



FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE TÉCNICA DE LISBOA

**CONEXÕES ENTRE ARQUITETURA E ARQUITETURA PAISAGISTA COMO MÉTODO
DE QUALIFICAÇÃO
DO AMBIENTE CONSTRUÍDO**

JOSÉ ANTONIO CAMPOS GUIMARÃES | Nº 6773 |

**MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITETURA
ESPECIALIZAÇÃO EM ARQUITETURA**

Orientadora: Doutora Tânia Beisl Ramos, Investigadora

Co orientadora: Doutora Maria da Graça Saraiva

Júri:

Presidente: Doutor João Sousa Morais

Vogal: Doutora Teresa Marat-Mendes

OUTUBRO 2013

A minha família,
Glória, Joaquim, Lennaert, Ana e Anabela

Ao meu pai, sempre tão eu e por ter-me plantado a semente de tantos interesses como os que se refletem neste trabalho, obrigado pelos eternos passeios pela cidade e pelos seus jardins. A minha mãe, sempre tão mãe, a proteger o seu rebento, afinal a semente cresceu!

Ao Lennaert, por ser a água.

A Anabela e a Ana, por serem a terra.

As amigas, Sílvia, Patrícia, Mónica e Rita por serem as abelhas.

Aos amigos Vítor e Rodrigo, por serem os zangões.

A equipa de trabalho multidisciplinar, composta pelas professoras Tânia Ramos e Graça Saraiva, obrigado pelo que me deram a conhecer e a refletir, sem dúvidas foram fundamentais no processo físico-químico da fotossíntese.

Mais uma vez, obrigado!

RESUMO

Entender a Arquitetura e a Arquitetura Paisagista como disciplinas complementares, não é de modo geral, uma prática corrente no exercício de projeto, resultando, por vezes, em operações sem a devida integração, encaradas como de caráter decorativo. A busca pela sustentabilidade através do edificado criou o que é conhecido como «Arquitetura Verde», onde é expressiva a utilização de elementos de domínio dos arquitetos paisagistas. Esta situação define, por um lado, espaços de fronteira entre a Arquitetura e a Arquitetura Paisagista, mas por outro identifica espaços onde estas duas áreas podem criar conexões.

Neste âmbito interessa analisar «quais» são, «de que forma» e «como» as diferentes, porém complementares morfologias da Arquitetura e da Arquitetura Paisagista podem, por meio das conexões estabelecidas, contribuir para a qualificação do ambiente construído e conseqüentemente das estruturas onde cada território se insere.

A investigação abrange as escalas da edificação assim como a dos espaços envolventes, tendo como suporte o levantamento e a análise das regras morfológicas que estruturam estes mesmos espaços. As conexões identificadas constituem o foco principal desta dissertação, do qual se formulou um método de aplicação que auxiliou na concretização do projeto prático de Arquitetura. Este método serviu como uma síntese entre as diferentes morfologias, onde se chegou a conclusão que possuem mais pontos comuns e complementares que distintos. Desta forma acredita-se dotar o objeto fruto da interação dessas duas disciplinas de qualidades espaciais, a diversos níveis, que o insiram em uma estrutura ativa e participativa no equilíbrio da cidade.

PALAVRAS-CHAVE: Conexão, Arquitetura, Arquitetura Paisagista, Humanização de Espaços

ABSTRACT

It is not common practice to consider the disciplines of Architecture and Landscape Architecture as complementary fields in project development. The lack of integration of the two can lead to results often seen as merely decorative. The search for sustainable construction paved the way for the so-called “Green Architecture” and its borrowing of elements from the domain of landscape architects. On the one hand this situation demonstrates the border spaces between Architecture and Landscape Architecture; on the other hand it also identifies spaces where these two fields can create connections.

It is therefore important to analyse not only “which” are the different but complementary morphologies of Architecture and Landscape Architecture, but also “in which way” and “how” they are able – through the connections that are established – to contribute to enhancing the quality of the constructed environment and consequently of the structures in which the territory is inserted.

The current research spans the scale of the building as well as of the spaces around it, supported by an overview and analysis of the morphologic rules that structure these two spaces. The connections that have been identified constitute the principal focus of this dissertation, based on which a working method has been formulated which supports the practical Architectural project.

This method serves as a synthesis between the two morphologies, leading to the conclusion that they contain more mutual and complementary than opposing points. This way, the object can be seen as a result of the interaction of the spatial qualities of these two disciplines on several levels, inserting it in a structure both active in and collaborative with the city’s equilibrium.

KEY-WORDS: Connections, Architecture, Landscape Architecture, Space Humanisation

ÍNDICE

1 – INTRODUÇÃO	1
1.1 – Tema e objeto de estudo.....	1
1.3 – Objetivos	6
2 – O ESTADO DA ARTE	8
3 – ESTUDOS DE CASO.....	13
3.1 – BRASIL.....	13
3.1.1 – ROBERTO BURLE MARX.....	13
3.1.2 – Ministério da Educação e Saúde - Palácio Gustavo Capanema.....	16
3.1.3 – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro	28
3.2 – PORTUGAL.....	38
3.2.1 – Fundação Calouste Gulbenkian.....	38
3.2.2 – Mosteiro Nossa Senhora de Alcobaça.....	45
4 – AS RELAÇÕES ENTRE A ARQUITETURA E A ARQUITETURA PAISAGISTA.....	56
4.2 – Análise aos Estudos de Caso através do método observado.....	61
4.3 – Análise de Estudos de Caso contemporâneos, através do método observado.....	66
5 – ÁREA DE INTERVENÇÃO.....	69
5.1 – Organograma Histórico.....	70
5.2 – Paisagem Interior e a Vista Privilegiada da Cidade.....	71
5.3 – O espaço aberto contínuo e a envolvente urbana	75
5.4 – Linhas estruturantes de comunicação da cidade	76
5.5 – Sistema de vistas	78
5.6 – Estrutura Verde de Lisboa	80
6 – CONCLUSÃO.....	87
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89
BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR	94

ANEXOS	98
Entrevista: Eduardo Barra	99
PROPOSTA.....	107
Análise Gráfica da Envolvente, do Local de Intervenção e Proposta	107
Linhas estruturantes de comunicação com a cidade.....	108
Mapa de funções	109
Número de pisos.....	110
Vista para a cidade.....	111
O local de intervenção visto da cidade	112
Estrutura Verde de Lisboa	113
Pré-existências	116
O Espaço Construído.....	116
Implantação da Proposta	118
Corpo arbóreo e espaços exteriores	120
Mapa de funções da proposta	122
Processo de Trabalho e Peças Finais	123

ÍNDICE DE FIGURAS

Ilustração 1 – Maurício Kogan e Burle Marx, Jardim Vertical da sede do Banco Safra, São Paulo, 1983. Fonte: Leonardo Finotti.....	13
Ilustração 2 – Davino Pontual e Burle Marx, Jardim Vertical da Sede da Xerox do Brasil, Rio, 1980. Fonte: Roland Paiva	13
Ilustração 3 – Oscar Niemeyer e Burle Marx, Casa Edmundo Cavanelas, Petrópolis, Rio, 1954. Fonte: www.rizomanoticias.com.br/2012/niemeyer	14
Ilustração 4 - Gregori Warchavchik e Mina Klabin, Casa Modernista, São Paulo, 1927. Fonte: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/740	15
Ilustração 5 – Sem título, Óleo sobre Eucatex, 1962. (Acima)	15
Ilustração 6 – Burle Marx, Aterro da Praia de Copacabana, Rio de Janeiro, 1970. Fonte: Arquivo Municipal do Rio de Janeiro.....	16
Ilustração 7 – Leandro Joaquim, Procissão Marítima, Óleo sobre tela, 1738. Fonte: O autor.	16
Ilustração 8 – Contrastes entre dois edifícios vizinhos e da mesma época, Ministério da Economia e o MES. Fonte: Arquivo Nacional.....	17
Ilustração 9 – Os elementos modernos traduzindo os elementos do passado construtivo do Brasil. Fonte: O Autor	18
Ilustração 10 – Esquisso com implantação e vista das diferentes propostas para o Ministério. A 1º representa a proposta vencedora do concurso, em Estilo Marajoara, a 2º foi a desenvolvida inicialmente pela equipa de Costa, a 3º é fruto do trabalho conjunto da equipa com Le Corbusier e a 4º a proposta que foi materializada. Fonte: O autor.....	18
Ilustração 11 – As relações interior e exterior e a presença do edifício na praça. Fonte: O autor e Cláudio Zeiger.	19
Ilustração 12 – Relação pilotis/palmeiras e a nova espacialidade que o pilotis introduzir na malha urbana. Fonte: Fotografias e Esquço do autor	20
Ilustração 13 – Relação dos pilotis com um tronco de palmeira e detalhe de painel de azulejo de Portinari. Fonte: O autor	20
Ilustração 14 – Escultura de Bruno Giorgi. Fonte: O autor.....	21
Ilustração 16 – A porção Norte da praça e a porção Sul. Fonte: O autor.	22
Ilustração 15 – O MES no dia de sua inauguração. Fonte: Agência O Globo	22

Ilustração 17 – Detalhe do terraço jardim do MES, ‘Composição’, Jean Harp (ao centro) e as curvas formadas pelos rios da Amazônia. Fontes: Respetivamente, o autor, www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=1 e http://sosriosdobrasil.blogspot.com	22
Ilustração 18 – Imagem tirada do 4º andar do edifício. Fonte: O autor.	23
Ilustração 19 – Alguns elementos curvos nos exteriores do MES. Fonte: O autor.	24
Ilustração 20 – ‘Jardim Suspenso do Ministério da Educação e Saúde’, Guache sobre papel, Roberto Burle Marx, 1937. Fonte: www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.012/890	25
Ilustração 21 – Terraço- jardim em obras de impermeabilização. Fonte: O autor.	25
Ilustração 22 – Superquadras de Brasília. Fonte: www.pt.wikipedia.org/brasil	26
Ilustração 23 – Início dos trabalhos de aterro, 1954. Fonte: www.mamrio.org.br/museu/apresentação	28
Ilustração 24 – Esquissos de Reidy, demonstrando a preocupação com a paisagem. Fonte: Afonso Eduardo Reidy	29
Ilustração 25 – Imagens da ‘Promenade Architecturale’. Fonte: O autor.	31
Ilustração 26 – Imagens da ‘Promenade Architecturale’. Fonte: O autor.	31
Ilustração 27 – A praça coberta do MAM. Fonte: www.riotur.com.br/museus	32
Ilustração 28 – Bloco Escola (esquerda) e Bloco de Exposições em construção, 1958. Fonte: www.mamrio.org.br/museu/apresentação	32
Ilustração 29 - O exterior é um constante dentro do Bloco de Exposições. Fonte: ‘MAM História e Construção’	33
Ilustração 30 – O corpo do Bloco de Exposições emoldura a paisagem. Fonte: O autor.	34
Ilustração 31 – Esquisso a representar as relações horizontais sugeridas pelos materiais vivos e inertes. Fonte: O autor.	34
Ilustração 33 – Desenho de implantação Arquitetura e Arquitetura Paisagista. Fonte: ‘Lyrical Landscapes’	35
Ilustração 32 – Vista aérea do MAM. Fonte: www.mamrio.org.br/museu/apresentação	35
Ilustração 34 – Os materiais inertes e vivos relacionam-se em diferentes partes do projeto. Fonte: O autor.	36
Ilustração 35 – As ondas em relva, a verticalidade das palmeiras. Fonte: O autor.	36
Ilustração 36 – Jardim Zoológico de Lisboa, 1884. Fonte: ‘Os Edifícios Fundação Calouste Gulbenkian’	38

Ilustração 37 – O Parque de Santa Gertrudes, 1958. Fonte: ‘Os Edifícios Fundação Calouste Gulbenkian’	38
Ilustração 39 – Planta do edificado, é importante pontuar que tanto os desenhos de Arquitetura e de Arquitetura Paisagista aparecem representados na mesma planta. Fonte: ‘Os Edifícios Fundação Calouste Gulbenkian’	39
Ilustração 38 – O Jardim Gulbenkian oferece diferentes momentos aos utilizadores. Fonte: O autor.....	39
Ilustração 40 – Alguns elementos que reforçam as relações entre material vivo e inerte, interior e exterior, construído e livre. Fonte: O autor.	40
Ilustração 41 – Os terraços ajardinados tanto prolongam o espaço interior como o exterior. Fonte: O autor.	40
Ilustração 42 – São poucos os pontos de contato com o exterior, o jardim vive dentro de si e convida ao retira à cidade. Fonte: O autor.	41
Ilustração 43 – Os espaços do jardim privilegiam momentos de maior intimidade aos utilizadores, o relvado é um dos poucos lugares coletivos, bem como o anfiteatro. Fonte: O autor.....	41
Ilustração 44 – Os elementos da Arquitetura e da Arquitetura Paisagista trabalham em uma relação de complementaridade. Fonte: O autor.	42
Ilustração 45 – Esquisso complementaridades entre as «arquiteturas». Fonte: O autor.	42
Ilustração 46 – As formas de diálogo entre edificado e jardim. Fonte: O autor.	43
Ilustração 47 – Fundação Calouste Gulbenkian, 1969. Fonte: ‘Os Edifícios Fundação Calouste Gulbenkian.....	43
Ilustração 48 – Representação da colocação da primeira pedra do Mosteiro por D. Afonso Henriques. Fonte: O autor.....	45
Ilustração 49 – Um dos claustros que compõem o Mosteiro. Fonte: O autor.....	46
Ilustração 50 – Os claustro, hoje muito modificados, conservam elementos que preservam de certa forma essa essência, como a laranjeira, a água e ervas aromáticas. Fonte: O autor.	47
Ilustração 51 – Visita da Rainha Elisabete II ao Mosteiro de Alcobaça, na época a Estrada Nacional encontrava-se contígua ao Mosteiro, 1957. Fonte: http://www.tintafresca.net/_uploads/Edicao76/Alcobaca_em_dia_de_visita_Real20Fev07.jpg	48
Ilustração 52 – Mosteiro de Alcobaça, 1998. Fonte: IGESPAR.....	49

Ilustração 53 – O Terreiro como espaço central da Vila. A esquerda ‘Mercado do século XIX’ e Encontro de Motociclistas. Fontes: http://www.cister.fm/wp-content/uploads/2013/05/DSCF0968.jpg e http://2.bp.blogspot.com/_Fue60m4KFyk/VESPAS~1.JPG	50
Ilustração 54 – A inclinação da Praça D. Afonso Henriques e 25 de Abril e a reativação dos percursos de água. Fonte: O autor.....	50
Ilustração 55 – O Mosteiro visto do bosque. Fonte: O autor.....	51
Ilustração 56 – Percursos e eixos visuais são sugeridos através de caminhos de lioz ou linhas de árvores. Fonte: O autor.	51
Ilustração 57 – A reconstituição do saibro. Fonte: O autor.....	51
Ilustração 58 – Vista geral da intervenção. Fonte: O autor.	52
Ilustração 59 – As águas do rio Alcoa, passam por dentro dos espaços interiores, como a cozinha, por fontes e terminam o seu percurso no terreiro, quando é encaminhada para o seu desague no rio Baça. Fonte: O autor.....	53
Ilustração 60 – As árvores, apesar de uma década passada, ainda possuem um pequeno porte. Fonte: O autor.....	53
Ilustração 61 – Estereotomia, matérias que traduzem a filosofia da Ordem de Cister, espécies vegetais autóctones compõem o espaço. Fonte: O autor.....	54
Ilustração 62 – Arquitetos Herzog & de Meuron e arquiteto paisagista Patrick Blanc, Fundação ‘CaixaForum’, Madrid, 2001. Fonte: O autor.....	56
Ilustração 63 – Arquiteto Oscar Niemeyer e arquiteto paisagista Roberto Burle Marx, Palácio Itamaraty e Congresso Nacional, Brasília, 1960. Fonte: O autor.	56
Ilustração 64 - Arquiteto Kevin Roche e arquiteto paisagista Dan Kiley, Museu de Oakland, Califórnia, 1969. Fonte: www.oaklandmuseum.com/gardens	57
Ilustração 66 - Arquiteto Jean Nouvel e arquiteto paisagista Atelier Ingenieur et Paysage, Paris, 1991. Fonte: www.fondationcartier.com	58
Ilustração 65 - James Wines & Site Group, Best Store, Virgínia, 1972. Fonte: www.siteenviroidesign.com	58
Ilustração 67 - Arquiteto Emilio Ambasz e arquiteto paisagista Takenaka Corporation, Câmara Municipal de Fukuoka, 1994. Fonte: www.architecturenewplus.com	59
Ilustração 69 - O jardim de plástico, projetado pelo arquiteto paisagista Ken Smith ,no terraço do Museu de Arte Moderna de Nova York. Fonte: http://www.bustler.net/images/uploads/asla_09_pro_awards_04.jpg	59
Ilustração 68 - Tadao Ando, Museu de Arte de Chichu, Kagawa, 2004. Fonte: Taschen.....	59

Ilustração 71 – Arquiteto Enrique Browne e arquitetos paisagistas Juam Grim e Maria Schade, Edifício Consórcio, Santiago, 2009. Fonte: www.plataformaarquitectura.cl	60
Ilustração 70 - Lina Bo Bardi, Casa Chame Chame, Salvador, 1958. A integração da casa dá-se com uma árvore pré-existente, após algumas décadas a árvore morreu, o seu tronco entretanto foi preservado, como testemunha de uma interação espaço-tempo. Fonte: Instituto Bardi.	60
Ilustração 72 - Brasília nasce do trabalho conjunto de arquitetos e arquitetos paisagistas. Na foto Lucio Costa, Pietro Bardi, Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx. Fonte: Arquivo Nacional	61
Ilustração 73 – Vista do local de intervenção desde o Príncipe Real. Fonte: O autor.	69
Ilustração 74 - Hieronymus Bosch, 'O Jardim das Delícias Terrenas', Óleo sobre tela, 1504. O artista sintetiza neste tríptico o que muitas sociedades acreditam ser o destino da humanidade, entre o paraíso e o inferno, no centro da composição está o lugar da vida humana, destacada como efémera, onde os caminhos para o paraíso ou o inferno são uma questão de livre arbítrio. Fonte: pt.wikipedia.org/wiki/ojardimdasdelicias	71
Ilustração 75 - Situações onde o local de intervenção vê e é visto. Fonte: O autor.....	72
Ilustração 76 - Esquema da divisão por terraços do Convento de Santo António dos Capuchos de Lisboa. Fonte: O autor.	73
Ilustração 77 - Imagens recentes dos Terços Inferior, Médio e Superior, a situação de Promontório favorece as relações dos diversos Terços com a paisagem. Fonte: O autor....	74
Ilustração 78 – Manchas com o desenvolvimento da malha urbana de Lisboa em função a zona de intervenção, à esquerda a cidade em 1755, ao centro em 1910 e por fim em 2013. Fonte: O autor.....	75
Ilustração 79 – O Elevador do Lavra. Fonte: O autor.....	76
Ilustração 80 - Panorama desde o Jardim do Torel. Fonte: O autor.....	78
Ilustração 81 - As volumetrias edificadas que rompem a harmonia da paisagem, nomeadamente o Hotel Sheraton e os edifícios Aviz, BPI, a nova sede da Polícia Judiciária e edifícios residenciais, vista do Miradouro de São Pedro de Alcântara.. Fonte: O autor.	79
Ilustração 82 – Panorama desde o Jardim Botânico. Fonte: O autor.	79
Ilustração 84 - O Central Park, é o maior de Nova Iorque, recebendo anualmente cerca de 35 milhões de visitantes. Fonte: en.wikipedia.com/centralpark	80
Ilustração 83 - Desenho do Hyde Park, Londres, 1833. É um dos primeiros grandes parques urbanos do mundo. Fonte: en.wikipedia.com/hydepark	80
Ilustração 85 - O Cinturão Verde que envolve a Grande Londres (esquerda) e a Estrutura Ecológica da Cidade de Londres (direita). Fonte: www.london.gov.uk/thelondonplan	81

Ilustração 86 - Estrutura Ecológica de Lisboa. 1- Parque Florestal de Monsanto, 2 - Parque Periférico, 3- Anel Interior, 4- Zona Ribeirinha, 5 - Corredor Verde de Monsanto, 6 - Corredor Verde Oriental, 7 - Corredor Vale de Alcântara, 8 - Corredor Alta de Lisboa, 9 – Corredor Telheiras. Fonte: O autor. 82

Ilustração 87 – Corredor Verde de Monsanto, destaque a área de intervenção . Fonte: O autor..... 83

Ilustração 88 - A área de intervenção vista do Miradouro de Nossa Senhora do Monte. A massa verde em primeiro plano é o Campo de Santana, enquadrando o edifício do Conventos dos Capuchos, na continuidade ao fundo o Parque Eduardo VII. Fonte: O autor. 84

1 – INTRODUÇÃO

1.1 – Tema e objeto de estudo

Notícias alarmantes e algum pânico causado pelo desequilíbrio ambiental fizeram a sociedade contemporânea repensar atitudes que reintroduzam o equilíbrio entre o homem e o meio. Repensar e reintroduzir, já que ao longo da sua evolução a humanidade abandonou alguns hábitos que permitiam esse equilíbrio. Estocolmo, Rio de Janeiro, Quioto e outras cidades serão palcos para a discussão de como os seres humanos poderão viver em maior equilíbrio. Medidas diversas são adotadas e atingem diferentes áreas, inclusive a Arquitetura, que deve dar respostas a essas solicitações. “A sustentabilidade do setor da construção é fundamental para a obtenção do objetivo de longo prazo da UE em matéria de redução em 80%-85% das emissões de gases com efeito de estufa” (COMISSÃO EUROPEIA, 2012: 2). O principal objetivo parece ser a procura da sustentabilidade do edificado através da Arquitetura.

Desta forma, os arquitetos começam a procurar soluções que contribuam de forma a responder às novas normas e a todo um mercado imobiliário, onde dentro de um mundo de possibilidades está a «Arquitetura Verde», em que a vegetação, com todos os seus benefícios, é um dos elementos aplicados como resposta.

Na verdade utilizar a vegetação como elemento atenuador do desequilíbrio urbano/ambiental não é uma novidade, se hoje temos cidades com ruas arborizadas, parques e estruturas verdes articuladas deve-se à observação feita no passado sobre a importância desses elementos na estrutura urbana. Como o presente estudo se desenvolve no terreno ocupado pelo Hospital Santo António dos Capuchos, na cidade de Lisboa, toda a problemática e objetivos da investigação incidem sobre este território, o que não impede a sua aplicação em outras áreas, pois não se pretende aqui apresentar uma história da construção da cidade e da paisagem, mas sim contextualizar o objetivo do estudo, a interação entre os domínios universais da Arquitetura e da Arquitetura Paisagista.

A valorização económica e o interesse da sociedade no uso de espaços verdes em projetos arquitetónicos, levantam dúvidas sobre qual o real nível de interação dos elementos que compõe esse tipo de espaços no edificado. Pelo que se observa neste estudo, é que geralmente o projeto de Arquitetura chega as mãos do arquiteto paisagista já finalizado e

com as áreas a «arranjar». Esta limitação restringe as trocas benéficas que a sua boa adequação poderia causar.

1.2 – Problemática

O crescimento da população urbana, ocorrido nos últimos dois séculos, provocou a concentração excessiva da população nas cidades tendo reflexo no contínuo esvaziamento das zonas rurais. Desde 2007 mais de 50% da população mundial é urbana e estima-se que nos próximos anos só se registem aumentos populacionais nas cidades¹. Em Portugal, 50% da população vive em 33 dos 308 municípios, principalmente Lisboa e Porto². Desta forma assiste-se ao crescimento das áreas urbanas de forma desproporcional e espacialmente desequilibrada. As cidades sempre foram atrativas, são os modelos de desenvolvimento humano e o lugar que melhor representa o seu desejo de liberdade e independência em relação as leis da natureza, porém nunca o mundo foi tão urbano e a área das cidades tão extensas, “[...] o futuro da civilização será determinado pelas cidades e dentro das cidades” (ROGERS, 2001: 27), assim as atitudes tomadas nas cidades serão a resposta mais direta a este desequilíbrio.

Os espaços livres são um elemento de aglutinação entre os diversos tipos de espaços edificados, permitindo assim também a apreensão, a compreensão e o uso da forma urbana. Os espaços cheios são percebidos a partir dos espaços vazios, numa relação dialética em que um constrói o outro (LANDIN, 2004: 27).

Na cidade identificamos, basicamente, uma morfologia formada por espaços construídos – edifícios públicos, residenciais, comerciais, industriais, etc., e por espaços livres – ruas, avenidas, praças, jardins, parques e etc. Assim a cidade reside no espaço edificado e flui no espaço livre, pois é nele que a interação entre os diferentes espaços edificados se conectam.

¹ United Nations Population Found (2007) State of World Population, Unleashing the Potential for Urban Growth, New York: United Nations Fund.

² Instituto Nacional de Estatística, Censo 2011.

O crescimento das cidades, que se acentua no século XIX com a Revolução Industrial, reflete-se na ocupação de novos territórios pelo espaço construído, numa relação de desequilíbrio, com esse efeito dá-se a queda na qualidade de vida, a disseminação de doenças, a poluição atmosférica e etc. Como resposta à degradação do ambiente urbano cidades como Londres e Paris, são as pioneiras no experimento de introdução da vegetação como elemento estrutural urbano, parques e jardins passam a não serem só uma preocupação estética, como no passado, mas urbanísticas e higienistas.

As edificações e os espaços livres, associam-se ao suporte físico, a vegetação [...] para a estruturação e qualificação do ambiente [...] assim, a paisagem urbana configura-se e qualifica-se basicamente por meio desses elementos: o suporte físico [...]; a cobertura vegetal original ou não; as estruturas urbanas ou massas de edificações e sua relação dialética com os espaços livres [...] contudo, a paisagem urbana não é delimitada apenas por esses elementos. Ela é uma imagem, uma criação mental e social, nas relações de uso que se estabelecem entre os cidadãos, e entre estes e os elementos citados. A paisagem não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores e sons.

(LANDIN, 2004: 28-29)

Assim, quanto aos espaços verdes podemos então dizer que “[...] eles representam o elemento novo que a Revolução Industrial traz à organização da vida urbana e ao desenho das cidades” (FADIGAS, 2010: 101). Com isso as cidades ganham desde grandes parques a pequenos jardins, a árvore ganha valor ao participar do desenho da cidade, passa a marcar eixos visuais e influenciou nos modos de fruição dos espaços. Após o século XIX, a árvore com a sua plasticidade, transforma-se em um elemento urbanístico e arquitetônico.

A presença da vegetação constitui, para além das preocupações sanitaristas que determinam o seu uso como componente de organização das cidades, uma forma de persistência de valores naturais, dos quais a espécie humana não se pode dissociar, e que são um fator essencial de equilíbrio para que as cidades sejam, naturalmente, espaços de viver (FADIGAS, 2010: 103).

Os processos de inclusão nas cidades de espaços verdes e livres em relação com os edificados evoluiu sobre diversas fórmulas, de Vitruvius a Le Corbusier, entre outros que “[...]propuseram cidades ideais, que segundo acreditavam, criariam sociedades ideais” (ROGERS, 2001: 17), entre utopias ou planos mais realistas, diversas experiências foram implementadas, entretanto o problema do equilíbrio urbano permanece. A partir dos anos 90 até aos dias de hoje, as mudanças da relação homem e o seu meio são significativas, pois “[...] os humanos são considerados parte integrante dos ecossistemas” (BARTUSKA, 1999 apud SOCZKA (org.) 2005: 394). A população urbana é heterogénea, porém a clareza quanto aos problemas da cidade contemporânea são comuns, pois refletem diretamente na melhoria da sua qualidade de vida. Os mesmos motivos que levaram à mudança de paradigmas na cidade industrial, refletem-se nestes dias através da insatisfação em relação a massificação urbana, a densificação, os problemas de poluição e etc. O que se verifica é uma maior conscientização ecológica por parte da população, resultando em “[...] expectativas e emergências de novos padrões de vida” (THOMPSON, 2002 apud SOCZKA, 2005: 394). As mudanças nos espaços de vivência alteram-se no início do século XXI com uma velocidade nunca verificada nas gerações anteriores,

[...] a mobilidade [...] leva a alterações profundas nos conceitos tradicionais de espaço e tempo, transitoriedade e permanência, naturalidade e humanização, conceitos [...] muito ligados à apreciação da paisagem e das paisagens (SARAIVA & SILVA, 2005 apud SOCZKA, 2005: 381).

Desta forma, pode-se indicar que a globalização introduz através da circulação de informação, bens e pessoas, ideias que criam a emergência de equilíbrio, introduzidas como conceito de unidade planetária. O que se muda aqui pode servir para colaborar no equilíbrio mundial, um facto cultural, simbólico e histórico, que evidencia o conceito de espírito do lugar. Desta forma os habitantes do planeta parecem mais conscientes do seu papel frente ao equilíbrio entre a humanidade e o seu meio, entende-se que a mudança deve partir das disciplinas que fazem parte da construção urbana “[...] Arquitetura Paisagista, Arquitetura, Geografia, Ecologia da Paisagem [...] e outras” (SARAIVA & SILVA, 2005 apud SOCZKA, 2005: 382).

A Bíblia regista e descreve um paraíso onde havia equilíbrio entre as plantas, os animais e o homem. Infelizmente, a humanidade procurou dominar a natureza e perdeu seu paraíso.

Com o conhecimento que hoje possuímos da ecologia e da importância de nos relacionarmos com as árvores e as plantas; procuramos reconquistar aquele paraíso perdido e corrigir os erros das gerações passadas (MARX, 1991 apud ELIOVSON, 1991: 11).

Diversos mecanismos e em diferentes escalas foram aplicados, por exemplo Lisboa, que em 1934 ganha o Parque Florestal de Monsanto, com intenções iniciais de embelezamento e higiene, atualmente faz parte de um sistema maior composto por parques, jardins e ruas arborizadas que constituem corredores verdes, responsáveis pela articulação de diversas zonas da cidade, que em conjunto com quintais, hortas, jardins privados e etc., constituem parte da Estrutura Ecológica de Lisboa, “[...] trata-se de um conceito básico e fundamental para a criação de condições de equilíbrio no meio urbano” (TELLES (coord.) 1997: 20). Desta forma Lisboa insere-se em um modelo que busca o equilíbrio através da articulação de espaços livres e construídos em uma rede, que conecta diferentes espaços da cidade e da sua envolvente. Um dos seus principais corredores verdes, recentemente finalizado, liga Monsanto à Baixa Pombalina, sendo contígua a área de intervenção deste estudo, integrada na Unidade de Paisagem Vale da Avenida da Liberdade, conforme descrito no Plano da Estrutura Verde de Lisboa:

a ligação dos jardins da colina Poente – Jardim Botânico, Jardim de São Pedro de Alcântara, com a Avenida da Liberdade, através da recuperação de alguns logradouros interiores. A mesma solução é proposta a Encosta do Campo de Santana, a Nascente
(TELLES (coord.), 1997: 93).

A Estrutura Verde de Lisboa integra todos os espaços livres da cidade, não só os já definidos como os “*que potencialmente poderão vir a constituir uma unidade arquitetónica. Estes deverão vir a integrar-se no tecido edificado de forma coerente, assegurando assim a criação de um tecido urbano equilibrado e espacialmente uno*” (TELLES (coord.), 1997: 77).

Desta forma trata-se assim de um material comum à Arquitetura e à Arquitetura Paisagista, pois interpreta-se que os espaços edificados e os espaços livres determinam a Paisagem Urbana, conjugada obviamente com outras disciplinas como o Planeamento Urbano e a

Geografia. O estudo acredita que a boa integração entre os trabalhos da Arquitetura e da Arquitetura Paisagista pode resultar na qualificação do ambiente construído como forma de resposta a nível social, considerando a crescente preocupação com a qualidade de vida; a nível da legislação, a sustentabilidade através do edificado; e a nível ambiental, integrando na estrutura da cidade elementos que aproximem a natureza dos seus habitantes.

1.3 – Objetivos

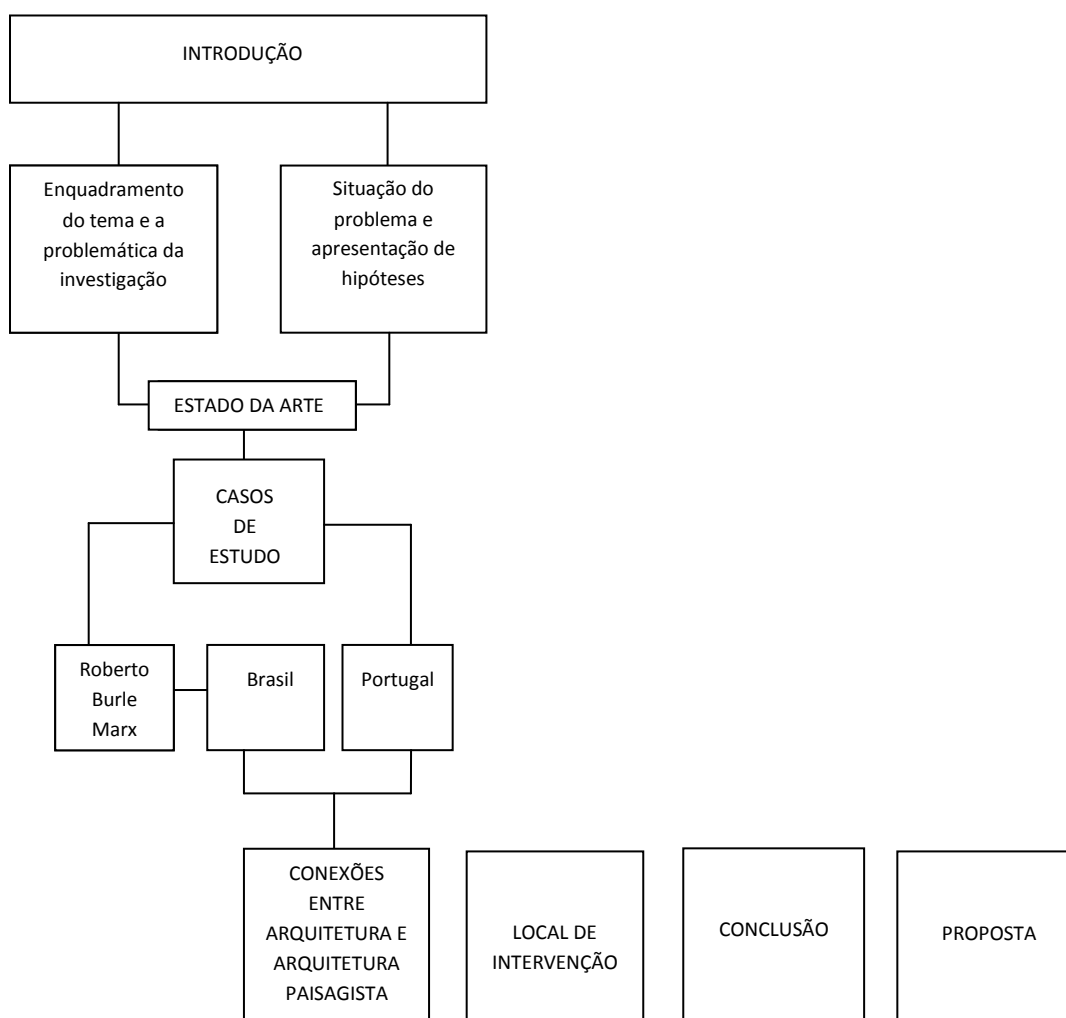
Tendo conhecimento das complementaridades que a Arquitetura possui com diversas áreas disciplinares, procura-se neste caso explorar as fronteiras e conexões que esta mantém com a Arquitetura Paisagista. Levando em consideração a devida integração para a boa adequação da obra ao fim proposto, ou seja, a contribuição entre Arquitetura e Arquitetura Paisagista é entendida nos momentos chave de desenvolvimento do objeto. Acredita-se que quando necessário, por exemplo um trabalho desenvolvido junto a um sistema ecológico, como neste caso, a interação entre as diferentes morfologias, deve ocorrer durante as fases de projeto necessárias para a boa adequação do objeto, “[...] tais como estudo prévio, anteprojeto, projeto de execução, etc.” (MAGALHÃES, 2001: 37), de forma a dotar o ambiente construído com qualidades, principalmente nas dimensões estéticas, físicas, sensoriais e ambientais. Para além de que a boa integração dessas disciplinas é mais um elemento que pode contribuir, sem o uso de grandes tecnologias, na busca da sustentabilidade pelo edificado, respondendo assim às atuais normas. Acredita-se nesse efeito pela capacidade inerente ao material vivo, por exemplo o vegetal, na manutenção de microclimas, na absorção de poeiras e gases nocivos, na sua capacidade de sombreamento, reflexão de luz e etc.

A investigação abrange as escalas do edificado assim como a do espaço urbano do objeto de estudo, tendo como suporte a identificação e a análise das regras morfológicas urbanas. Procurar-se integrar tais conceitos por meio de um método de análise cujo foco incide em analisar os espaços de fronteiras entre as distintas, mas complementares, áreas disciplinares por meio de: o ‘espaço edificado’ e o ‘espaço livre’, o ‘interior’ e o ‘exterior’, o ‘material inerte’ e o ‘material vivo’ enquanto soluções que conjugam as *firmitas*, *utilitas* e *venustas* (VITRUVIO, 16 a.C.).

1.4 – Metodologia

A investigação tem como base de aplicação prática o espaço atualmente ocupado pelo Hospital de Santo António dos Capuchos, localizado em Lisboa. A sua situação geográfica, um promontório na Colina de Santana, próximo a um importante eixo da Estrutura Ecológica de Lisboa faz com que o local de implantação seja um elemento essencial para concretização dos objetivos deste estudo. De acordo com o modelo de Estudo de Caso, procedeu-se à investigação através de observação direta e teórica, onde foram incluídas perspetivas das metodologias específicas da Arquitetura e da Arquitetura Paisagista. A observação direta deu-se através de idas constantes aos locais de forma a compreender a real dimensão das obras e de seu impacto nas 4 dimensões. A investigação teórica serviu, principalmente para entender a forma como a Arquitetura Paisagista estrutura a conceção dos seus objetos. Defende-se portanto um método reflexivo das diferenças e semelhanças entre as disciplinas, de modo que sirvam como intenções de uma real interação do trabalho do arquiteto e do arquiteto paisagista.

1.5 – A estrutura da investigação



2 – O ESTADO DA ARTE

O Homem teve de enfrentar desde os seus primórdios as forças da natureza, aprendendo a relacionar-se com ela, no entanto, com o seu ímpeto, o homem também acabou por a expulsar, emancipando-se. José Lins do Rego resume um longo período da história humana como “[...] o princípio de uma luta com a paisagem” (2003: 294). O que nos revela toda uma necessidade de proteção ao desconhecido e ao afastamento dos perigos da natureza. Desta forma e ao longo da evolução, a humanidade manteve o necessário equilíbrio, passando a organizar o espaço ao seu favor. Entretanto com o maior domínio do território surge um momento de rutura, onde o homem intitula-se autossuficiente, perdendo assim a sua essencial conexão com a natureza.

O trovão já não é a voz de um Deus irado, nem o raio seu projétil vingador [...] Acabou-se o seu contrato com a natureza e, com ele foi-se também a profunda energia emocional que esta conexão simbólica alimentava. (JUNG, 1992: 95 e 101).

A alienação causada pela emancipação e distanciamento da natureza pode refletir-se no empobrecimento, não só do ambiente construído, mas também na degradação social, cultural e ambiental do planeta. Kevin Lynch aponta a falta de perceção de boa parte dos habitantes da cidade sobre espaços que designa de “qualitativamente agradáveis” (1960: 12). Considera que os cidadãos têm plena visão dos,

traços feios do mundo em que vivem e preocupam-se com a sujidade, o fumo, o calor, a aglomeração o caos e, no entanto, com a monotonia também. Mas dificilmente se apercebem de que uma estrutura pode significar em termos de satisfação diária, de abrigo para a sua existência, ou como um prolongamento do sentido ou riqueza do mundo [...] São muitas as espécies de orientação usadas: a sensação visual da cor, da forma, do movimento ou polarização da luz, assim como outros sentidos, tais como o cheiro, o ouvido, o tato (LYNCH, 1960: 12 e 13).

A população urbana contemporânea surge mais consciente aos problemas que uma postura de indiferença traz, refletidos principalmente com o aumento da massificação urbana e o desequilíbrio entre espaço construído e espaço livre, tornando-se exigente na busca por melhores condições de vida, que se reflete na sua nova posição cultural e social perante a cidade, onde dentro da sua complexidade aparecem as questões ambientais.

A cultura ambiental emergente pressiona a necessidade e a indispensabilidade da organização de áreas livres e verdes destinadas ao recreio e à ocupação de tempos livres e à qualificação arquitetônica e paisagística das cidades (FADIGAS, 2010: 12).

Dado que a Arquitetura e a Arquitetura Paisagista são duas disciplinas que se ocupam de um objetivo comum de ordenar o espaço em relação ao homem, dá-se então a ideia do quão essencial pode ser a conjugação do trabalho entre esses dois profissionais para a boa forma do ambiente construído.

O conjunto destes fenômenos de aceleração e expansão das modificações do ambiente em todas as escalas [...] fez com que os arquitetos se vissem obrigados a elaborar instrumentos de projeção em grande parte ignorados até agora. Estes vêem-se frequentemente obrigados a recorrer à ajuda de outras disciplinas para a formalização significativa das transformações territoriais, cujos efeitos não são capazes de controlar e muito menos de provocar (GREGOTTI, 1975: 79).

Outros autores defendem a necessidade do trabalho conjunto, dada a complexidade atual da Arquitetura.

O exterior e interior estão intimamente ligados numa continuidade de concepção. De todas as artes, a arquitetura é talvez a que necessite hoje de conhecimentos científicos mais extensos e variados, e só neste ponto se justifica a expressão arquitetura é arte e ciência [...] Em virtude dessas novas condições a arquitetura tornou-se de tal forma complexa que

necessita frequentemente uma colaboração íntima com determinados especialistas. (LEVI, 1993 apud XAVIER (org.), 2003: 315)

No caso, de Rino Levi, a questão multidisciplinar fazia parte do seu princípio de projeto. A importância que Levi dava a outras especialidades era refletida na dimensão que as suas obras alcançavam. O trabalho integrado, por exemplo, entre a Arquitetura e a Arquitetura Paisagista era entendido como um princípio de unidade para a construção do todo.

Para Rino Levi a obra arquitetônica era resultante de um conjunto de fatores que o levavam a considerar todos os detalhes necessários para que o projeto não fosse apenas uma solução estética, mas uma interação da beleza e da forma aliadas a função; no jogo de volumes, a forma e a cor tinham objetivos não só estéticos, mas também sociais e psicológicos [...] Nos trabalhos em que contribuí para a solução de problemas de integração entre a arquitetura e paisagismo, predominou o desejo de encontrar um resultado que não servisse apenas para valorizar uma parte, mas sim a unidade como o todo. (MARX, 1974 XAVIER (org.), 2003: 340)

O utilizador usufruí assim de um espaço rico em relações físicas, estéticas e sensoriais, acrescentando que o uso de elementos vegetais dota o edificado de um ritmo de vida marcado pela mudança das estações do ano, uma relação de espaço-tempo, traduzido na simples ideia de vida, dada a particularidade desses materiais frente aos inertes. A Arquitetura, por si, utiliza alguns elementos naturais na sua linguagem, como por exemplo os jogos de luz e sombra e até com materiais inertes, que ocasionalmente ou propositalmente são colonizados por organismo vivos como o líquen.

Todo o projeto com material vivo está em permanente transformação. Está em transformação ao longo do ano porque existem várias estações, mas está também em transformação porque as árvores crescem e morrem, a vida desenvolve-se. A própria vida se transforma (ADRIÃO, 2003 apud CAETANO (org.), 2003: 151).

Face a maior pressão social, o espaço livre ganha nas zonas urbanas um valor próximo ao do espaço construído, “[...] o significado do jardim nas cidades cresce, devido à íntima ligação com os problemas urbanísticos” (MARX, s/d apud TABACOW, 2004: 210). Com a sua cada vez maior relevância o elemento verde surge para o Urbanismo e para a Arquitetura como “um novo material de construção e uma entidade estruturante” (FADIGAS, 2010: 125). Com isso surgem os sistemas ecológicos, que integram elementos de diversas escalas. Gonçalo Ribeiro Telles classifica os espaços verdes do século XXI, como “[...] um espaço natural, onde prevalecem os materiais vivos, necessários ao diálogo com a cidade edificada” (s/d apud CAETANO (org). 2003: 331). Desta forma entende-se a utilização das complementaridades da Arquitetura e da Arquitetura Paisagista como meio de resolver situações de incoerência entre ambas as disciplinas, nas tradicionais questões sociais e culturais e na nova dimensão ecológica do espaço em que se inserem, para que o objeto de intervenção seja uma unidade de conceção que qualifique o ambiente construído e responda como elemento ativo da sua estrutura.

Ao ser erigido, o edifício, além de abarcar ou envolver uma certa porção de espaço, exerce influências sobre as adjacências. Ele constitui uma presença, um objeto ocupando um lugar; e se relaciona com outros objetos, com o solo, as árvores, a paisagem, outros (GRAEFF 1976: 13).

Sendo um edificado capaz de irradiar a sua influência a diversas escalas na cidade, a boa relação entre a Arquitetura e a Arquitetura Paisagista pode constituir um dos principais elementos responsáveis pelo equilíbrio urbano.

Em sua relação com o ambiente, o homem desenvolve seus sentidos, transforma o seu entorno natural e constrói seu habitat, adaptando-o às mais diversas condições ambientais, criando uma nova dimensão, a cultural [...] o homem e seu meio ambiente participem da formação um do outro. (HALL, 1977: 15)

A conexão entre a Arquitetura e a Arquitetura Paisagista pode então oferecer ao homem o equilíbrio necessário na sua relação com o meio. Cabendo ao arquiteto e ao arquiteto

paisagista a aplicação das suas morfologias de forma a se encontrarem, com o objetivo maior de produzir a integração necessária à boa adequação da obra aos seus utilizadores e ao ambiente em que esta se insere.

É necessário tornar a obra humana solidária com a obra natural. A natureza fornece-nos ensinamentos ilimitados [...] Tudo nela é nascimento, crescimento, desenvolvimento, definimento. O próprio comportamento dos homens provém de movimentos análogos
(CORBUSIER, 1969 apud FADIGAS, 2010: 121).

