

MESTRADO INTEGRADO
ARQUITETURA

Lugar de criação e partilha

um atelier de cerâmica no Paço da Ermida

Francisca Sarrico Vieira Teixeira Carneiro

M
2022



Lugar de criação e partilha
um atelier de cerâmica no Paço da Ermida
Francisca Carneiro



lugar de criação e partilha

um atelier de cerâmica no Paço da Ermida

Francisca Sarrico Vieira Teixeira Carneiro

Orientação: Professor Doutor João Rodrigo Parreira Coelho

FAUP . Porto 2022

nota prévia

A presente dissertação está redigida segundo o novo acordo ortográfico. As citações transcritas em português, referentes a edições de língua não portuguesa, foram livremente traduzidas pela autora.

As imagens apresentadas foram modificadas, respeitosamente, pelo autor, seja por pequenos ajustes de tons, formatos, ou cores, de forma a ajustá-las à apresentação adequada do trabalho.

agradecimentos

Ao meu orientador, o professor Rodrigo, pela sua disponibilidade, paciência e cuidado.

Ao Miguel Casal pelo possibilidade de usar o seu projeto para a Ermida um pouco como meu.

A todos os ceramistas que partilharam a sua experiência e opinião comigo.

Aos meus dois avós que de maneiras diferentes, um pela teoria e outro pela prática, sempre me passaram os seus ensinamentos.

Aos meus amigos, especialmente à Casanova, Marta, Mariana, Faria e Joana.

E por fim aos meus pais e ao meu irmão pelo companheirismo e amizade ao longo da vida.

abstract

As the title itself states - "Place of creation and sharing. A ceramics atelier in the Paço da Ermida" - this dissertation seeks to respond to a project request, reflecting on the space that enables the **creation** and **sharing** of a particular art, ceramics, in the region of Ílhavo, more specifically in the Paço da Ermida.

Thus, through the acquisition of the necessary knowledge about the circumstance of the place, ceramics and the definition of the program - a **museum** and an **atelier** - it seeks to reflect in project form about the hypotheses that best answer the need to relate the existing with the programmatic demands that buildings require.

resumo

Como o próprio título afirma - "Lugar de criação e partilha. Um atelier de cerâmica no Paço da Ermida" - a presente dissertação procura responder a um pedido de projeto, refletindo sobre o espaço que possibilita a **criação** e a **partilha** de uma determinada arte, a cerâmica, na região de Ílhavo, mais propriamente no Paço da Ermida.

Assim, através da aquisição do conhecimento necessário sobre a circunstância do lugar, a cerâmica e a definição do programa - um **museu** e um **atelier** - procura-se refletir em forma de projeto sobre as hipóteses que melhor respondem à necessidade de relacionar o existente com as exigências programáticas que os edifícios requerem.

sumário

| | | |
|----------|------------------------------|-----|
| | nota introdutória | 11 |
| 1 | circunstância | |
| 1.1 | lugar | 17 |
| | ermida | |
| | aproximação ao lugar | |
| 1.2 | cerâmica | 39 |
| | atividade cerâmica em Aveiro | |
| 1.3 | cliente | 49 |
| | intenção | |
| | programa | |
| 2 | espaço de criação | |
| 2.1 | percurso | 59 |
| 2.2 | luz | 67 |
| 2.3 | água | 69 |
| 3 | intervenção | |
| 3.1 | esquema geral | 77 |
| 3.2 | museu | 87 |
| | casa | |
| | jardim | |
| 3.3 | atelier de cerâmica | 99 |
| | percurso | |
| | materialidade | |
| | considerações finais | 123 |
| | corpo de referências | 129 |
| | iconografia | 133 |
| | anexos | 137 |

nota introdutória

A escolha do tema decorre da intenção de responder a um problema real, colocado pelo novo proprietário da Quinta do Paço da Ermida, situada em Aveiro. Resulta do interesse de transformar o que foi em tempos uma casa nobre de gestão agrícola num ponto turístico. É despertada, desde logo, a curiosidade e entusiasmo para a utilização da sua ideia como base de estudo. O fascínio pelos trabalhos manuais, como a cerâmica, levam ao aprimorar deste objeto, sendo o foco principal do projeto o desenho de um espaço de trabalho onde a produção criativa e manual são mote, num ambiente que se encontra em permanente diálogo com o seu passado.

A existência de um diálogo entre o arquiteto e o cliente é fundamental para a evolução e coerência do projeto. Com isto, a necessidade de olhar para este novo proprietário como um cliente, facilita o pensamento de um fio condutor para aquilo que é um exercício académico. A necessidade de aliar as suas preocupações - como o tema do turismo rural, a sustentabilidade do lugar e do projeto - e o entender e reavivar a memória do espaço, definem os principais temas de projeto. Este consiste na procura de reabilitar o Paço da Ermida e conseqüentemente, pensar em novos usos e funções para o mesmo.

Assim, a presente dissertação consiste no desenvolvimento de um projeto de intervenção em Vale de Ílhavo, na cidade de Ílhavo, distrito de Aveiro. A Quinta do Paço da Ermida, objeto deste estudo, é caracterizada pela sua ruralidade que advém da proximidade com o Rio Bôco, um dos canais da Ria de Aveiro, e que se encontra dividida em vários momentos. Faz parte da quinta uma casa apalaçada que tem origem no séc. XVII, uma capela e algumas pré-existências.

O foco do trabalho localiza-se apenas num fragmento do Paço, um pequeno terreno delimitado por muros que se situa perto da capela, que por sinal, tem uma ligação com os jardins principais da Quinta. Trata-se então da intervenção num terreno, próximo da casa apalaçada, que contém um edifício, construído nos finais do séc. XIX,

em elevado estado de degradação. Propõe-se uma ampliação da pré-existência, com a construção de um novo volume, capaz de criar uma simbiose entre o novo e o existente.

Primeiramente e de uma forma breve, procura-se desenvolver uma reflexão sob a forma de projeto em que a recuperação da pré-existência esteja presente, num ensaio de fidelidade, tendo sempre em consideração o seu estado de degradação e a sua nova finalidade, o programa. Este, consiste num momento que aborde a história da Ermida, através da criação de um espaço museológico que percorra os vários momentos do lugar que, desde o séc. XVII até aos dias de hoje, sofreu transformações a nível de uso. Agregado a este espaço museológico é pedido pelo cliente que, no mesmo edificado, seja integrado um espaço de exposição, uma pequena galeria de arte. O estudo destes dois momentos passa por uma abordagem leve ao tema de como esta reconversão do espaço pode gerar diferentes momentos relacionados com o programa solicitado.

Para além destes dois momentos é pedida uma nova intervenção que se relacione com a galeria de arte e com o museu, e que desempenhe um programa um pouco diferente: um atelier de cerâmica. Desde o séc. XIX a Ermida está associada à cerâmica devido à aquisição da propriedade pela família Pinto Basto, fundadora da Vista Alegre⁰¹. Essa ligação continua através do novo proprietário que trabalha na mesma área, querendo assim, agregar ao turismo rural a componente artística.

A cerâmica é um meio de expressão artística e é utilizada por muitos como fonte inesgotável de experiência e criação plástica. Neste contexto, a presente dissertação procura explorar o ato e o momento de criar algo através de matéria prima, como o barro ou o grés, transmitindo uma mensagem em forma de objeto. Pretende-se analisar em que medida é que a produção cerâmica pode ser mote de temas e preocupações num projeto que tem como principal função responder ao ofício da mesma.

01 A Ermida situa-se geograficamente perto do núcleo fabril da vista alegre.

Assim, o exercício de projeto pretende explorar a forma de como a arquitetura é capaz de se adaptar às necessidades do programa, potenciando o seu uso⁰².

Procura-se assim, a consciencialização do diálogo entre a teoria e a prática num projeto arquitetónico, dividindo o trabalho em três momentos.

Num primeiro momento, inicia-se a dissertação com a sua contextualização física, de modo a estudar o território que lhe pertence, procurando um entendimento global que possibilite atuar no lugar, abordando a circunstância do mesmo e do projeto, através do seu passado e atualidade. Após esta análise, a relação da cerâmica com este lugar é alvo de estudo, seguindo-se a circunstância do cliente como elo de ligação entre os dois (lugar e cerâmica).

Num segundo momento, o espaço de criação cerâmica torna-se o cerne da questão que inquieta o arquiteto, existindo uma tentativa de perceber a essência desta arte tão versátil, o que leva a um estudo breve de três temáticas essenciais no desenho deste espaço, o percurso, a luz e a água.

Num terceiro e último momento que conclui a presente dissertação é apresentada a síntese de todas as reflexões em forma de projeto, desde um esquema geral até a expressão do edifício, a sua materialidade.

02 “Os espaços respondem às necessidades”, Cino Zucchi, conferência *Siza Talks*, Serralves, Porto, 19 de novembro de 2021

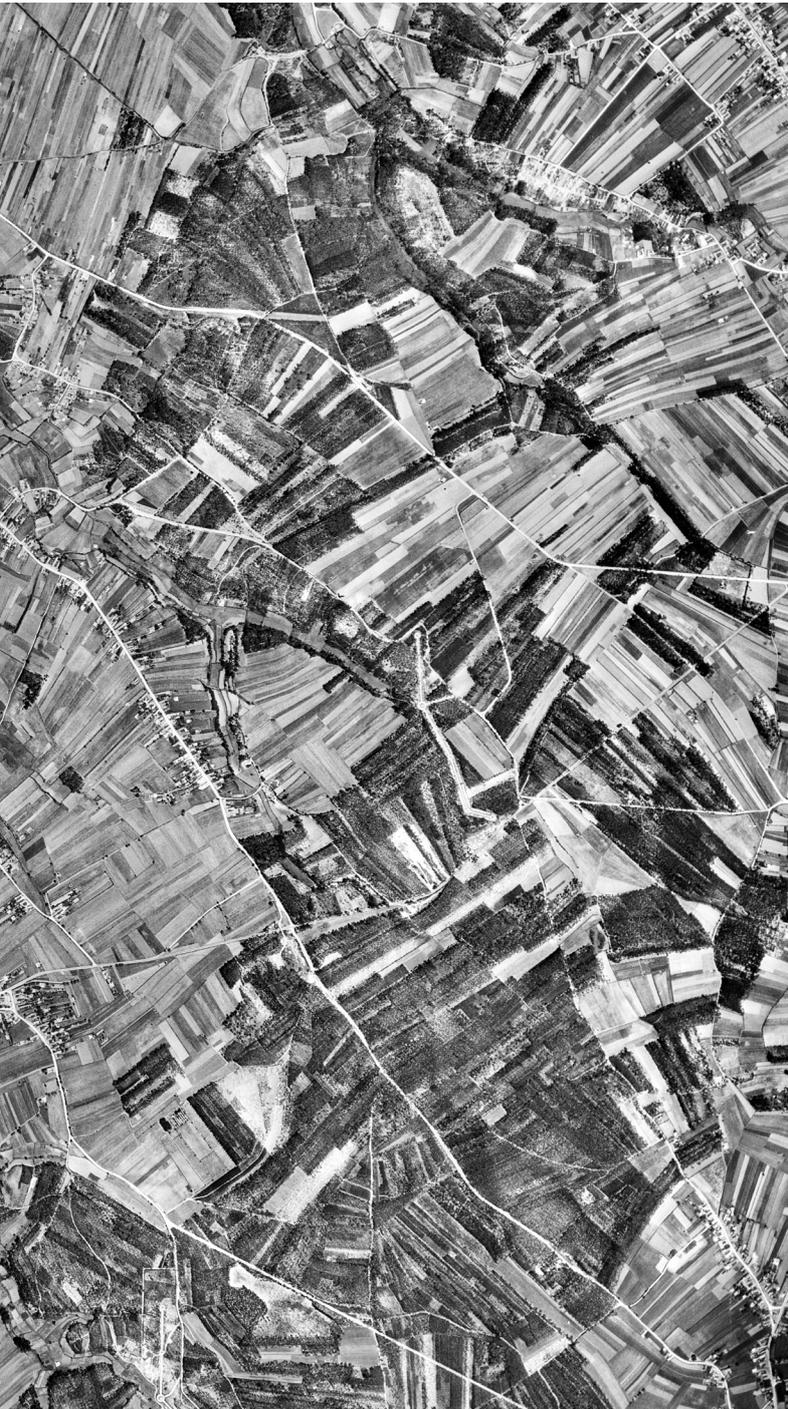
1

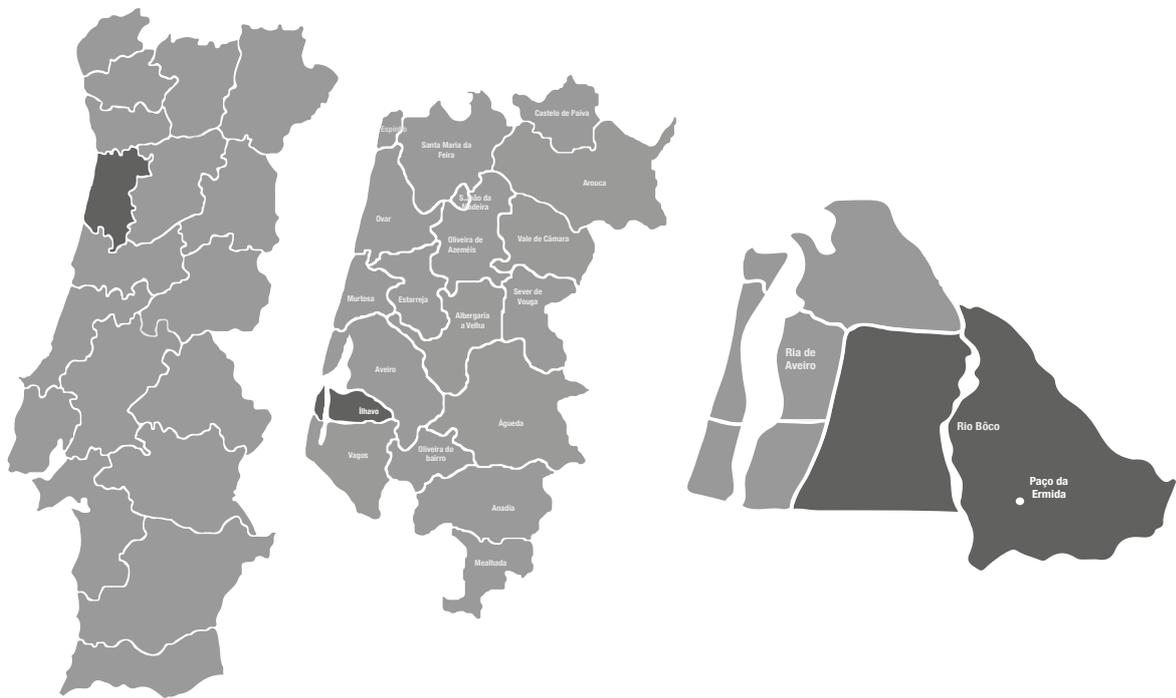


[1] Carta militar de Ílhavo, junho 1958

1/20000

circunstância





[2] Portugal, Aveiro, Ilhavo

1.1 lugar

“A localização de Aveiro revela, portanto, uma situação estratégica no contacto entre o mar e o rio, o litoral e as terras do interior.”⁰³

A favorável situação geográfica proporciona a Aveiro, desde cedo, uma fixação generalizada da população. Esta cidade, ocupante de uma grande área no litoral português, resulta numa paisagem heterogénea refletora da diversidade do solo, de relevo e das diferentes formas de uso e ocupação do espaço.

“E o mar, sempre presente, fica ao mesmo tempo distante e próximo pelo sentido particular que a grande estrutura espacial da ria confere essa relação”⁰⁴

O município de Ílhavo, pertencente ao distrito de Aveiro, está dividido em quatro freguesias: Ílhavo (São Salvador), Gafanha da Nazaré, Gafanha da Encarnação e Gafanha do Carmo. Desde cedo, como é descrito na citação inicial, existe uma vantajosa ligação entre o homem, o mar e a ria, sendo esta zona marcada pela atividade pecuária e agrícola.

O objeto de estudo, a Ermida, pertence à freguesia de São Salvador e a sua história é marcada por esta ligação com a água, mais propriamente com o rio, e com a atividade agrícola. Esta freguesia é qualificada por diferentes lugares, como Vale de Ílhavo, a Vista Alegre e o Paço da Ermida. Muitas são as tradições que se mantêm, como por exemplo a produção das famosas padas de vale de Ílhavo⁰⁵, e muitas são as atrações, como a famosa fábrica da Vista Alegre e todo o seu envolvente, que desde cedo fizeram com que Ílhavo fosse um ponto de paragem.

Num exercício de aproximação do mapa de Portugal [imagem 2], o foco é o litoral oeste da costa nacional, entre a barra de Aveiro e Ílhavo.

03 ARROTEIA, Jorge Carvalho, Município de Aveiro: vademecum geográfico, Aveiro, 2015, p.16

04 FERREIRA, Alfredo Durão de Matos. Aspetos da organização do Espaço Português, FAUP Publicações, Porto, 1995, p.60

05 Vale de Ílhavo é conhecido pelas suas Padeiras que fabricam o tradicional pão, pilar económico, cultural e gastronómico do lugar, cozido em fornos de lenha e de acordo com receitas antigas, preservando este testemunho delicioso da gastronomia local.



[3] planta topográfica da envolvente próxima do terreno em estudo.

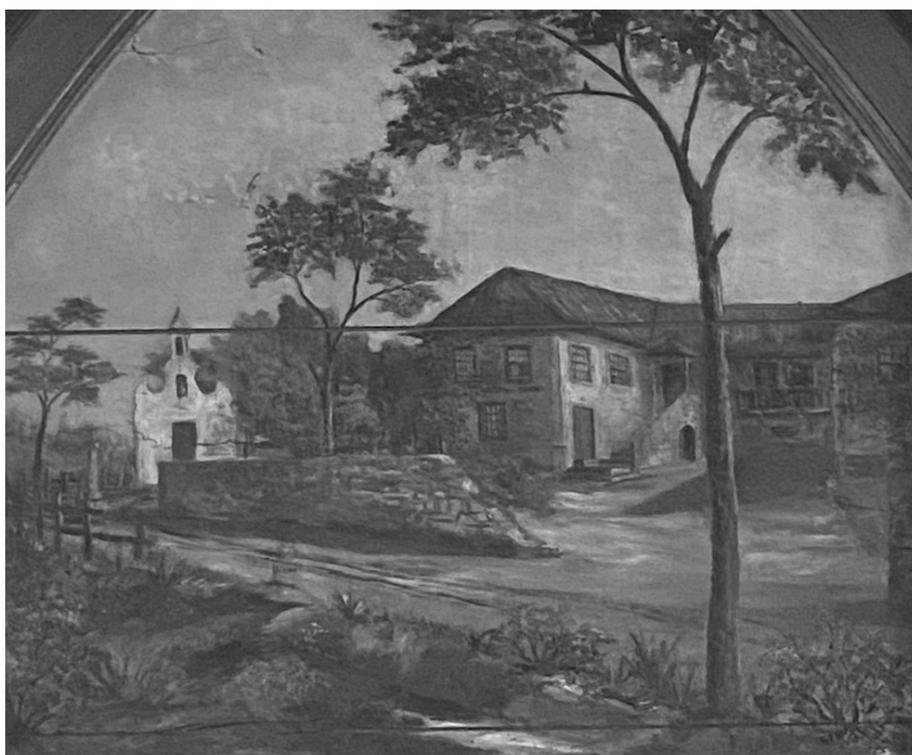
escala 1/1000

O Paço da Ermida localiza-se, aproximadamente, a 3 km do centro da cidade de Ílhavo na direção sul. Seguindo o canal da ria de Aveiro nesta direção dá-se o encontro com um dos seus afluentes o Rio Bôco, que é uma das extremidades do terreno em estudo. *“Uma propriedade que vai até ao Canal do Bôco da Ria de Aveiro, com uma área total de 50 hectares”*⁰⁶, cuja topografia varia planimétrica e altimetricamente ao longo de todo o terreno, desde o vale até à casa apalaçada. Num ponto mais baixo, este vale que encontra água doce, onde em tempos teria lugar uma produção de arroz, e num ponto mais alto e de topografia mais regular situa-se a casa apalaçada, que desde meados do século XVII começa a ganhar vida.



[4] Paço da Ermida

“O paço da Ermida e a Capela que hoje se conservam foram mandados edificar por esta família e não correspondem às construções do tempo da família Moura Manoel.”⁰⁷



[5] pintura do que se pensa ter sido a casa da Ermida no tempo de Rui de Moura Manuel

ermida

A Ermida foi, anteriormente, um antigo Concelho e Couto⁰⁹, ligado à história da Mitra de Coimbra e da família do bispo D. Manuel de Moura Manuel¹⁰, que haveria de mandar construir, na vizinha Vista Alegre, a Capela de Nossa Senhora da Penha de França, onde se encontra sepultado o bispo. As tradições deste lugar advêm, maioritariamente, da sua ruralidade, de certa forma contrapondo-se à acentuada maritimidade ilhavense, e das diversas áreas florestadas. Durante os séculos XVII a XIX, a Ermida foi uma zona caracterizada por muitas levadas e azenhas, de tal forma que não é de estranhar a afamada tradição de produção de pão na zona vizinha de Vale de Ílhavo

Existem documentos do século XI que já referem a existência, por aquelas paragens, de uma ermida dedicada a São Cristóvão, daí o nome do lugar. Os primeiros registos datam 1088, e dão notícia da passagem da propriedade. A capela da Ermida mudaria, mais tarde, a sua evocação para São Tiago e, hoje em dia, é também conhecida pela devoção a Nossa Senhora do Rosário.

A Quinta do Paço da Ermida foi mandada construir por Rui de Moura Manuel no séc. XVII, irmão de D. Manuel de Moura Manuel, bispo de Miranda e reitor da Universidade de Coimbra. Este foi o responsável pela construção da capela de Nossa Senhora da Penha de França na Vista Alegre, como já referido anteriormente. Depois da morte de Rui Moura Manuel, a Quinta do Paço da Ermida fica na família Moura Manuel por mais duas gerações, até que, em 1727, Jerónimo António de Castilho, neto de Rui de Moura Manuel, a vende a Zeferino Rodrigues Candello.

“Quinta com casa apalaçada, murada, constituída pelos jardins, dependências de gestão pecuária e agrícola e por vasta área natural com cursos de água e azenhas, que desaguardam no rio Bôco, sobranceira à ria de Aveiro.”⁰⁸

“D.Sisnando Davides, alvarraz de Coimbra, doa ao presbítero Rodrigo Houriques a Ermida de São Cristovão, em ribas altas, Ílhavo, para que a valorize”¹¹

07 Estudos de Caracterização: Património in Revisão PDM Ílhavo, CMI, Ílhavo, Junho de 2013, p.32

08 Hugo Calão no documento redigido para o proprietário, em anexo, p. 142

09 *“Descrita nas informações paroquiais dadas pelo prior de São Salvador de Ílhavo João Martins dos Santos da seguinte forma: Vila e Couto da Ermida: pela parte do sul, contigua à quinta da Vista Alegre principia a Vila e Couto da Ermida, que pertence à freguesia de Ílhavo, e por si só o pudera ser, e seria não inferior a muitas outras”* ANTT, MPRQ/18/161, Memória paroquial de Ílhavo, Esgueira, vol. 18, nº (J) 17, p. 105 a 146 in cronologia de Hugo Calão, anexo p. 142

10 A 8 de junho de 1514 *“D.Manuel deu foral ao Couto da Ermida, couto do padroado da Mitra de Coimbra, inserido no Foral de Arganil”*, Hugo Calão no documento redigido para o proprietário, em anexo p. 142

11 Hugo Calão no documento redigido para o proprietário, em anexo, p.142

Oitenta e cinco anos depois, a propriedade volta a mudar de proprietários, passando a acolher outra ilustre família. É adquirida pelo fidalgo José Ferreira Pinto Basto, a 17 de março de 1812, o mesmo que, pouco tempo depois, compra em hasta pública a capela de Nossa Senhora da Penha de França e os terrenos envolventes e neles funda, em 1824, a fábrica de porcelana da Vista Alegre.

A Quinta do Paço da Ermida, mantém-se na família Pinto Basto, por mais de dois séculos e foi residência de habitação, casa de férias e, mais recentemente, chegou a integrar vários roteiros de turismo de habitação. Em 2013, a capela da Ermida é doada ao município de Ílhavo para uma urgente intervenção de restauro, e passado cinco anos os herdeiros dos Pinto Bastos vendem definitivamente a Quinta.

“O Tempo, construído pela luz, faz desaparecer lenta e pacientemente os elementos superficiais”¹²

Para Campo Baeza a arquitetura é despojada de tudo aquilo que é superficial através do tempo, e resta, apenas, o essencial. No caso em estudo, a Ermida, o arquiteto lida com o que se manteve, o tal essencial, integrando-o assim no processo do projeto, como estudo acerca da memória do lugar.

A necessidade de restaurar a essência das vivências daquela zona são um dos fundamentais objetivos do projeto requerido pelo cliente. O tempo e a falta de uso justificam o estado em que se encontra hoje a Ermida: um estado de desgaste e abandono, uma falta de preocupação, interesse e investimento. O Paço hoje é marcado pelas mesmas edificações passadas, em más condições, e quase todas as áreas agrícolas abandonadas. O pomar das laranjeiras e o jardim principal já se encontram a ser reabilitados, a mando do novo proprietário, mas todo o vale e arredores continua por desbravar.

¹² BAEZA, Alberto Campo, A ideia construída, Caleidoscópio, Lisboa 2018, p.52

A casa principal, é marcada por uma entrada exterior ampla que dirige os visitantes para uma escadaria que dá acesso ao primeiro piso, o principal. Ao entrar na casa surge um hall que distribui para uma pequena sala, que funciona como uma rótula entre a sala de estar, o salão das refeições e o alpendre exterior, conduzindo o visitante aos jardins da casa e à vista sobre a capela e os terrenos adjacentes. Assim, a clara relação de proximidade pode ser evidenciada através da planta proposta na imagem 3.

Além do edifício apalaçado e dos vastos jardins, onde se destaca o pomar de laranjeiras e uma imponente bicentenária araucária, classificada como árvore de interesse público, o complexo conta ainda com os antigos currais, vacaria, cavalariça, celeiros e várias azenhas abandonadas, entre outras estruturas.

Um dos terrenos adjacentes é o foco da presente intervenção, mantendo contacto visual com a casa principal, a capela e alguma envolvente próxima. Neste terreno existe uma casa do século XIX, que terá sido uma antiga Casa da Câmara¹³, um pequeno anexo e ainda mais a norte a capela, que possui uma pequena torre sineira, à esquerda, e à direita uma ponte em arco que a liga diretamente ao terreno da casa principal.

É assim, imprescindível um contexto real do lugar, sendo para isso necessário a constatação do que existiu e do que existe, para que o arquiteto defina as motivações do projeto.

13 “chamada vulgarmente de Lugar, onde está a Casa da Câmara e se fazem audiências. Antes de lá chegar fica a Capela de São Tiago que é do povo, e perto dela as nobres casas do Senhorio do Prazo, chamadas Paço da Ermida” ANTT,M-PRQ/18/161, Memória paroquial de Ílhavo, Esgueira, vol. 18, nº (J) 17, p. 105 a 146 in cronologia Hugo Calão, em anexo p. 143



[6] desenhos do Paço da Ermida (casa principal, casa em estudo e capela)

aproximação ao lugar

O arquiteto vive o lugar. Coloca as possibilidades de relação entre a paisagem e a envolvente próxima e o objeto a ser (re)construído, sem deixar de percorrer todos os estímulos emocionais que o sítio lhe transmite, tentando assim lidar com todos os meios de resposta e intervenção. Segundo o geógrafo Yi-Fu Tuan, *“o espaço transforma-se em lugar à medida que adquire a definição e significado”*¹⁴. A diferença entre espaço e lugar está na experiência, na medida em que o lugar é um espaço vivenciado, no qual o homem absorve informação e cria laços através desta experiência.

Conclui-se, que o lugar é algo que está em permanente ciclo, em constante construção e desenvolvimento. O arquiteto altera a circunstância do lugar, dá-lhe um outro propósito, ou apenas acrescenta algo, marca-o e faz com que o este adquira uma condicionante de ocupação e fixação para o homem, fazendo com que, através da experiência, seja lugar.

Se o resultado da primeira visita ao lugar tivesse que ser transcrito em apenas algumas palavras, seria algo entre ingenuidade e deslumbramento. O olhar sobre o desconhecido assemelha-se ao de uma criança, que muitas vezes não entende por completo o contexto ou o porquê, e em simultâneo presencia um constante fascínio pelo que o envolve.

Como Alberto Caeiro expõe no poema apresentado, o lugar a que voltamos é sempre diferente, ou seja, todas estas pequenas visitas pelo Paço são marcadas por experiências e percepções distintas que enriquecem o conhecimento geral sobre o lugar. Estas primeiras impressões, ficam perdidas no deambular e no simultâneo encanto pelos diferentes espaços e fragmentos da propriedade. Para o arquiteto, estes percursos são marcados, quase sempre, pela dicotomia entre o imaginar inúmeras hipóteses

*“Partir!
Nunca voltarei,
Nunca voltarei porque nunca se volta.
O lugar a que se volta é sempre outro,
A gare a que se volta é outra.
Já não está a mesma gente, nem a mesma luz, nem a mesma filosofia.”*¹⁵

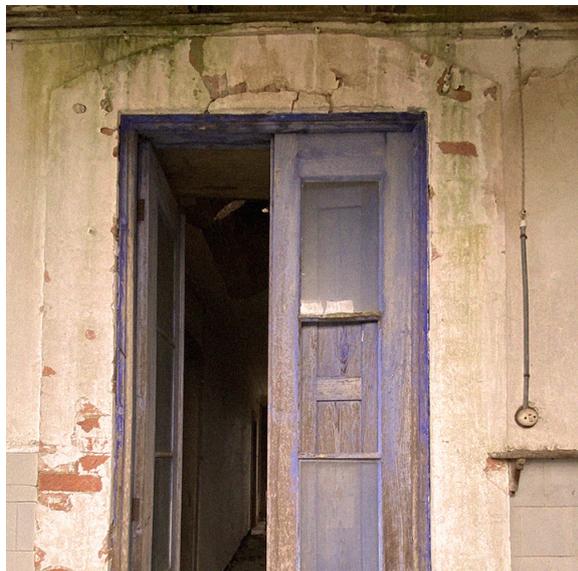
Alberto Caeiro

14 TUAN, Yi-fu. Espaço e lugar: a perspectiva da experiência, Tradução: Livia de Oliveira, Difel, São Paulo, 1983, p.172

15 Alberto Caeiro in <https://www.pensador.com/frase/MTQ5Mjg5MQ/>, consultado a 06-01-2021



[7] alçados da casa em estudo



[8] moldura em tijolo na fachada anterior ao acréscimo da casa de banho

para aquele lugar e/ou sentir uma incapacidade de solucionar os inúmeros problemas que são absorvidos. Isto é muitas vezes transitável para o projeto onde a dicotomia entre a projeção de inúmeras soluções e as dúvidas que vão surgindo é constante.

A manipulação do Paço da Ermida surge como um objeto de estudo vago e confuso. A ideia desenvolve-se a partir de uma ambição de pegar no projeto do cliente na sua totalidade, mas é rapidamente notória a falta de tempo, constatando-se a necessidade de uma escolha ponderada à escala do trabalho académico, escolha esta que acaba por ser guiada pelo interesse pessoal.

Após esta aproximação ao objeto de estudo, a visita que se segue é marcada pela constatação das más condições em que se encontra a casa localizada no terreno em vista. Nos jardins, onde mais uma vez é notório a falta de cuidado e conseqüente abandono, sobressaindo alguns elementos importantes que delimitam os espaços, como os poços e as árvores.

“Koolhaas emprega uma terminologia psicanalítica quando define a posição essencialmente esquizofrénica do arquiteto - entre poder e impotência”¹⁶

¹⁶ CORULLON, Martin in ZAERA-POLO, Alejandro, Arquitectura em Diálogo, Ubu Editora, eBook



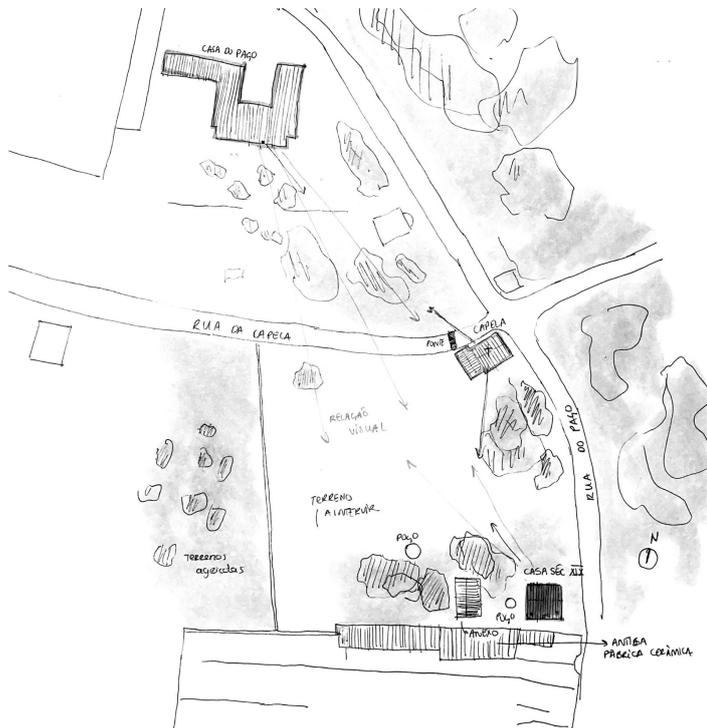
[9] interior da casa em estudo



[10] vista da ponte da capela para o terreno em estudo



[11] limite sul do terreno em estudo



[12] esquema dos limites do terreno a intervir e a sua envolvente próxima

COMO RECUPERAR A ESSENCIA?

COMO FAZER O LEVANTAMENTO?



COMO LIDAR COM O ANEXO?

e COM A RELACÃO DOS 2?

É PATRIMÓNIO?

COMO DAR UMA NOVA VIDA ???

COMO LIDAR COM A FALTA DE DOCUMENTAÇÃO?

ATELIER

COMO SE RELACIONA COM A CASA JÁ EXISTENTE E COM OS JARDINS?

ELÓ DE LIGAÇÃO? DE UNIAO?

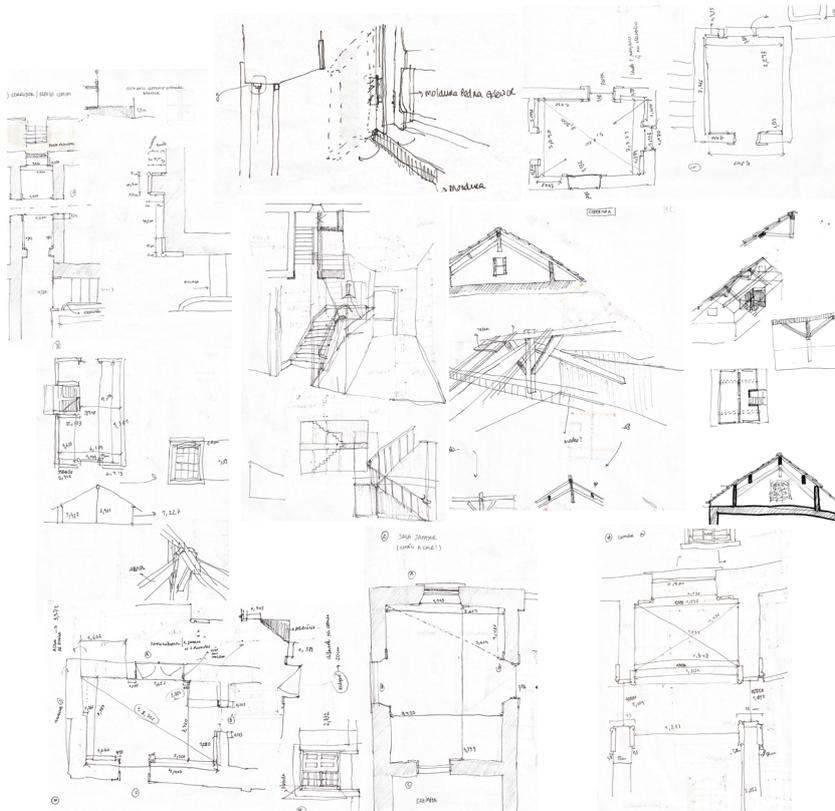
PASSAVO VS PUAIRS

E COM O PROGRAMA?

criar cerâmica ↔ partilhar cerâmica

ÁRVORES, POÇOS, PONTE, CAPELA

ERMIDA
ATELIER + MUSEU



[13] processo do levantamento arquitetónico

[14] mapa mental

levantamento

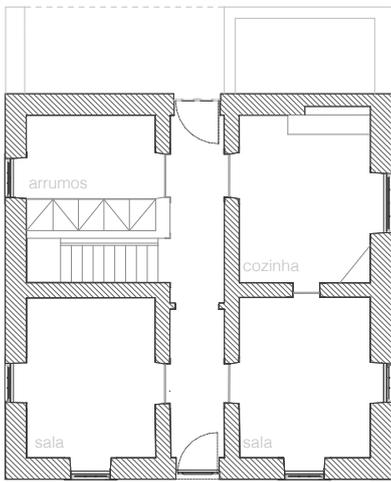
Muitas vezes são levantados problemas e preocupações no confronto com esta realidade do lugar. A consciência desses problemas e condicionantes são fios condutores para o projeto.

Começa então, o processo de levantamento topográfico e arquitetónico, para desenvolver uma base de estudo para a execução do projeto, que vem complementar o levantamento já existente e o processo de licenciamento entregue a CMI pelo novo proprietário.

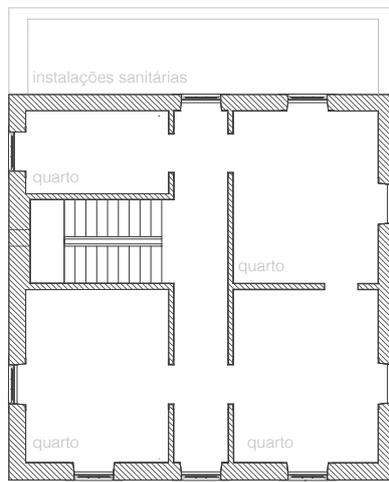
O terreno a intervir situa-se a sul da capela e é delimitado pela rua do Paço, pela rua da capela e pelos muros das propriedades vizinhas, a sul um terreno que em tempos deu lugar a uma fábrica de cerâmica, atualmente abandonada, e a poente um terreno de uso agrícola [imagem 10]. Este, com uma área aproximada de 3252m², cuja forma aproxima-se de um retângulo, é definido por uma pendente relativamente regular que varia entre a cota 13,5, no encontro com a Rua do Paço, e a cota 17 no limiar do terreno a sudoeste.

Sente-se, desde logo, a necessidade de reabilitar a casa, dando-lhe um novo propósito de acordo com a intenção do cliente. O que foi em tempos uma pequena casa senhorial do séc. XIX, relacionada com a família Pinto Basto, é hoje marcada por poucos ou nenhum registo acerca da sua existência, e o que se sabe foi sendo transmitido informalmente ao longo de várias gerações.

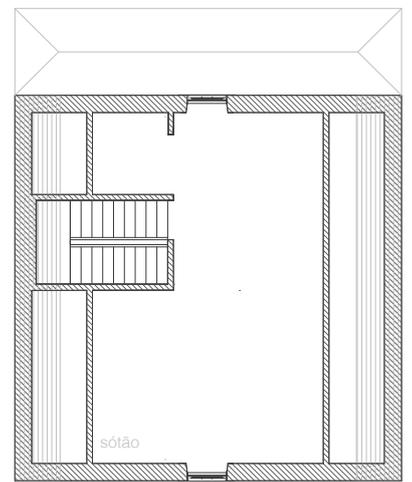
No que diz respeito à casa, as dificuldades são sentidas desde o início, apesar da sua pequena dimensão, a sua estrutura é instável e de difícil acesso. A casa é caracterizada por uma planta do tipo “corredor” na forma de um quadrado, em que a distribuição é feita sempre por este, como as duas entradas da casa e o acesso aos pisos superiores pelas escadas. A casa distribui-se num esquema claro, como se pode ver na imagem 13, resultante deste levantamento, e onde se consegue ter a percepção da sua organização funcional.



