2006, [em linha, disponível em: *http://dinheirodigital.sapo.pt/news.asp?id_news=67615*, consultado a 28 de Abril de 2014].

"Nova urbanização vai nascer em Entrecampos", *Público*, 17/02/2005, [em linha, disponível em: *http://www.publico.pt/n1216060*, consultado a 2 de Maio de 2013].

"Jean Nouvel apresenta à EPUL desenvolvimentos do projecto Alcântara-mar", *EPUL*, 28/10/2004, [em linha, disponível em: *http://www.epul.pt/?idc=4&idi=32*, consultado a 7 de Março de 2013].

"Jean Nouvel visitou hoje a EPUL", *EPUL*, 13/05/2004, [em linha, disponível em: *http://www.epul.pt/?idc=4&idi=11]* , consultado a 7 de Março de 2013].

"Editorial", in *O Século*, 5 de Agosto de 1972, p. 1 (capa) e 11.

"Empossados os primeiros corpos gerentes da Empresa Pública de Urbanização de Lisboa", in *Diário de Notícias*, 30 de Abril de 1972.

DOCUMENTOS

EPUL e Amaro, Bárbara. "Entrecampos | Escritórios. Estudo Tipológico".

Ferreira, João Luís. "Memória Descritiva e Justificativa do Projecto de Licenciamento do Lote 2 do Loteamento 15/URB/2004". 2005.

Promontório Arquitectos. "EPUL – *Praça de Entrecampos*".

Promontório Arquitectos. "Memória descritiva do plano de urbanização da *Praça de Entrecampos* – Entrecampos Master Plan". [em linha, disponível em: *http://www.promontorio.net/userfiles/projects_more/pdf/entrecampos_master_plan.pdf*, consultado a 7 de Maio de 2014].

Promontório Arquitectos. "Memória descritiva dos blocos habitacionais da *Praça de Entrecampos* – Entrecampos Housing". [em linha, disponível em: *http://www.promontorio.net/userfiles/projects_more/pdf/entrecampos_housing.pdf*, consultado a 7 de Maio de 2014].

Relatório da Gestão e Contas 2011. Lisboa: EPUL, 2011.

Relatório da Gestão e Contas 2010. Lisboa: EPUL, 2010.

Relatório e Contas 2009. Lisboa: EPUL, 2009.

Praça de Entrecampos, EPUL – Lote 6. Caderno de Vendas. Lisboa: EPUL, 2009.

Relatório e Contas 2008. Lisboa: EPUL, 2008.

Relatório e Contas 2007. Lisboa: EPUL, 2007.

Relatório e Contas 2005. Lisboa: EPUL, 2006.

Relatório e Contas 2004. Lisboa: EPUL, 2004.

Relatório e Contas 2003. Lisboa: EPUL, 2003.

Relatório e Contas 2002. Lisboa: EPUL, 2002.

Programa Especial de Realojamento nas Áreas Metropolitanas de Lisboa e do Porto. Decreto-Lei 163/93, publicado a 7 de Maio de 1993.

Relatório e Contas 1972. Lisboa: EPUL, 1972.

Estatuto da Empresa Pública de Urbanização de Lisboa. Decreto-Lei 613/71, publicado a 31 de Dezembro de 1971.

"EPUL–Jovem: Residências Martim Moniz", *EPUL*, [em linha, disponível em: *http://www.epul.pt/concursos/residenciasmartimmoniz/]*.

Origem das Imagens

fig. 1 Promontório Arquitetos.

fig. 2 Disponível em: *http://openbuildings.com/buildings/kitagata-housing-profile-39064*.

fig. 3 MVRDV. Disponível em: *http://www.mvrdv.nl/en/projects/mirador/RH-mir06.jpg*.

fig. 4 "*Promontório. Projectos recentes*", *ArchiNews*, n.º 24, Abril–Junho de 2012, pág. 30.

fig. 5 "*Promontório. Projectos recentes*", *ArchiNews*, n.º 24, Abril–Junho de 2012, pág. 126.

fig. 6 Promontório Arquitectos. Disponível em: *http://www.promontorio.net/userfiles/projects_more/pdf/lisbon_exhibition_centre.pdf*.

fig. 7 Promontório Arquitectos. Disponível em: *http://www.promontorio.net/userfiles/projects_more/pdf/oceanario_de_lisboa.pdf*.