3 – ESTUDOS DE CASO

3.1 – BRASIL

3.1.1 – ROBERTO BURLE MARX

Interessa ao estudo entender as transformações que se deram no Brasil através da obra de Roberto Burle Marx e o trabalho contínuo com arquitetos. Desta forma analisar os diversos níveis, primeiro quando a natureza no Brasil passou a ser melhor entendida; segundo pela mudança que esse fato provocou na cultura brasileira; terceiro pela forma como a interação entre edificado e espaço livre foi em muitos casos um princípio que resultou no sucesso do projeto.



Ilustração 1 – Maurício Kogan e Burle Marx, Jardim Vertical da sede do Banco Safra, São Paulo, 1983. Fonte: Leonardo Finotti

BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

Um dos principais pontos da Arquitetura Moderna no Brasil é o facto de “[...] não fazer distinção entre os espaços interiores e exteriores” (PEDROSA, 1953: 23). Assim os arquitetos brasileiros assumindo essa consciência reconhecem a necessidade de buscar, fora dos domínios da Arquitetura, um profissional complementar de forma a garantir a boa relação entre esses dois espaços.



Ilustração 2 – Davino Pontual e Burle Marx, Jardim Vertical da Sede da Xerox do Brasil, Rio, 1980. Fonte: Roland Paiva

Vislumbavam ao mesmo tempo, que a singularização do objeto arquitetônico e, por extensão, a caracterização do lugar não poderiam se valer apenas dos recursos internos a disciplina arquitetônica, mas deveriam agregar componentes externos, considerando as possibilidades oferecidas pelo paisagismo nos tratamentos dos espaços abertos (DOURADO: 2009: 206).

Burle Marx é assim um dos principais nomes no que toca a interação com a Arquitetura³, “[...] arquiteto, pintor e escultor, ele se exprime por meio da paisagística que essas três artes harmonizam e integram” (BARDI, 1964 apud XAVIER, 2003: 366). Bruno Zevi indica que os seus trabalhos “[...] ambientam as arquiteturas, ligam-nas ao terreno, quebram seu geometrismo” (1957 apud BOFF (org.), 1979:42), este pintor de formação, inicia assim o seu percurso como importante elo entre o espaço livre e o espaço edificado e como um utilizador de materiais vivos e inertes, num jogo de composição construída pela “[...] relação com a arquitetura e a paisagem, onde tudo está intimamente ligado e o conjunto representa a necessidade completa do jardim” (MARX, 1977: 303). Desta forma os seus jardins ganham a condição de “[...] papel central na qualificação dos espaços construídos e na afirmação do espírito do lugar” (DOURADO, 2009: 213).

Não parece existir dúvidas quanto ao domínio que Burle Marx possui do espaço arquitetônico, dada a capacidade de estabelecer o diálogo entre “[...] formas, espaços e volumes com as construções” (CAVALCANTI, 2011: 11.044). Lucio Costa indica que “constitui um dos preceitos da urbanização moderna o contraste entre a nitidez, a simetria, a disciplina da arquitetura e a imprecisão, a assimetria e o imprevisto da vegetação” (1995: 99).



Ilustração 3 – Oscar Niemeyer e Burle Marx, Casa Edmundo Cavanelas, Petrópolis, Rio, 1954. Fonte: www.rizomanoticias.com.br/2012/niemeyer

³ A história dos jardins no Brasil começa, oficialmente no século XVIII, com a inauguração do Passeio Público do Rio de Janeiro. No século XIX o Imperador D. Pedro II contrata os serviços do arquiteto paisagista francês Auguste Glaziou, com o intuito de reformular e criar novos espaços ajardinados, incluindo a reforma do Passeio Público do Rio, obra original de Mestre Valentim e os Jardins do Palácio Real da Quinta da Boavista. Glaziou, foi primeiro a se utilizar de espécies autóctones, dando preferência a espécies asiáticas de folha caduca e que mudavam de tons ao longo das estações, criando uma paisagem não condizente com boa parte do território brasileiro. Em 1927, Gregori Warchavchik e Mina Klabin constroem a «Casa Modernista», com um jardim formado apenas por espécies nacionais, catos e árvores de feições exóticas, sendo talvez inegável a influência desses nomes para Burle Marx.

Com a maturação do seu trabalho a sua obra passa por diversos períodos e estágios de maior ou menor controle, desde o seu início, quando aos 23 anos foi chamado por Lúcio Costa para criar o terraço-jardim da casa da família Schwartz, no Rio de Janeiro, onde cria um jardim de feições quase clássicas, composto por formas geométricas que influenciam os seus primeiros projetos, ou então os terraços-jardim do Ministério da Educação e Saúde, onde trabalha com formas «ameboides», que viriam a transformar-se numa das marcas de seu trabalho.



Ilustração 4 - Gregori Warchavchik e Mina Klabin, Casa Modernista, São Paulo, 1927. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/740>



Ilustração 5 – Sem título, Óleo sobre Eucatex, 1962. (Acima)

Jardins da Sede do Banco BNDES, Rio de Janeiro, 1974. (Abaixo)

Fontes: <http://bolsadearte.com/obra5353.jpg>
<http://nucleoap.blogspot.com/2009/07/roberto-burle-marx-100-anos-3-de-12.html>

Muitos autores definem a sua obra como “[...] de pinturas no sentido pleno realizadas com plantas, compostas segundo massas cromaticamente compacta:” (ZEVI, 1957 apud BOFF (org.), 1979:42), mas Burle Marx sempre demonstrou que a complexidade do jardim é maior que a de uma superfície de tela, pois a sua composição dá-se com elementos sazonais, que nascem e morrem, mudam de cor e textura, para além dos aspetos funcionais de um jardim⁴. O jardim deve assim formalizar uma harmonia entre a paisagem, Arquitetura e utilizador, sendo feito para o homem, “[...] que deve ser conduzido através desses elementos diversos, de forma a se sentir dentro de um todo [...] Por outro lado esse todo se prende igualmente à vida do atribulado ser humano em busca de um equilíbrio (MARX, s/d apud TABACOW, 2004: 20-21)

⁴ Burle Marx no início aceitou as críticas que afirmavam usar o terreno como uma grande tela. Posteriormente, indicou que não poderia pintar com plantas, pois na pintura não estavam presentes elementos como o tempo, a sazonalidade e etc. “[...] não quero fazer um jardim que seja pintura, mas se conheço pintura e as leis que a orientam, posso aplicá-las nos jardins de uma maneira diferente. Nunca pensei em fazer um jardim bidimensional, jardim sempre tem uma terceira dimensão. E outra coisa importantíssima é a quarta dimensão” (MARX, 1991:60).

Neste âmbito, serão analisados dois casos de estudo onde a relação construída entre os trabalhos de Arquitetura e de Arquitetura Paisagista se integram em um todo. Pretende-se demonstrar como a parceria pode representar uma oportunidade única para a cumplicidade criativa e para o sucesso na qualificação dos espaços onde foram aplicadas, considerando que “a arquitetura moderna brasileira encontrou seu ambiente, sua integração na natureza” (PEDROSA, 1958 apud GUERRA, 2003: 03.029), e desta forma destacar a importância da parceria entre os arquitetos envolvidos e Roberto Burle Marx.



Ilustração 6 – Burle Marx, Aterro da Praia de Copacabana, Rio de Janeiro, 1970. Fonte: Arquivo Municipal do Rio de Janeiro

3.1.2 – Ministério da Educação e Saúde - Palácio Gustavo Capanema

Durante o ciclo de adaptações aos seus diversos papéis na construção da história brasileira, a cidade do Rio de Janeiro, foi sempre palco para experimentações urbanísticas⁵. As comemorações do Centenário da Independência, em 1922 surgem como mais um movimento para alterações urbanas, que acarretam no desmonte do Morro do Castelo, para que em seu lugar surja a Esplanada do Castelo, lugar planejado para a realização das comemorações do Centenário e para a futura expansão da zona central da cidade. Em 1934, surge a necessidade de se construir novos edifícios públicos na região, entre os quais o Ministério da Educação e Saúde – MES, administrado pelo Ministro



Ilustração 7 – Leandro Joaquim, Procissão Marítima, Óleo sobre tela, 1738. Fonte: O autor.

⁵ A cidade assiste a um processo de desenvolvimento urbano após a chegada da Família Real Portuguesa, em 1808, acentuando-se em grandes transformações geográficas nos séculos XIX e XX, que resultaram em aterros de lagoas e de extensas faixas de mar, fruto do aplainar de um dezena de colinas.

Gustavo Capanema, que em carta dirigida ao presidente Getúlio Vargas, indica que o novo edifício “[...] se destina a preparar, a compor, a aperfeiçoar o homem do Brasil” (1937, apud CAVALCANTI, 2006: 33).

A urbanização da área ocorre paralelamente à chegada de novas teorias, entre elas as trazidas por Le Corbusier, que ao se deparar com o vazio da Esplanada do Castelo, vê espaço para a preposição do novo e a concretização de suas teorias. Em 1935 é conhecida a proposta vencedora do concurso realizado para a sede do MES, em Estilo Marajoara⁶, não obteve pareceres muito favoráveis, recebendo críticas negativas principalmente do ministro Capanema, que não via exposto na arquitetura do edifício o espírito construtor do novo homem brasileiro. Com o fracasso obtido no concurso o ministro busca como solução o convite direto a Lucio Costa, então diretor da Escola Nacional de Belas Artes, que propõe a realização do projeto em equipa, pois “[...] no programa da nova arquitetura, o trabalho em equipa poderia resultar em um projeto melhor e mais significativo do que aquele realizado individualmente” (BRUAND, 1981:82). Assim são convidados Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos, e Oscar Niemeyer e a equipa apresenta uma proposta em 1936, um edifício com planta em U, que ficou conhecido como «múmia»⁷. Desta forma, Lucio Costa sugere a Capanema a consultoria de Le Corbusier.



Ilustração 8 – Contrastes entre dois edifícios vizinhos e da mesma época, Ministério da Economia (Acima) e o MES. Fonte: Arquivo Nacional.

⁶ O Estilo Marajoara deriva-se da interpretação dos elementos gráficos presentes nas cerâmicas produzidas pelos índios da Ilha de Marajó, estado do Pará, foi muito aplicado à Arquitetura paraense, com algumas influências pelo Brasil, principalmente em edifícios Art Déco, que buscavam nos padrões geométricos marajoaras uma inspiração. A proposta vencedora foi o projeto da dupla de arquitetos Arquimedes Memória e Francisque Cuchet. O Pavilhão do Brasil projetado por Raul Lino, em 1940, para a Exposição do Mundo Português, recebeu elementos Marajoaras.

⁷ A alcunha foi dada por Le Corbusier, ao ver pela primeira vez o projeto desenvolvido pela equipa de Lucio Costa.

É interessante reter que mesmo com a consultoria dada por Le Corbusier, que durou 4 semanas, ficou sempre marcada na memória dos envolvidos que o projeto deveria tratar da “[...] retradução de valores, com vistas à formação de uma nova «identidade» nacional” (CAVALCANTI, 2006: 49). Ao mesmo tempo que Lucio Costa batalhou face aos ideais dos acadêmicos soube utilizar-se da reinterpretação desse passado, através de uma leitura da tradição construtiva brasileira e das semelhanças estruturais das casas «tradicionais» em estaca, do azulejo e do alpendre.



Ilustração 9 – Os elementos modernos traduzindo os elementos do passado construtivo do Brasil. Fonte: O Autor

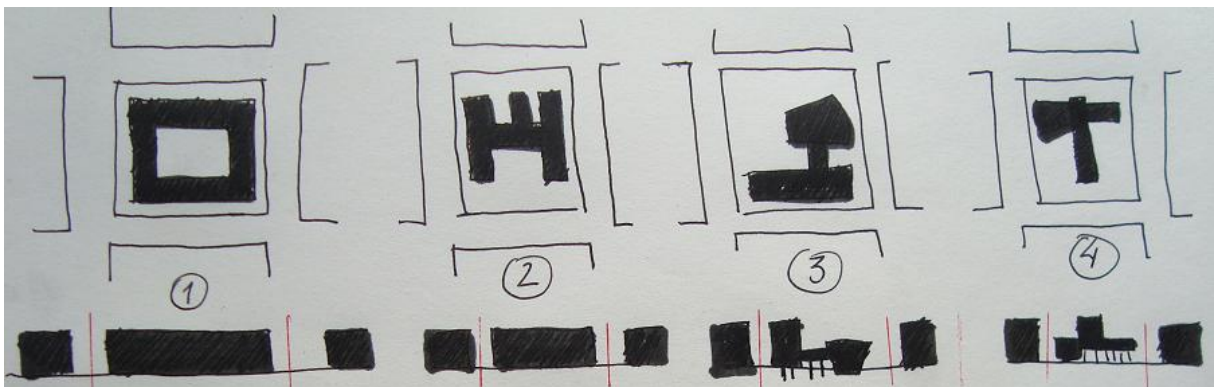


Ilustração 10 – Esquisso com implantação e vista das diferentes propostas para o Ministério. A 1º representa a proposta vencedora do concurso, em Estilo Marajoara, a 2º foi a desenvolvida inicialmente pela equipa de Costa, a 3º é fruto do trabalho conjunto da equipa com Le Corbusier e a 4º a proposta que foi materializada. Fonte: O autor.

Para Lucio Costa é entendida como de grande importância a relação com o espaço exterior, que irá ganhar a partir do MES o estatuto de estrutura base para a arquitetura moderna brasileira, onde são observados uma série de novas preposições espaciais como a singular implantação urbana que rompia o alinhamento obrigatório proposto, “[...] foi a eliminação da antítese prédio-espaço urbano” (SEGRE: 2004 apud GUIMARAENS, 2006: 66), com a implantação não usual do edificado surge um novo espaço, uma praça moderna, dentro do tradicional sistema «rua-corredor» da Esplanada do Castelo. A aplicação, na fachada Sul,

da primeira grande cortina de vidro que traduzia toda a leveza da nova tecnologia construtiva e elevava o grau de relação interior/exterior a um patamar nunca antes experimentado. Os pilotis apresentam-se como um grande alpendre, oferecem sombra e amenizam a rígida estrutura urbana do local da implantação, além disso equilibram a presença da massa edificada através da sua permeabilidade, “[...] eliminou-se a presença do prédio no térreo, deixando livre o espaço para uma praça seca que ocupava quase todo o quarteirão (SEGRE, 2004 apud GUIMARAENS, 2006: 66).



Ilustração 11 – As relações interior e exterior e a presença do edifício na praça. Fonte: O autor e Cláudio Zeiger.

Com a crescente valorização da relação interior e exterior, do construído e do espaço livre, Burle Marx é introduzido em 1938, apesar de sua inclusão ter-se dado 2 anos após a definição espacial de boa parte do projeto, isto não parece ter sido um impedimento para uma boa integração, uma vez que a sua inclusão na equipa parece ter sido fundamental para o sucesso do projeto. Burle Marx reelabora os esboços deixados por Le Corbusier, propondo a criação de diferentes ambiências para a praça e da boa adequação dos terraços-jardim, que ainda se mostravam indefinidos em projeto, em contraste com o desenho anterior da praça, até então um espaço árido, onde segundo Segre “[...] os materiais utilizados no piso definiam os limites virtuais dos espaços, assim como as diferentes colocações de palmeiras” (2004 apud GUIMARAENS, 2006: 67). O que Segre nos afirma vem de encontro com a certa falta de experiência e desconhecimento de alguns arquitetos quanto ao trato do espaço livre, de vital importância neste caso, pois o todo deveria ser o reflexo da «identidade nacional».

Foi com a chegada de Burle Marx que a relação espacial entre o livre e o construído ganha real expressão, “uma espécie de transição entre a Arquitetura e a natureza” (SIQUEIRA, 2004: 9). Burle Marx utiliza por exemplo a palmeira imperial⁸, e relacionada com os pilotis propõe um diálogo entre o material vivo e a Arquitetura, o que talvez tenha influenciado no

⁸ *Roystonea oleracea*

aumento da altura dos pilotis dos 6 para os 10 metros, com a mudança o edificado ganhou maior protagonismo e a praça maior significado, dando monumentalidade ao conjunto. “Desse modo, constituíam-se as solenes áreas abertas no térreo, articuladas segundo princípios de permeabilidade visual e espacial.” (DOURADO, 2009: 227).



Ilustração 12 – Relação pilotis/palmeiras e a nova espacialidade que o pilotis introduzir na malha urbana. Fonte: Fotografias e Esquízo do autor

A implantação do edificado dá-se com um corpo horizontal, onde se localiza o auditório e a galeria de exposições e um corpo vertical administrativo, que adota o eixo Sul-Norte. O lado Sul é o escolhido pela equipa como o de maior destaque, pois ali existia contato visual com a Baía de Guanabara e com quem chegava por ela de navio⁹, assim o edifício poderia ser logo identificado na paisagem urbana por visitantes e moradores, frente a esta paisagem é aplicada a grande fachada em vidro, aproveitando a orientação mais adequada a incidência solar, já a fachada a Norte, ganha tratamento diferenciado com o uso de brise-soleil. No embasamento dos edifícios estão os painéis de azulejo, obra do artista Cândido Portinari, que remete a motivos marinhos, resgatando a tradição da azulejaria portuguesa introduzida no Brasil, o que segundo Segre representa “[...] a fusão entre arquitetura, arte e natureza” (2004 apud GUIMARAENS, 2006: 67).



Ilustração 13 – Relação dos pilotis com um tronco de palmeira e detalhe de painel de azulejo de Portinari. Fonte: O autor

⁹ Dado que a altura o transporte fluvial era o mais utilizado nas ligações para dentro e fora do Brasil.

Desta forma ficou decidido que na porção Sul estaria localizada a zona cívica, apta a receber atividades políticas e culturais, começando sob os pilotis, aonde se dá o acesso ao edificado, sendo um espaço marcado pela pavimentação diferenciada e encerrado pela volumetria do jardim, onde são utilizadas espécies brasileiras dentre elas o símbolo do modernismo de Oswald de Andrade – o Pau-Brasil¹⁰. O ambiente da praça é ainda composto pela escultura «Juventude Brasileira», de Bruno Giorgi e pelo mastro de bandeira. Um projeto pouco conhecido foi a intenção da equipa em alargar a praça a um terreno contíguo, prolongando a zona



Ilustração 14 – Escultura de Bruno Giorgi. Fonte: O autor

cívica a um jardim de carácter mais íntimo e de estar, este terreno estava destinado a construção de um edifício público, o que se efetivou em 1960¹¹, encerrando definitivamente os planos deixados pela equipa, o jardim idealizado “potencializaria ainda mais a arquitetura de Lúcio Costa e equipa. No entanto, essa ausência não turvou o brilho dos espaços abertos do MES” (DOURADO, 2009: 241). Os ambientes a Norte são tratados como de circulação, pedonal e de veículos, revelando-se “[...] como secundário [...] não recebendo maior ênfase no tratamento paisagístico” (DOURADO, 2009: 232). Apesar dessa possível aparência é atualmente o lugar de maior posse pelos utilizadores, sendo composto por jardins, pela escultura «Prometeu», de Jacques Lipchitz e um muro baixo, que separa a zona de peões da circulação automóvel, improvisado como banco pelos utilizadores dado que não existem na praça outros espaços de permanência, os ambientes parecem ter sido criados apenas para a circulação e para fruição do movimento, dado pelo ritmo da arquitetura e da vegetação, “[...] as massas vegetais não apenas passavam a estruturar completamente o desenho da esplanada, mas interagiam e balanceavam as proporções do todo arquitetónico” (DOURADO, 2009: 235), com isto as formas orgânicas desenhadas por Burle Marx criam uma maior riqueza nos ângulos de visão através de percursos sinuosos e menos frontais, resultando em ângulos diagonais ao edificado, valorizando a visualização da interseção dos dois blocos. Desta forma a praça apresenta-se como “[...] *um espaço denso de metáforas e significações*” (SEGRE: 2004 apud GUIMARAENS, 2006: 67).

¹⁰ *Caesalpinia echinata*

¹¹ A sede da Mineradora Vale do Rio Doce, com projeto assinado por Oscar Niemeyer.



Ilustração 15 – A porção Norte da praça (direita) e a porção Sul (esquerda). Fonte: O autor.



Ilustração 16 – O MES no dia de sua inauguração. Fonte: Agência O Globo

A praça surge então como a peça principal no projeto, dado que ela é um elemento de exposição para a «nova» arquitetura, a «nova» arte e tem talvez o seu primeiro contato com a flora do seu país, através do «novo» paisagismo apresentado por Burle Marx. O facto é que com a consolidação do conceito principal na praça, o mesmo foi ainda objeto de busca e aplicação nos interiores do edificado.

O terraço-jardim principal está localizado sobre o bloco de exposições e serve, fisicamente, ao pavimento de trabalho do ministro, aqui Burle Marx que inicialmente opta por um jardim de linhas ortogonais, muda completamente de linguagem compondo o espaço com formas sinuosas marcadas por volumes vegetais de pouca altura que viriam a ser uma das marca do seu trabalho.



Ilustração 17 – Detalhe do terraço jardim do MES (esquerda), 'Composição', Jean Harp (ao centro) e as curvas formadas pelos rios da Amazônia (direita). Fontes: Respetivamente, o autor, www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=1 e <http://sosriosdobrasil.blogspot.com>

Conforme já indicado, a grande cortina de vidro da fachada Sul, trouxe uma nova dimensão aos ambientes interiores, os utilizadores experimentavam o novo como o fim dos gabinetes fechados e com a planta livre, e essa nova e forte interação com o exterior, conforme registo no diário do escritor Carlos Drummond de Andrade:

*Dias de adaptação à luz intensa, natural, que substitui as lâmpadas acesas durante o dia
[...] Lá em baixo, no jardim suspenso do Ministério, a estátua de mulher nua de Celso
Antônio, reclinada, conserva entre o ventre e as coxas um pouco de água da última chuva,
que os passarinhos vêm beber (1985: 7)*



Ilustração 18 – Imagem tirada do 4º andar do edifício. Fonte: O autor.

Deste modo a paisagem envolvente penetra no interior do escritório construindo uma nova dimensão, como se de uma grande pintura viva se tratasse, da mesma forma que o grande retângulo, formado pelo terraço do ministro e pela praça, oferece aos vizinhos e funcionários do MES uma grande tela abstrata para a contemplação, mas também aonde seria possível passear – a obra de Burle Marx é usufruída desta forma por duas situações diferentes a nível de experiências, uma a nível vertical ao longo dos 14 pavimentos do MES e a outra a nível horizontal, por quem percorre o espaço, as experiências são marcadas pelos ritmos típicos da experiência de jardim, “essa maneira de colocar no espaço o duplo registo

estético da experiência do corpo e da percepção visual (LEENHARDT, 1994: 18). Parece difícil discernir quem fez o primeiro gesto curvo, se foi a Arquitetura Paisagista que contaminou a Arquitetura ou o contrário, como indica Lauro Cavalcanti:

Lucio Costa imprimiu uma dimensão histórica que propiciou uma profundidade dialética entre as novas formas e a tradição construtiva local [...] Niemeyer introduziu a graça formal a partir da exploração radical da tecnologia do concreto armado, fornecendo com suas formas livres, uma alternativa ao previsível esgotamento do racional-funcionalismo. Burle Marx criou, a um só tempo, o paisagismo tropical e uma linguagem internacional e moderna dos jardins (2009: 50)



Ilustração 19 – Alguns elementos curvos nos exteriores do MES. Fonte: O autor.

Burle Marx encontrava no paisagismo a liberdade que a rigidez arquitetônica moderna precisava, porém, os arquitetos brasileiros também sentiram a necessidade de expressar a curva, fazendo-a de forma discreta nos exteriores, talvez por respeito a Le Corbusier, porém de forma mais livre nos interiores. Deste modo, o maior impacto surge diante das curvas de Burle Marx que contrastam fortemente com as linhas do edifício. Nos esboços de Le Corbusier todo o espaço exterior aparece como uma grande praça ladeada por palmeiras e

no terraço-jardim surgem formas geométricas para o jardim. O que no consenso da equipa pode ter ocorrido, era permitir que a liberdade das formas do jardim entrasse em contraste direto com as formas exteriores da arquitetura, ou seja, os jardins serviriam como elemento preparatório de integração e justificação para as curvas adotadas no interior do edificado, refletida nas formas de divisórias, do mobiliário, dos tapetes, das luminárias e etc., inserindo “[...] curvas à proposta inicial de Le Corbusier [...] Depois, definitivas, tomam conta das estruturas da igreja da Pampulha e se implantam na estupenda obra de Oscar Niemeyer (CAVALCANTI, 2009: 50). Terminadas as obras, o que permanece é um edifício que incorpora todos os cinco pontos da arquitetura moderna propostos por Le Corbusier.

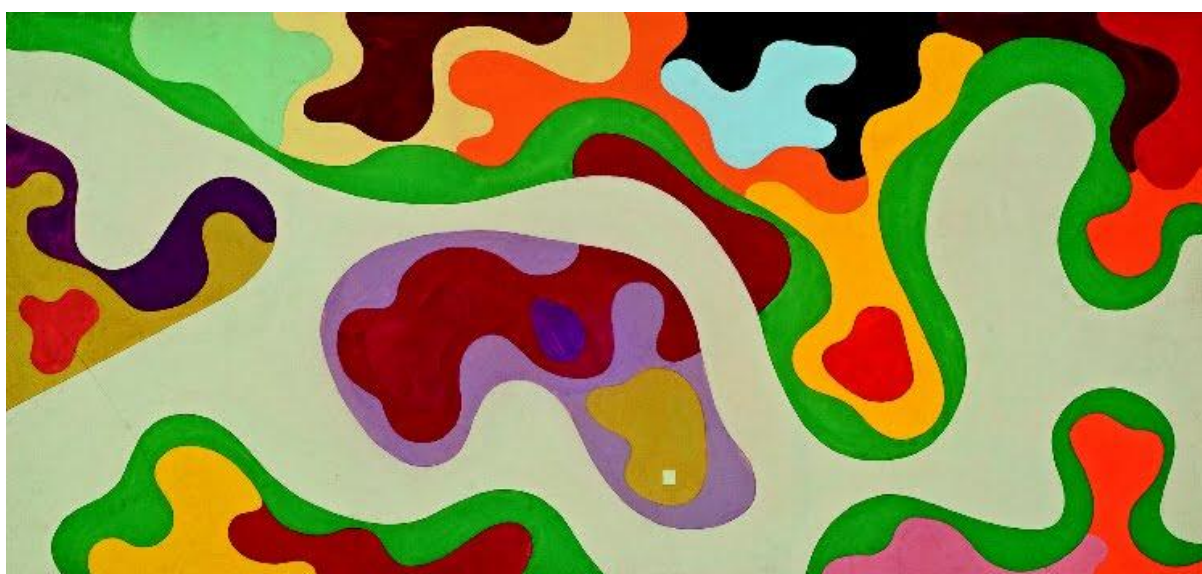


Ilustração 20 – ‘Jardim Suspenso do Ministério da Educação e Saúde’, Guache sobre papel, Roberto Burle Marx, 1937. Fonte: www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.012/890

Alguns autores afirmam que o projeto do MES provocou a «Canibalização de Le Corbusier»¹², isto se deve “à quebra de duas sólidas tradições: uma interna ao próprio movimento e outra relativa à contribuição de países periféricos para a linguagem universal da arquitetura” (CAVALCANTI, 2009: 197), Bruno Zevi indica que “[...] o racionalismo arquitetônico importado de súbito e limitado às



Ilustração 21 – Terraço-jardim em obras de impermeabilização. Fonte: O autor.

¹² A expressão foi tirada de um artigo de Valerie Fraser, do catálogo da exposição Roberto Burle Marx A Permanência do Instável: 100 anos, 2009:210. O texto foi originalmente escrito para o Journal of the Society of Architectural Historians, com o título “Cannibalizing Le Corbusier: The MES Gardens of Roberto Burle Marx, em 2000.

diretrizes de Le Corbusier, não poderia durar muito tempo sem a mediação com a natureza e a história do Brasil” (1958 apud BOFF, 1979: 41). Este estudo não tem como intenção defender nenhum movimento como ideal, mas tem o intuito de analisar como conexões entre arquitetos e arquitetos paisagistas podem colaborar para a boa forma das cidades, sendo interessante chamar a atenção para o urbanismo moderno aplicado em Brasília, que surtiu um efeito diferente face ao aplicado em outros locais. Resumidamente, a nova capital nasce do concurso vencido por Costa e Niemeyer, com a colaboração de Burle Marx, criando uma cidade nascida de uma forte interação entre arquitetos e arquiteto paisagista. Apesar da escala sobre-humana dos seus eixos viários, as superquadras, que são a interpretação moderna do quarteirão tradicional, funcionam como espaços recolhidos e absorvidos pelos seus habitantes. Muitos dos questionamentos de Jane Jacobs para esse tipo de urbanismo, onde “A cidade inteira é um parque [...] mais áreas livres para quê? Para facilitar assaltos? Para haver mais vazios entre os prédios?” (2000: 20-98), não são problemas para os indivíduos nascidos e criados em Brasília, podendo sim causar estranhamento para aqueles nascidos em outras morfologias de cidade, “a superquadra reforçou a identidade da capital, que tem na modernidade a sua característica singular” (RAMOS, 2009: 10.112), sendo absorvida pelos moradores como seu jardim particular, sem perder o caráter como espaço público.

As associações de moradores [...] têm, elas próprias, se ocupado da manutenção da iluminação, da recuperação de calçadas e da realização e conservação de jardins, de uso comum, assumindo de modo interessado e procurando [...] não somente dar as respostas possíveis aos problemas de âmbito local, como promover o convívio entre os moradores da quadra
(RAMOS, 2009: 10.112)



Ilustração 22 – Superquadras de Brasília. Fonte: www.pt.wikipedia.org/brasilia.

Outras grandes extensões de urbanismo moderno foram aplicadas no Brasil, no geral verifica-se a sua boa utilização, como por exemplo o caso do Parque do Flamengo, no Rio de Janeiro, que apesar de não contemplar áreas residenciais possui área maior que a de muitos bairros da cidade. Mesmo com toda a artificialidade de uma área conquistada ao mar está integrado a cidade e aos seus habitantes, fruto de um grande trabalho multidisciplinar e cuidadoso, que as vezes por parecer tão natural dá a impressão de sempre ali ter estado.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

<p>ESPAÇO CONSTRUÍDO E ESPAÇO LIVRE</p>	<p>- A relação entre o construído e o espaço livre é experimentada pela primeira vez com a linguagem moderna, que quebra a relação tradicional de rua-corredor. O edifício, inserido em uma malha ortogonal, oferece um novo alinhamento, no que seria o interior de quarteirão abre-se uma praça. Dessa forma permite novas apropriações do espaço, onde a permeabilidade ameniza a estrutura urbana envolvente, equilibrando assim o construído e o espaço livre.</p>	
<p>INTERIOR E EXTERIOR</p>	<p>- São entendidos como uma unidade de concepção na Arquitetura Moderna do Brasil. O espaço exterior nesta Arquitetura é entendido como uma estrutura base na composição da Arquitetura.</p> <p>- São utilizados diversos mecanismos que reforçam essa relação: a solução em «cortina de vidro» aplicada na fachada Sul, a continuidade do movimento fluido do jardim no interior da edificação, o pilotis que liga os dois blocos e funções que estão separadas como o auditório, a livraria e a recepção administrativa, assim como os terraços-jardim que prolongam o espaço visual e físico do interior edificado.</p>	
<p>MATERIAL VIVO E MATERIAL INERTE</p>	<p>- As relações entre os materiais vivos e inertes acontecem principalmente como contraste. As formas desenhadas por Burle Marx contrastam com as linhas retas do edificado, oferecem ambiências no espaço e definem volumes que estão em um íntimo diálogo com a Arquitetura. Isso se dá na maneira como o utilizador é obrigado a fluir por dentro do espaço criando perspectivas que valorizam a interseção dos blocos e definem uma interação menos frontal com a Arquitetura.</p> <p>- O diálogo ocorre de forma monumental nas relações entre os pilotis e as palmeiras, funcionam em uma relação distinta porém complementar, onde os pilotis são continuados estruturalmente por uma sapata e o todo sustenta o edificado, a palmeira da mesma forma, onde as raízes que permitem o equilíbrio.</p>	
<p>RESULTADOS DA INTEGRAÇÃO</p>	<p>Entendeu-se a obra como objeto da crença Moderna de «transformador social», integrando a sociedade numa ideia de «brasilidade», nem indígena, nem europeia, nem africana. Desta forma, o edificado é utilizado como um elemento que traduza o «novo» Brasil, desta forma a Arquitetura utiliza-se de uma interpretação de um passado construtivo colonial, e a Arquitetura Paisagista propõe o novo - o descobrir das espécies autóctones brasileiras, até então marginalizadas. Desta interação nasce um objeto arquitetônico que traduz numa Arquitetura muito particular, brasileira, e de uma nova dimensão para a Arquitetura Paisagista não só tropical, como moderna. O edifício pode ser definido como uma unidade, onde elementos morfológicos da Arquitetura e da Arquitetura Paisagista foram entendidos como de igual hierarquia e como construtores de uma linguagem nova e brasileira. O MES serve como um Manifesto que será reinterpretado por toda uma geração de arquitetos no Brasil, semeado as relações que fortaleciam as conexões entre arquitetos e arquitetos paisagistas, o que em muitos casos ocorreu, principalmente com Roberto Burle Marx.</p>	

3.1.3 – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Integrado num ambicioso projeto urbano, o Museu de Arte Moderna – MAM, insere-se em outra profunda transformação na imagem da cidade, responsável pelo desmonte do Morro de Santo António¹³ e o uso de suas terras no aterro de uma área com mais de 1.300.000m² nas margens da Baía de Guanabara. Transformada num grande jardim moderno, com um diversificado programa que incluiu autoestrada, equipamentos culturais, restaurantes e espaços para o lazer, desporto e socialização. Na materialização desse espaço, Affonso Eduardo Reidy ficou responsável por alguns equipamentos, como o MAM e pela forma que o aterro assumiria na paisagem, Burle Marx ficou responsável pelos trabalhos de arquitetura



Ilustração 23 – Imagem do MAM nos anos 60. Fonte: www.mamrio.org.br/museu/apresentação

paisagista e colaborou com Reidy no detalhamento do Parque, onde também participam os arquitetos Jorge Moreira, Hélio Mamede, Sérgio Bernardes e Berta Leitchic, a equipa era coordenada pela urbanista e paisagista Carlota Macedo Soares. Dado o tamanho da intervenção, o projeto é dividido em frentes de trabalho, onde a primeira etapa é concluída em 1953, quando um terreno com 40.000m² é doado a Fundação MAM.

Idealizado sob uma nova base museológica, que transforma o museu num ambiente ativo, o MAM nasce com a crença modernista de ser um transformador social. O arquiteto apropriou-se deste discurso e em 1954 entrega um projeto multifuncional de cariz cultural, composto por espaço museológico, escola de artes, cinemateca, teatro e restaurante, num total de 36.000 m² de área construída. Desta forma, Reidy usa o espaço museológico como coração da proposta, articulando dois 'braços', onde se localizam as demais peças do programa, em um jogo de volumes plasticamente diferenciados, descontínuos, porém interligados através de um terraço-jardim.

¹³ O Morro de Santo António teve o seu desmonte iniciado em 1950, hoje resta apenas uma pequena vertente ocupada pelo Convento de Santo António e pela Igreja da Ordem Terceira de São Francisco, século XVII, o edifício sede de um banco e um grande jardim de Burle Marx, século XX. No seu lugar existe hoje a Esplanada de Santo António.

Dado o carácter particular do local, o facto de ser uma zona de aterro e do museu ter sido o primeiro objeto a ser materializado, faz com que Reidy se apegue ao único elemento concreto, a paisagem, expressa pela monumentalidade da geografia do Rio e pela marcante presença dos edifícios da Baixa. Reidy e Burle Marx apostam na interação entre paisagem e arquitetura como conceito, num processo que “[...] representou a síntese mais acabada da disposição de relacionar Arquitetura e Paisagismo modernos em contextos urbanos no Brasil” (DOURADO, 2009: 248). Reidy adota para a Arquitetura um partido horizontal e de linhas rígidas, apenas interrompido pelas subtis linhas curvas do teatro e a ondulação das montanhas, onde a envolvente natural e construída fluem. O conjunto jardins e edificado foram pensados de forma a dialogarem, as formas da arquitetura estão nos jardins e os jardins compõem a forma da arquitetura.

O terreno de implantação fica na interseção entre a abstração do vazio urbano, uma autoestrada que forma uma barreira e a cidade, sendo o modo de inserir este conjunto na malha urbana um dos elementos mais delicados do projeto. Reidy utiliza-se de uma solução, à primeira vista banal, uma passagem elevada de peões, como forma de vencer a fronteira provocada pela autoestrada e conectar o novo espaço do museu e do Parque. A passagem de peões é assim o lugar onde começa o projeto, a sua forma curva e sinuosa convida a uma *promenade architecturale*, como uma estratégia para conectar essa nova parte da cidade, moderna, ao tecido urbano tradicional. A *promenade* parece ser a melhor forma de rececionar quem chega, oferecendo momentos ora pontuados pelo edificado, ora pela vegetação ou por ambos, num jogo de volumetrias, cores, texturas, sombras e surpresas.

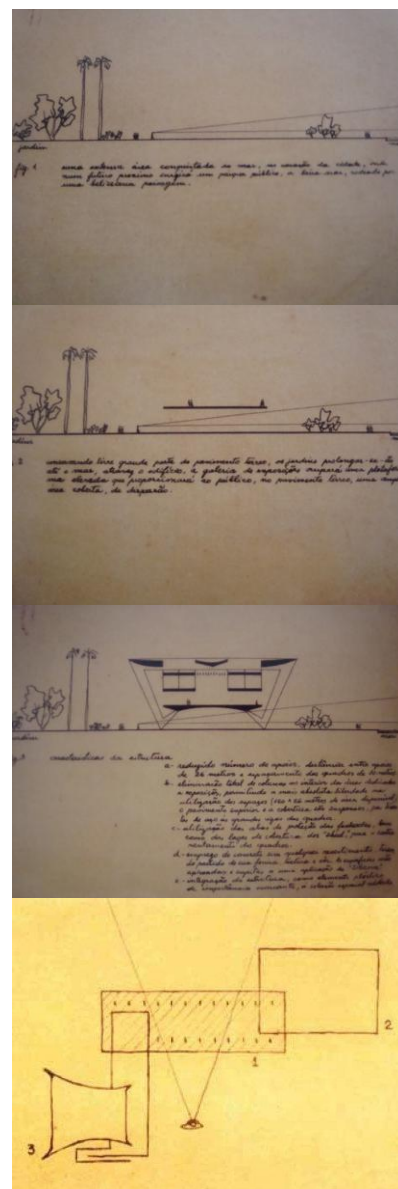
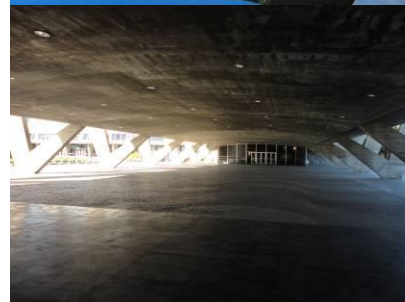


Ilustração 24 – Esquissos de Reidy, demonstrando a preocupação com a paisagem. Fonte: Afonso Eduardo Reidy

Ao percorrermos a passagem aérea de peões somos rececionados pela primeira praça, um mosaico à portuguesa composto por ondas paralelas rosas e brancas. A praça está espacialmente contida pelo edificado e árvores, em frente temos um espaço de circulação onde fluem as ondas e a esquerda um espaço que oferece repouso com o pavimento em granito escuro, bancos e a sombra de um conjunto de árvores. As ondas contornam esse espaço pela esquerda, onde se revela o volume do teatro, todo em betão branco num forte contraste com o betão e o vidro do corpo expositivo. O rosa e o branco das ondas encaminham-nos para a direita, onde um espelho de água reflete o bloco do museu, duplicando a sua imponência. Passamos entre dois lagos e o estreito caminho de ondas expande-se, estamos numa praça onde edificado parece flutuar, este espaço dá acesso as exposições, a cinemateca e administração. Ao fundo a paisagem emoldurada da Baía de Guanabara e dos jardins, é uma composição essencialmente horizontal formada por pedras, esculturas e uma vegetação rasteira rica em cores, onde algumas árvores quebram timidamente a horizontalidade e o granito escuro do pavimento contrasta com a relva. Olhando para direita temos um pátio e um chafariz com plantas aquáticas, que dá acesso a escola de artes, as lojas e a uma rampa. Ao subir, avistamos um espaço todo envidraçado, sombreado por uma pérgola. O restaurante que funcionava aqui foi adaptado e agora funciona ao lado, servindo este espaço a eventos. Daqui do alto, dada toda a articulação da promenade, até nos esquecemos que estamos sobre o edificado. Burle Marx surpreende com jardins de formas geométricas, ricos em cores, texturas e cheiros que marcam o lugar e por estarem a uma cota superior permitem que as pessoas se sentem para uma conversa. Mais a frente um espaço aberto nos oferece a geografia do Rio, onde o Pão de Açúcar é o



elemento soberano, uma pedra de granito com 404 metros de altura. Quando nos aproximarmos do guarda-corpo somos surpreendidos por um inusitado jardim formado por ondas, que nos remete ao início do percurso, agora o material e as cores são outros, duas espécies de relva compõem uma sequência de verde-claro e escuro. Desta forma é sugerido que a promenade não terminou, as ondas oferecem um Parque a descobrir. Encerrando o espaço, quase como um filtro, uma linha de palmeiras imperiais, que já devem atingir os 25 metros de altura, rompem a escala do edificado e abrem-se como grandes colunas que nos fazem sentir tão pequenos como quando entramos em um templo.



Ilustração 25 – Imagens da 'Promenade Architecturale'. Fonte: O autor.



Ilustração 26 – Imagens da 'Promenade Architecturale'. Fonte: O autor.

Se a correspondência entre a obra arquitetural e o ambiente físico que o envolve é sempre uma questão de maior importância, no caso do edifício do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro esta condição adquire ainda maior vulto, dada a situação privilegiada do local em que está sendo construído, em pleno coração da cidade, no meio de uma extensa área que num futuro próximo será um belo parque público, debruçado sobre o mar, frente à entrada da barra e rodeada pela mais bela paisagem do mundo. (REIDY, 1953 apud BONDUKI 1999: 164).

Toda a sensibilidade exposta na intenção do projeto e vivenciada no objeto construído demonstram a vontade dessa Arquitetura em querer estar na paisagem sem a ocupar. Em parte, é preciso chamar a atenção para o nível tecnológico que a obra atingiu. A forma estrutural desenhada por Reidy e calculada pelos engenheiros Arthur Jermann, Bruno Contarini e Fuad Kanaan, foi a responsável por deixar o edificado independente da estrutura, oferecendo liberdade e transparência à Arquitetura. Dando fluidez e deixando a

impressão de flutuar sobre a paisagem, deixando livre uma praça coberta que ganha funções a nível arquitetónico, paisagístico e de conforto ambiental, tornando-se central na proposta, o seu carácter cívico e de espaço público que acolhe e protege do sol e da chuva, permite a articulação entre os corpos descontínuos e não interrompe a relação com a paisagem. Cria assim uma moldura que receciona e prepara para diferentes momentos de conexão entre cidade, jardim e paisagem. A própria disposição do desenho da Arquitetura como o da Arquitetura Paisagista revela a centralidade desse espaço.



Ilustração 27 – A praça coberta do MAM. Fonte: www.riotur.com.br/museus

Outro elemento fundamental da proposta são os terraços-jardim que para além de conectarem os outros dois blocos ao corpo central do museu auxiliam a organização do espaço interior, e são frequentemente usados ora como espaço para eventos ou como prolongamento das exposições, criando um ambiente onde o visitante ora está dentro do museu e ora está fora, “as is well known, the attention of a person confronted by a large number of works of art wanes rapidly unless there is an opportunity to rest the eyes and refresh the mind” (GIEDION, 1960: 66).



Ilustração 28 – Bloco Escola (esquerda) e Bloco de Exposições em construção, 1958. Fonte: www.mamrio.org.br/museu/apresentação

Reidy adota nas fachadas grandes panos de vidro que se abrem sobre a paisagem, protegidos por grandes palas de modo a filtrar a entrada da luz solar, o que não funciona plenamente, pois durante alguns períodos do ano o sol se faz sentir. Contudo a opção dos

curadores não foi o habitual encerramento de janelas, decidiu-se aplicar *insulfilm*, o que permite que a luz natural entre filtrada no espaço e que a paisagem tenha o seu lugar no enquadramento das exposições, “also create a psychological atmosphere conducive to leisurely contemplation [...] natural light changes from one minute to the next, always affording new impressions.” (GIEDION, 1960: 66), a transparência fornecida faz do espaço de exposições um elemento dinâmico, longe do conceito cada vez mais comum do museu como “white cube”¹⁴. Francis Rambert, afirma a dissolução das fronteiras entre arquitetura, paisagem e no caso específico, a cidade: “[...] what must be seen in this is a work on architecture, the city and the landscape, closely entwined. It is clear that he believed that there was no border between this three related worlds” (2011: 277).



Ilustração 29 - O exterior é um constante dentro do Bloco de Exposições. Fonte: 'MAM História e Construção'

¹⁴ O conceito de «White Cube» é bastante difundida entre curadores e artistas, que pregam a total neutralidade do espaço expositivo perante as obras, a melhor definição é a dada pelo artista Brian O’Doherty, “A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é ‘arte’. A obra isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores” (2002:3).

Outros elementos que evidenciam a colaboração multidisciplinar do projeto são as relações expressas entre os volumes arquitetônicos e vegetais. Burle Marx e Reidy trabalharam em soluções que se integram num objeto único, “[...] as intenções de Reidy eram refinadas nas intervenções paisagísticas estudadas por Burle Marx” (DOURADO, 2009: 252). O partido horizontal adotado na Arquitetura reflete-se no predomínio horizontal da composição dos jardins que ficam marcados pela verticalidade da paisagem natural das montanhas, ou pela forma de artifício com estão alinhadas as palmeiras, que rompem a escala arquitetônica. Burle Marx afirma que o trabalho conjunto com Reidy buscou “[...] ordenar o jardim visando criar limitações espaciais relacionadas com os volumes arquitetônicos” (1959 apud BONDUKI 1999: 180).