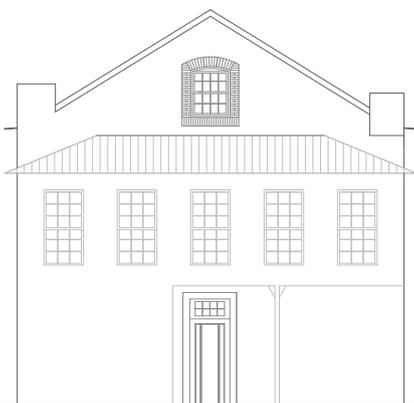
planta rés do chão



planta piso 1



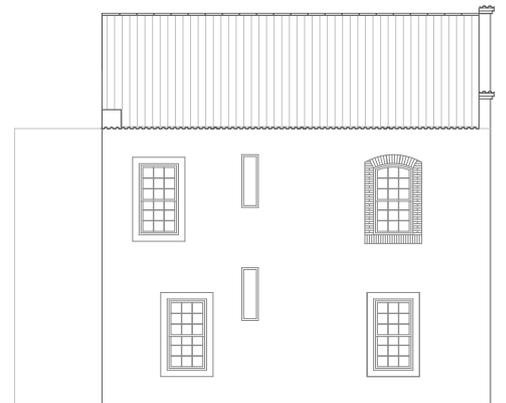
planta sótão



alçado poente
(com acrescento atual)



alçado poente

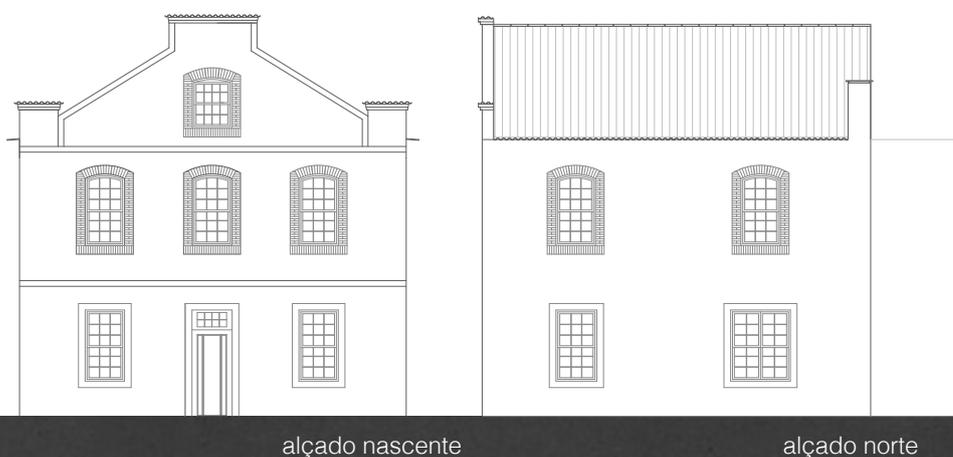


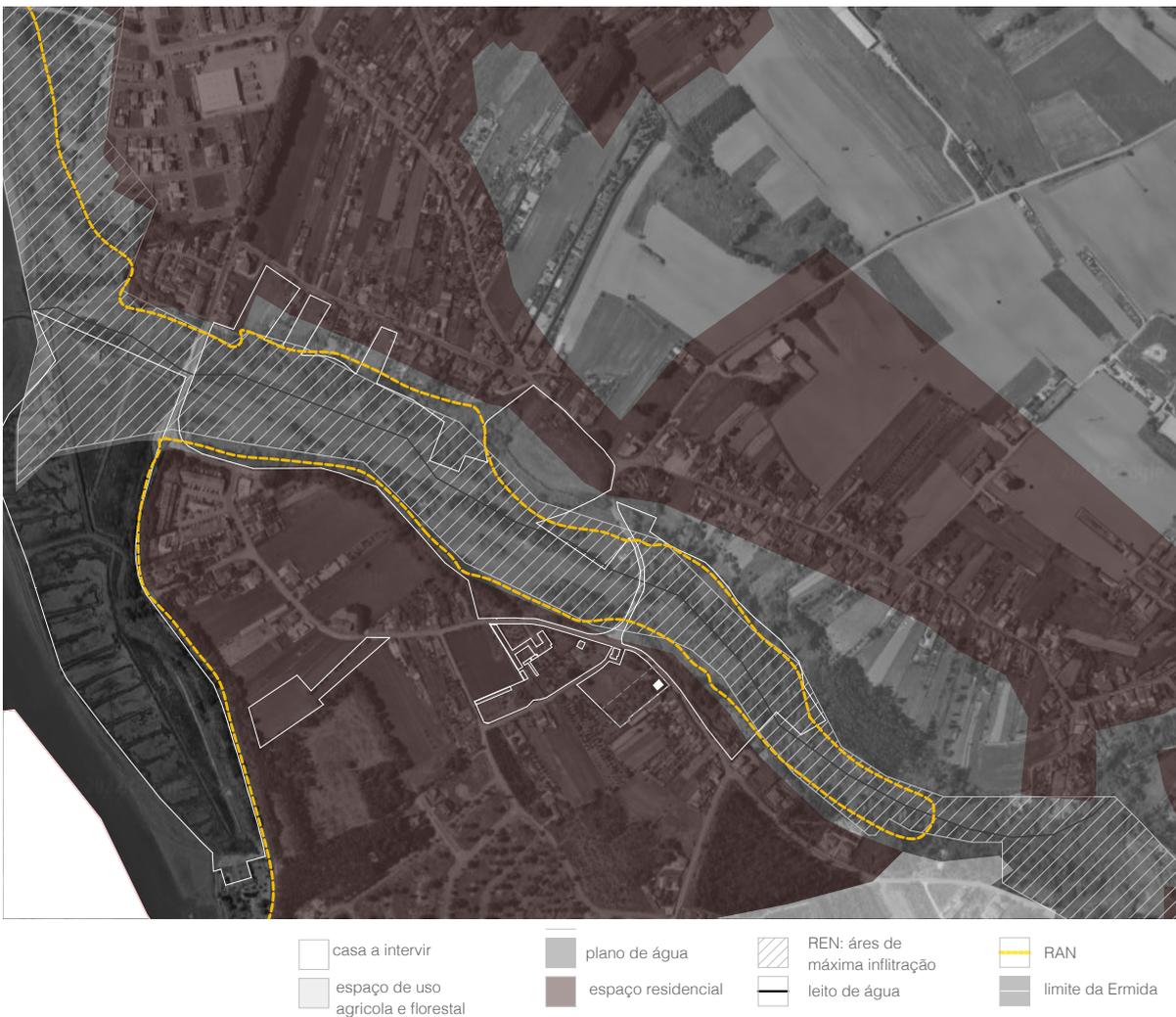
alçado sul

Ainda é possível retirar a conclusão que esta construção foi faseada sofrendo pelo menos 3 intervenções diferentes, uma primeira inicial em que a casa, que seria antiga Casa da Câmara, teria apenas um piso, e onde numa segunda fase a casa aumenta dois pisos transformando-se em casa de habitação e uma terceira intervenção com um carácter mais funcional, um acrescento na fachada poente, que acrescentou à casa instalações sanitárias, como se pode ver nas peças desenhadas, assinalado a um tom mais claro.

Ao entrar pela porta principal, que se situa a nascente, surge logo a ligação direta com a outra porta existente, a que dá acesso ao jardim e ao resto de terreno. Este rés do chão, com uma área útil de aproximadamente 77 m², contém o que teria sido cozinha, a despensa e duas salas, uma delas com ligação direta à cozinha e outra situada do lado oposto relativamente ao corredor. No piso acima, cuja área útil é aproximadamente 84 m², encontramos mais quatro compartimentos que dariam lugar aos quartos, e por último no piso acima o sótão com uma área útil de aproximadamente 51 m².

Relativamente à sua construção, a casa é um edifício típico da época e lugar em que foi construída, com os muros e as paredes principais em adobe e as paredes divisórias dos pisos superiores em tabique, as antigas “paredes leves”.





[16] esquema das condicionantes legais segundo o PDM

condicionantes legais

Tendo em mente uma possível intervenção no Paço da Ermida, torna-se fundamental, para além de saber da eventual existência de processos de licenciamento para aquela zona, perceber todas as normas e condicionantes para o local, que estruturam esta intervenção. Para isto, foi necessária a consulta nos documentos fornecidos pela **Câmara Municipal de Ílhavo (CMI)** sobre o local e a recolha de informação acerca do já pensado e iniciado pelo atual proprietário.

No seguimento desta consulta foram, desde logo, perceptíveis dois pontos importantes que delimitam o futuro do trabalho. Primeiramente, a constatação da existência de um início de um processo de licenciamento por parte do cliente, e em seguida a necessidade de respeitar as normas e condicionantes do **Plano de Diretor Municipal (PDM)**¹⁷ em vigor, em particular no que diz respeito a novas construções. Este documento tem como objetivo estabelecer as linhas orientadoras do ordenamento de território do município. Procura assim normalizar e definir o seu crescimento para garantir um desenvolvimento sustentável, seja do ponto de vista funcional e económico como ao nível ambiental e cultural.

De acordo com a Planta de Ordenamento, o terreno do Paço da Ermida está dividido em duas classes. A zona classificada como solo rural, encontra-se na categoria de Espaços Agrícolas e Florestais, na subcategoria de Espaços de Uso Agrícola e Florestal (mancha a cinza clara). A restante parte de terreno, que inclui o foco da intervenção, está classificada como solo urbano, pertencendo à categoria de Espaços Residenciais, na subcategoria de Espaços Residenciais de Nível II (mancha a bordeaux).

¹⁷ O PDM é composto por três tipos de elementos: a Planta de Ordenamento; a Planta de Condicionantes e o Regulamento. O primeiro, é composto pela Carta de Classificação e Qualificação de Solo, pela Carta de Zonamento Acústico, pela Carta da Estrutura Ecológica Municipal e pela Carta da Faixa de Salvaguarda. O segundo, é composto pela Carta Geral e Outras Restrições, pela Carta REN e Carta de Áreas Florestais Percorridas Por Incêndios Em Espaço Rural E Perigosidade de Incêndio. Em último, o regulamento, é publicado em Diário da República, e tende a definir e esclarecer as normas vigentes

Perante a Planta de Condicionantes percebe-se que o terreno abrange várias **Servidões e Restrições de Utilidade Pública (SRUP)** nomeadamente, **Árvores de Interesse Público**, **Reserva Agrícola Nacional (RAN)**, assinalada na imagem 16 com uma mancha com tracejado cinzenta, e **Reserva Ecológica Nacional (REN)** cujo área de máxima infiltração está assinalada também com uma linha interrompida a amarelo.

No que diz respeito ao **Regulamento (RPDM)**, importa salientar a **Unidade Operativa de Planeamento e Gestão (UOPG)**, unidade territorial que pode integrar mais de uma classe de espaço e que, pelas suas características próprias, se individualiza da restante área do Plano.

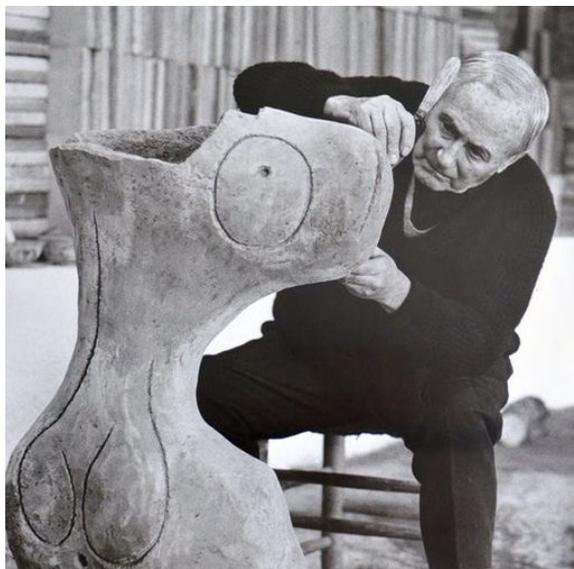
No RPDM, a Ermida é destacada como uma UOPG, tendo por isso como principais objetivos o desenvolvimento de uma solução urbanística que articule a estrutura edificada pré-existente com as novas áreas de consolidação urbana, a integração de um estabelecimento hoteleiro e desenvolvimento de uma solução que enquadre a requalificação do Paço e do espaço envolvente da Capela e por último a estruturação dos principais eixos viários articulados com uma rede de circulação pedonal. Contudo, são ainda impostos alguns princípios de atuação que podem vir a condicionar o projeto, entre os quais, a limitação de dois pisos a novas construções, índice máximo de ocupação, correspondente a 0,3 da área da parcela e ainda índice máximo de impermeabilização do logradouro que corresponde a 0,4 da área da parcela.



[17] Hans Arp



[18] Andile Dyalvane



[19] Joan Miró

1.2 cerâmica

A cerâmica, palavra proveniente do grego κέραμος que quer dizer “argila queimada”, é a arte ou a técnica de produção de objetos tendo a argila como matéria-prima. Arte que acompanha o ser humano quase desde a sua existência, sendo uma das suas grandes invenções. A sua origem é desconhecida, apenas se sabe que os protagonistas foram a argila e o fogo, daí o nome argila queimada.

Desde a produção com finalidade utilitária, de uso quotidiano, até à produção artística, a cerâmica é caracterizada pela sua versatilidade. As inúmeras hipóteses fazem com que esta arte seja das mais completas. No campo artístico, esta arte pode manifestar-se através de uma peça escultórica, no campo da decoração, através um revestimento de mosaicos cerâmicos, ou no campo do quotidiano, através de um simples serviço de mesa.

Portugal é sem dúvida um dos grandes impulsionadores da produção cerâmica, principalmente no que diz respeito a louças. Desde cedo, os nossos barros foram falados pelo mundo fora e as nossas louças e peças decorativas foram importadas para vários fidalgos e figuras de famílias reais - *“Recordaremos que o cronista da viagem do Cardeal Alexandre a Portugal (1571) fala do barro de Estremoz, vermelho, misturado de branco, de que se faziam diversos vasos muito lindos e jarras das quais costumavam beber os fidalgos e o próprio Rei”*¹⁹.

Posto isto, também na região em estudo esta arte faz-se sentir desde cedo, destacando-se o distrito de Aveiro que é marcado pela componente industrial e artística.

*“(…) haviam sido os portugueses o povo da Europa que primeiro viu a porcelana e que para esta parte do globo primeiro a transportou”*¹⁸

18 QUEIRÓS, José, Cerâmica Portuguesa, Lisboa, 1947, p. 196

19 Ibidem, p. 15



[20] fábrica da vista alegre no séc XX,

a atividade cerâmica em aveiro

o antes

O barro faz parte da identidade da região de Aveiro, que desde muito cedo tem como marco histórico e representativo a produção cerâmica. Esta pensa-se que teve início, segundo as fontes consultadas, em meados do século XVI, como refere o escritor Joaquim de Vasconcelos²¹, apesar de Amaro Neves defender que *“nesta área geográfica se verificava, para mais tão ricamente dotada de argilas, estamos em condições de poder afirmar que a atividade cerâmica por aqui teve grande expansão ao longo de Quatrocentos”*²². Para comprovar esta afirmação mostra ao longo da sua obra uma série de provas que indicam que a olaria foi praticada durante todo o século XV nesta região.²³

*“A Alma de Aveiro tem barro nas entranhas”*²⁰

Esta aptidão em trabalhar os barros e argilas, notada principalmente a partir do século XVIII, através da industrialização cerâmica tomou proporções notáveis que colocam a cidade num dos grandes lugares conhecidos por essa prática²⁴.

A Fábrica do Côjo, a primeira a ser conhecida e a ter-se registos, foi fundada a 1774 no canal do Côjo, por João Rodrigues Branco. Naquela época, as olarias aveirenses fabricadas apenas com barro vermelho estavam no seu auge, pelo que, a nova fábrica foi destinada, desde o início, ao fabrico de louça com barro branco, marcando assim a sua diferença. Esta não durou muitos anos. Em 1907 acabou por fechar as portas como previu o governador civil em 1840²⁵.

20 RODRIGUES, Manuel Ferreira, Aveiro, cidade de água, sal, argila e luz, Aveiro: Câmara Municipal, Aveiro, 2004, p.30

21 *“A indústria do oleiro, antiga em Portugal, também floresceu em Aveiro. Pode afirmar-se que o estabelecimento das primeiras olarias data do século XVI.”* in VASCONCELOS, Joaquim cit. por QUEIRÓS, José, Cerâmica Portuguesa, Lisboa, 1947, p. 192

22 NEVES, Amaro, Azulejaria antiga em Aveiro, Aveiro: Ed. do A., 1985. p.17

23 Ibidem, p.16

24 *“Como região cerâmica, Aveiro deve ser uma das mais antigas de Portugal. Da produção do século XVI ainda restam vestígios, e os produtos de barro vermelho dos dois séculos seguintes provam o grande desenvolvimento da olaria, nesta antiquíssima terra”* in QUEIRÓS, José, Cerâmica Portuguesa, Lisboa, 1947, p. 191

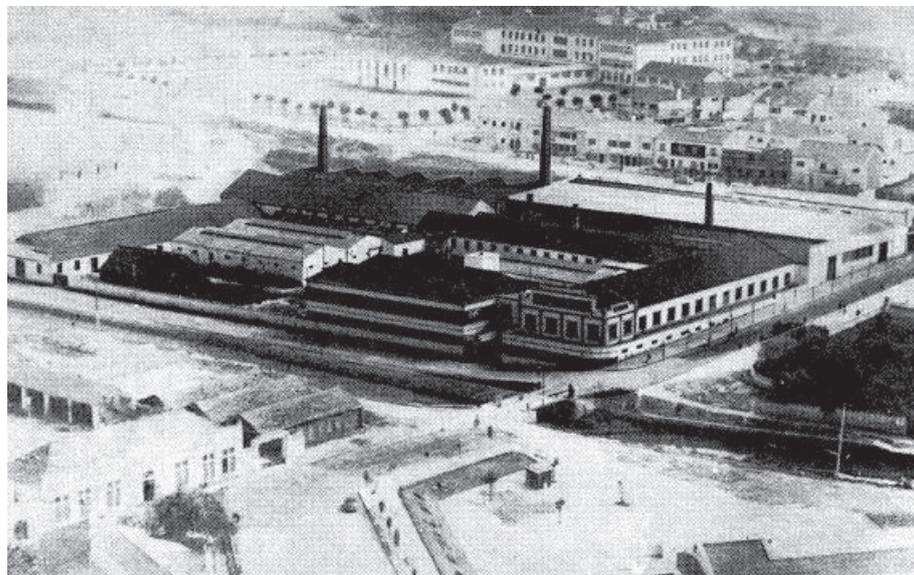
25 *“Há nesta cidade uma única fábrica de louça muito ordinária, a qual posto que tenha o consumo suficiente para se conservar no seu pé actual, não pode contudo prosperar, por haver muito melhor louça na Fábrica da Vista Alegre, muito próxima desta Cidade”* in Blog Cerâmica de Aveiro in <http://ceramicadeaveiro.blogspot.com/p/fabrica-do-cojo-aveiro.html>, consultado a 25-03-2022



[21] fábrica Fonte Nova



[22] fábrica Pereira Campos



[23] fábrica Aleluia

Foram poucos os projetos de grande envergadura, como o da Fábrica de Porcelana da Vista Alegre. Fundada em 1824, em Ílhavo, dedicava-se ao fabrico de vidro e porcelanas²⁶, sendo a primeira unidade industrial em Portugal a fazê-lo. Esta, que se seguiu cronologicamente à Fábrica do Côjo, é um dos grandes símbolos da cerâmica aveirense e consequentemente da cerâmica nacional.

O seu fundador, José Ferreira Pinto Basto, foi figura de destaque na sociedade portuguesa do séc. XIX, pelo seu espírito empreendedor e pela sua visão alargada na área em questão. Este começou por adquirir em 1812 a Quinta da Ermida e, passados quatro anos, comprou a capela da Vista Alegre e os terrenos envolventes, onde instalou a sua fábrica.

Aveiro ficou assim marcada por esta grande fábrica que, ainda hoje, mantém o funcionamento e o reconhecimento mundial. A Vista Alegre conseguiu ultrapassar o progresso da maioria das fábricas de porcelana do estrangeiro, quer nas peças do dia a dia, como em algumas obras de destaque.²⁸

Outras foram as fábricas de produção cerâmica que se seguiram, em áreas diferentes, apoiadas nas matérias primas da região, entre elas a Fábrica Fonte Nova²⁹, a Fábrica Pereira Campos e a Fábrica Aleluia³⁰.

No fundo do canal de Aveiro, aparece então a Fábrica Jerónimo Pereira Campos, idealizada através das técnicas mais avançadas, contudo não produzia azulejo, mas era fornecedora de matéria-prima para empresas que o fabricavam.

“De Lisboa, passou a pequena instalação para Aveiro, isto por a tradição indicar como procedente dali o barro com que Bartolomeu da Costa obteve a sua chamada porcelana”²⁷

“Em 1896 (...) Jerónimo Pereira Campos (...) resolveu montar uma fábrica mecânica de cerâmica de barro vermelho onde se fabricariam tijolo e telha de Marselha”³¹

26 “A huma legoa da cidade d’Aveiro, e lagoa e meia da Barra se acho estabelecidas as fábricas de porcelana, vidro e produtos chimicos na quinta da Vista Alegre de José Ferreira Pinto Basto, que com privilégio de S. Magestade, creou e fundou estes estabelecimentos.” in QUEIRÓS, José, Cerâmica Portuguesa, Lisboa, 1947, p. 206

27 QUEIRÓS, José, Cerâmica Portuguesa, Lisboa, 1947, p. 207-208

28 Ibidem, p. 213

29 A Fábrica Fonte Nova, que teve origem em 1882, foi fundada pelos três irmãos Melo Guimarães e o seu foco foi a produção de louças e azulejos, ficando conhecida pelos seus tons de azul.

30 Mais tarde, surge a Fábrica Aleluia, que apesar das mudanças iniciais de instalações, acaba por, em 1917, se fixar nos terrenos em frente à Fábrica da Fonte Nova, mantendo a empresa uma estratégia de modernização permanente.

31 CAMPOS, João E., Achegas para a historiografia aveirense, Aveiro: Câmara Municipal, 1988, p.219



[24] relação de proximidade entre as antigas fábricas cerâmicas no centro de Aveiro, a Vista Alegre e a Ermida e a zona industrial de Vagos onde se encontram, hoje, a maioria das fábricas relacionadas com a produção cerâmica em Aveiro.

Para além das fábricas mencionadas, muitas outras fazem parte do crescimento da produção cerâmica na região de Aveiro, crescimento este que se mantém até aos dias de hoje trazendo à cidade movimento de interesse artístico e comercial.

atualmente

“Uma bienal internacional de cerâmica artística em Aveiro, porquê?” “motivos geográficos e históricos”³²

Aveiro mantém a tradição da cerâmica que ao longo dos anos a foi marcando de uma forma tão notável. Muitas são as ramificações que esta produção levou com o passar do tempo e é visível hoje uma variedade de produção e de público alvo.

Segundo o diretório da Indústria Portuguesa de Cerâmica Estrutural de 2005, realizado pela **Associação Portuguesa Indústria Cerâmica (APICER)**, Aveiro até à data, era o distrito do país com mais unidades industriais produtoras de peças cerâmicas para construção³³. Para além destes elementos de construção, as louças da região continuam a ser procuradas quer pela sua tradição, como é o caso da Vista Alegre, quer pelo seu carácter inovador, como é o caso de algumas fábricas mais recentes. Uma destas é a Grestel³⁴, cujo fundador é o novo proprietário do Paço da Ermida. Para além da produção comercial, a vertente artística também se fez sentir na cidade, acabando por ser inaugurada, em 1989, a primeira **Bienal de Cerâmica Artística de Aveiro**. A Bienal movimenta um grande público que tem

32 *I Bienal Internacional de Cerâmica Artística*, Aveiro 1989, pg.4

33 APICER – Directório da Indústria Portuguesa de Cerâmica Estrutural 2005. Coimbra: APICER, 2005, p.14

34 Fundada em 1998, a Grestel emprega atualmente 860 trabalhadores e exporta 95% da sua produção para mais de 60 países. Desta fábrica surge uma marca já bastante reconhecida, a Costa Nova. Como o próprio nome da fábrica indica, a sua matéria prima base é o grés, um material bastante resistente quando trabalhado a uma alta temperatura.



[25] exposição da Bienal de cerâmica em Aveiro 2021

como interesse a produção de cerâmica artística contemporânea, e as exposições trazem à cidade uma grande visibilidade no mundo artístico. Esta constitui uma das mais relevantes manifestações culturais em Portugal e é sentida também a nível internacional, tendo como principal objetivo ser um *“centro de diálogo e partilha”*³⁶.

A Cerâmica em Aveiro não se fica apenas pela indústria e pela arte. Faz também parte deste mundo o ensino, sendo que nesta vertente a **Universidade de Aveiro (UA)** abraça a cerâmica tanto como área lecionada, desde 1976, como através da arquitetura do próprio campus. Este mundo do ensino é interligado com a bienal e com a indústria, tendo a UA parcerias com muitas fábricas de produção cerâmica.

Também a sua mancha de barro vermelho é um dos grandes indicativos desta tradição. A opção de adotar para todos os projetos de edificação da universidade o material cerâmico que tanto diz à cidade é um contributo para o complexo *“ser percebido como unitário na imagem geral embora plural nos programas, autores e até nos momentos em que cada um se realiza”*³⁸.

*“A Bienal de Cerâmica nasceu e estará para ficar. O fascínio da Cerâmica é de natureza irresistível. Não a queiram explicar. Segue a trajetória do Homem nos avanços da Ciência, da Técnica e da sua ascensão cultural”*³⁵

*“De facto, a opção pela “recuperação” de um material de forte tradição local - o tijolo cerâmico em princípio vermelho - não foi uma imposição superior ou do plano mas o resultado consensual de uma discussão, aliás tranquila, com todas os projetistas já contratados na altura para a fase de expansão”*³⁷

35 *II Bienal Internacional de Cerâmica Artística*, Aveiro, 1991, p.7

36 Bienal de Cerâmica Aveiro in <https://bienalceramicaaveiro.pt/sobre>, consultado 12-04-2022

37 PORTAS, Nuno, *Universidade de Aveiro: trinta anos de arquitectura*, Light & Blue, Lisboa, 2004, p.30

38 *Ibidem*.

1.3 cliente

*“É ele, seja uma pessoa ou uma instituição, que vai enraizar a obra na sociedade, que vai dar sentido a determinado lugar... ter um bom cliente dá-nos a sensação de que a obra é desejada, de que, após a sua conclusão, será amparada e protegida por um amplo sector da sociedade. De certo modo, é o cliente que garante a durabilidade da obra, o seu êxito e sua permanência.”*³⁹

Num projeto de arquitetura o cliente é um importante elemento da equação, é imprescindível, seja ele uma “pessoa” ou “instituição”, como refere Rafael Moneo na citação acima. Um arquiteto pode sempre ter ideias ou estudos oportunos para diferentes lugares e circunstâncias mas, na maioria das vezes é o cliente quem torna palpável a execução do projeto, dando um propósito à intervenção. Claro que não é regra, muitos compram projetos já pensados por outrem e não têm muita palavra sobre o assunto, daí a referência ao “bom cliente” como refere Rafael Moneo. Assim sendo, e num ponto de vista mais abstrato, o cliente é como se fosse um professor de matemática que coloca um problema ao arquiteto para este resolver. Claro que a matemática, uma ciência exata, é bem mais restrita que a arquitetura, que como qualquer arte permite infinitas interpretações e respostas ao mesmo problema, mas que apesar desta subjetividade, os dados iniciais do problema mantêm-se sempre iguais. Estes dados acabam por ser comparáveis à intenção do projeto, ao seu desígnio, ao seu programa.

39 MONEO, Rafael in ZAERA-POLO, Alejandro, Arquitectura em Diálogo, Ubu Editora, eBOOK

intenção

“O empresário é fundador e administrador executivo da marca de cerâmica Costa Nova – e, conseqüentemente, da empresa Grestel, com sede em Vagos. Como forma de incluir essa sua ligação ao mundo da cerâmica e ao mesmo tempo não esquecer os antigos proprietários, com ligações à fábrica da Vista Alegre, está já definido que a Quinta do Paço de Ermida vai ter um estúdio de cerâmica.”⁴⁰

O engenheiro Miguel Casal, atual proprietário do Paço da Ermida, conforme referido na citação apresentada, é o fundador e administrador de uma das grandes fábricas de cerâmica em Aveiro, já apresentada anteriormente, que tem um grande impacto socioeconómico no distrito. Esta relação entre o cliente, o lugar e a cerâmica conduz para o programa proposto, em que uma das valências criadas está destinada à produção cerâmica.

Numa primeira fase, e em conversa com o cliente, percebe-se o interesse em tornar a Ermida num ponto turístico, propondo-se assim a um investimento financeiro que dá a possibilidade de potenciar economicamente a zona, empregando pessoas e aumentando os pontos de interesse público. É perceptível também desde cedo a sua ideia geral, como partilha com a revista Aveiro Mag, que para além do complexo hoteleiro, é objetivo a área conter outras valências que sirvam os clientes e a cidade: *“Uma das ideias passa por recuperar a parte agrícola, se possível também a produção de arroz, criar um centro hípico, um espaço de eventos e avaliar o potencial imobiliário”⁴¹.*

Temas como a reabilitação e a sustentabilidade são preocupações do cliente, e a requalificação do lugar acaba por fazer sentido na medida em que o mesmo se encontra abandonado, “esquecido”. Torna-se então pertinente o projeto visto que o lugar reúne condições capazes de responder e potenciar o programa pedido. É notável, desde cedo, o pleno interesse em satisfazer os interesses públicos, criando valências que potenciem as vivências da cidade, como é o caso do atelier de cerâmica e o espaço museológico que acabam por retratar um programa mais “público”.

Importa salientar a necessidade do arquiteto questionar o sentido do projeto. Para isso é imprescindível um estudo sobre o contexto e as condicionantes do lugar. O pedido do cliente também requer

40 SANTOS, Inês Garrido, NIT, 17 de fevereiro de 2021 in <https://www.nit.pt/tag/quinta-do-paco-da-ermida>, consultado a 10-04-2022

41 LAU, Afonso Ré, Aveiro Mag, Aveiro, 16 de fevereiro de 2021 in <https://www.aveiromag.pt/2021/02/16/quinta-do-paco-da-ermida-vai-ser-hotel-de-charme/>, consultado a 10-04-2022

uma introspecção, tendo o arquiteto o papel de reagir, de não se conformar, procurando estudar e deliberar sobre o sentido do mesmo, para que a intervenção não seja somente *“uma resposta acrítica a um pedido, uma folha de excel”*⁴².

Depois de estudar o contexto e as condicionantes do projeto, é necessário ter um programa discriminado, para iniciar o desenvolvimento do projeto no papel. Deste modo, é realizada uma síntese da junção das conversas com o cliente e de informações soltas que ajudem a definir o que este idealiza para cada espaço:

espaço museológico e galeria de arte

- Situado na casa do séc. XIX um dos objetivos principais trata-se da reabilitação da casa, onde se pretende a existência de um espaço inicial que receba os visitantes e os distribua pelos vários espaços de exposição.

*“em cima da mesa está a possibilidade de criar um pequeno espaço museológico”*⁴³

- Espera-se que o espaço esteja dividido em dois momentos, um primeiro que diz respeito ao espaço museológico, destinado a contar a história do Paço da Ermida e um segundo relacionado com o atelier de cerâmica, onde a exposição de arte cerâmica ou outra pontualmente tenha lugar. Procura-se que este segundo momento seja um espaço multifunções e adaptável a qualquer circunstância. É pedido também que a casa inclua serviços básicos como um elevador, instalações e arrumos.

42 Arquiteto Nuno Brandão Costa, aula da cadeira Dissertação, FAUP, Porto, 11 de fevereiro 2021

43 LAU, Afonso Ré, Aveiro Mag, Aveiro, 16 de fevereiro de 2021 in <https://www.aveiro-mag.pt/2021/02/16/quinta-do-paco-da-ermida-vai-ser-hotel-de-charme/>, consultado a 10-04-2022

atelier de cerâmica

“uma das certezas já definidas passa pela criação de um estúdio de cerâmica na quinta”⁴⁴

- Adjacente á casa do séc. XIX pretende-se a criação de um novo edificado que albergue um espaço de produção cerâmica, tendo em conta a escala do terreno e a sua envolvente.⁴⁴

- Este espaço tem que ser capaz de responder à produção cerâmica e às diferentes técnicas e materiais que esta possa implicar. A relação entre a galeria, o atelier e os jardins é fundamental, sendo todos um meio de exposição.

jardins

- O objetivo para o restante terreno é que adquira um papel no equilíbrio entre os outros dois programas, dado que a exposição é comum nos três momentos, tornando-se um elo de ligação através do programa e conseqüentemente da arquitetura nunca interferindo com a paisagem que o envolve.

⁴⁴ LAU, Afonso Ré, Aveiro Mag, Aveiro, 16 de fevereiro de 2021 in <https://www.aveiromag.pt/2021/02/16/quinta-do-paco-da-ermida-vai-ser-hotel-de-charme/>, consultado a 10-04-2022

programa

“(...) entendemos o programa de um modo muito abstracto, portanto, não pode traduzir-se num forma.(...) Assim, o mais importante é como as relações acontecem.”⁴⁵

- | | | |
|---|---|----------------|
| 1 | Reabilitação da casa do séc. XIX | 212 m2 |
| | Museu | |
| | Espaço Museológico (história da Ermida) | |
| | Sala(s) de Exposições; | |
| | Galeria de Arte (partilha de peças de cerâmica) | |
| | Sala(s) de Exposição (peças de médio porte) | |
| 2 | Terreno agregado à casa do séc XIX | 3252 m2 |
| | Atelier de Cerâmica | 600 m2 |
| | Instalações Sanitárias (acesso exterior) | |
| | Espaço de exposição exterior (jardins do atelier) | |

45 SEJIMA, Kazuyo in ZAERA-POLO, Alejandro, Arquitectura em Diálogo, Ubu Editora, eBook



[26] a ceramista Dora De Larios dentro do forno cerâmico na década de 1950

espaço de criação

o que é um atelier de cerâmica?



[27] Pond Farm Pottery, California

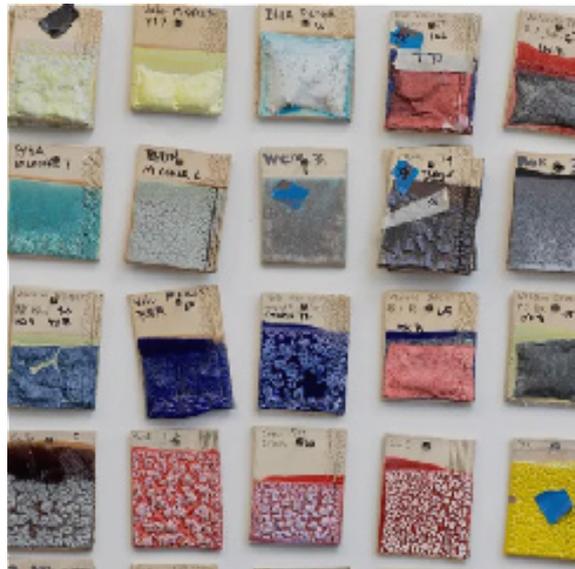
“Cerâmica é terra, água, ar e fogo. Sem um destes 4 elementos, não é cerâmica”⁴⁶

Uma das questões colocadas, logo depois de perceber o programa, é **o que é afinal um atelier de cerâmica?** O que se faz, como e qual a ordem dos processos? É então necessário dividir a estratégia em três pontos. Um primeiro de pesquisa onde se procura perceber como é que esta arte se expressa e quais os meios e condições necessárias para a sua produção. Num segundo momento, a recolha de opiniões na primeira pessoa, de quem usa e de quem sente as dificuldades do ofício e do espaço. E por último a necessidade de experimentar, ainda que de forma superficial, esta arte.

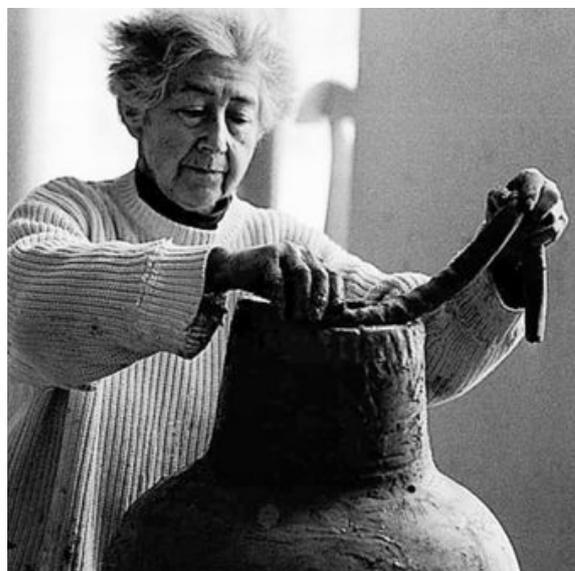
Um atelier deve reunir as condições necessárias para que o artista se sinta confortável no seu ambiente de trabalho e para que o resultado seja fruto de um equilíbrio entre diversos fatores, como a luz, a água e as diferentes zonas de ofício, consequentes das várias etapas da produção cerâmica.



[28] 1º: estudos preliminares da peça a produzir



[29] 2º: estudo dos matérias



[30] 3º modelagem (técnica do rolinho)

2.1 percurso

As diferentes *fases da produção cerâmica*, regem-se segundo uma lógica. O processo divide-se em três grandes fases: Preparação, Modelagem e Acabamentos.

“Um atelier de cerâmica é um percurso entre as várias zonas de trabalho”⁴⁷

Deste modo, um projeto de cerâmica começa no momento em que se idealiza a peça. Este momento é o processo criativo onde normalmente são elaborados estudos e desenhos para definir todo o seguimento do trabalho [imagem 28]. Ainda nesta fase de **preparação**, os materiais são pensados e testados [imagem 29], sendo também elaborado, em alguns casos, protótipos e no caso das peças que se vão produzir em quantidade a execução de madres e moldes faz parte do processo. Citando a ceramista Eva Lé, *“Para obtermos uma peça de cerâmica o processo, passa em primeiro pela escolha do barro, o que por si já é um processo demorado, visto que há diferentes tipos de barro. Quer em termos de textura, plasticidade, cor, e temperatura.”⁴⁸*

Numa segunda fase, a **modelagem** [imagem 30 e 31], o ceramista experiência através de diferentes técnicas o ato de moldar os materiais com as próprias mãos. Segundo Eva Lé, depois da escolha dos materiais, o processo da modelação demora alguns dias até ir de encontro à forma esperada.⁴⁹ Também nos é referido pela ceramista Inês Meireles que após a execução das peças é necessário que elas sequem ao ar livre, resultando numa maior rapidez deste processo no verão comparativamente ao inverno⁵⁰. Dado este fenómeno natural, alguns estúdios recorrem a complementos tecnológicos para este processo de secagem, como é exemplo as estufas. Pode-se ainda optar pela pintura das peças com os engobes antes de estas serem levadas para a primeira cozedura. Após a peça estar seca segue-se a primeira fornada, a chacotagem.⁵¹

47 Ana Margarida em Entrevistas a Ceramistas, em anexo, p.164

48 Eva Lé em Entrevista a Ceramistas, em anexo, p.157

49 Ibidem

50 Inês Meireles em Entrevistas a Ceramistas, em anexo, p.153

51 O chacote é a primeira fornada das peças cerâmicas antes de seres finalizadas. *“No caso da chacota, o forno pode-se encher tão densamente quanto se queira, com peças mais pequenas introduzidas no interior de maiores, podendo também haver a sobreposição de peças e o seu encostamento..”* CANOTILHO, Maria H. P. C., Processos de cozedura em cerâmica, edição do instituto politécnico de Bragança, 2003, p.25



[31] 3º moldagem (roda de oleiro)



[32] 4º vidragem



[33] 5º cozadura das peças cerâmicas

Numa última fase, de **acabamento**, tomam lugar os diferentes tipos de vidrado [imagem 32] e técnicas de finalização que caracterizam e diferenciam as peças através de cores e texturas. Por fim, as peças retornam ao forno [imagem 33] para uma segunda cozedura, em que o tempo e temperatura variam consoante o material e a sua resistência, e conseqüentemente algumas peças exigem ainda uma terceira fornada⁵². Após todos estes processos, é necessário deixar a obra secar a seu tempo, sendo para isso fundamental um local de armazenamento.

Posto isto, é visível toda uma lógica de seguimento de processos e fases que se expressam no espaço de trabalho segundo uma ordem, um percurso. Percurso este que é procurado não só através da partilha da experiência de ceramistas mas também pela análise arquitectónica dos seus espaços de trabalho.

Apesar desta lógica de processos, estes nem sempre se refletem na sucessão dos espaços, muitas vezes por se tratar de adaptações de pré-existências, não havendo por isso uma separação tão clara das fases de trabalho. Deste modo, torna-se essencial a análise de quatro espaços destinados à produção cerâmica, com diferentes contextos e escalas.

52 “Qualquer peça cerâmica vitrificada, é geralmente cozida duas vezes. A primeira cozedura é designada de “biscoito” ou “chacota”, sendo a segunda de “vidragem”, geralmente numa temperatura inferior à segunda.”