fig. 8 Promontório Arquitectos. Disponível em: *http://europaconcorsi.com/projects/228355-Entrecampos-Master-Plan*.

fig. 9 Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: *http://purl.pt/4503*, consultado a 1 de Março de 2013.

fig. 10 Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: *http://purl.pt/3999*, consultado a 1 de Março de 2013.

fig. 11 Atlas de Lisboa: a cidade no espaço e no tempo. Maria Calado (coord.), Lisboa: Contexto, 1993.

fig. 12 Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: *http://purl.pt/21966*, consultado a 1 de Março de 2013.

fig. 13 Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: *http://purl.pt/3525*, consultado a 1 de Março de 2013.

fig. 14 Biblioteca de Arte da Fundação Caloust Gulbenkian. Disponível em: *https://www.flickr.com/photos/biblarte/2650396182*.

fig. 15 Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: *http://purl.pt/93/1/iconografia/primo_basilio/e1689p_2.jpg*.

fig. 16 Biblioteca de Arte da Fundação Caloust Gulbenkian. Disponível em: *https://www.flickr.com/photos/biblarte/2783857777*.

fig. 17 Disponível em: Google Maps. Disponível em: *http://maps.google.com*.

fig. 18 Disponível em: *http://3.bp.blogspot.com/-oBY6G8w9elo/T0rhW3FgNEI/AAAAAAAAAAU/2YKroPk4hLo/s1600/Campo+Grande+006.jpg*.

fig. 19 Arquivo Municipal de Lisboa. Disponível em: *http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/Documento.aspx?DocumentoID=1296749*.

fig. 20 Câmara Municipal de Lisboa. Disponível em: *http://cm-lisboa.pt/img/Carta_PDM_3.png*.

fig. 21 Fotografia do autor.

fig. 22 Pascoal, Ana Mehnert. A Cidade do Saber. Estudo do Património Artístico integrado nos edifícios projectados pelo arquitecto Porfírio Pardal Monteiro para a Cidade Universitária de Lisboa (1934–1961), Dissertação de Mestrado, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2010, 234.

fig. 23 Pascoal, Ana Mehnert. A Cidade do Saber. Estudo do Património Artístico integrado nos edifícios projectados pelo arquitecto Porfírio Pardal Monteiro para a Cidade Universitária de Lisboa (1934–1961), Dissertação de Mestrado, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2010, 237.

fig. 24 Pascoal, Ana Mehnert. A Cidade do Saber. Estudo do Património Artístico integrado nos edifícios projectados pelo arquitecto Porfírio Pardal Monteiro para a Cidade Universitária de Lisboa (1934–1961), Dissertação de Mestrado, Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, 2010, 248.

fig. 25 "*Promontório. Projectos recentes*", *ArchiNews*, n.o 24, Abril–Junho de 2012, pág. 101.

fig. 26 Promontório Arquitectos.

fig. 27 Promontório Arquitectos.

fig. 28 Imagem do autor a partir de planta esquemática presente em: Venda, António Manuel e Fonseca, João Carlos. EPUL: 40 anos. Lisboa: EPUL, 2011, p. 42.

fig. 29 Venda, António Manuel e Fonseca, João Carlos. EPUL: 40 anos. Lisboa: EPUL, 2011, p. 20.

fig. 30 Venda, António Manuel e Fonseca, João Carlos. EPUL: 40 anos. Lisboa: EPUL, 2011, p. 19.

fig. 31 Venda, António Manuel e Fonseca, João Carlos. EPUL: 40 anos. Lisboa: EPUL, 2011, p. 87.

fig. 32 Imagem do autor a partir de planta esquemática presente em: Venda, António Manuel e Fonseca, João Carlos. EPUL: 40 anos. Lisboa: EPUL, 2011, p. 42.

fig. 33 Venda, António Manuel e Fonseca, João Carlos. EPUL: 40 anos. Lisboa: EPUL, 2011, p. 66.

fig. 34 Venda, António Manuel e Fonseca, João Carlos. EPUL: 40 anos. Lisboa: EPUL, 2011, p. 68.

fig. 35 Disponível em: *http://img.photobucket.com/albums/v26/Marco77/Projectos_maquetes/Alcantara_mar_000.jpg*.

fig. 36 Disponível em: *http://img.photobucket.com/albums/v26/Marco77/Projectos_maquetes/PLX_02.jpg*.

fig. 37 Promontório Arquitectos.