Ilustração 30 – O corpo do Bloco de Exposições emoldura a paisagem. Fonte: O autor.

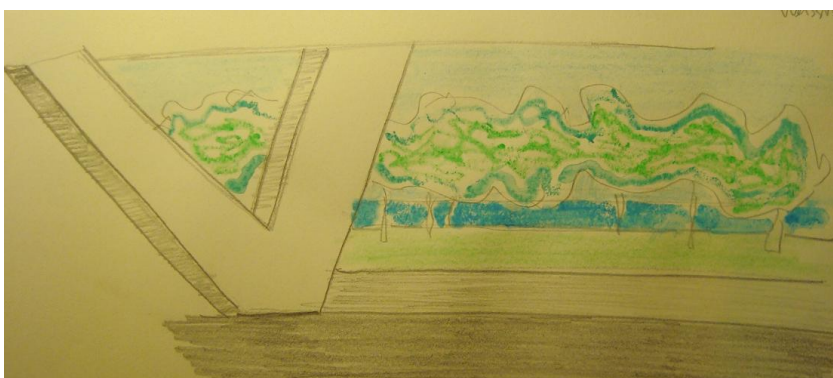


Ilustração 31 – Esquisso a representar as relações horizontais sugeridas pelos materiais vivos e inertes. Fonte: O autor.

Visto em planta, ou de um plano superior o conjunto parece integrar “[...] uma partida de dois” (CORBUSIER, 1929 apud SANTOS & PEREIRA, 1989: 89), uma unidade, porém onde a leitura de uma e outra é clara. Burle Marx, com sua formação base em artes plásticas, utiliza o material vegetal para o experimento de uma nova linguagem, mais geométrica, em contraponto a sua tradicional linguagem orgânica. Um jardim neoplasticista, com cheio e vazios que rompe os limites entre interior e exterior e o do espaço fechado, construído e o espaço aberto livre. A morfologia



Ilustração 32 – Vista aérea do MAM. Fonte: www.mamrio.org.br/museu/apresentação

utilizada nos jardins do MAM não é repetida na construção do Parque, assiste-se antes ao retorno das formas orgânicas, o que reforça a especificidade daquele projeto e do seu partido compositivo, que encaminhou a um outro olhar da paisagem, as montanhas e o mar, ordenadora do projeto, que se traduziu em uma geometria regrada e subordinada à envolvente.



Ilustração 33 – Desenho de implantação Arquitetura e Arquitetura Paisagista. Fonte: 'Lyrical Landscapes'

[...] agora, o jardim já não é mais passivo em face dos espaços e dos planos da construção arquitetônica. Sua função não é mais apenas cadenciar os ritmos das estruturas e dos espaços abertos, na relação interior-exterior. Tende, antes, a definir o espírito do lugar.

Estruturando os espaços circundantes, procura o artista criar um contra ritmo, que ao mesmo tempo isola a unidade arquitetônica para que ela se defina e expanda, numa espécie de acentuação ou complementação de seu partido e de seu programa (PEDROSA, 1958: 6).

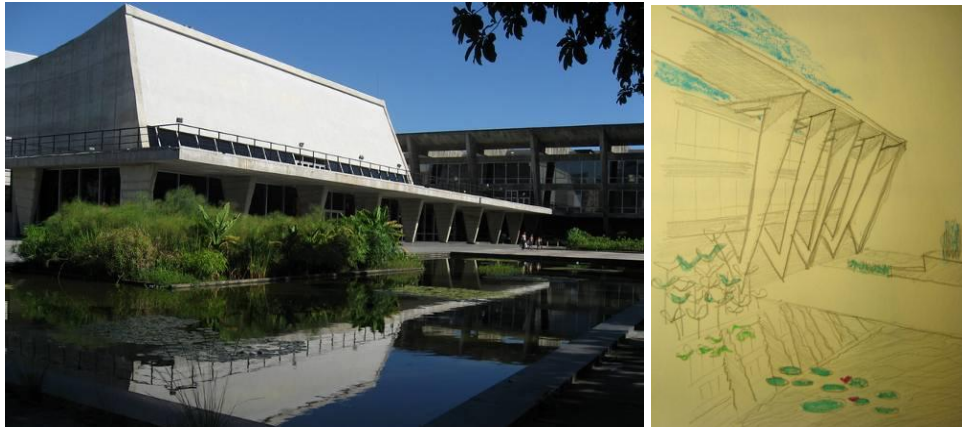


Ilustração 34 – Os materiais inertes e vivos relacionam-se em diferentes partes do projeto. Fonte: O autor.

Sendo também comum a Arquitetura Paisagista a intenção de ordenar o espaço em relação ao homem, o que o torna ainda mais próximo dos conceitos da Arquitetura, Burle Marx busca criar um imaginário coletivo, a memória e o espírito do lugar, segundo

“[...] princípios artísticos como harmonia, contraste, relação de cheios e vazios, em que a vegetação definia o piso, a parede e o teto” (FARAH, SCHLEE & TARDIM, 2010: 12), desta forma Burle Marx cria no jardim um espaço virtualmente construído, traduzido em elementos de Arquitetura, como os «assentamentos» e os «caminhos», importantes à construção da estrutura dos lugares.

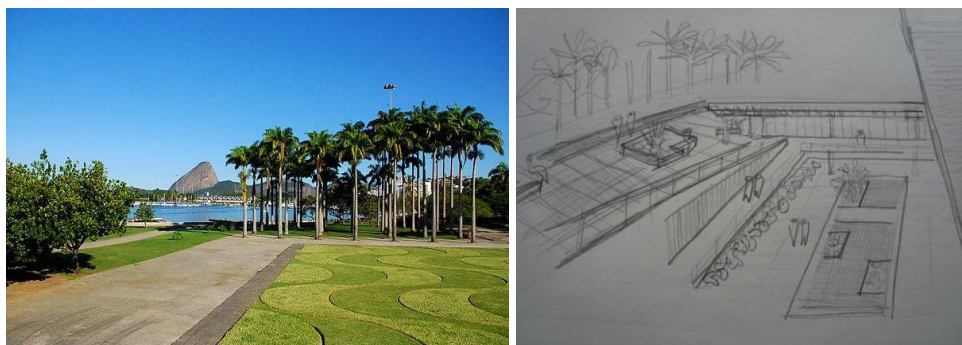


Ilustração 35 – As ondas em relva, a verticalidade das palmeiras. Fonte: O autor.

The man-made parts of the environment are first of all «settlements» of different scale [...] and secondly «paths» which connect these settlements, as well as various elements which transform nature into a «cultural landscape». If the settlements are organically related to their environment, it implies that they serve as foci where the environmental character is condensed and «explained» [...] the boundaries of a built space are known as floor, wall and ceiling. The boundaries of a landscape are structurally similar, and consist of ground, horizon and sky (SCHULZ, 1984: 10-13)

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO

<p>ESPAÇO CONSTRUÍDO E ESPAÇO LIVRE</p>	<p>- Tendo como conceito um edifício que não viesse a “constituir um elemento perturbador na paisagem, entrando em conflito com a natureza” (REIDY, 1953 apud BONDUKI, 1999: 164). O MAM foi a primeira materialização do que hoje é conhecido como Parque do Flamengo, frente a essa situação, Reidy e Burle Marx encaram a paisagem como construtora da proposta e na relação entre espaços construídos e livres como orientadora do projeto. Utilizam-se de uma Promenade Architecturale como forma de apresentar espaços livres e construídos, num equilibrado jogo que isola, mas ao mesmo tempo faz parte do todo. A implantação em um futuro Parque poderia diluir a presença da Arquitetura, mas o que se assiste é a sua posição firme, fluida e participativa.</p>	
<p>INTERIOR E EXTERIOR</p>	<p>- Talvez esse ponto seja o mais rico em relações, uma vez que a paisagem constrói e organiza o edificado, se expressando na forma de: Promenade Architecturale; na praça coberta; na articulação do complexo através dos terraços-jardim, que também são usados como prolongamento do espaço expositivo; e na transparência adotada pelo edificado.</p> <p>- Um dos grandes responsáveis por toda a riqueza nas relações interior/exterior seja, em parte, resultado da leveza estrutural que a obra atingiu, sendo a forma uma questão também de engenharia, cabe incluí-la neste ponto.</p>	
<p>MATERIAL VIVO E MATERIAL INERTE</p>	<p>- Reidy e Burle Marx encaram o projeto como um todo, desta forma a expressão utilizada pelos materiais adotam a simetria e uma organização que visam a valorização da envolvente. Onde os volumes ora da Arquitetura ora da Arquitetura Paisagista marcam ambiências e sensações, encerram ou abrem espaços, em uma relação dialética multidisciplinar. Que vista do alto compõe um objeto único, porém onde os contrastes são visíveis.</p>	
<p>RESULTADOS DA INTEGRAÇÃO</p>	<p>- A articulação e o trabalho muito próximo entre Reidy e Burle Marx fizeram com que o trabalho de um fosse refinado pelo outro. Assim, arquiteto e arquiteto paisagista trabalham em um objeto único, que busca o diálogo com a paisagem. Integrando-se a ela de forma a quando o Parque estivesse maduro, o conjunto, apesar da diferente linguagem aplicada nas outras zonas do parque, fosse visto como parte de um todo. O vazio urbano foi transformado em lugar, de aterro abstrato a um conjunto concreto. Diferentemente do próximo Estudo de Caso, a relação MAM/Parque do Flamengo, se dá por relações opostas, marcadas por uma necessidade de integração com a cidade e com a paisagem envolvente, e esta constrói o todo.</p>	

3.2 – PORTUGAL

3.2.1 – Fundação Calouste Gulbenkian

O projeto da Fundação Calouste Gulbenkian – FCG, nasce com a premissa imposta em testamento por Calouste Karkis Gulbenkian onde indica que a Fundação a ser criada propicie o contacto com o verde, “[...] assim como era o seu amor pelos jardins e pela natureza” (PERDIGÃO, 1979 apud CARAPINHA, 2006: 12). O local escolhido, o Parque de Santa Gertrudes, ao longo da sua história e usos, de quinta de recreio, depois adaptada como jardim zoológico, de parque público a feira popular, demonstra uma longa história de construção e progressão natural, com um carácter principal de espaço verde público servidor da cidade.

O primeiro passo para a concretização deste desejo, foi através do reconhecimento e avaliação fitossanitária do coberto arbóreo, solicitado ao engenheiro agrónomo Manuel Coutinho e ao arquiteto paisagista Gonçalo Ribeiro Telles, o projeto demonstra-se assim inovador ao procurar entender o material vegetal existente, o que usualmente era raro e continua a ser. O relatório identificava que 80% do coberto arbóreo era aproveitável, chamando a

atenção para árvores dignas de interesse público e apontando a área a Norte com a de menor intensidade de maciços arbóreos, sendo esta a zona mais indicada para a construção.

O passo a seguir, foi dado com a contratação dos serviços do arquiteto Willian Allen para redação de um relatório com sugestões e observações relativamente ao programa das Instalações da futura Fundação. Entre as recomendações, que ultrapassam a rigidez técnica, estão os cuidados a nível ambiental, como as fontes produtoras de ruídos (ruas envolventes e caminhos de ferro), insolação, ventos dominantes, à combinação entre luz natural e artificial e etc.



Ilustração 36 – Jardim Zoológico de Lisboa, 1884. Fonte: ‘Os Edifícios Fundação Calouste Gulbenkian’.



Ilustração 37 – O Parque de Santa Gertrudes, 1958. Fonte: ‘Os Edifícios Fundação Calouste Gulbenkian’.

A manutenção do carácter de espaço verde e público, surge como uma condição de todo o conjunto a ser construído. Dados os elementos para concurso, são escolhidas três equipas de arquitetos, onde “[...] é curioso notar que não se tenha pensado em integrar, um arquiteto paisagista, uma vez que o protagonismo do Parque foi grande” (CARAPINHA, 2006: 76).



Ilustração 38 – O Jardim Gulbenkian oferece diferentes momentos aos utilizadores. Fonte: O autor

A proposta vencedora foi a apresentada pelos arquitetos Ruy Athouguia, Alberto Pessoa e Pedro Cid, além do arquiteto paisagista António Barreto, sendo esta equipa a única que considerou a necessidade de integrar um arquiteto paisagista no grupo; a proposta revelou-se como a de menor ocupação do terreno, 15% - o limite máximo era de 20%; apostaram na horizontalidade e propuseram a ocupação da vertente Norte, dado este ser o local com menor impacte ambiental.

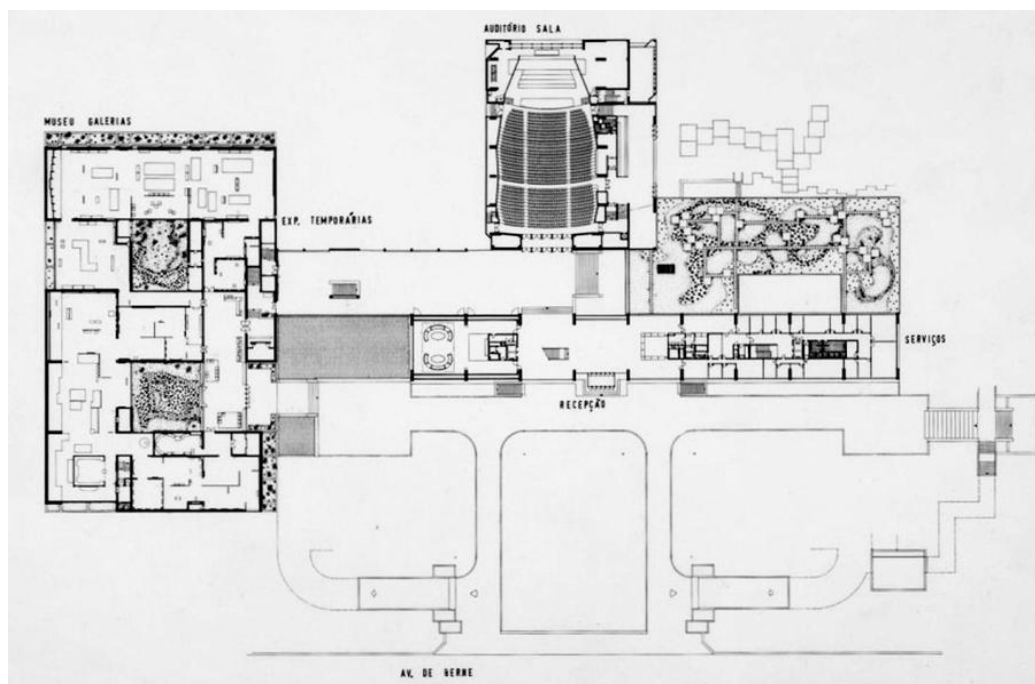


Ilustração 39 – Planta do edificado, é importante pontuar que tanto os desenhos de Arquitetura e de Arquitetura Paisagista aparecem representados na mesma planta. Fonte: 'Os Edifícios Fundação Calouste Gulbenkian'.

A proposta vencedora utilizou-se assim dos relatórios, o fitossanitário e o de sugestões para o programa da Fundação, entendendo-os como elementos fundamentais para o sucesso de seu projeto, tratando os elementos como pertencentes a uma unidade. O que se reflete na forma como a proposta encaixa-se perfeitamente como elemento pertencente ao espaço do

parque e como se relaciona com a envolvente urbana, buscando criar relações entre diferentes espaços e o espírito do lugar. As soluções encontradas, a nível da implantação da proposta, da horizontalidade, das relações do interior com o exterior, do material vivo e inerte, na pendente criada pelo estacionamento subterrâneo que dá monumentalidade ao conjunto e da inclusão do arquiteto paisagista António Barreto, demonstram a total compreensão da imagem e dos valores que a FCG pretendia e efetivam as relações do edificado com o lugar.

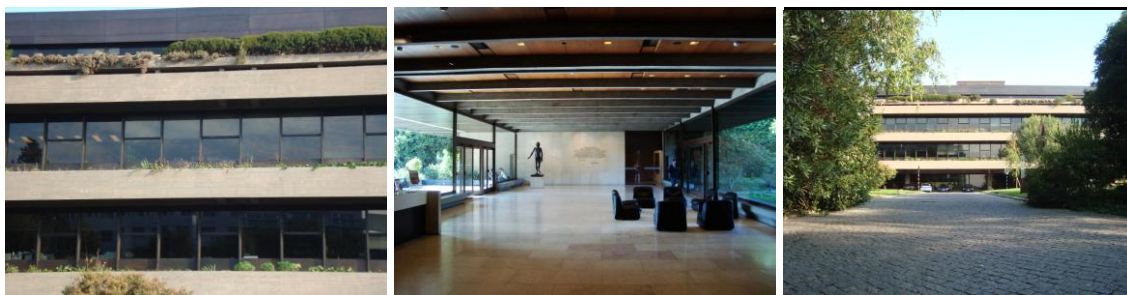


Ilustração 40 – Alguns elementos que reforçam as relações entre material vivo e inerte, interior e exterior, construído e livre. Fonte: O autor.

Da proposta à materialização, apenas pequenas alterações foram realizadas, a linguagem manteve as linhas iniciais da proposta, onde a presença do exterior é uma constante em praticamente todo o edificado. O foyer, as salas de exposições, os espaços de conferências, a biblioteca, o restaurante, entre outros espaços abrem-se para grandes envidraçados e oferecem visões desde o pequeno mundo criado pelos pátios ou para o amplo ambiente do jardim. O elemento exterior é assim entendido como construtor da linguagem arquitetónica participando da sua composição, chamam a atenção situações, como os terraços-jardim, que passam despercebidas por boa parte dos utilizadores, pois dão a natural sensação de continuidade do jardim. O artifício de esconder e revelar o edificado, ora com o uso desses terraços ora com um pé-direito duplo, que afinal nos revela a parte «escondida» do edifício, criam dimensões que enriquecem o espaço interior e oferecem orientação aos utilizadores.

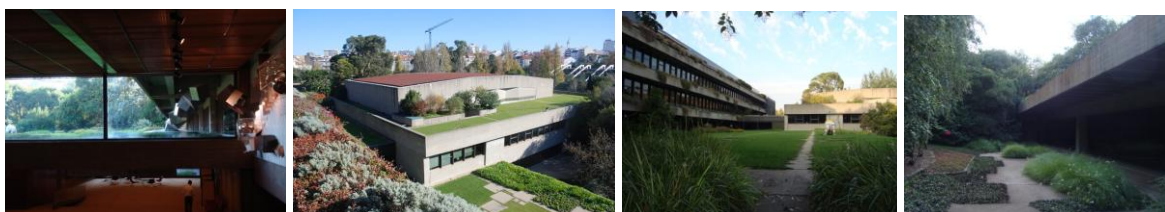


Ilustração 41 – Os terraços ajardinados tanto prolongam o espaço interior como o exterior. Fonte: O autor.

Este jogo, para além de enriquecer a topografia do conjunto amplia o jardim e permite o aumento espacial no interior edificado, visualmente e fisicamente, como no caso do terraço-jardim sobre a sala de exposições temporárias, que é usada como espaço de receção e eventos. O mesmo efeito ocorre com o estacionamento subterrâneo e a sua pendente ajardinada, que nos faz esquecer que ali em baixo estão 7 mil metros quadrados de construção, o seu desenho não sugere nenhuma rutura, sendo encarado como uma parte do parque, onde mais uma vez o artifício anteriormente descrito é utilizado com sucesso.

A transformação do Parque de Santa Gertrudes em Jardim Gulbenkian proporcionou uma nova espacialidade em relação a envolvente, uma vez que o projeto propôs a demolição do alto muro que protegia o parque desde o século XIX, abrindo uma nova relação entre espaço verde, pedestres e a envolvente. “A continuidade conseguida entre interior/exterior, edifício/jardim, transpunha-se agora para a ausência do limite de propriedade” (CARAPINHA: 2006, 82).

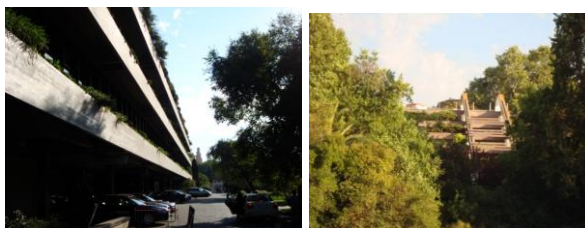


Ilustração 42 – São poucos os pontos de contato com o exterior, o jardim vive dentro de si e convida ao retiro à cidade. Fonte: O autor.

Outros fatores também colaboram na construção dessa espacialidade, por exemplo as perspectivas que se abrem de dentro do jardim para o seu exterior, como o eixo visual que se forma entre o acesso principal do Museu e a Embaixada espanhola e com a pendente criada pelo estacionamento, oferecendo-se como pódio a sede da Fundação, destacando a relação entre este edificado e a rua. Relações pontuais com a envolvente, pois em si, o jardim sugere um refúgio, retirando o utilizador de um contato psicológico e físico com o mundo exterior urbano, servindo assim aos ideais de um jardim paradisíaco, em uma ligação onde o construído dialoga com o espaço livre verde construindo um mundo particular.



Ilustração 43 – Os espaços do jardim privilegiam momentos de maior intimidade aos utilizadores, o relvado é um dos poucos lugares coletivos, bem como o anfiteatro. Fonte: O autor.

Este carácter de retiro, reflete-se também nos espaços criados, voltados mais para níveis de convivência individuais e de maior intimidade com o espaço, dado que os poucos espaços exteriores de maior convívio social serem o anfiteatro, a esplanada e o relvado junto ao lago.

Os visitantes do Jardim Gulbenkian constituem uma comunidade de indivíduos que agem individualmente, sustentados por uma espacialidade que enriquece as suas explorações, convida a contemplação e, em alguns lugares, pacifica a solidão. (TREIB apud CARAPINHA, 2006: 171)



Ilustração 44 – Os elementos da Arquitetura e da Arquitetura Paisagista trabalham em uma relação de complementaridade. Fonte: O autor.



Ilustração 45 – Esquisso complementaridades entre as «arquiteturas». Fonte: O autor.

O diálogo que se constrói entre espaço edificado e o espaço livre, vai um pouco mais além do que só a manutenção da relação introvertida do espaço. A Arquitetura participa da Arquitetura Paisagista e vice-versa, como uma única leitura, sendo visível nas lajes de betão do passeio, não por acaso do mesmo material do edifício, podendo ser entendidas como elementos de expansão do edificado sobre o jardim. A sua aplicação nos passeios conduzem o visitante a uma experiência do espaço não focada na menor distância, mas na total fruição do ambiente, resultando em ritmos, paragens e sensações. Por sua vez, nas lajes de betão do edifício, espaços ajardinados criam, para além dos efeitos de sombreamento, uma nova

vitalidade ao alçado, com cores e texturas provocadas pela sazonalidades dos elementos vegetais e que conduzem a uma riqueza e à ideia de vida na leitura da obra arquitetônica. A adoção do partido horizontal e da baixa escala, permitiram um grande envolvimento, pois o arvoredo ganhando em altura, rompe as linhas retas do edificado, deixando a paisagem criada participar do edificado, o que cria relações dinâmicas.



Ilustração 46 – As formas de diálogo entre edificado e jardim. Fonte: O autor.

Todo o processo de concretização da Fundação Calouste Gulbenkian é envolvido de um alto grau de sensibilidade determinado pela identidade histórica e cultural do lugar, abrindo um importante espaço na relação entre Arquitetura e Arquitetura Paisagista. A forma com o jardim e o edificado são desenvolvidos não buscam traduzir só a sua função social, mas representa principalmente o encontro entre o homem da cidade, a natureza e o espírito do lugar. O jardim e os edifícios que compõem o conjunto ultrapassam os seus limites físicos e inserem-se na estrutura urbana, integrando-se na escala ecológica, sendo reconhecidos pelos habitantes da cidade como um lugar singular. É difícil afirmar se o edificado funcionaria tão bem sem os jardins e vice-versa, o que se confirma é que os princípios multidisciplinares encarados como pilares da intervenção mostram-se como um todo vital ao seu sucesso.



Ilustração 47 – Fundação Calouste Gulbenkian, 1969. Fonte: 'Os Edifícios Fundação Calouste Gulbenkian.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

<p>ESPAÇO CONSTRUÍDO E ESPAÇO LIVRE</p>	<p>- A condição principal à materialização da obra é encarada sobre a perspectiva de uma relação entre cultura e jardim. Desta forma, os estatutos da Fundação devem ser fundados perante esta imagem e valores. A escolha de um lugar, com já um longo caráter de espaço público, oferecia um jardim maduro, através do qual o construído se adaptou, entendido como uma importante pré-existência, o que se traduziu em um espaço construído através dos espaços livres, numa relação nunca ou poucas vezes antes experimentada em Portugal.</p>	
<p>INTERIOR E EXTERIOR</p>	<p>Os edifícios que compõem a Fundação Calouste Gulbenkian estão em uma constante presença com o exterior, que o constrói visualmente e fisicamente. Os terraços-jardim prolongam o verde e enganam os utilizadores, que em geral não se apercebem da totalidade das estruturas escondidas por eles. Os pátios e as grandes janelas servem de orientação a quem está dentro do edificado e enquadram ambiências ou prolongam a visão, em uma continuidade que expande a sensação espacial. A intimidade entre interior e exterior promove uma compreensão do conjunto de forma natural e condizente com o espírito do lugar que se propôs.</p>	
<p>MATERIAL VIVO E MATERIAL INERTE</p>	<p>O desenvolvimento conjunto da proposta, por arquitetos e arquitetos paisagistas, reflete-se na forma como a morfologia de um influenciou o outro. Por exemplo, as lajes de betão, parecem se desprender do edificado e nos encaminham aos diferentes momentos que o jardim proporciona, ou então nos terraços-jardim e nas jardineiras, que prolongam o verde e que compõe o alçado arquitetónico de uma forma viva, o que se vê agora não será o mesmo daqui a um ano.</p>	
<p>RESULTADOS DA INTEGRAÇÃO</p>	<p>A equipa vencedora foi a única que trabalhou com um arquiteto paisagista, onde são claros os contributos que este profissional acrescentou para a materialização da proposta. Já nos desenhos preliminares existe uma grande cumplicidade e respeito aos princípios que norteiam a imagem e valores da Fundação. A condição onde o espaço verde é encarado como uma pré-existência estruturante é rara, o habitual é derrubar todo o corpo arbóreo sem procurar entender as suas qualidades e plantar novo. Nestas situações esquece-se a importância que as relações espaço-tempo, ambientais e de memória possuem, ou seja, apagam-se questões como: o tempo que uma árvore demora a atingir um porte maduro; o jardim como o lugar onde se passou a infância; ou as capacidades de um vegetal adulto na manutenção de um ambiente mais equilibrado. Desta forma, verifica-se na Gulbenkian um total respeito ao espírito do lugar, com a manutenção do seu caráter de espaço público verde reconhecido pelos moradores da cidade como um lugar singular, desta forma faz parte da estrutura da cidade, dando-lhe uma identidade e caráter ambiental, cultural e histórico.</p>	

3.2.2 – Mosteiro Nossa Senhora de Alcobaça

A localização de conventos sempre foi estratégica, seja por questões de isolamento, ambientais ou da própria estrutura da Ordem Religiosa. Para a Ordem de Cister, a implantação dos Mosteiros seguia regras particulares como a instalação longe das zonas urbanas e legitimação de lugares favoráveis à prática agrícola dado o forte conhecimento de técnicas agrícolas¹⁵.

A tecnologia agrícola desenvolvida pela Ordem rompia as fronteiras do Mosteiro atingindo, já no século XIII “[...] até cerca de meia légua” (FORTUNATO, 1942 apud GUSMÃO, 1992: 57). Destaca-se a capacidade de reunir os trabalhadores envolvidos na construção do Mosteiro e na quantidade de mão-de-obra necessária aos cuidados de extensas zonas agrícolas, “[...] desta forma a necessidade deve ter estimulado a produção e esta deve ter permitido o alargamento daquela” (1992:57), demonstrando uma grande articulação em relações que encadeavam outras.



Ilustração 48 – Representação da colocação da primeira pedra do Mosteiro por D. Afonso Henriques. Fonte: O autor.

Desta forma a envolvente do Mosteiro, outrora rural e distante de zonas urbanas, inicia um processo franco de povoamento, o que era reflexo do seu desenvolvimento económico. Juntamente à agricultura, as ferrarias foram outra fonte económica de suma importância à Ordem, o crescimento da sua economia era tal que “[...] o primitivo sentido de suficiência foi-se adulterando” (GUSMÃO, 1992. 60). De facto os domínios da Ordem eram tão

¹⁵ “O que ficou devendo o país à Ordem de Cister, representada pelos frades de Alcobaça é incontestável. O povoamento de extensa zona da Estremadura, a criação de verdadeiras escolas de Agronomia e ainda a organização do primeiro banco agrícola” (GARCIA, 1975: 11)

diversificados, que iam até a exploração marítima de sal e peixes, incluindo a formação profissional, “admitindo à profissão religiosa homens de todas as condições e ofícios que lhe pudessem levar ou o ensinamento ou a vontade de uma maior e mais perfeita especialização (GUSMÃO, 1992: 64). A Ordem de Cister tem assim responsabilidade e o domínio de toda uma região, onde já no século XIII se observam “[...] povoações de certa importância” (FORTUNATO, 1942 apud GUSMÃO, 1992: 64), colaborando no povoamento da região e na manutenção do território do Reino, mas principalmente como foco de atração a nível económico e do conhecimento.

Os ideais da Ordem de Cister assentavam na “[...] intenção de procurar, pela humildade e pela austeridade, encontrar na terra o verdadeiro caminho de Deus” (GUSMÃO, 1992: 77), entretanto a economia cresceu de tal forma que os lucros ultrapassavam em muito o essencial. Abrindo a possibilidade para a construção do Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça tal como hoje o conhecemos.

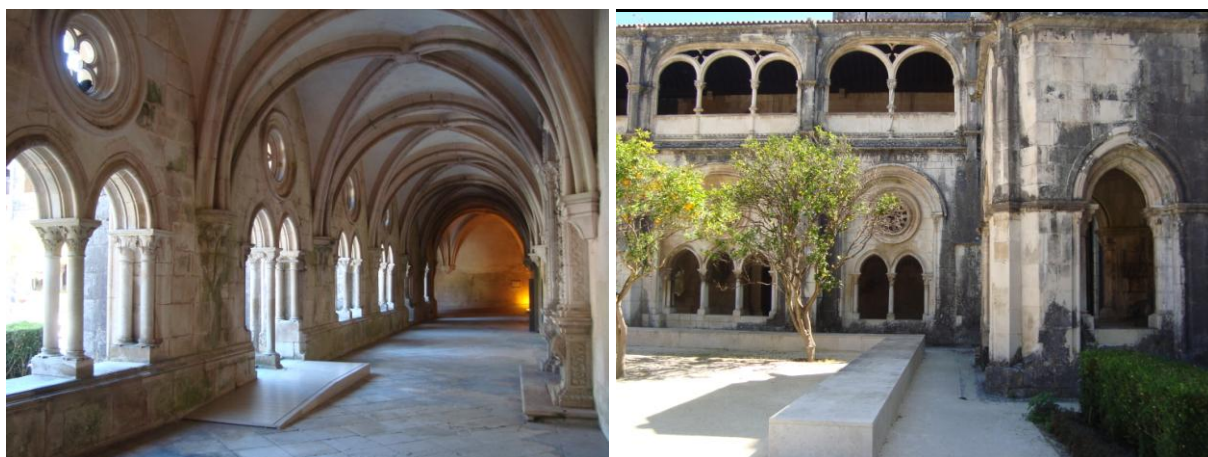


Ilustração 49 – Um dos claustros que compõem o Mosteiro. Fonte: O autor.

O ano de 1178, assinala o começo, sendo que “ [...] a construção do mosteiro iniciou-se seguramente pela igreja [...] em 1223 os monges se teriam mudado do mosteiro velho para o novo (GUSMÃO, 1992: 49). A Arquitetura cisterciense nasce sem ouro, prata e seda, dando espaço a cruces de madeira e candelabros de ferro, bem como a proibição de elementos comuns a outros espaços religiosos onde,

[...] estabeleceu-se até que os sinos não poderiam pesar mais do que dez libras [...] somavam-se críticas a grandes alturas e comprimentos exagerados da igreja e a ornamentos sumptuosos, que distraem a atenção dos fiéis (GUSMÃO, 1992: 80).

A construção iniciada sob um cariz românico com um plano geral em “[...] forma de cruz regular com um transepto muito desenvolvido e uma cabeceira inteiramente representada por linhas retas” (GUSMÃO, 1992: 81), seguiu os preceitos da Ordem, materializados, por exemplo no controle da escala, propondo um equilíbrio maior de proporções, “fazendo subir as naves laterais quase à mesma altura da nave central” (GUSMÃO, 1992: 84), os interiores refletiam e respeitavam a simplicidade, humildade e austeridade, traduzindo-se em paredes nuas, na ausência total de ornamentos e na economia de materiais, resultando na harmonia entre os ideais evangélicos e arquitetónicos.



Ilustração 50 – Os claustros, hoje muito modificados, conservam elementos que preservam de certa forma essa essência, como a laranjeira, a água e ervas aromáticas. Fonte: O autor.

Sobre a composição dos claustros e dos interiores da cerca do Mosteiro, restam as impressões deixadas pelo Marquês de Fronteira:

Entre na vasta cerca junto ao Mosteiro, a qual muito admirei pelo bem cultivada que estava. Tudo ali se via reunido: um jardim com mimosas flores, um pomar de laranja perfeitamente alinhado e tratado com todo o desvelo, dando as laranjas que tinham reputação no país, diferentes pomares de todas as qualidades de frutas (s/d apud NATIVIDADE, 1929: 24-25).

Alcobaça nasce da sua relação com o Mosteiro e o seu desenvolvimento económico, cultural e educacional é um grande atrativo para variados extratos da sociedade, “[...] um poderoso elemento de civilização [...] aqui abriram-se as primeiras escolas públicas [...] É ainda a um abade de Alcobaça que se deve, em grande parte a fundação da Universidade” (NATIVIDADE, 1929: 10).

A vida exterior muito acontecia em função do Mosteiro, um grande terreiro, atualmente conhecido oficialmente como Praça 25 de Abril ou como Rossio, existente desde o século XVI e que funcionava como fronteira entre o Mosteiro e a antiga Vila. Um segundo espaço, a atual Praça D. Afonso Henriques, pertencia ao Mosteiro e era constituído por “[...] dois pátios cercados de edificações: fruteiros ou barras, celeiraria, boticas, lojas dos barbeiros, cavaliças e etc” (NATIVIDADE, 1929:24), ao que se percebe funcionava como espaço semipúblico, condicionado pela Ala Norte, enquanto a atual Praça 25 de Abril era um espaço público e de maior convívio. Com o fim das Ordens Religiosas, em 1834, algumas alterações foram implementadas, os dois pátios que compunham a atual Praça D. Afonso Henriques já não existiam, devido a demolição, em 1839 da Ala Norte, tornando-se parte do espaço público. Não obstante, o terreiro mantinha as suas funções como espaço pulsante da Vila, para ali seguiam as romarias, aconteciam feiras e era o local de encontro. Com o passar do tempo foi perdendo atratividade, principalmente em 1920, quando foi transformado em jardim, passando a estar contíguo à Estrada Nacional, esta nova configuração impedia a realização das tradicionais feiras, iniciando-se um processo de afastamento da sua matriz como espaço de trocas e encontros.



Ilustração 51 – Visita da Rainha Elisabete II ao Mosteiro de Alcobaça, na época a Estrada Nacional encontrava-se contígua ao Mosteiro, 1957. Fonte: http://www.tintafresca.net/_uploads/Edicao76/Alcobaca_em_dia_de_visita_Real20Fev07.jpg

Nos anos 50 mais alterações foram efetuadas, o que resultou na reorganização do jardim num sistema geométrico, de forma triangular e composto por um eixo principal que enquadrava a escadaria, a igreja e outros dois eixos transversais ladeados por árvores. Neste desenho a praça parece não ser entendida como um espaço de convívio nem de



Ilustração 52 – Mosteiro de Alcobaça, 1998. Fonte: IGESPAR

contemplação, dado o parcelamento do espaço em «ilhas», com predomínio de espaços para estacionamento e circulação viária, causando poluição visual dada a quantidade de carros e autocarros estacionados. Outro elemento que prejudicava as relações era o sistema adotado de dois eixos transversais ladeados por árvores e por outra linha de árvores plantada de forma paralela ao monumento, o que criava um filtro que ocultava a presença do Mosteiro e impedia a contemplação do edificado como um todo.

Em 2002, com intenções de resgatar as relações perdidas, lavrou-se um projeto de requalificação da envolvente ao Mosteiro, sendo então contratados os serviços de uma equipa de arquitetos, liderada por Gonçalo Byrne e Falcão de Campos e outra equipa de arquitetos paisagistas, liderada por Marta Byrne. O partido desenvolvido pela equipa procurou assentar os princípios que resumem o ambiente característico da Ordem de Cister descrito como simples, humilde e austero. Desta forma, Gonçalo Byrne descreve o objetivo de, “[...] resgatar a relação de complementaridade entre a cidade e a abadia, reaproximando ambos na zona envolvente ao monumento, e propondo concretizá-la no seu monumental terreiro” (BYRNE, 2002 site)



Ilustração 53 – O Terreiro como espaço central da Vila. A esquerda 'Mercado do século XIX' e Encontro de Motociclistas (direita). Fontes: <http://www.cister.fm/wp-content/uploads/2013/05/DSCF0968.jpg> e http://2.bp.blogspot.com/_Fue60m4KFyk/VESPAS~1.JPG

A equipa de arquitetos e arquitetos paisagistas partem de uma base complementar e inicial de análise histórica, arquitetónica e ambiental, de forma a melhor compreender as relações entre Mosteiro e cidade. Desta forma é promovida a reaproximação das relações entre o monumento, a envolvente e os seus habitantes, recuperando a importância daquele lugar na memória dos cidadãos de Alcobaça, considerando o Terreiro como espaço de memória coletiva, o desenho urbano surge como elemento potencializador do património arquitetónico e de recuperação de memórias fragmentadas nas relações entre pessoas e o lugar. Assim, o trabalho realizado pela equipa de projeto procurou restituir alguns elementos e materiais necessários à boa leitura do espaço, de forma a criar “ [...] uma nova harmonia onde o contemporâneo para se afirmar não tenha forçosamente que se sobrepor ao passado ou disfarçá-lo, mas valorizá-lo com todo o seu peso e riqueza” (BYRNE, 2003:5).



Ilustração 54 – A inclinação da Praça D. Afonso Henriques e 25 de Abril e a reativação dos percursos de água. Fonte: O autor.

Desta forma os responsáveis pelo projeto procuram aproximar as relações que constituíam o cerne da origem e evolução do Mosteiro e de Alcobaça, verificando-se a necessidade de reativar a recuperação do caminho original de acesso ao Mosteiro, com a reconstrução de uma ponte sobre o rio Alcôa; a reconstituição dos circuitos de água; e com a reposição da inclinação do antigo terreiro, onde se utilizou o saibro pontuado por caminhos cobertos por lioz. Toda a interpretação feita parece ter sido utilizada como forma de obter o mais aproximado ao espírito do lugar. A intervenção não se restringe ao terreiro e a praça D. Afonso Henriques, estendendo-se por outras ruas do Centro Histórico, de forma a integra-las como um todo requalificado, as alterações centraram-se no tratamento do passeio e rua a mesma cota, na criação de bolsas de estacionamento fora do núcleo histórico e na atenta escolha de materiais vivos e inertes, “[...] escolhidos de modo a acentuar um certo despojamento hierático, tão subjacente à Arquitetura Cisterciense” (BYRNE, 2002 site), desta forma a equipa respeita a simplicidade, excluindo ornamentos e utilizando materiais que evidenciam o lado simples e austero da Ordem. A escolha dos materiais procurou a harmonia entre o novo e o antigo tendo como objetivo a valorização do conjunto. Neste sentido, a pavimentação marca ritmos, percursos e eixos: o terreiro teve o saibro aplicado, caracterizando a forma primitiva deste espaço, associada à vegetação, em grande parte reformulada de forma a permitir continuidades e uma leitura simultaneamente faseada e total do Mosteiro. Por princípio foram, escolhidas espécies comuns aos espaços conventuais, como a laranjeira e a oliveira, bem como as espécies autóctones da Estremadura, como o sobreiro e o carvalho. Os grandes plátanos da Praça D.



Ilustração 57 – A reconstrução do saibro.
Fonte: O autor.



Ilustração 56 – Percursos e eixos visuais são sugeridos através de caminhos de lioz ou linhas de árvores. Fonte: O autor.



Ilustração 55 – O Mosteiro visto do bosque.
Fonte: O autor.

Afonso Henriques foram preservados como forma de manter à memória o antigo caminho por onde passava a Estrada Nacional, ainda neste espaço o piso foi nivelado à cota primitiva, relacionando-se com a Sala dos Monges. O novo alinhamento de árvores na Praça 25 de Abril, procurou uma relação com o eixo de plátanos da Praça D. Afonso Henriques, criando uma continuidade entre estes dois espaços.



Ilustração 58 – Vista geral da intervenção. Fonte: O autor.

Para a Ordem de Cister a localização dos seus Mosteiros em espaços rurais férteis era um princípio, assim o Mosteiro de Alcobaça foi implantado ao fundo de dois vales, por onde correm dois rios que funcionavam num simples porém engenhoso sistema hidráulico: as águas do rio Alcôa, a uma cota mais alta, serviam para o abastecimento e a uma cota mais baixa, o rio Baça servia para o seu escoamento. A água para os espaços religiosos é um importante elemento de organização espacial, não só do construído como dos espaços livres, ela condiciona a implantação do edificado e dos jardins, hortas e pomares. Desta forma o novo espaço também se constrói em função da sua relação com a água, o que ocasionou a reposição da fonte existente na Praça D. Afonso Henriques à cota original. Com a pendente recriada, foi possível a reativação dos percursos de água, este sistema funciona do mesmo modo que no passado, colhendo a água do rio Alcôa e desaguando o excesso no rio Baça. O espaço recebeu o primitivo saibro, absorveu árvores pré-existentes, dando lhes um novo sentido, enriqueceu o ambiente com percursos de água, criando um novo e

agradável microclima, elementos que traduzem a necessidade de um espaço amplo e desafogado em Terreiro, com momentos de contraste pontuados pela sombra e o frescor dos cursos de água caracterizando um espaço mais intimista. Esta duplicidade espacial parece realçar bem a estrutura e importância do Mosteiro, relacionando-o fisicamente e visualmente com a Vila, convidando os moradores e visitantes a fazerem parte daquele espaço. Assim o terreiro é reinterpretado não apenas no seu caráter primitivo, mas também pela valorização das posteriores intervenções que recebeu e que lhe acrescentaram qualidades espaciais que deveriam ser aproveitadas.

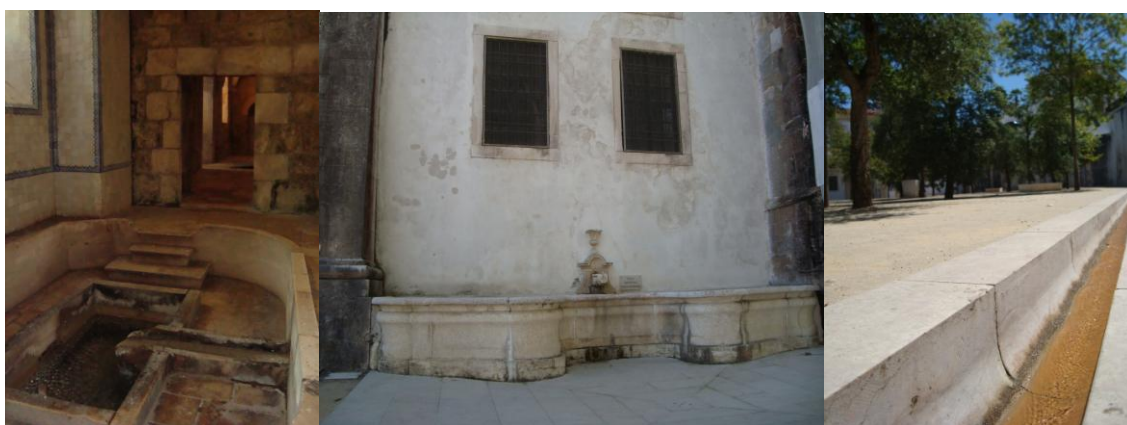


Ilustração 59 – As águas do rio Alcoa, passam por dentro dos espaços interiores, como a cozinha (esquerda), por fontes (centro) e terminam o seu percurso no terreiro, quando é encaminhada para o seu desague no rio Baça. Fonte: O autor.

É importante realçar os contrastes presentes na relação espaço-tempo, entre os materiais vivos e inerte, o terreiro ainda é dominado por uma aridez, uma vez que os materiais inertes atingem a sua plenitude de imediato, enquanto as árvores, ainda muito jovens, irão demorar a cumprir o seu papel dentro desta composição, entretanto o elemento água é responsável por um equilíbrio entre estes dois materiais, pois faz sentir a sua presença através da sua evaporação nos dias mais quentes.



Ilustração 60 – As árvores, apesar de uma década passada, ainda possuem um pequeno porte. Fonte: O autor.

O trabalho em equipa, no caso desta requalificação, torna-se ainda mais importante, dado que estamos a intervir no espaço exterior e que segundo algumas definições, como a do arquiteto paisagista Francisco Caldeira Cabral, “a Arquitetura Paisagista visa ordenar o espaço exterior em relação ao homem” (1993: 25) ou então a definição do arquiteto brasileiro Rino Levi, que com toda a sua sensibilidade na relação entre as duas disciplinas afirma que “a Arquitetura abrange [...] todos os campos da forma, desde o objeto mais comum até a organização, nas coletividades humanas, da habitação, do trabalho e do lazer” (1993: 315), Gonçalo Byrne e Falcão de Campos encaram este projeto como um

[...] espaço multifuncional o que implica reforçar e melhorar: as condições de habitação, as condições de trabalho, do comércio e serviços; as condições de encontro e convívio; as condições de acolhimento e de representação; e as condições turísticas e culturais (BYRNE, 2003: 3)



Ilustração 61 – Estereotomia, matérias que traduzem a filosofia da Ordem de Cister, espécies vegetais autóctones compõem o espaço. Fonte: O autor.