CANOTILHO, Maria H. P. C., Processos de cozedura em cerâmica, edição do instituto politécnico de Bragança, 2003, p.24



[34] hall atelier, Lisboa



[35] ateliê de cerâmica, Belo Horizonte



[36] casa wabi, Puerto Escondido



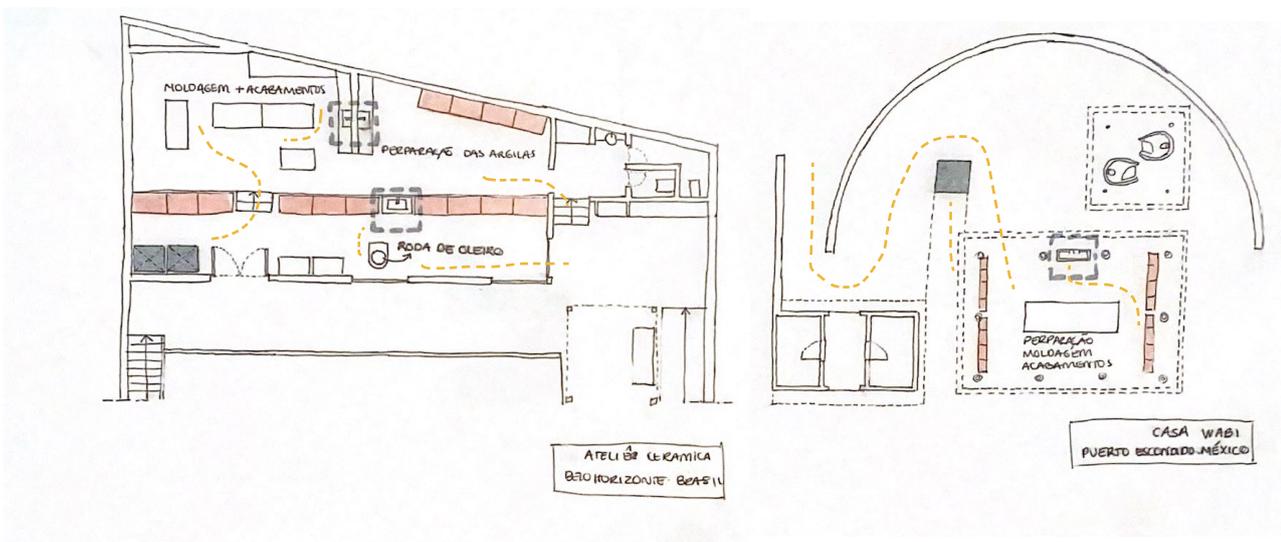
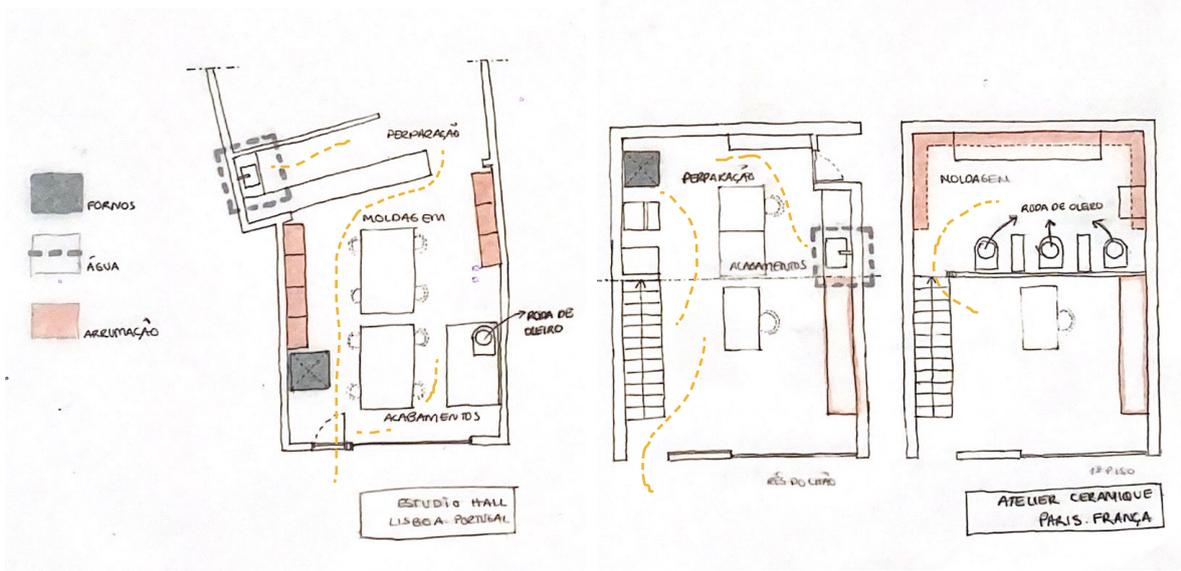
[37] atelier ceramique, Paris

A primeira referência a que se recorre é o **estúdio hall**, situado em Lisboa onde houve contacto direto com a cerâmica adquirindo um conhecimento empírico relativo ao processo artístico e quais espaços imprescindíveis para todo o processo. Este espaço é uma adaptação de um anexo do rés do chão de um prédio, resultando assim numa planta mais contida, com pouca liberdade, que acaba por delimitar o espaço. Se por um lado a forma como o ponto de água comunica, pela sua proximidade, com o espaço de trabalho facilitando-o, por outro a pequena dimensão do atelier limita a liberdade do artista.

Não acontece o mesmo no segundo espaço analisado, o **atelier ceramique**, em Paris, da ceramista Pia Peteghem, em que é tomado como prioritário as fases do processo executando uma divisão mais clara dos espaços. Apesar da sua pequena dimensão, consegue-se criar no piso inferior uma área mais focada para a secagem das peças e na mezzanine uma área voltada para a moldagem na roda de oleiro. Se de um ponto de vista esta separação facilita e organiza melhor o trabalho, em contrapartida, a diferença de cota afasta o único ponto de água do lugar onde a prática mais o exige, na moldagem das peças, dificultando ainda o transporte das mesmas.

Outro dos projetos referenciados é a **casa Wabi**, em Puerto Escondido no México, projetada pelo arquiteto Álvaro Siza Vieira. Um recinto ao ar livre caracterizado por um programa com menos especificidades, onde o processo cerâmico prescinde de mecanismos técnicos e tecnológicos, remetendo para uma cerâmica elementar. Em comum com os outros projetos em estudo tem-se a presença constante de mobiliário cuja função é o armazenamento das peças, enquanto em processo de secagem ou já acabadas, e a presença de água, um dos “materiais” imprescindíveis na cerâmica.

Por último o **ateliê de cerâmica** localizado em Belo Horizonte, no Brasil, destinado não só à produção cerâmica, mas também à sua exposição, com um programa mais elaborado contando com um café, uma loja e um espaço polivalente. A análise foca-se apenas no momento da produção artística, onde mais se destaca a diferença dos espaços consoante as fases do processo: espaços para a preparação da argila, para a modelagem, para a roda de oleiro e para os fornos.



[38] análise dos quatro ateliers

A análise das referências não acontece apenas na sua individualidade, para este estudo é necessário a comparação entre os diferentes espaços. Consegue-se desta forma encontrar pontos comuns que acabam por ser uma síntese do que é importante para um espaço de criação cerâmica. Para além da arrumação, de todas as obras visitadas e estudadas sobressaem dois elementos fundamentais - a água e a luz - “materiais” imprescindíveis para esta produção.



[39] um dos poços do terreno a intervir

2.2 água

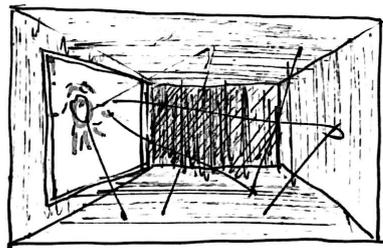
“Quando se fala do processo cerâmico, eu valorizo um espaço com luz e acesso à água garantido, elementos imprescindíveis na cerâmica”⁵³

A água tem um papel central na construção cerâmica, sendo por isso um dos fatores mais presentes ao longo dos quatro projetos citados, desde o que responde a uma cerâmica mais elementar, a casa Wabi, até ao atelier em Belo Horizonte que fragmenta os espaços de trabalho e onde é marcante o alcance a pontes de água em todos os espaços. Para além destes projetos em específico, todos os outros visitados e estudados apresentam esta condição em comum.

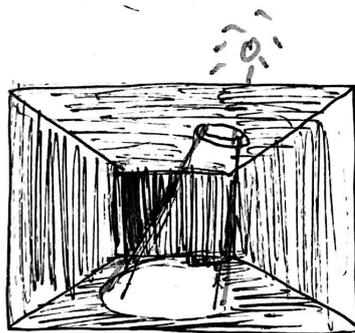
Deste modo questiona-se em que momentos a água é fundamental nas diferentes fases deste procedimento. Através dos relatos dos ceramistas conclui-se que a água tem dois grandes papéis na cerâmica: um primeiro que diz respeito à sua utilidade enquanto material, no manuseamento dos diferentes matérias primas, como para humedecer as argilas que consoante as estações do ano alteram a sua sensibilidade precisando de mais ou menos água, e um segundo relativo à limpeza das áreas de trabalho: mesas bancadas e chão.

⁵³ *“When we talk about ceramic process, I value a place with light and guaranteed access to water, an undeniable element in ceramics.”* Andile Dyalvane em Entrevistas a Ceramistas, em anexo, p.165

QUALIDADE DA LUZ



DIFUSA
- "TRANQUILA QUITUDE"



SÓLIDA
- "EM VISÍVEL MOVIMENTO" (CONSOANTE O SOL)

CAMPO BAEZA : A IDEIA CONSTRUÍDA

[40] esquema da qualidade da luz, segundo análise do livro de Campo Baeza, A ideia construída

2.3 luz

*“configurar um espaço arquitectónico não é senão sintetizar e purificar o poder da luz”*⁵⁴

O tema da **luz**, por muito vago que se afirme, acarreta na sua essência uma divisão clara entre luz natural e luz artificial. A luz natural é cedida pelo sol, de forma direta ou indireta: a luz da lua. Caracteriza-se como uma luz distante, associada à origem da vida, imprescindível para a mesma. Por outro lado surge a luz artificial, criação do homem com o intuito de se afastar da escuridão, que está associada à falta de luz. Esta é controlada e estática, um complemento da luz do dia, que terá tido início com a descoberta do fogo.

Às palavras de Campo Baeza, *“a luz é o tema central da arquitetura”*⁵⁶, sendo por isso essencial um *“diálogo com a luz”*⁵⁷. Descreve também que a luz é matéria, faz parte do equilíbrio entre ideia e espaço, tem a capacidade de o transformar e é essencial para a sua compreensão, e tem ainda a *“capacidade de dotar esse espaço de uma qualidade que consiga mover e comover os homens”*⁵⁸. Em suma a luz influencia tanto a vida do ser humano como a arquitetura.

Para o arquiteto Peter Zumthor a luz que ilumina as suas obras não lhe é indiferente, admite que nunca deixa de admirar e aprender com ela⁵⁹. Esta luz que é o **primeiro material** da arquitetura conforme refere Campo Baeza. Existe, de facto, uma relação intrínseca entre matéria e luz: a luz não é apenas absorvida, é refletida, torna-se matéria. Além de ser perceptível através do sol, é também visível quando atinge

*“A luz é a única capaz de tensionar o espaço para o homem. De colocar o homem em relação com esse espaço, criado para ele. Ela tensiona-o, torna-o visível.”*⁵⁵

*“Mergulho na luz do sol que ilumina as texturas, as cores, as superfícies, as formas, capto essa luz, reflito, filtro, atenuo e reduzo para que brilhe no lugar certo.”*⁶⁰

54 ANDO, Tadao in DAL CO, Francesco, Tadao Ando: as obras, os textos, a crítica, Dinalivro, Lisboa, 2001, p.470

55 BAEZA, Alberto Campo, A ideia construída, Caleidoscópio, Lisboa 2018, p.50

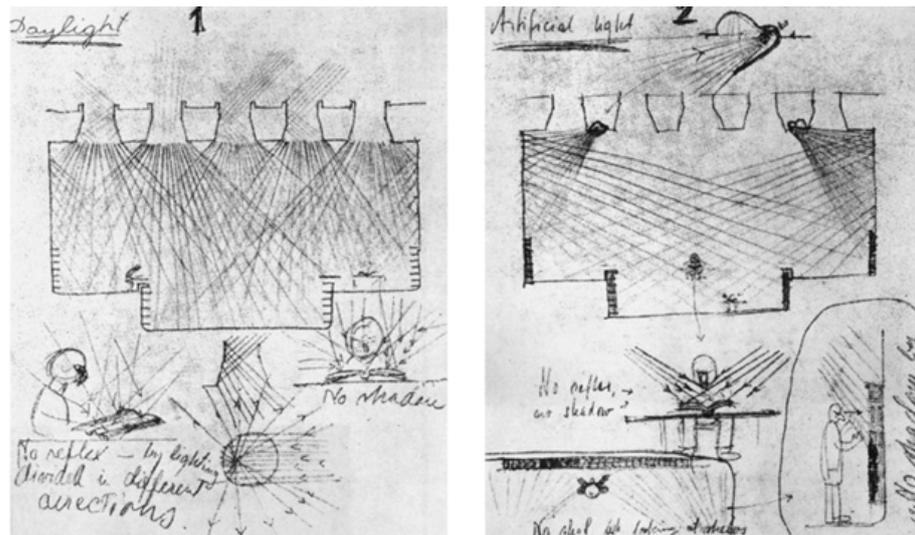
56 Ibidem, p.17

57 Ibidem, p.26

58 Ibidem, p.38

59 *“No dejo de admirarme y aprender y soy plenamente consciente de que es la luz de Sol la que ilumina los edificios que concibo”* in ZUMTHOR, Peter, Pensar la Arquitectura, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 91

60 *“Sumerjo en la luz solar los espacios, los materiales, las texturas, los colores, las superficies, las formas, atrapo esa luz, la reflejo, la filtro, la atenuo y la rebajo para que luzca justo”* in Ibidem, p.91



[41] estudo de Alvar Aalto sobre a diferença da luz natural da luz artificial na biblioteca de Viipuri



[42] biblioteca da universidade de aveiro, projeto do arquiteto Álvaro Siza Vieira

um *“interminável número de corpos, estruturas”*⁶¹ e matérias que a refletem ou dispersam.

Esta luz que se reflete nos espaços, como analisa Campo Baeza, pode ser difusa ou sólida [imagem 40]. A luz difusa, associada à luz natural, é refletida sem ser perceptível as direções que toma, é uma luz abundante. Por outro lado, a luz sólida é uma luz controlada que ganha forma e contorno. Esta está mais associada à luz artificial que como já referido é controlada e estática.

Não obstante, o homem através da arquitetura controla estes dois tipos de luz conseguindo transformar tanto a luz do sol como a luz artificial numa luz difusa e sólida. Alvar Aalto representa nos seus projetos este estudo acerca da luz, como é exemplo a Biblioteca de Viipuri que através das clarabóias em forma cónica e afunilada refletem a luz natural e artificial de uma maneira *“difusa e sem sombras - ideal para o leitor que pode levar o seu livro para qualquer ponto da sala sem ser incomodado pelas sombras ou pela luz do sol”*⁶² como é possível analisar no desenho do arquiteto [imagem 35].

Também Álvaro Siza trabalha a luz como matéria na Biblioteca da UA, da mesma forma que Alvar Aalto⁶³, através de clarabóias na cobertura [imagem 36] que iluminam os diferentes pisos e as diversas áreas de trabalho. A luz é também refletida pelo espaço e transforma-se numa iluminação difusa à semelhança da biblioteca de Viipuri, mantendo através da luz do sol ou da luz artificial um bom ambiente de trabalho e leitura.

À semelhança de uma biblioteca, um espaço de criação artística necessita de ser trabalhado à luz dos mesmos princípios, de forma a dar resposta a necessidades semelhantes como a concentração e introspeção, imprescindíveis num espaço cuja função passa por ter que garantir a criatividade e produção de um artista, sendo este

*“O tema da luz, (...) é como sabemos um tema central numa biblioteca, como é também num museu. É necessário que uma biblioteca tenha um interior de recolhimento, uma atmosfera com uma certa serenidade que permita a concentração”*⁶⁴

61 *“sinfín de cuerpos, estructuras”* in ibidem, p.89

62 *“shadow-free, diffuse light was obtained-ideal for the reader who could take his book to any point in the room without being bothered by shadows or stark sunlight.”* in AALTO, Alvar, *Das Gesamtwerk / L'oeuvre complète / The Complete Work*, volume 1, Birkhäuser Verlag GmbH, Basel, 2014, p. 49

63 *“é impossível pensar no cone de luz da biblioteca sem pensar na viipuri de Alvar Aalto”*, Siza Vieira na reportagem de Manuel Graça Dias, RTP arquivos, 22 de março de 1995

64 Ibidem

um pintor, escultor, arquiteto ou ainda um ceramista, conforme o caso em análise. Para este efeito a *“luz é o mote”*⁶⁵, é o elemento/material que define e caracteriza os diferentes espaços de trabalho e que permite criar diversas atmosferas num espaço com as mesmas particularidades.

É então possível afirmar que tanto num estúdio de criação como numa biblioteca a *“luz é uma consideração primária”*⁶⁶, é essencial em todos os processos cerâmicos desde a preparação aos acabamentos e esta pode transformar e potenciar os diferentes espaços de trabalho.

Recorrendo às palavras da ceramista Inês Soares *“a luz é essencial seja em que fase do processo for”*⁶⁷, assim o estudo deste **material** é fulcral para a futura intervenção tendo-o sempre em análise e consideração.

65 BAEZA, Alberto Campo, A ideia construída, Caleidoscópio, Lisboa 2018, p.22

66 *“In a library, light is a primary consideration”* in AALTO, Alvar, Das Gesamtwerk / L'oeuvre complète / The Complete Work, volume 1, Birkhäuser Verlag GmbH, Basel, 2014, pg.48

67 Inês Soares em Entrevistas a Ceramistas, em anexo, p.163

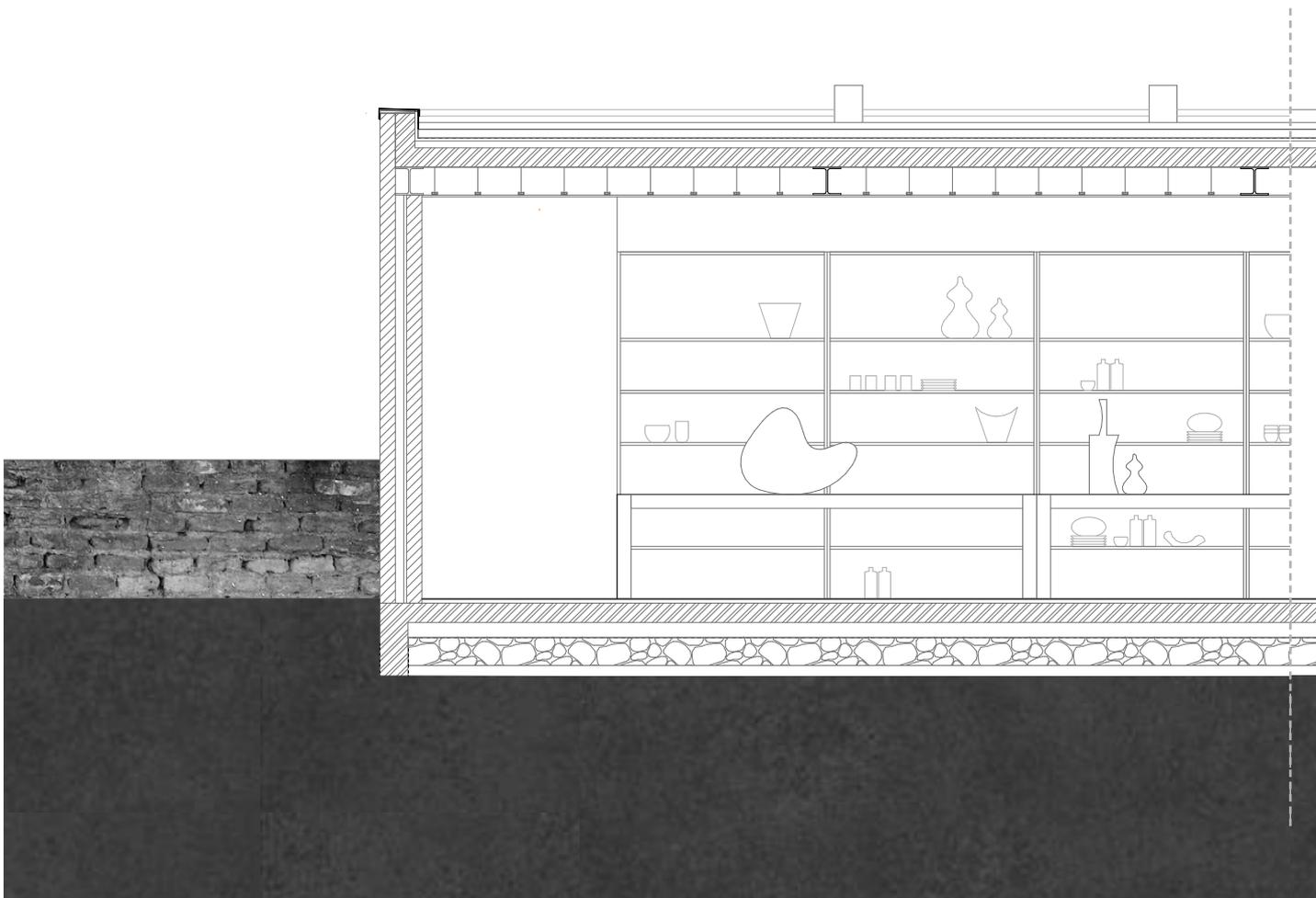
Refletindo assim acerca destes temas, e com base nas opiniões e afirmações dos ceramistas interpelados, é possível concluir este momento com um apanhado de aspetos e problemas captados nas diferentes fases e espaços de trabalho, que levam a preocupações na fase projetual.

Através do conhecimento empírico é apreendido, desde logo, que num atelier de cerâmica é necessário um percurso, organizado e fluido, que se relacione com as diferentes fases de produção, não sendo obrigatório estar ordenado. Que a água e a luz são dois materiais fundamentais nesta produção e que muitas das dificuldades sentidas no atelier e nas diferentes obras analisadas resume-se à dificuldade em aliar estes dois materiais aos diferentes espaços e percurso, como é exemplo o atelier ceramique que através da diferença de cota separa as rodas de oleiros do único ponto de água, sendo a moldagem na roda das técnicas que mais exige a presença deste componente líquido.

Ainda assim, é necessário apontar mais alguns problemas encontrados, como as dificuldades nas distâncias entre alguns processos, as pequenas dimensões que prejudicam a fluidez dos espaços e conseqüentemente a produção artística, e sobretudo que a escassez de luz na área de trabalho prejudica a criatividade e produtividade do artista.

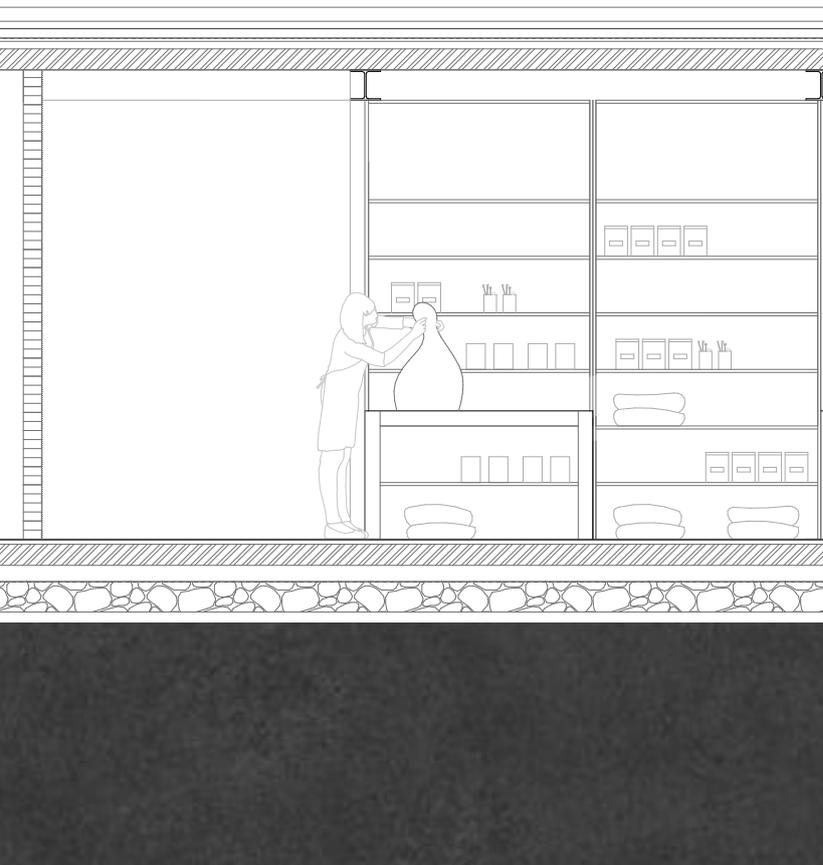
Em contrapartida muitas características positivas são assimiladas e tidas em conta na intervenção fazendo assim parte da sua justificação.

3



[43] montagem de dois fragmentos do corte longitudinal do atelier
escala 1/50

intervenção





 reabilitação de um segmento da antiga rua do Paço

[44] interpretação da proposta dos COG atelier sobreposta ao mapa atual
escala 1/5000

3.1 esquema geral

Após uma análise da circunstância em que se insere o lugar e o cliente, e um estudo refletivo sobre o programa e os temas implícitos no mesmo, procura-se responder em forma de projeto a uma encomenda. Em primeiro lugar é colocado em cima da mesa o esquema geral para o lugar, projeto executado pelo atelier COG arquitetos [imagem 44] a pedido do cliente, sendo realizado um breve estudo acerca do mesmo, com o intuito de inserir e enquadrar a futura proposta na envolvente próxima.

Com isto, é importante realçar, no estudo preliminar executado, a distribuição do programa e dos percursos inerentes ao mesmo. Em simultâneo são apontadas algumas lacunas na proposta, provenientes da falta de aprofundamento, por se tratar apenas de um estudo prévio apresentado à CMI, estudo este que teve como principal objetivo a iniciação do processo de licenciamento e a solicitação de um financiamento para o mesmo - na construção de ruas, passeios e estacionamento público.

Desta forma, é evidente uma certa rigidez no traçado do plano, nomeadamente na área envolvente à capela, o que se traduz numa contenção em demasia do espaço, não deixando o edifício “respirar”. Assume-se que isto acontece devido à pouca área de intervenção sendo que o terreno subjacente à capela já não pertence à propriedade após ter sido doada à CMI. Outro aspeto negativo, consequência do estado embrionário do estudo realizado, é o incumprimento das regras estabelecidas tanto na Planta de Ordenamento como na Planta de Condicionante do PDM, na proposta de loteamento a nascente, onde existem pelo menos duas das moradias em solo agrícola, sendo que uma delas também se encontra dentro do limite da RAN, onde à partida é ilegal a construção habitacional.

Posto isto, procura-se analisar os percursos inerentes à propriedade, os diferentes momentos programáticos e os seus respetivos acessos.



- 1 reabilitação das áreas agrícolas, estruturas de apoio e centro hípico
- 2 unidade hoteleira
- 3 habitações pertencentes à unidade hoteleira, capela, museu e atelier de cerâmica
- 4 futuro investimento imobiliário

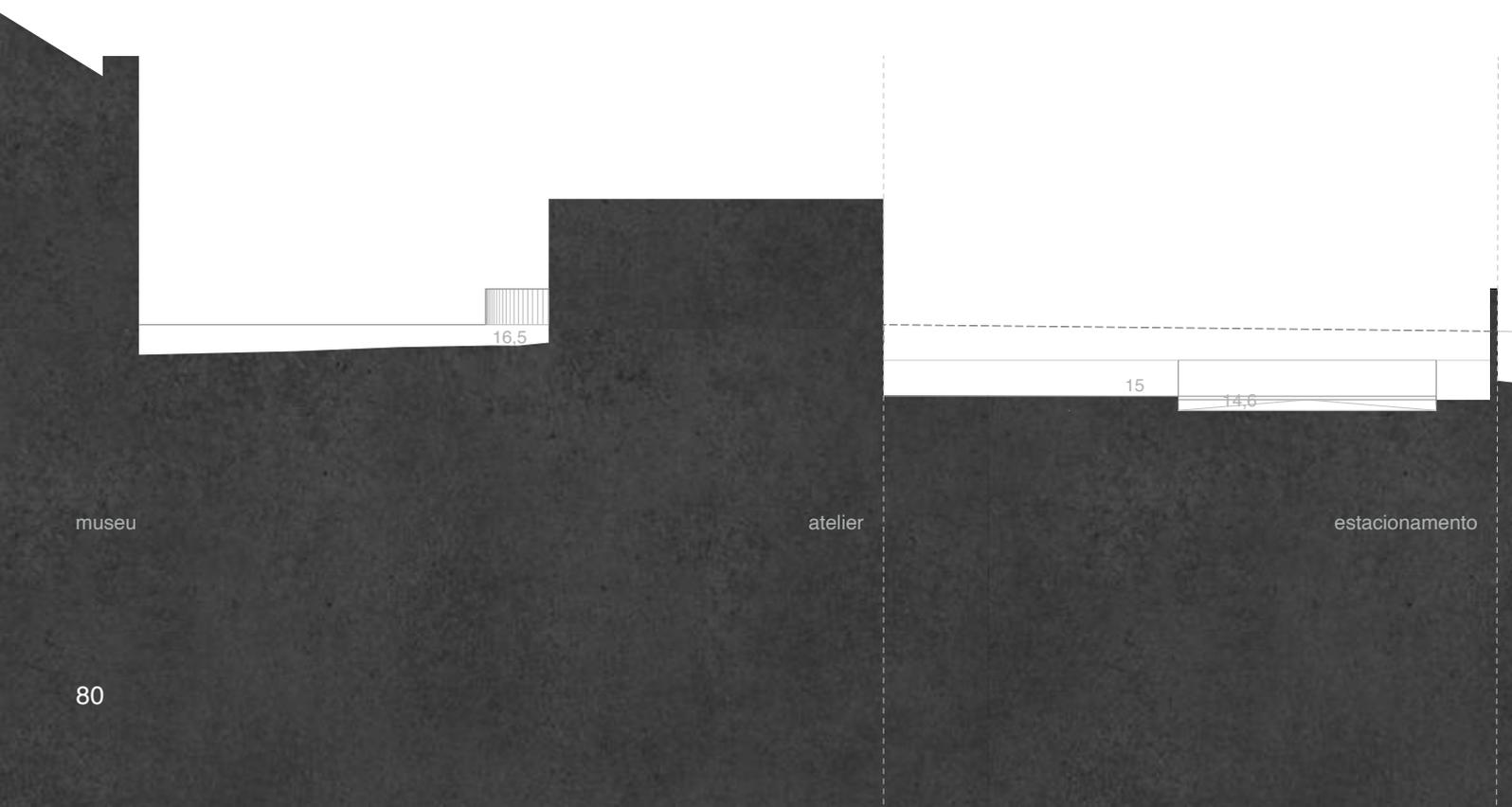
[45] divisão programática do esquema geral

escala 1/2000

Através da carta militar de 1958 [imagem 1] é bastante elucidativo, que para além da disposição organizada da área agrícola, existe um percurso que acompanha estes terrenos e que dá acesso direto à entrada principal da Quinta. Perante isto, no esquema geral em estudo [imagem 44], o percurso que ao logo destes anos se encontrava interdito e inutilizado é assinalado com o intuito de o restaurar. É também encontrado em documentos da CMI um **Plano de Pormenor (PP)** que representada também esta intenção. Assim conclui-se a sua pertinência, possibilitando que os visitantes do Paço da Ermida sejam acompanhados na maioria do percurso, desde a rotunda perto do limite norte do terreno até a porta principal da quinta, pelos terrenos da propriedade - o vale.

O acesso à Ermida pode ser feito através de três outras ruas, pela Rua do Paço, que também está representada na carta militar, apesar de em 1958 não ter início na rotunda referida acima, pela Rua da Capela, que divide o terreno principal do Paço do terreno em estudo, e pela Rua da Barreira que é o prolongamento da Rua da Capela e que dá acesso à Capela pelo sentido contrário.

Através destes percursos garante-se o acesso aos diferentes programas propostos. Assim divide-se a proposta geral, elaborada pelo atelier COG, em quatro partes [imagem 45]. Uma primeira, que diz respeito ao restauro das áreas agrícolas, da criação de apoios para estas áreas e de um centro hípico, localizados nos terrenos a norte da Rua do Paço. Um segundo momento, a sul do anterior, delimitado pela Rua do Paço e pela Rua da Capela, que diz respeito à unidade hoteleira, que na sua maioria desenvolve-se na casa apalaçada e nas cavalariças. Um terceiro momento, que se separa do anterior pela Rua da Capela, onde está inserida a área de intervenção, limitado também pela Rua do Paço e pela Rua da Capela, tendo ainda acesso pela Rua do Barreiro. E, por último, um quarto momento que se localiza no limite nascente da propriedade, área destinada a um futuro investimento imobiliário.



museu

atelier

estacionamento

proposta

O terreno em estudo é acedido de duas maneiras distintas, pela “entrada principal”, entrada que já existente e que serve a casa, ou pelo estacionamento público proposto no projeto geral analisado.

Perante isto, o estacionamento é alvo de estudo e propõem-se um reajuste de cotas [imagem 46], enterrando-o ligeiramente, não só para possibilitar uma maior privacidade das três habitações do hotel, como também a necessidade de ir ao encontro da cota da rua para não tornar ilegais as pendentes de entrada, tanto a dos carros como a das pessoas. Para além do estacionamento, a antiga fábrica de cerâmica também é tida em consideração, dado a sua empena que marca o espaço em estudo. As árvores e os poços existentes no terreno também são mapeados com o intuito de serem tidos em conta aquando da intervenção.

Para além da casa já apresentada, que marca consideravelmente o terreno e a sua envolvente, existe também um anexo que outrora funcionava como apoio agrícola, cuja construção padece de interesse arquitetónico e histórico. Posto isto, considera-se que a sua reabilitação não faz sentido no contexto do futuro projeto, daí a optar-se pela sua demolição.



capela

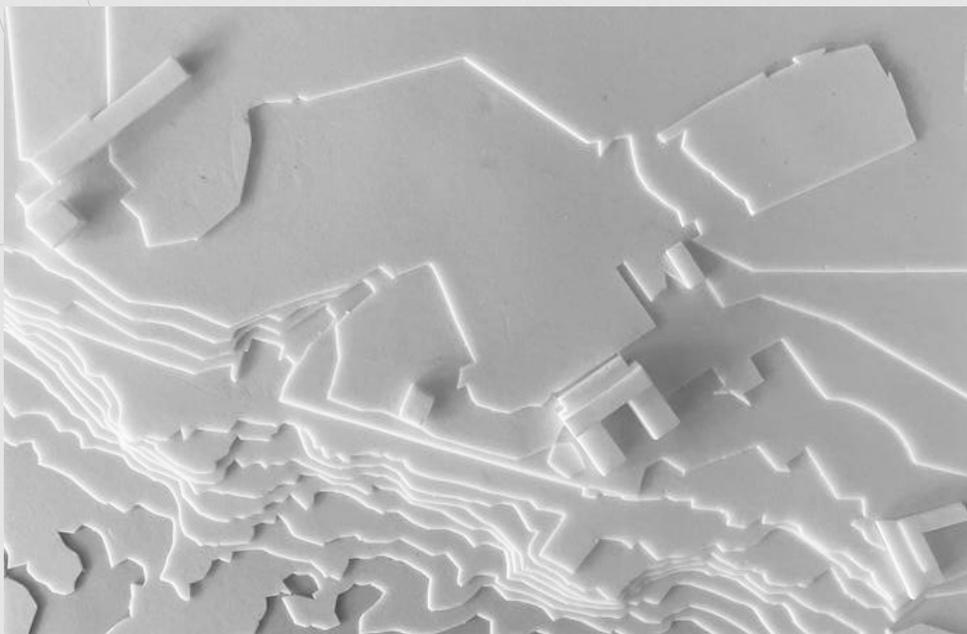
[46] corte esquemático da relação cheio/vazio da intervenção no terreno

escala 1/200

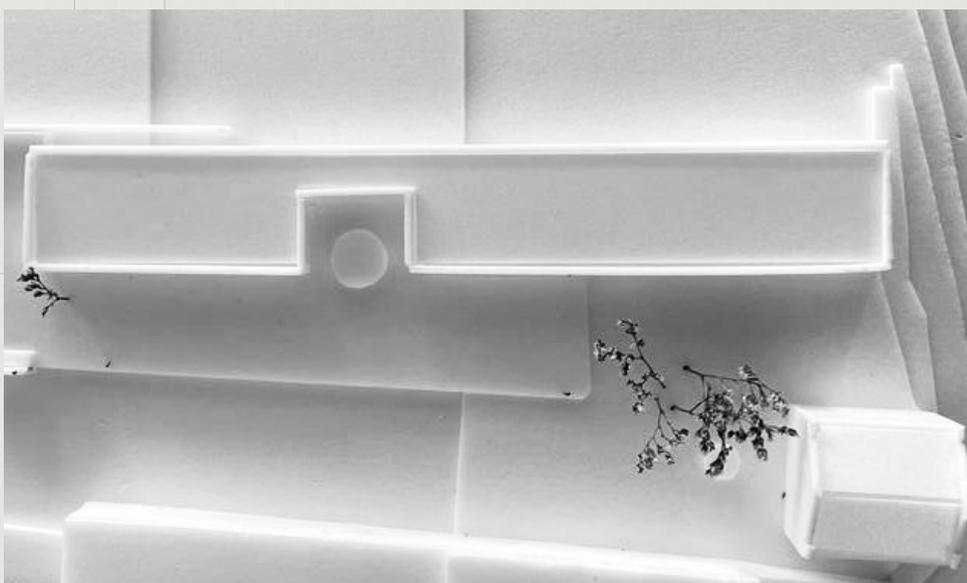


[47] planta geral da implantação da nova intervenção
escala 1/500





[48] maquete de estudo 1/500



[49] maquete de estudo 1/200



[50] alçado da rua do Paço

Assim, o programa é distribuído pelos diferentes espaços de modo a estabelecer uma simbiose entre o processo de criação e o momento de partilha, resultando na criação de espaços que se relacionam entre si e com a envolvente próxima.

Os dois momentos, o de partilha e de criação são respetivamente o espaço museológico e o atelier, partindo desde início da intenção do cliente em atribuir o museu à casa já existente e o atelier, dando lugar a uma nova edificação que coabite com a pré existência.

Desta forma, e após o reajuste do estacionamento, sente-se a necessidade do atelier fundamentar e integrar este momento que divide o terreno em dois programas: casas do hotel e capela e, do outro lado, o atelier e o museu. Assim o atelier faz frente ao estacionamento e cria na fachada oposta um ambiente mais controlado, suscetível à criação artística e à sua partilha.

Assim, num momento em que se tenta perceber e entender o terreno numa escala mais aproximada, procura-se que haja uma maior exploração das possibilidades do lugar, com o objetivo de privilegiar o espaço que depende da nova intervenção e na tentativa de apoiar o projeto geral executado. Deste modo, inicia-se o projeto com a procura de uma implantação que seja um agente de ligação entre o museu, o estacionamento e toda a sua envolvente.

Numa fase inicial, e apoiada no breve estudo do atelier COG arquitetos, assumiu-se a continuidade das linhas da casa e de um dos edifícios da antiga fábrica de cerâmica como delimitadores da forma do atelier. Após isto, é perceptível que esta implantação não resultaria, que estaria presa a uns limites que não são suficientemente fortes nem sentidos e que não se relacionaria com a sua envolvente.

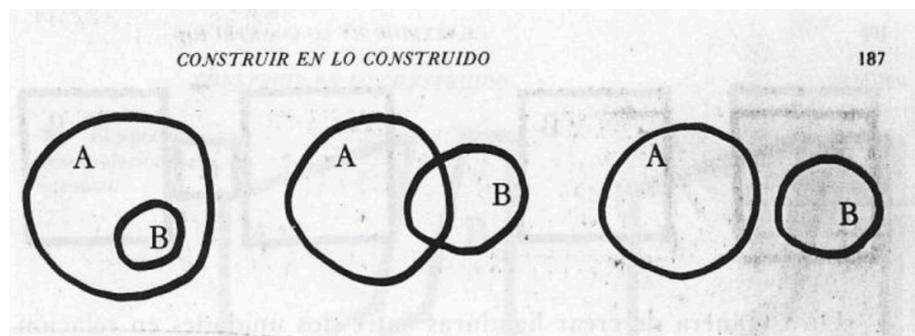
Posto isto, o edifício fixa-se no limite criado pelo estacionamento, tornando-se parte desta relação cheio/vazio, considerando o atelier como cheio e o estacionamento como vazio. O edifício forma um muro, um limite, uma contenção do terreno, pertencendo assim ao percurso. Este faz-se discreto em relação ao museu, não se impõe à pré-existência, só podendo ser sentido quando percorrido à cota do estacionamento.

O edifício dilui-se no terreno com o intuito de não entrar em confronto com a envolvente próxima e principalmente com os edifícios já existentes até então, como a casa e capela. Esta subtileza é desejada não só de forma a evitar a criação de uma barreira visual em toda o terreno, mas também com o intuito de enaltecer estas pré-existências. Desta forma, tem-se o atelier como limite deste vazio que é o estacionamento fazendo-lhe uma frente cega, marcando-o e estabelecendo um percurso para a cota superior, a do jardim. No lado oposto a esta fachada, o atelier abre-se para o jardim e acolhe um dos poços já existentes, propondo a rentabilização da água deste para usufruto do atelier. O poço em questão torna-se um princípio e uma condicionante do desenho, acabando por se tornar tema da intervenção.

Para se aceder ao atelier, privilegiou-se o acesso feito pelo estacionamento devido à sua proximidade, garantindo sempre o acesso pelo jardim, sendo possível subir para a cota do terreno de duas maneiras. Por um lado, é possível aceder ao edifício na continuidade do passeio que vem da Rua do Paço e contorna a entrada do estacionamento na direção do museu, subindo umas escadas cobertas pertencentes ao edifício, por outro lado, tem-se o percurso em rampa já referido que acompanha a fachada do atelier que faz frente ao estacionamento, acedendo-se assim ao jardim e à fachada poente do atelier.