fig. 38 Promontório Arquitectos.

fig. 39 Promontório Arquitectos.

fig. 40 Promontório Arquitectos.

fig. 41 Promontório Arquitectos.

fig. 42 Promontório Arquitectos.

fig. 43 Promontório Arquitectos.

fig. 44 Promontório Arquitectos. Cedida pela EPUL.

fig. 45 Promontório Arquitectos. Cedida pela EPUL.

fig. 46 Promontório Arquitectos.

fig. 47 Fotografia do autor.

fig. 48 Fotografia do autor.

fig. 49 Fotografia do autor.

fig. 50 Fotografia do autor.

fig. 51 Promontório Arquitectos.

fig. 52 Promontório Arquitectos.

fig. 53 Promontório Arquitectos.

fig. 54 Promontório Arquitectos.

fig. 55 Arquivo Municipal de Lisboa. Disponível em: *http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/xarqdigitalizacaocontent/Documento.aspx?DocumentoID=353327&Value=7b6c33cb8340005097ba305976dc413689f08bdf06ee3a52*.

fig. 56 Promontório Arquitectos.

fig. 57 Promontório Arquitectos.

fig. 58 Fotografia do autor.

fig. 59 Fotografia do autor.

fig. 60 Fotografia do autor.

fig. 61 Fotografia do autor.

fig. 62 Fotografia do autor.

fig. 63 Fotografia do autor.

fig. 64 Fotografia do autor.

fig. 65 Fotografia do autor.

fig. 66 Henriques, Ana. "Câmara de Lisboa abdica de casas novas e centro de arte para fazer escritórios", in Público, edição de Lisboa, 11 de Fevereiro de 2008, p. 20–21.

fig. 67 Henriques, Ana. "Câmara de Lisboa abdica de casas novas e centro de arte para fazer escritórios", in Público, edição de Lisboa, 11 de Fevereiro de 2008, p. 20–21.

fig. 68 Fotografia do autor.

fig. 69 Promontório Arquitectos.

fig. 70 Promontório Arquitectos.

fig. 71 Promontório Arquitectos.

fig. 72 Promontório Arquitectos.

fig. 73 Promontório Arquitectos.

fig. 74 Promontório Arquitectos.

fig. 75 Promontório Arquitectos.

fig. 76 Promontório Arquitectos. Disponível em: *http://www.behance.net/gallery/2412528/EPUL-Entrecampos*.

fig. 77 Promontório Arquitectos.

fig. 78 Promontório Arquitectos.

fig. 79 Fotografia do autor.

fig. 80 Fotografia do autor.

fig. 81 Disponível em: *http://en.wikipedia.org/wiki/File:Rucellai.jpg*.

fig. 82 Promontório Arquitectos.

fig. 83 Dubor, Bernard Félix, Co, Francesco Dal e Amico, Savino d'. Fernand Pouillon: architetto delle 200 colonne. Milano: Electa, col. "Documenti di Architettura", 1987, p. 68.

fig. 84 Dubor, Bernard Félix, Co, Francesco Dal e Amico, Savino d'. Fernand Pouillon: architetto delle 200 colonne. Milano: Electa, col. "Documenti di Architettura", 1987, p. 77.

fig. 85 Dubor, Bernard Félix, Co, Francesco Dal e Amico, Savino d'. Fernand Pouillon: architetto delle 200 colonne. Milano: Electa, col. "Documenti di Architettura", 1987, p. 78.

fig. 86 Fernand Pouillon. Disponível em: *http://fernandpouillon.com/fernand_pouillon/architecte/albums/_france/meudon_contemp/index.html*.

fig. 87 Fernand Pouillon. Disponível em: *http://fernandpouillon.com/fernand_pouillon/architecte/albums/_france/meudon_contemp/index.html*.

fig. 88 Promontório Arquitectos. Disponível em: *http://www.behance.net/gallery/2412528/EPUL-Entrecampos*.

fig. 89 Promontório Arquitectos. Disponível em: *http://www.behance.net/gallery/2412528/EPUL-Entrecampos*.

fig. 90 Promontório Arquitectos.

fig. 91 Promontório Arquitectos.

fig. 92 Promontório Arquitectos.

fig. 93 Promontório Arquitectos. Disponível em: *http://www.behance.net/gallery/2412528/EPUL-Entrecampos*.

fig. 94 Promontório Arquitectos.