Frente a estes factos o estudo entende o espaço exterior como área de domínio da arquitetura paisagista, onde o contato com a Arquitetura se torna essencial por lhe ser complementar, excluindo situações onde o isolamento da obra é um conceito, fazendo parte de uma estrutura autónoma e autossuficiente. O que não seria possível em Alcobaça, onde toda uma cadeia de relações entre edificado/pessoas/cidade/ambiente nascem de uma relação indissociável entre o construído e o espaço livre, entre o espaço interno conventual que gerou o espaço externo da cidade. Desta forma as morfologias da Arquitetura e da Arquitetura Paisagista mostraram-se indispensáveis, pois a estratégia utilizada pela equipa fundou-se em complementaridades, que dotaram o projeto de uma maior riqueza de observação e interpretação do lugar, valorizando elementos primitivos e alterações posteriores que introduziram valores ao lugar, contextualizado numa linguagem deste século, um contributo assumidamente contemporâneo e multidisciplinar, que não se sobrepôs ao antigo, incluindo-se nas questões do espaço-tempo vivida por aquele espaço.

REQUALIFICAÇÃO DA ENVOLVENTE DO MOSTEIRO DE ALCOBAÇA

<p>ESPAÇO CONSTRUÍDO E ESPAÇO LIVRE</p>	<p>Neste caso específico o espaço construído é um monumento consolidado, onde o objeto de intervenção é o espaço livre que ao longo da sua história de evolução foi ganhando algumas qualidades e perdendo outras. Através da relação do espaço construído com o espaço livre, a proposta procurou reativar relações que estes mantiveram, e que ao longo do tempo foram se tornando fragmentadas. Procurou-se valorizar não só as relações com a envolvente, mas principalmente a memória coletiva e o sentimento de espírito do lugar, que o Mosteiro, espaço livre e Vila por muito tempo usufruíram. As ambiências que o contraste terreiro e bosque provocam, podem ser entendidas como uma relação espaço interior (mais fechado - bosque) e exterior (mais aberto - terreiro).</p>	
<p>INTERIOR E EXTERIOR</p>	<p>A conexão entre o interior monástico e a Vila se dava através de um espaço exterior de transição, um terreiro. Ali a vida do Mosteiro e da Vila se cruzavam, o ponto central dos acontecimentos. Sendo a Vila de Alcobaça um espaço que nasceu de sua relação com este espaço religioso, via-se como necessário a reorganização dos espaços exteriores em função a situações anteriores que potencializavam a boa forma daquele espaço. Assim, «limpou-se» o terreiro de vias de circulação, estacionamento e eixos de árvores, elementos que não permitiam a leitura do objeto como um todo. Desta forma seria possível então que os elementos do Mosteiro, que gerou a Vila de Alcobaça, pudessem ser reativados na requalificação do espaço.</p>	
<p>MATERIAL VIVO E MATERIAL INERTE</p>	<p>Desta forma, os materiais vivos e inertes traduzem a ideia espacial cisterciense: humildade, simplicidade e austeridade. Sendo a sua aplicação o misto entre o primitivo, ideia de terreiro, árido e amplo, e o resultado de operações posteriores que incluíram qualidades ao lugar, como árvores e fontes, que traduzem o acolhimento e o estar. Assim o saibro, o lioz, laranjeiras, sobreiros e percursos de água são usados, traduzindo a espacialidade encontrada nos espaços construídos e nos espaços livres do Mosteiro, onde o antigo foi respeitado como um princípio, porém onde estava claro o contributo contemporâneo.</p>	
<p>RESULTADOS DA INTEGRAÇÃO</p>	<p>O trabalho conjunto entre arquitetos e arquitetos paisagistas mostrou-se particularmente importante para a boa adequação da obra, mesmo estando em um espaço exterior, entendido como de predomínio da Arquitetura Paisagista a conexão com a Arquitetura permitiu a leitura de situações de domínio desta disciplina o que resultou em uma análise abrangente de como Mosteiro/Terreiro/Vila/Cidadãos dialogaram ao longo da evolução particular de cada um. Desta forma, acredita-se que o espaço ganhou a nível de maior riqueza de observações e interpretações do lugar, oferecida pelas diferentes, porém complementares morfologias.</p>	

4 – AS RELAÇÕES ENTRE A ARQUITETURA E A ARQUITETURA PAISAGISTA

Considerando o objetivo de conexão entre a Arquitetura e a Arquitetura Paisagista como meio de qualificação do ambiente construído, o estudo recorreu a teorias defendidas por arquitetos e arquitetos paisagistas, de modo a compreender as diferentes perspectivas das suas morfologias, dividindo em «pontos distintos, porém complementares» e «pontos comuns», como síntese. As conclusões, descritas anteriormente, e baseadas em visitas *in situ* aos Estudos de Caso no Brasil e em Portugal, foram organizadas sobre a forma de um método auxiliar à proposta arquitetônica deste trabalho. Sentiu-se ainda necessidade de proceder a inclusão de mais 2 Estudos de Casos contemporâneos, realizados em outros países, de forma a verificar como atualmente as relações entre arquitetos e arquitetos paisagistas se processam.

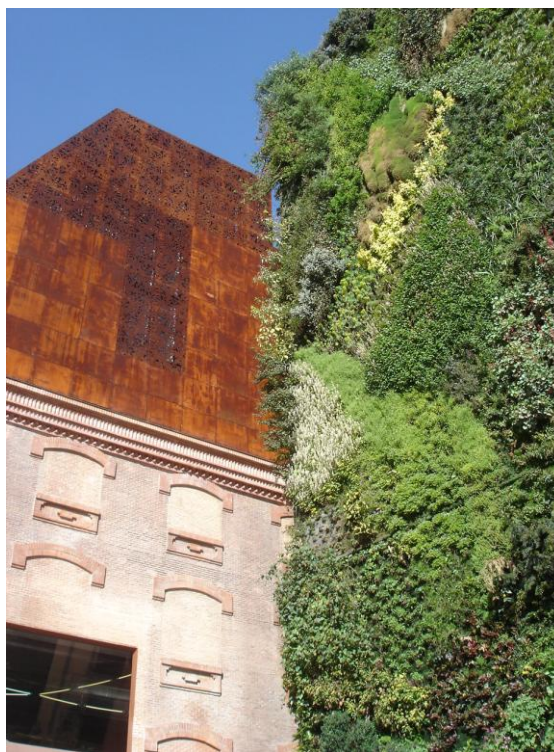


Ilustração 62 – Arquitetos Herzog & de Meuron e arquiteto paisagista Patrick Blanc, Fundação 'CaixaForum', Madrid, 2001. Fonte: O autor.

O papel do arquiteto paisagista, como o do arquiteto, é o de encontrar a linguagem simbólica que, em cada cultura, consiga com que as pessoas se sintam identificadas com o espírito do lugar criado, transmitindo sentimentos ou evocações que lhes permitam sentir-se bem na utilização desse lugar
(MAGALHÃES, 2001: 40).



Ilustração 63 – Arquiteto Oscar Niemeyer e arquiteto paisagista Roberto Burle Marx, Palácio Itamaraty e Congresso Nacional, Brasília, 1960. Fonte: O autor.

4.1 – Pontos comuns e pontos distintos, porém complementares

Tanto a Arquitetura como a Arquitetura Paisagista tem como matéria básica ordenar o espaço em função do homem, o que torna-se de certa forma muito abrangente, pois remete para diversos processos, escalas e perspectivas, onde cada uma aborda as suas morfologias. A ordenação do espaço em função do homem, recorrendo “[...] à síntese como método de criar o objeto arquitetônico”



Ilustração 64 - Arquiteto Kevin Roche e arquiteto paisagista Dan Kiley, Museu de Oakland, Califórnia, 1969. Fonte: www.oaklandmuseum.com/gardens

(MAGALHÃES, 2001: 64), é outro princípio básico na formulação do espaço e é comum a essas disciplinas. Partindo dos Estudos de Casos, pretende-se agora analisar algumas particularidades que tornam os processos de concepção distintos, porém complementares.

esta aproximação do problema da forma arquitetônica do território particularmente capaz de fornecer-nos novas e mais ricas indicações, de evidenciar com clareza as distinções e carências de nossa disciplina e de elaborar, talvez como já dissemos ao princípio, outra nova ótica [...] sua qualidade mais intrínseca é o reconhecimento e a aceitação do mundo como matéria elaborada pela arquitetura através da invenção da paisagem como conjunto (GREGOTTI, 1975: 90).

Vittorio Gregotti, exemplifica a forma como a Arquitetura pode beneficiar desta conexão através de um novo significado, que pode responder ao que considera como carência.

A Arquitetura Paisagista molda a paisagem que constitui o objeto da sua intervenção, ou seja, dá forma (ordena) à intervenção do homem num espaço onde interagem as componentes ecológicas e culturais, entendendo este espaço como um fenômeno arquitetônico. Trata-se portanto, do mesmo modo que a Arquitetura, de uma disciplina projetual (MAGALHÃES, 2001: 64-65).

Deste modo a paisagem, constitui um espaço que é encarado tanto pela arquiteta paisagista Manuela Magalhães, como pelo arquiteto italiano como um fenómeno arquitetónico, o que constitui um ponto de igualdade. Organizar o espaço em relação ao homem é para as «Arquiteturas», alcançado através de componentes comuns como por exemplo culturais, estéticas e funcionais. O



Ilustração 65 - James Wines & Site Group, Best Store, Virgínia, 1972. Fonte: www.siteenviroidesign.com

que difere entre as componentes é o cariz ecológico do ambiente físico e biológico da Arquitetura Paisagista, que pode enriquecer ainda mais o trabalho da Arquitetura, principalmente face a necessidade de adequação a novas normas e na expectativa de se integrar numa estrutura que colabore com o equilíbrio urbano. Oscar Niemeyer apoiava-se, num conceito onde dois mundos diferentes se encontram “[...] o espaço arquitetural faz parte da Arquitetura e da própria natureza, que também a envolve e a limita. Entre duas montanhas ele está presente e nas suas formas se integra como um elemento de composição paisagística” (1993: 19). Apesar de eventuais divergências, o que está em causa é que ambos entendem a paisagem como um conjunto, desta forma seria possível conectar o conceito de paisagem global, defendido por Ribeiro Telles, que se entende como a compatibilização da “[...] Paisagem Rural com a Paisagem Urbana, através da interpenetração mútua dos contínuos edificado e não edificado” (MAGALHÃES, 2001: 23).



Ilustração 66 - Arquiteto Jean Nouvel e arquiteto paisagista Atelier Ingenieur et Paysage, Paris, 1991. Fonte: www.fondationcartier.com

Entende-se pelo conceito de paisagem global, a necessidade de um conhecimento da paisagem rural que nos leva a “propor as relações a manter ou a criar entre esta e a urbana” (MAGALHÃES, 2001: 66), sendo necessário compreender a história e a evolução dessas paisagens, que geralmente não é específico na Arquitetura, desta forma atribui-se ao

conhecimento das distintas paisagens o elemento de equilíbrio na forma da cidade. Ponto que difere, porém complementar à Arquitetura, já que suprime uma carência, da mesma forma que o domínio das morfologias urbanas pela Arquitetura poderá contribuir na boa adequação das intenções da Arquitetura Paisagista.

Encontra-se outro ponto distinto na relação espaço-tempo entre as duas disciplinas, para a Arquitetura, que usa geralmente uma maior quantidade de materiais inertes, a aparência final da obra é mais imediata, já para a Arquitetura Paisagista, que depende de uma maior quantidade de material vivo, a aparência é dada pelo tempo necessário do ciclo de vida e as suas mutações, no caso do material vegetal, todo um ciclo particular para cada elemento escolhido, desde um pequeno arbusto a uma árvore de grandes proporções.

Os métodos de concepção de projeto podem ser encarados como pontos comuns, apesar de algumas diferenças morfológicas, por exemplo as análises aos elementos naturais como tipo de solo, orientação solar, ventos dominantes ou as análises históricas e culturais, buscam o mesmo objetivo de relacionar o objeto da intervenção ao espírito do lugar. Quanto à forma e harmonia do objeto, a Arquitetura Paisagista têm o pressuposto da forma em razão “da ecologia e todos os materiais nela incluído” (MAGALHÃES, 2001: 65), e a Arquitetura, geralmente busca a forma através da construção, “[...] o homem e os seus objetos representam o elemento disciplinador do espaço arquitetural e da própria natureza” (NIEMEYER, 1993: 22), desta maneira possuem um objetivo em comum. Assim, o que poderia ser visto como distinto é aplicado como comum, na busca da sustentabilidade através do edificado. Também são disciplinas que pendulam entre a arte e a ciência “ a concepção de arte como uma ação desimpedida de regras físicas” (SIQUEIRA, 2004: 15) e a ciência que as obriga a respeitar determinados parâmetros. Também os materiais são comuns, arquitetos e arquitetos paisagistas trabalham tanto materiais vivos como inertes,



Ilustração 67 - Arquiteto Emilio Ambasz e arquiteto paisagista Takenaka Corporation, Câmara Municipal de Fukuoka, 1994. Fonte: www.architecturenewplus.com



Ilustração 68 - Tadao Ando, Museu de Arte de Chichu, Kagawa, 2004. Fonte: Taschen



Ilustração 69 - O jardim de plástico, projetado pelo arquiteto paisagista Ken Smith, no terraço do Museu de Arte Moderna de Nova York. Fonte: http://www.bustler.net/images/uploads/asla_09_pro_awards_04.jpg

alguns mais presentes a uns que outros. É cada vez mais comum ver edifícios cobertos por elementos vegetais ou jardins onde não se utiliza qualquer material vivo, a forma como esses materiais são usados permitem dotar o espaço por novas dimensões.

A relação entre materialidade, aponta outra situação a nível de manutenção, já que tanto o espaço construído como o espaço livre requerem cuidados e ações de conservação. Contudo a sensibilidade de alguns materiais utilizados pela Arquitetura Paisagista requerem um maior cuidado que os materiais usados pela Arquitetura, que sem o devido cuidado tendem a desaparecer, “neste sentido, a obra de Arquitetura Paisagista é uma arte não tão efêmera como o teatro, mas sempre mais efêmera que a Arquitetura” (MAGALHÃES, 2001: 67). Esta sensibilidade define um contraste que reforça a importância das duas disciplinas como de igual importância na leitura da obra arquitetónica, quando esta relação é um conceito, pois uma depende da outra para o seu bom funcionamento.

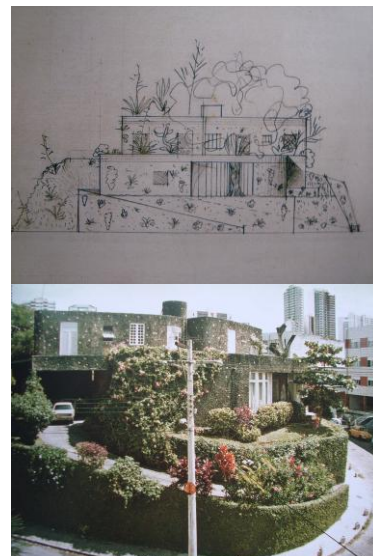


Ilustração 70 - Lina Bo Bardi, Casa Chame Chame, Salvador, 1958. A integração da casa dá-se com uma árvore pré-existente, após algumas décadas a árvore morreu, o seu tronco entretanto foi preservado, como testemunha de uma interação espaço-tempo. Fonte: Instituto Bardi.



Ilustração 71 – Arquitecto Enrique Browne e arquitectos paisagistas Juam Grim e Maria Schade, Edifício Consórcio, Santiago, 2009. Fonte: www.plataformaarquitectura.cl

Perspetivar as «Arquiteturas» como disciplinas que se complementam e formam um todo integrado, em que as diferentes morfologias se integram para compor um espaço, cujo resultado é o fenómeno arquitetónico. Este método é utilizado no estudo, sobre a forma teórico/prática de análise e posteriormente na prática do projeto de Arquitetura, pois “[...] para realizá-la, nele interferimos externa e internamente, integrando-a na paisagem e nos seus interiores, como duas coisas que nascem juntas e harmoniosamente se completam” (NIEMEYER, 1993: 19).



Ilustração 72 - Brasília nasce do trabalho conjunto de arquitetos e arquitetos paisagistas. Na foto Lucio Costa, Pietro Bardi, Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx. Fonte: Arquivo Nacional

4.2 – Análise aos Estudos de Caso através do método observado

Desta forma, o estudo procede novamente a análise dos Estudos de Casos sob os seguintes pontos onde as morfologias de Arquitetura e da Arquitetura Paisagista interagem.

Pontos distintos porém complementares	Pontos comuns
Relação Objeto/Lugar	Organização do Espaço
Espaço/Tempo	Forma/Harmonia
Manutenção	Materiais

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	<p>O processo de análise parte de uma base histórica assente na tradição colonial como elemento base para a nova construção brasileira. Tem como objetivo a retradução de valores, com objetivo de formação de uma nova identidade nacional. A utilização da flora autóctone tem como objetivo a valorização deste elemento até então desconhecido e desprezado pela população, contribuindo na sua preservação.</p>
RELAÇÃO OBJETO/LUGAR	<p>A equipa liderada por Costa utiliza o Ministério como um objeto capaz de fundar um espírito nacional, tentando criar uma coesão entre os elementos do passado e os do presente, o que de certa forma era um contraste aos princípios da Arquitetura Moderna. Desta forma o Ministério responde a criação de um espírito de identidade nacional em um país ainda carregado de influências externas.</p>
FORMA-HARMONIA	<p>Frente toda a responsabilidade cultural, o edifício respeita os 5 pontos da nova Arquitetura. Sendo um diferencial na paisagem urbana, a sua implantação em centro de terreno rompe o tradicional alinhamento, na interseção dos dois blocos os pilotis abrem o interior do quarteirão em forma de praça, o que permite a permeabilidade visual e a livre circulação. Na praça os volumes vegetais não só estruturam o espaço, dando-lhes funções, mas participando nas proporções do edificado.</p>
MATERIAIS	<p>Construído como um edifício «síntese das artes», traduz uma continuidade entre espaços exteriores e interiores, onde os materiais vivos e inertes trabalham principalmente sobre contraste, isto fica claro quando comparamos as formas dos pilotis e das palmeiras e nas formas curvas dos jardins, que primeiro chocam com as linhas retas do edificado e depois se adaptam as muitas paredes curvas dos interiores.</p>
ESPAÇO-TEMPO	<p>Ao longo dos seus quase 10 anos de construção, o Ministério foi aos poucos ganhando a paisagem da Baixa do Rio, a sua complexidade exigiu a adaptação de muitos modelos e a experimentação de outros. Em 1945 quando concluído o edificado estava pleno, as massas vegetais cheias de cores já eram bem visíveis.</p>
MANUTENÇÃO	<p>Passados quase 70 anos, o edifício é classificado com o equivalente português de Monumento Nacional, assim muito se mantém original ou próximo disso, principalmente em relação aos materiais inertes, os materiais vivos perderam em grande parte o colorido, apesar da sua boa conservação, as espécies foram sendo substituídas, não se pode confirmar se com a autorização de Burle Marx, mas ao que se sabe nos anos 80 passou por reformas onde o arquiteto paisagista foi consultado. Visualmente não interferem nas relações propostas, ainda mantêm ritmos, ambiências e interação com o edificado, hoje as palmeiras ultrapassam a altura dos pilotis, as árvores de Pau-Brasil, que possuem um processo lento de crescimento atingem uma altura considerável. Atualmente o conjunto, edifício e jardim passa por uma grande reforma, que inclui a reativação do antigo restaurante panorâmico no terraço jardim do 14º andar.</p>

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO

ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Assim como o Ministério da Educação e Saúde parte de um conceito de reinterpretar ações do passado, o programa do museu estava assente na ideia de museu como espaço «ativo». Reidy encara o projeto sob a crença moderna de edifício transformador social. A implantação torna-se ainda mais singular que no caso do Ministério, pois o Museu é a primeira expressão dentro de um espaço abstrato, fruto de um aterro ao mar, com uma história que será construída a partir da organização da Arquitetura e da Arquitetura Paisagista
RELAÇÃO OBJETO/LUGAR	A situação do local de implantação faz com que Reidy se apegue ao único elemento concreto, a paisagem, de um lado expressa pela geografia do Rio e do outro pela presença dos arranha-céus da cidade. Tendo a interação com a paisagem como um conceito vê na conexão com a Arquitetura Paisagista de Roberto Burle Marx, a resposta mais adequada para a boa relação do edificado, da paisagem e do futuro Parque. Para esse efeito utilizam-se de um sistema de <i>promenade architecturale</i> , que não só valoriza um percurso desde a cidade ao museu, valorizando relações e sensações entre o construído e o espaço livre, o frescor da água, as cores da vegetação e o contraste dos elementos arquitetônicos, sugerindo diferentes escalas, momentos e surpresas ora pontuados pelo edificado, ora pelos jardins, ora pela paisagem.
FORMA-HARMONIA	Tendo a paisagem como conceito, o que se verifica na obra construída é uma relação de grande sensibilidade nas relações do edificado, jardim e paisagem. A transparência da Arquitetura, conjugada a horizontalidade do edificado e dos jardins valorizando os elementos da envolvente. A forma sugere fluidez e cria um espaço/prça onde o edifício «flutua».
MATERIAIS	Os materiais vivos e inertes fazem parte de um sistema entendido como unidade, estando expresso nas relações entre o volume arquitetônico e paisagístico, onde o predomínio horizontal é adotado pelos dois como elementos de valorização da paisagem, a rutura se dá apenas quando se sente a necessidade de definir espacialidades.
ESPAÇO-TEMPO	O complexo que compõe o museu foi construído em etapas e cada uma delas teve uma relação diferenciada nas questões espaço-tempo. O bloco escola foi inaugurado em 1958, sendo o primeiro elemento construído no aterro, a seguir o bloco de exposições, em 1967, nesta altura os jardins ao redor do museu estão prontos, bem como em boa parte do projeto do aterro, por fim o bloco do teatro foi inaugurado apenas em 2006, desta forma o edificado e os jardins se relacionaram de diferentes formas, desde o bloco escola inaugurado em meio a poeira e as pedras do aterro ainda em construção, ao bloco do teatro inaugurado quase 50 anos depois tendo o jardim completamente maduro e estruturado.
MANUTENÇÃO	Os jardins do museu fazem parte de um todo composto por um parque de 1.300.000m ² . No geral a conservação dos jardins é razoável, com momentos de altos e baixos, dado o tamanho e a grande variedade de espécies utilizada por Burle Marx. Ao longo da evolução os elementos vegetais encontraram grandes dificuldades de desenvolvimento, devido a qualidade das terras do aterro, problema que foi resolvido com o passar do tempo. Sem dúvidas, neste caso, a atenção a periodicidade dos materiais é maior no que toca a Arquitetura Paisagista. O museu, quase foi totalmente destruído no incêndio de 1978, sendo reaberto ao público, com pequenas alterações ao projeto original, em 1982, já o Parque do Flamengo passou por duas grandes intervenções, em 1999 e 2012..

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	Ao longo do desenvolvimento, o local de implantação sempre manteve o caráter de espaço verde, de quinta de recreio aos seus diferentes usos como espaço público, tendo acolhido o Jardim Zoológico e a Feira Popular. A organização do programa de Arquitetura se dá consoante as condicionantes ecológicas do terreno, neste caso o corpo arbóreo, sendo entendido como estruturante da proposta.
RELAÇÃO OBJETO/LUGAR	O desejo do Calouste Sarkis Gulbenkian foi que a Fundação que leva o seu nome proporcionasse um contato entre arte e jardins, sendo assim escolhido o Parque de Santa Gertrudes, pois já oferecia um jardim maduro, que foi entendido como uma pré-existência importante, onde a organização do construído se dava em sua função.
FORMA-HARMONIA	De forma a responder os preceitos de integrar arte e jardins, a equipa trabalha em uma solução que talvez ultrapasse o que se entende como uma solução de diálogo entre o construído e o espaço livre, onde o resultado obtido “[...] não se trata pois de integrar apenas uma edificação num parque, nem de construir um jardim para servir um edifício” (TELLES, 1961 apud TOSTÕES & CARAPINHA, 2006: 54)” em uma bem sucedida continuidade entre espaços interiores e exteriores, harmonia e equilíbrio.
MATERIAIS	Como tradução dessa linguagem de continuidades, os materiais vivos e inertes trabalham como pertencentes a uma unidade, o jardim constrói o edificado e o edificado percorre o jardim. As lajes de betão deslocam-se do edifício e nos fazem percorrer o jardim, o alçado ganha vida com a vegetação instalada em jardineiras, são flores ou apenas a mudança de tons do outono.
ESPAÇO-TEMPO	No caso específico da Gulbenkian as relações espaço-tempo sofreram uma inversão, pois numa atitude a frente do seu tempo o corpo arbóreo foi entendido como uma pré-existência estruturante, algo até hoje pouco comum, traduzida no que pode ser entendido como «tábula rasa vegetal». Quando inaugurada em 1969 o edificado estava pleno, bem como boa parte do jardim repleto de árvores adultas que já garantiam o caráter atual do jardim. A evolução de ambos se dá em um trabalho de grande complementaridade, um conjunto impossível de ser desassociado, porém onde é clara a atuação de cada uma das disciplinas.
MANUTENÇÃO	Não sendo possível separar a linguagem edificada do espaço livre, todas as ações que visem alterações ou adaptações precisam ser pensadas tanto por arquitetos como arquitetos paisagistas, a manutenção do jardim frente ao edificado exige um maior cuidado dado a sua imprevisibilidade, as plantas ficam doentes, morrem ou tomam formas não esperadas, por exemplo, a leitura do edifício Sede, onde grandes jardineiras forradas por uma diversidade de espécies vegetais exigem uma manutenção constante de forma a manter a harmonia na leitura do edificado.

REQUALIFICAÇÃO DA ENVOLVENTE DO MOSTEIRO DE ALCOBAÇA

ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO	<p>O vale aonde está implantado o Mosteiro, entre o rio Alcôa e o rio Baça, reforçam uma relação forte com o lugar. A história, cultura e até a ecologia acabam por ter relações de muita proximidade com o Mosteiro, cruzando-se em muitos momentos da formação dessa região e até mesmo de Portugal. Os monges foram responsáveis pelo avanço económico e cultural, o que acarretou na atração de população e a sua fixação em lugares como Alcobaca. O trato com a paisagem foi um ensinamento passado pelos monges aos colonos, a agricultura e a fruticultura foram ensinamentos que persistiram por gerações fazendo parte da organização dessas populações.</p>
RELAÇÃO OBJETO/LUGAR	<p>A vida muito se fazia sentir próxima ao Mosteiro, fossem por questões de trabalho, formação profissional ou mesmo pela centralidade que o terreiro tinha na vida da Vila. As feiras, as festas e as romarias tinham um lugar para ocorrer e sempre se faziam nesse espaço, foi assim por centenas de anos, entretanto nos últimos dois séculos as relações começaram por se esvaziar, o estabelecimento de ligações com o passado tornou-se vital para recuperar o sentimento de memória coletiva, potencializando relações entre pessoas e o lugar e consequentemente qualificar o ambiente construído.</p>
FORMA-HARMONIA	<p>Alguns elementos eram essenciais a organização de um Mosteiro, o principal sem dúvidas era a água, um material vivo, sendo todo o espaço construído e livre planeado em sua função. Os claustros eram outro importante elemento de recolhimento e de organização espacial, bem como os terreiros, importantes peças nas trocas entre monges e fiéis, sendo assim entendido pela intervenção como espaço central para restabelecer relações entre o Mosteiro e a Vila, assim entendeu-se a restituição de sua forma original, de forma a recuperar memórias fragmentadas, conjugada com elementos de intervenções posteriores, dotando o antigo terreiro não só com as suas qualidades primitivas, mas sabendo valorizar as ambiências que acrescentaram qualidades a esse espaço.</p>
MATERIAIS	<p>Os materiais utilizados visavam a reflexão entre princípios cistercienses de austeridade e simplicidade. Com isso a equipa restituiu o saibro, tradicional aos terreiros, pontuado por caminhos em lioz. Caminhos de água, laranjeiras, macieiras, carvalhos e sobreiros compõem a ambiência dos espaços do mosteiro e da paisagem da envolvente, valorizando-os como peças integrantes da construção da memória da região. A nível do conforto ambiental o saibro mostra-se um grande aliado frente a impermeabilização dos espaços livres e na absorção de calor, no caso da Vila de Alcobaca o impacto é menor, mas em cidades compactas mostra-se um aliado.</p>
ESPAÇO-TEMPO	<p>É sabido o contraste entre materiais vivos e inertes, neste caso a relação entre os dois torna-se extremamente interessante, uma vez que a intervenção se centrou na restituição primitiva do terreiro, com a inclusão de elementos que garantissem também outras apropriações. As relações espaço-tempo nos mostram de imediato o terreiro, um espaço amplo, geralmente dotado de certa aridez, hoje depois de 10 anos as outras ambiências começam a se fazer sentir, as árvores crescem e começam a criar sombras, participando juntamente com os caminhos de água de um microclima que permite as permanências esperadas em projeto.</p>
MANUTENÇÃO	<p>Os materiais escolhidos, precisam de um periódico trabalho de manutenção. O saibro solto, somado a inclinação do terreiro, precisa ser compactado após fortes chuvas, as árvores requerem a manutenção fitossanitária habitual, principalmente as espécies frutíferas. É importante a manutenção futura dos eixos que agora formam relações com o edificado e dos nichos criados, aonde estão boa parte das zonas de permanência.</p>

4.3 – Análise de Estudos de Caso contemporâneos, através do método observado

EDIFÍCIO BOSCO VERTICALE	
<p>O Bosco Verticale – Bosque Vertical, é o primeiro passo de um ambicioso plano que pretende “dar uma resposta a expansão urbana e ao desaparecimento da natureza em nossas vidas e na paisagem” (PHAM, 2011: site). As duas primeiras torres do Bosco Verticale, estão a ser construídas em uma zona degradada da cidade italiana de Milão. A primeira fase do projeto, é composta por duas torres com 110 e 76 metros de altura, obra dos arquitetos Stefano Boeri, Gianandrea Barreca e Giovanni La Varra e das arquitetas paisagistas Emanuela Borio e Laura Gatti. As torres, em fase final de construção, são compostas por quatrocentas unidades habitacionais com tipologias diversas, “se as unidades fossem construídas desempilhadas como unidades autônomas em uma única superfície, o projeto exigiria 50 mil metros quadrados de terreno” (BOERI, 2007: site). O projeto visa a autossuficiência energética dos edifícios através do uso de painéis fotovoltaicos e turbinas eólicas. Todos os apartamentos estão servidos por varandas onde serão plantadas mais de 900 árvores, de pequeno a grande porte, totalizando uma superfície verde de 7 mil metros quadrados, um bosque vertical, o conceito do edifício. A ideia é simples, focando na intenção de oferecer em um espaço de alta densidade condições ambientais equivalentes a casa unifamiliar. Pretende desta forma conectar os seus utilizadores com a estrutura verde da cidade de Milão.</p>	
ESPAÇO CONSTRUÍDO E ESPAÇO LIVRE	<p>O «Bosque Vertical» pode ser interpretado como um jardim vertical privado, mesmo com o significado morfológico de varanda como espaço semipúblico, pois faz parte da cidade mas não é acessível, assim como os jardins cercados existentes nas cidades europeias no século XIX, frequentados apenas por alguns membros da sociedade, como por exemplo o Passeio Público de Lisboa ou ainda os jardins cercados de Londres que pertencem aos moradores da sua envolvente. Assim o espaço construído encontra um elemento de transição ao espaço livre, em uma varanda que compõe um todo, interpretado como um bosque, que se oferece a estrutura da cidade como elemento que pretende colaborar no equilíbrio urbano e integrar-se, em uma série de projetos pensados para a nova Estrutura Verde de Milão, conhecida como Biomilano.</p>
INTERIOR E EXTERIOR	<p>Grandes lajes de betão exteriores, transformadas em um jardim, ganham no conjunto um significado muito especial. A varanda, tradicional elemento arquitetónico de transição entre o interior e o exterior, do espaço privado da casa para o exterior da cidade, ganha no Bosco Verticale o <i>status</i> de espaço ativo, pois tem agora um sentido coletivo ao querer fazer parte da cidade como elemento que contribui para a sua estruturação. “alpendres que por um lado pertencem às habitações, mas, por outro, também fazem parte da «rua»” (HERTZBERGER, 1996: 40). A organização interna faz-se principalmente ao redor da varanda, onde estão distribuídas as zonas sociais e na sua periferia as zonas íntimas, a varanda, com o seu jardim, parece ser assim o espaço central e organizador da casa, um núcleo que distribui as funções internas. Essa nova espacialidade da varanda só se dá pela presença marcante do elemento verde, que constrói a linguagem arquitetónica e pela independência face a propriedade privada, os apartamentos, dado que o «Bosque» terá a “gestão e manutenção centralizada e confiada a uma agência” (BOERI, 2009: site). O que nos traduz que o jardim oferecido é para ser apenas desfrutado pelo proprietário, pois faz parte de um todo coletivo, um pouco como as normas que indicam que os alçados dos edifícios pertencem a um todo arquitetónico e não a vontade individual. O elemento vegetal aparece a quem está no interior, como filtro para a cidade, pois através da janela as folhas e os galhos quebram a densidade que uma vista pode ter sobre a cidade.</p>
MATERIAL VIVO E MATERIAL INERTE	<p>A participação dos elementos vegetais e as suas alterações sazonais, ganham nesse conjunto edificado uma condição biológica, incomum a Arquitetura, a sua tonalidade, cheiro, movimento, forma, escala e volume compõe a imagem do alçado e formarão condições para que o edificado ascenda a uma condição menos estática ao tempo. Como afirma Kevin Lynch, “estruturar e identificar o meio ambiente é uma atividade vital a todo animal móvel” (1960: 12). A forma vertical irá impor a Arquitetura do Bosco Verticale a um nível ainda pouco experimentado, como se uma montanha verde tivesse nascido agora junto ao centro de Milão.</p>
RESULTADOS DA INTEGRAÇÃO	<p>A «Arquitetura Verde» está em voga, e um dos materiais mais utilizados por essa corrente é a vegetação, o arquiteto pode ter em alguns casos o domínio plástico deste material, porém falta o domínio científico, tornando-se essencial o trabalho conjunto com o arquiteto paisagista, que desde o início do projeto deve ser integrado como o profissional responsável por dar forma aos materiais vivos utilizados, como por exemplo a vegetação, integrando-a numa unidade arquitetónica e não uma composição decorativa. Isto torna-se muito particular no caso desse projeto, uma vez que a forma da arquitetura é absorvida por uma «pele» composta principalmente por materiais vivos, arbustos e árvores e o seu suporte inerte, o betão. Ao todo são escolhidas noventa espécies de</p>

árvores, arbustos e flores, que deveriam ser capazes de resistir as condições climáticas a que estavam expostas e compor visualmente com cores, texturas e enriquecer com o seu ciclo de vida a fachada do edificado, apresentando-se como uma antítese aos filmes de ficção científica que descrevem a cidade do futuro com torres cinzentas e de grande altura, oferecendo novas perspectivas construídas a estrutura urbana. A utilização dos elementos vegetais na fachada, propicia outros pontos que colaboram para a sustentabilidade do projeto. A principal seria o microclima oferecido com o sombreamento e a libertação de humidade por transpiração que elementos vegetais proporcionam. Outra seria o efeito de filtro, promovendo a absorção de dióxido de carbono, poeiras nocivas, ventos e ruídos e por último, porém não menos importante, a libertação de oxigénio. Por outro lado é preciso analisar com o tempo, como um estrutura repleta de árvores que podem atingir até os 9 metros irão se comportar, apesar de ensaios feitos em túneis de vento, existe sempre a probabilidade que com ventos fortes galhos possam se desprender, o que pode causar problemas de alguma gravidade ou como essa grande fachada viva irá responder ao longo do tempo a nível de manutenção e adaptação as condições a que vão estar expostas.



ESCOLA DE ARTE, DESIGN E MÉDIA DA UNIVERSIDADE DE NANYANG

Em 1986, o arquiteto japonês Kenzo Tange é convidado para desenhar o campus da Universidade Tecnológica de Nanyang, em Singapura, na altura articulou dentro da área de dois milhões de metros quadrados, os edifícios de acordo com as afinidades entre as diferentes disciplinas, no coração desse plano estaria um grande bosque que tinha como princípio ser o coração verde do pólo universitário. As transformações no território desta cidade-Estado são rápidas, desde a sua separação do território malaio em 1965, a população que era de aproximadamente 1,4 milhões saltou em 2009 para os 5 milhões de habitantes, sendo o segundo país com a maior densidade demográfica do mundo. Desta forma o bosque que era o coração verde do campus era a única área disponível para a expansão das atividades da Universidade. Em 2004 surge a necessidade de se criar uma faculdade para os cursos de Arte, Design e Media, o que levou a construção de um novo edifício na antiga zona de bosque do campus. O projeto do novo edifício é encomendado ao ateliê singapurense CPG Consultants. O programa oferecido não indicava em nenhum ponto a preservação do bosque, levando em conta apenas as questões funcionais e comuns a espaços universitários, composto por laboratórios, estúdios, salas de aula, auditório, biblioteca e etc.



<p style="text-align: center;">ESPAÇO CONSTRUÍDO E ESPAÇO LIVRE</p>	<p>O projeto desenvolvido não só respondeu ao programa solicitado, como tentou respeitar ao máximo o plano original da área, «ser o coração verde do campus», moldando uma solução que permitisse que a vegetação existente no local coexistisse com o novo edifício causando o menor impacto possível, o arquiteto e diretor do escritório CPG, Hoong Bee Lok afirma que “We wanted to let the landscape play an important role in molding the building,” (2004: site).</p> <p>Dessa forma, nos é apresentado um edifício esculpido em um vale arborizado com vinte mil metros quadrados de área construída, onde a paisagem foi determinante para a modulação do projeto, composto por três blocos em forma de arco côncavo que resultam em um pátio no seu interior. Nos alçados, independente da orientação solar, é abundante o uso do vidro e perfis de aço, o que lhe confere leveza e transparência. O terraço do edifício nasce junto ao chão e toma a forma de uma grande onda verde, que no seu ponto mais alto chega a ter cinco pavimentos, deixando livre o espaço ocupado pelo edifício, assim se materializa a intenção do projeto ser uma continuidade do espaço que ocupa, com a ideia descrita de “non-building building” (LOK, 2004: site). De facto, quando olhado em certas perspectivas ou do alto, o edifício ou desaparece e se funde na massa verde envolvente ou chama a atenção com as sinuosas lajes em rampa, formando uma pequena colina, onde em seu centro surge uma praça que seguindo o discurso se traduz em um vale, para onde tudo converge criando um espaço intimista, onde os volumes se organizam e as pessoas se reúnem. A praça contrasta com os outros espaços existentes no campus, compostos por edifícios isolados e em banda, separados por uma fatura de espaços abertos e extensos com pouca atratividade, sendo uma resposta contrária ao que se espera de um espaço universitário que deveria ter a intenção de propiciar o convívio e a troca de experiências.</p>
<p style="text-align: center;">INTERIOR E EXTERIOR</p>	<p>A transparência oferecida pelo projeto insere-se no conceito base de molde ao terreno, atuando como um espelho, que reflete o verde envolvente, o lago da praça e o céu, ampliando a envolvente. No interior do edificado, o envidraçado ocupa o lugar das paredes opacas oferecendo luz e transparência aos espaços de circulação, laboratórios e salas de aulas. Do seu interior é possível ver a praça e o verde envolvente, ao longo dos corredores abrem-se portas que conectam os diferentes pavimentos a cobertura ajardinada, elementos que sugerem continuidades entre espaço interior e exterior aumentando a flexibilidade de opções de locais de estudo, trabalho e encontros.</p>
<p style="text-align: center;">MATERIAL VIVO E MATERIAL INERTE</p>	<p>As lajes onduladas preenchidas com relva saem do chão e desenharam o edificado, essa relação direta com a terra, promove uma continuidade verde e confere uma relação nova com o local onde se insere, dando a impressão de ser parte pré-existente da paisagem, num jogo entre o natural e edificado. A atenção da equipa de projeto a relação com o pré-existente, respeitando não só o plano original do campus, mas a qualidade ambiental do terreno onde implanta a proposta resultou em um edifício onde não há a real noção do limite do construído, uma vez que não reduziu a área verde nem os espaços ao ar livre não interrompe a continuidade do ambiente. A arquitetura se vestiu de paisagem e se dissolveu com o terreno “allowing the original greenery of the site to creep and colonize.” (LOK, 2004: site). A relva atua aqui como elemento de construção arquitetônica, uma vez que ela é o elemento que faz a ligação entre o espaço envolvente e o edificado, o aspeto uniforme da relva, garante estabilidade ao edificado ao longo do ano e dá resposta aos conceitos iniciais de projeto em oferecer um espaço que pudesse ser absorvido pelos seus utilizadores, para estudar, descansar ou conviver. Assim, todas as faces do edifício apresentam-se como principais e a cobertura verde, que poderia ter a simples função de quinta fachada, inverte a hierarquia e responde como elemento que constrói e dá sentido as demais faces.</p>
<p style="text-align: center;">RESULTADOS DA INTEGRAÇÃO</p>	<p>É de se atentar a todo o cuidado ambiental verificado desde o início do projeto, nos que toca a atenção à história, a paisagem e ao simbólico. O que poderia contrastar com a ideia que geralmente se têm de um grande ateliê de arquitetura, a diferença talvez fundamental nesses grupos é a composição das suas equipas, onde a palavra multidisciplinar é uma regra da sua organização e complexidade. No projeto realizado percebe-se como a conexão entre as diferentes áreas disciplinares se traduz na forma como espaços construídos e livres, são tratados como elementos de igual hierarquia. A forma como o edificado participa na paisagem e a aplicação de elementos vivos na composição da fachada, trazem dinamismo, cores e novas texturas à esta Arquitetura que busca através da «anulação» da área construída a sua presença, respeitando da melhor forma o espírito inicial de ser o «pulmão» do campus. Lim Choon Keang, arquiteto do ateliê CGP amplia esses sentidos indicando que “This is a building that engages the human senses and encourages students, faculty and visitors to feel, touch, sit, walk and lie on it” (2004: site)</p>

5 – ÁREA DE INTERVENÇÃO

Uma estrutura física viva e integral, capaz de produzir uma imagem clara, desempenha também um papel social. Pode fornecer matéria-prima para os símbolos e memórias coletivas da comunicação entre grupos. Uma paisagem impressionante foi a base sobre a qual muitas raças primitivas erigiram os seus mitos socialmente importantes [...] A imagem de um bom ambiente dá, a quem a possui, um sentido importante de segurança emocional. Pode estabelecer uma relação harmoniosa entre si e o mundo exterior (LYNCH, 1960: 14).

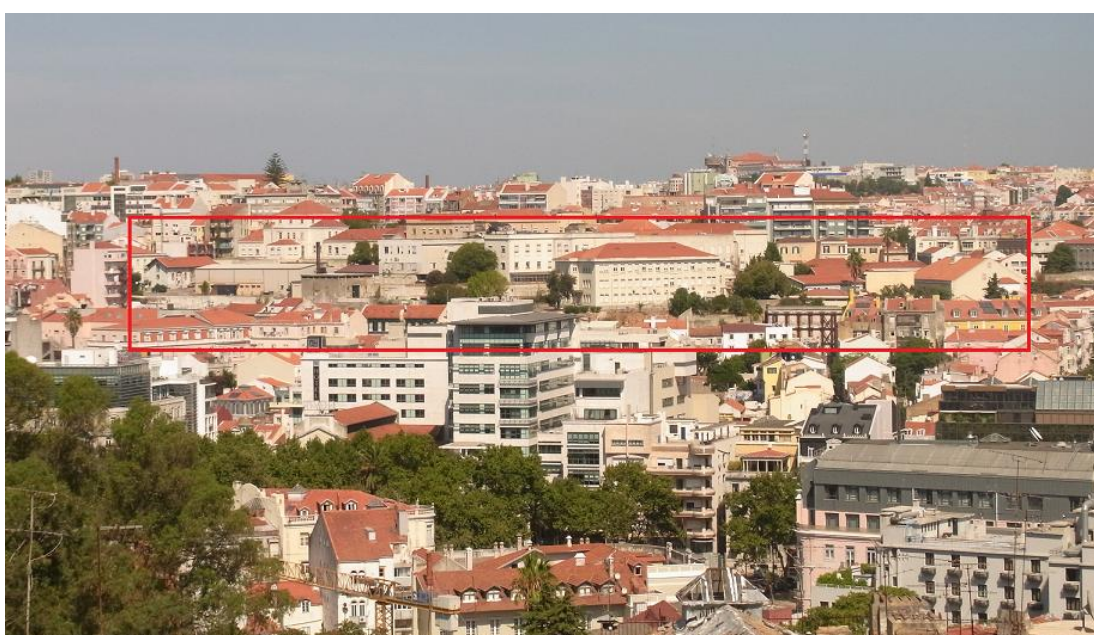
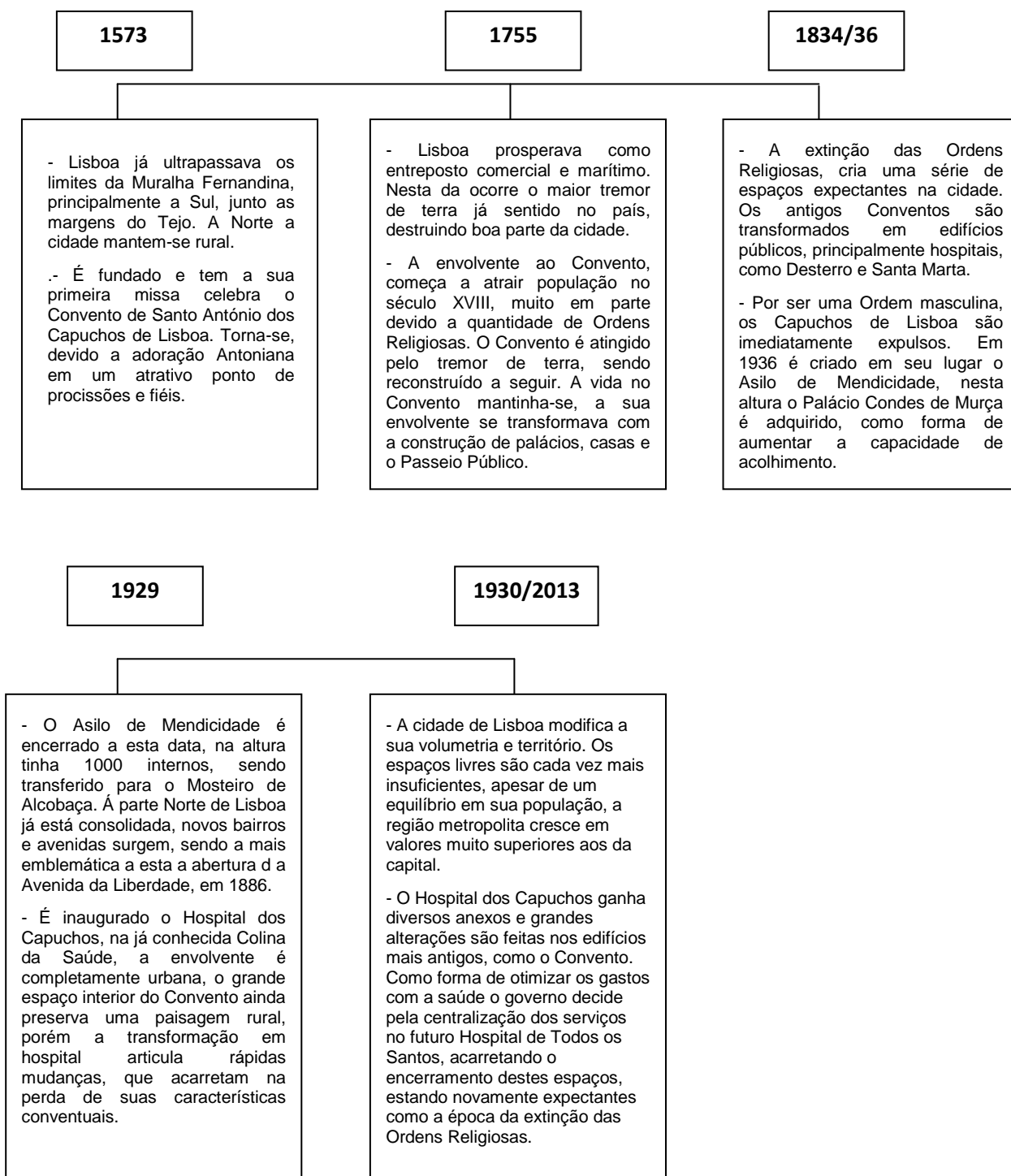


Ilustração 73 – Vista do local de intervenção desde o Príncipe Real. Fonte: O autor.