[51] museu "moinho de papel", projeto do arquiteto Siza Vieira



[52] inclusão, interseção e exclusão
Construir no construído, Francisco Di Garcia

3.2 museu

casa

“O que detetamos como oportunidade nestes casos é que o resultado não se pode entender sem a preexistência. Quer dizer, para nós, a preexistência só faz sentido se for algo essencial ao projeto e isto é algo que tem a ver com a história do edifício e com a sua matéria”⁶⁸

Depois da análise do contexto geral em que se insere a proposta, e a distribuição dos programas na implantação, o trabalho remete para o estudo breve acerca da casa já mencionada e descrita anteriormente, com o propósito de apresentar uma intenção projetual enquadrando o projeto do atelier no terreno inscrito e nos programas com que coabita e se relaciona. No seguimento do levantamento executado e apresentado no primeiro capítulo, procede-se a uma proposta de reconversão desta habitação do séc. XIX.

Intervir resume-se ao ato de participar conscientemente na construção da cidade. Para isso o primeiro a fazer-se é reconhecer os limites de área afetada pelo projeto⁶⁹. Intervir no existente não é algo imediato nem óbvio. Aliás, deve ser considerado um desafio, pois existe a necessidade de adaptar um certo espaço ou apenas restaurá-lo.

Pelas palavras de Francisco di Garcia este tema de *Construir no Construído* “(...) equivale a definir uma forma em um lugar que já tem forma, de modo que tal ação supõe uma modificação do locus”⁷⁰, daí a importância que este autor frisa em estudar o lugar e o modo como se vai intervir, dividindo então esta intervenção em três bases operacionais: inclusão, interseção e exclusão. Como

⁶⁸ “Lo que detectamos como oportunidad en estos casos es que el resultado no se pueda entender sin esta preexistencia. Es decir, para nosotros sólo tiene sentido la preexistencia si es algo esencial del proyecto y es algo que tiene que ver con la historia del edificio y con su materia” in HArquitects 2010.2020, Madrid: El Croquis, no203, 10 de Março de 2020, p.36

⁶⁹ GARCIA, Francisco, Construir en lo construido - La arquitectura como modificación, Nera, Madrid, 1992, p.179

⁷⁰ “Equivale a definir una forma en un lugar que ya tiene forma, de suerte que tal acción supone una modificación de locus” in Ibidem, p.11

exposto na imagem 52, apresentada ao lado, a *inclusão* pressupõem que o elemento A compartilhe os seus pontos com o elemento B, absorvendo-o ou englobando-o. A *interseção* é manifestada quando o elemento A recebe o B como elemento modificador dos seus próprios limites. Por último, a *exclusão* supõe a inexistência de pontos em comum entre os elementos A e B.⁷¹

“Trata-se da manipulação de um objeto que entra em regeneração, cresce ou se modifica; sendo capaz de abranger um amplo espectro de possibilidades desde a reabilitação até à ampliação moderada, passando pela transformação da sua estrutura interna”⁷²

Para além das bases operacionais, Francisco di Garcia divide a intervenção em níveis. Um primeiro, a *modificação circunscrita* que diz respeito à relação imediata com o objeto, da interação com o mesmo e a sua manipulação, sempre centrado no valor que se dá ao objeto arquitetónico mediante a intervenção. É neste nível que segundo Francisco di Garcia *“deixar falar o edifício”⁷³* ganha expressão e sentido.

Num segundo nível, tem-se a *modificação de locus*, onde são tema as *“intervenções que manifestam repercussões nos espaços urbanos construídos”⁷⁴*, que alterem a forma de entender tanto do objeto arquitetónico como do *“genius loci”⁷⁵*. Francisco di Garcia afirma que, neste nível, o impacto da intervenção da reabilitação é indicado pela sua envolvente, sendo imprescindível a ponderação das futuras intervenções nas pré-existências.

O último nível, diz respeito às *diretrizes da conformação urbana*, representando as intervenções que afetam a cidade, *“ trata-se de um grau de intervenção onde surge um modo peculiar de construir a cidade, ainda que a escala do projeto possa variar”⁷⁶*. Assim, limita-se o campo urbanístico onde a intervenção tenta especificar ou particularizar os cheios e os vazios presentes na cidade.

⁷¹ Ibidem, p.187

⁷² *“Se trata de la manipulación de un objeto que entra en regeneración , crece o se modifica; pudiendo abarcar un amplio espectro de posibilidades desde la restauración hasta la ampliación moderada, pasando por la transformación de su estructura interna.”* in GARCIA, Francisco, Construir en lo construido - La arquitectura como modificación, Nera, Madrid, 1992, p.189

⁷³ *“dejar hablar al edificio”* in Ibidem, p.190

⁷⁴ *“de las intervenciones que repercuten manifiestamente sobre los ámbitos urbanos constituidos”* in Ibidem, p.215

⁷⁵ *“Aquellas intervenciones que, sin tener alcance urbanístico, se caracterizan por la peculiar repercusión derivada hacia el ámbito urbano donde se producen, hasta el punto de poder hablar con propiedad de una alteración del Genius loci”* in Ibidem, p. 215

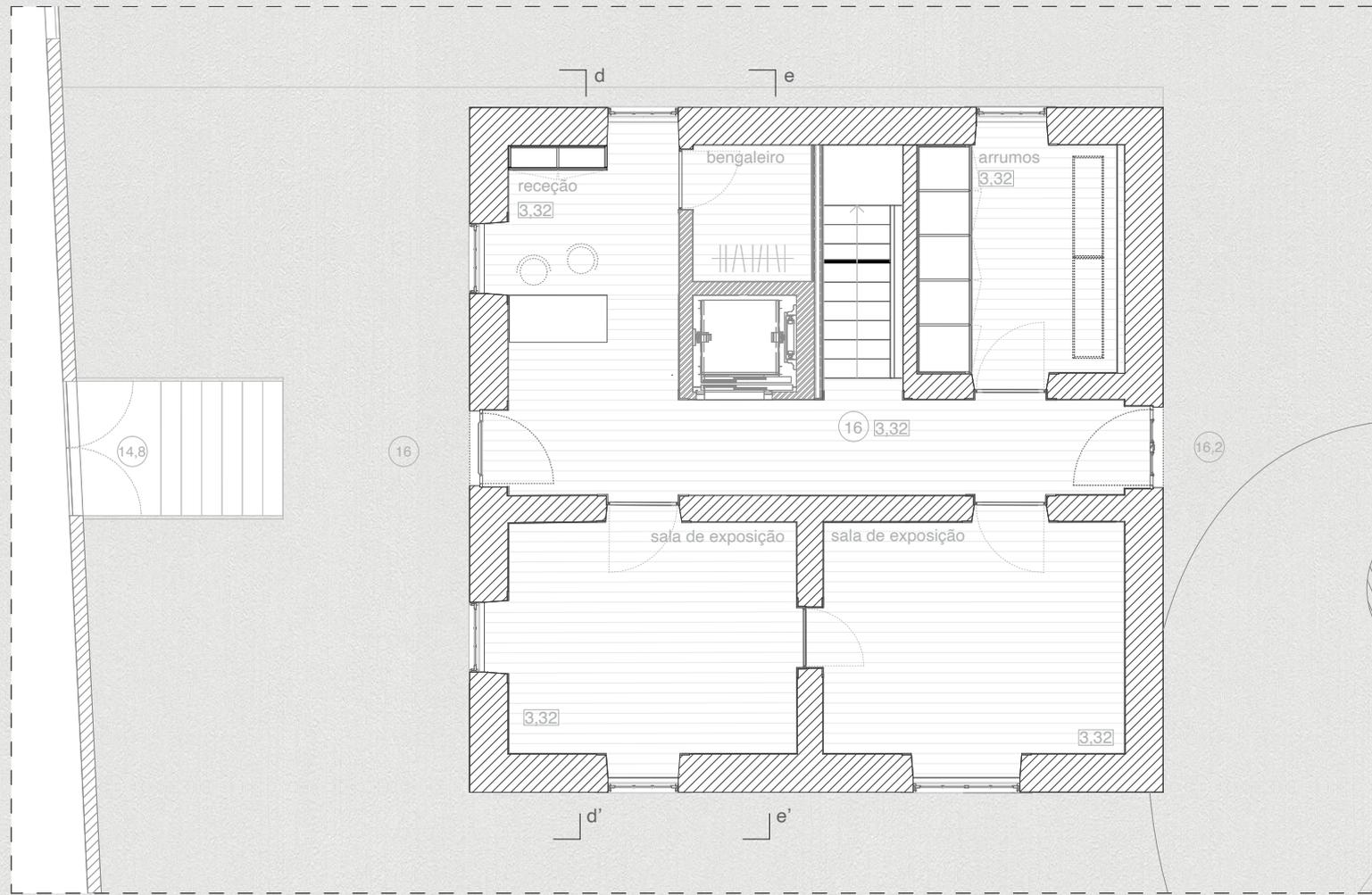
⁷⁶ *“Se trata de un grado de intervención donde se sugiere un peculiar modo de construir la ciudad, aunque la escala del proyecto pueda ser muy variable”* in Ibidem, p. 230

Desta forma, e tendo em consideração as bases operacionais e os níveis de intervenção propostos por Francisco di Garcia, estabeleceu-se como prioridade a necessidade de não alterar nem sobrepor uma forma à casa existente, que através da sua linguagem mantém presente as vivências passadas. Também, como afirma o arquiteto Nuno Valentim, é necessário que qualquer intervenção no construído tenha a capacidade de *“reintegrar o existente e reintegrar os valores herdados”*⁷⁷. Opta-se assim pela *inclusão* do novo projeto na pré-existência sem alterar a sua essência, potenciando-a e possibilitando o acolher de um novo programa, de um novo propósito, remetendo à ideia do *“deixar o edifício falar”*⁷⁸.

O arquiteto Siza Vieira, no museu “moinho de papel” em Leiria, explora esta ideia de reintegrar o existente no novo. Também aqui se está perante um caso de inclusão onde a reabilitação da pré-existência é o fator delimitador de todo o desenrolar da intervenção, marcada pela recuperação da estrutura de madeira, como se pode ver nas fotografias apresentadas [imagem 51]. Importa salientar as vigas de madeira à vista onde se apoia o soalho, a própria estrutura da cobertura e ainda os caixilhos e portas que cuidadosamente são alvo de restauro.

77 Nuno Valentim, Sobre a Reabilitação Urbana, no programa Sociedade Civil, RTP2, 3 de março de 2022 in <https://www.rtp.pt/play/p9731/e602160/sociedade-civil>, consultado a 13-08-2022

78 *“dejar hablar al edificio”* in GARCIA, Francisco, Construir en lo construido - La arquitectura como modificación, Nera, Madrid, 1992, p.190



planta rés do chão . cota 17,2

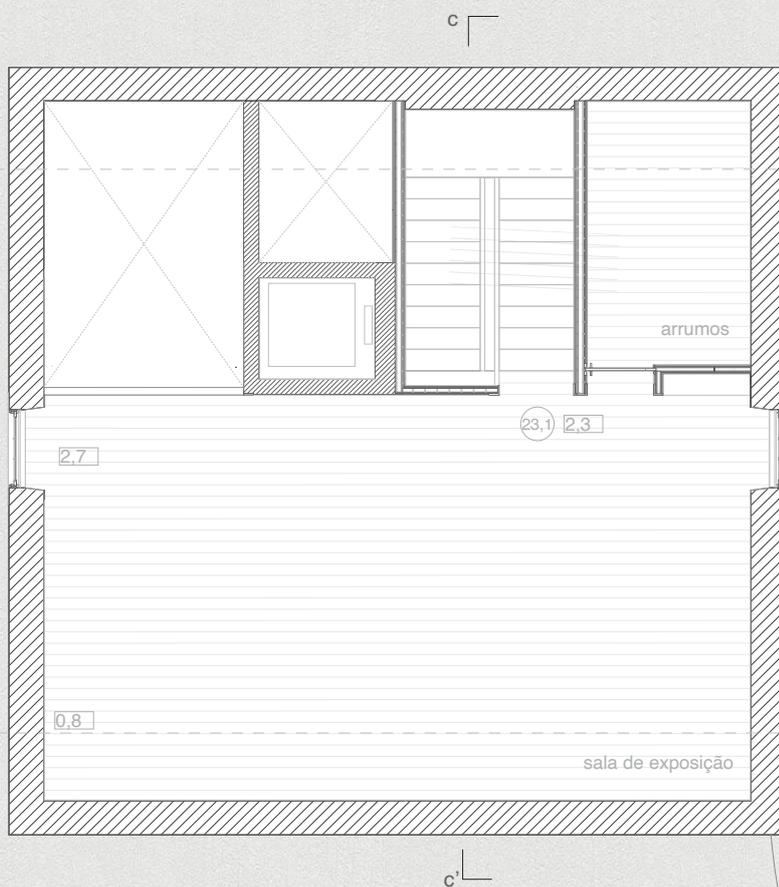


planta cobertura . cota 27

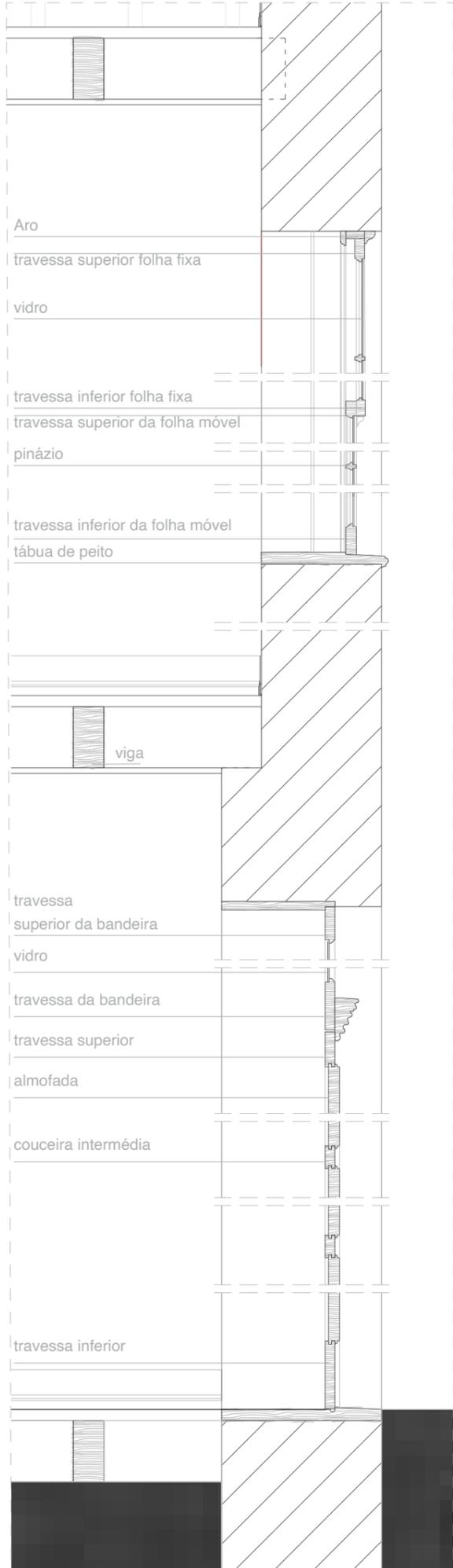
-  betão
-  tabique
-  adobe
-  soalho de madeira
-  madeira
-  telhas



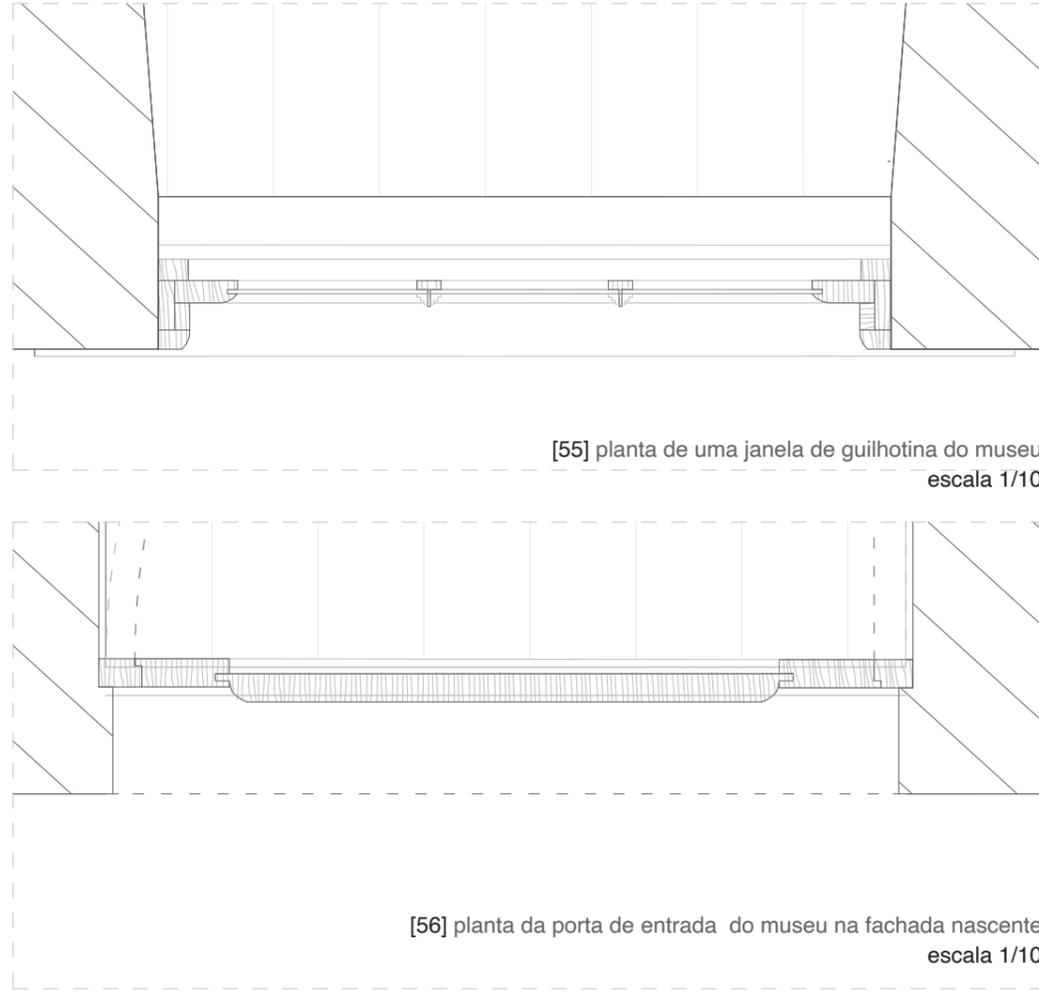
planta 1º piso . cota 20,8



planta sóiã . cota 23,9



[57] corte construtivo, fachada nascente do museu escala 1/20

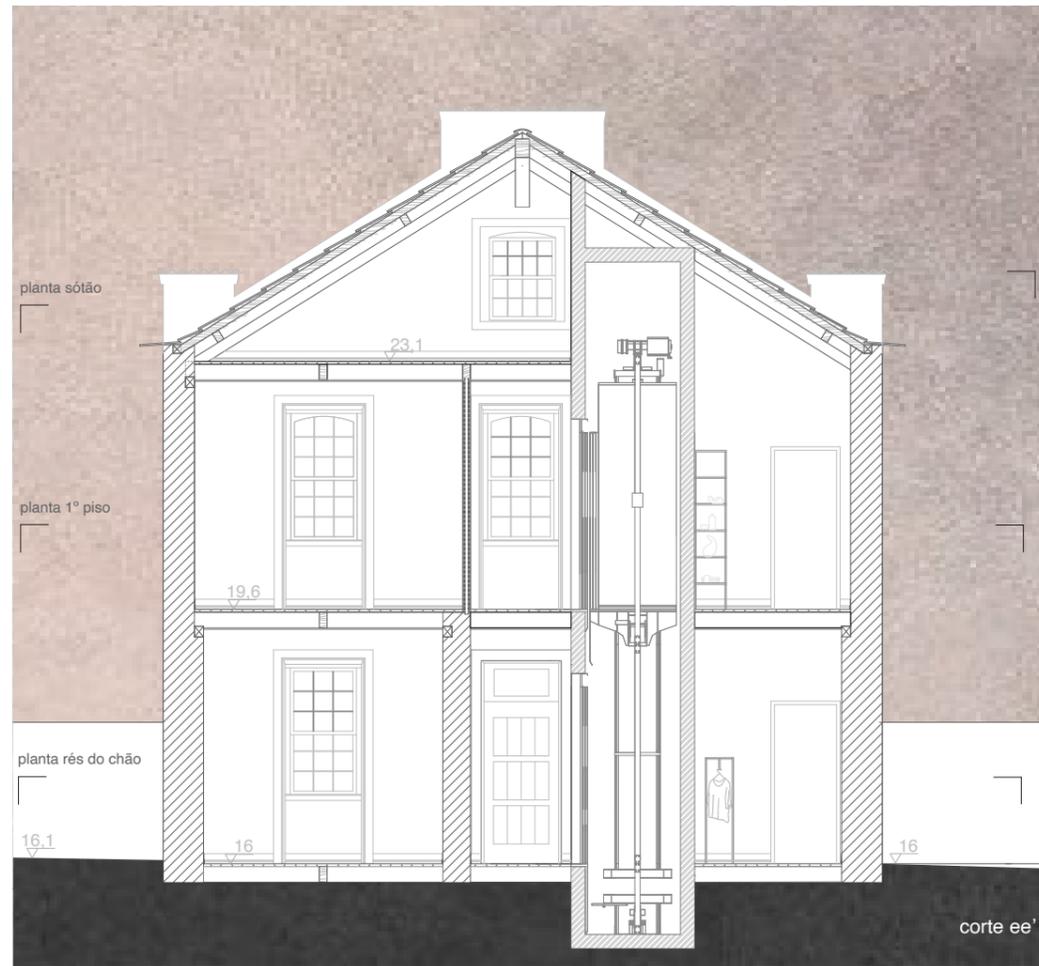


[55] planta de uma janela de guilhotina do museu escala 1/10

[56] planta da porta de entrada do museu na fachada nascente escala 1/10



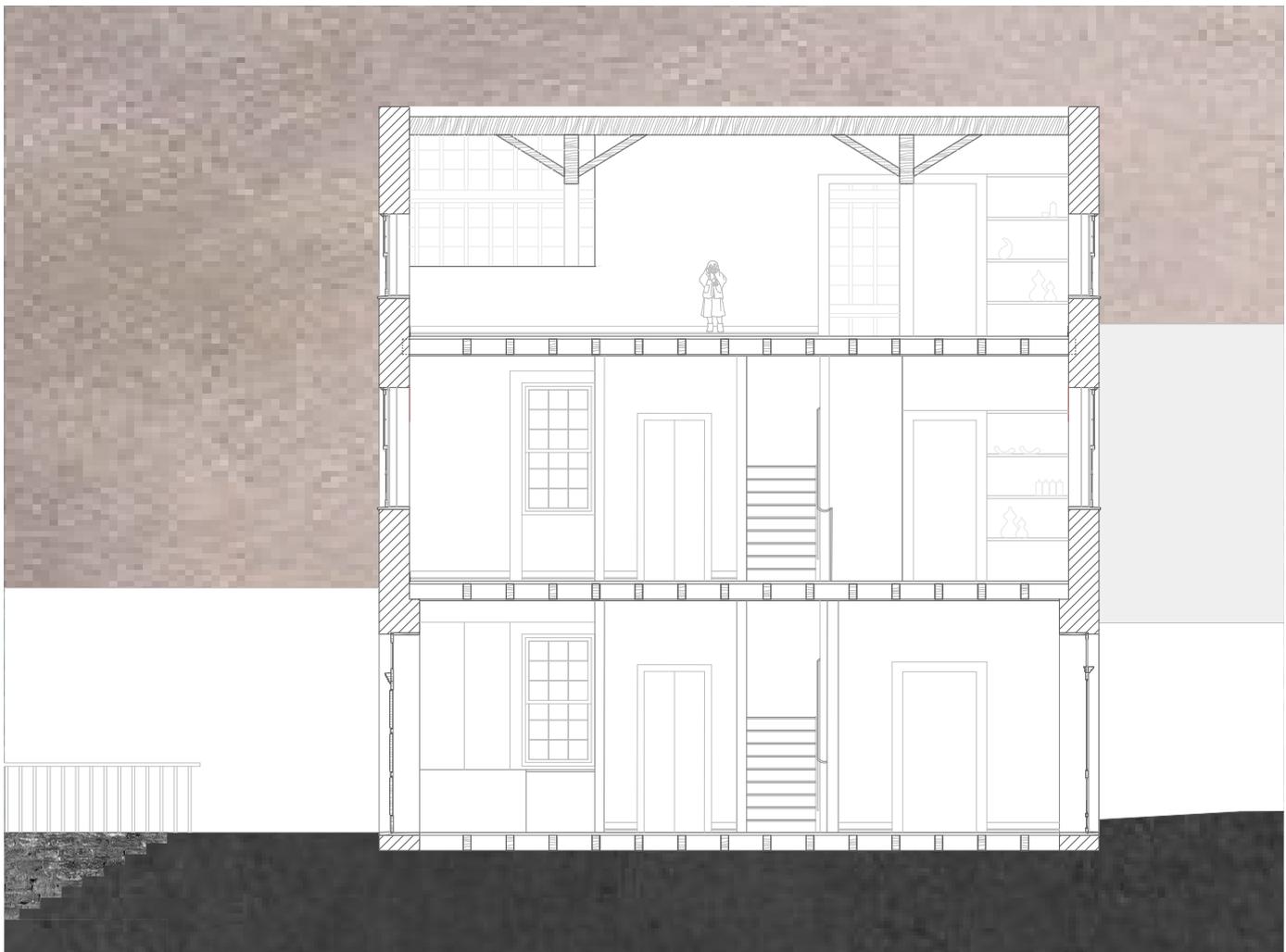
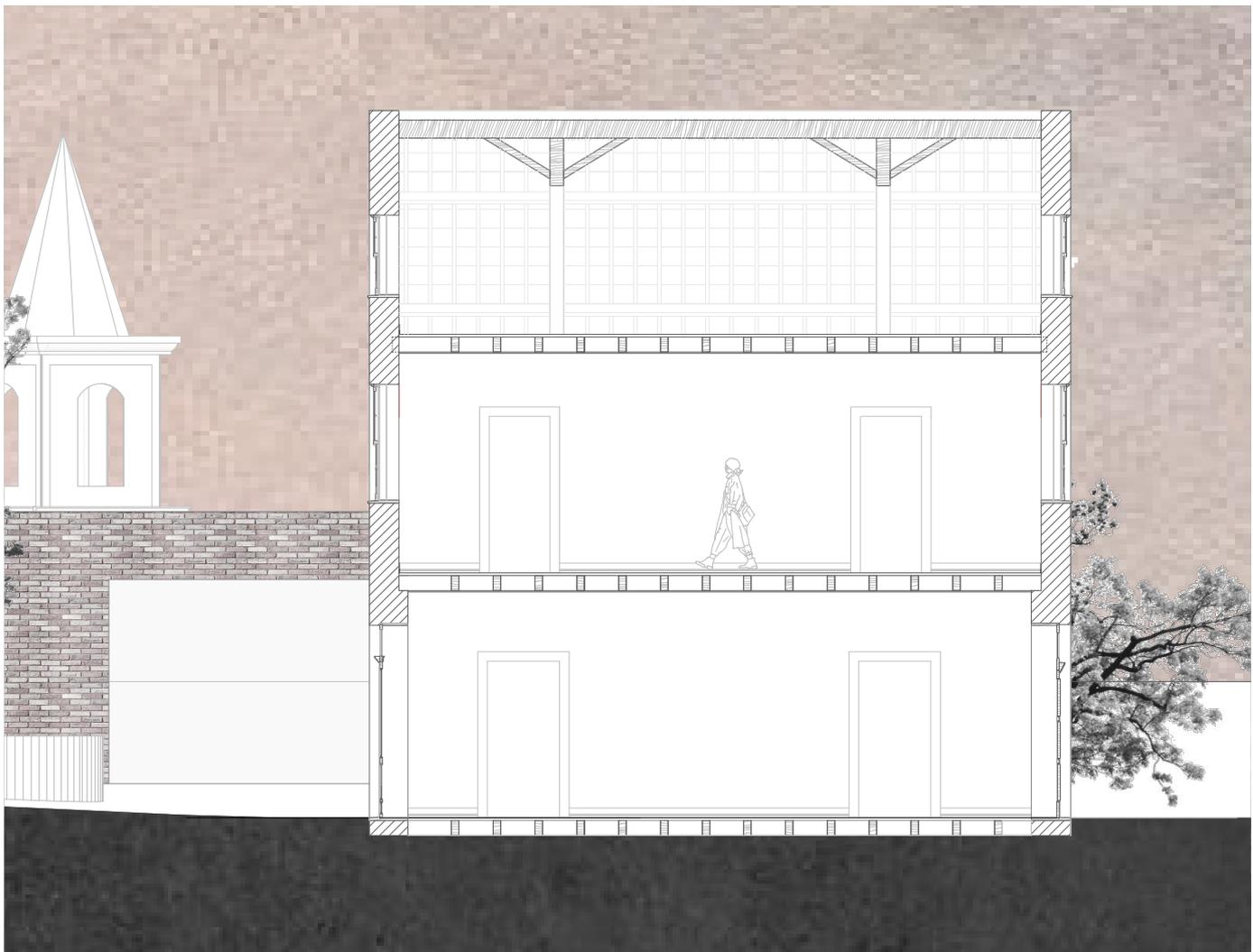
corte cc'



corte ee'



corte dd'



[54] cortes do museu escala 1/100

Procura-se então primeiramente perceber, a nível programático, o que é necessário e fundamental para que este futuro espaço de exposição e partilha responda ao pedido. Deste modo, e após uma pequena reflexão e estudo de obras com programas semelhantes, conclui-se que um espaço de exposição necessita de ser bastante polivalente e versátil. Com isto, opta-se por manter toda a estrutura da casa e das divisórias principais salvo algumas exceções.

Conforme é possível observar nas peças desenhadas resultantes do levantamento feito [imagem 15, página 33], determinou-se à partida, antes do desenvolvimento da distribuição do programa e da sua adaptação, a necessidade de demolir o pequeno acrescento na fachada posterior, que caracterizado por uma construção leve e distinta do edifício principal, foi realizado à posteriori de forma a colmatar a falta de instalações sanitárias no interior da casa, estando atualmente num elevado estado de degradação. Enquanto que no piso térreo este acrescento era apenas utilizado para armazenamento, no piso superior dava lugar à casa de banho onde é ainda possível notar a transformação da janela do corredor em uma porta que dá acesso a este espaço, onde ainda é perceptível a sua moldura em tijolo na fachada principal.

Posto isto, e recorrendo às plantas e cortes apresentados nas páginas anteriores [imagem 53 a 57], a entrada do museu pode ser dividida em dois momentos. Um primeiro, apresentado anteriormente como “entrada principal” que através de umas escadas dá acesso ao museu pela Rua do Paço e um segundo localizado no lado oposto do corredor da casa que dá acesso ao museu pelo jardim e permite juntamente com a outra entrada a permeabilidade e fluidez do percurso entre o exterior, o museu e o jardim.

Para além deste percurso exterior/interior é necessário o debruçar sobre o percurso do próprio edifício e do programa que este alberga. Neste caso, torna-se necessária a criação de um momento de chegada associado à entrada principal, sendo que para a criação desse átrio é feita uma adaptação ao que se pensa ter sido em tempos uma sala de estar. Assim, é retirada a parede divisória abrindo este espaço para o corredor e para respetiva entrada. Associado a este espaço tem-se os acessos verticais, o elevador e as escadas e ainda a criação

de um bengaleiro que serve a recepção do museu, localizada neste pequeno átrio.

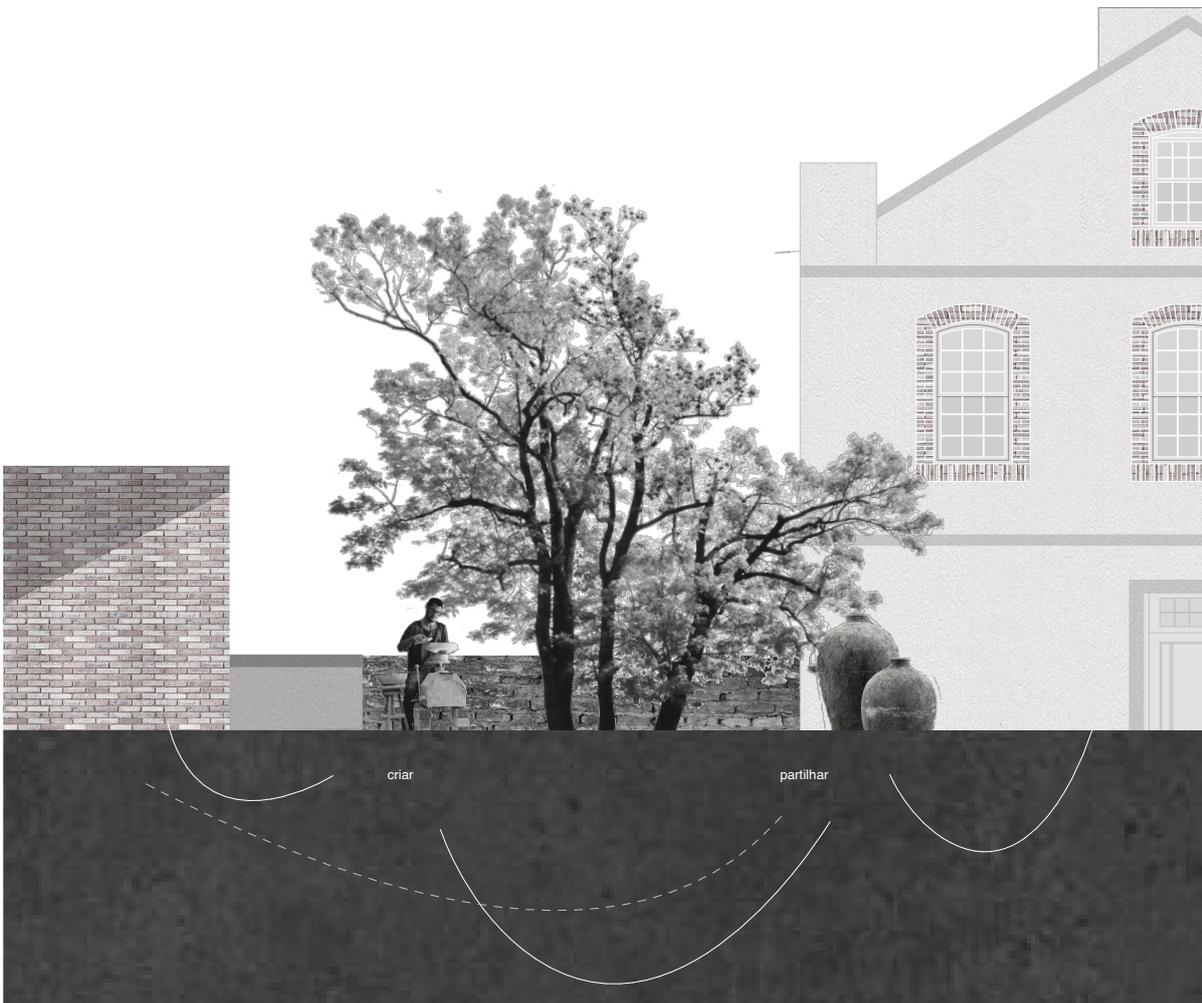
Pode dividir-se a distribuição programática em duas partes: uma primeira que diz respeito aos serviços, como acessos, arrumos e instalações sanitárias, e uma segunda que diz apenas respeito à partilha de informação e arte, contando com uma área de receção e seis ocasiões de exposição.

Esta primeira área, que se traduz nos serviços do museu, encontra-se no lado esquerdo da casa ocupando os antigos arrumos e as áreas equivalentes nos pisos superiores, juntamente com a escada já existente. Na ala direita da casa, conta-se com as salas de exposição que se adaptam à forma e escala das divisórias passadas. Distribui-se assim, no primeiro piso as salas que dizem respeito à parte de exposição histórica acerca da Quinta do Paço da Ermida, o momento de entrada e a recepção. No segundo piso e no sótão encontra-se as áreas destinadas à exposição de arte, principalmente cerâmica, e ainda uma casa de banho que serve os diferentes espaços.

A nível construtivo, é proposta a reabilitação de todos os elementos estruturais, como as vigas de madeira, os freixais , o soalho, as paredes de tabique, as paredes exteriores em adobe e a cobertura de madeira. Para além destes elementos, sente-se a necessidade de propor ainda um restauro de todas as peças de caixilharia, na sua maioria todas com um sistema de guilhotina e ainda as portas de madeira.



[58] jardim do museu do escultor Eduardo Chillida



[59] colagem esquemática da relação do jardim com os dois programas
escala 1/100

jardim

A ideia de exposição artística não se estabelece apenas no museu, torna-se uma constante em toda a proposta, sendo o programa pensado não só dentro dos seus edifícios mas também no seu exterior. Desta maneira, os jardins são um elemento fundamental para fazer a ponte entre o museu e o atelier sendo também o jardim um momento de partilha. Tanto o programa do museu como o do atelier vive desta simbiose de espaços e percursos, afirmando assim que um não sobrevive sem o outro.

Sendo a cerâmica uma arte tão natural e orgânica que remete para a terra e para a utilização de materiais naturais, sente-se a necessidade de aproveitar este exterior tanto para a sua criação como para a sua exposição. Remetendo assim para o escultor Eduardo Chillida, reconhece-se no seu museu a favorável ligação com a natureza e a partilha da sua arte. Como refere acerca do seu museu em Hernani [image 58], este é um *“sonho de uma utopia, um lugar onde as minhas esculturas pudessem descansar, para que as pessoas pudessem caminhar entre elas como se estivessem numa floresta”*⁷⁹, em que expressa a intenção de transformar a sua arte num percurso natural. Também no projeto em causa é tema este percurso e a ligação com a natureza, não só com os espaços verdes e com os diferentes momentos criados em função dos dois edificadados, mas também com as árvores e os poços, elementos imprescindíveis para a concretização do projeto.

⁷⁹ *“Un día soñé una utopía: encontrar un espacio donde pudieran descansar mis esculturas y la gente caminar entre ellas como por un bosque.”* in <https://www.museochillidaleku.com/museo/>, consultado a 06-07-2022

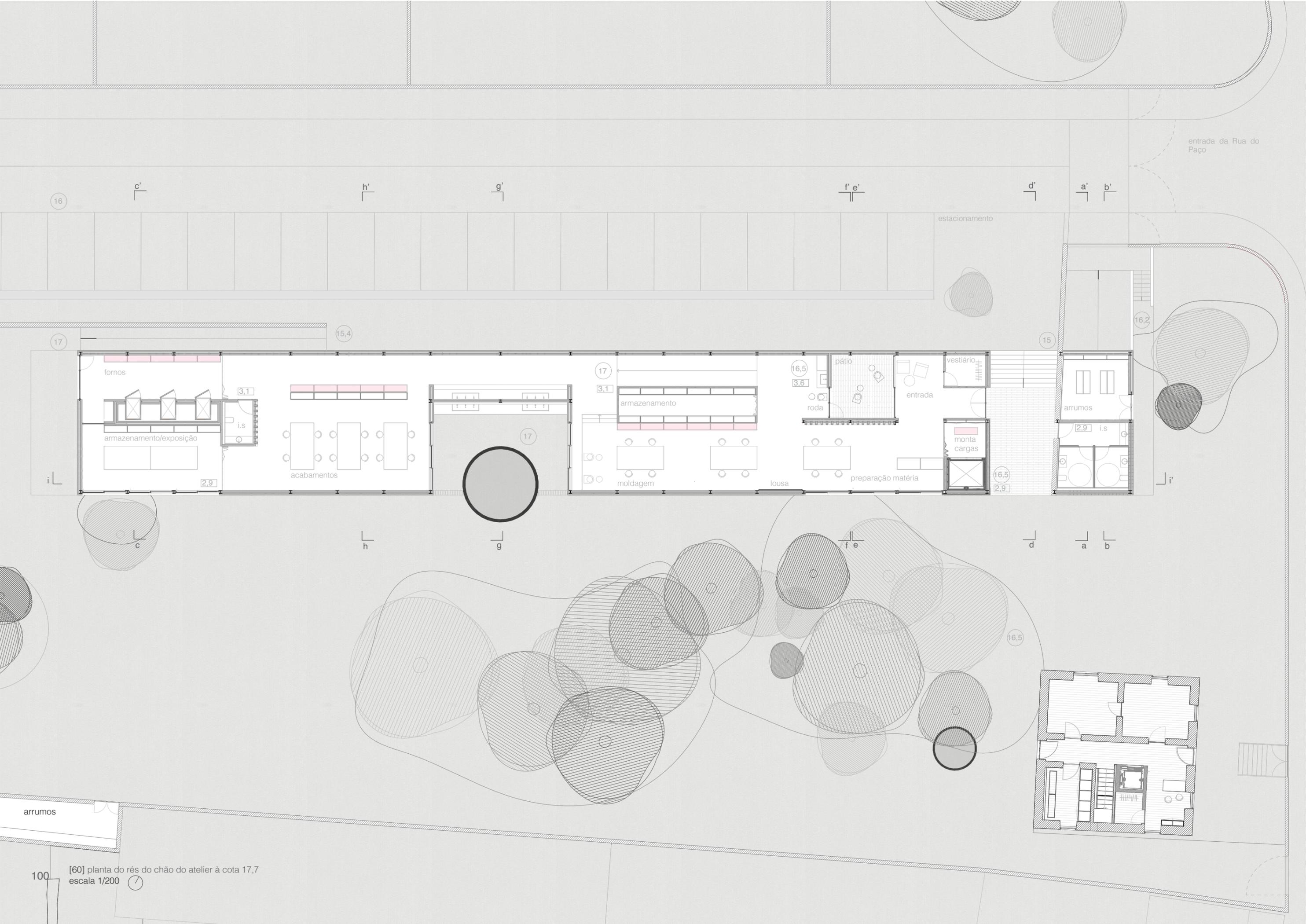
3.3 atelier

“(...) Projectar, planear, desenhar, não deverão traduzir-se para o arquitecto na criação de formas vazias de sentido (...) As formas que ele criará deverão resultar, antes, de um equilíbrio sábio entre a sua visão pessoal e a circunstância que o envolve e para tanto deverá ele conhecê-la intensamente, tão intensamente que conhecer e ser se confundem.”⁸⁰

Antes de mais, o projeto é executado à luz dos temas enunciados no segundo capítulo, no sentido de proporcionar aos ceramistas e visitantes um *equilíbrio* de vivências entre o atelier e toda a sua envolvente. Equilíbrio este que como refere Fernando Távora é o resultado que a intervenção deve garantir entre a *visão pessoal* do arquiteto e a *circunstância que o envolve*.

Numa primeira instância são apresentados os desenhos de projeto, seguindo-se uma explicação do percurso e da materialidade do mesmo.

80 TÁVORA, Fernando, “Da organização do espaço”, Porto: Faup Publicações, 2006, p.74



entrada da Rua do Paço

estacionamento

fornos

armazenamento/exposição

acabamentos

moldagem

lousa

preparação matéria

pátio

roda

entrada

vestiário

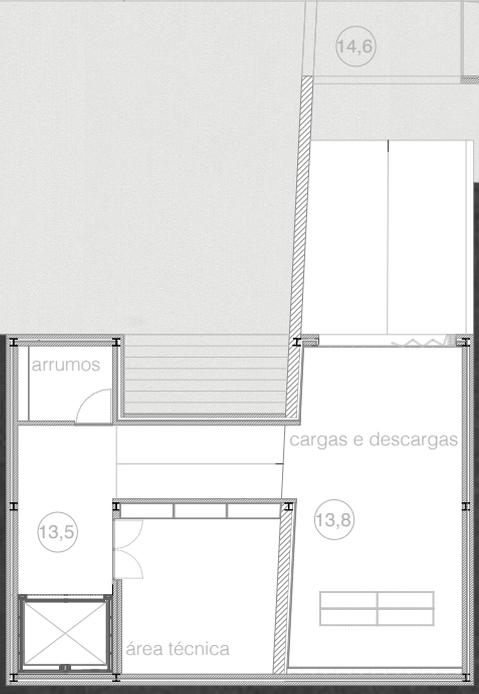
monta cargas

arrumos

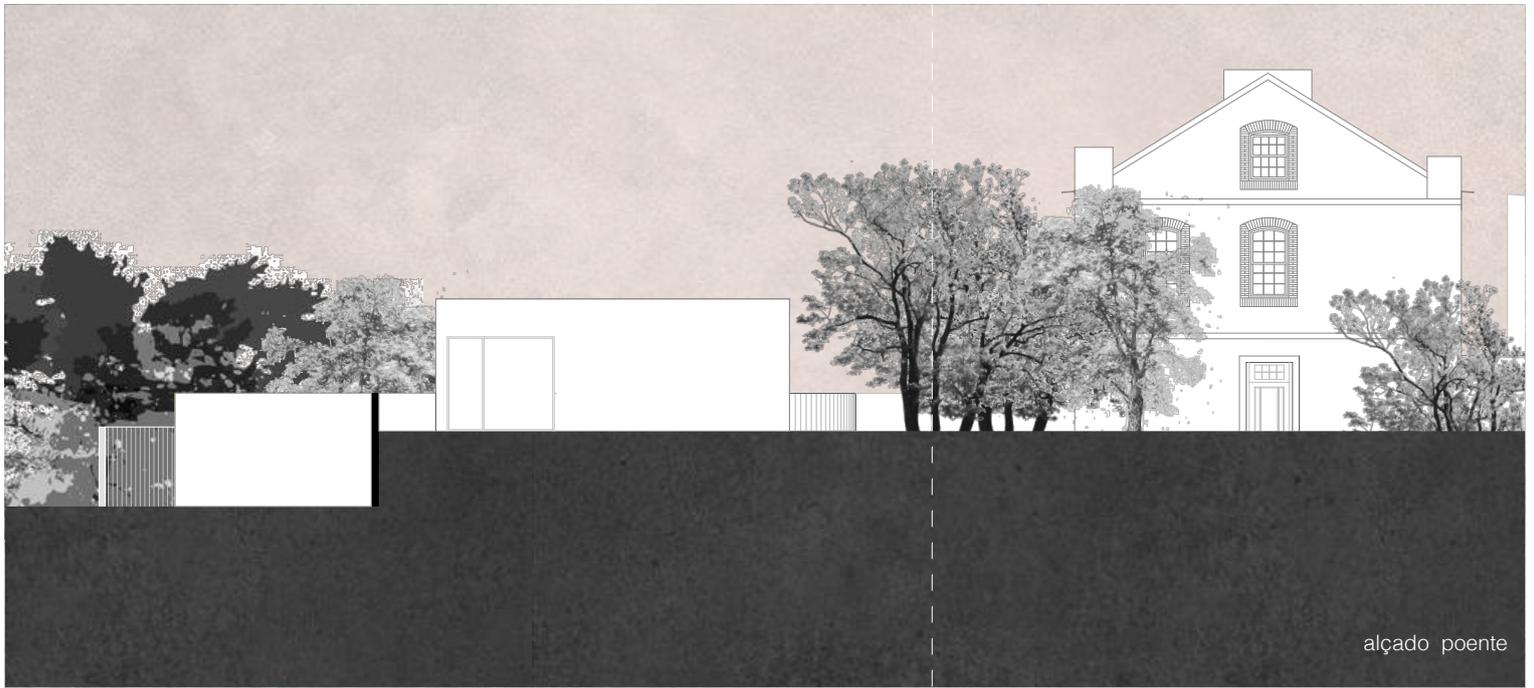
arrumos

[60] planta do rés do chão do atelier à cota 17,7
escala 1/200

100



 mobiliário móvel

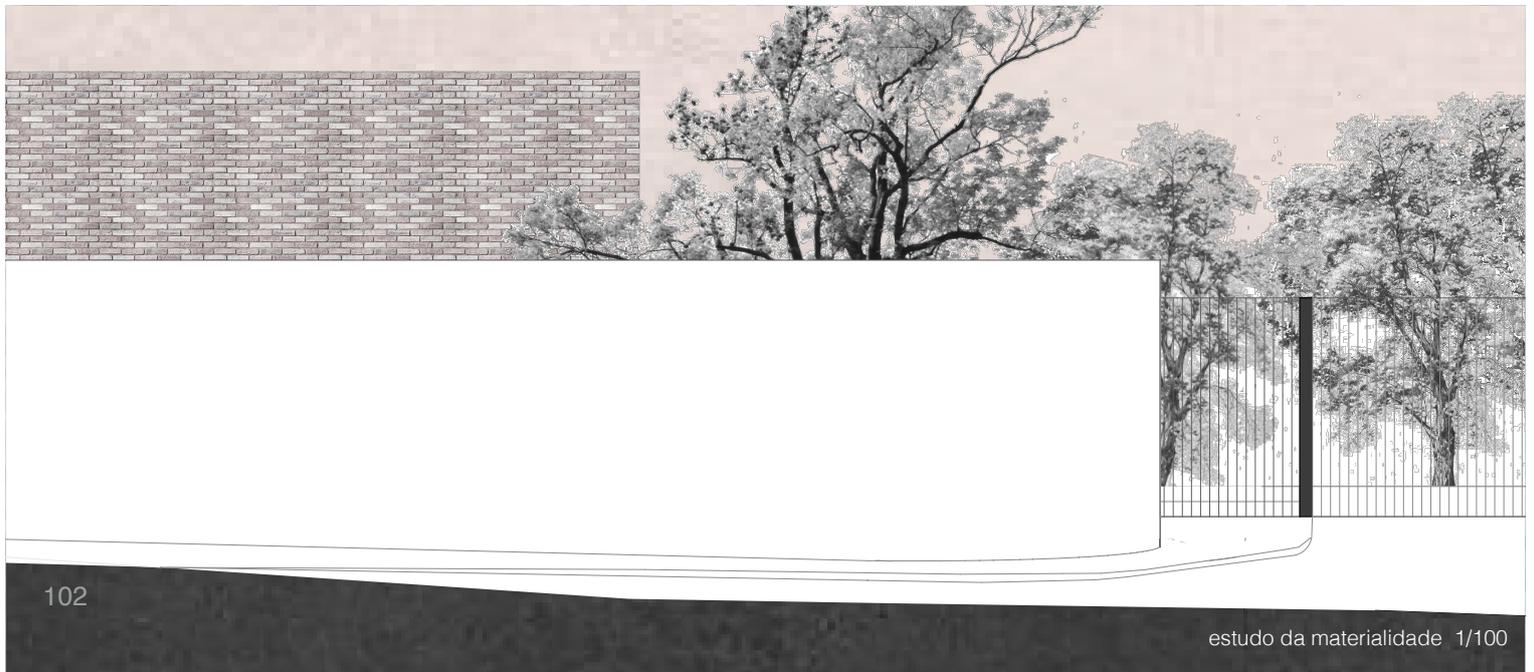


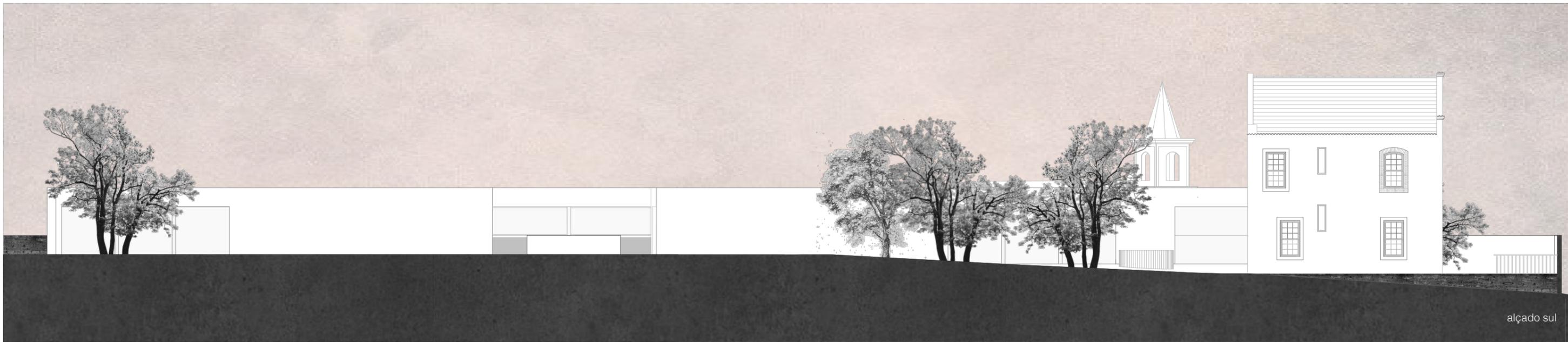
alçado poente



alçado nascente

[62] alçados transversais do atelier e da sua envolvente
escala 1/200



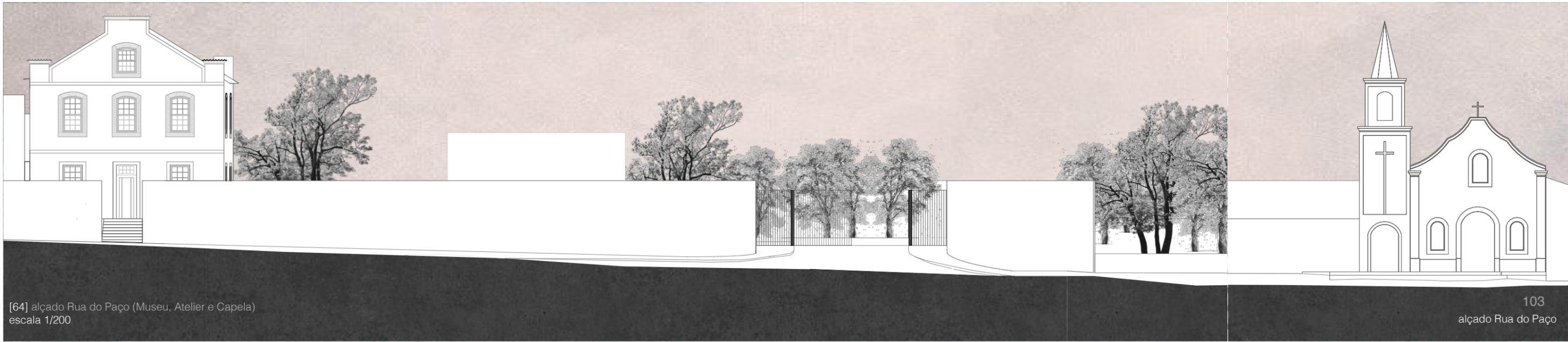


alçado sul

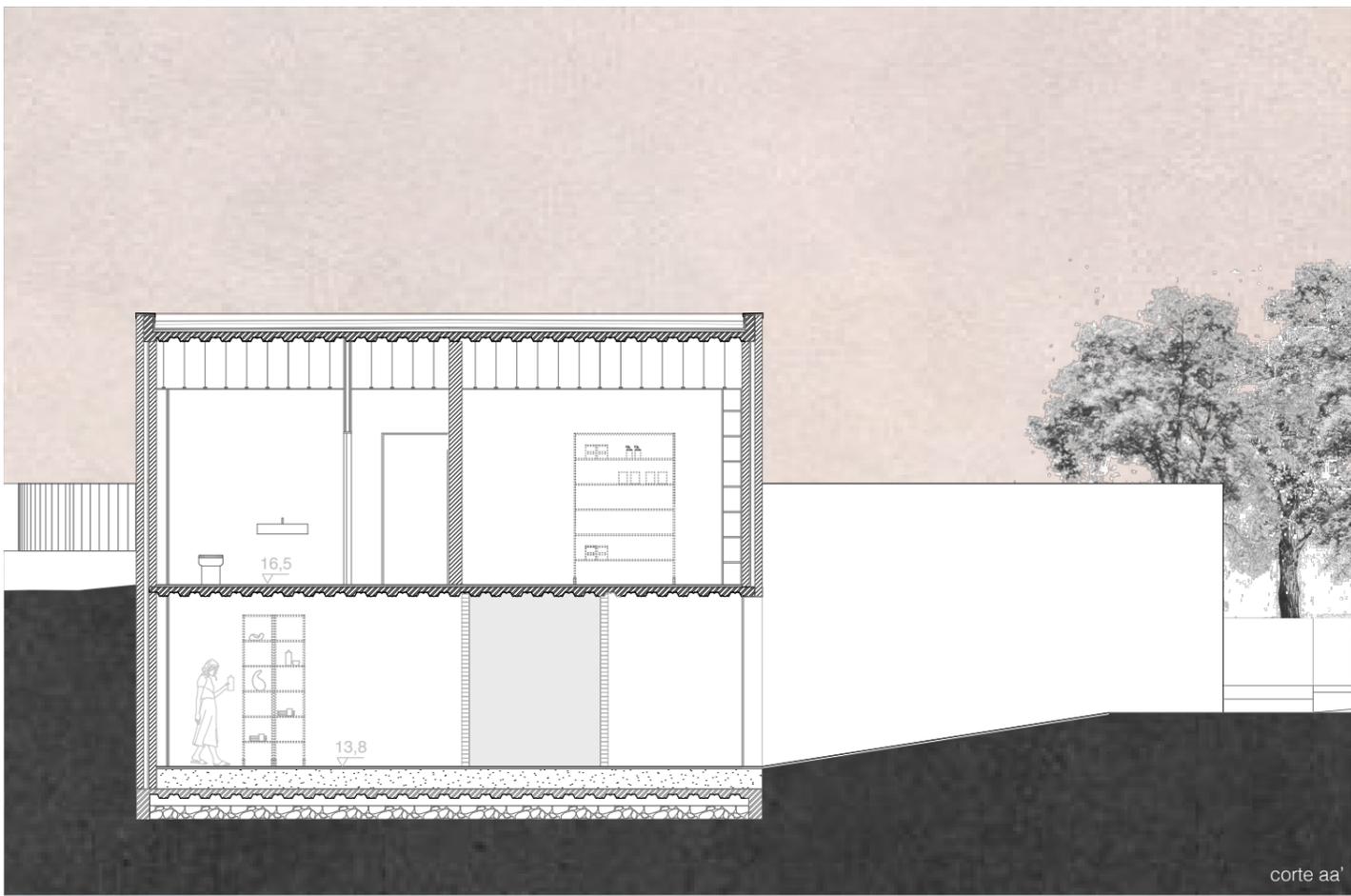


alçado norte

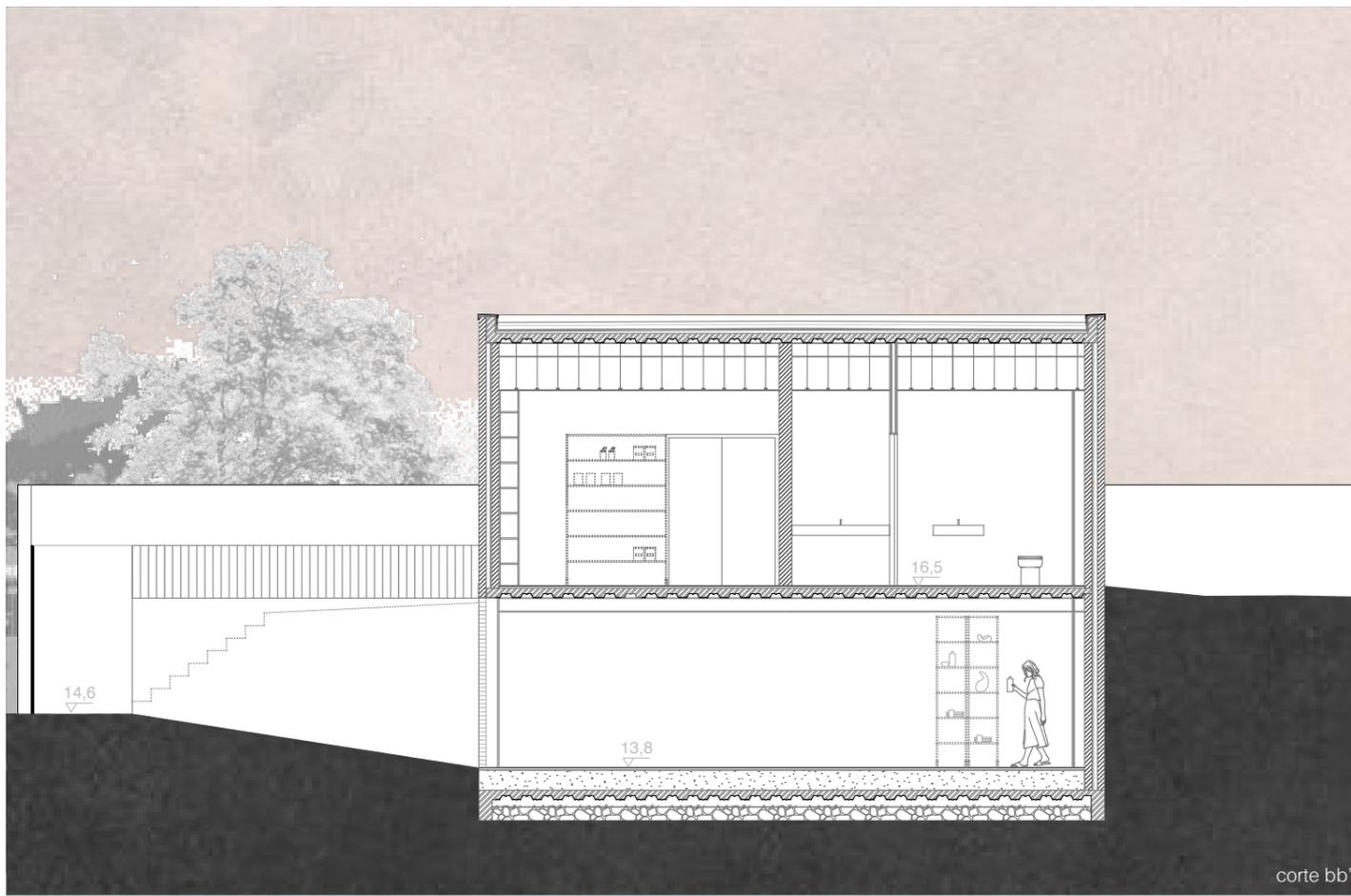
[63] alçados longitudinais do atelier e da sua envolvente
escala 1/200



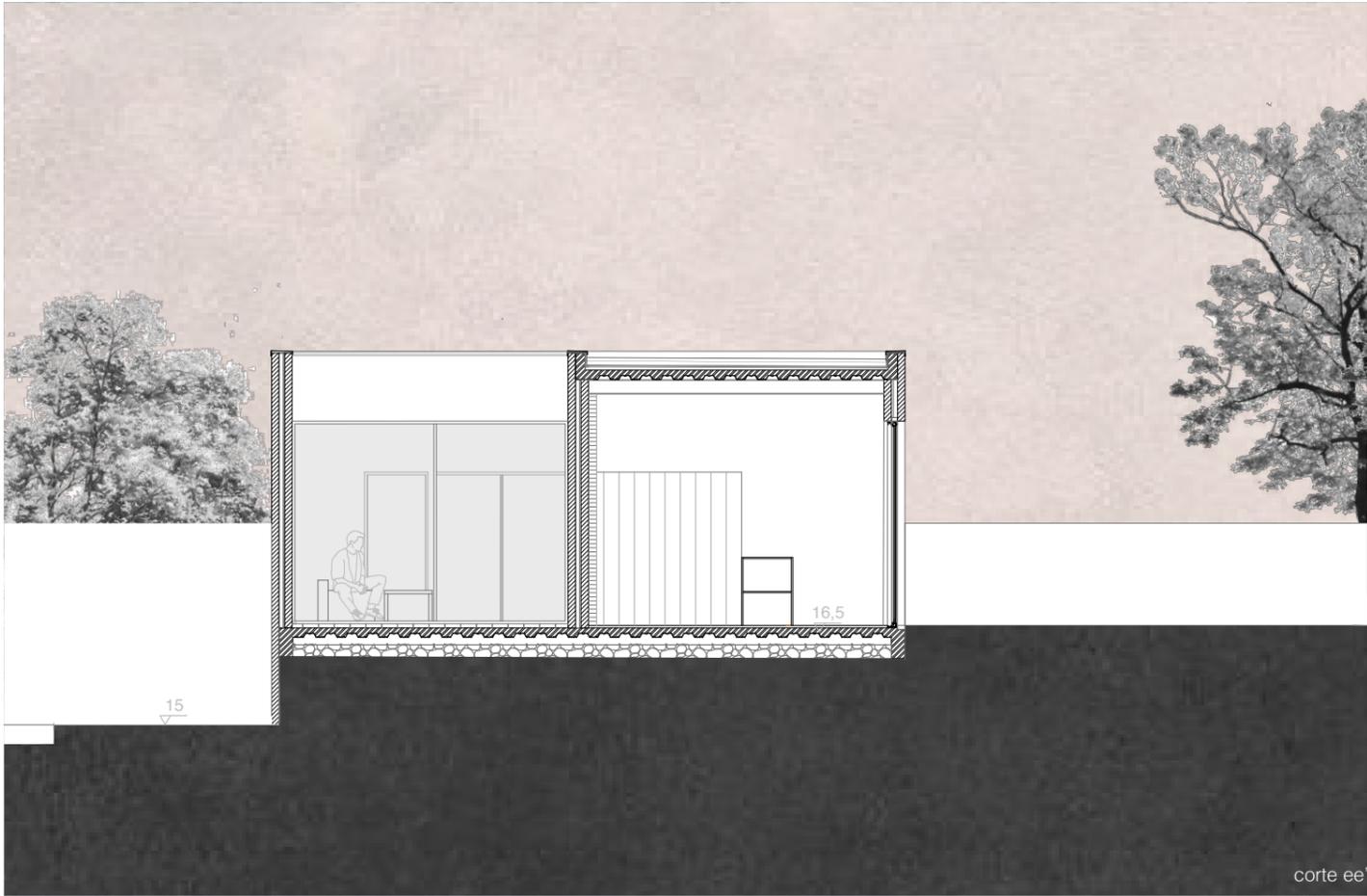
[64] alçado Rua do Paço (Museu, Atelier e Capela)
escala 1/200



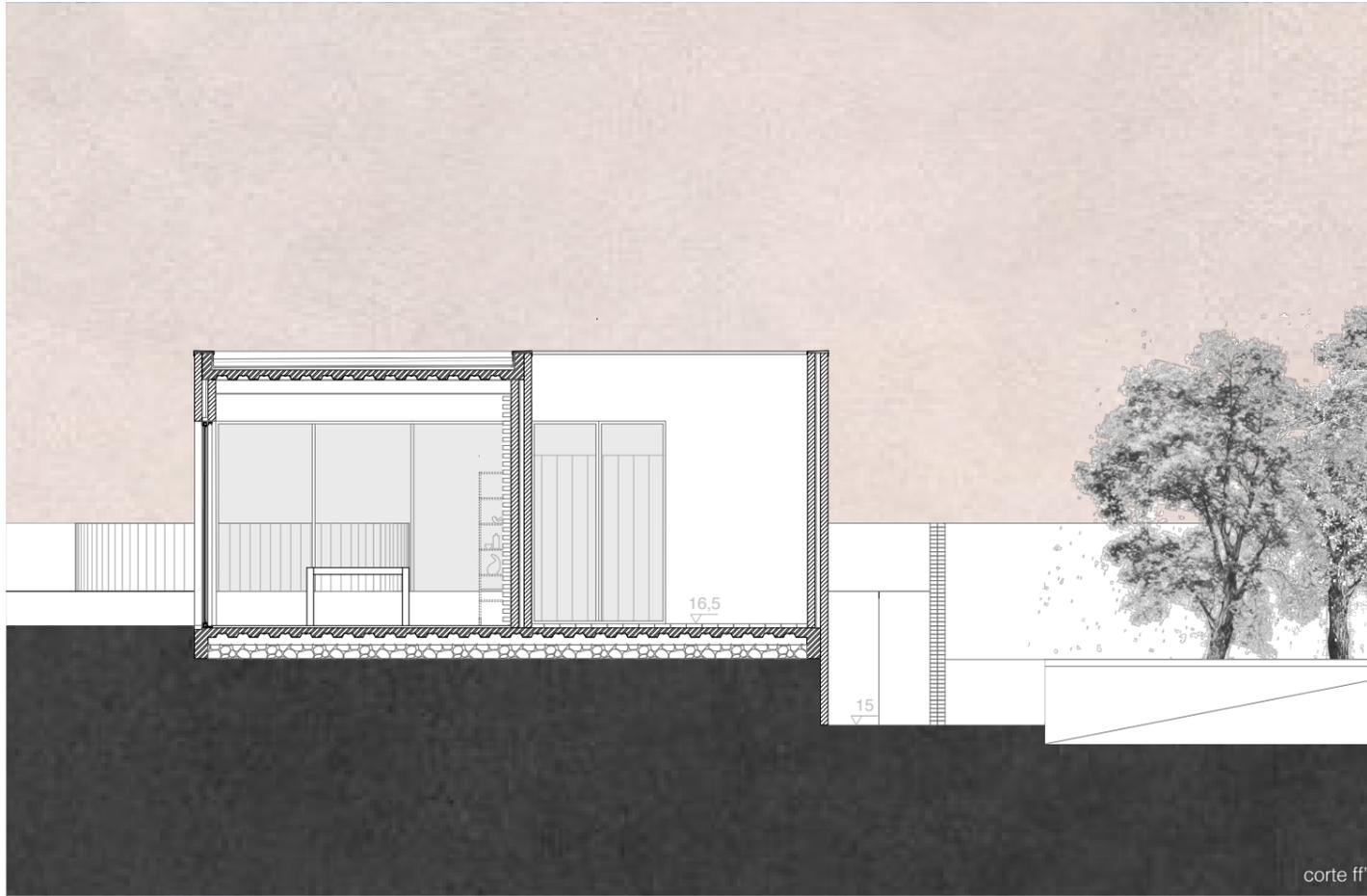
corte aa'



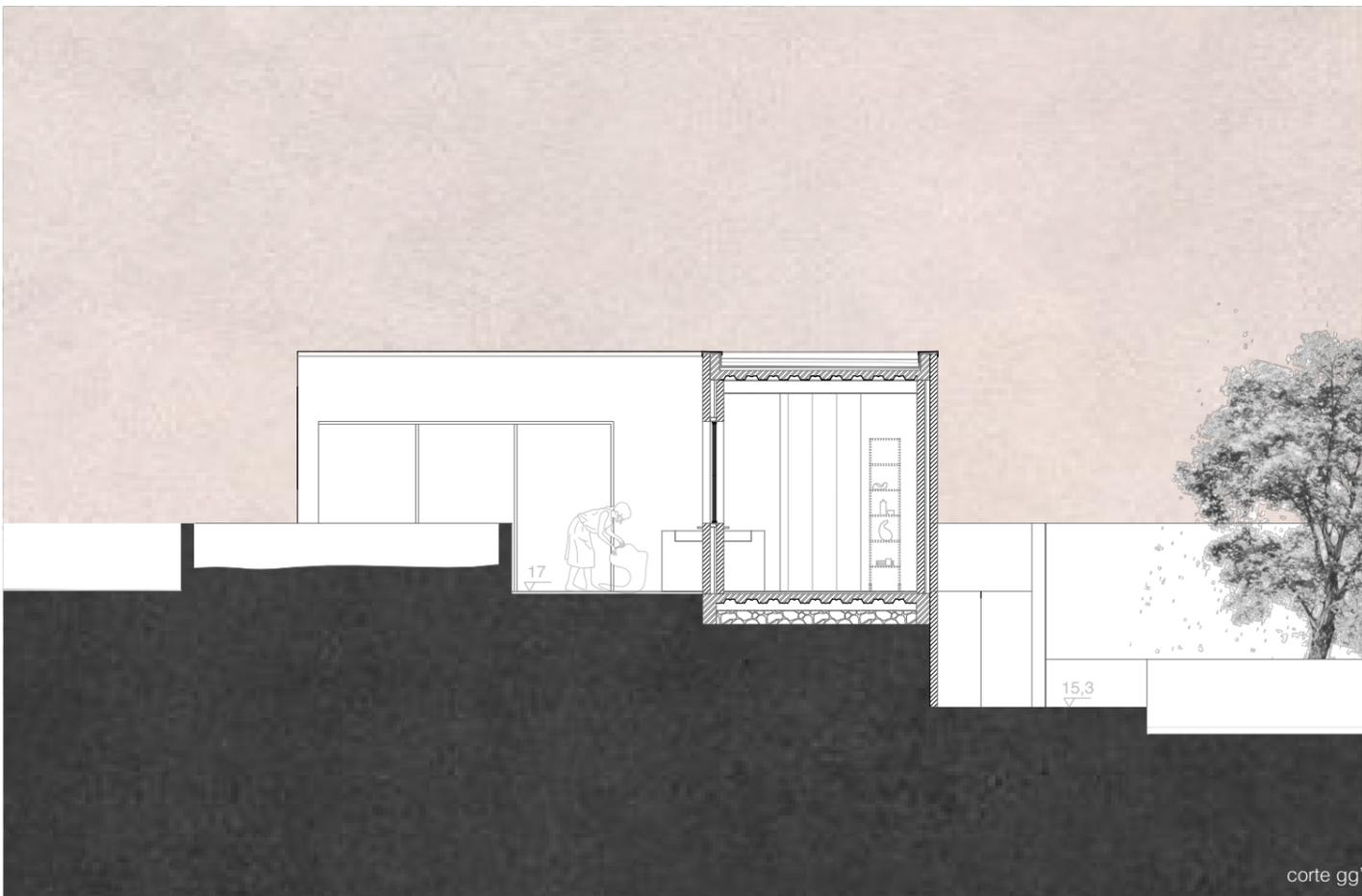
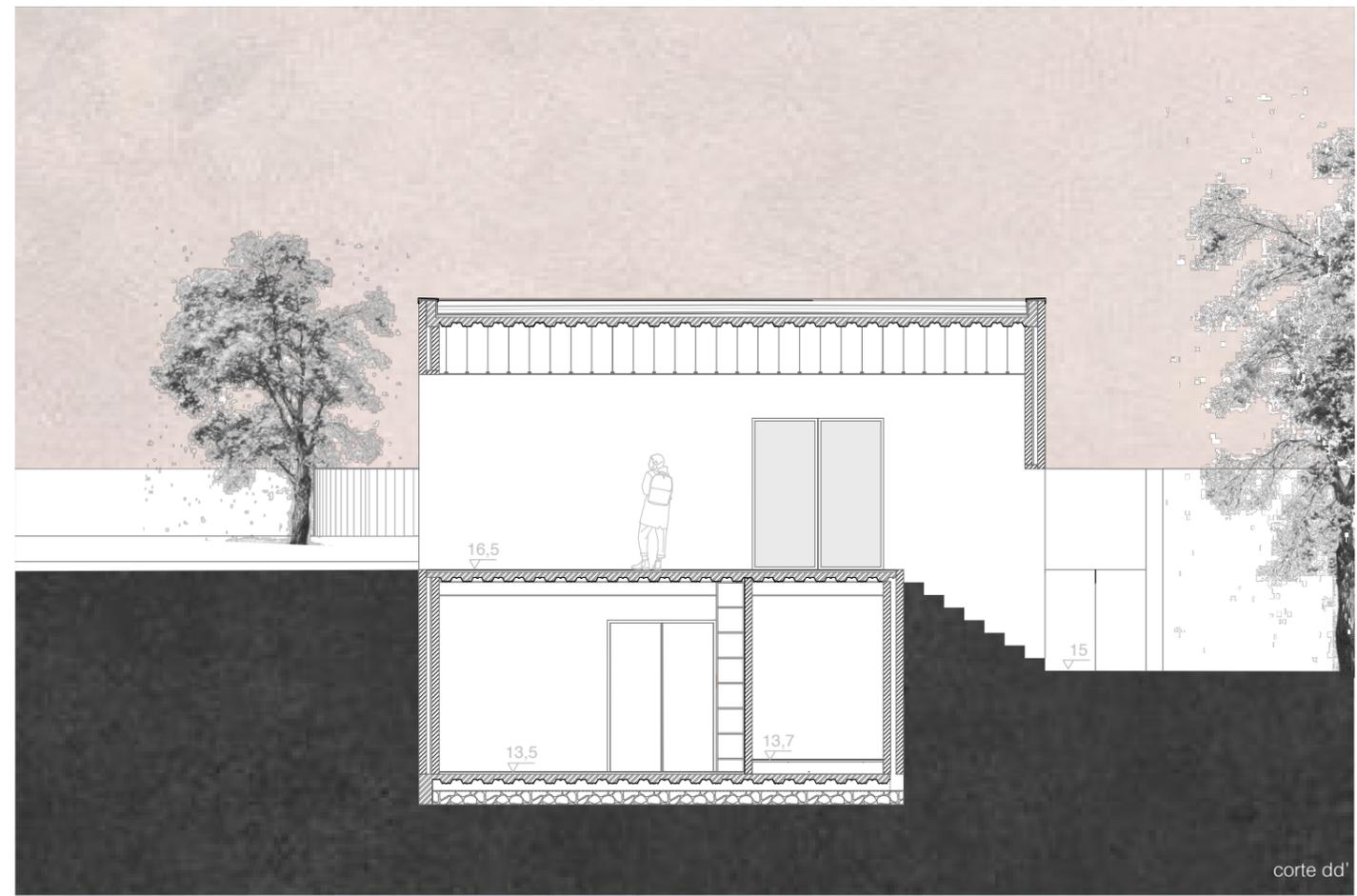
corte bb'

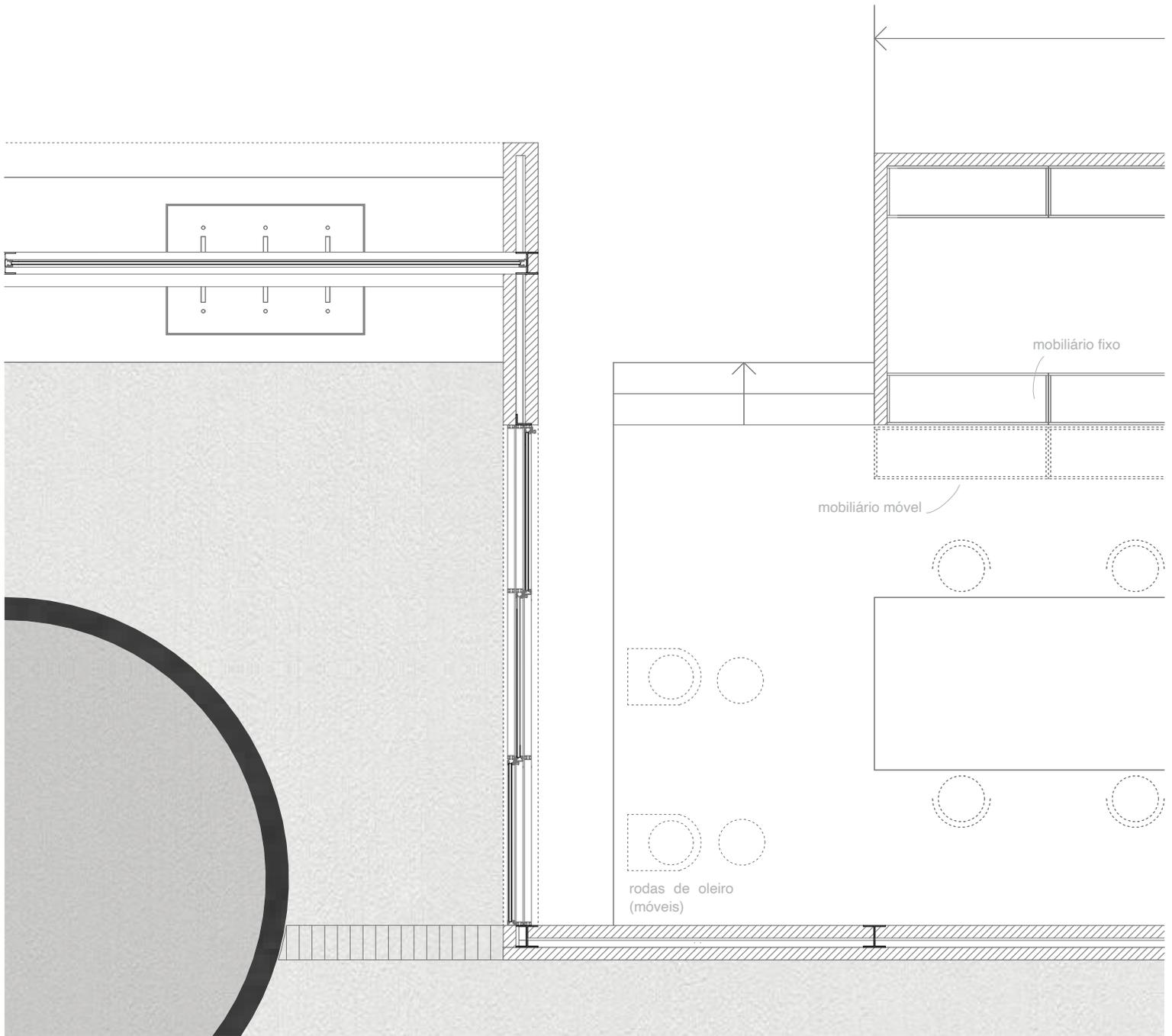


corte ee'