Desta maneira, a análise ao local de intervenção será feita de forma a compreender a sua génese, através de uma perspetiva onde estão presentes as morfologias da Arquitetura e da Arquitetura Paisagista, exploradas anteriormente. Desta forma entende-se o território como em elemento a ser analisado, principalmente, sob os pontos de vista histórico, cultural e ecológico. Procurando interpretar os pontos que o estudo considera qualitativos, como a sua matriz conventual, passando pela sua privilegiada situação geográfica e por fim na sua integração à estrutura urbana contemporânea, através da análise dos planos em vigor, entendendo-os como importantes peças a qualificação do ambiente construído e consequente colaboração no equilíbrio urbano.

5.1 – Organograma Histórico



5.2 – Paisagem Interior e a Vista Privilegiada da Cidade

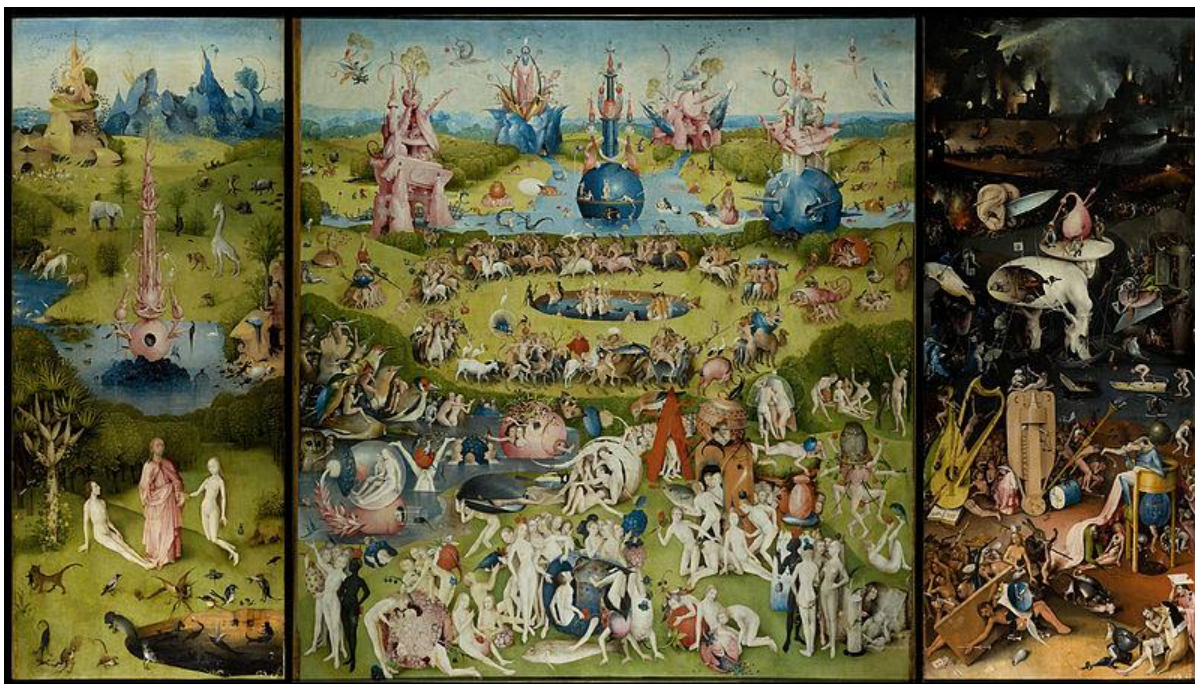


Ilustração 74 - Hieronymus Bosch, 'O Jardim das Delícias Terrenas', Óleo sobre tela, 1504. O artista sintetiza neste tríptico o que muitas sociedades acreditam ser o destino da humanidade, entre o paraíso e o inferno, no centro da composição está o lugar da vida humana, destacada como efêmera, onde os caminhos para o paraíso ou o inferno são uma questão de livre arbítrio. Fonte: pt.wikipedia.org/wiki/ojardimdasdelicias.

A imagem da natureza como divindade, é uma constante na história de praticamente toda a humanidade, do Éden cristão ao Jardim de Alá muçulmano. Nos conventos católicos, dada a condição de recolhimento e isolamento, estabeleceram formas diversas de contato com a paisagem, “uma profunda relação de cumplicidade espiritual” (XAVIER, 2004: 19). A Ordem de São Francisco, a que fazia parte o Convento dos Capuchos, introduziu mudanças no gênero de vida religiosa, que “até aí dera primazia à contemplação e à fuga do mundo” (MARQUES, 1994: 390), preferindo a construção dos seus conventos nas proximidades da cidade. Com isso os frades, estariam próximos da cidade, onde costumavam pedir pão e as igrejas estariam próximas dos seus devotos. Por causa das perseguições que sofreram em Portugal, inicialmente os frades Capuchos refugiaram-se em serras. Segundo António Xavier, a escolha de serras como refúgio não é um acaso, pois segundo a bíblia “numerosos são os montes que possuem valor sagrado, que são símbolos da presença e da proximidade de Deus” (2004: 29). As posições estratégicas de alguns destes conventos, demonstrou-se “de tal forma importantes, e igualmente estratégicas no plano militar, que passaram a assumir um papel fundamental na defesa do território português” (XAVIER, 2004: 36). A escolha do sítio nos Conventos Capuchos “estão subjacentes fatores de ordem

religiosa, que se ligam à necessidade de satisfação espiritual, quer fatores de ordem biofísica, ligados a natureza e à função dos espaços circunscritos pelos muros da cerca. (XAVIER, 2004: 39).



Ilustração 75 - Situações onde o local de intervenção vê e é visto. Fonte: O autor.

Desta forma, encontramos no Convento de Lisboa, algumas das condições ideais para a fundação de um Convento Capucho, respeitando assim os princípios defendidos por Vitruvius, segundo afirma que os edifícios religiosos deveriam posicionar-se em locais amenos e elevados. A Colina de Santana, no século XVI estava localizada nos arrabaldes rurais da cidade, não muito longe da zona urbana, o que permitia a privacidade dos religiosos, mas também a sua interação com a população. A disposição do terreno de Lisboa respeita a composição da maioria dos Conventos Capuchos, em três níveis e denominados segundo Alberto Xavier por “terço inferior, terço médio e terço superior” (1994: 68). A forma dominante é a do terço superior, onde se constrói o convento e outras estruturas, no caso de Lisboa, é em forma de promontório que oferece amplas vistas da cidade, traduzidas contemporaneamente a Sul com o miradouro do Jardim do Torel, a Baixa e o Tejo; a Poente o Miradouro de São Pedro de Alcântara, o Jardim Botânico e a Noroeste o Parque Eduardo VII; o terço médio serve ao cultivo agrícola; o terço inferior desenvolve-se geralmente numa zona de maior declive, onde estaria o bosque, que também possuía funções de cultivo, neste caso em direção ao vale da Avenida da Liberdade. À época, o Convento ocupava uma parte do promontório, sendo nesta plataforma a localização da cisterna que atendia as necessidades domésticas e de cultivo, crucial para a configuração da cerca. António Xavier, analisa o método verificado que organização dos espaços exteriores dos Conventos Capuchos, “as zonas situadas entre o terço superior e o terço inferior da cerca destinaram-se às áreas de produção, onde beneficiavam de melhores condições edafoclimáticas” (2004: 56). Confirma que na zona abaixo do terço superior

estavam as principais zonas de cultivo, composta por horta e pomar, as espécies mais utilizadas eram a laranjeira e a oliveira; já a zona de declive acentuado, terço inferior, era ocupada por um bosque, cumprindo “uma dupla função de proteção: na retenção e infiltração de água no solo [...] e na cobertura e defesa do solo contra a erosão” (XAVIER, 1994: 61), serviam também como reserva de madeira e frutos silvestres, quanto à composição vegetal especula serem essencialmente espécies mediterrânicas, “carvalhal, azinheira, o sobreiro, o carvalho-cerquinho, o zambujeiro, o catapereiro, o medronheiro” (XAVIER, 2004: 66), a zona de bosque não mantinha só as funções utilitária e ecológica, servindo também como enquadramento visual. A organização do terreno em socalcos e por funções respeitava segundo Alberto Xavier “a orientação solar” (2004: 82), em Lisboa desenvolve-se principalmente a Sul; a qualidade dos solos, “profundos, arejados e com maior capacidade de retenção de águas” (2004: 83), e a localização da cisterna, no terço superior, servia ao Convento e estava condicionada pela capacidade de rega a todos os espaços de cultivo - a água possuía funções utilitárias, simbólicas e lúdicas.

Os percursos estabelecem as relações formais, funcionais e visuais entre as partes e a totalidade da cerca, entre esta e a sua envolvência. Intimamente associados ao sistema de circulação de água, uns encontram-se ligados a aspetos de produção e de recreio, outros a aspetos de enorme significado religioso e importância simbólica como o de transição entre o bosque, o pomar e o Jardim de Jericó, que acompanha a passagem dos frades capuchos pelo seu deserto (XAVIER, 1994: 62).



Ilustração 76 - Esquema da divisão por terraços do Convento de Santo António dos Capuchos de Lisboa. Fonte: O autor.

Isto leva-nos a crer que o motivo para a escolha e implantação da Igreja num eixo visual, centrados nos percursos valorizados pelos frades Capuchos, inserem-se nas preocupações em estabelecer as tais relações formais, funcionais e visuais. Ao que se sabe a Igreja do Convento de Santo António dos Capuchos era palco de uma grande procissão religiosa, o eixo e o terreiro frente a Igreja são testemunhas deste percurso, refletindo-se na forma urbana que o posterior Paço da Rainha adotou, formando um largo ladeado por duas «varandas» que fecham a perspetiva em direção ao eixo visual dos Capuchos.



Ilustração 77 - Imagens recentes dos Terços Inferior (esquerda), Médio (centro) e Superior (direita), a situação de Promontório favorece as relações dos diversos Terços com a paisagem. Fonte: O autor.

A cerca do Convento de Santo António dos Capuchos de Lisboa oferece uma relação diferente com a envolvente, por oposição às cercas Capuchas que geralmente separavam a relação exterior da interior. A diferença tipológica entre o Convento Capucho de Lisboa e os demais deve-se talvez à topografia, o mesmo foi verificado em outros conventos como por exemplo São Francisco de Portel, responsável por uma descompressão nas estruturas de contato com o exterior, Xavier afirma que isto “corrobora a subtil intenção de se quebrar essa barreira inexpugnável, quase permitindo ver sem ser visto” (2004: 53). Cumprindo, o claustro a função de local mais privado e recolhido, o claustro funcionava como: “[...] patio channel of sky. The patio is the window through which God watches souls” (AMBASZ 2004, apud BRAMBILLA, 2004: 14). Por outro lado, os conventos com esta configuração possuíam menos pontos de contato físico com o exterior, o que talvez explique a ocupação urbana de boa parte da franja do Convento de Lisboa e a sua implantação quase como de interior de quarteirão. O único ponto de contato físico com a envolvente era realizado através do eixo visual ladeado por árvores, atualmente conhecido como Alameda Santo António dos Capuchos. Ao longo das transformações ocorridas nestes séculos, possui hoje contato com a Rua de Santo António dos Capuchos.

5.3 – O espaço aberto contínuo e a envolvente urbana

A visão que a perspectiva histórica nos oferece é a de um convento rico em relações visuais e físicas com a sua envolvente, com espaços autónomos porém complementares, demonstrações de novas relações conventuais do interior com o exterior, particularmente quando a cerca perde a expressão material de isolamento e passa a ser somente um elemento de organização espacial. Na lógica do construído e do espaço livre, os frades Capuchos de Lisboa entendem o seu território como um sistema amplo, apostam no pátio como elemento central de recolhimento. Contudo é no exterior com a importância dada ao local de construção da cisterna que a organização do seu sistema cerca/convento se concretiza; e o material vivo que ajuda na composição arquitetónica, desde um sistema de eixo ladeado por árvores à disposição da organização dos espaços internos e externos em função da água.

Assim é constituído um modelo total, organizado em: Bosque/Pomar-Horta/Cisterna/Jardim/Cerca/Edificado, onde um elemento é dependente do outro para o seu bom funcionamento.



Ilustração 78 – Manchas com o desenvolvimento da malha urbana de Lisboa em função a zona de intervenção, à esquerda a cidade em 1755, ao centro em 1910 e por fim em 2013. Fonte: O autor.

As proporções do terreno do convento permitiram a sua fácil adaptação a outras funções, que pouco ou nada acrescentaram a sua qualidade de lugar. O edificado disperso e desconectado, que hoje se verifica, não procurou criar relações com o lugar, ignorando os benefícios do local de implantação e a oportunidade de desenvolver as importantes relações anteriormente descritas. O resultado remete-nos para uma sobreposição de intervenções pouco articuladas onde o espaço labiríntico prevalece tanto nos interiores quanto nos

exteriores, sendo este último sendo ocupado por novas edificações e um desorganizado parque de estacionamento, abandonando a função de articulação como espaços complementares. Sendo um espaço residual, praticamente todo impermeabilizado, que demonstra o total esgotamento das qualidades ambientais deixadas pela organização conventual. No geral, o manejo dos espaços apresenta soluções que degradam visualmente e fisicamente a qualidade do lugar, tanto a nível do construído, quanto a conservação, a falta de organização arquitetónica; quanto a nível dos espaços livres, que deveriam contribuir para a humanização e a consequente qualificação do espaço hospital e da envolvente urbana. O todo traduz-se em uma estrutura arquitetónica que refletiu pouco sobre as capacidades geográficas e culturais do lugar, para além das consequências psicossociais.

Desta forma o espaço que será deixado após a desafetação deste hospital pode ser ideal para se inserir uma nova perspectiva que colabore no enriquecimento da estrutura urbana, através da qualificação dos espaços, recompondo tecidos urbanos. Com a reinterpretação de métodos, como por exemplo, o elaborado pelos frades Capuchos, que se apropriavam do lugar através de uma estrutura de organização espacial, funcional e de vivência que era resultado da combinação de cinco fatores, “a religiosidade do espaço, a morfologia do terreno, a necessidade de rega, o tipo de vegetação e a definição de percurso” (XAVIER, 2011: 51), é possível verificar que o seu encontro com o espírito do lugar era o resultado da sua arquitetura, da definição do construído e do espaço livre. A implantação do terreno e a forma como este dialoga com a paisagem oferecem esta oportunidade, apesar da atual e delicada aproximação com muitos sujeitos, estamos no centro de Lisboa, local onde a relação da cidade com o sítio é única, em frente a um sistema de vistas, próximo a linhas estruturantes de comunicação e junto a uma estrutura ecológica indispensável ao desenvolvimento global da cidade.

5.4 – Linhas estruturantes de comunicação da cidade

Sob orientação do Plano Diretor Municipal – PDM, a zona envolvente do objeto de estudo, é considerada de 3º nível na hierarquia de rede, o que por definição engloba os serviços prestados pela Carris. Neste sentido é bem servida por autocarros que promovem a ligação a diferentes pontos da cidade e da região metropolitana, a estação de metropolitano mais próxima é a estação Avenida, localizada na



Ilustração 79 – O Elevador do Lavra. Fonte: O autor.

Avenida da Liberdade, está localizada a cerca de 800 metros da via principal de acesso ao hospital, e a pendente que vai da encosta poente da colina de Santana até ao vale, onde se encontra a estação do metro, pode ser considerada uma barreira física à utilização deste serviço. Em relação a pendente, a colina dispõe apenas de um elevador, o do Lavra, classificado como Monumento Nacional, a uma distância de cerca de 600 metros do acesso principal da área de intervenção. A hierarquia viária envolvente é classificada como de 3º nível, cuja definição remete para uma rede de distribuição secundária, composta por vias internas assegurando a distribuição de proximidade, bem como o encaminhamento dos fluxos de tráfego para as vias de nível superior, como por exemplo a Rua Luciano Cordeiro, a Rua de Santo António dos Capuchos e as vias que partem do Campo Mártires da Pátria. Em relação ao que o PDM indica como rede de mobilidade suave, RMS, cujo objetivo é o de promover os percursos pedonal e ciclável, não se verifica na envolvente nenhum tipo de estrutura de ciclovia, apenas a presença de uma «faixa ciclável», espaço sinalizado para este feito, porém compartilhado por bicicletas e veículos motorizados, na Avenida da Liberdade. Quanto a valorização do percurso pedonal verifica-se a existência no Jardim do Torel de um percurso que liga o Campo Mártires da Pátria ao Vale da Avenida. Este percurso insere-se nas ideias coordenadas por Gonçalo Ribeiro Telles no âmbito do Plano Verde de Lisboa para a valorização do percurso pedonal separado do automóvel e servirá de modelo à proposta de ligação da zona de projeto ao Vale da Avenida.

Deste modo pretende-se valorizar a conexão do local de intervenção com a envolvente, através de um contínuo pedonal, composto por um sistema de elevador, de forma a conectar o alto da Colina de Santana ao Vale da Avenida da Liberdade. A circulação automóvel no interior desta proposta, terá como função articular o edificado aos serviços e acessos necessários, não sendo estimulada a sua conexão com outras vias.

5.5 – Sistema de vistas



Ilustração 80 - Panorama desde o Jardim do Torel. Fonte: O autor.

Segundo o artigo 17º do PDM, um sistema de vistas é formado pelas panorâmicas e pelos enfiamentos de vistas que, a partir dos espaços públicos, nomeadamente os miradouros, jardins públicos, largos e praças e arruamentos existentes, proporcionam a fruição das paisagens e ambientes urbanos da cidade de Lisboa, tendo como objetivos salvaguardar e valorizar as relações visuais que, devido à fisiografia da cidade, se estabelecem entre os espaços públicos e os elementos característicos da paisagem urbana em subsistemas. A inserção do espaço deste estudo na zona tradicional da cidade reforça a importância deste conceito para o desenvolvimento do projeto e a sua delicada integração nesta paisagem.

As vistas sobre o Tejo, Torel, São Pedro de Alcântara [...] devem receber atenção especial [...] há que se considerar um sistema de vistas constituído pelos enfiamentos limitados pelas frentes construídas dos arruamentos, sobre Monsanto, o Estuário, o Castelo de São Jorge e a cumeada de Santana (TELLES (coord.) 1997: 138).



Ilustração 81 - As volumetrias edificadas que rompem a harmonia da paisagem, nomeadamente o Hotel Sheraton e os edifícios Aviz, BPI, a nova sede da Polícia Judiciária e edifícios residenciais, vista do Miradouro de São Pedro de Alcântara..
Fonte: O autor.

Ribeiro Telles chama-nos a atenção para a desvalorização da paisagem de Lisboa através da intrusão visual de novas edificações, cujos volume e altura comprometem a leitura panorâmica dos vales e planos afastados. O sistema de vistas é dividido em pontos dominantes, cumeadas e encostas com vistas sobre cenários afastados, sistemas contidos (vales), frente ribeirinha e sistemas de enfiamento. A zona onde se assenta o objeto deste estudo, apesar de estar entre dois pontos dominantes, o Castelo e o Alto do Parque Eduardo VII, não está na área de obstrução dos ângulos de visão a partir destes dois pontos. A área de intervenção dialoga em proximidade com outros elementos que compõe o sistema contido da Avenida da Liberdade, nomeadamente o Jardim Botânico, o Miradouro de São Pedro de Alcântara, o Jardim do Torel e o arvoredo da Avenida da Liberdade.

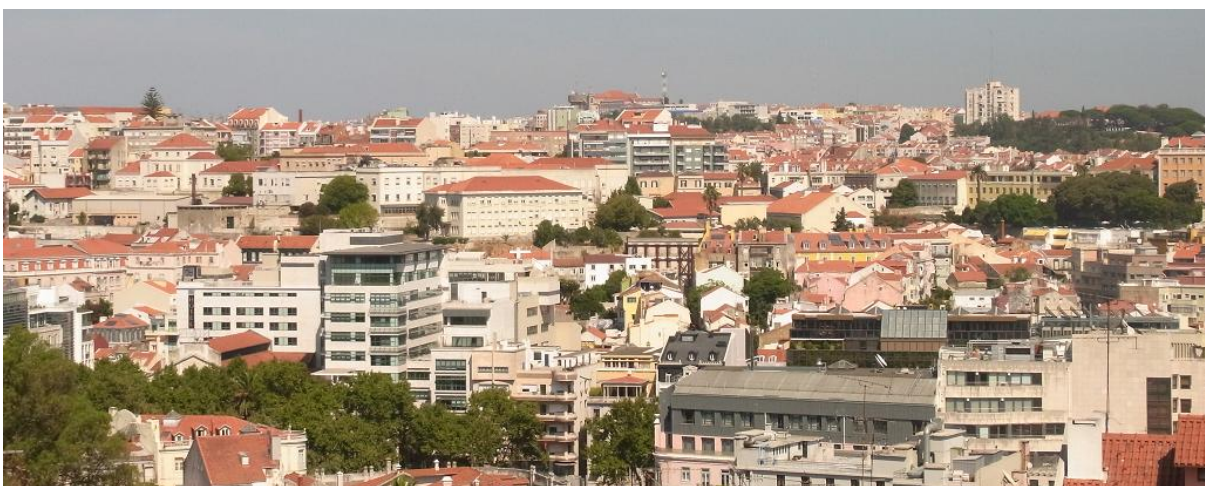


Ilustração 82 – Panorama desde o Jardim Botânico. Fonte: O autor.

Quanto aos sistemas de enfiamento, a condição de promontório deste terreno irá propor, em projeto, um conjunto de vistas por enfiamento, hoje inexistente pela implantação do edificado do Hospital dos Capuchos.

5.6 – Estrutura Verde de Lisboa

É com a Revolução Industrial que as cidades integram os espaços verdes na sua organização urbana, como forma de equilibrar as relações com o meio. Assim, surge em Inglaterra a intenção de recriar a presença da natureza, como forma de qualificar o ambiente urbano, sob influência de ideias higienistas e naturalistas. Estes espaços surgem no princípio sobre a forma de grandes parques urbanos que deixam de ser encarados como elementos independentes e passam a ser um conjunto de

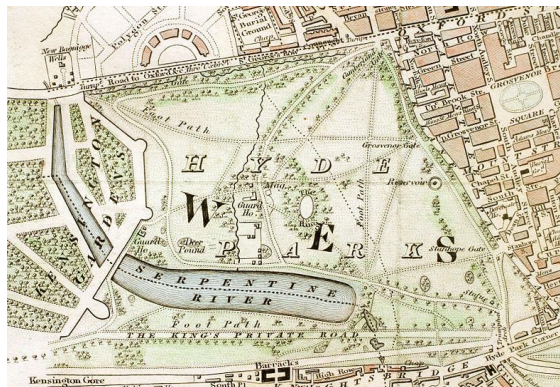


Ilustração 83 - Desenho do Hyde Park, Londres, 1833. É um dos primeiros grandes parques urbanos do mundo. Fonte: en.wikipedia.com/hydepark

sistemas relacionados entre si. Como exemplo o sistema inglês conhecido por *Royal Parks*, que integra o Hyde Park, Regent's Park e outros, em Londres; ou já no século XX, o Parque Florestal de Monsanto, em Lisboa. Neste processo desenvolvem-se diversos modelos, como por exemplo o «Cinturão Verde», estrutura que cria uma espécie de bolsa que separa a cidade das suas zonas de expansão. Acreditava-se assim na melhoria das condições atmosféricas urbanas, e o parque para além de funções básicas, era encarado como um «pulmão».



Ilustração 84 - O Central Park, é o maior de Nova Iorque, recebendo anualmente cerca de 35 milhões de visitantes. Fonte: en.wikipedia.com/centralpark.

Um outro exemplo a ter em conta é a construção em 1857 do Central Park, em Nova Iorque, projetado como espaço nuclear dentro da cidade, por Frederick Olmsted que foi também responsável pela evolução deste conceito para um sistema contínuo de parques estruturador da malha urbana, propondo pela primeira vez a separação do tráfego de peões e de automóveis. É neste período que surgem modelos que atestam preocupações com a descentralização urbana e os contrastes entre o campo e a cidade, como a Cidade Linear em 1822, de Arturo Soria e Cidade Jardim em 1898, de Ebenezer Howard, onde a

introdução de espaços verdes era encarada como estruturante das propostas. Conceitos racionalistas como os apresentados na Carta de Atenas em 1933, vieram alterar profundamente o entendimento de espaços verdes urbanos. Outros também de origem higienista, defendiam o fim da tipologia de rua, com vista ao desenvolvimento da edificação em altura e implantada em função da orientação solar, de modo a permitir o mínimo de ocupação possível do solo, que deveria ser convertido em espaço verde, e que a história nos descreve como “daí resultando a sua transformação em vastas áreas sem grande identidade” (TELLES (coord.) 1997: 59) ou em “vazios urbanos desvitalizados chamados parques” (JACOBS, 2000: 97).

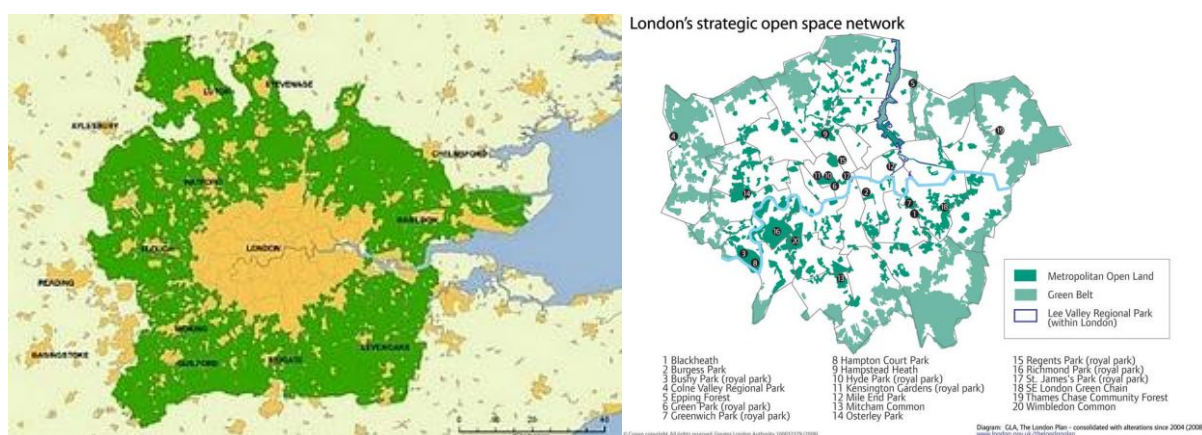


Ilustração 85 - O Cinturão Verde que envolve a Grande Londres (esquerda) e a Estrutura Ecológica da Cidade de Londres (direita). Fonte: www.london.gov.uk/theLondonplan

Ao longo do século XX, as teorias evoluíram no pressuposto de que as cidades já tinham uma dimensão tal que os efeitos do «Cinturão Verde» já não eram sentidos, originando à teoria do *continuum naturale* que tem como intenção a penetração da paisagem envolvente no território da cidade, “de modo tentacular e contínuo, assumindo diversas formas e funções que vão desde o espaço de lazer e recreio ao de enquadramento de infraestruturas e edifícios” (MAGALHÃES, 1992: 10).

Encarado assim como um conceito básico e fundamental para a criação de condições de equilíbrio no meio urbano. Integrando-se no conceito global de Estrutura Verde, que tem como maiores objetivos articular

dotar a cidade, por forma homogénea, de um sistema espacial que assegure o funcionamento dos ecossistemas fundamentais e simultaneamente contenha uma rede de biótopos interligados por corredores que sirvam de suporte à vida (TELLES (coord.) 1997: 126).

Desta forma, servindo não só a questões ambientais, mas também de circulação, a sua articulação pode “servir de suporte à circulação de peões e ao enquadramento das principais vias urbanas” (TELLES (coord.) 1997: 59). A Estrutura Verde de Lisboa é dividida, por Gonçalo Ribeiro Telles, como contínua, semi-contínua e descontínua. Esta divisão procura destacar “sobretudo as relações espaciais estabelecidas entre os elementos que compõem cada conjunto urbano com uma expressão individualizada” (TELLES (coord.) 1997: 26). Tendo em consideração a zona de intervenção deste trabalho como pertencente a Estrutura Verde Descontínua, a definição dada é a de um

sistema de espaços abertos que se insere no tecido edificado contínuo articulando-se entre si de forma descontínua. Com predomínio de espaços com carácter urbano distribuem-se simultaneamente, neste sistema, espaços verdes e espaços pavimentados (TELLES (coord.) 1997: 27).



Ilustração 86 - Estrutura Ecológica de Lisboa. 1- Parque Florestal de Monsanto, 2 - Parque Periférico, 3- Anel Interior, 4- Zona Ribeirinha, 5 - Corredor Verde de Monsanto, 6 - Corredor Verde Oriental, 7 - Corredor Vale de Alcântara, 8 - Corredor Alta de Lisboa, 9 – Corredor Telheiras. Fonte: O autor.

Dentro deste conceito integra-se a ideia de «corredor verde», que segundo o PDM articula a estrutura ecológica a uma escala metropolitana. Na zona contígua ao projeto do qual esta dissertação é suporte articula-se um dos principais corredores verdes da cidade, que liga a Avenida da Liberdade a Monsanto. A sua origem remonta às hortas de Valverde, onde no século XVIII Lisboa viu nascer o seu primeiro espaço verde de recreio e convívio. O Passeio Público, que mais tarde deu origem à Avenida da Liberdade, obra de Frederico Ressano Garcia com as características de *boulevard*, mantendo, em certa medida, o carácter de recreio, encontro e convívio, teve continuidade no Parque Eduardo VII, no Jardim Amália Rodrigues, no Vale de Alcântara que constitui a baixa de Campolide, onde se conecta ao Parque Florestal de Monsanto. A proposta deste corredor consiste em

um sistema radial contínuo [...] que permite o avanço da vegetação da serra sobre o tecido urbano e uma relação forte de espaços significativos e lúdicos da cidade [...] Este sistema contínuo deverá articular-se transversalmente com a estrutura descontínua das encostas, nomeadamente do Vale da Avenida da Liberdade (Valverde) ligando-se, através do Jardim Botânico, à Praça da Alegria e ao Parque Mayer. Na encosta Nascente ligar-se-á o Campo de Santana à Rua das Portas de Santo Antão, através do Jardim do Torel, Jardim dos Correios e Encosta do Coliseu e Ateneu Comercial. Estas duas ligações verdes teriam, para além das funções de integração paisagística, de lazer, recreio e de passeio pedonal, as de acelerar as brisas de encosta, de modo a favorecer o saneamento atmosférico da Avenida da Liberdade que, a par da Baixa Lisboa, é das zonas mais poluídas da cidade (TELLES (coord.) 1997: 96-97).

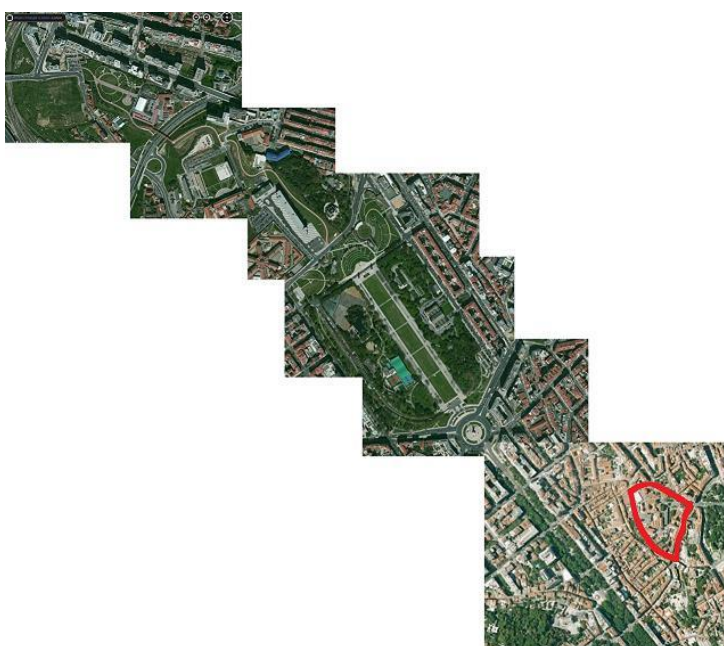


Ilustração 87 – Corredor Verde de Monsanto, destaque a área de intervenção . Fonte: O autor.

Roberto Burle Marx enfatiza outras utilidades ao jardim, como a capacidade de promover o conhecimento e valorização da ecologia através do conhecimento. “*Sob o ponto de vista educacional, o jardim moderno tem como objetivo trazer para o habitante da cidade um pouco do amor pela natureza*” (MARX: 1934 apud SIQUEIRA 24).

Serve esta breve análise da Estrutura Verde de Lisboa para reafirmar a cumplicidade perante a cidade que as disciplinas da Arquitetura e da Arquitetura Paisagista possuem, reafirmando a importância que a Estrutura Verde representa em termos ecológicos, físicos, sociais, psicológicos, culturais e até económicos. A articulação destes e de outros princípios, anteriormente descritos, promove o reencontro do homem com a natureza. Este estudo pretende explorar estes conceitos desde a escala do



Ilustração 88 - A área de intervenção vista do Miradouro de Nossa Senhora do Monte. A massa verde em primeiro plano é o Campo de Santana, enquadrando o edifício do Conventos dos Capuchos, na continuidade ao fundo o Parque Eduardo VII. Fonte: O autor.

edificado, passando pelo desenho urbano proposto para a área e que culmina na intenção de se articular como elemento participativo desta Estrutura, bem como perante a paisagem, considerada responsabilidade da Arquitetura e da Arquitetura Paisagista. Com isso o contato entre esses profissionais deve ser de interesse intrínseco, onde

A beleza deve ser o reflexo espontâneo da boa adequação da obra ao fim proposto, como qualidade intrínseca, e não, como geralmente se supõe, em resultado de uma série de operações posteriores – e portanto extrínsecas – chamadas embelezamento (CABRAL, 1993: 21)

Tendo como objetivo o enriquecimento do ambiente construído através da interação entre os domínios da Arquitetura Paisagista e os da Arquitetura, de forma que as suas metodologias se encontrem e participem de um processo de integração global, evitando assim os efeitos decorativos, como geralmente se observam. Procura-se encontrar uma unidade e um resultado que não sirva apenas para valorizar uma parte, mas o todo. Assim, ao projeto arquitetónico objeto deste estudo, propõe a reinterpretação da génese conventual do local de intervenção, entendendo-a como modelo ideal para promover as necessárias conexões entre as «Arquiteturas». Pretende-se agir através das particularidades específicas dos Conventos Capuchos, nomeadamente a reativação da sua organização espacial, onde a

orientação solar, geográfica e hídrica eram elementos articuladores e condicionantes do construído e do espaço livre. Assim os Capuchos organizavam um sistema de socalcos onde as relações formais, funcionais e visuais, se traduziam num método:

Organização Conventos Capuchos		
Níveis	Utilização	Função
Terço Superior	Cisterna, Jardins e Edificado	Recolhimento, contemplação e irrigação
Terço Médio	Pomar e Horta	Produção
Terço Inferior	Bosque	Proteção solo e enquadramento visual

Cada terço possuía uma função autónoma, porém complementar, assim como as morfologias da Arquitetura e da Arquitetura Paisagista, o estudo apropria-se então desse método para organizar a proposta arquitetónica, de maneira que esta esteja sempre em diálogo com o que considera pertinente para a qualificação do ambiente construído. A reformulação da área de intervenção opera para, reativar relações perdidas, entendendo os socalcos como elementos de organização espacial e de relação entre as diferentes cotas, através de um sistema de espaços, construídos e livres, como articuladores de relações visuais e físicas, participando de um diálogo cujo objetivo é a valorização do todo. Desta forma, a proposta arquitetónica concentra-se principalmente no Terço Superior, onde o contato à envolvente urbana a torna mais densa, diluindo-se aos poucos, conforme a sua maior proximidade ao extremo Sul do promontório, que nos revela os elementos da paisagem. Os Terços Médio e Inferior funcionam como espaços livres complementares, como na matriz conventual, ali se desenvolve um espaço verde que, bem como o Jardim do Torel, pretende propor uma segunda estrutura pedonal de contato entre a Colina de Santana e o Vale da Avenida, podendo integrar-se num contínuo pedonal pelo Jardim Botânico, conforme estudos e intenções futuras àquele espaço. Assim acredita-se promover o

equilíbrio urbano através da sua articulação à proposta de Ribeiro Telles, onde o sistema descontínuo – Jardim Botânico, Campo de Santana e os Miradouros de São Pedro de Alcântara e Torel, cruza com o Corredor de Monsanto, contribuindo não só a nível paisagístico, de recreio e passeio pedonal, mas principalmente ecológico. O estudo vê na desafetação do Hospital dos Capuchos, uma oportunidade para que, junto á Baixa de Lisboa, se construa um lugar articulado e preocupado com o equilíbrio urbano, apenas possível através da conexão entre os trabalhos da Arquitetura e da Arquitetura Paisagista.

6 – CONCLUSÃO

A velocidade com que a informação circula na sociedade atual impõe uma maior urgência nas atitudes a serem tomadas, sendo talvez a mais importante à nossa sobrevivência, o equilíbrio entre homem e o seu meio. Um dos principais focos na busca por esse equilíbrio assenta em soluções de sustentabilidade para a cidade, principalmente através do edificado, o que atinge a forma de fazer Arquitetura. Disciplina que evoluiu com determinadas especificidades, hoje o arquiteto vê-se numa situação onde o trabalho multidisciplinar é uma condição, pois deve responder a diversas situações recorrendo a geógrafos, geólogos, urbanistas, engenheiros das mais variadas áreas, arquitetos paisagistas, antropólogos e etc. Todos esses profissionais podem complementar a cadeia de projeto, quando necessário, e onde o arquiteto responde como articulador. Algumas dessas disciplinas possuem aplicações pontuais e diretas, outras requerem uma participação maior ao longo do processo de materialização da obra arquitetónica, como no caso da Arquitetura Paisagista. Esta situação ideal, raramente ocorre derivando antes num processo mecânico sem muitas trocas de experiências.

De forma a obter certificados valorizados pelo mercado, ou por normas impostas pelos governos, a Arquitetura tem respondido por diversas frentes, sendo a vegetação uma delas. Entretanto, a aplicação dessas soluções sustentáveis, muitas vezes responde apenas aos números exigidos pelos certificados, colaborando com a sustentabilidade ambiental, contudo raramente resolvem situações que realmente se integrem num equilíbrio com o território, por exemplo o urbano. Parece evidente que uma das causas principais desta resposta incompleta tem a ver com a falta de conexão entre os diferentes profissionais que colaboram com a materialização do objeto arquitetónico, principalmente no trabalho realizado por arquitetos e arquitetos paisagistas.

É notório o valor que os espaços verdes ganharam na cidade, principalmente após a Revolução Industrial, sendo uma resposta a um início de desequilíbrio entre cidade e ambiente. As cidades são cada vez maiores e concentram cada vez mais habitantes, nos diferentes universos de cidades e cidadãos, parece existir um consenso na importância dos espaços verdes. Uma cidade como Lisboa, onde até à pouco tempo atrás era comum ver parques vazios, assiste a uma rápida apropriação desses espaços livres, usados por exemplo, para eventos musicais que parecem pouco significantes, mas que fazem com que os moradores da cidade descubram agradáveis e baratas opções de entretenimento, o que contribui para a sua valorização. Desta forma torna-se essencial o trabalho conjunto entre arquitetos e arquitetos paisagistas quando o local de intervenção incluía espaços livres, como no caso do local atualmente ocupado pelo Hospital dos Capuchos, pois acredita-se que a boa interação entre as disciplinas pode contribuir de forma significativa na qualificação do ambiente construído e na sua possível introdução como parte de uma estrutura da cidade.

Ao longo das análises feitas nesta dissertação, procurou-se compreender as diferentes morfologias da Arquitetura e da Arquitetura Paisagista, reconhecendo os pontos onde as disciplinas são distintas, os pontos complementares e os seus pontos comuns, procurando entendê-las como um método a ser aplicado no objeto arquitetónico fruto deste estudo. Boa parte desta análise, apresentada sobre a forma de Estudos de Caso, partiu de experiência prática, *in situ*, apresentado sobre a forma de Estudos de Caso, pois assim se entendeu

como a melhor forma de reconhecer o Espírito de cada lugar e de cada intervenção, bem como de interesses anteriormente capitalizados no projeto proposto. As diversas visitas e o envolvimento com a ambiência desses lugares, permitiu uma dimensão real do que se espera estar projetado no objeto arquitetónico deste estudo. As qualidades físicas, estéticas e sensoriais são as mais básicas qualidades na interação entre as «arquiteturas», pois mais profundamente podem incluir uma nova dimensão ambiental pouco usual ao espaço construído. Entendendo como estruturante a capacidade de diálogo entre as paisagens rurais e urbanas de qual o arquiteto paisagista tem pleno conhecimento - uma vez que deve decifrar as relações a manter ou a criar entre esta e a paisagem urbana enriquecendo o diálogo com a Arquitetura e a envolvente incluindo-a no conceito estruturante de Paisagem Global, acredita-se assim numa forma mais viável ao equilíbrio das cidades. Vê-se esta como uma das características mais importantes pelo motivo de que ambas as disciplinas trabalham com a paisagem e a modificam, de forma a ordenar o espaço em relação ao homem. Assim, e mais uma vez não encontrando razões para a não interação entre as disciplinas, uma vez que a sua conexão dota o ambiente construído de uma série de novas preposições essenciais à sustentabilidade da cidade, onde reside o futuro da humanidade. Consciente de que pode não ser possível a aplicação de algumas das situações em todos os níveis da cidade, e apesar de entender que todos os níveis colaboram num todo, é fundamental ganhar consciência de que existe na cidade uma Estrutura que deve ser valorizada para que, por exemplo, o «efeito» Gulbenkian, não fique apenas restrito ao seu local de implantação. Os terrenos, que resultam da desafetação dos hospitais de Lisboa, podem ser a oportunidade para introduzir, muito próximo ao Centro Histórico, um ambiente que valorize a sua presença e que ofereça aos habitantes da cidade uma boa imagem da cidade.

Neste sentido, foi procurada uma aproximação ao que seria na realidade o trabalho em conjunto com um arquiteto paisagista, atuando nas fases de definição, estruturação e execução do projeto, por via de um entendimento histórico, simbólico, cultural, estético e ecológico como base de atuação naquele território da cidade de Lisboa. É possível que o método sirva a outros estudantes de Arquitetura que também possuem um interesse nas relações com a disciplina de Arquitetura Paisagista. Como objetivo central, destaca-se a necessidade de chamar a atenção para situações que valorizem a humanização das cidades, pois o estudo entende o homem como parte de um ecossistema e não à parte. A valorização ambiental que resulta do trabalho conjunto entre essas disciplinas pode conferir uma maior expressão e identidade às cidades, fazendo delas um organismo ainda mais vivo. Espera-se que com isso um ínfimo contribuir para que em futuras conexões entre os trabalhos de arquitetos e arquitetos paisagistas não mais se trabalhe em operações pontuais e estéticas, mas principalmente na qualificação dos ambientes que compõem a cidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ, Darío. El Jardín en la Arquitectura del Siglo XX. Barcelona: Reverté, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond, O Observador no Escritório: Páginas de Diário. Rio de Janeiro: Record, 1985.

BENEVOLO, Leonardo. Diseño de la Ciudad. Vol. 4. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

BOERI, Stefano. (2007). Bosco Verticale. Acedido em 01/09/2013: <http://www.stefanoberichitetti.net/?p=207>.

BOERI, Stefano & INSULZA, Francisca. (2009). Harvard Design Magazine: The Vertical Forest and New Urban Comfort. Acedido em: 01/09/2013: <http://www.stefanoberichitetti.net/?p=3209>.

BOFF, Leonardo; QUEIROZ, Paulo; QUEIROZ & Lúcia Peltier (orgs.). Roberto Burle Marx: homenagem à natureza. Petrópolis: Vozes, 1979.

BONDUKI, Nabil. Affonso Eduardo Reidy. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi; Lisboa: Blau, 1999.