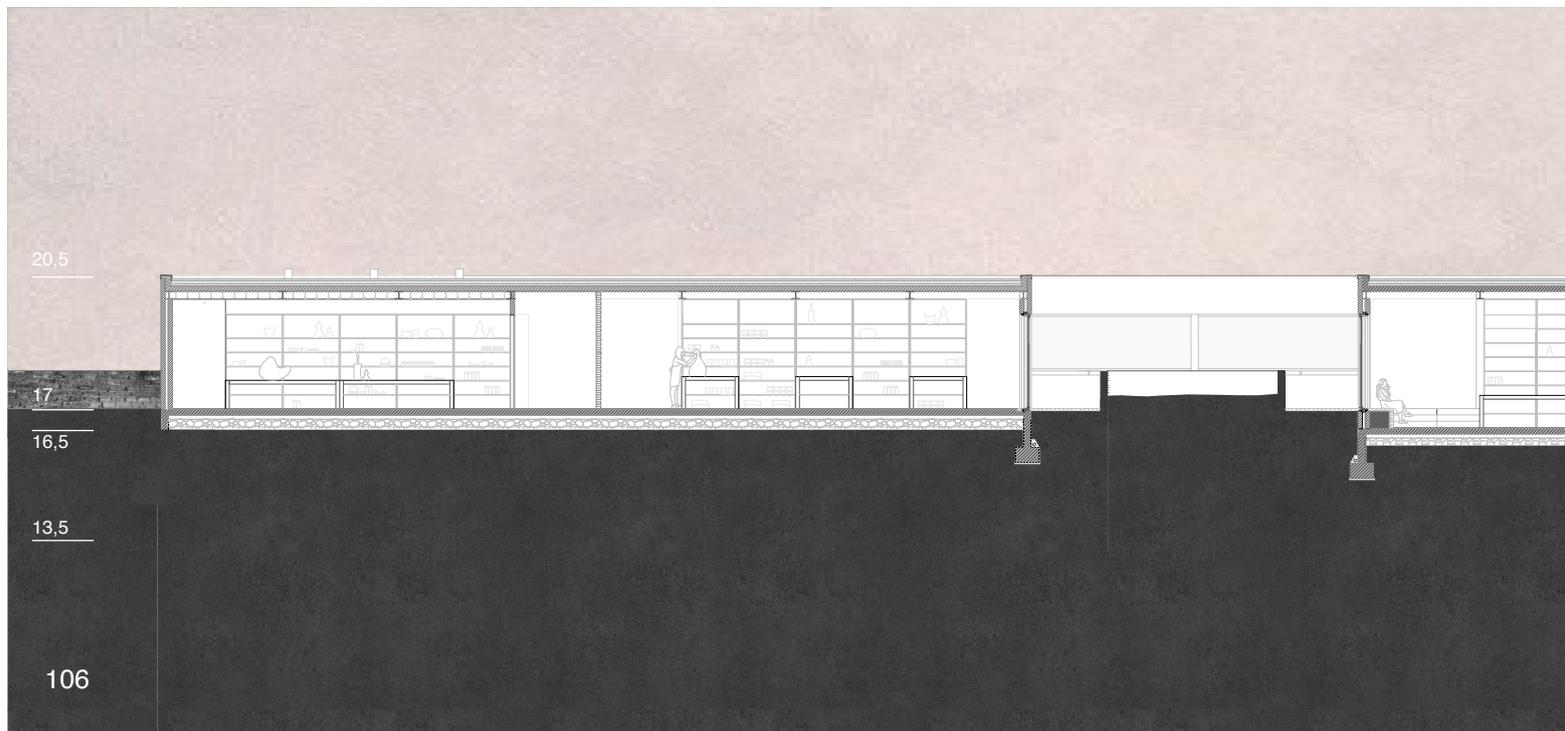


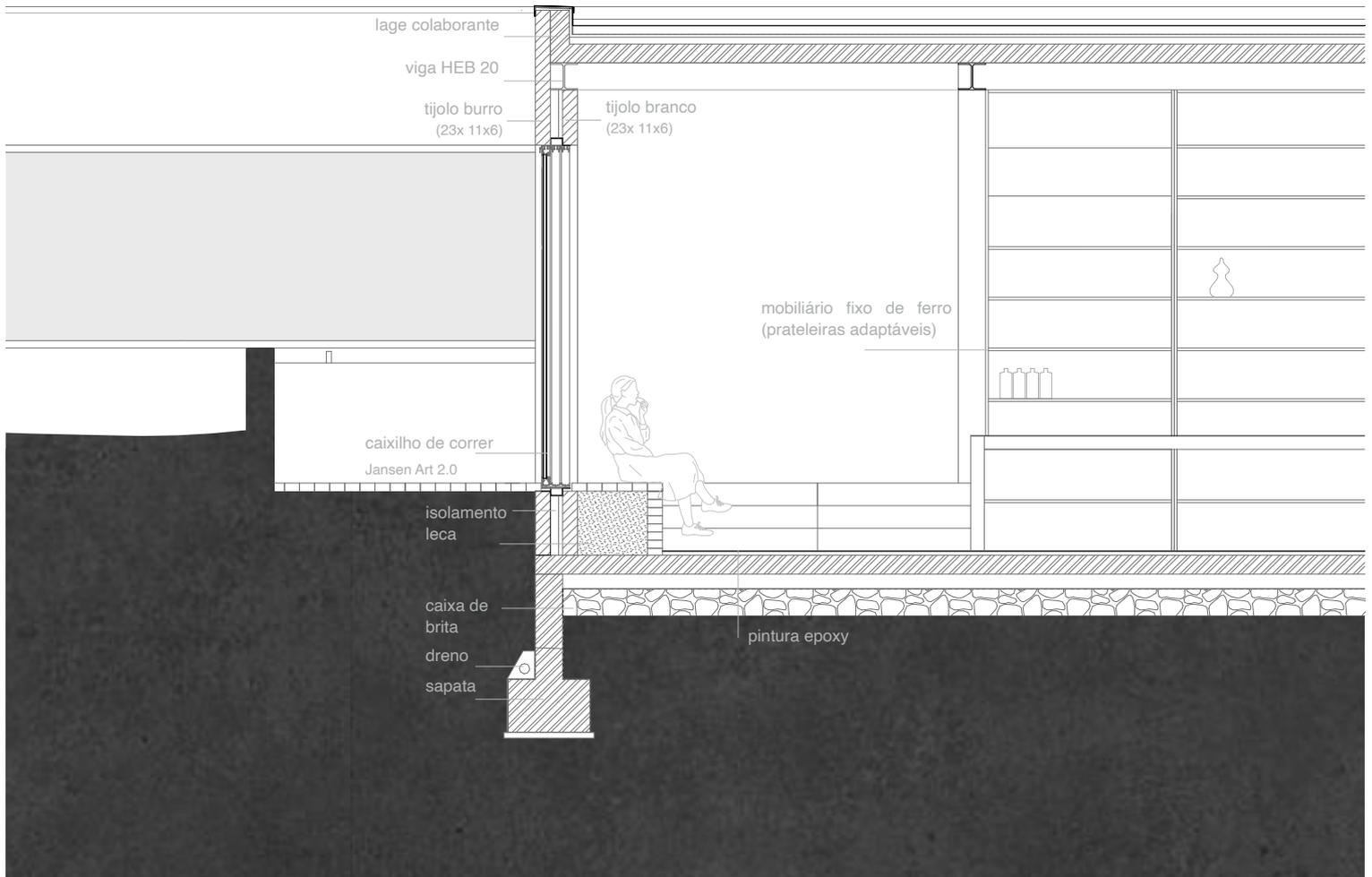
corte ff'





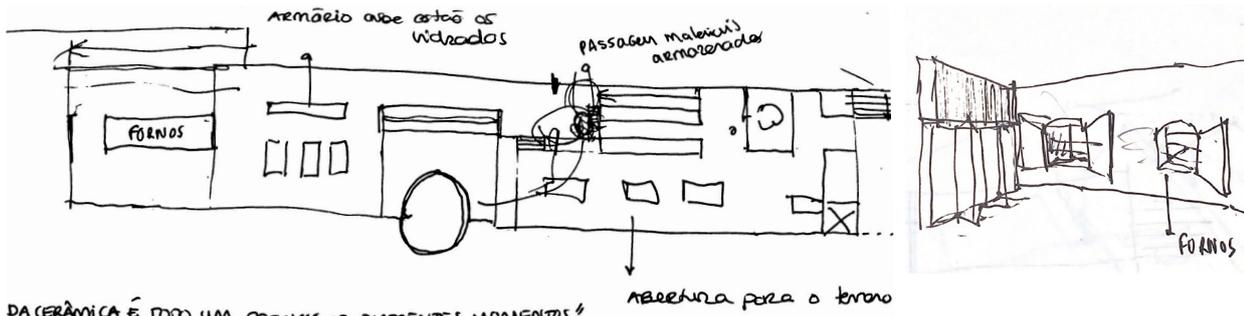
[66] planta do pormenor do pátio do poço e da relação com os pontos de água
escala 1/50





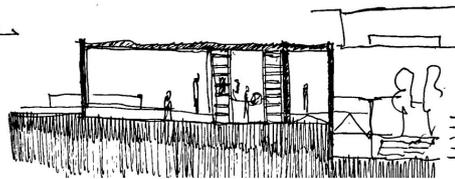
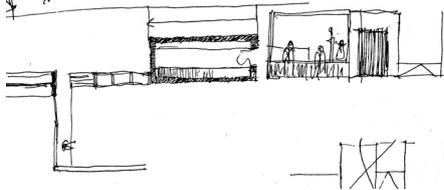
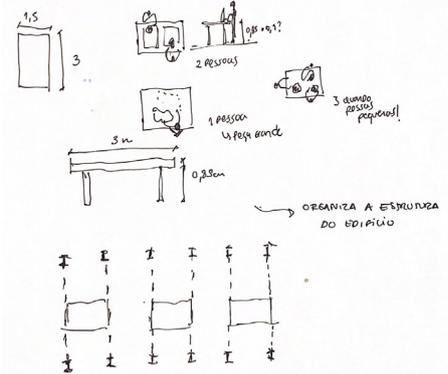
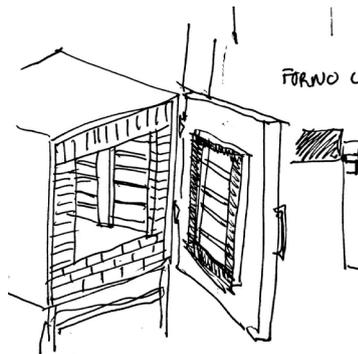
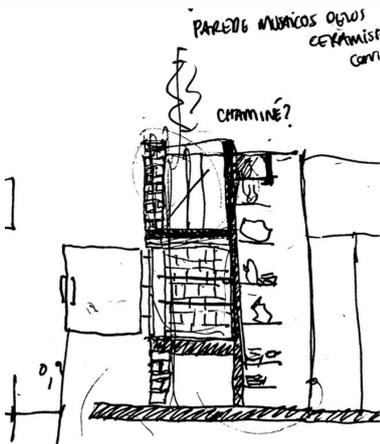
[67] corte pelo pátio do poço
escala 1/50



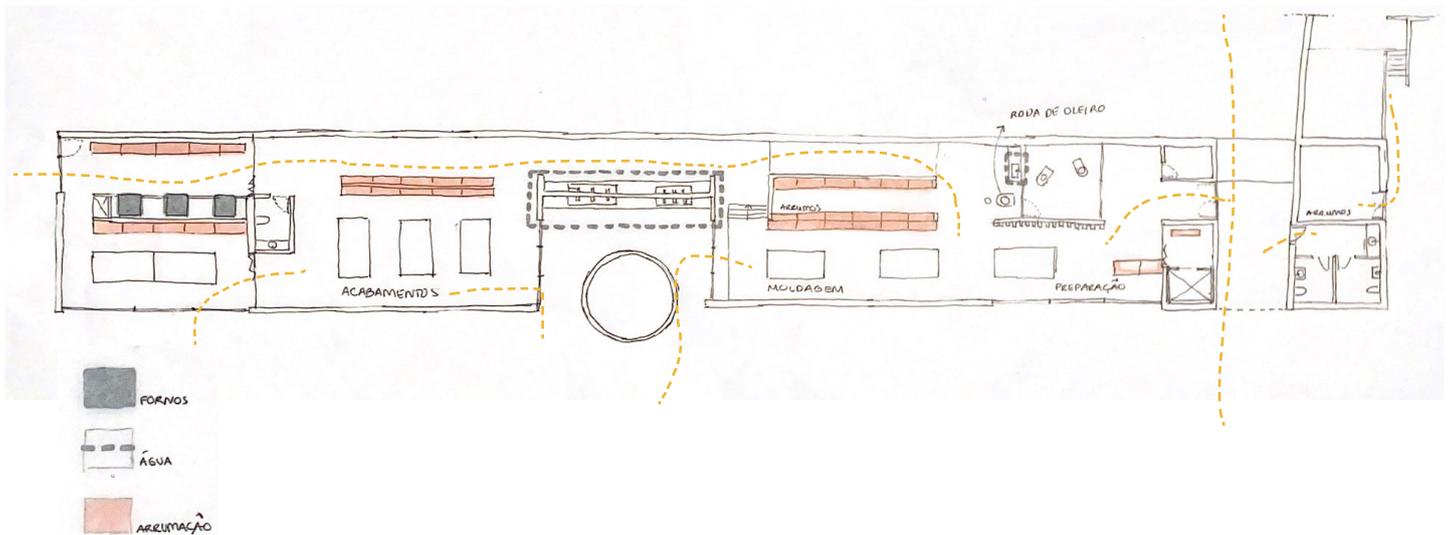


DA CERÂMICA É TODO UM PERCURSO DE DIFERENTES MOMENTOS

ABERTURA PARA O TERMO



[69] desenhos de processo (estudo dos fornos, das mesas e da divisão dos espaços pelo edifício)



[70] esquema da análise da intervenção à luz do estudo feito no segundo capítulo à luz dos quatro ateliers apresentados

percurso

O material e o seu percurso é o grande ponto chave da produção cerâmica, e, como refere o ceramista **Brandon Schwartz** citado, um estúdio deve ser o reflexo deste percurso pelas diferentes fases de manuseamento da matéria prima. Conforme enunciado no segundo capítulo, em todos os espaços de trabalho relacionados com a cerâmica acaba-se por conseguir visualizar um percurso de produção, por muito que estes espaços diferem, tanto de escala como de especialização. [imagem 70 esquema idêntico aos das 4 obras]

“É útil considerar a organização desde o início. Ao configurar o seu espaço de trabalho, considere o seu processo. O seu estúdio ou espaço deve maximizar o fluxo”⁸¹

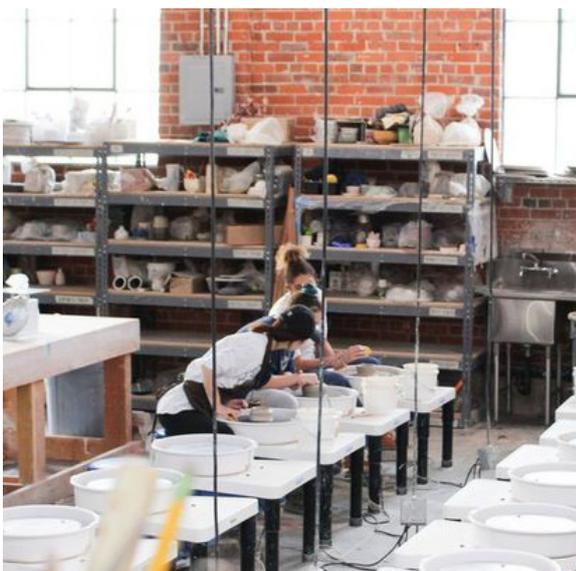
Assim, a intervenção em causa é o reflexo deste estudo acerca de como é possível atingir a funcionalidade de um espaço que necessita de um certo método e organização, e em simultâneo de uma versatilidade e polivalência, em comum com o programa do museu. *“Um dos pontos importantes para o estudo do projeto é a análise das pessoas e dos seus percursos, das suas vivências”⁸²*, assim como refere Carmen Pinós este percurso não passa só pela matéria, mas também por quem a manuseia, os ceramistas, e daí a necessidade de uma procura pelas suas vozes.

Como afirma a ceramista Inês Meireles, a mesa deve ser o **protagonista** do espaço de trabalho cerâmico, ditando os diferentes momentos do processo⁸³. Assim começa-se o desenho do atelier tendo esta como base para estabelecer uma unidade de medida. Desta forma, cria-se uma malha de 1,5 m x 1,5 m que vai impulsionar a divisão dos espaços em função da medida das mesas, 1,5 m x 3 m. Estas medidas são estabelecidas para que as mesas tenham dimensões capazes de se adaptarem aos diferentes usos e escalas de trabalho.

81 *“It is helpful to consider organization right from the beginning. As you set up your work space, consider your process. Your studio or space should maximize the flow.”* Brandon Schwartz in <https://expertclay.com/organization-pottery-studio/>, consultado a 20-02-2022

82 Estúdio Carme Pinós - Barcelona, “Siza Talks”, Serralves, 19 de novembro de 2021

83 *“Diria assim, que as protagonistas do espaço seriam sempre as mesas. Umhas para a cabeça de boi, outras para fazer a peça, lixar e pintar, e outras para vidrar”* Inês Meireles em Entrevistas a Ceramistas, em anexo, p.153



[71] exemplos de diferentes ambientes que envolvem a técnica da moldagem na roda de oleiro

Após a subida de 1,5 m da cota 15, do estacionamento, para a cota 16,5, a cota do atelier, está-se perante a entrada do edifício. De um dos lados tem-se o acesso às instalações sanitárias, que pretendem ter um carácter mais público servindo tanto os utilizadores do atelier como qualquer visitante e uns apoios à manutenção dos jardins, e do outro lado o acesso propriamente dito ao espaço cerâmico. Antes desta entrada no edifício é necessário perceber como é que os materiais conseguem chegar às áreas de trabalho de uma forma lógica não atrapalhando a leitura do projeto na sua envolvente. Deste modo, considera-se necessária a presença de uma pequena zona de apoio ao armazenamento e descarga de materiais necessários para a cerâmica. Associado à entrada do estacionamento, à cota 14,6, tem-se o desnível de 0,8 m dando acesso a uma pequena área de cargas e descargas de material e do seu armazenamento provisório. A par com esta garagem é também possível encontrar uma área técnica, uns arrumos e um monta-cargas que possibilita o transporte dos materiais e de peças do piso inferior para o superior.

No piso superior é notória a presença de um pátio associado à entrada do edifício, que torna possível uma ligação visual com um dos momentos da produção cerâmica, a roda de oleiro. Assim, ao entrar neste átrio, encontra-se uma zona de estar e também um vestiário onde os ceramistas podem deixar os seus pertences e roupas do dia a dia e vestir uma roupa mais adequada ao ofício. Encontra-se também, no lado esquerdo, a entrada para a área de trabalho e também o momento da chegada do monta-cargas, que dá o mote para o percurso cerâmico, que começa com o processo criativo, escolha e testagem dos materiais.

Nesta primeira área de trabalho, apesar de ampla e fluida, consegue-se encontrar um limite espacial que proporciona uma atribuição dos momentos específicos das fases do processo às diferentes áreas de trabalho. Desta forma este primeiro espaço está destinado à moldagem das peças e toda a preparação inerente à mesma. Conta com a presença de três mesas de trabalho, em que a primeira está destinada a testagem e preparação dos materiais devido à sua proximidade com o pequeno móvel de armazenamento dos materiais que chegam do monta-cargas e as outras duas estão pensadas para

a modelagem e desenvolvimento das peças mais manuais. Esta atribuição é apenas uma sugestão de como o processo é pensado, tendo este espaço a capacidade de se adaptar e de responder aos diferentes métodos e gostos de trabalho. Relacionado com esta área de iniciação ao processo cerâmico, é colocado numa das paredes uma lousa cuja função passa por possibilitar aos ceramistas a execução de esboços durante o processo criativo.

Ainda nesta primeira zona, o tema da roda de oleiro e da criação de um espaço que responda à poética deste processo cerâmico e de todo o ambiente necessário para a inspiração do artista é tido em conta no processo projetual. Torna-se necessário a preocupação pela introspecção do ceramista procurando um espaço **distante**, que ao mesmo tempo reúna todas as condições necessárias para o desenvolvimento artístico, e como confirma a ceramista Rita Zorro este espaço de trabalho e seu envolvente são meios de inspiração para a sua criação⁸⁴.

Desta forma, e associado ao pátio da entrada, têm-se um pequeno momento destinado à introspecção que o artista possa necessitar, através do pequeno afastamento da área da moldagem e da relação com o exterior, sendo possível o crescimento deste espaço de trabalho para esse exterior. Este espaço conta ainda com o apoio de uma bancada e um lavatório, onde a água é imprescindível. À semelhança do projeto dos MOBIO arquitetura, um dos ateliers de cerâmica apresentado anteriormente, o momento da roda de oleiro é marcado com a intenção de estimular o ceramista, através da relação que mantém com o exterior, tanto para a iluminação natural como todo o lado poético. A importância do trabalho dos limites do edifício também é perceptível quando o tema é a luz, pois é através dos dois panos de vidro que formam o pátio que se atinge um aproveitamento da luz natural.

84 *“E por fim o próprio espaço, ou o espaço envolvente, o que podemos retirar dele como inspiração para criar.”* Rita Zorro em Entrevistas a Ceramistas, em anexo, p.155

Esta primeira divisão do percurso cerâmico, entre a modelagem e o acabamento é marcada não só pela reentrância que o edifício forma em função do poço, mas também pela disposição do programa interno. Como já referido, existe uma procura em encontrar um equilíbrio entre a fluidez do percurso no edifício e a atribuição lógica dos espaços necessários às diferentes fases da cerâmica. Com isto torna-se importante utilizar os locais de armazenamento dos materiais e das peças em execução como rótulas organizadoras do espaço.

O espaço de moldagem é delimitado por uma janela virada para o pátio do poço, e por um agregado de estantes de ferro fixas e móveis, sendo que as fixas são as que formam o volume a que se pode chamar de arrumos, onde estas são permeáveis para a zona das mesas e as estantes móveis são as que, apesar de manterem a leitura das fixas, quando posicionadas no seu alinhamento, permitem o transporte das peças e dos diferentes materiais pelo edificio. Estas estantes baseiam-se na métrica estabelecida tendo a maioria as dimensões de 0,45m x 1,5m, com alturas variáveis em função do espaço que servem e da sua condição: fixa ou móvel. Estes arrumos formam também um amplo corredor que é utilizado para vencer 0,5m dando acesso aos pontos de água que estão associados ao poço. Os três degraus que se encontram no seguimento do banco formado pela janela do pátio do poço também permitem o acesso aos mesmos pontos de água, servindo este desnível como passagem, para se sentar ou ainda como apoio à prática da cerâmica como por exemplo na roda de oleiro.

Devido ao papel imprescindível que a água tem na cerâmica, a ideia inicial de abraçar o poço foi ganhando forma e consistência, tornando-se o elo de ligação entre os dois grandes momentos da proposta. Para além desta necessidade a nível funcional é tido em conta também a sustentabilidade do projeto e o impacto que este causa no lugar onde é proposto. A ideia de como a natureza e os seus recursos existentes podem responder a uma nova intervenção completando-a é responsabilidade do arquiteto, como pessoa que tem em mãos o papel de conjugar estes recursos com as necessidades atuais do projeto. Consequentemente, neste caso específico, o aproveitamento do poço mais próximo do atelier é fundamentado por considerações acerca da sustentabilidade na cerâmica e na arquitetura, e na possível

incorporação das pré-existências na proposta. Assim os lavatórios encontram-se próximos do poço facilitando este aproveitamento da água, sendo ainda instalado um mecanismo de filtragem [imagem 83] devido à necessidade de separar a água utilizada do resto dos materiais cerâmicos, o que possibilita a reutilização destes sedimentos para outros projetos.

Seguindo o circuito estabelecido pelas fases da cerâmica, existe uma linha que percorre e une todas estas fases desde a modelagem, os acabamentos e os fornos. Assim, após uma peça estar moldada segue nesta linha condutora para a primeira fornada, passando por uma parede de estantes, novamente umas fixas e outras móveis, alinhadas para que se tornem um volume único que delimitam este percurso e que separa a zona de acabamentos.

“O ideal seria ter espaços diferentes para cada situação (...) A zona de vidragem deve estar separada das restantes e dentro da zona dos vidros também devem existir espaços separados porque existem várias técnicas de vidrar e podem contaminar umas às outras”⁸⁵

A área dos acabamentos, que é delimitada pela outra janela que dá acesso ao poço e pela sala de exposição/armazenamento, está destinada à finalização das peças cerâmicas, como os vidrados e os diferentes detalhes que as obras possam exigir consoante o artista. Após os relatos de alguns ceramistas, conclui-se a necessidade de distanciar os diferentes espaços, na medida em que alguns vidrados e acabamentos necessitam de um ambiente limpo, o que não é possível se o espaço coexistir com a fase da moldagem.

Por fim e após os acabamentos, as peças retornam aos fornos para as segundas e, às vezes, terceiras fornadas. A organização do edifício acaba por tentar responder a este circuito de vai e vem através da atribuição da característica de rótula aos fornos, no sentido em que este é o elemento que salta da ordem cronológica de todo o processo sendo utilizado mais do que uma vez. Anexado a este volume formado pelos três fornos existem umas pequenas instalações sanitárias.

Este segundo momento do edifício, que se encontra à cota 17, para além das áreas já apresentadas, como a dos acabamentos e a dos fornos, é composto por um espaço destinado à arrumação e exposição do produto final.

⁸⁵ Filipa Marte em Entrevistas a Ceramistas, em anexo, p.154

O principal objetivo de todo o atelier é a possível polivalência dos diferentes espaços, e para isso, é tido em conta como são vividos mas também como se articulam entre si. A comunicação entre os diferentes espaços é conseguida através da versatilidade dos seus acessos, como é o caso da sala de fornos e de sala de exposição que contém umas portas em leque que, quando abertas, anulam a separação dos espaços. É possível também a comunicação entre estes dois espaços pela fachada poente do edifício, quando a porta que os divide se encontra embutida na parede.

Este espaço de armazenamento e exposição funciona como articulação entre a **criação e partilha**, na medida em que concilia o espaço de produção e a exposição do seu resultado, abrindo-se para o exterior prolongando esta partilha. Esta sala, para além de responder à necessidade sublinhada por quase todos os ceramistas entrevistados, de arrumação e armazenamento num atelier de cerâmica, é um espaço pensado também para a secagem progressiva das peças que varia consoante os materiais e a temperatura exterior, resultando numa variação do tempo de secagem consoante as condições meteorológicas. Neste seguimento, a sala é localizada no ponto mais a sul/poente do edifício com o intuito de ter maior exposição solar e conseqüentemente, através do pano de vidro criado, beneficiar do efeito estufa para esta secagem, permitindo também a secagem das peças no exterior. Assim, termina o percurso cerâmico quando a peça está capaz de se expor.



[72] fábrica de Ermesinde



[73] fábrica da Pampolhosa



[74] fábrica de Alvarães

material

“Trabalho um pouco como o escultor. Quando começo, a minha primeira ideia para um edifício é o material. Acredito que a arquitectura é sobre isto. Não é sobre o papel, não é sobre as formas. É sobre o espaço e o material.”⁸⁶

No seguimento do pensamento de Peter Zumthor, pode dizer-se que a arquitetura se resume à materialidade de um edifício e ao espaço criado pela mesma, sendo através do material e dos detalhes da obra que se atinge uma total percepção dos espaços⁸⁷.

Atende-se então à necessidade de encontrar um material que expresse a poética do edifício e do lugar, optando-se pela escolha do tijolo como material principal da nova intervenção. A par com o desenho dos diferentes espaços que respondem ao percurso tão falado, nunca é posto de parte a expressão e concretização dos mesmos, tendo sempre em conta os detalhes e a sua materialidade.

Neste contexto, é imperativo fazer a ponte com temas já abordados relativos à relação próxima da cerâmica com o lugar, desde a linguagem das antigas fábricas até à Universidade de Aveiro, que opta por se estabelecer como uma mancha quente na cidade através da imposição do tijolo como material de revestimento dos diferentes departamentos. Muitas são as antigas fábricas de cerâmica em Portugal que adotam este material para a sua estereotomia, entre elas a Fábrica Pereira Campos, a da Pampilhosa, a de Ermesinde, de Devassas, a de Alvarães, entre outras. Também a Ermida é marcada pela presença do tijolo em diversos pormenores, como nos detalhes da ponte que une a capela do terreno principal, os poços e ainda as molduras das janelas da casa estudada e dos apoios agrícolas da quinta. [ver levantamento fotográfico em anexo]

86 ZUMTHOR, Peter in <https://abrancoalmeida.com/2009/07/01/termas-de-vals-peter-zumthor/>, consultado a 03-08-2022

87 *“La percepción total de los espacios arquitectónicos depende tanto del material y del detalle del reino háptico, como el gusto de una comida depende de los sabores de sus ingredientes.”* in HOLL, Steven - Cuestiones de Percepción – Fenomenología de la Arquitectura, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2011 pág. 35



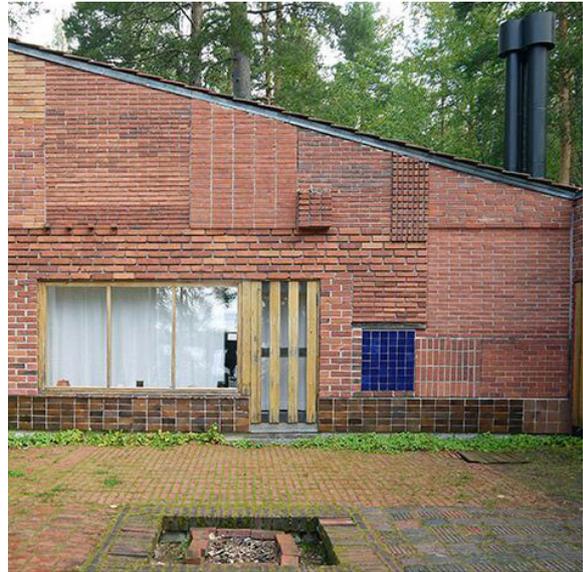
[75] casa 1101, Harquitects



[76] casa 1101, Harquitects



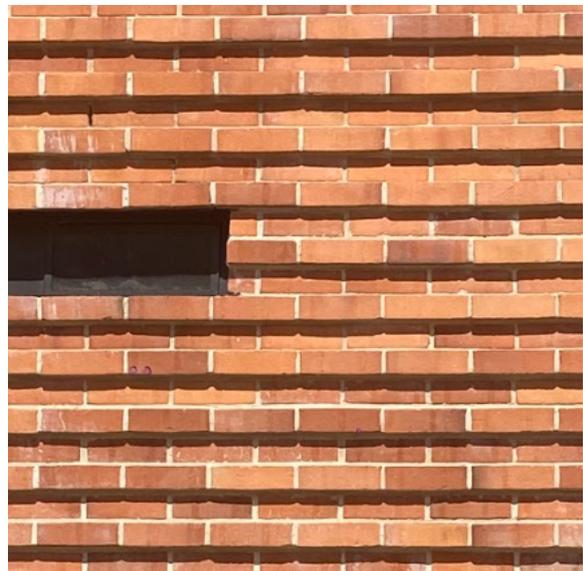
[77] casa experimental em Muuratsalo, Alvar Aalto



[78] casa experimental em Muuratsalo, Alvar Aalto



[79] casa hache 01, Studio Brava e Pablo Dellatorre



[80] departamento engenharia mecânica, Adalberto Dias

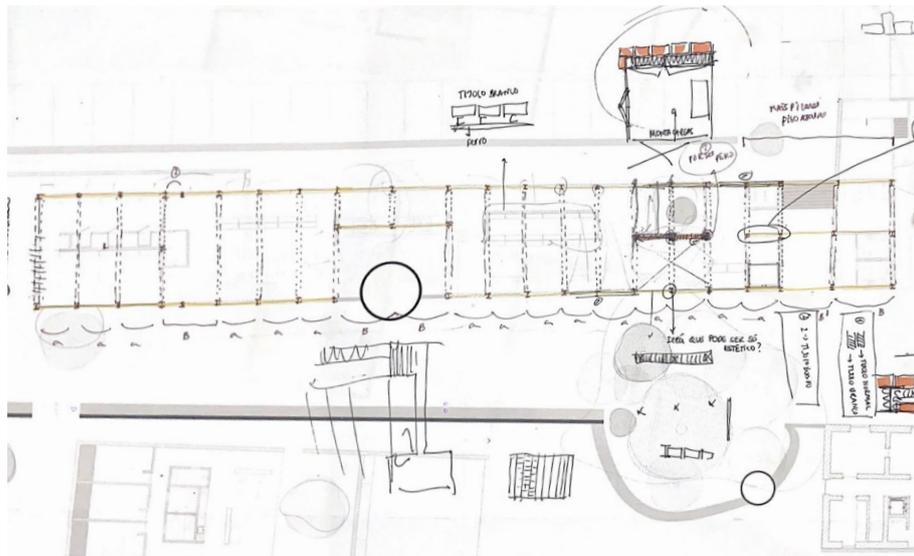
A par desta escolha do tijolo como revestimento, recorre-se a uma estrutura metálica que se estabelece seguindo a métrica já usada, originada pelas dimensões das mesas [imagem 81] que delimita os diferentes espaços criados e as suas proporções, em que os pilares se distanciam uns dos outros de 3m e 3m. Esta estrutura, que surge apoiada na ideia das estruturas dos edifícios fabris, caracteriza-se pela sua leveza e limpeza no desenho transmitindo uma simplicidade do espaço. Esta assume-se no interior do edifício, onde a métrica permanece marcada criando um ritmo no próprio espaço. As vigas e pilares são marcados, apesar de se optar por pintar de branco as vigas, os pilares e a lage colaborante usada, integrando as estruturas nas paredes interiores de tijolo branco.

Devido à intenção de criar espaços amplos e polivalentes, a maioria das paredes do novo volume são exteriores e por isso requerem isolamento. Assim, opta-se por duplicar a parede de tijolo, sendo que no exterior utiliza-se tijolo maciço (23x11x6) na sua forma e tom natural e para o interior um tijolo idêntico, pintado de branco, variando ocasionalmente o seu posicionamento de forma a criar dinâmicas diferentes no edifício. À semelhança da casa 1101 dos HARquitects, [imagem 75 e 76] esta dupla utilização do tijolo garante uma leitura distinta e interessante na transição interior/exterior, tal como na casa experimental de Aalto [imagem 77 e 78], em Muuratsalo, onde a dicotomia entre tijolo branco e tijolo à vista resultam numa distinta plasticidade, onde para além desta diferença de cor, se denotam diferentes tipos de assentamento nas paredes e nos pavimento do pátio interior⁸⁸.

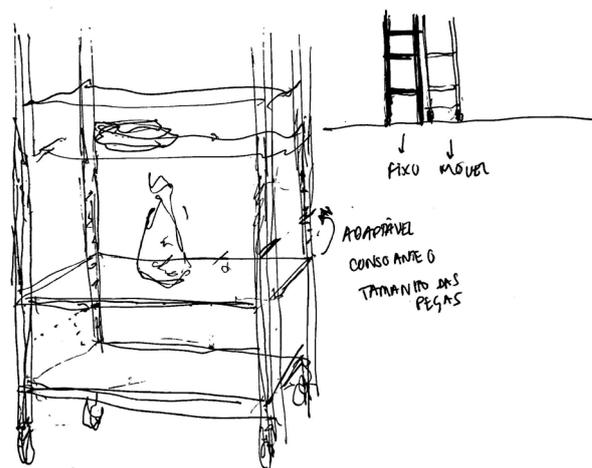
O tijolo é tido como um material versátil, com inúmeras possibilidades de utilização, na medida em que permite criar através de uma medida base, a do tijolo, inúmeros padrões e sequências atribuindo um certo dinamismo e interesse à obra, tal como refere Adalberto Dias, *“o tijolo introduz regras, introduz uma disciplina”*⁸⁹. A parede que divide o pátio interior, que está associado à entrada do atelier, da área de preparação dos materiais, é caracterizada pelo assentamento de fiadas alternadas tal como acontece na casa hache 01, do studio Brava

88 WESTON, Richard, Alvar Aalto, Phaidon Press Limited, Londres, 1995, p.117

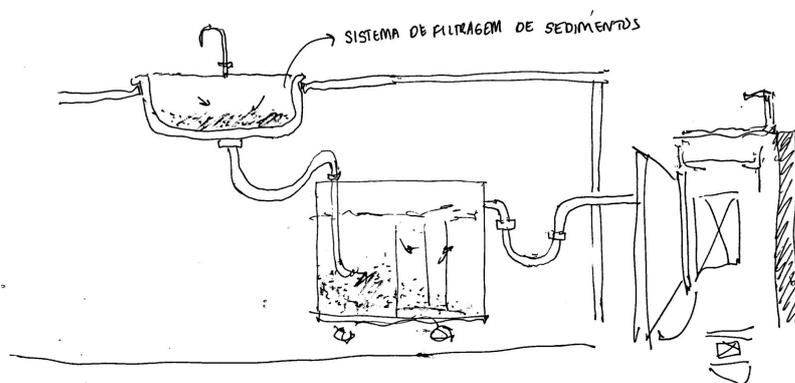
89 Adalberto Dias na reportagem de Manuel Graça Dias, RTP arquivos, 22 de fevereiro de 1995



[81] estudo da métrica da estrutura do edifício e a sua materialidade



[82] móvel adaptável ao tamanho das peças



[83] sistema de filtragem necessário nos pontos de água

e do arquiteto Pablo Dellatorre, em Córdoba na Argentina. [imagem 79]
Na região de Aveiro é possível encontrar edificados com diferentes tipos de assentamento do tijolo, como é exemplo o departamento de Engenharia Mecânica da UA, projetado pelo arquiteto Adalberto Dias, onde as fachadas são marcadas pela horizontalidade criada pelas alternâncias do tijolo. Esta parede difere-se da leitura das interiores, optando por se afirmar na sua cor natural, marcando desta forma o momento do pátio e o percurso inerente a esta parede. O tijolo branco usado no interior reflete uniformemente a luz trazendo assim vantagens para a utilização dos diferentes espaços de trabalho, convergindo num ambiente minimalista, como se tratasse de uma tela branca por pintar, enriquecendo o espaço. Os fornos cerâmicos também são incorporados pelo material através de uma parede de tijolo burro que os alberga, tornando-os parte do volume do edifício.

Para além do tijolo, outros materiais sobressaem na proposta como a madeira, presente nas mesas, o alumínio nos caixilhos, as estantes de ferro e o adobe. Este último, é um material já usado na ermida e por isso sente-se a necessidade de o incorporar na proposta, remetendo para a memória do lugar. Desta forma, para além de manter o adobe como material principal na casa reabilitada, os muros que delimitam o restante terreno também são pensados neste seguimento, usando o mesmo material.

Por fim, e voltando ao edifício, é importante salientar o pavimento que percorre todo o seu interior, é revestido por uma resina epoxy mate, com o intuito de tornar toda a superfície do atelier lavável, como frisa a ceramista Filipa Marte na importância *“de toda a área de trabalho e principalmente o chão serem laváveis”⁹⁰*.



[84] frames do video do atelier nu onde apresenta uma ceramista a moldar uma peça cerâmica numa roda de oleiro no meio da natureza

considerações finais

O objetivo do presente trabalho, que parte de um pedido - projetar um museu e um atelier de cerâmica no Paço da Ermida - centra-se na preocupação em situar espacialmente a intervenção no lugar. O reconhecimento do território, através do levantamento dos elementos que compõem o lugar, demonstra que só através da investigação das pré existências se torna operativa uma intervenção sensível e atenta.

Assim, o trabalho ganha consciência da importância da bagagem que um lugar acarreta para a intervenção no construído. O Paço da Ermida é um lugar que transmite uma memória ligada à cerâmica, daí a necessidade de percorrer esta arte tentando perceber como esta se foi refletindo ao longo do tempo na região de Aveiro, com o intuito de compreender a pertinência do novo programa pedido e como a sua criação se reflete no objeto arquitetónico.

O presente trabalho manifesta-se ainda como uma oportunidade de explorar questões e inquietações pessoais relacionadas com a arquitetura. Deste modo assume-se que, todo o desenrolar do trabalho, desde a ideia inicial de intervir em toda a área da propriedade, até à escolha de um fragmento do pedido geral do cliente, foi guiado por essas inquietações .

A importância da reflexão acerca da funcionalidade do edifício e para quem é o usufruto do mesmo, de forma a garantir o equilíbrio entre a beleza e concepção dos espaços, e a capacitação dos mesmos para as necessidades implícitas no programa, é uma das primeiras inquietações que moldam o presente trabalho. Outra das questões que serviu como guia foi a procura da relação que estes programas estabelecem com a natureza próxima e de como dependem dela, e ainda a questão de como o arquiteto se consegue aproximar da programa e do seu utilizador, neste caso através do recurso à experimentação e à recolha de testemunhos na primeira pessoa de diferentes ceramistas.

O projeto desenvolve-se assim apoiado em todas as referências e temas estudados, suportando-se nesta arte que é a cerâmica e nas necessidades funcionais e espaciais que esta acarreta.

O museu proposto, espaço pensado para a *partilha* desta arte, é o resultado da constatação da necessidade de preservar o património arquitetónico e quando possível não interferir com a sua identidade, remetendo à ideia de Francisco Di Garcia de “*deixar o edifício falar*”. O restauro da estrutura em madeira da casa a intervir e o manter da sua disposição espacial, apesar de algumas exceções que são justificadas através das necessidades implícitas no programa, são resultado da ideia de preservar a memória e a identidade de um lugar, conseguindo assim adaptar o espaço para as funções atuais sem interferir na sua herança cultural.

O atelier, espaço que diz respeito à *criação* cerâmica, apesar de ser uma nova intervenção e não partir de nenhuma pré-existência, transporta com ele a necessidade de, tal como o museu, se adaptar à memória do espaço e não entrar em conflito com o mesmo, resultando na tentativa de atenuar o novo edificado, encaixando-o no terreno sem que este se sobressaia às construções que já se encontram no lugar - a casa e a capela.

Após o percurso cerâmico ser estabelecido, a distribuição do programa resulta deste mesmo percurso. Os diferentes espaços que formam o atelier são caracterizados pelas poucas divisórias, possibilitando a abertura entre os espaços que resulta na polivalência dos mesmos, e pela fluidez do percurso entre os vários momentos. A cerâmica não é tema apenas a nível programático. É também através do tijolo que o edifício se expressa. A ideia de reavivar a arquitetura industrial, onde o tijolo foi amplamente utilizado na construção de fornos, chaminés, e nas próprias instalações fabris, tal como a de procurar utilizar materiais regionais, tornam-se intenções projetuais. Assim, a utilização de materiais locais é uma vantagem tanto a nível económico como social, reduzindo os gastos no transporte e fortalecendo as economias locais através do uso de mão de obra local.

A solução apresentada não se trata de uma proposta definitiva, como refere o arquiteto Siza Vieira *“Acabar. Uma palavra imprecisa, uma espécie de erro de tradução, a substituir pela palavra começar”*⁹¹, nada está acabado e existe sempre algo a acrescentar/alterar. Daí a consciencialização de que o projeto ainda se encontra numa fase, que apesar de apresentar já algumas soluções construtivas, necessita de um aprofundamento até chegar a projeto de execução.

Conclui-se que tanto a proposta de projeto como todas as reflexões e temas levantados no presente trabalho, podem servir como base e como um ponto de partida para a futura intervenção na Ermida.

*“No trabalho da escrita, o que acumulamos não é a mestria, mas as
incertezas.”⁹²*

nota prévia

A bibliografia apresentada diz respeito não só à citada, mas sim a todas as obras que fizeram parte da aquisição de conhecimento para a realização desta prova.

corpo de referências

AALTO, Alvar, Das Gesamtwerk / L'oeuvre complète / The Complete Work, volume 1, Birkhäuser Verlag GmbH, Basel, 2014

AGUIAR, José Paiva, José Vasconcelos, “Guião de apoio à reabilitação de edifícios habitacionais”, Lisboa: LNEC, 2006.

ALARCÃO, Pedro, Construir na ruína. Entre a reconstituição e a reabilitação, Porto, Edições Afrontamento, 2018, 1.a ed

ARROTEIA, Jorge Carvalho, Município de Aveiro: vademecum geográfico, Aveiro, 2015.

BAEZA, Alberto Campo, A ideia construída, Caleidoscópio, Lisboa 2018

CAMPOS, João E., Achegas para a historiografia aveirense. Aveiro: Câmara Municipal, 1988.

CAPITEL, Antón, “Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración”, Madrid: Alianza Editorial, 1988.

CANOTILHO, Maria H. P. C., Processos de cozedura em cerâmica, edição do instituto politécnico de Bragança, 2003

COSTA, F. Pereira, Enciclopédia prática da construção civil, Portugália Editora, Lisboa

DAL CO, Francesco, Tadao Ando: as obras, os textos, a crítica, Dinalivro, Lisboa, 2001

ECO, Umberto, Como se faz uma tese em Ciências Humanas: Universidade Hoje. 18o. Barcarena, 2014

FERREIRA, Alfredo Durão de Matos, Aspetos da organização do Espaço Português, FAUP Publicações, Porto, 1995.

FONSECA, Senos, Ílhavo: Ensaio Monográfico do séc. X ao séc. XX, Papiro Editora, Porto, 2007

FREITAS, Vasco Peixoto de, Manual de Apoio ao Projecto de Reabilitação de Edifícios Antigos, OERN, 2012

GARCIA, Francisco, Construir en lo construido - La arquitectura como modificación, Nera, Madrid, 1992

GOMES, J. Augusto Marques, A Vista Alegre: apontamentos para a sua história, 2015

GONÇALVES, A. Nogueira, Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Aveiro, Zona-Sul, Lisboa, 1959

- HOLL, Steven**, Cuestiones de Percepción – Fenomenología de la Arquitectura, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2011
- NEVES, Amaro**, Azulejaria antiga em Aveiro, Aveiro: Ed. do A., 1985.
- PALLASMAI, Juhani**, Essencias; Gustavo Gili, Barcelona, 2018
- PALLASMAA, Juhani**, “Habitar”, Gustavo Gili, Barcelona, 2016.
- PORTAS, Nuno**, Universidade de Aveiro: trinta anos de arquitectura, Light & Blue, Lisboa, 2004
- QUEIRÓS, José**, Cerâmica Portuguesa, Lisboa, 1947.
- RODRIGUES, Manuel Ferreira**, Aveiro, cidade de água, sal, argila e luz, Aveiro: Câmara Municipal, Aveiro, 2004.
- SIZA, Álvaro**, Textos 01, Civilização Editora, Porto 2009.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi**, “Intervenciones”, Barcelona: Gustavo Gili, 2006
- TÁVORA, Fernando**, “Da organização do espaço”, Faup Publicações, Porto, 2006
- TÁVORA, Fernando**, Trabalhos de Conservação e Adaptação”, Boletim da DGEMN
- TEIXEIRA, Joaquim José Lopes**, Descrição do Sistema Construtivo da Casa Burguesa do Porto entre os séculos XVII e XIX, Provas de Aptidão Pedagógica e a capacidade científica, FAUP, Porto, Outubro de 2004
- TUAN, Yi-fu**, Espaço e lugar: a perspectiva da experiência, Tradução: Livia de Oliveira, Difel, São Paulo, 1983.
- VALENTIM LOPES, Nuno**, “Projecto, património arquitectónico e regulamentação contemporânea. Sobre práticas de reabilitação no edificado corrente”, Porto: FAUP, Prova de Doutoramento em Arquitectura, 2015.
- WESTON, Richard**, Alvar Aalto, Phaidon Press Limited, Londres, 1995
- ZAERA-POLO, Alejandro**, Arquitectura em Diálogo, Ubu Editora, eBook
- ZUMTHOR, Peter**, Pensar la arquitetura, Gustavo Gili, Barcelona, 2005
- ZUMTHOR, Peter**, Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam, Gustavo Gili, Barcelona 2006

APICER – Directório da Indústria Portuguesa de Cerâmica Estrutural 2005. Coimbra: APICER, 2005

APICER, CTCV - Manual de Alvenaria de Tijolo. Coimbra: CTCV, 2a ed, 2009. ISBN 978-972- 99478-5-8

Diário de Aveiro, Aveiro, 18 de fevereiro de 2021,p.16

I Bienal Internacional de Cerâmica Artística : Aveiro 1989

II Bienal Internacional de Cerâmica Artística, Aveiro, 1991

Blog Cerâmica de Aveiro <http://ceramicadeaveiro.blogspot.com/p/fabrica-do-cojo-aveiro.html>

SANTOS,Inês Garrido, NIT, 17 de fevereiro de 2021 in <https://www.nit.pt/tag/quinta-do-paco-da-ermida>

LAU, Afonso Ré, Aveiro Mag, Aveiro, 16 de fevereiro de 2021 in <https://www.aveiromag.pt/2021/02/16/quinta-do-paco-da-ermida-vai-ser-hotel-de-charme/>, consultado a 10-04-2022

Câmara Municipal de Ílhavo, Setembro de 2017, Regulamento do Plano Diretor Municipal, Ílhavo.

Álvaro Siza Talks 2021: Conversations on Architecture, 2021.

Ciclo de conferências apresentado por diversos arquitetos como Cinco Zuchi e Carme Pinós, no dia 19 de novembro, no Museu de Serralves, Porto. *“A terceira edição das ‘Álvaro Siza Talks’ (...) reúne arquitetos, académicos e estudantes para a discussão de temas relevantes para a arquitetura contemporânea, enquanto celebra o espírito da obra de Álvaro Siza.”* in <https://www.serralves.pt/atividades-serralves/2111-siza-talks-2021/> e consultado a 07-09-2022.

Aula com o professor e arquiteto Nuno Brandão Costa, 2021

Aula da cadeira Dissertação FAUP. Temas abordados como a metodologia no pensamento arquitetónico.

Entrevista ao arquiteto Adalberto Dias pelo arquiteto Graça Dias, 1995

Sobre a Residência de estudantes da UA

Entrevista ao arquiteto Álvaro Siza Vieira pelo arquiteto Graça Dias, 1995

Sobre a biblioteca da UA

conferências / aulas

entrevistas

Entrevista à ceramista Inês Meireles, Lisboa, abril 2021

Entrevista à ceramista Rita Zorro, Lisboa, junho 2021

Entrevista à ceramista Eva Lé, Lisboa, junho 2021

Entrevista à ceramista Filipa Marte, Lisboa, junho 2021

Entrevista à ceramista Constança Pinto Gonçalves, Lisboa, fevereiro 2022

Entrevista à ceramista Inês Soares, Aveiro, maio 2022

Entrevista à ceramista Ana Margarida, Caldas da Rainha, janeiro 2021

Entrevista ao ceramista Andile Dyalvane, África do Sul, março 2022

iconografia

- [1] Carta militar de Ílhavo de junho de 1958. Cortesia de Miguel Casal e edição por parte da autora
- [2] Mapa de Portugal, Aveiro e Ílhavo. Desenho realizado pela autora.
- [3] Planta topográfica da envolvente próxima do terreno em estudo. Desenho realizado pela autora.
- [4] Paço da Ermida. Cortesia de Miguel Casal e edição por parte da autora.
- [5] Pintura do que se pensa ter sido a casa do Paço da Ermida no tempo de Rui Moura Manuel. Fotografia da autora.
- [6] Desenhos do Paço da Ermida (casa principal, casa em estudo e capela)
- [7] Alçados da casa em estudo. Fotografias da autora.
- [8] Moldura em tijolo na fachada anterior ao acrescento da casa de banho. Fotografias da autora.
- [9] Interior da casa em estudo. Fotografias da autora.
- [10] Vista da ponte da capela para o terreno em estudo. Fotografia da autora.
- [11] Limite sul do terreno em estudo. Fotografia da autora
- [12] Esquema dos limites a intervir e a sua envolvente próxima. Desenho realizado pela autora.
- [13] Processo do levantamento arquitetónico. Desenho realizado pela autora.
- [14] Mapa mental. Esquema realizado pela autora.
- [15] Levantamento arquitetónico. Desenhos realizados pela autora.
- [16] Esquema das condicionantes legais segundo o PDM. Desenho realizado pela autora
- [17] Hans Arp.
<http://eye-likey.blogspot.com/2013/11/check-out-superkool-genius-of-hans-arp.html>
- [18] Andile Dyalvane.
<https://www.quartzinversion.com/andile-dyalvane>
- [19] Joan Miró
Pinterest
- [20] Fábrica da vista alegre.
<https://www.ua.pt/pt/demac/page/51885>
- [21] Fábrica Fonte Nova.
<http://ceramicadeaveiro.blogspot.com/p/fabrica-da-fonte-nova-aveiro.html>.
Edição por parte da autora.
- [22] Fábrica Pereira Campos. <http://ceramicadeaveiro.blogspot.com/p/fabrica-geronimo-pereira-campos.html>
- [23] Fábrica Aleluia. <http://www3.aeje.pt/avcult/hjco/Aderav/Pg006040.htm>
- [24] Esquema que retrata a relação de proximidade entre as antigas fábricas cerâmicas no centro de aveiro, a Vista Alegre e a Ermida e a zona industrial de vagos onde se encontram, hoje, a maioria das fábricas relacionadas com a produção cerâmica em Aveiro. Desenho realizado pela autora.
- [25] Bienal de cerâmica Aveiro. <https://www.publico.pt/2021/10/29/local/noticia/bienal-ceramica-aveiro-100-obras-promessa-criacao-museu-1982842>
- [26] A ceramista Dora De Larios dentro do forno cerâmico na década de 1950.
<https://www.latimes.com/entertainment/arts/miranda/la-et-cam-dora-de-larios-main-museum-20180117-htmlstory.html>.
- [27] Pond Farm Pottery, California.
<https://www.flickr.com/photos/freebern32/8308797660/>
- [28] 1º: estudos preliminares da peça a produzir. Fotografia da ceramista Marta Raimundo. Edição realizada pela autora
- [29] 2º: estudo dos materiais. Fotografia do estudio de John Mosler.
<https://johnmoslerworks.com/collections/current-exhibition-2021-copy-copy/>
- [30] 3º: modelagem (técnica dos rolinhos). Ruth Duckworth no seu estudio em chicago em 2007.
<https://www.pinterest.pt/pin/819162619738821308/>
- [31] 3º: modelagem (roda de oleiro). <https://www.pinterest.pt/pin/819162619738350544/>

- [32] 4º : vidragem. Estudio Hall. Fotografia da autora
- [33] 5º : cozedura das peças cerâmicas. <https://www.pinterest.pt/pin/819162619737656822/>
- [34] hall atelier, Lisboa. Fotografia da autora.
- [35] ateliê de cerâmica, Belo horizonte. <https://www.archdaily.com.br/br/919120/o-atelie-de-ceramica-mobio-arquitetura-plus-luiza-soares>
- [36] casa Wabi, Puerto Escondido. <https://divisare.com/projects/438997-alvaro-siza-vieira-baaq-joao-morgado-the-clay-pavillion>
- [37] Atelier Ceramique, Paris. <https://www.pinterest.pt/pin/31454897389055120/>
- [38] Esquema da análise dos quatro ateliers cerâmicos. Desenho da autora.
- [39] Um dos poços do terreno a intervir. Fotografia da autora.
- [40] Esquema da qualidade da luz, segundo análise do pensamento de Campo Baeza. Esquema realizado pela autora.
- [41] Estudo de Alvar Aalto sobre a diferença da luz natural da luz artificial na biblioteca de Viipuri. AALTO, Alvar, *Das Gesamtwerk / L'oeuvre complète / The Complete Work*, volume 1, Birkhäuser Verlag GmbH, Basel, 2014, p.49
- [42] Biblioteca da universidade de aveiro, projeto do arquiteto Álvaro Siza Vieira. <https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&blogId=wdh36&logNo=10178428603>
- [43] Montagem de dois fragmentos do corte longitudinal do atelier. Escala 1/50. Desenho da autora
- [44] Interpretação da proposta dos COG atelier sobreposta ao mapa atual. Desenho realizado pela autora.
- [45] Divisão programática do esquema geral. Desenho realizado pela autora.
- [46] Corte esquemático da relação cheio/vazio da intervenção no terreno. Desenho realizado pela autora.
- [47] Planta geral da implantação da nova intervenção. Escala 1/500. Desenho realizado pela autora.
- [48] maquete 1/500 estudo. Maquete e fotografia da autora.
- [49] maquete 1/200 estudo. Maquete e fotografia da autora.
- [50] Alçado da Rua do Paço. Desenho realizado pela autora.
- [51] Museu “moinho de papel”, projeto do arquiteto Siza Vieira. <https://divisare.com/projects/268180-alvaro-siza-fernando-guerra-fg-sg-museu-moinho-de-papel>
- [52] Inclusão, interseção e exclusão. GARCIA, Francisco, *Construir en lo construido - La arquitectura como modificación*, Nera, Madrid, 1992, p.187.
- [53] Plantas do museu. Escala 1/100. Desenhos realizados pela autora.
- [54] Cortes do museu. Escala 1/100. Desenhos realizados pela autora.
- [55] Planta 1/10 de uma janela de guilhotina do museu. Desenho realizado pela autora.
- [56] Planta 1/10 de uma porta exterior de madeira (porta de entrada) do museu. Desenho realizado pela autora.
- [57] Corte construtivo pela fachada nascente do museu. Escala 1/20. Desenho realizado pela autora.
- [58] Jardim do museu do escultor Eduardo Chillida <https://www.museochillidaleku.com/en/museo/>
- [59] Colagem esquemática da relação do jardim com os dois programas. Escala 1/100. Desenho realizado pela autora.
- [60] Planta à cota 17,7 do atelier. Escala 1/200. Desenho realizado pela autora.
- [61] Planta do piso inferior do atelier à cota 15. Escala 1/200. Desenho realizado pela autora.
- [62] Alçados transversais do atelier e da sua envolvente. Escala 1/200. Desenho realizado pela autora.
- [63] Alçados longitudinais do atelier e da sua envolvente. Escala 1/200. Desenho realizado pela autora.
- [64] Alçado da Rua do Paço (Museu,

Atelier e Capela). Escala 1/200. Desenho realizado pela autora.

[65] Cortes transversais do atelier. Escala 1/100. Desenhos realizados pela autora.

[66] Planta do pormenor do pátio do poço e da relação com os pontos de água. Escala 1/50. Desenho realizado pela autora.

[67] Corte pelo pátio do poço. Escala 1/50. Desenho realizado pela autora.

[68] Corte longitudinal do atelier. Escala 1/200. Desenho realizado pela autora.

[69] Desenhos do processo (estudo dos fornos, das mesas e da divisão dos espaços pelo edifício). Desenho realizado pela autora.

[70] Esquema da análise da atelier à luz dos quatro projetos estudados. Desenho realizado pela autora.

[71] Exemplo de diferentes ambientes que envolvem a técnica da moldagem na roda de oleiro. Pinterest.

[72] Fábrica de Ermesinde. https://www.jf-ermesinde.pt/pages/599?poi_id=15

[73] Fábrica de Devesas. <https://www.jp.n.up.pt/2020/05/13/25-milhoes-para-transformar-ceramica-das-devesas-em-museu-do-ambiente/>

[74] Fábrica de Alvarães. <https://jornalc.pt/viana-do-castelo-fabrica-devoluta-vai-dar-lugar-a-centro-empresarial?v=35357b9c8fe4>

[75] Casa 1101, Harquitects. <https://www.archdaily.com.br/br/773090/casa-1101-h-arquitectes>

[76] Casa 1101, Harquitects. <https://www.archdaily.com.br/br/773090/casa-1101-h-arquitectes>

[77] Casa Experimental de Muuratsalo, Alvar Aalto. <https://www.archdaily.com.br/br/01-50705/classicos-da-arquitetura-casa-experimental-muuratsalo-alvar-aalto>

[78] Casa Experimental de Muuratsalo, Alvar Aalto. <https://www.archdaily.com.br/br/01-50705/classicos-da-arquitetura-casa-experimental-muuratsalo-alvar-aalto>

[79] Casa Hache 01 , Studio Brava e Pablo Dellatorre. <https://www.archdaily.com.br/br/981850/casa-h-01-pablo-dellatorre-plus->

[studio-brava?ad_source=search&ad_medium=projects_tab](https://www.archdaily.com.br/br/981850/casa-h-01-pablo-dellatorre-plus-studio-brava?ad_source=search&ad_medium=projects_tab)

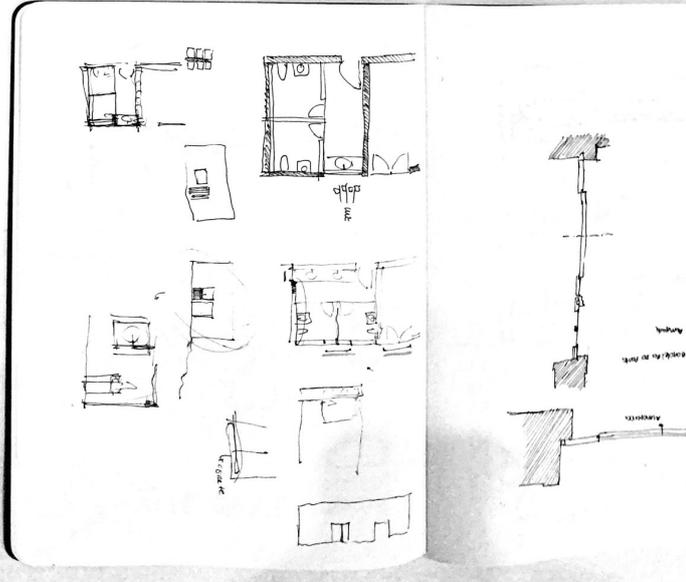
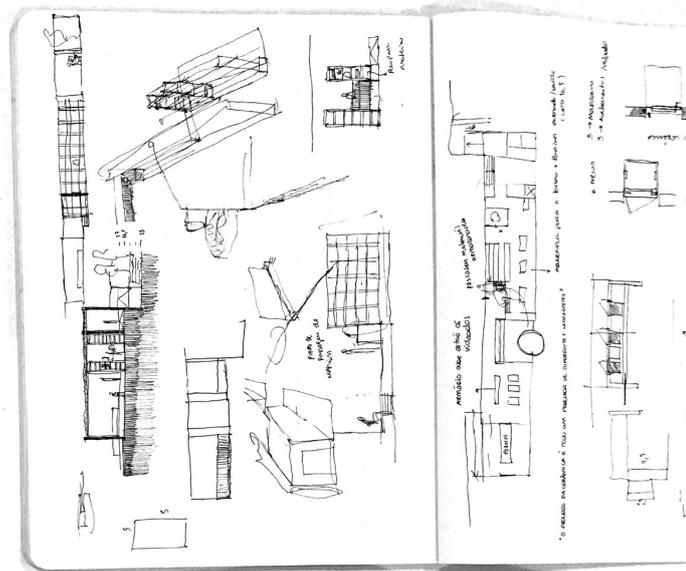
[80] Departamento engenharia mecânica, Adalberto Dias. Fotografia da autora.

[81] Estudo da métrica da estrutura do edifício e a sua materialidade. Desenho realizado pela autora.

[82] Móvel adaptável ao tamanho das peças. Desenho realizado pela autora.

[83] sistema de filtragem necessário nos pontos de água. Desenho realizado pela autora.

[84] *Frames* de um vídeo do atelier nu, onde apresenta uma ceramista a moldar uma peça cerâmica num roda de oleiro no meio da natureza. Cortesia do atelier Nu.



cadernos de estudo

anexos

Os elementos que se seguem são complementos gráficos e textuais ao trabalho apresentado.

Divide-se assim, consoante o seguimento da dissertação, da seguinte forma:

0.1 Paço da Ermida

cronologia

levantamento fotográfico

0.2 Cerâmica

curso atelier hall

Entrevista a ceramistas

0.3 Intervenção

elementos gráficos (base de trabalho)

processo

0.1 Paço da Ermida

cronologia

(Hugo Calão)

Enquadramento da Investigação: Arquitetura residencial Portugal, Aveiro, Ílhavo, Ílhavo (São Salvador) IPA.00008640

Quinta com casa apalaçada, murada, constituída pelos jardins, dependências de gestão pecuária e agrícola e por vasta área natural com cursos de água e azenhas, que desaguam no rio Boco.

Acessos: Lugar da Ermida

Proteção: na propriedade, consta uma Araucária de Norfolk (*Araucaria heterophylla* (Salisbury) Franco) classificada como árvore de interesse público em 1994 e que conta com cerca de 200 anos.

Enquadramento: Perto do Núcleo urbano fabril da Vista Alegre (PT020110040010).

Descrição Complementar: Brasão de Armas: partido, a primeira pala de Ferreiras, a segunda de Pintos, de arruela () por diferença, timbre dos Ferreiras.

Utilização Inicial Residencial: casa nobre de gestão agrícola

Utilização Atual: Comercial turística: casa de turismo de habitação

Propriedade: privada (pessoa singular)

Época Construção: Séc. 17-19

Arquitecto / Construtor / Autor: desconhecido

Cronologia: Séc. 19 - Mandada construir pela família Pinto Basto, fundadores da fábrica de Vista Alegre.

Bibliografia: GONÇALVES, A. Nogueira, Inventário Artístico de Portugal, Distrito de Aveiro, Zona-Sul, Lisboa, 1959

data e fonte assunto

1088-01-30

(Cabido da Sé de Coimbra, Livro Preto; Diplomata et Chartae, Academia das Ciências Lisboa, 1867, vol. 1, , DCLXXXIX)

D. Sisnando Davides, alvazil de Coimbra, doa ao presbítero Rodrigo Hourigues a Ermida de São Cristóvão, em Ribas Altas, Ílhavo, para que a valorize, desbravando o terreno anexo, e a entregue após a sua morte a outro eclesiástico.

1180-00-00

(ANTT, Cabido da Sé de Coimbra, Livro Preto, doc.3)

Notícia dos bens usurpados à Sé de Coimbra e posteriormente restituídos pelo bispo D. Miguel Salomão entre este a Ermida de São Cristóvão em Ílhavo.

1359-00-00

Nasce D. Lopo Dias de Sousa (1359–1417) filho de D. Álvaro Dias de Sousa, senhor de Mafra e Ericeira (f. 1365) e de D. Maria Telles de Menezes. Foi o sétimo e último grão-mestre da Ordem de Cristo, nomeado aos 13 anos de idade por sua tia a rainha D. Leonor Telles. Foi sob o mestrado de D. Lopo que os Cavaleiros de Cristo se juntaram aos Hospitalários, de D. Nuno Álvares Pereira, e à milícia do Mestre de Avis para defenderem a soberania portuguesa face às pretensões do rei de Castela.

1514-06-08

(CALMEIDA, M., Soza e as suas gentes: Monografia, p.226)

D. Manoel deu foral ao Couto da Ermida, Couto do padroado da Mitra de Coimbra, inserido no Foral de Arganil.

1628-00-00

Nasce Rui de Moura Manuel, filho do Lopo Álvares de Moura e de D. Maria de Castro, irmão de D. Manuel de Moura Manoel (Reitor da Universidade de Coimbra e Bispo de Miranda) e de Frei Cristóvão de Moura Manoel, sobrinho de D. Jorge de Melo, Bispo da Guarda (meio irmão da mãe). Por parte do pai era neto de Dom Félix de Gusmão que foi irmão de São Domingos e da parte da mãe descendente de D. Constança Manuel, rainha de Portugal que foi casada com o Sereníssimo Rei Dom Pedro I de Portugal e com o católico rei Dom Fernando III de Castela e Leão (1201-1252).

Casamento de Rui de Moura Manuel com Antónia Ferreira.

1646-00-00

A Capela da Ermida está escrita nas informações paroquiais dadas pelo prior de São Salvador de Ílhavo José Monteiro de Bastos da seguinte forma: “é também do povo a ermida de São Tiago sita no Couto da Ermida e tem a imagem do dito santo e Confraria com mordomos, que se fabrica e sustenta na forma das demais. E dizem-se nesta Capela quarenta e oito missas pela alma de João Roiz (Rodrigues), para o que deixou bens, como também para o qual se diz missa cantada a São Francisco na capela do Senhor Jesus, de que administrador António Fernandes Facção do Couto da Ermida.”

1721-05-30

AUC, Memórias Paroquiais de 1721, Ílhavo; PT/TT/LN/0046, Livro dos Forais novos da Beira.)

Descrita nas informações paroquiais dadas pelo prior de São Salvador de Ílhavo João Martins dos Santos da seguinte forma: “ Vila e Couto da Ermida: pela parte do sul, contigua à quinta da Vista Alegre principia a Vila e Couto da Ermida, que pertence à freguesia de Ílhavo, e por si só o pudera ser, e seria não inferior a muitas outras. Reparte-se ela como em dois bairros, que divide um ameno e espaçoso vale ou várzea, de boas e férteis fazendas, que chamam vessadas ou ribeiros, cortados, e quando convém, regados de duas levadas e algumas vertentes de água. O primeiro bairro fica da parte de aquém, indo de Ílhavo, com cujo termo pela parte do norte confronta e confina. Consta de uma dilatada e comprida rua (se tal merece chamar-se, onde apenas mais que um só lado tem casas) que principia no sitio chamado Soalhal, discorrendo até ao sítio onde chamam Ribas-altas e ali finaliza, confrontando com o lugar de Vale de Ílhavo de baixo, termo de Ílhavo. De muitos sítios dela se descobrem os edifícios mais altos da Vila de Aveiro e muita parte do rio ao longe, por ficar desabafada. Passando para a parte de além consta este bairro de três ruas principais, a da Corredoura, estrada corrente para Vagos, a dos Aidos e a chamada vulgarmente de Lugar, onde está a Casa da Câmara e se fazem audiências. Antes de lá chegar fica a Capela de São Tiago que é do povo, e perto dela as nobres casas do Senhorio do Prazo, chamadas Paço da Ermida, com seu pomar murado de árvores de espinho e outras. É esta Vila Couto de Arganil, e dela são

1758-00-00

(ANTT,MPRQ/18/161, Memória paroquial de Ílhavo, Esgueira, vol. 18, nº (J) 17, p. 105 a 146.)

senhores donatários da Coroa os Exmos. e Revmos. Bispos Condes, senhores diretos do seu rendoso Prazo. Deste é ao presente senhorio útil o doutor Zeferino Rodrigues Condelo, cavaleiro da Ordem de Cristo e familiar do santo Ofício, juiz das Reais Coutadas de Benavente e Coruche e fidalgo da Casa de Sua Majestade por casas no Paço com uma senhora filha do desembargador Conselheiro da Fazenda, Pedro de Mariz Sarmiento, das principais famílias transmontanas. O qual Zeferino Rodrigues é natural de Ílhavo, cujo pai António Rodrigues Condelo, natural desta freguesia sendo filho de pais pobres, e saindo dela, como eles, foi artífice da própria fortuna, formando opulenta casa de negócio na Vila de Coruche. Além de outras fazendas de não inferior lote, subministrou ao dito seu filho dinheiros para em seu nome comprar o nobre e rendoso Prazo da Ermida a Jerónimo António de Castilho por trinta e cinco mil cruzados de principal; o qual Jerónimo António de Castilho por sua má conduta se viu precisado a vendê-lo. Rende uns anos por outros três mil cruzados, um conto de reis em foros, rações e laudémios que pagam os subenfitteutas e rendas das boas azenhas que tem. Há nesta Vila Juiz ordinário que é juntamente dos órfãos, dois vereadores, um Procurador do Concelho feitos por eleição na forma da Ordenação, e confirmados pelo Ouvidor de Arganil, o qual de tempo imemorial ali faz correição sem que haja memória que naquele Couto entrasse Corregedor ou outro qualquer Ministro a faze-la. Há um só escrivão do judicial, da Câmara, Almotaçaria e Órfãos.

Há nesta Vila uma Capela pública onde o povo ouve missa e tem capelão apresentado pelo pároco, a quem o mesmo povo paga. Foi antigamente da invocação de São Cristóvão, e com este nome anda nas doações dos Senhores Bispos Condes, chamando-se Prazo de São Cristóvão. Mas esta invocação mudou (ignora-se o ano ou a causa) para a de São Tiago, cuja imagem tem no meio do altar mor, em competente nicho de talha dourada, e dos lados, da parte do Evangelho uma imagem de Nossa Senhora do Rosário e da parte da Epístola uma imagem de São José, modernamente ali colocadas. Abaixo da peanha de São Tiago está um quadro e estampa de São Vicente de Paulo, que ali fez colocar a devoção do Reverendo doutor António Borges de Almeida, grato ao beneficio da saúde, que por sua interseção alcançou, em uma perigosa e dilatada doença. Além da missa

do povo nos Domingos e dias santos do ano hé outra quotidiana que deixou o defunto António Rodrigues Condelo pai do atual senhorio do Prazo. Há também missa nos Domingos e dias santos que deixou o Padre Manuel André da Rocha e sua irmã Bárbara da Rocha, doando com esse encargo os seus muitos bens a seu sobrinho João de Sousa Ribeiro da Silveira com vínculo de Capela ou Morgado. e ainda quarenta missas anuais chamadas da Capela de João Rodrigues.

José Ferreira Pinto Basto adquire a Quinta da Ermida, perto de Ílhavo e da Ria de Aveiro a D. Bernarda Thereza Umbelina Condello de Mariz Sarmiento, neta de Zeferino Rodrigues Condelo.

1812-03-17

(ALMEIDA, M., Soza e as suas gentes: Monografia, p.226)

Foi instalada e erecta na Capela de São Tiago da Ermida a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Ermida, tendo como primitivos os estatutos assinados a 21 de Setembro do mesmo ano.

1867-07-25

(Arquivo da Paróquia de Ílhavo.)

Não sabemos a data precisa da remodelação do edificado da Capela mas como se comprova por registos fotográficos em 1885, a Capela tinha a torre sineira integrada no corpo da nave, sem marcação exterior, além do segundo registo construído nesta data.

1885-00-00

(Foto-postal Capela da Ermida, cliché de A. M. Lopes.)

Escritura de compra que faz Josefa Ferreira, da Lavandeira, aos Excelentíssimos Alberto Ferreira Pinto Basto e esposa da Ermida ou Paço da Ermida de um prédio composto por terra lavradia, mato e pinhal, no caminho de Aveiro ou Couto, limite do lugar da Lavandeira, freguesia de Soza, denominado a Quintã Valada.

1894-10-15

(Arquivo Distrital de Aveiro, PT/ADAVR/NOT/CNILH3/001/0010/00018)

Inventário de todo o património imóvel e móvel da Paróquia de São Salvador de Ílhavo efetuado pela Comissão Jurisdicional dos Bens Culturais de acordo com a Lei de Separação do Estado da Igreja de 20 de Abril de 1911 é arrolada com o nº 100, no que respeita aos

1911-08-30

(Arquivo Corrente do Ministério das Finanças, PT/ACMF/CJBC/AVE/ILH/ARROL/002 Arrolamento dos bens culturais da freguesia de São Salvador, concelho de Ílhavo e distrito de Aveiro)

1912-10-28 bens imóveis paroquiais, a Capela de Nossa Senhora do Rosário da Ermida e suas dependências, referindo que esta Capela foi constituída por subscrição entre os moradores do lugar, estando sujeita a cargo da Irmandade com o nome da respetiva invocação.
(Arquivo Paroquial de Ílhavo)

1956-00-00 Foram reformulados os estatutos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário da Ermida em sessão desta data, presidindo o Juiz José António Rodrigues Júnior, o tesoureiro João Alves Russo, o secretário António Egídio e os vogais Manuel Ferreira da Conceição e João Martins Silvestre.

2012-02-22 É mandado fundir pela Comissão da Capela presidida por Manuel Baptista Madail e auxiliada pelo povo, um novo sino para a torre da Capela da Ermida, na fundição de sinos de Fermentelos, entretanto furtado em Janeiro de 2007.
(Cardoso Ferreira, In jornal Correio do Vouga, 22 Fevereiro 2012)

Artigo sobre a Capela da Ermida no jornal Correio do Vouga apontando o seu avançado estado de degradação.

levantamento fotográfico

(todas as fotografias apresentadas são da autora)





fotografias do terreno e envolvente





curso de cerâmica hall

0.2 Cerâmica

cusco atelier hall

((Campolide, Lisboa, junho 2021))

O que me levou a fazer o curso? Qual a importância para o tema da tese e o programa?

Perspetiva pessoal, aprofundamento do programa a nível pessoal

Experimentar os diferentes tipos de materiais e técnicas.

Materiais: Mais propriamente Barro (grés), o trabalhar com os engobes (barro, água, pigmento) e colar as peças com a barbetina (água e barro). Conhecimento dos diferentes materiais mais comuns no trabalho dos diferentes ceramistas, o grés, a porcelana, a faiança e as suas diferentes características como graus de cozedura e resistências.

Técnicas: Prints (dedo), rolinho, lastras e roda de oleiro. Como se cola as peças, como se bate o material para o unir e como se estende o mesmo.

Percepção da área de trabalho, através do estudo e da execução das várias maneiras de trabalhar com os diferentes materiais cerâmicos, do espaço amplo e da permeabilidade entre os diferentes espaços e acessos.

Realçar os momentos em que se demonstrou a necessidade de ter uma grande acessibilidade a locais com águas tanto para humedecer o material (sensibilidade do mesmo às estações do ano, por ser verão o material seca muito mais rapidamente) como para limpar os locais de trabalho. Todo o atelier deve ser lavável em que não tenha muitas ranhuras para o barro não entrar em superfícies chatas e não ser difícil limpar.

Os fornos devem estar em locais ventilados e/ou perto das saídas.

Os problemas encontrados no espaço de trabalho

No caso em concreto, o atelier HALL, é uma adaptação de um espaço. Assim uma das particularidades negativas é a pequena dimensão (que se destaca durante o processo de moldagem e na limitação dos tamanhos das peças).

Outro ponto a relação é a falta de espaços específicos para as diferentes tarefas, o que não é um problema significativo para a dimensão e o nível das peças feitas na fase de iniciação à cerâmica.

“à conversa com ceramistas”

Inês Meireles

1. Quais os processos desde a matéria à forma?

A cerâmica começa por ser argila, pasta, há várias, de cores diferentes, chamotes distintos e para temperaturas variadas.

Numa primeira fase tens de hidratar a argila, depois quando quiseres trabalhá-la tens de a amassar que é aquilo a que chamam “cabeça de boi” e de seguida dar-lhe uma espécie de pancadinhas até ficar uma esfera.

Depois disso há 3 maneiras diferentes de fazer uma peça. Ou esticas a massa, recorrendo a réguas para nivelar e ao rolo, para fazer pratos, jarras, etc. Ou fazes um furo com o polegar e vais abrindo para fazer chávenas e tigelas. Ou fazes cobrinhas como na plasticina para fazer peças mais diferentes.

Ora, depois de fazer a peça, precisas que ela seque à temperatura ambiente. Daí que no verão todo o processo seja mais rápido que no inverno.

Depois de estar seca, lixas e pintas (note se que o processo de pintar pode ser feito na altura em que acabas de fazer a peça, depois de lixar ou antes de vidrar). Tendo isto tudo feito, vai ao forno. No meu caso que é de baixa temperatura as peças demoram quase 24h a estar prontas.

Quando saem, estão prontas a vidrar. Aí tens de mergulhar as peças no vidrado e deixar secar, para depois as colocares novamente no forno! Mais 24h e estão finalizadas.

2. Durante os diferentes processos sente necessidade de mudar de ambiente? Ou gostava de conseguir mudar? (Ter um espaço destinado a cada função?)

Não mudo porque o espaço onde trabalho agora não é o mais apropriado, mas quando trabalhei num atelier de cerâmica também não o era. Ou seja, era um grande espaço onde as mesas são o que te divide as áreas de trabalho. Porquê? Porque na “cabeça de boi” a mesa de madeira não pode ser envernizada

e na altura de vidrar é preciso ter muito cuidado para não haver pós a circular ou tintas porque vai ficar tudo no prato

Diria assim, que as protagonistas do espaço seriam sempre as mesas. Umas para a cabeça de boi, outras para fazer a peça, lixar e pintar, e outras para vidrar

Além disso se pensares num atelier como algo artesanal e não numa fábrica, passas facilmente de uma coisa para a outra, e não apetece propriamente andar com as coisas para trás e para a frente quando são tão frágeis no início

3. O que dá mais valor na sua área de trabalho?

Ser facilmente transformável e adaptável, ter muita luz natural e haver talvez uma zona para comercialização onde as peças finalizadas possam ser armazenadas

4. Sente que a presença da luz é indispensável para todo o processo? Qual o seu impacto?

A presença de luz natural é muito importante mas diria que não há propriamente uma fase em que seja gritante... só se for ao seca

5. Tem alguma referencia de atelier ou espaço de trabalho onde se

facilmente via a produzir as suas peças?

Ora bem, última pergunta. Não sou assim muito pro nisso de ateliers onde gostava de trabalhar. Trabalhei no da nũ que não é desenhado por um arquiteto mas que consegue resultar muito bem porque acaba por resumir um bocado todas estas necessidades.

Agora, claro que há ateliers bonitos e agradáveis e bem desenhados, como é evidente, mas no que diz respeito à cerâmica ainda sei muito pouco para te dizer: “é este”

1. Quais os processos desde a matéria à forma?

Rita Zorro

Esta pergunta depende muito do que se pretende fazer. Antes de se começar a fazer qualquer coisa, temos de perceber qual a técnica/processo mais adequado para a peça, seja ela utilitária, decorativa ou artística, que se vai fazer. No entanto, independentemente da técnica que se utilize temos de passar por um processo obrigatório, que é a secagem do barro. Todas as peças necessitam de uma secagem lenta antes de ir ao forno a chacoitar (primeira fornada ou única). Dependendo do objetivo final, ou seja, vidrar ou não a peça, passar por um processo de lixamento ou pintura prévio à fornada do vidrado. O processo que normalmente se realiza em peças simples, com um acabamento normal e com uma vidragem no final é o mais praticado e simples. As peças secam totalmente, faz-se uma chacota que ronda os 950°, retiram-se do forno para a vidragem e vão novamente ao forno a baixa ou alta temperatura que pode rondar os 1300° no caso de ser porcelana.

2. Durante os diferentes processos sente necessidade de mudar de ambiente? Ou gostava de conseguir mudar? (Ter um espaço destinado a cada função?)

Sim, o ideal seria mesmo ter um espaço para cada processo. Para além de ser fundamental para um trabalho organizado, é precioso para não haver contaminação entre os diversos materiais, sejam eles diferentes tipos de barro, vidro e gesso por exemplo.

3. O que dá mais valor na sua área de trabalho?

A luz é fundamental em quase qualquer espaço de trabalho. A organização do espaço, o teor de humidade e a temperatura do ambiente também são bastante importantes quando trabalhamos com esta matéria. E por fim o próprio espaço, ou o espaço envolvente, o que podemos retirar dele como inspiração para criar.

4. Sente que a presença da luz é indispensável para todo o processo? Qual o seu impacto?

Como já referi, a luz é um factor importantíssimo para trabalhar. Seja ela natural ou artificial. Pessoalmente prefiro trabalhar com luz natural, mas acontece que por vezes necessito de uma extra, quando é o caso de fazer coisas mais minuciosas. Para mim um ambiente acolhedor mas ao mesmo tempo eficaz graças à luz que recebe é super importante.

5. Tem alguma referência de atelier ou espaço de trabalho onde se facilmente via a produzir as suas peças?

Criei agora um espaço de trabalho, inspirando-me nos ateliers onde já trabalhei e que acabei por conhecer e perceber os defeitos ou as qualidades que ambos tinham. Conhecia também as minhas necessidades e daí perceber o que era fundamental incluir no meu espaço de trabalho. Escolas como a ESAD.CR, Ar.Co, CENCAL e ateliers como o Olho e o hALL foram referências minhas. Tanto da parte funcional como da parte estética.

1. Quais os processos desde a matéria à forma?

Para obtermos uma peça de cerâmica o processo, passa em primeiro pela escolha do barro, o que por si já é um processo demorado, visto que há diferentes tipos de barro. Quer em termos de textura, plasticidade, cor, e temperatura.