BONDUKI, Nabil. Affonso Eduardo Reidy. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi; Lisboa: Blau, 1999.

BRAMBILLA, Giovanni (org.). Emilio Ambasz A Technological Arcadia. Milão: Skira, 2004

BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. São Paulo: Perspectiva, 1981.

BYRNE, Gonçalo. Requalificação da Zona Envolvente ao Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça: Memória Descritiva. Lisboa, 2003.

BYRNE, Gonçalo. (2002). Mosteiro de Alcobaça. Acedido em 01/09/2013: http://www.byrnearqu.com/?lop=projectos&list_mode=0&id=c4ca4238a0b923820dcc509a6f75849b#.

CABRAL, Francisco Caldeira e TELLES, Gonçalo Ribeiro A Árvore; Centro de Estudos de Urbanismo, publicação nº16 Direção Geral dos Serviços de Urbanismo, Ministério das Obras Públicas, Lisboa, 1960

CABRAL, Francisco Caldeira. Fundamentos da Arquitetura Paisagista. Lisboa: Instituto de Conservação da Natureza, 1993.

CAEIRO, Baltazar Matos Os Conventos de Lisboa. Lisboa: Distri, 1989.

CAETANO, Joaquim Oliveira (org.). A Utopia e os Pés na Terra: Gonçalo Ribeiro Telles. Lisboa, Instituto Português de Museus, 2003.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. (2012). Plano Diretor Municipal. Acedido em 01/09/2013: <http://www.cm-lisboa.pt/viver/urbanismo/planeamento-urbano/plano-diretor-municipal>.

CARAPINHA, Aurora. O Jardim da Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

CAVALCANTI, Lauro. Moderno e Brasileiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

CAVALCANTI, Lauro & DAHDAH Farés (orgs.). Roberto Burle Marx: A Permanência do Instável, 100 anos, Rio de Janeiro: Rocco, 2009

CAVALCANTI, Lauro. (2011) Roberto Burle Marx. Acedido em 01/09/2013: <http://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/11.044/3873>.

COMISSÃO EUROPEIA. (2012). Estratégia para a Competitividade Sustentável do Setor de Construção e das suas Empresas. Acedido em 01/09/2013: <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2012:0433:FIN:PT:PDF>.

COSTA, Lúcio. Muita Construção, Alguma Arquitetura e um Milagre. Porto Alegre: Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

COSTA, Lúcio, Registro de uma vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COELHO, Frederico (org.) Museu de Arte Moderna: Arquitetura e Construção. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

CORBUSIER, Le. Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo. São Paulo: Cosac Naify: 2004

DIEDRICH, Lisa, ADAM, Hubertus, HENDRIKS, Mark e KUCAN, Ana. Landscape Architecture Europe: Fieldwork. Basel: Birkhäuser, 2006.

DOURADO, Guilherme Mazza, Burle Marx: O prazer de viver e trabalhar com a natureza (entrevista com Roberto Burle Marx). In Revista Projeto, nº 146, São Paulo, out. 1991.

DOURADO, Guilherme Mazza, Modernidade Verde: Jardins de Burle Marx. São Paulo: Senac, 2009.

ELIOVSON, Sima. Os Jardins de Burle Marx. Rio de Janeiro. Salamandra, 1991.

FADIGAS, Leonel. Urbanismo e Natureza. Lisboa. Sílabo, 2010.

FARAH, Ivete; SCHLEE, Mônica & TARDIN, Raquel, Arquitetura Paisagista Contemporânea no Brasil. São Paulo: Senac, 2010.

FROTA, Lélia Coelho. Roberto Burle Marx, um modernista planetário, in Roberto Burle Marx. Uma poética da modernidade. Belo Horizonte: Itaminas, 1989.

GALENDER, Fany. Desenho da Paisagem e Apropriação do Meio Ambiente. São Paulo, 1994.

GB Arquitetos (org.). Gonçalo Byrne: Geografias Vivas. Lisboa: Ordem dos Arquitetos/Caleidoscópio, 2006.

GIEDION, Sigfried. Affonso Eduardo Reidy: Bauten und Projekte. Stuttgart: Stuttgart Museum, 1960.

GIEDION, Siegfried, Espaço, Tempo e Arquitetura: O Desenvolvimento de uma Nova Tradição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GIEDION, Siegfried, O Brasil e a Arquitetura Contemporânea. Rio de Janeiro: Colibri, 1956.

GOMES, António Luiz. Centro Cultural de Belém: O sítio e a obra. Lisboa: CentroCultural de Belém, 1993.

GRAEFF, Edgar. O Edifício. São Paulo: Projeto, 1976.

GUERRA, Abilio. Lucio Costa, (2003). Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: síntese entre arquitetura e natureza tropical. Acedido em 01/09/2013: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/740>>.

GUIMARAENS, Cêça (org.). Arquitetura e Movimento Moderno. Rio de Janeiro: PROARQ, 2006.

GUSMÃO, Arthur. A Real Abadia de Alcobaça. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

GREGOTTI, Vittorio. Território da Arquitetura. São Paulo: Perspectiva, 1975.

GREGOTTI, Vittorio. Um Pedaco de Lisboa. Jornal Expresso. Lisboa, 21 de dezembro 1991.

HALL, Edward T. A Dimensão Oculta. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

HERTZBERGER, Herman. Lições de Arquitetura. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HILLER, Bill e HANSON, Juliene. The Social Logic of Space. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

JACOBS, Jane. The Death and Life of Great American Cities. London: Penguin, 1962.

JANSON, Horst Woldemar. História da Arte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

JUNG, Carl Gustav (org.). O Homem e seus Símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

KAMP, Renato. Burle Marx. Rio de Janeiro: RKF, 2005.

KEANG, Lim Choon. (2004). Nanyang Technological University, School of Art, Design & Media. Acedido em: 01/09/2013: http://www.cpgcorp.com.sg/CPGC/Project/Project_Details?ProjectID=1022&TypologyID=8.

- LANDIN, Paula da Cruz. Desenho de Paisagem Urbana. São Paulo: UNESP, 2004.
- LAMPUGNANI, Vittorio & SACHS, Angeli. Museus Para o Novo Milênio: Conceitos e Projetos. Munique, Londres e Nova York: Prestel Verlag, 1999.
- LEENHARDT, Jacques. Nos Jardins de Burle Marx. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- LOK, Hoong Bee. (2004). Nanyang Technological University. Acedido em 01/09/2013. http://greensource.construction.com/projects/2009/05_Nanyang-Technological-University.asp.
- LYNCH, Kevin. A Imagem da Cidade. Lisboa: Edições 70, 1960.
- MAGALHÃES, Manuela. A Arquitectura Paisagista: Morfologia e Complexidade. Lisboa: Editorial Estampa, 2001.
- MAGALHÃES, Manuela Raposo Espaços Verdes Urbanos. Lisboa: DGOT, 1992.
- MARQUES, António Fernando Ordens Religiosas na Arquidiocese de Évora. Évora Instituto Superior de Teologia 1994.
- MARX, Roberto Burle. Depoimento in Depoimentos de uma Geração. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- MINDILIN, Henrique, Modern Architecture in Brazil. Rio de Janeiro: Colibri, 1956.
- MURATOV, Alex (org.). Bosco Verticale Revista 2G, nº 62, Gustavo Gilli, Barcelona, 2012.
- NATIVIDADE, José. O Mosteiro de Alcobaça: Notas Históricas, a Igreja, os Túmulo, o Mosteiro. Porto: Edições Marques Abreu, 1929.
- NIEMEYER, Oscar. Conversa de Arquiteto. Rio de Janeiro: Revan, 1993.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture. New York: Rizzoli, 1984.
- NESBITT, Kate (org.). Uma Nova Agenda para a Arquitetura. São Paulo: Cosac & Naif, 2008.
- O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: A Ideologia do Espaço da Arte. São Paulo, Martins Fontes, 2002.
- PEDROSA, Mário. A Arquitetura Moderna no Brasil, L'architecture d'aujourd'hui, nº 50-51, Boulogne: 1953. In Xavier, Alberto, Depoimentos de uma Geração: Arquitetura Moderna Brasileira. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- PEDROSA, Mário. O paisagista Roberto Burle Marx. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 10 janeiro 1958.

PHAM, Diane. (2011). Bosco Verticale in Milan Will be the World's First Vertical Forest. Acedido em: 01/09/2013: <http://inhabitat.com/bosco-verticale-in-milan-will-be-the-worlds-first-vertical-forest>.

RAMBERT, Francis; CAVALCANTI, Lauro & EL-DAHDAH, Farès. Roberto Burle Marx The Modernity of Landscape. Paris: Cité de L'architecture & du Patrimoine, 2011.

RAMOS, Tânia Beisl. Bairros Planeados e Novos Modos de Vida Olivais e Telheiras. Lisboa: Caleidoscópio/CIAUD. 2012.

RAMOS, Tânia Beisl. Os Espaços do Habitar Moderno: Evolução e Significados. Os Casos Português e Brasileiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

RAMOS, Tânia Beisl. (2009). Superquadra: vida suspensa. Acedido em 01/09/2013: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.112/27>.

REGO, José Lins. O Homem e a Paisagem in Depoimentos de uma Geração. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

ROGERS, Richard & GUMUCHDJIAN, Philip. Cidades Para um Pequeno Planeta. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

SANTOS, Cecília & PEREIRA, Margareth. Le Corbusier e o Brasil. São Paulo: Tessela, 1989.

SARAIVA, Graça & LAVRADOR-SILVA, Ana. Percepção e Avaliação dos Valores Estéticos da Paisagem. Síntese Metodológica in Contextos Humanos e Psicologia Ambiental. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Burle Marx: Espaços da Arte Brasileira. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

SOCZKA, Luís (org.). Contextos Humanos e Psicologia Ambiental. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

TABACOW, José. Roberto Burle Marx: arte e paisagem - conferências escolhidas. São Paulo: Nobel, 2004.

TERRA, Carlos; TRINDADE, Jeanne; ANDRADE, Rubens (org.). Do imaginário a matéria: Roberto Burle Marx In Revista Leituras Paisagísticas Teoria e Práxis, nº 3, Rio de Janeiro, 2009.

TELLES, Gonçalo Ribeiro (coord.). Plano Verde de Lisboa: Componente do Plano Diretor Municipal. Lisboa: Colibri, 1997.

TOSTÕES, Ana. Gulbenkian Arquitetura e Paisagem. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

TOSTÕES, Ana. Fundação Calouste Gulbenkian: Os Edifícios. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

VINNITSKAYA, Irina. (2011). In Progress: Bosco Verticale. Acedido em: 01/09/2013: <http://www.archdaily.com/195866/in-progress-bosco-verticale-boeri-studio>.

VITRUVIO, Marco, Los Diez Libros de Arquitectura, Barcelona: Ibéria, 1986.

XAVIER, António Manuel, Das Cercas dos Conventos Capuchos. Casa do Sul: Évora, 2004.

XAVIER, António Manuel, Das Cercas dos Conventos Capuchos. Licorne: Lisboa, 2011.

XAVIER, Alberto (org.). Depoimento de Uma Geração: Arquitetura Moderna Brasileira. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

ZEVI, Bruno. Frank Lloyd Wright. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

ABEN, Rob e WIT, Saskia. The Enclosed Garden: History and Development of the Hortus Conclusus and its Reintroduction into the Present-day Urban Landscape. Rotterdam: 010 Publishers, 1999.

ABBUB, Benedito. Criando Paisagens: Guia de Trabalho em Arquitetura Paisagística. São Paulo: Senac, 2006.

ANELLI, Renato, GUERRA, Abílio e KON, Nelson. Rino Levi Arquitetura e Cidade. São Paulo: Romano Guerra, 2001.

AUGÉ, Marc. Não Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade. Lisboa: 90º Graus, 2005.

AYMONINO, Aldo & MOSCO, Valerio. Contemporary Public Space Un-volumetric Architecture. Milão: Skira, 2006.

BENEVOLO, Leonardo. A Cidade e o Arquitecto. Lisboa: Edições 70, 1998.

BENEVOLO, Leonardo. A Cidade na História da Europa. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

BENEVOLO, Leonardo. Introdução à Arquitetura. Lisboa: Edições 70, 1987.

BARDI, Pietro Maria. The Tropical Gardens of Burle Marx: Rio de Janeiro/Amsterdão: Colibris, 1964.

BARRA, Eduardo. Paisagens Úteis: Escritos Sobre Paisagismo. São Paulo: Senac, 2006.

CABRAL, Francisco Caldeira & TELLES, Gonçalo Ribeiro. A Árvore. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999.

CARITA, Helder & Cardoso, Homem. Tratado de Grandeza dos Jardins em Portugal ou da Originalidade e Desaires desta Arte. Lisboa: Círculo de Leitores, 1990.

- COELHO, Frederico (org.). Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro: Arquitetura e Construção. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.
- CULLEN, Gordon. Paisagem Urbana. Lisboa: Edições 70, 1983.
- ECKBO, Garrett. Landscape for Living. Nova Iorque: Sheridan, 2009.
- ECKBO, Garrett. Urban Landscape Design. Nova York: McGraw-Hill, 1964.
- EDWARDS, Brian. O Guia Básico para a Sustentabilidade. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- FARIELLO, Francesco. La Arquitectura de los Jardines. Barcelona: Reverté, 2004.
- FAUX, Monique, SMADJA, Gilbert e ABADIE, Daniel. L'art et la Ville. Geneve: Skira, 1990.
- FERRAZ, Marcelo (org.). Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi/Imprensa Oficial de SP, 1996.
- GARCIA, Eduíno. Acerca dos Pelourinhos dos Coutos de Alcobaça: Encontro do Desaparecido Pelourinho de Alfeizerão. Edição Grupo de Amigos do Mosteiro de Alcobaça: Alcobaça, 1975.
- GIROUARD, Mark. Cities and People: A Social and Architectural History. London: Yale University Press: 1985.
- GOWAN, Todd. The London Square. New Haven and London: Yale University Press, 2012.
- JELLICOE, Geoffrey e JELLICOE, Susan. The Landscape of Man: Shaping the Environment from Prehistory to the Present Day. Londres: Thames & Hudson, 1995.
- KENNEDY, Declan e KENNEDY, Margrit (org.). La Ciudad Interior. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- LAURIE, Michael. Introducción a la Arquitectura del Paisaje. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- LE CORBUSIER. La Ville Radieuse. Paris: Vincent Fréal, 1964.
- LE CORBUSIER. La Charte d'Athènes: Suivie de Entretien avec les Étudiants des Écoles d'Architecture. Paris: Minuit, 1971.
- LEITÃO, Nicolau. Exposições Universais: Londres 1851. Lisboa: Expo 98, 1994.
- LIMA, João. O que é Ser Arquiteto. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- LYNCH, Kevin. A Boa Forma da Cidade. Lisboa: Edições 70, 1999.
- MONTANER, Josep Maria, A Modernidade Superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- MUGA, Henrique. Psicologia em Arquitetura. Vila Nova de Gaia: Gailivro, 2005.
- NIEMEYER, OSCAR. Meu Sósia e Eu. Rio de Janeiro: Revan; 2008.

NIEMEYER, OSCAR. Rio. Rio de Janeiro: Revan, 2008.

OLIVEIRA, Aline de. Lina Bo Bardi: Sutis substâncias da Arquitetura. São Paulo/Barcelona: RG/Gustavo Gili, 2006.

OLSEN, Donald. The city as a work of art. London: Yale University Press, 1986.

PAVIANI, Aldo (org.). Brasília em Questão: Ideologia e Realidade. São Paulo: Projeto, 1985.

RASMUSSEN, Steen. Arquitetura Vivenciada. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ROSSI, Aldo. A Arquitetura da Cidade. Lisboa: Cosmos, 2001.

SANTANA, Vasni (org.). A Paisagem Carioca. Rio de Janeiro: Rio Arte, 2000.

TOSTÕES, Ana. Monsanto, Parque Eduardo VII, Campo Grande: Keil do Amaral, Arquiteto dos Espaços Verdes de Lisboa. Lisboa: Salamandra, 1994.

TERRA, Carlos, TRINDADE, Jeane e ANDRADE, Rubens. Do Imaginário a Matéria: A Obra de Roberto Burle Marx. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2009.

ZARATE, Antonio. El Espacio Interior de la Ciudad. Madrid: Sintesis, 1991.

Número total de palavras: 19.117

ANEXOS

Entrevista: Eduardo Barra

Eduardo Barra é arquiteto de formação, mas desde o início do seu percurso profissional trabalhou como arquiteto paisagista, colaborando inicialmente com um dos maiores nomes da Arquitetura Paisagista brasileira, Fernando Chacel. Entre os seus projetos mais significativos estão o espaço livre das Usinas Nucleares de Angra dos Reis, litoral Sul do Rio; o Parque da Cidade, em Porto Velho, Rondônia; os espaços exteriores contíguos a duas novas edificações da TV Globo, no PROJAC e a reurbanização das ruas Voluntários da Pátria e Real Grandeza, no Rio de Janeiro. Eduardo Barra foi ainda presidente da Associação Brasileira de Arquitetos Paisagistas, entre 2005 e 2007; criador e editor do Jornal da Paisagem, entre 1997 e 2004; editor do boletim eletrônico Paisagem Escrita, entre 2005 e 2008; e autor do livro Paisagens Úteis: Escritos sobre Paisagismo, publicado pela editora Senac/Mandarim em 2006. Atualmente desenvolve seus projetos no ateliê de Arquitetura Paisagista Studio Barra & Hermano Freitas, no Rio de Janeiro.

JOSÉ GUIMARÃES – Você trabalhou com o arquiteto e arquiteto paisagista Fernando Chacel, que por sua vez trabalhou com Roberto Burle Marx. Você acredita que o trabalho de Burle Marx contribuiu com um novo método para a arquitetura brasileira? Onde a relação entre os domínios da Arquitetura e da Arquitetura Paisagista passaram a ser um dos seus pontos principais?

EDUARDO BARRA – Talvez Roberto Burle Marx tenha sido um dos primeiros brasileiros a transitar com desenvoltura entre arquitetos, num momento de grandeza da arquitetura brasileira, em que se procurava com muita perseverança uma nova linguagem formal e conceitual representativa da efervescência cultural que se vivia naqueles tempos. Refiro-me aos anos 1930. Talvez, mesmo que instintivamente, Roberto Burle Marx tenha buscado um caminho mais “naturalista”, tratando a vegetação como elemento de composição arquitetônica, mas sempre com muito respeito pelo projeto de Arquitetura, recebendo em troca, percebe-se, o mesmo respeito dos arquitetos. Talvez a porta de entrada através de Lucio Costa, respeitado como intelectual, arquiteto e profissional preocupado com o passado e o futuro de nossa identidade cultural, tenha tido um peso muito grande, e fez com que profissionais experientes olhassem para aquele jovem e suas plantas de uma forma menos negligenciada. Mas Roberto Burle Marx não chegou àquelas conclusões a partir do nada, pois já vinha de um ambiente de respeito à natureza semeado por Glaziou e outros que o antecederam.

JG – Sem dúvidas Auguste Glaziou em muito deve ter influenciado Roberto Burle Marx, a medida que este foi o primeiro a aplicar a vegetação autóctone nos jardins do Rio, apesar do predomínio de espécies exóticas que sugerissem uma paisagem europeia, por exemplo com o uso da amendoeira, Terminalia catappa L., árvore de folha caduca e que troca de cor no outono. Também seria importante lembrar o trabalho de Mina Klabin e Gregori Warchavhic, com o seu jardim de cactáceas na Casa Modernista (1928) e a posterior e primeira atitude profissional de RBM na Casa da Família Schwartz, onde aplica, assim como Mina Klabin,

cactáceas e uma linguagem povoada por geometrias rígidas. Roberto Burle Marx utilizou-se desta linguagem em seus primeiros jardins, como os de Recife, mas logo cedo descobriu as formas livres que tanto caracterizaram o seu trabalho. Com a sua colaboração no projeto do Museu de Arte Moderna do Rio, Burle Marx voltou a utilizar as formas geométricas em um jardim que adota um partido neoplástico, numa relação muito próximo a Affonso Eduardo Reidy. Muitos críticos acreditam numa nova fase na obra de RBM, como Mário Pedrosa, onde afirma que “pictórico é ultrapassado, em proveito do puro arquitetônico paisagístico [...] agora, o jardim já não é mais passivo em face dos espaços e dos planos da construção arquitetônica propriamente dita. [...] Tende, antes, a definir o espírito do lugar.” (1958: 6). Isso nos dá a entender que a partir desta obra o seu trabalho é entendido dentro da arquitetura moderna brasileira como de total integração e estruturante no sentido de qualificação do espaço.

EB – A transição do grafismo orgânico para o construtivismo nos anos 1950 ocorre em RBM, assim como vinha ocorrendo nas artes plásticas em geral e Roberto não estava imune a isso. (A respeito, veja meu artigo sobre a Praça Bagatelle, em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/11.126/3887>.) Veja como houve reação a essa mudança, condenando-o como refém das formas sinuosas que tanto propagara. Quando diziam que ele aplicava a linguagem da pintura aos jardins, ficava bravo, não gostava da comparação, mas é claro que o cardápio de formas se interpenetrava, por isso considero tão importante analisar o Roberto Burle Marx paisagista em paralelo ao pintor, tapeceiro, joalheiro, etc. Ocorre que RBM tem personalidade forte, é muito criativo, conquista um invejável *status* no campo das artes e arquitetura e suas opiniões, começam a ser muito respeitadas. A expressão “jardins de Burle Marx” se torna um potencial de vendas e de valorização do projeto, e ele sabia se aproveitar dessa posição muito bem, como nos bancos Safra e quase todos os projetos. Mas o mesmo não ocorre com paisagistas, como dizer, menos expressivos. Há que se brigar muito para introduzir verdadeiramente um projeto no outro, pois a arquitetura continua sendo senhora. Até mesmo a implantação da construção no terreno, tarefa de muito interesse para o projeto paisagístico, nunca cabe ao paisagista. Depois, temos que lutar para minimizar os maus resultados de uma implantação ruim, mal estudada. Agora mesmo, passei a tarde tentando resolver isso.

JG – *Dentro deste aspecto qual a sua visão sobre a atual conexão entre o trabalho conjunto de arquitetos e arquitetos paisagistas?*

EB – Me parece de fundamental importância que os dois profissionais trabalhem em conjunto desde os primeiros passos de criação da obra, mas essa situação ainda está muito longe de se tornar verdadeira. Ainda há muita incompreensão, por parte dos arquitetos, da efetiva capacidade de colaboração do arquiteto paisagista, frequentemente entendido como um profissional que “vem depois”, que “coloca molho”, que contribui para camuflar alguns pontos da arquitetura que não ficaram bem resolvidos. Dificilmente o arquiteto paisagista é convidado para discutir a implantação da edificação no terreno, para ajudar a resolver questões técnicas de modelação da topografia, relações com o entorno, diálogo com elementos naturais e demais elementos de composição da paisagem pré-existente. Ou seja, a ideia corriqueira é de que o paisagismo deva-se subjuguar à criação arquitetônica. Isso vem mudando ao longo do tempo, mas de forma muito lenta, restrita a alguns profissionais mais meticolosos.

JG – Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Rino Levi entre outros arquitetos modernos brasileiros, sempre foram defensores do que classificavam como ‘síntese das artes’, Lucio Costa, muitas vezes apelava ao trabalho multidisciplinar, como por exemplo no seu pronunciamento sobre a separação do curso de Arquitetura da Escola de Belas Artes, “E se o faço é por estar em jogo no caso uma questão de princípio que, como tal, não comporta transigência, pois interfere com o ideal de comunhão das artes” (1955 apud XAVIER (org). 262: 1962) Você acredita que a lição de integração ensinada como método no movimento moderno se perdeu para os alunos frutos desta separação? Resultando em situações onde a Arquitetura Paisagista, por exemplo, está subjugada a segundo plano?

EB – Nunca havia pensado que uma coisa pode decorrer da outra, mas faz um certo sentido. Mas o fato é que a arquitetura paisagística precisa romper com a arquitetura, precisa ganhar vida própria, e não vai conseguir nunca se ficar sendo o que é hoje no Brasil: um quase nada, uma dissidência discreta do curso de arquitetura, capricho de uma minoria. Os arquitetos não suportam a ideia de permitir que seus colegas tomem rumo diferente, pois ainda veem o paisagista como um maquiador, alguém que vai aplicar uma saída cosmética para salvar seu projeto arquitetônico, para complementá-lo, nunca para dialogar de igual para igual. O mesmo ocorre com as demais artes, pois, quando permitida, a escultura entra na arquitetura como elemento decorativo. Dificilmente você vê projetos integrados. A comunhão entre as artes é muito bonita no discurso, mas desde que não mude os rumos da arquitetura, acho que é assim que se comporta a maioria de nossos colegas. Desculpe se sou pessimista quanto a isso, mas a saída dos arquitetos brasileiros do sistema CREA/CONFEA e a adesão ao CAU¹⁶ só vem enfatizar isso. A situação do arquiteto paisagista, no momento atual, é de total submissão ao desejo dos arquitetos, ao pensamento do CAU, em que o arquiteto é soberano. Em conflito com essa soberania, a arquitetura paisagística atual alça voos solo, trabalha em áreas de conhecimento que nenhum arquiteto jamais ousou pensar. Fazemos recuperação de áreas degradadas, áreas de preservação permanente, parques de educação ambiental... Objetos de muito interesse em que a obra de arquitetura inexistente ou, se existe, é mínima, não chega a ter importância enquanto discurso formal-funcional. Acho que o foco se ampliou de tal forma que extrapolamos essas relações com a arquitetura, estamos além. É lógico que sempre precisaremos trabalhar em projetos, digamos, arquitetônicos, mas não só isso.

JG – O curso de arquitetura paisagista ainda não é regulamentado no Brasil, sendo objeto de especialização aos estudos normais de Arquitetura e Agronomia. Nos países onde o curso é regulamentado, estão, dependendo da corrente morfológica, mais ligados a Arquitetura, ao Urbanismo ou a Agronomia, o que não se traduz, geralmente, na boa integração entre os domínios dessas disciplinas, como por exemplo o caso de Portugal, onde o curso é regulamento desde 1942 e as dificuldades de integração tão antigas quanto. Você acredita que a regulamentação da profissão de arquiteto paisagista no Brasil venha a contribuir para uma maior integração dos seus valores específicos?

¹⁶ CREA, era a antiga denominação da Ordem dos Arquitetos e Engenheiros do Brasil, sendo atualmente conhecido como CONFEA, Conselho Federal de Engenharia e Agronomia. O CAU, Conselho de Arquitetura e Urbanismo, foi criado com a separação dos arquitetos do sistema CREA.

EB – A regulamentação seria um primeiro passo, embora, parece que estamos concordando, nem a Arquitetura e nem a Agronomia sejam suficientes para dar cabo de toda a rede de conhecimentos necessária para formar um arquiteto paisagista, na aceção completa do termo. Portanto, o que estamos procurando é um novo profissional, uma nova ciência, capaz de dialogar no mesmo nível tanto com a área das artes e da arquitetura, quanto com a área das ciências biológicas. Em outras palavras, estou falando de um profissional com conhecimentos amplos de toda essa vastidão de conhecimentos e que consiga coordenar uma equipe multidisciplinar. RBM e Chacel advogavam isso o tempo todo: não há como fazer paisagismo e arquitetura da paisagem sozinho, há que se cercar de profissionais de áreas diversas. Sobretudo nos dias de hoje, quando as questões ambientais são tão prementes e se imbricam com tanta naturalidade nas questões estéticas e da própria sobrevivência. Estou falando do paisagista como um maestro, que não precisa ser um virtuose de todos os instrumentos da orquestra sinfônica, mas precisa conhecer as potencialidades e limitações de cada um, para extrair do conjunto o melhor resultado possível.

JG – *Em seu livro, 'Paisagens Úteis', você fala sobre a mudança de foco dos lançamentos imobiliários no Brasil, uma vez que nas campanhas de marketing os espaços interiores, de domínio da Arquitetura, passam a um plano secundário face aos espaços exteriores, de domínio da Arquitetura Paisagista. A mudança procura assim responder a busca por parte da população por espaços livres, o que geralmente não se traduz na coerência entre os espaços da Arquitetura e da Arquitetura Paisagista, resultando em operações que visam a decoração de acordo com tendências da moda. Você utiliza-se dos exemplos do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro e o Oakland Museum, na cidade de Oakland na Califórnia, como projetos onde a interação entre Arquitetura e Arquitetura Paisagista são um princípio de projeto, o que torna as duas visões indissociáveis. Você acredita que a interação entre essas duas disciplinas desde o início do projeto seja o melhor método para que as qualidades intrínsecas da Arquitetura e da Arquitetura Paisagista reflitam-se na real qualificação do ambiente construído?*

EB – Sim, claro, sobretudo num país (Brasil) de predominância tropical ou equatorial, onde é vital a necessidade de utilizar os espaços abertos, de transitar entre interior e exterior de forma quase imperceptível, de trazer o exterior para dentro do ambiente de vivência.

JG – *Face a reais situações onde a Arquitetura Paisagista é considerada como elemento secundário, e em seu livro Marta Schwartz fala sobre o baixo orçamento destinado a Arquitetura Paisagista frente as demais fases de projeto ou então a mais comum situação onde o arquiteto paisagista é o último profissional a atuar no projeto, dentre outras situações que expõem essa situação. Você acredita que a 'onda' ecológica/sustentável em que vivemos pode ser a oportunidade para que arquitetos e arquitetos paisagistas voltem a interagir como profissionais complementares como ocorria em um passado não muito distante?*

EB – Tenho dúvidas. Como você mesmo disse, isso cheira tanto a “onda”, a moda... Processos ambientais e biológicos exigem mais tempo que uma temporada de um verão. Moda não costuma passar de uma geração para outra, precisa ser substituída rapidamente, para dar vez a uma nova moda. Mas talvez esteja sendo pessimista, descrente, e isso, de qualquer modo, não costuma ser produtor. Então, penso que o melhor seria acreditar que, após o polimento das sobras “fashion”, alguma coisa há de sobrar, uma nova

consciência. Porque sabemos que não há como persistir na cultura do desperdício e é necessário criar novos mecanismos, novas dinâmicas.

JG – O arquiteto Rino Levi nos indicou que face a complexidade atingida pela Arquitetura, fazia-se fundamental que esta se relacionasse com outras disciplinas, sendo notório o seu trabalho conjunto com o arquiteto paisagista Roberto Burle Marx, este descrevia sua relação profissional com Levi como uma operação onde se buscava "encontrar um resultado que não não servisse apenas para valorizar uma parte, mas sim a unidade do todo". Na sua prática profissional atual pode nos descrever como essas relações são construídas?

EB – Não sei se sou capaz de explicar, porque ocorre de forma natural. Com uns me relaciono melhor, com outros a coisa é mais difícil. Mas não posso reclamar, porque na média a relação é de troca. Costumo fazer um trabalho um tanto didático, fornecendo referências de outros profissionais aos arquitetos com quem estou trabalhando, pois sei que arquitetos não costumam conhecer o trabalho de paisagistas. Acho isso curioso, pois, embora não projete arquitetura, estou razoavelmente antenado com o que acontece no mundo da arquitetura, mas a recíproca não acontece. Arquitetos desconhecem arquitetos paisagistas. É lógico que estou generalizando, mas há pouco estive com um grupo de arquitetos cariocas que nunca havia ouvido falar em Fernando Chacel. Perguntei em que planeta haviam estudado, acho que ficaram um pouco ofendidos. Então temos que ser didáticos, explicar o que sabemos e podemos fazer, falar sobre minimização de impactos ambientais, técnicas de plantio, tudo que abrange nosso campo de conhecimento. Na maioria dos casos, acabo conquistando respeito, mas, como você mesmo disse, é uma relação construída, meticulosamente construída.

Rino Levi morreu quando participava de uma expedição naturalista de coleta de plantas com a equipe de RBM. Conto esse pequeno fato pelo simples motivo de que exemplifica uma compreensão diferente desse arquiteto específico, não há como compará-lo com outros que não acreditavam ou nem pensavam na possibilidade de uma experiência como essa. O “namoro” entre a arquitetura de Levi e a natureza é exemplar. Não que outros não tenham conseguido algo similar, mas são exemplos raros. No exterior, lembro do caso de Richard Neutra que projetava interior e exterior ao mesmo tempo, sem distinção de hierarquia, com resultados excepcionais.

JG – Em seu trabalho com a arquiteta Márcia Moss para a construção de um laboratório de pesquisas da Fundação Oswaldo Cruz, no Rio, onde uma edificação de João Filgueiras Lima, condenada estruturalmente, seria reutilizada com o uso daquela arquitetura em ruínas como suporte para a criação de uma praça pontuada por diversos momentos que encaminhariam ao edifício a ser construído. Pode nos falar como chegaram a este conceito e a que níveis de interação este projeto atingiu?

EB – Esse projeto não foi adiante, nunca chegou a ser construído, talvez pelo ineditismo da concepção. O princípio foi meramente financeiro, pois constatou-se que seria mais barato enterrar a estrutura que demoli-la e remover seus escombros, com consequências ambientais para o sítio que os viesse a receber. Ou, ainda, que recuperá-la estruturalmente. A partir daí, veio a evolução das ideias, que algumas pessoas da instituição apoiaram e deliberaram que valia seguir adiante. Entre a primeira etapa de projeto – os primeiros estudos – e o Projeto Executivo final, passaram alguns anos. Como o tempo não foi

suficiente para que manifestassem desistência dessa ideia, digamos, ousada, acreditamos que seria implementada, mas o resultado foi frustrante. Nunca mais voltei ao local, portanto, não sei dizer se a demolição realmente ocorreu ou se gastaram uma boa fortuna para conservá-la.

JG – Muitos autores, como exemplo Carl Jung falam sobre a maquinação e o seu efeito no distanciamento entre o homem e a natureza, já José Lins do Rego nos fala sobre o medo que o homem recém-chegado teve dos trópicos e a devastação e negação desta natureza. Você parece usar este projeto como o grupo americano SITE, fundado pelo arquiteto e artista James Wines, desconstruindo a arquitetura e mostrando-a como ruína e como objeto frágil perante uma força maior que nos dá a vida e da qual queremos ou devemos nos aproximar. Ainda sobre o trabalho da Fundação Oswaldo Cruz, você afirma que "Em alguns casos provocar a arqueologia pode ser uma boa solução, talvez para o futuro", seria ela uma crítica neste sentido?

EB – Acho que é mais uma piada, uma provocação. Sempre fico intrigado como serão interpretadas no futuro nossas mais singelas decisões ou incertezas atuais. Hoje conjecturamos a respeito das recentes descobertas arqueológicas, tiramos conclusões, cruzamos informações de um lado com outro e “construímos certezas” sobre nosso passado. Mas sempre me ocorre “será que essas interpretações não estão sendo conduzidas para lados equivocados?”, pelo simples fato de seguirem pistas falsas, resultados de erros ou acidentes de percurso?

JG – O seu trabalho mais recente na Linha 4 do metrô do Rio de Janeiro reflete-se em um trabalho onde a Arquitetura e a Arquitetura Paisagista estão muito condicionadas por questões de domínio das diversas áreas de engenharia, onde tudo pode mudar rapidamente. Numa obra como esta o diálogo entre profissionais torna-se essencial para o bom andamento e resposta do projeto. Roberto Burle Marx trabalhou com os arquitetos Sabino Barroso, Jayme Zettel e José Leal na Estação Carioca, onde trataram os espaços «fronteira» entre a Arquitetura e a Arquitetura Paisagista de forma bastante sensível, neste caso o interior e exterior, com o abundante uso de vãos e aberturas; o uso do material vivo, onde a vegetação faz parte da linguagem da arquitetura da estação que camufla o seu volume como sendo uma continuação da pendente e na aplicação de chafarizes, onde a água funciona como resfriador natural do ar; e por fim e não menos importante a transição entre superfície e subsolo que acontece de forma bastante tênue, através do uso de rampas e de grandes vãos que nos mantêm em permanente contato com os dois «mundos». Pode nos falar um pouco sobre essas questões onde os espaços «fronteira» aparecem de forma mais expressiva, neste trabalho ou em outros que já tenha realizado?

EB – Esse trabalho atual é bem mais simples (!), trata-se da tentativa de minimizar o impacto representado pela implantação do subterrâneo em bairros já consolidados, em praças tradicionais do coração da cidade. É árduo, sob um certo ponto de vista, pois estamos lidando com uma obra de engenharia descomunal, agressiva e que tem prioridade sobre tudo, ou quase tudo, e nós, como arquitetos paisagistas, temos que conciliar essas agressões com a população, com a fisionomia às vezes bucólica de um trecho da cidade. Em algumas intervenções, nossa missão é deixar o resultado final como se nada houvesse acontecido naquele sítio. É como se um morador local viajasse por uns 3 anos e ao voltar nem percebesse que agora está sobre uma estrutura ferroviária complexa. Em outras, há liberdade de se propor coisas novas, mas, por coincidência, exatamente nesses casos esbarramos em duas obras magníficas da arquitetura paisagística carioca: a praça Antero

de Quental, de autoria de Fernando Chacel, e o Jardim de Alah, projeto notável de Azevedo Neto. Ou seja, voltamos à missão de tentar preservar o máximo possível. Nem sempre é possível, mas fico satisfeito quando consigo manter, pelo menos, a ambientação, o “espírito” da concepção original.

Preciso chamar a atenção de que a questão da preservação ainda é ligeiramente estranha para a maioria, pois a cultura dominante é a do refazimento, da demolição e da recriação. Quando saio em busca de documentos antigos, de plantas, mapas, fotos, ainda me olham de lado. Mas, aos poucos, vamos construindo a percepção dessa importância.

JG – Sem dúvidas o processo de preservação é importante, pois toca muitas vezes em situações de construção de memória. Ainda sobre o seu trabalho na Linha 4 do metrô, essas relações tornam-se de certa forma até muito delicadas, por um lado para os moradores, como os de Ipanema, que muito se queixaram sobre o abate de algumas árvores centenárias da Praça Nossa Senhora da Paz, que faziam parte da memória do lugar, coletiva e individual, por outro lado para você, que trabalhou, com o arquiteto paisagista Fernando Chacel. Como está sendo lidar com estas questões de memória do lugar, coletiva e individual de moradores e suas como profissional?

EB – No caso da Praça Nossa Senhora da Paz, muitas árvores tiveram que ser suprimidas. As palmeiras, em grande número, por permitirem transplante, foram levadas para um local distante e, ao fim das obras, retornarão. Boa parte será plantada exatamente no mesmo local, outras em locais próximos. Já as árvores – 22 exemplares, se não me engano –, não permitem esse manejo, mas há que se levar em conta que todas pertenciam às espécies *Ficus benjamina* ou *F. microcarpa*, exóticas extremamente agressivas e invasoras, que hoje em dia já não se admite mais o plantio em espaços públicos. São aquelas espécies que vemos brotando em telhados, no alto do coroamento de prédios e até em pedras. Eram antigas, frondosas, mas estava, por exemplo, destruindo o próprio monumento central da praça. Em seu lugar serão plantadas árvores nativas – como oitis, quaresmeiras e ipês -, também frondosos (no futuro). Não estou querendo justificar nada, mas chamar a atenção para uma certa intransigência que costuma acometer a população quando se trata de mexer no patrimônio público.

A Praça Nossa Senhora da Paz foi inaugurada em 1917 com projeto de autoria desconhecida, apresentando traçado geométrico simétrico e convencional, bem ao gosto da época. Consta que, no início, nem vegetação existia nos canteiros ortogonais. O monumento a Pinheiro Machado só veio a ser incorporado ao conjunto em 1931, juntamente com alguns outros melhoramentos, como o ajardinamento dos canteiros e a implantação de iluminação pública e sistema de irrigação. Em 1936, o logradouro recebeu a denominação atual, em função de sua proximidade com a igreja de mesmo nome. Em 1957, a praça sofreu uma grande reforma projetada pelo paisagista Carlos Perry, momento em que os canteiros retilíneos cederam espaço a formas sinuosas e várias benfeitorias foram introduzidas, como o playground, o lago com a elevação contígua – ao que parece, ainda sem o pergolado – e o adensamento da arborização, dessa vez distribuída de forma orgânica. Portanto, a vegetação “centenária” é apenas um modo de dizer, pois ainda não completou 100 anos. Até então, não se cogitava cercar a praça com grades, tendência que só veio a ganhar força nos anos 1980 e hoje é alvo de questionamento, sobretudo após a vitoriosa remoção do cercamento das praças Tiradentes e Saens Peña.

Conto toda essa história para poder comentar que a praça, do jeito que se apresentava antes das obras, não passava de uma colcha de retalhos, vítima de uma sucessão de “puxadinhos” e adaptações. Um nada desprezível espaço verde em meio a um bairro hoje bastante adensado, um verdadeiro oásis, mas, como praça, havia resultado em um mau

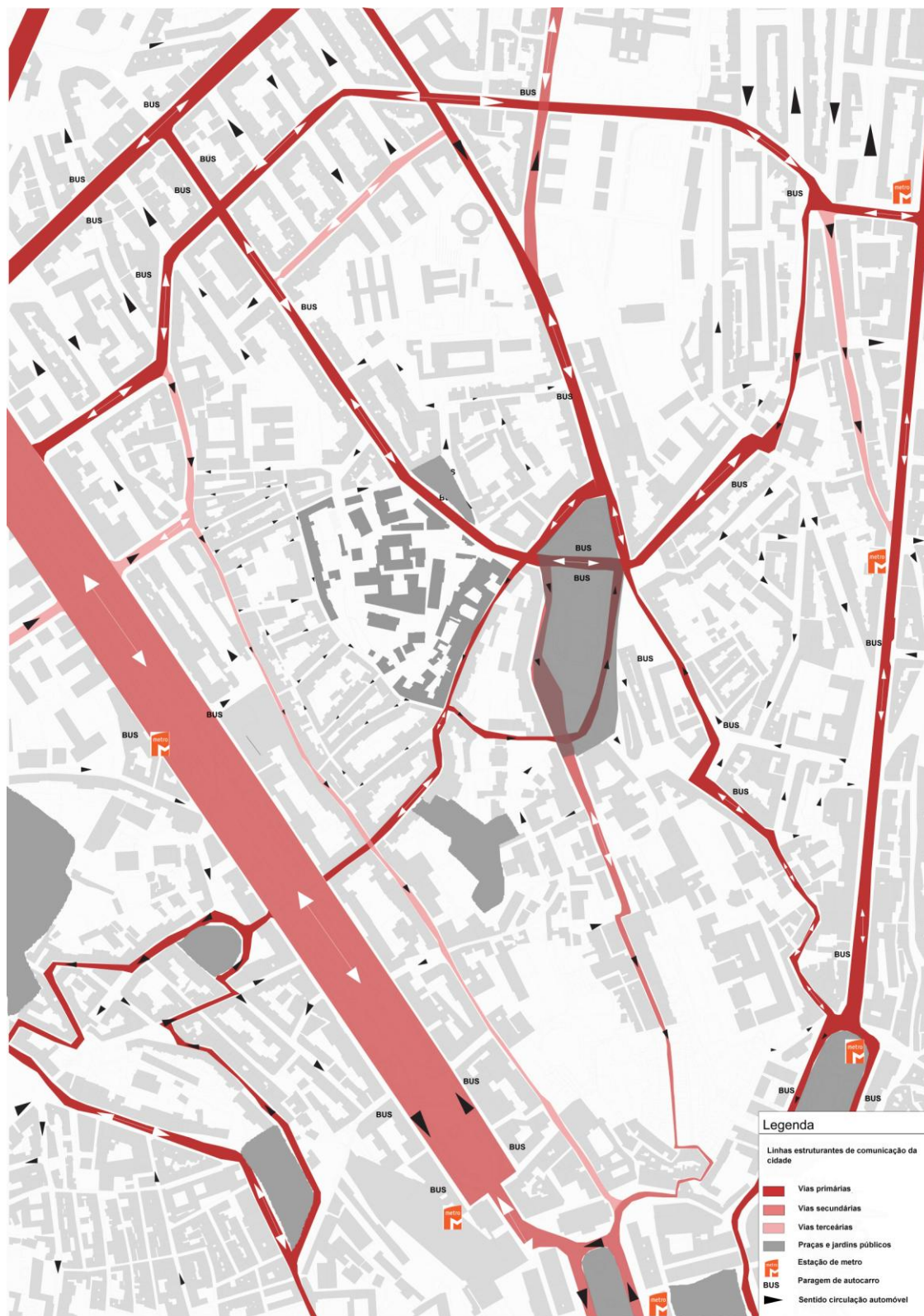
projeto, convencional, nada criativo, com problemas básicos como o playground situar-se exatamente na zona de franca exposição solar, isso em uma cidade que costuma ultrapassar 40 graus nos dias de verão. Com o movimento dos moradores contra as interferências do metrô, fomos obrigados a manter o máximo possível do traçado – e dos erros – originais, ou seja, estamos perdendo uma excelente oportunidade de dotar Ipanema de uma praça com efetiva qualidade.

Já na Praça Antero de Quental, situada no bairro do Leblon, menos de 1 quilômetro adiante, ninguém pareceu se incomodar com as interferências que o metrô poderia provocar e tivemos liberdade total de intervenção. O detalhe é que o projeto de engenharia dessa estação é bem mais agressivo que o de Ipanema (talvez porque a população não tenha se envolvido no processo) e a praça ganhará a presença de muitos respiradouros e volumes acima do solo, que a equipe de paisagismo não teve a oportunidade de questionar e/ou interferir. Por outro lado, ironicamente, tratava-se de uma praça com bom desenho, reprojetao pelo Chacel há cerca de 20 anos, por ocasião do projeto Rio Cidade, ou seja, seria o caso de lutar por sua preservação. Como as interferências obrigavam a muitas modificações, salvamos o que foi possível – o belo playground rebaixado com muretas de pedra, por exemplo – e, no restante, procuramos resgatar o espírito original, reproduzindo, na medida do possível, o mesmo desenho de piso ou redesenhando-o a partir da mesma padronagem de formas e cores. Conhecendo Chacel, como conheci, sei que ele reprovaria essa ideia, diria que eu deveria começar do zero e chegar a um resultado completamente diferente, pois detestava se sentir merecedor de alguma referência, mas aqui preferi contrariá-lo e seguir uma linha parecida com o que eu acho que ele seguiria. Como posso saber sua opinião? Não sei, apenas deduzo, a partir de outros trabalhos seus que fui convidado a intervir e ele, sempre muito positivo, me estimulou a destruir tudo que fez e introduzir o meu modo de projetar. É claro que nunca segui esse seu impulso, nesse momento me rebelava contra o grande mestre, preferindo deixar, de alguma forma, uma referência de seu trabalho original. Não por mero servilismo, mas por enxergar qualidade no que restara de suas ideias originais.

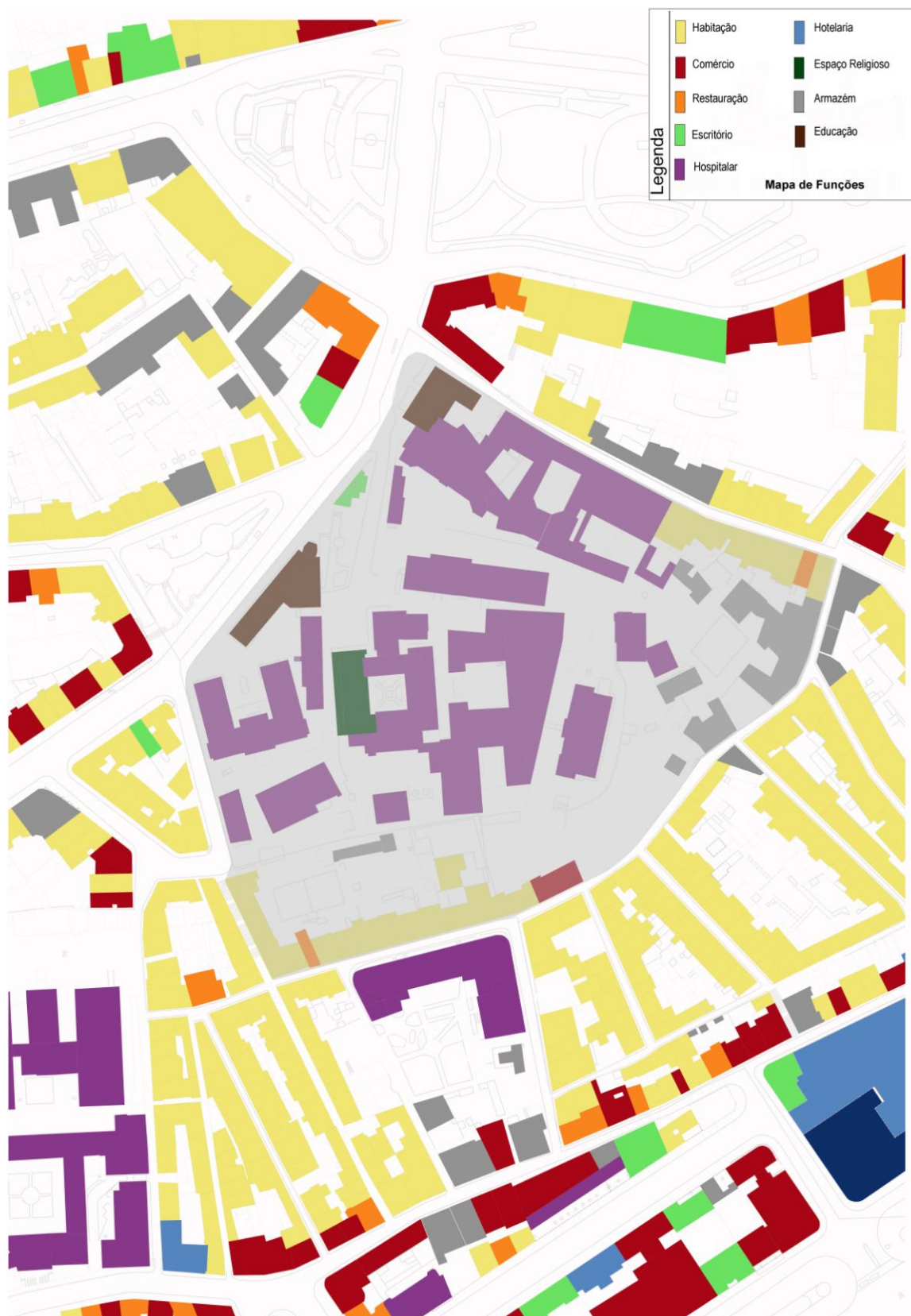
PROPOSTA

Análise Gráfica da Envolvente, do Local de Intervenção e Proposta

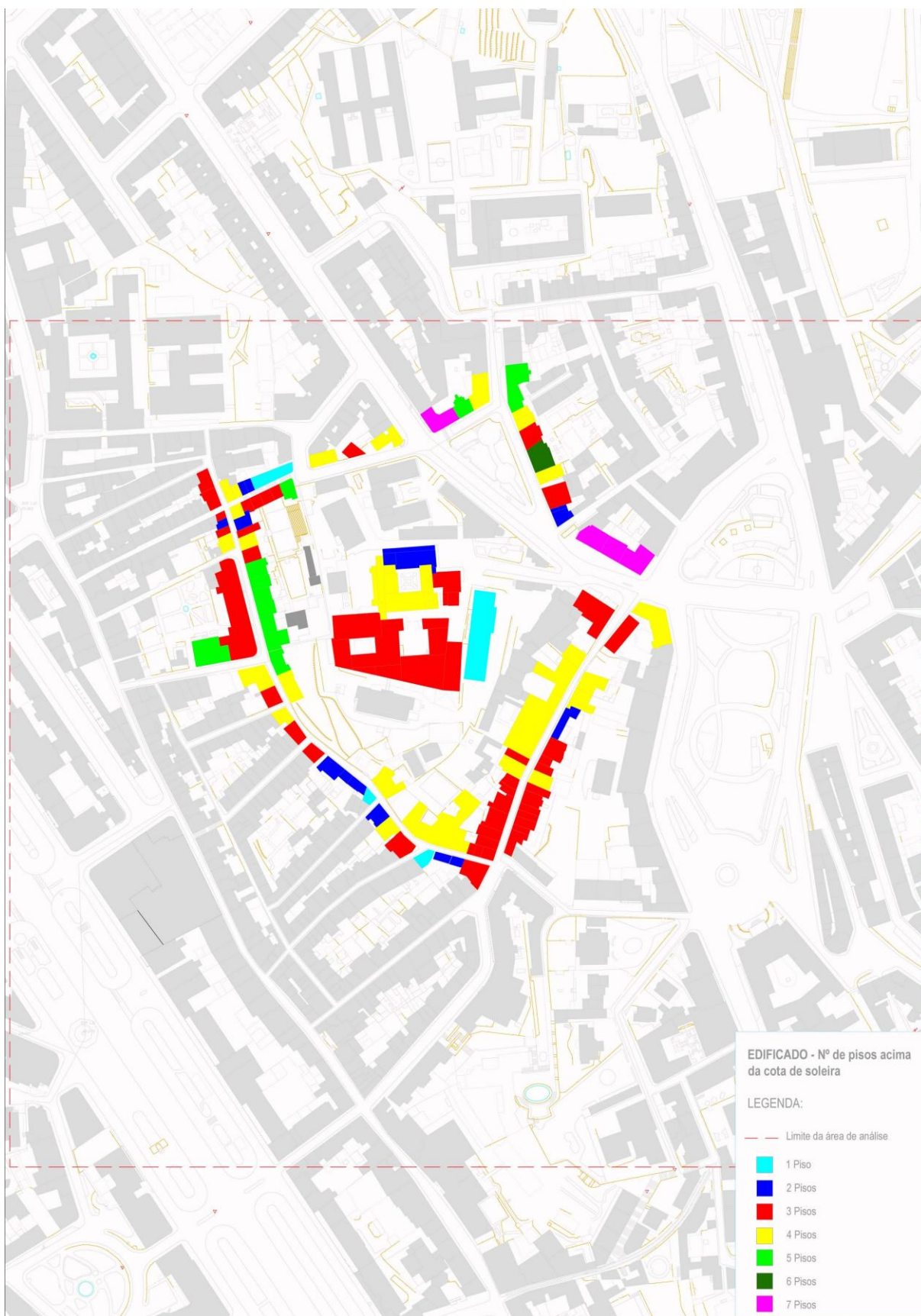
Linhas estruturantes de comunicação com a cidade



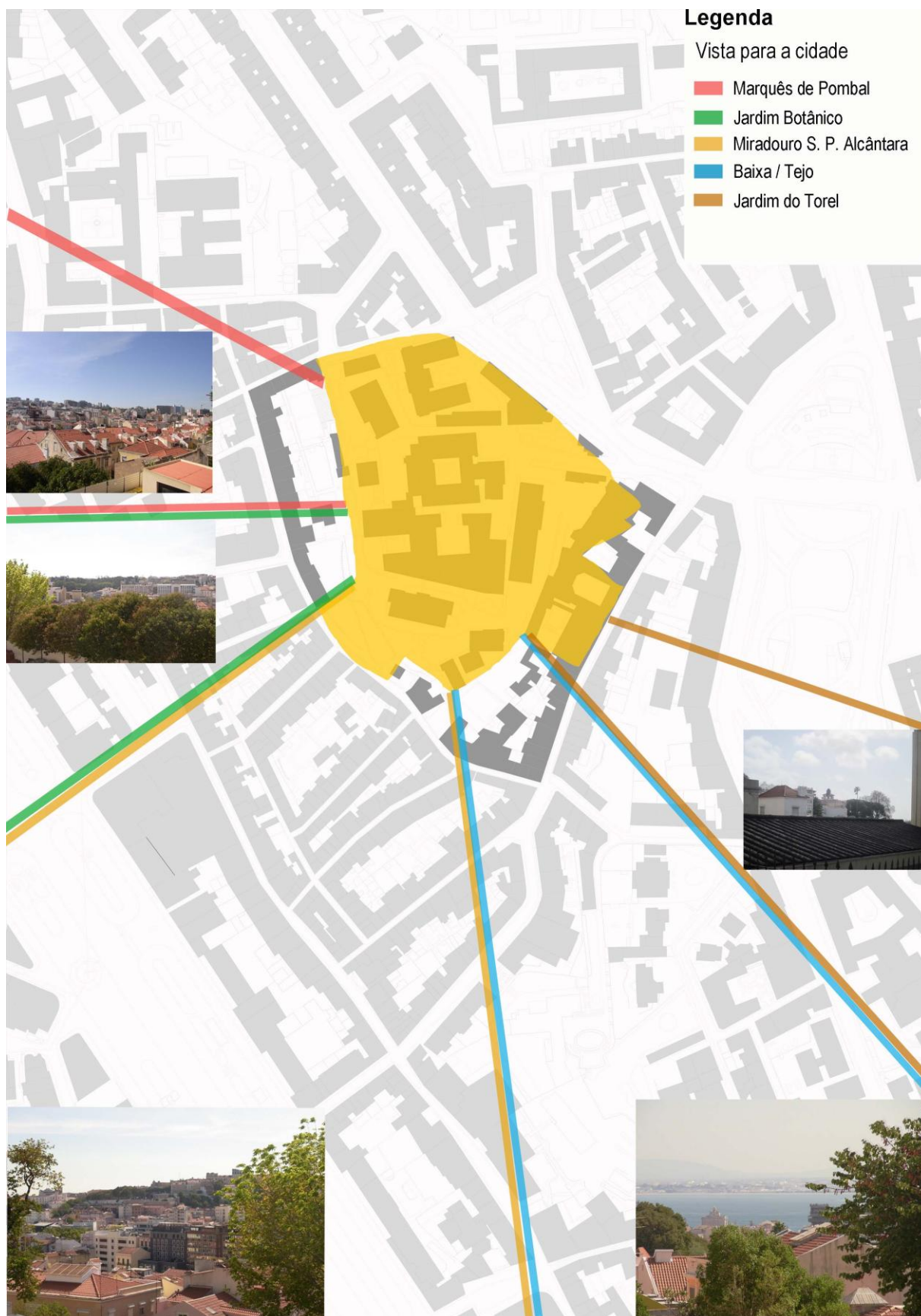
Mapa de funções



Número de pisos



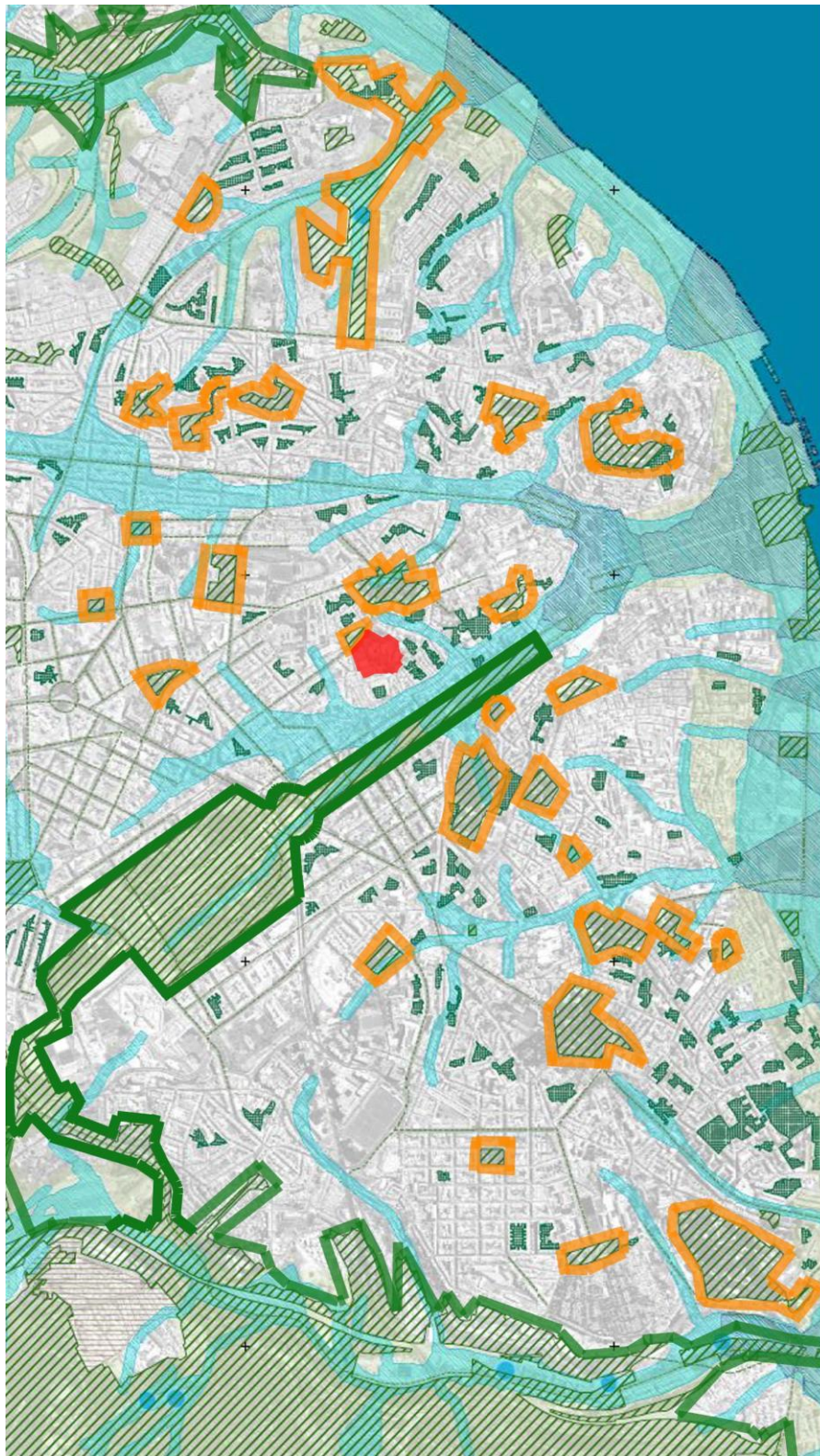
Vista para a cidade



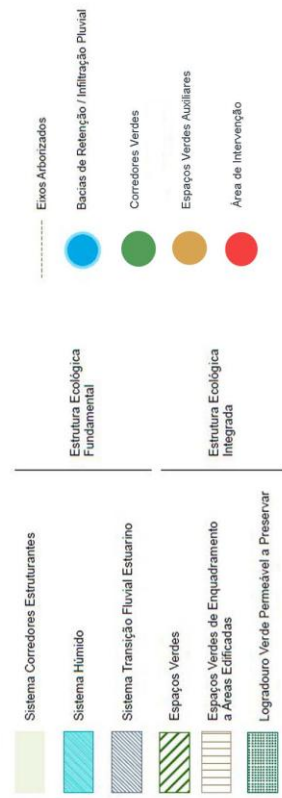
O local de intervenção visto da cidade

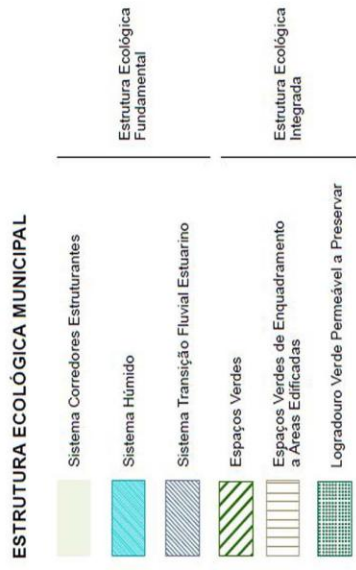


Estrutura Verde de Lisboa



ESTRUTURA ECOLÓGICA MUNICIPAL

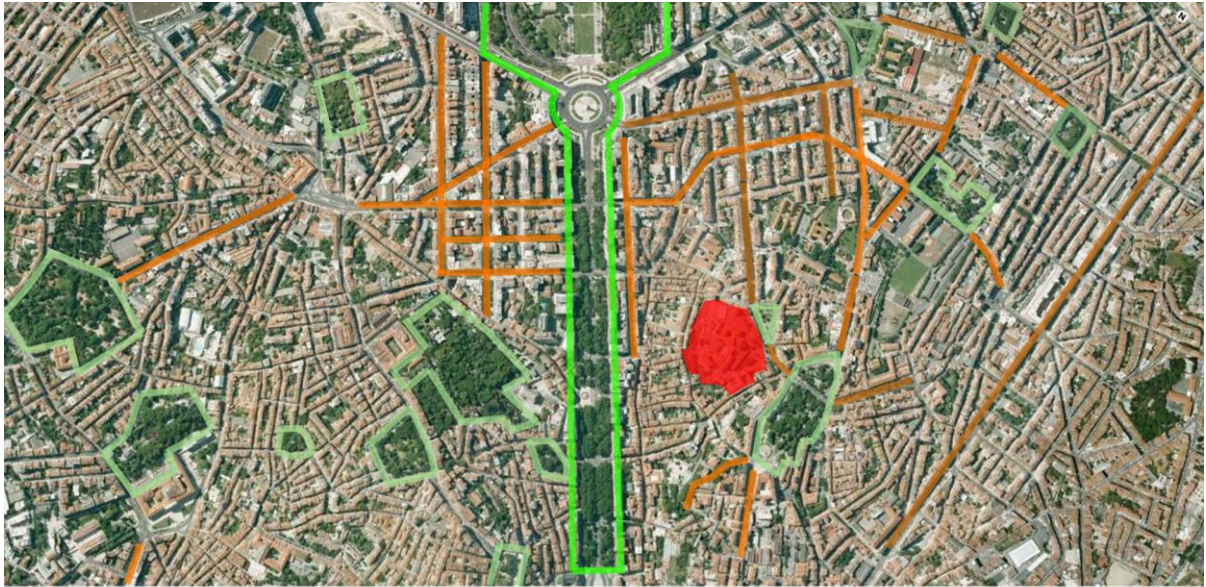




UNIDADES ESTRUTURANTES / CORREDORES VERDES

- 1 - Parque Florestal de Monsanto
- 2 - Parque Periférico
- 3 - Anel Interior
- 4 - Zona Ribeirinha
- 5 - Corredor Verde de Monsanto
- 6 - Corredor Verde Oriental
- 7 - Corredor Vale de Alcântara
- 8 - Corredor Alta de Lisboa
- 9 - Corredor Telheiras





-  Corredor de Monsanto
-  Espaços Verdes Auxiliares
-  Área de Intervenção
-  Eixos Arborizados



-  Corredor de Monsanto
-  Espaços Livres / Verdes Públicos
-  Área de Intervenção

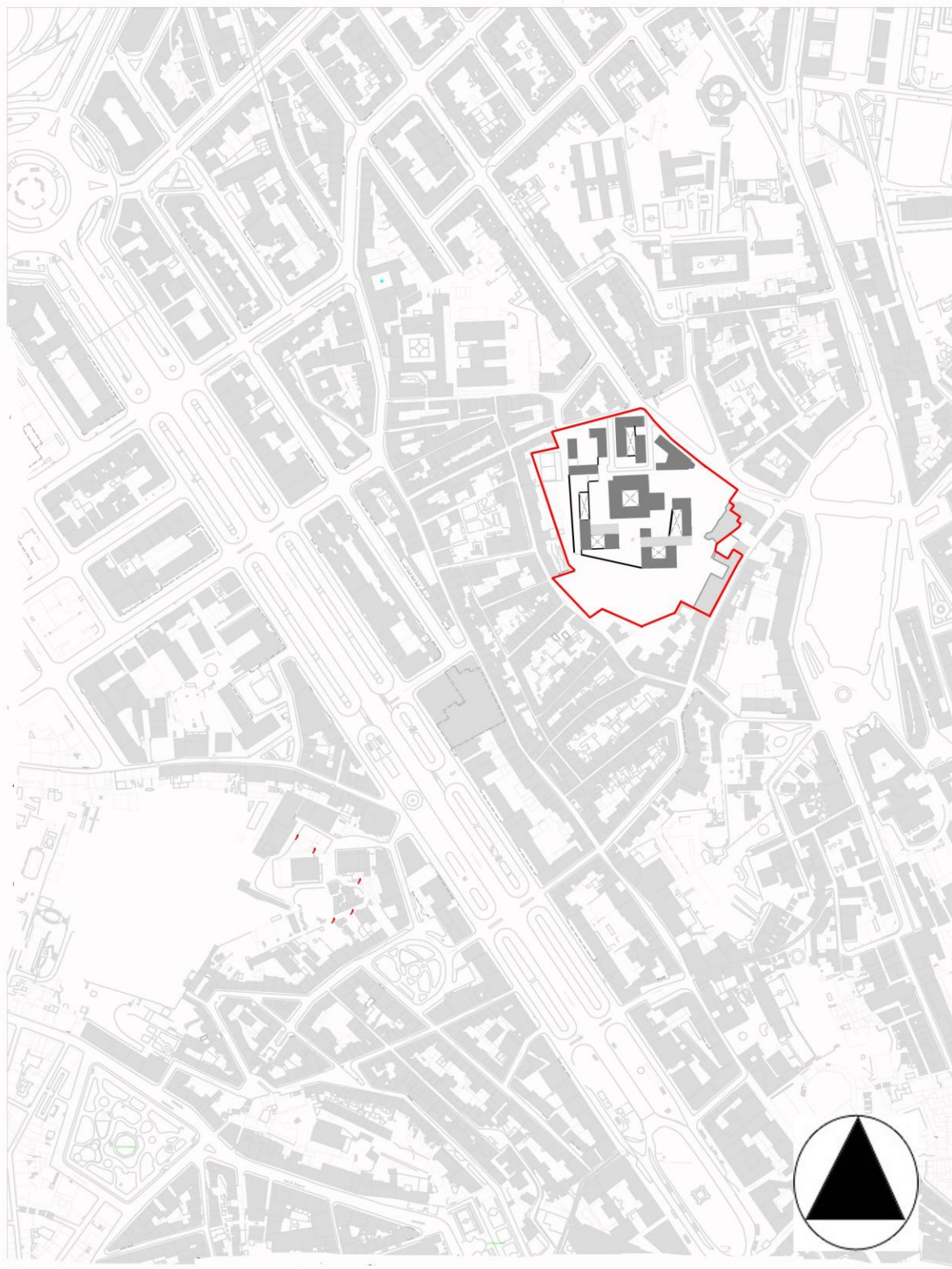
Pré-existências

O Espaço Construído

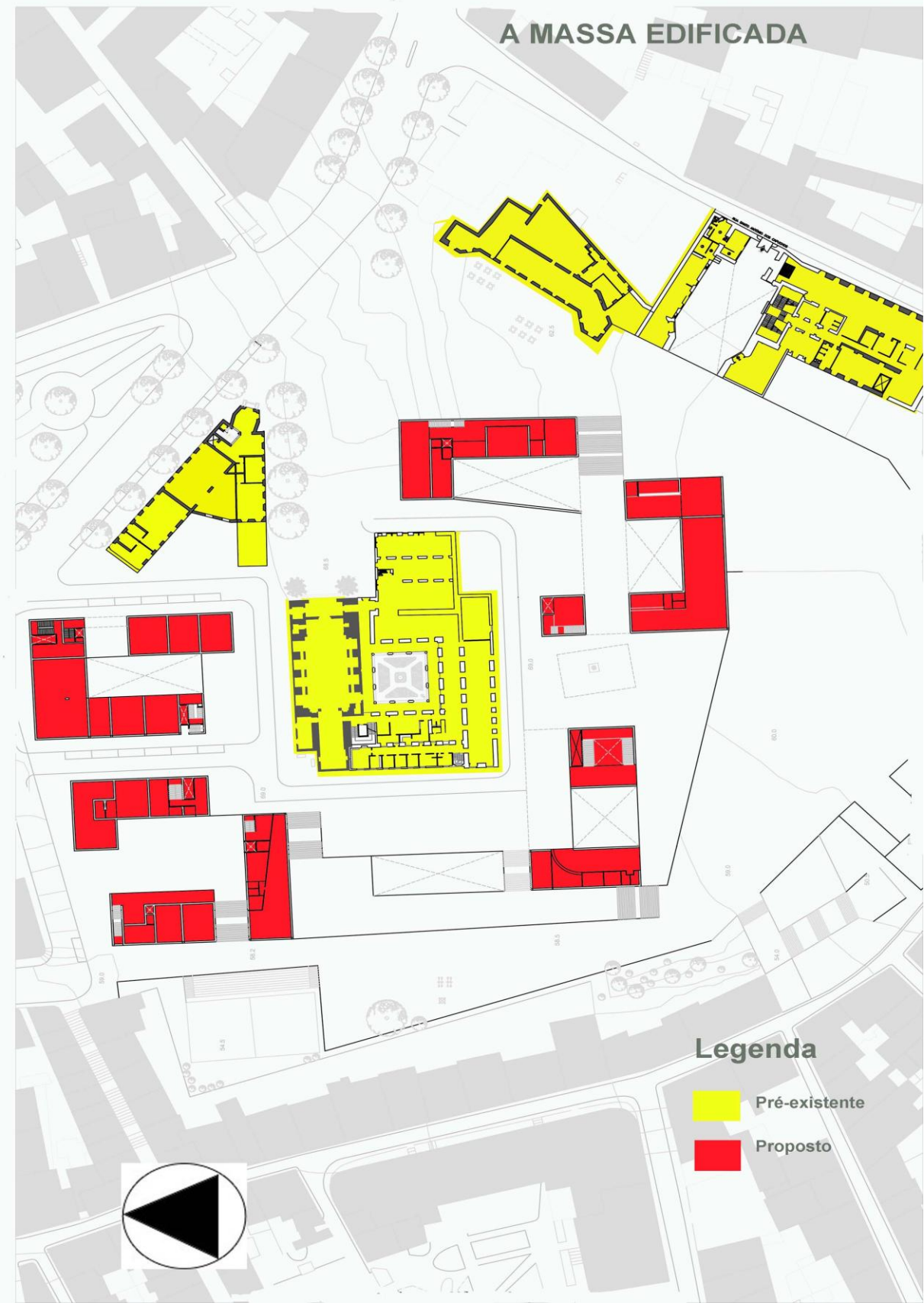
<p>Capela</p>	<p>Dedicada à Santo António, foi inaugurada em 1579, sendo reconstruída depois do terremoto de 1755. Possui estilo maneirista, é composta por uma única nave de planta retangular, para onde se abrem capelas laterais profundas e comunicantes entre si coberta por abóboda de berço e decorada com pintura ornamental monocroma, do século XIX. A restante decoração da igreja resume-se ao lambril de azulejo azul e branco, de meados do século XVIII. A volumetria do edificado é paralelepípedica e com cobertura de telhado a duas águas. No alçado principal se destaca ao nível térreo um arco abatido, onde acede-se a galilé, protegida por uma grade setecentista em ferro forjado, apresenta-se coberta por abóboda abatida e por azulejaria azul e branca da mesma época. O estado de conservação é razoável, sendo classificado desde 1986 como Imóvel de Interesse Público.</p>	
<p>Claustro</p>	<p>Apesar das modificações introduzidas neste espaço nos anos 40, a nível de volumetria e área, verifica-se em planta, principalmente a nível do rés de chão, as antigas paredes portantes do convento original, não existe informação que comprove, mas dado ao pequeno número de religiosos, acredita-se que o convento não tivesse mais de dois pavimentos, os outros dois pavimentos restantes fazem parte das modificações feitas em 1940. No claustro, verifica-se que estão bem preservados os azulejos azuis e brancos, os motivos são compostos por albarradas e golfinhos com barra de volutas, datados da primeira metade do século XVIII. As paredes de suporte aos azulejos são elementos de interesse, incluídos na classificação da Igreja. Uma das faces do Claustro está encerrada, pois serve de zona de receção. Os azulejos aqui instalados fazem parte da classificação de Imóvel de Interesse Público da Igreja.</p>	
<p>Cisterna, boca de cisterna e relógio de sol</p>	<p>Embora a cisterna não seja objeto de Interesse Público, o conjunto formado pela boca de cisterna e relógio de sol está sobre proteção do IGESPAR. A cisterna é composta por abóbodas de aresta. A Boca de Cisterna está forrada por azulejos azuis e brancos que datam do século XVII. No século XIX, devido a morte de um dos internos do Asilo foi fechada e nesta altura foi introduzido o relógio de sol, de três quadrantes, considerado o mais antigo de Portugal, datado de 1586, antes localizado junto a cerca do convento, não existindo informação sobre a sua exata localização original.</p>	

<p>Palácio Condes de Murça</p>	<p>Palácio pertencente à família Murça, Condes de Mello, erguido no século XVII, foi comprado a época do Asilo de Mendicidade, para sua expansão. Possui rica decoração em azulejo de coloração azul e branca, os seus interiores estão muito alterados e a construção de anexos em diversas datas por vezes confunde a sua leitura, não é considerado Imóvel de Interesse Público nem possui qualquer outro tipo de proteção, apenas as paredes suporte aos azulejos, são considerados pelo IGESPAR como elementos protegidos. É de se destacar a monumental escada de acesso, ladeada por azulejos.</p>	
<p>Museu de Dermatologia</p>	<p>Instalado no Salão Nobre do Hospital reúne um conjunto de peças em cera que retratam anomalias dermatológicas e doenças venéreas. Feitos em cera a partir de modelos vivos, e tratadas por artistas de forma a manterem-se fiel ao registo. Inclui todo o espólio com a mesma temática do museu mantido no antigo Hospital do Desterro, a volta do acervo ao Hospital dos Capuchos é legítima, uma vez que foi neste hospital que a coleção se iniciou.</p>	

Implantação da Proposta



A MASSA EDIFICADA



Corpo arbóreo e espaços exteriores

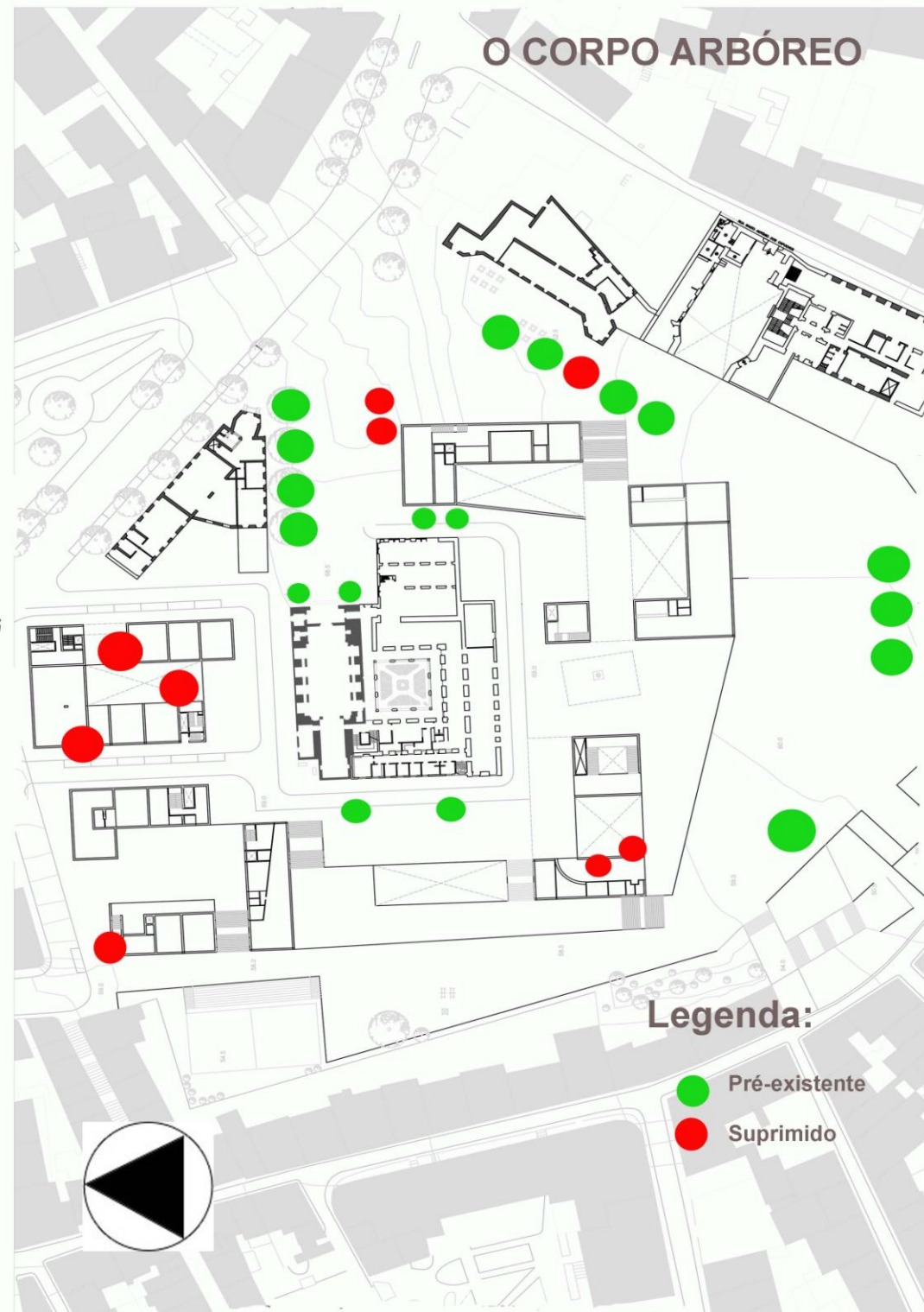
Do levantamento realizado, verifica-se que o corpo arbóreo do Hospital dos Capuchos é composto por um total de 27 árvores de 14 espécies, com o predomínio de vegetação não autóctone. O número total de exemplares chegava a 30, mas com a proliferação do escaravelho da palmeira verificou-se a morte de 3 dos 5 exemplares da espécie *Phoenix canariensis*, os dois exemplares sobreviventes, dado a sua implantação, diálogo com a construção e porte, são consideradas por este estudo como espécies estruturantes, encontram-se em frente a igreja e fazem parte do enquadramento final do eixo visual entre o Campo Mártires da Pátria e a praça formada pela entrada da Igreja, infelizmente não se verifica qualquer medida preventiva para estes dois exemplares, face a ameaça do escaravelho. Outras espécies que merecem atenção para o desenvolvimento deste projeto são dois exemplares da espécie *Tipuana tipu*, conhecidos popularmente como Tipuanas, que neste momento encontram-se deformadas por sucessivas e incorretas ações de poda, pretende-se que estes elementos vegetais com proporções escultóricas venham compor um jogo de relações com a estrutura do edificado proposto para a zona. A Olaia, *Cercis siliquastrum*, situada na cota intermédia é um exemplar de interesse, talvez necessite de tratamento fitossanitário por ser visível o ataque de insetos. A espécie dominante neste momento é um conjunto de plátanos disposto em linha.

Pretende-se a preservação da maior parte do corpo arbóreo e o abate de algumas espécies só se verá necessário por motivo de reorganização construtiva, por motivo de doença ou má adequação da espécie, as demais serão integradas nos espaços a serem desenhados. Evitando assim a tábula rasa «vegetal» que geralmente muito comum e pouco discutida, respeitando assim a idade e a pré-existência não só dos materiais vegetais, uma vez que com a sua particularidade possuem um ciclo próprio de crescimento, mas pensando na qualidade ambiental que estes elementos representam hoje e não no futuro, parafraseando Gonçalo Ribeiro Telles e evitando assim “o seu benéfico papel para quando os nossos bisnetos forem homenzinhos” (TELLES, 1979 apud CAETANO (org.) 2003: 296)

Não se verifica nenhuma árvore classificada no espaço ocupado pelo Hospital de Santo António dos Capuchos, ao contrário do vizinho Campo de Santana, onde todo o arvoredo é classificado desde 1968, foi sugerido por este estudo, dado a sua posição estrutural na orientação e identificação, na valorização que insere no espaço, pelo porte e dado o valor paisagístico e arquitetónico, a classificação ao Instituto de Conservação da Natureza e Florestas, dos dois exemplares de Palmeira das Canárias existentes em frente a Igreja de Santo António dos Capuchos, como árvores de interesse público.

Verifica-se a manutenção das árvores como elemento enquadrante do eixo supracitado, esse sistema visual circundado por árvores já é percebido em mapas desde o século XVII, atualmente é constituído uniformemente por Tílias, *Tilia europaea*, na área exterior ao Hospital e nos seus domínios perde a uniformidade, com o uso de duas diferentes espécies, a Pimenteira-bastarda, *Schinus molle*, inapropriada para o local em questão devido aos seus longos galhos que condicionam a circulação e o Jacarandá-mimoso, *Jacaranda mimosifolia*. Na extremidade do eixo está o largo formado pela igreja, aqui junto ao muro está um dos dois espaços ajardinados do conjunto que contem uma escultura em pedra com a figura de

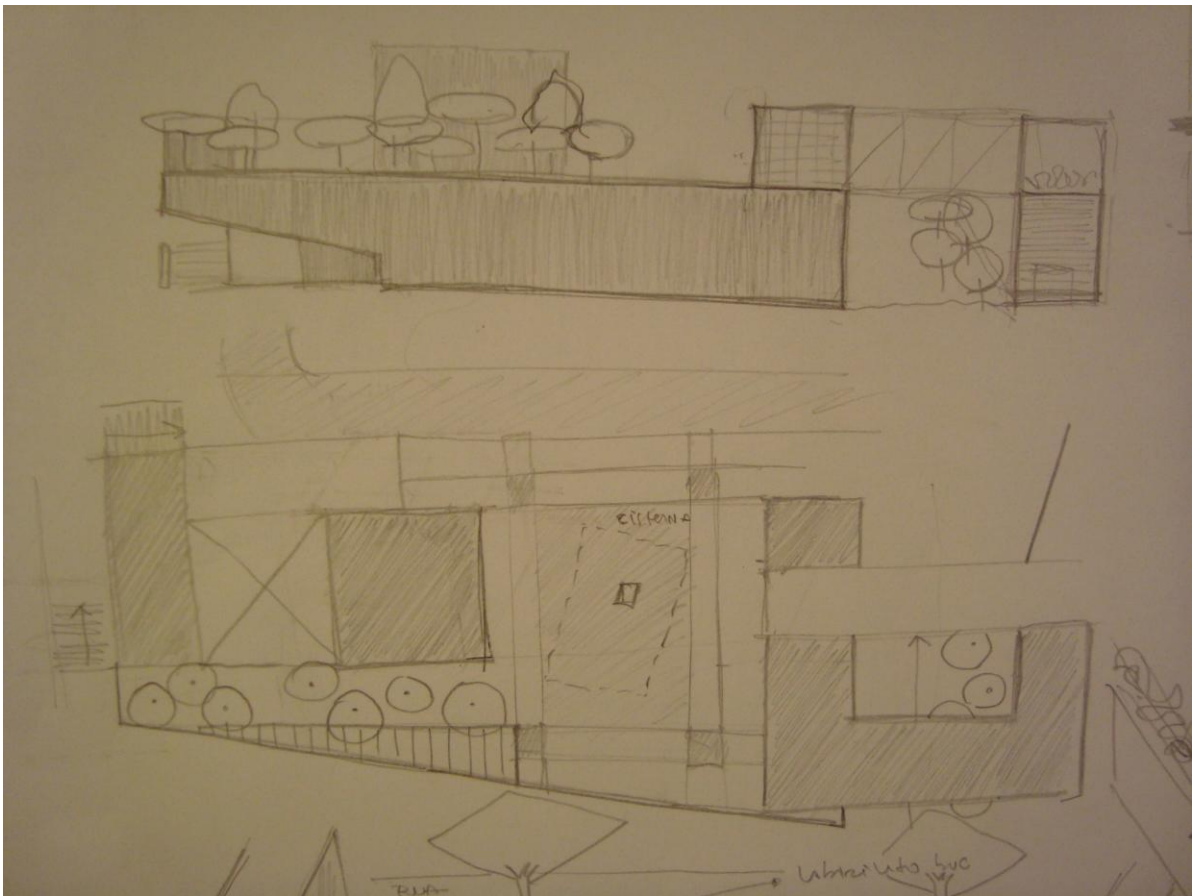
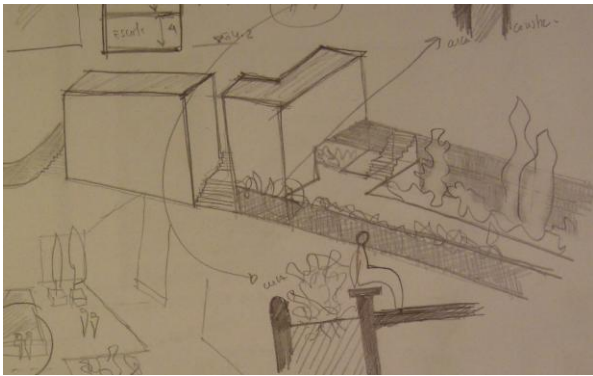
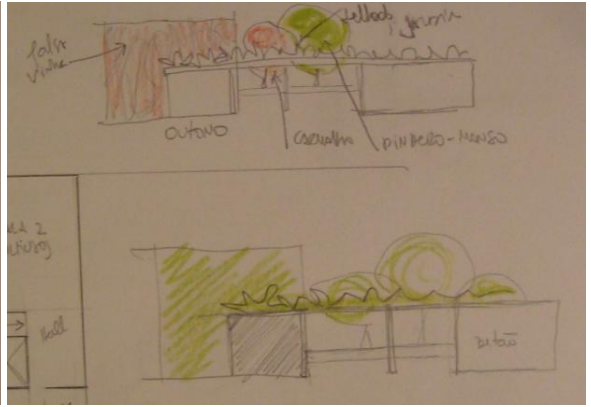
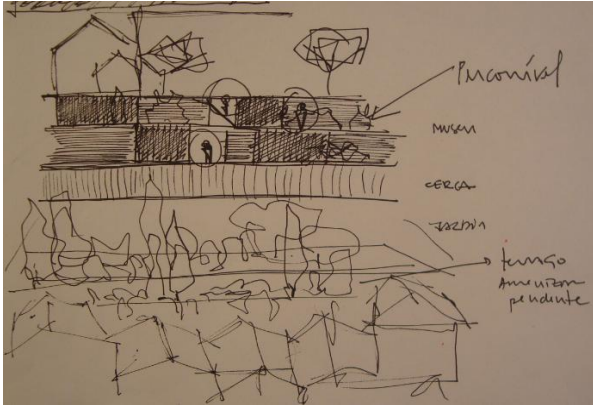
anjos, desconhece-se o autor e procedência. Dentro do claustro verifica-se o de desenho do segundo jardim, que se apresenta com formas geométricas, o pequeno espaço possui uma fonte em pedra em seu centro e quatro canteiros simétricos, compostos por alecrim, *Rosamarinus officinalis* e buxos, *Buxus sempervirens*. Junto a parte Sul da cerca, verifica-se um pequeno espaço de convívio ao ar livre, onde está localizado o café, de onde se abre uma das principais vistas do terreno.