Após a escolha do material base, segue-se a modelação da peça. Após alguns dias em torno da forma pretendida é necessário esperarmos cerca de uma semana/uma semana e meia para que a peça esteja seca, e conseqüentemente pronta para ir chacotar (primeira fornada). De seguida, após a primeira fornada que dura cerca de 6-8 horas, a peça está pronta para vidrar. Após a decoração e vidragem, segue-se uma segunda fornada para vitrificar o acabamento aplicado na peça. Assim após a última fornada a peça fica finalizada.

2. Durante os diferentes processos sente necessidade de mudar de ambiente? Ou gostava de conseguir mudar? (Ter um espaço destinado a cada função?)

Pessoalmente não sinto necessidade de mudar de ambiente, quanto mais tempo dedicar à peça e olhar para ela mais fácil é para mim de perceber o que falta ou o que posso melhorar.

3. O que dá mais valor na sua área de trabalho?

A cerâmica e todo o processo é algo bastante desafiante, na medida em que é um material natural, vem da terra. Ela própria é argila, lama, terra, o que queiramos chamar, transformar algo natural, dar-lhe forma, personalidade é algo muito especial para mim. A habilidade de transformar algo mundano em profundo e pessoal, como magia.

4. Sente que a presença da luz é indispensável para todo o processo? Qual o seu impacto?

Sim, o fator luz é bastante importante, mas no entanto é algo que abrange outras áreas. Para mim, visto que o meu trabalho é bastante dedicado a pequenos detalhes, prende-se apenas pelo facto de precisar de uma boa luz, assim como uma boa visão.

5. Tem alguma referencia de atelier ou espaço de trabalho onde se facilmente via a produzir as suas peças?

Eu já tenho o meu próprio atelier, mas tem as suas limitações. Em grandes fabricas destinadas a cerâmica, como Viúva Lamego seria um excelente passo e um gosto enorme poder abraçar essa oportunidade.

A cerâmica é um arte bastante desvalorizada. A nível de historia de Arte a cerâmica, não é vista como uma arte maior, comparada com pintura ou escultura. O que está mal, porque esta também tem o seu percurso histórico e bastante importante no avanço da humanidade. A verdade é que umas artes tem mais valor monetário do que outras, apenas porque são mais faladas e há mais história a apoiá-las e a suportá-las. E isto colocou a a cerâmica, desde sempre num patamar de fragilidade em relação às outras artes.

1. Quais os processos desde a matéria à forma?

Existem 2 tipos de matéria prima que costumo usar, a barbotina que é basicamente barro liquido e a pasta de barro ou argilas.

A barbotina uso para encher moldes e a argila solida uso para modelação e roda de oleiro.

2. Durante os diferentes processos sente necessidade de mudar de ambiente? Ou gostava de conseguir mudar? (Ter um espaço destinado a cada função?)

O ideal seria ter espaços diferentes para cada situação, por exemplo a zona do gesso deve estar separada da zona do barro pq o gesso contamina as argilas.

A zona de vidragem deve estar separada das restantes e dentro da zona dos vidros tb devem existir espaços separados pq existem várias técnicas de vidrar e podem contaminar umas as outras.

Ainda é importante frisar a necessidade de toda a área de trabalho e principalmente o chão serem laváveis.

3. O que dá mais valor na sua área de trabalho?

A disposição do espaço e arrumação, ser funcional e produtivo.

4. Sente que a presença da luz é indispensável para todo o processo? Qual o seu impacto?

Sim a luz é essencial, se for natural é o ideal.

5. Tem alguma referencia de atelier ou espaço de trabalho onde se facilmente via a produzir as suas peças?

O Jonh Mosier studio é um dos sitios perfeitos.. podes ver o link em baixo: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-a-former-financier-builds-one-of-new-york-s-most-high-tech-ceramics-studios>

6. Alguma coisa ou tema que ache interessante para eu ter em conta no projeto de tese ?

Acho importante o tema da sustentabilidade e do uso de materiais eco friendly, a cerâmica é uma indústria poluente mas se pelo menos o estúdio for sustentável já é uma mais-valia para um caminho mais bio e eco friendly.

**Constança Pinto
Gonçalves**

1. Quais os processos desde a matéria à forma?

Os processos de trabalho de um ceramista, sobretudo se for cerâmica manual (e não roda de oleiro) dependem muito da peça que está em mente, mas em termos genéricos, passa por amassar o barro, iniciar a construção da peça (com a técnica que acharmos melhor para a construção dessa peça), deixar secar até ter uma consistência que nos permita aperfeiçoar a peça, e até pintá-la se quisermos com uma “tinta” que se chama “engobe”, que no fundo é barro com um corante ou com um óxido (pó) misturados em água, e só depois deixar secar totalmente.

Vai ao forno pela primeira vez, e a seguir a essa primeira fornada, a peça passa a chamar-se “chacota”. Neste estado, podemos vidrar a peça, e levá-la ao forno uma segunda vez.

Repito: isto é mesmo de uma forma genérica, porque há um mundo de possibilidades. Cada fornada pode ter temperaturas diferentes, dependendo do barro que usamos ou do vidrado, ou do efeito que queremos ter na peça. Há vidrados que se podem usar sem que a

peça esteja chacoalhada, por isso, é mesmo uma infinidade de possibilidades! O mais bonito é que NUNCA sabemos como vai ser o resultado final. O forno muda tudo. Cerâmica é terra, água, ar e fogo. Sem um destes 4 elementos, não é cerâmica

2. Durante os diferentes processos sente necessidade de mudar de ambiente? Ou gostava de conseguir mudar? (Ter um espaço destinado a cada função?)

Mudo de ambiente de trabalho, sim. Tenho uma mesa onde amasso o barro e construo a peça. E depois vidro as peças noutra sítio do atelier. Ao lado, mas não na mesa.

3. O que dá mais valor na sua área de trabalho?

luz luz luz

4. Sente que a presença da luz é indispensável para todo o processo? Qual o seu impacto?

MUITO! Sobretudo quando estamos a construir a peça e a pintá-la.

5. Tem alguma referencia de atelier ou espaço de trabalho onde se facilmente via a produzir as suas peças?

Admiro alguns ceramistas, uma delas é a Teresa Pavão (vale a pena pesquisar), e alguns dos meus professores! Admiro outros, mas como ainda estou no princípio dos meus estudos no mundo da cerâmica ainda não parei para pensar em trabalhar nalgum atelier! Talvez daqui a uns meses tenha esse sonho. Ainda me falta conhecer muita coisa, para além daquilo que vejo no Instagram, e etc

Maior parte das peças que produzo começam como uma necessidade minha. Enquanto cozinho penso num certo tipo de taça ou prato que preciso em casa ou que acho que pode ser uma boa peça em termos funcionais, e à partida todos os modelos começam aqui, normalmente quando estou em casa a cozinhar, sendo que todas as peças que faço são utilitárias e para a cozinha. Tenho uma certa obsessão com a utilidade das coisas, e para mim é sempre estranho quando um objecto não serve nenhuma das minhas necessidades, e por isso sinto uma necessidade tão grande de produzir peças de qualidade para o uso diário.

Depois, desta ideia inicial, segue-se um primeiro esboço do objeto, com dimensões, capacidades e cores, que é seguidamente testado na roda de oleiro em grés. Este será o primeiro protótipo, que mais tarde, quando finalizado, conforme vai sendo utilizado, vai também sendo aprimorado.

Quando a peça é terminada na roda de oleiro, precisa de alguns dias para secar, até ser aperfeiçoada novamente na roda.

Assim que a peça estiver totalmente seca, e num tom mais claro, é queimada numa mufla elétrica, lentamente, até 900°C, esta primeira queima tem o nome de queima de chacota e confere à peça alguma resistência mas ainda não a deixa pronta para utilização. A peça é então tirada da mufla, lixada, limpa e preparada para a segunda e última queima.

Nesta fase, é mergulhada no vidro, ainda líquido, que confere ao objeto, textura, cor e resistência. A peça é colocada pela última vez na mufla elétrica para última queima, até 1220°C, que a transforma num objeto resistente e duradouro.

Finalmente, a peça é lavada e são tratados os detalhes finais para seguir para o cliente.

2. Durante os diferentes processos sente necessidade de mudar de ambiente? Ou gostava de conseguir mudar? (Ter um espaço destinado a cada função?)

Neste momento a produção é inteiramente feita no mesmo espaço, desde a feitura da peça na roda de Oleiro até ao embalamento. É verdade que gostaria que os vários processos tivessem os seus espaços próprios, especialmente as queimas e embalamento, mas vejo isso como um projeto para o futuro. Nesta fase dou mais valor e prefiro dar mais atenção a outras questões, como aperfeiçoar a minha técnica e conhecer as minhas necessidades a nível de organização de método de trabalho.

3. O que dá mais valor na sua área de trabalho?

Dou muito valor à independência que tenho enquanto trabalhadora. Para mim é mesmo muito importante poder tomar todas as decisões e organizar o meu dia de trabalho conforme as necessidades que vão surgindo. É também muito gratificante trabalhar com outras marcas e clientes que partilham os mesmos valores do que eu.

4. Sente que a presença da luz é indispensável para todo o processo? Qual o seu impacto?

Sinto que a luz é essencial seja em que fase do processo for. Na verdade o estúdio onde trabalho foi escolhido precisamente pelas grandes janelas que inundam os espaço de luz. A luz e as sombras são o que revelam o objeto. No meu trabalho a iluminação do espaço é realmente essencial, não só para que a produção da peça não se torne tão cansativa, pois existe sempre esta sensação de estar um pouco também no exterior, e não num espaço fechado, como para as fotografias que são uma parte essencial de mostra do meu trabalho.

5. Tem alguma referência de atelier ou espaço de trabalho onde se *facilmente* vá a produzir as suas peças?

Admiro muitos ceramistas, e embora gostasse de passar uma temporada noutra estúdio cerâmica, onde existam diferentes processos de trabalho e onde sejam exploradas diferentes técnicas das que utilizo, a minha maior inspiração é realmente a Arquitetura e o Cinema. Estudo bastante sobre estas duas áreas e são arquitetos e cineastas as minhas principais referências para o meu trabalho, seja nas cores, texturas e estilos.

Ana Margarida

Quando se estuda o processo cerâmico tem que se ter em atenção todo seu processo: um atelier de cerâmica é um percurso entre as várias zonas de trabalho. Desde a preparação e testagem das argilas até às últimas fornadas.

Considero que num espaço de trabalho existem vários fatores que são indispensáveis para um bom trabalho. A luz das áreas de trabalho é sempre a primeira característica que procuro nos meus espaços, até porque esta não deve encandear o espaço mas sim ser uma luz constante e calma. Quando a peça exige a roda é também muito importante o acesso a água já que a peça quando na roda necessita desta em abundância.

1. I would like to know if during the process of ceramic you change location/working area?

I work in one area, as that I create familiarity and flow of working process. But I work alone, on a different scale, I feel that there is a need to be able to responde to different processes and, for that, the creation of different spaces.

2.can you describe what you value the most in this areas of work? and how you imagine your perfect workspace?

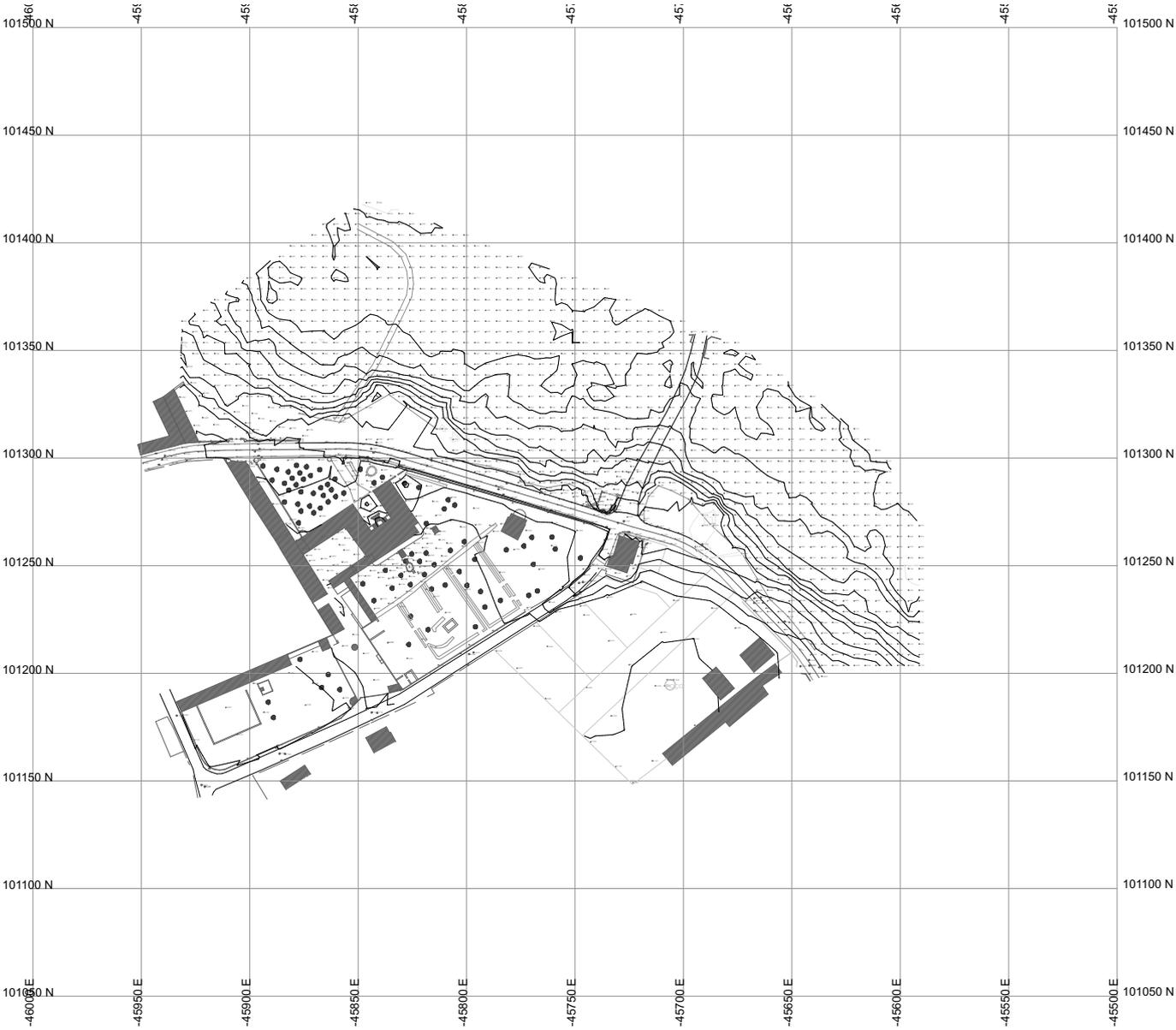
It's a difficult one, because I value a good atmosphere with calm frequency, great light natural and artificial, less distracting people. I value the spaces that give me everything I need: this calm and distance from a busy world to achieve my creativity and a silence that is also part of this process.

When we talk about ceramic process, I value a place with light and guaranteed access to water, an undeniable element in ceramics.

0.3 Intervenção

elementos gráficos

(cedidos pelo proprietário e pela CMI)





LEGENDA

-  Muro
-  Lancil/Passeio
-  Linhas aéreas
-  Edifício



Sistema de referência: PT-TM06/ETRS89

| | | | | |
|---|---|---|-------------------------------------|----------------------------------|
|  | Serviços de topografia Designação: _____ LEVANTAMENTO TOPOGRÁFICO-GEO REFERENCIAÇÃO E CÁLCULO DE ÁREAS | | | Data: Maio de 2020 |
| | Localização: _____ | | | Escala: 1:2000 |
| | Requerente: _____ | | | Ref#: M530520LT |
| Projectou/Desenhou: Topógrafo Daniel Rodrigues Pereira | Verificou: Topógrafo Daniel Rodrigues Pereira | Morada/Contactos: Escritório: Praça do Município, 8, 2SA, 3750-111 ÁGUEDA e-mail: aveiro.topografia@gmail.com Telemóvel: 916 658 140 | Especialidade: TOPOGRAFIA | Formato Folha: A4 Desenho: 01 |



Cartografia Escala 1/10.000

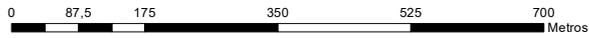
Delimita a área objecto do pedido.

Requerente: Francisca Carneiro

Utilizador: Guest

NIF: 247562327

Freguesia: Ílhavo (São Salvador)



Guia de Receita:

O Funcionário:

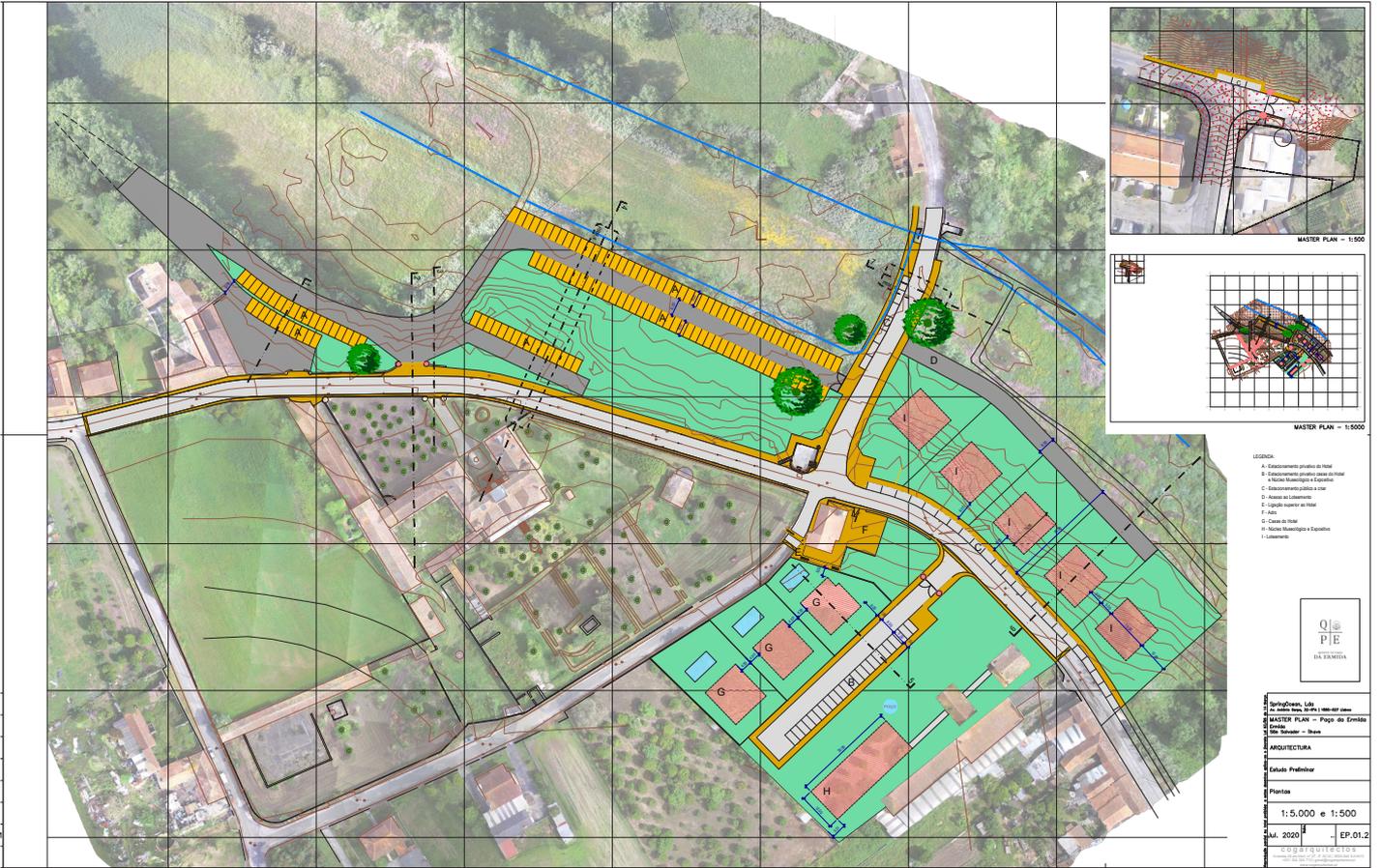
Planta Nº: 0/2020

Data: 11-12-2020

Escala: 1:10 000

Cartografia 1:10 000





Plano de Pormenor da Ermida

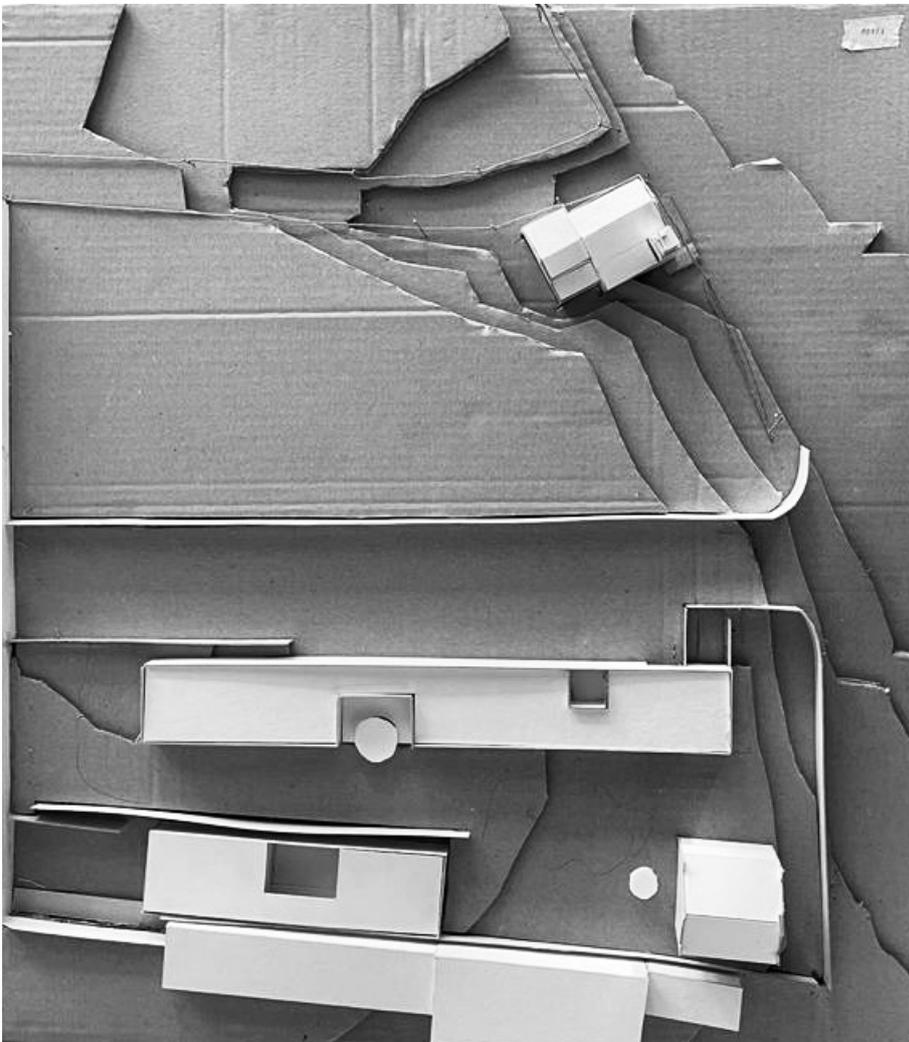
| | |
|---------------------------|---------------|
| Deliberação: | 04.07.2001 |
| Publicação em DR: | Ajuste direto |
| Adjudicação: | -- |
| Valor: | -- |
| Área: | 58+7,5ha |
| Equipa Projetista: | -- |
| Estado do Plano: | Em tramitação |



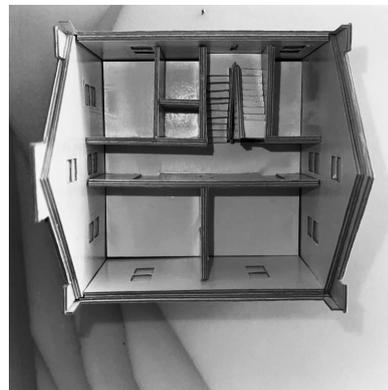
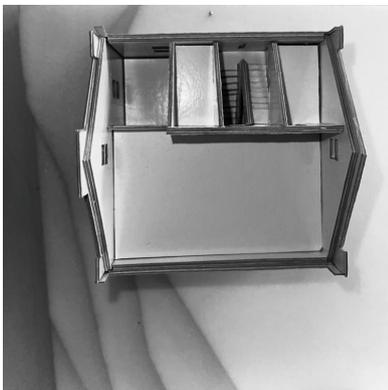
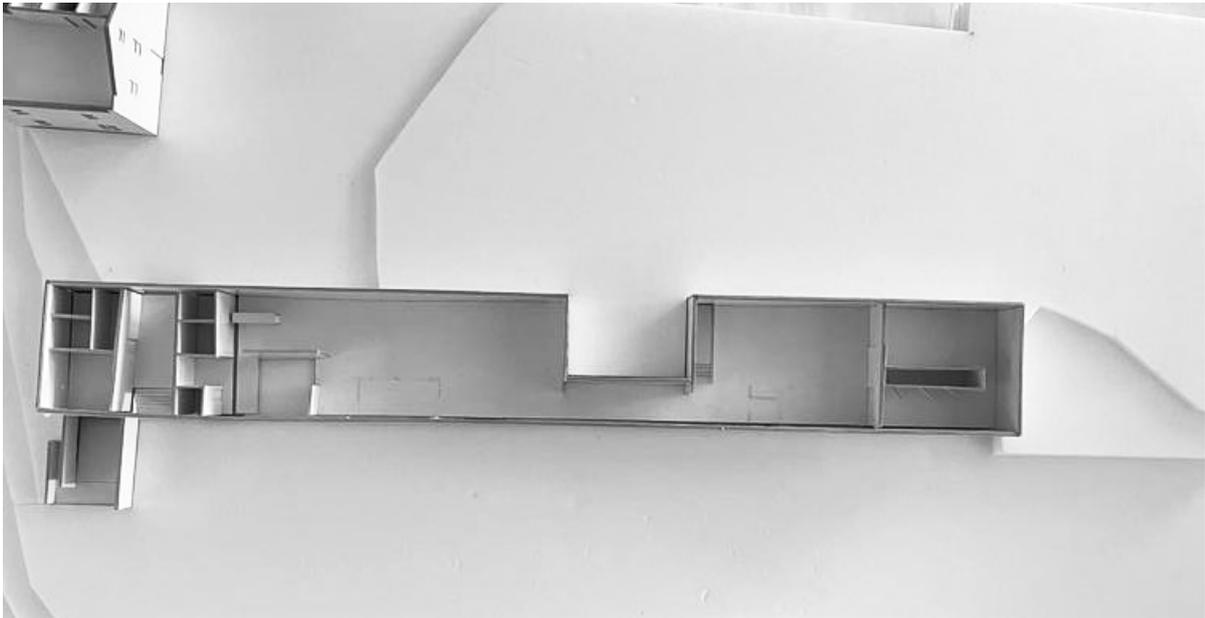
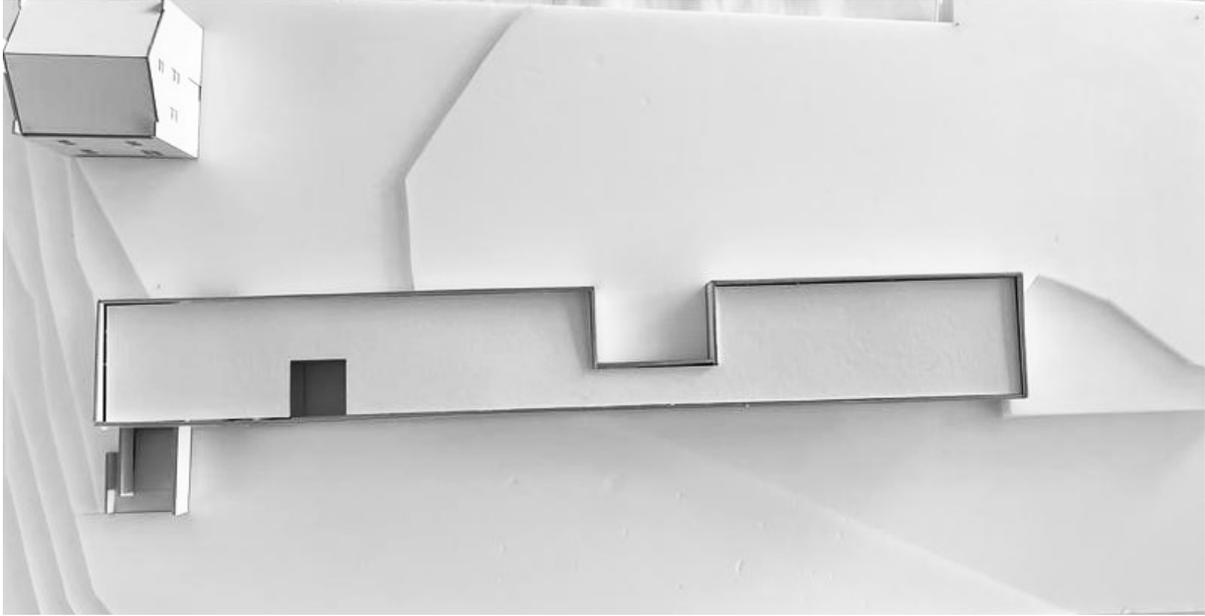
Obs.:



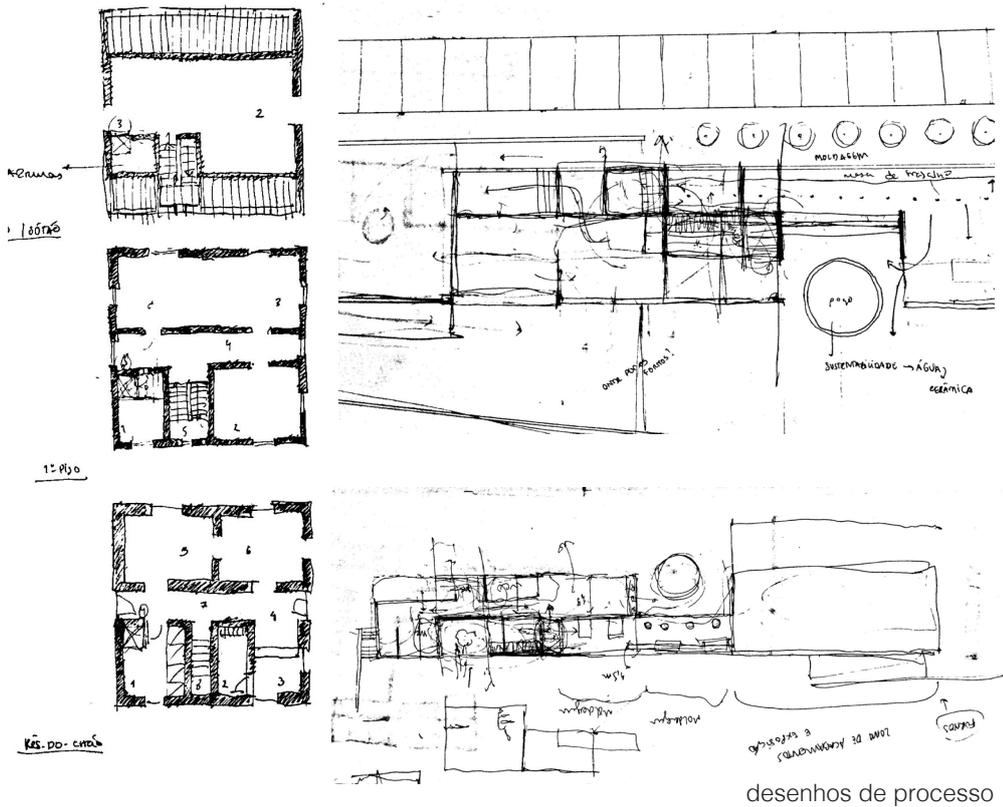
processo



maquete de estudo 1/500



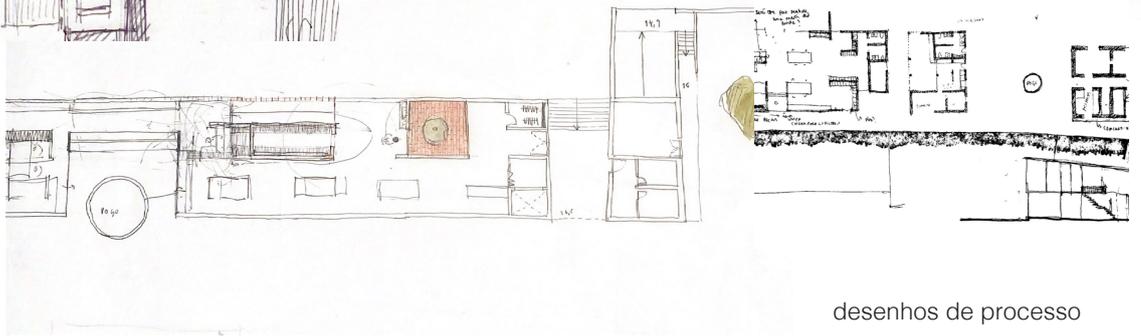
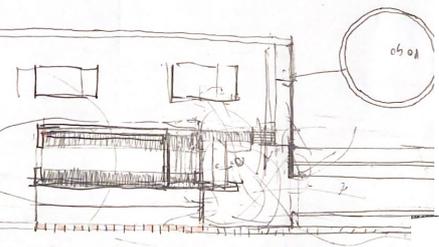
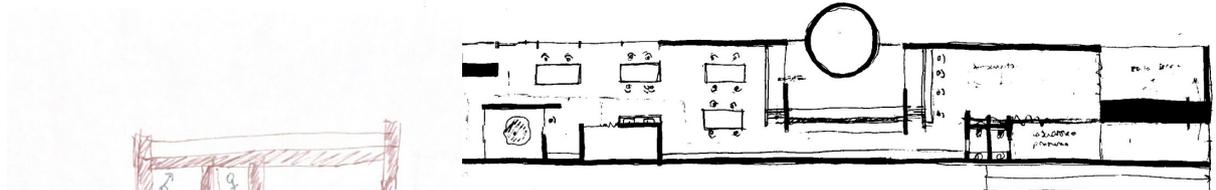
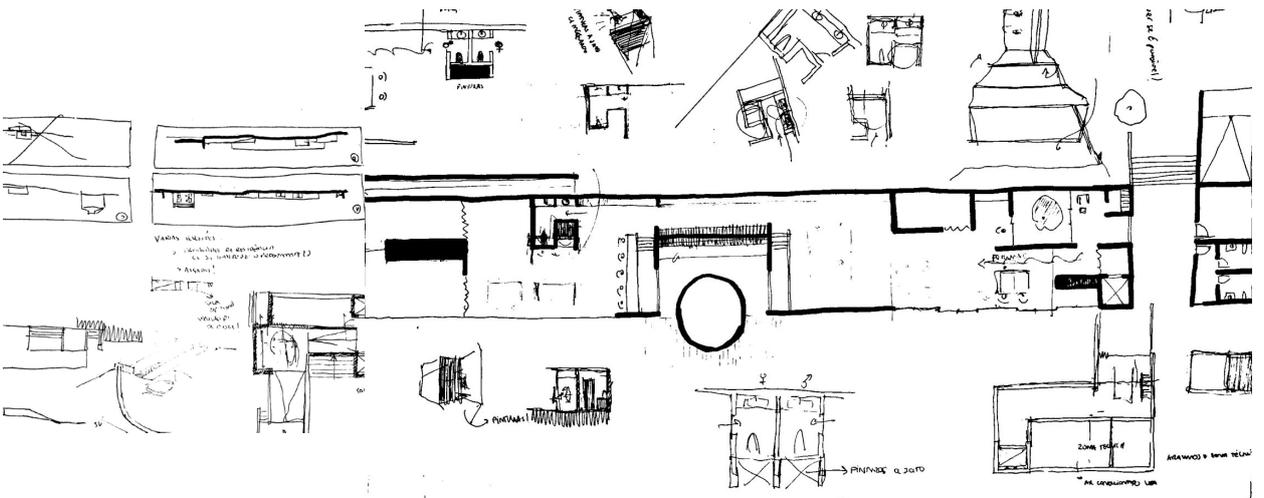
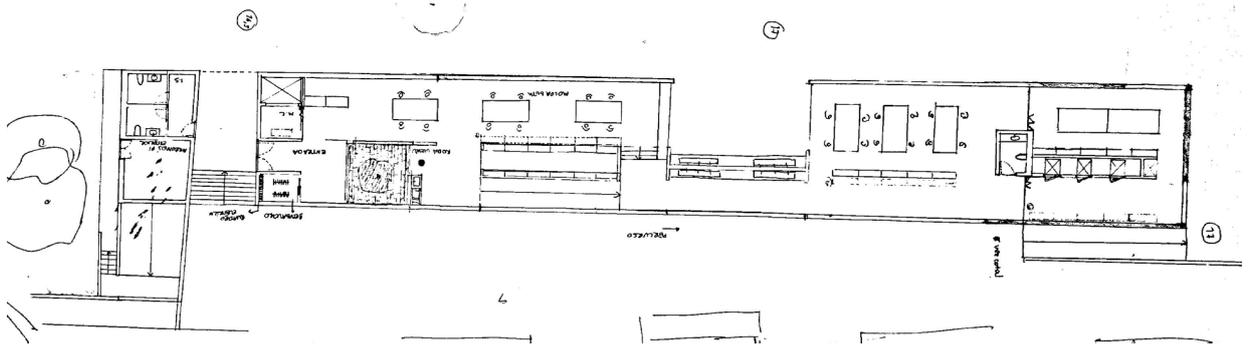
maquete de estudo 1/100



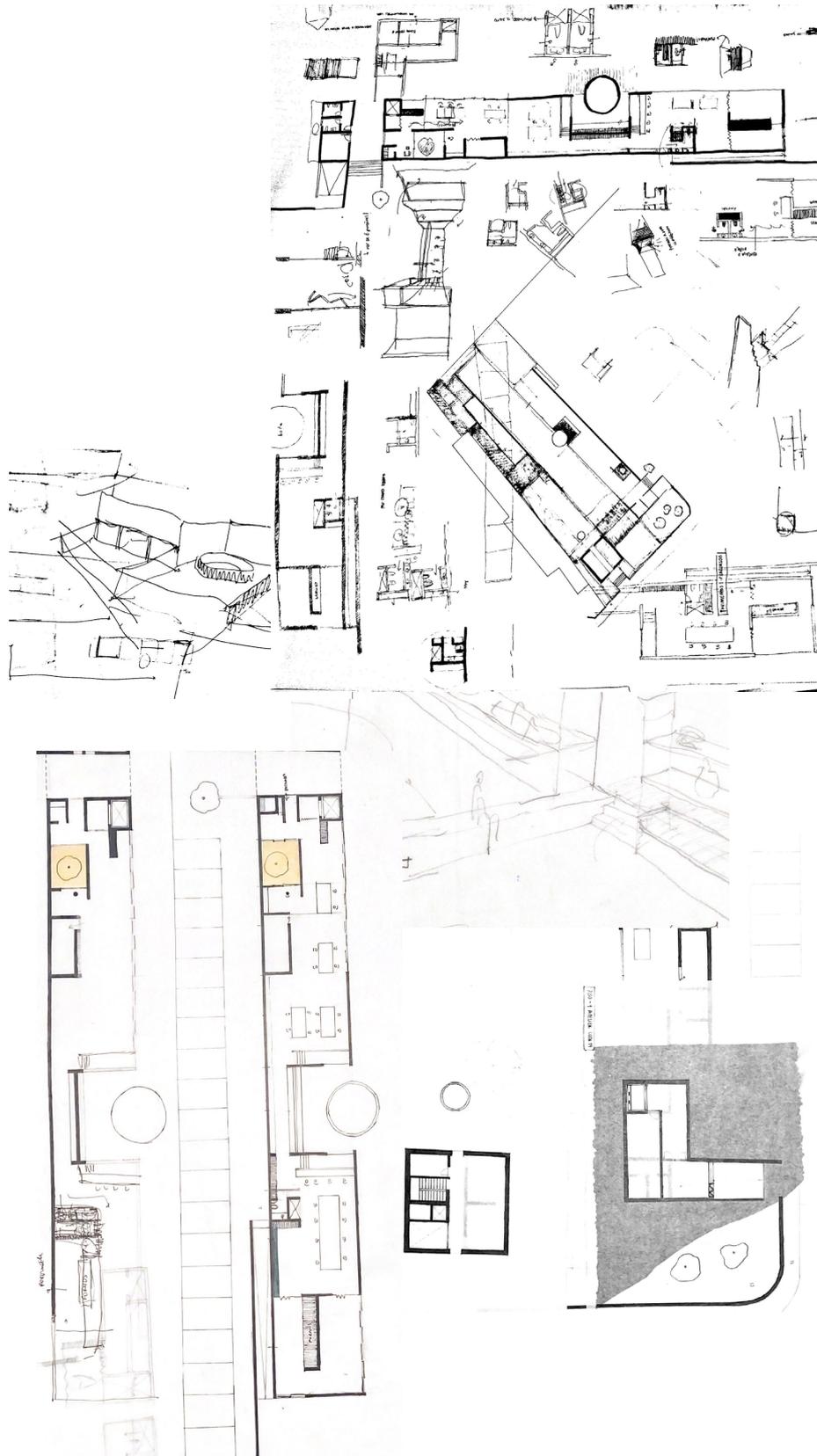
desenhos de processo



maquete de estudo 1/200



desenhos de processo



desenhos de processo