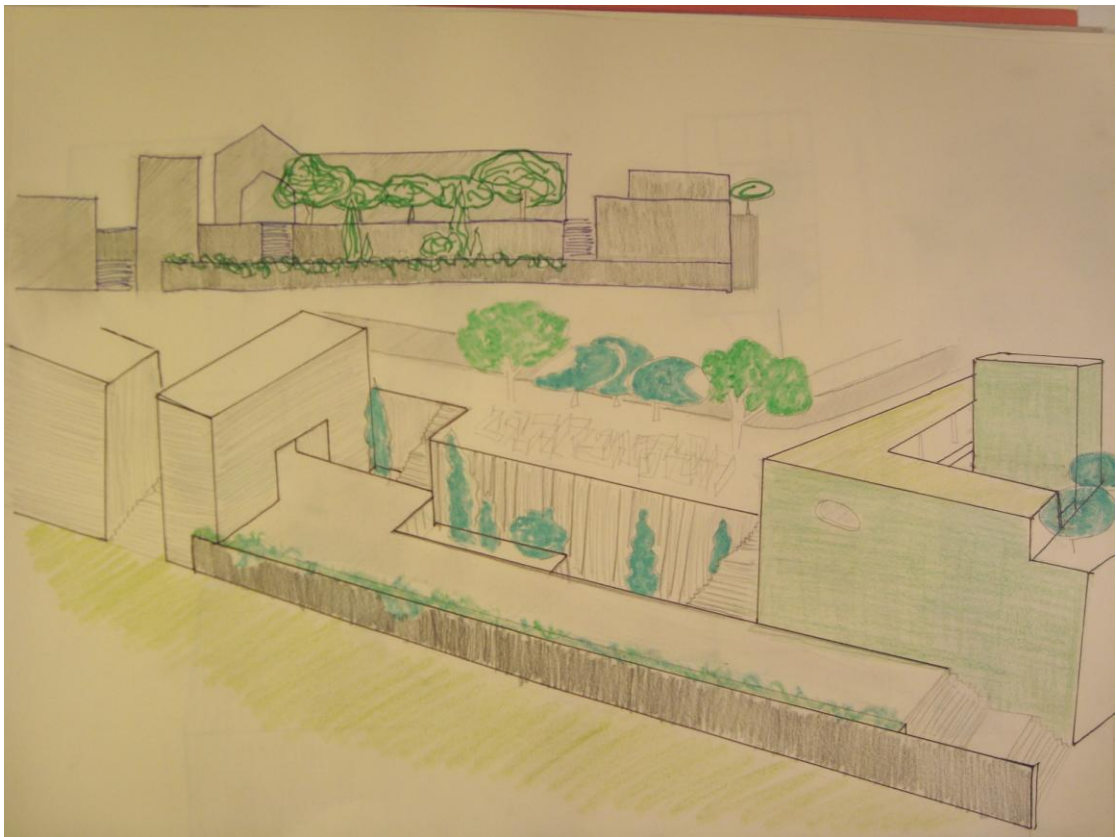


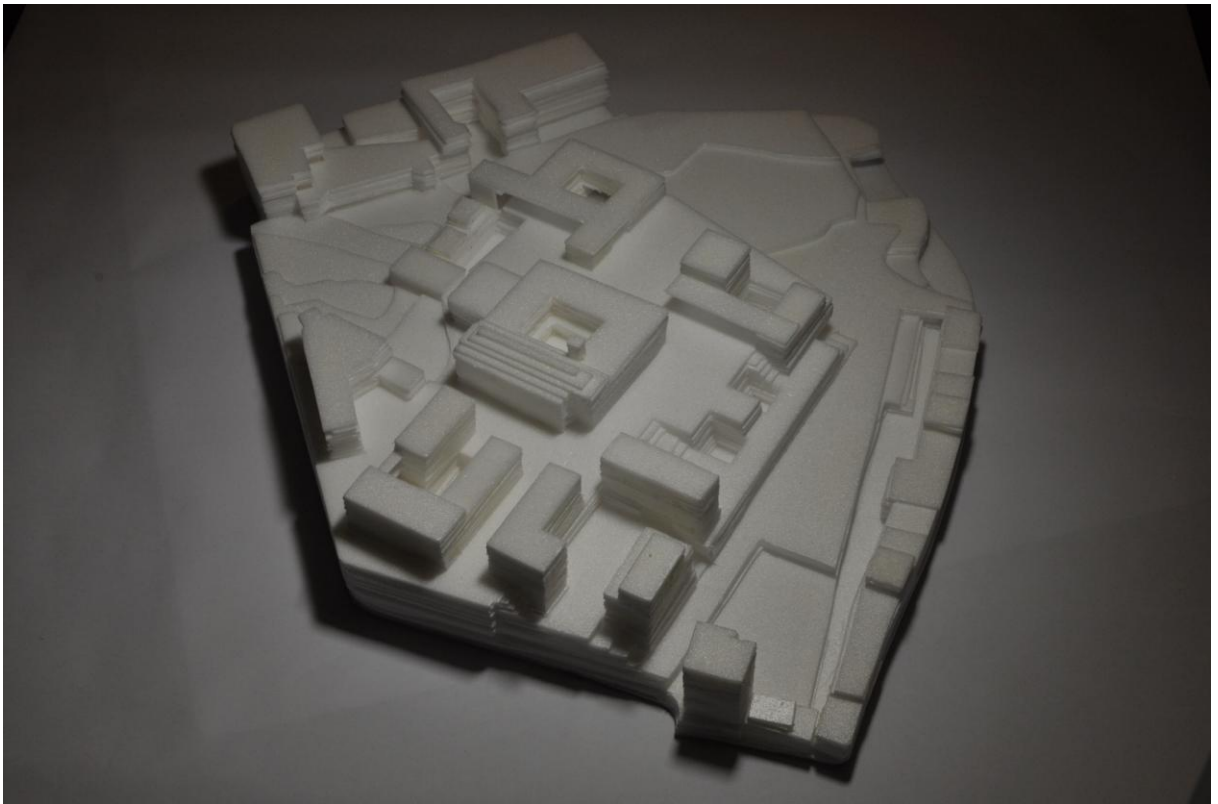
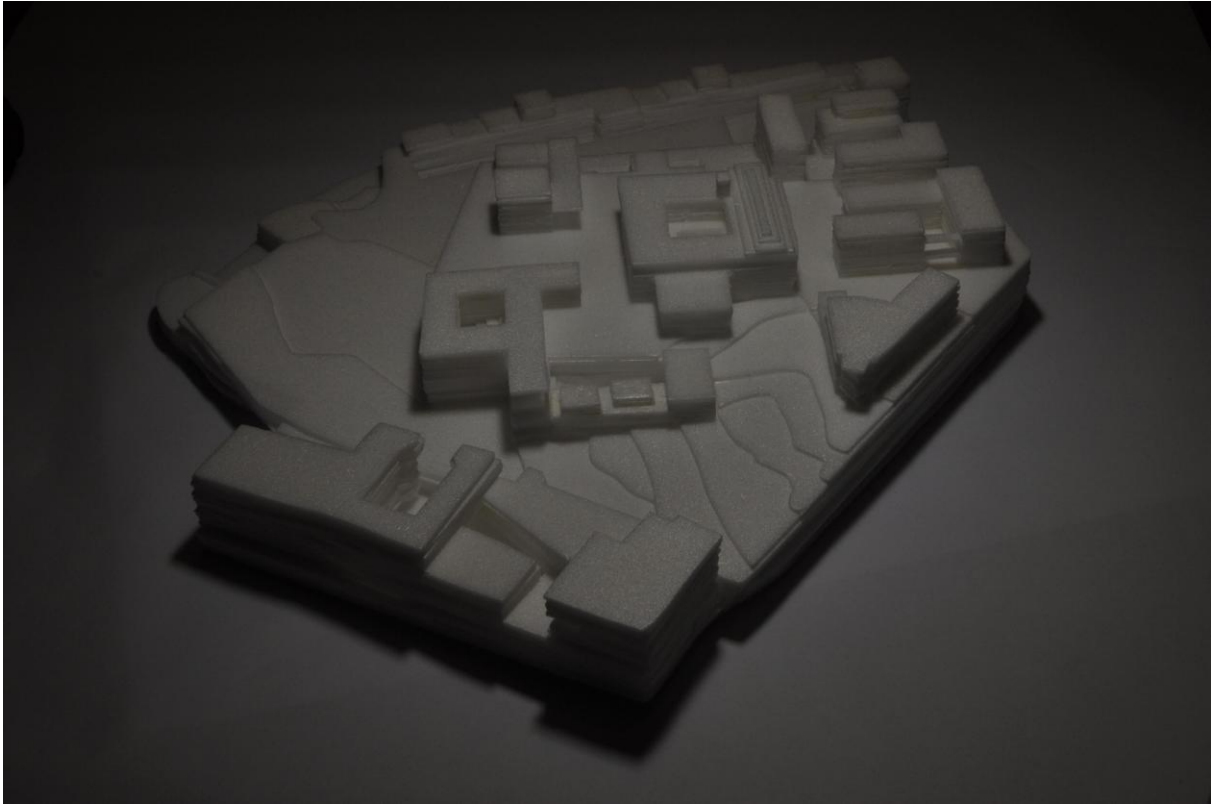
Mapa de funções da proposta

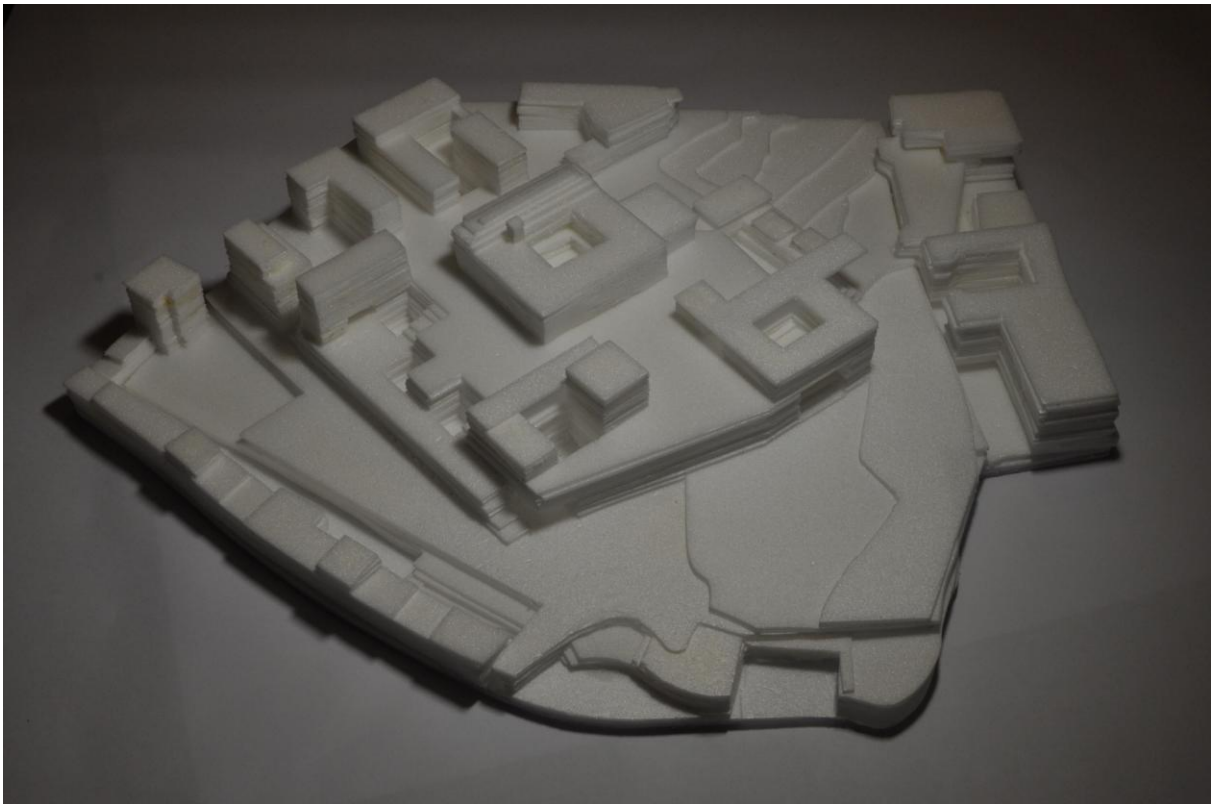
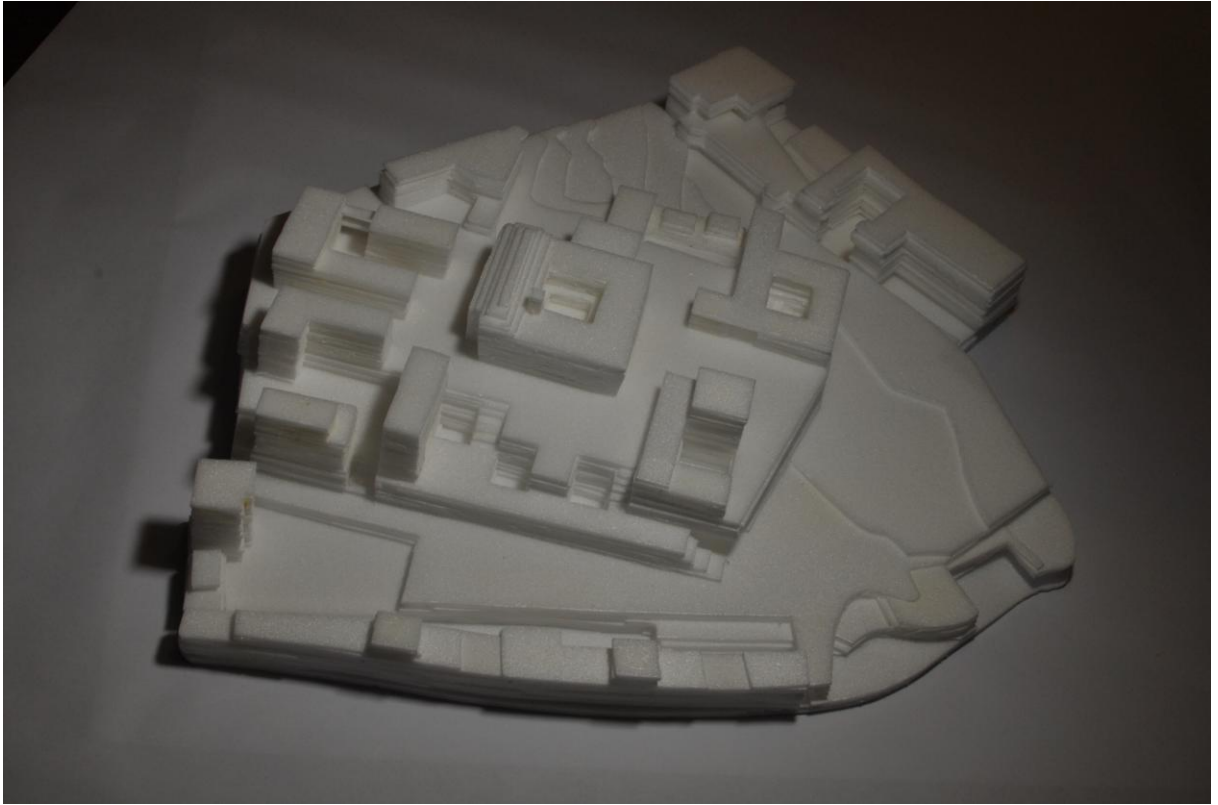


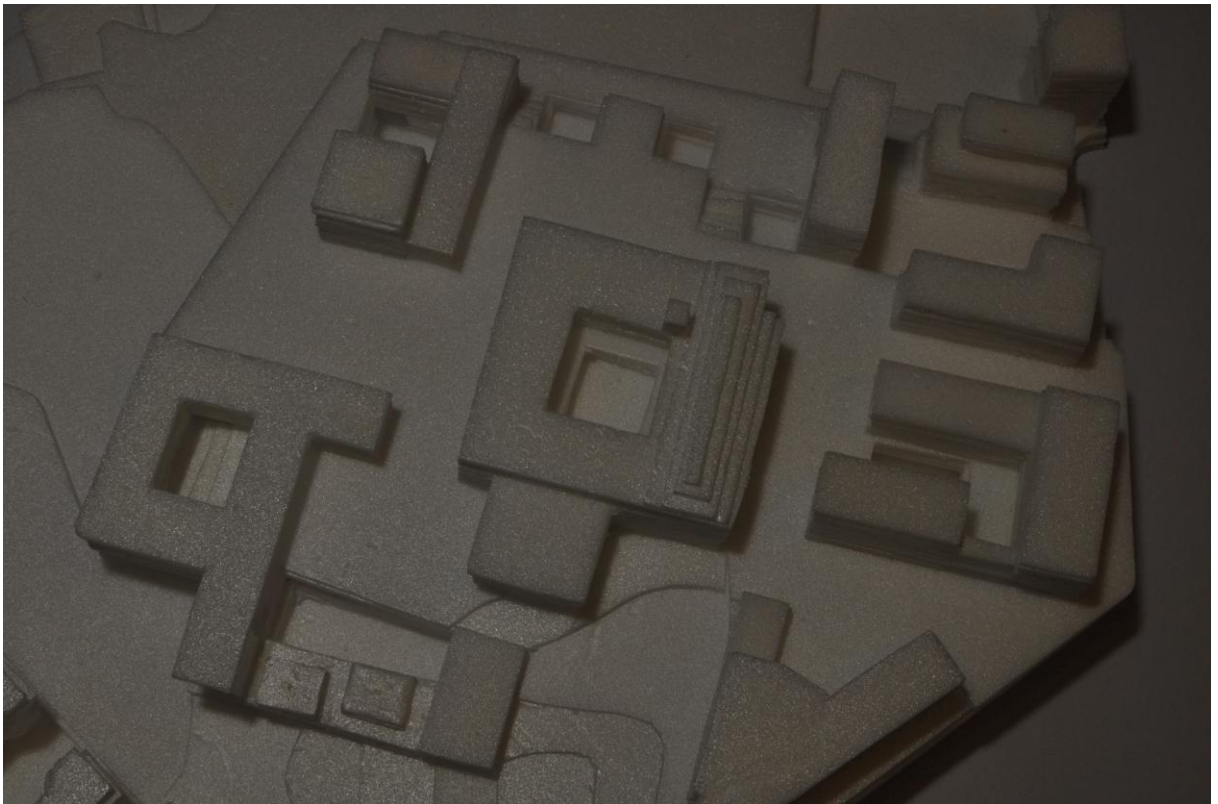
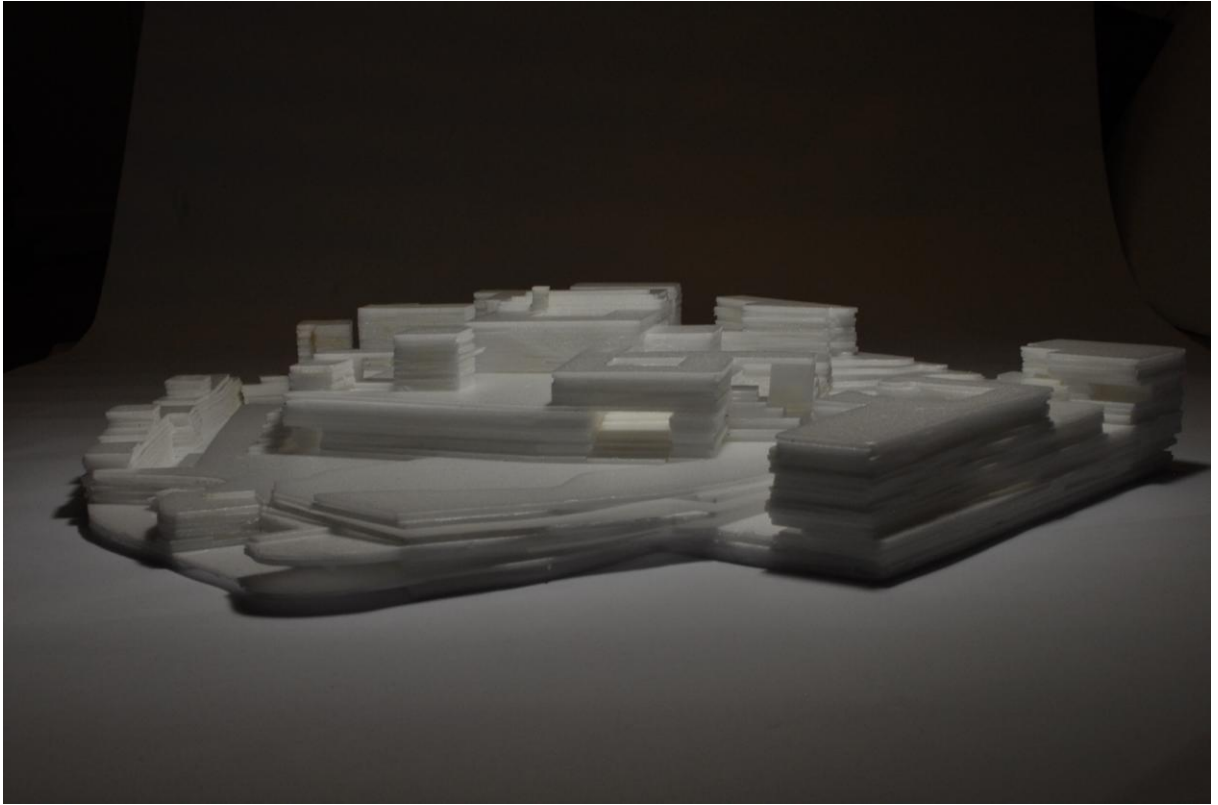


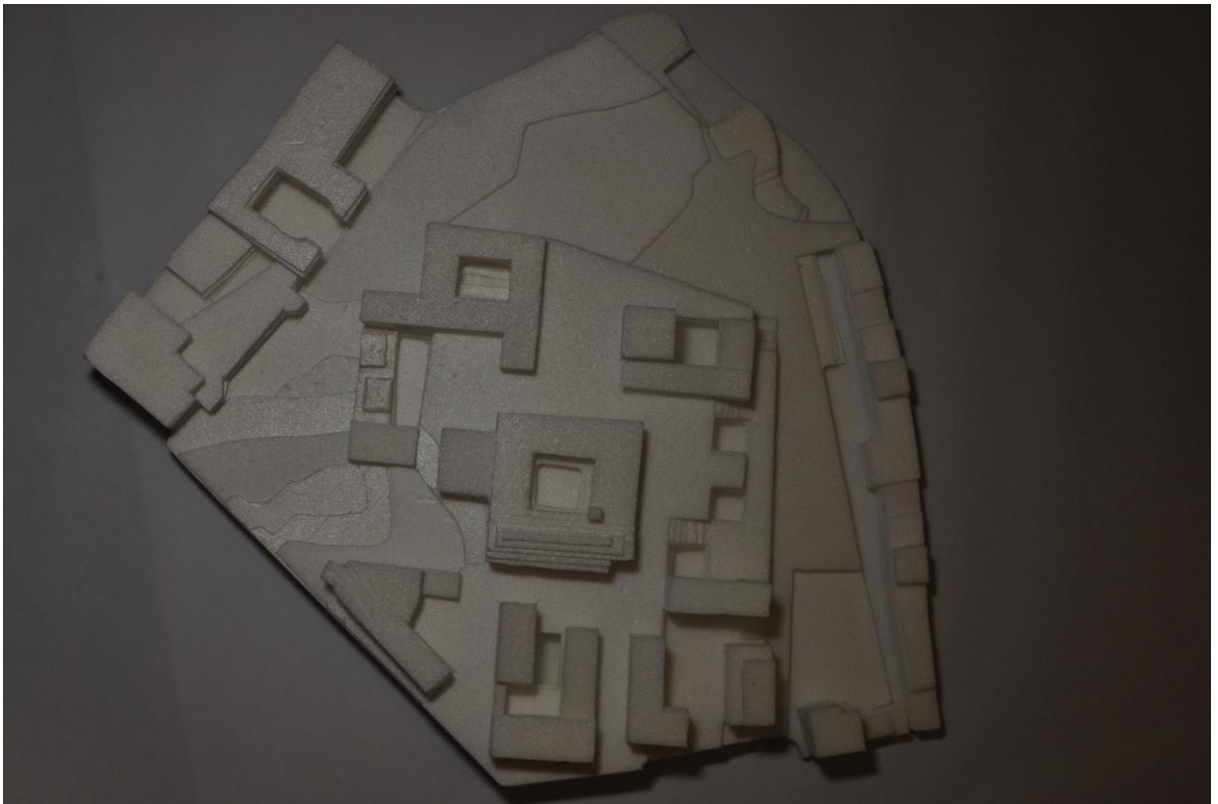
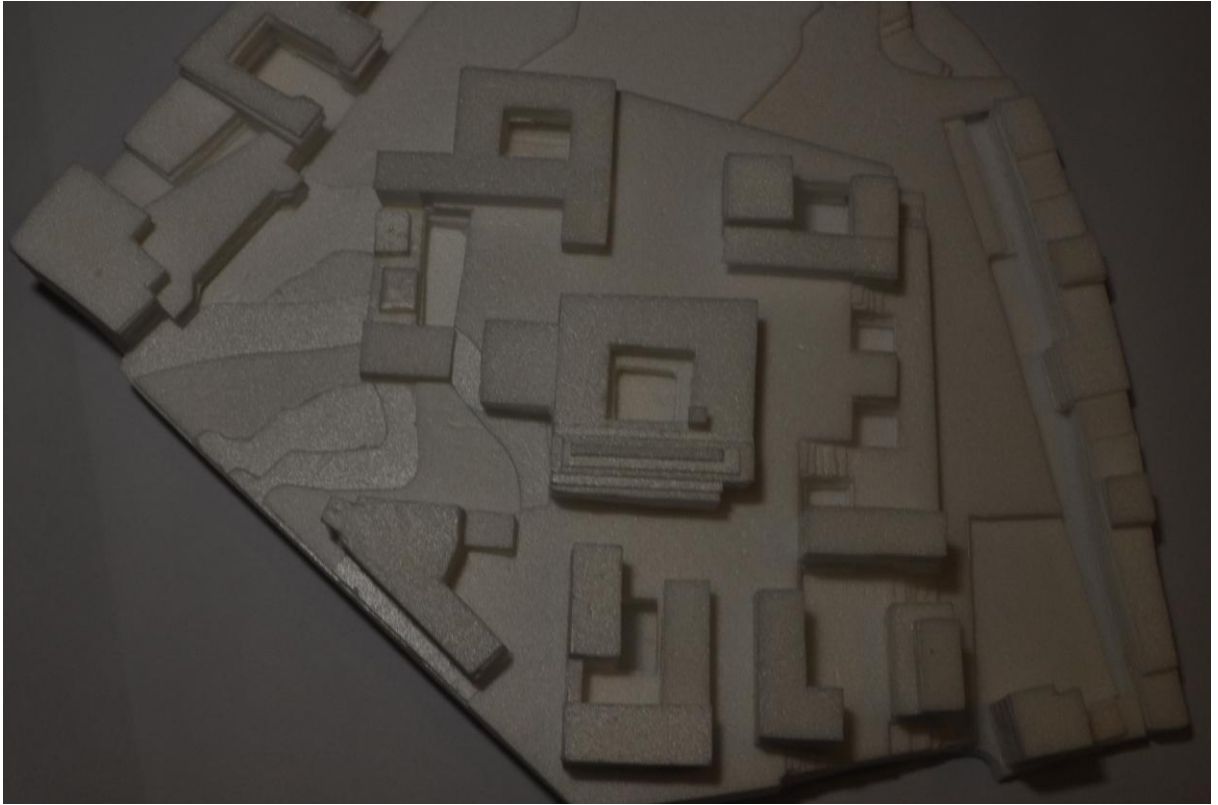


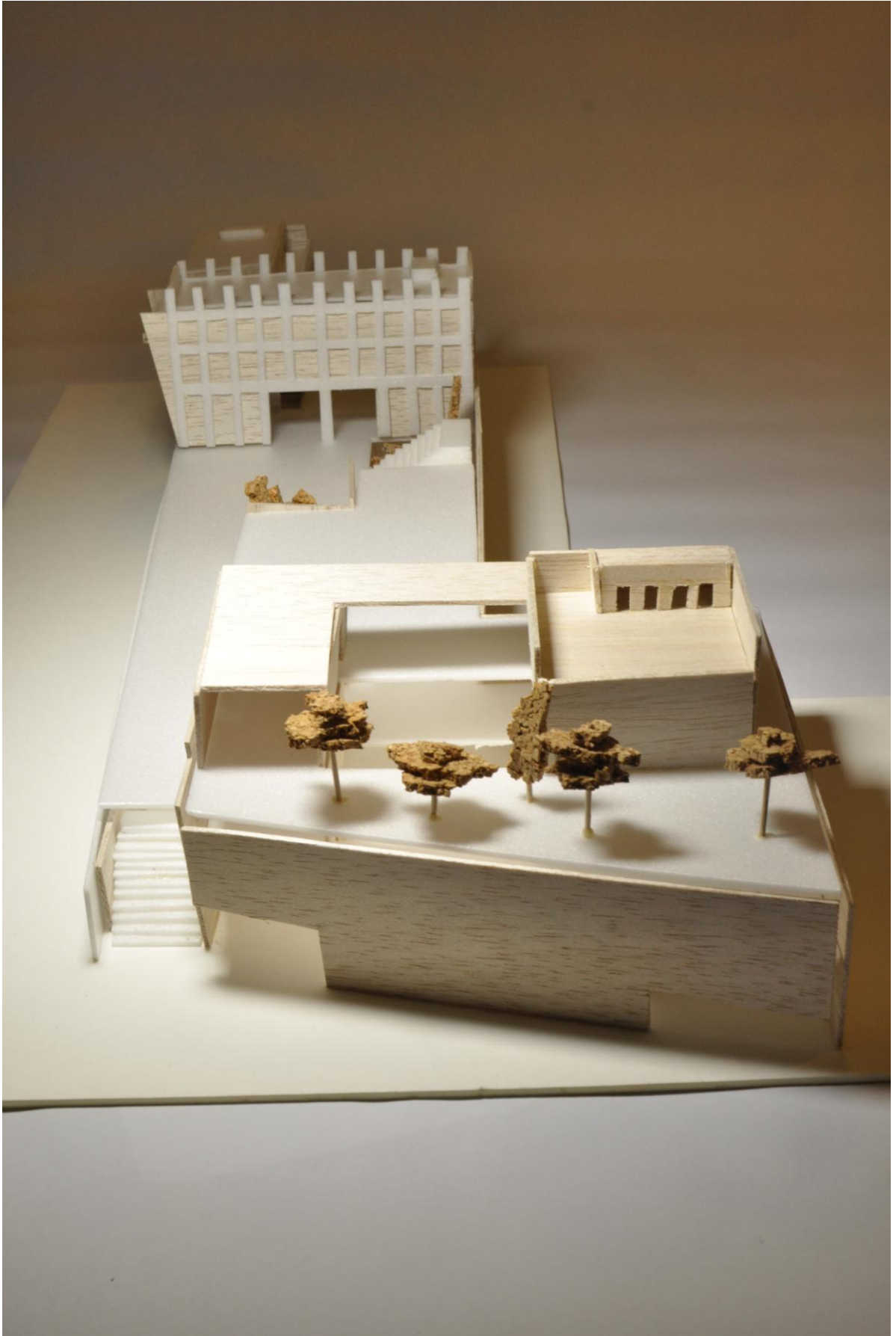


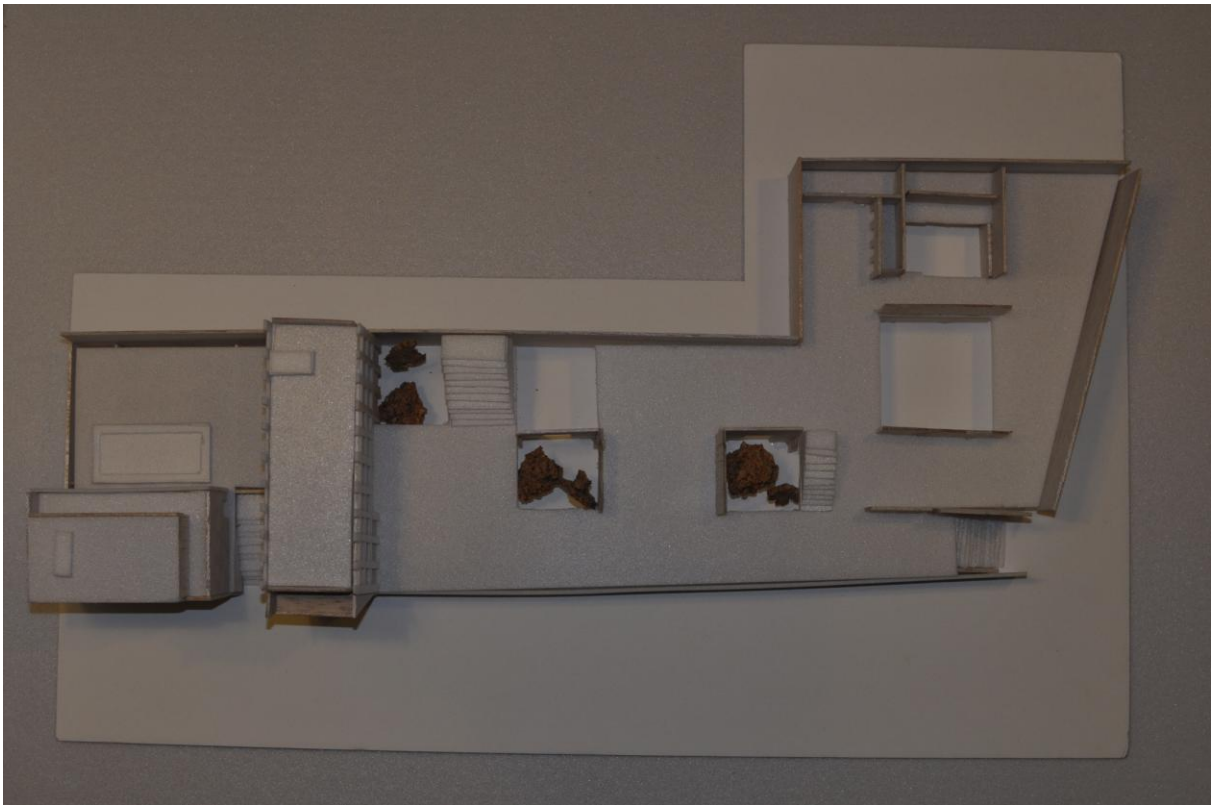
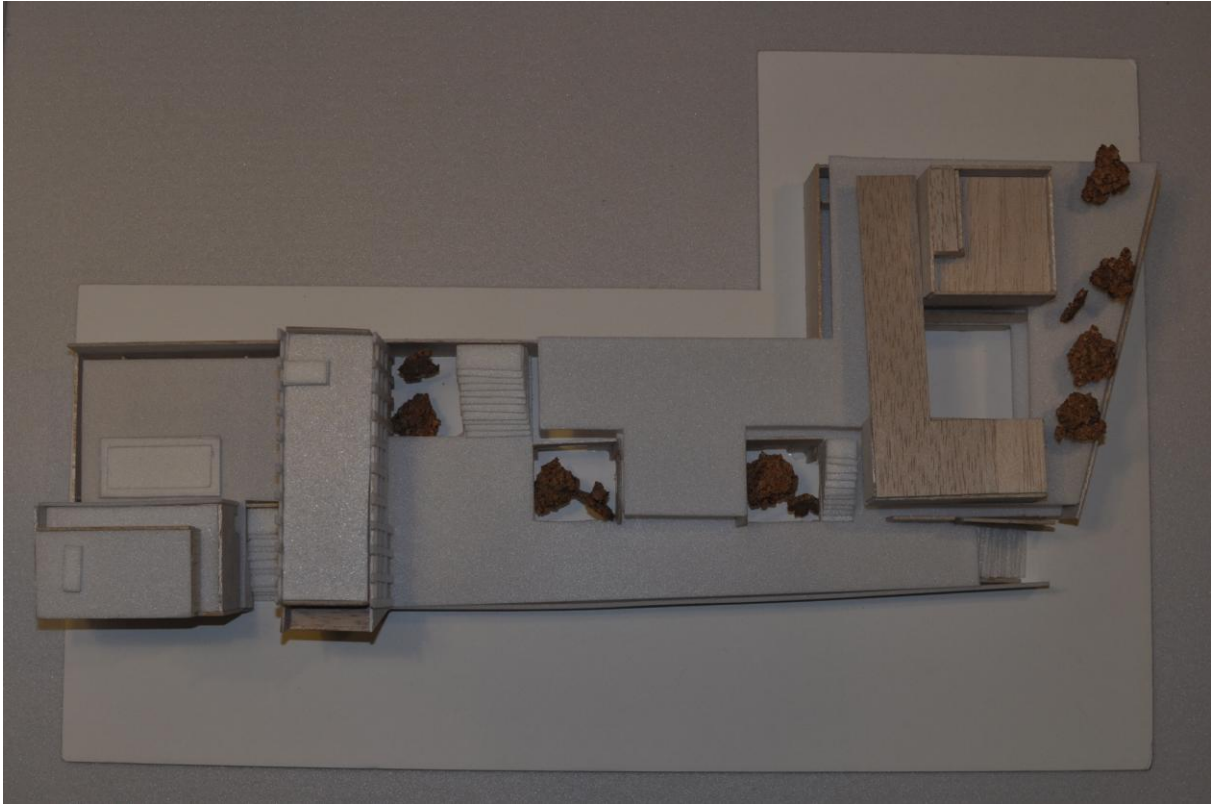


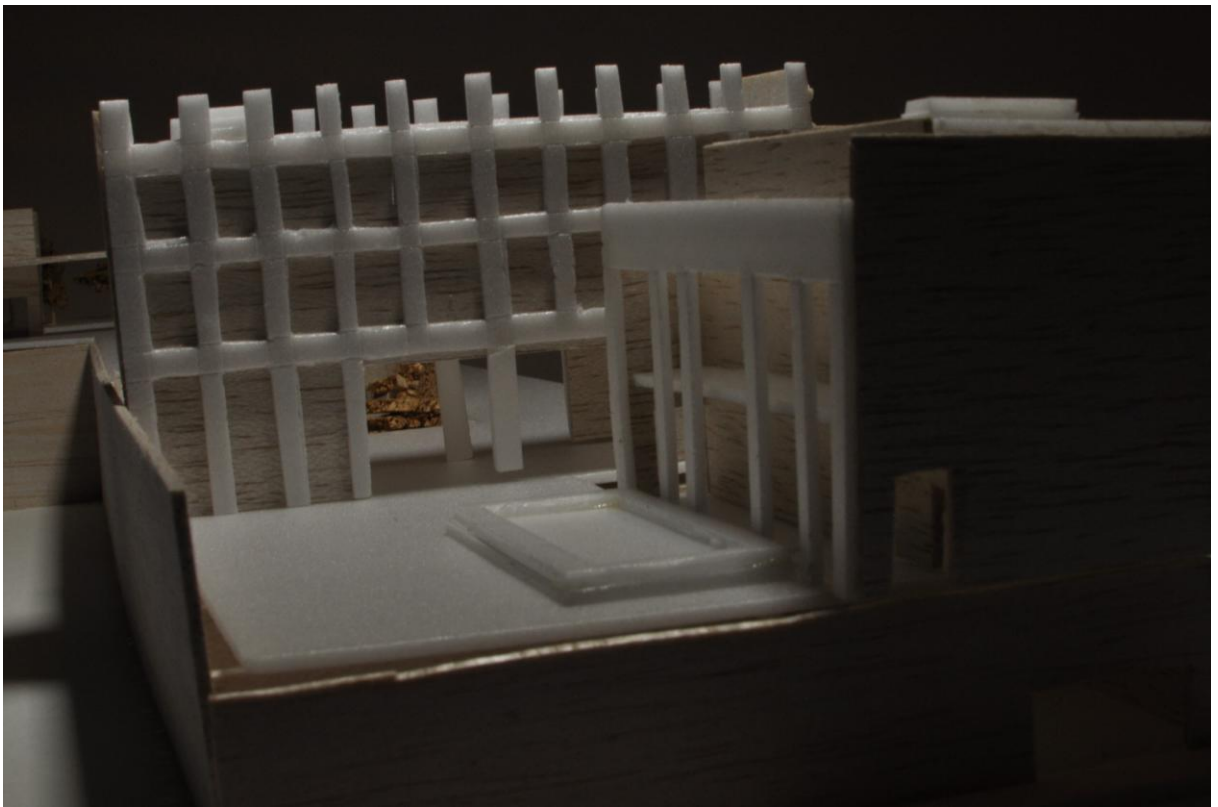
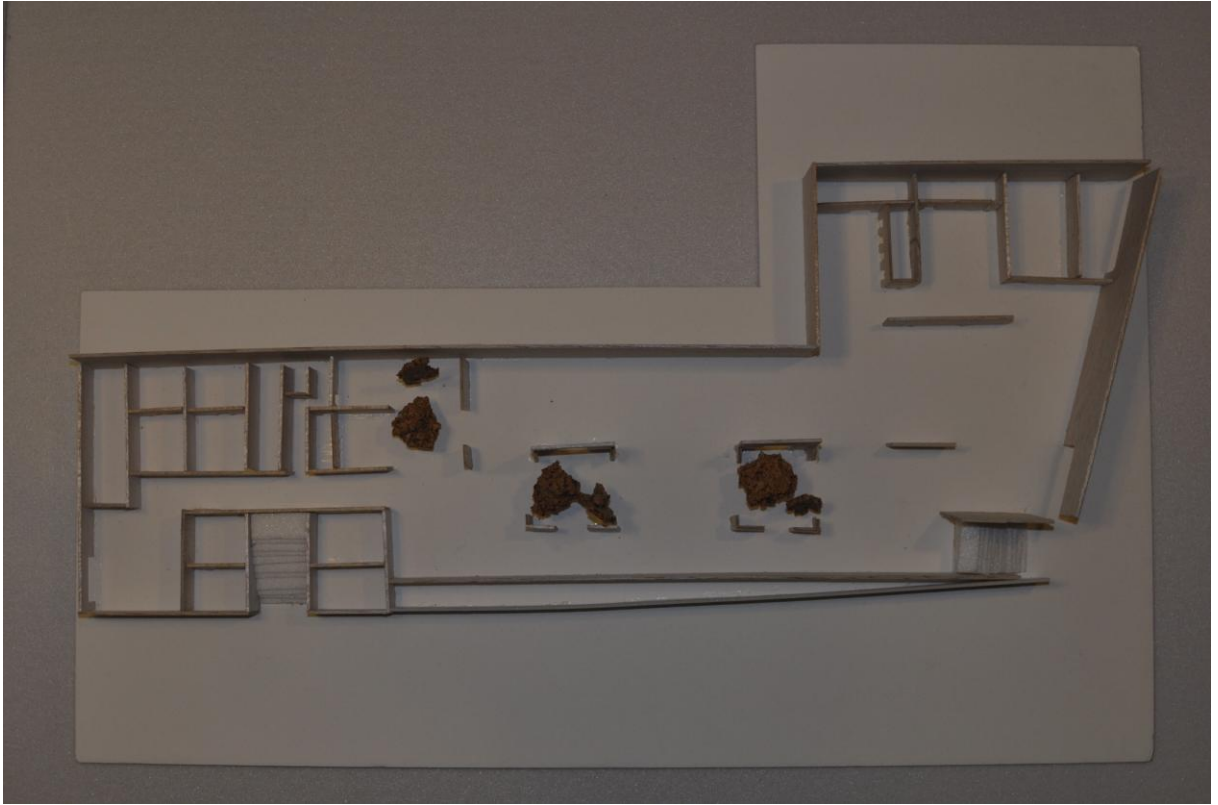






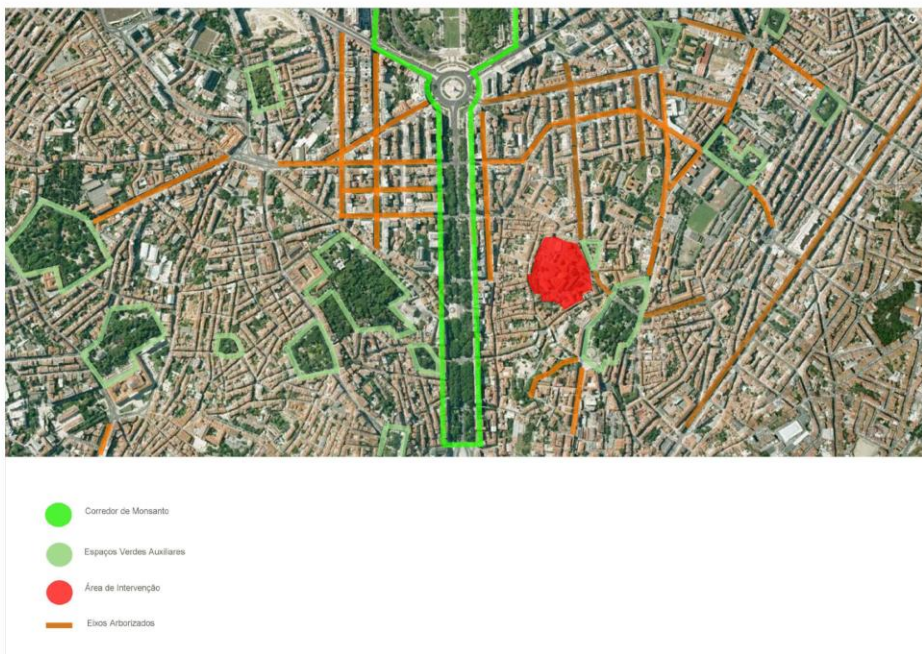
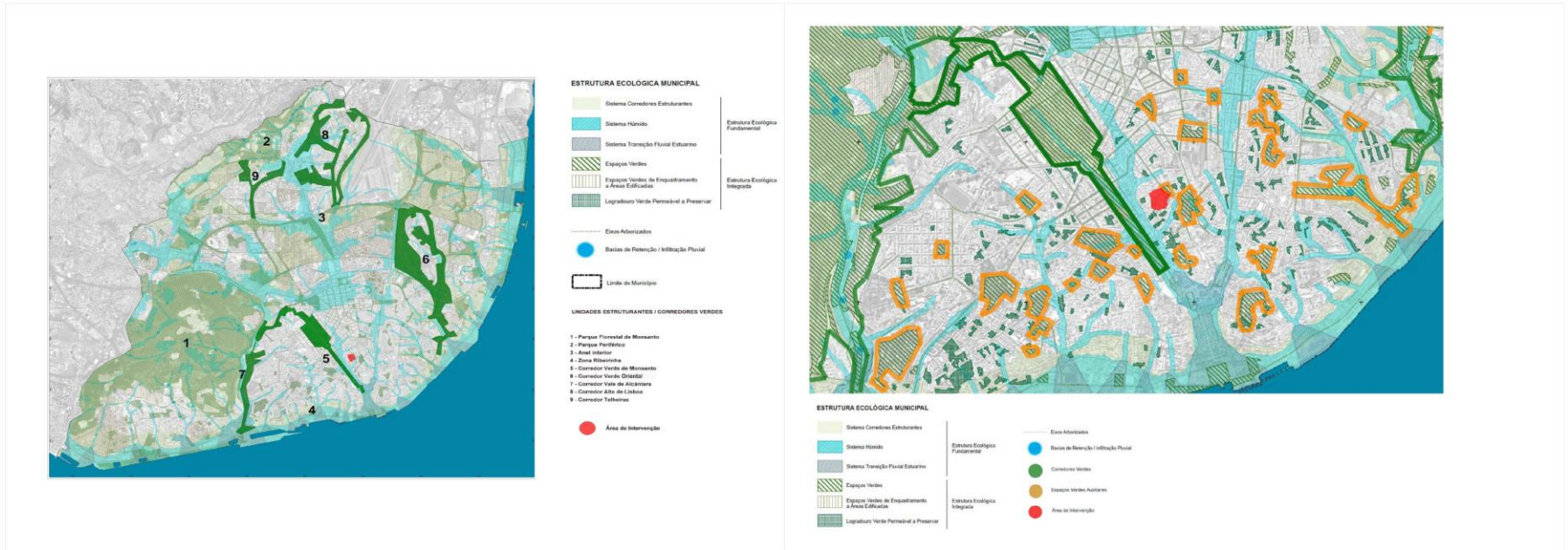






Santo António dos Capuchos

A oportunidade para novos diálogos com a cidade

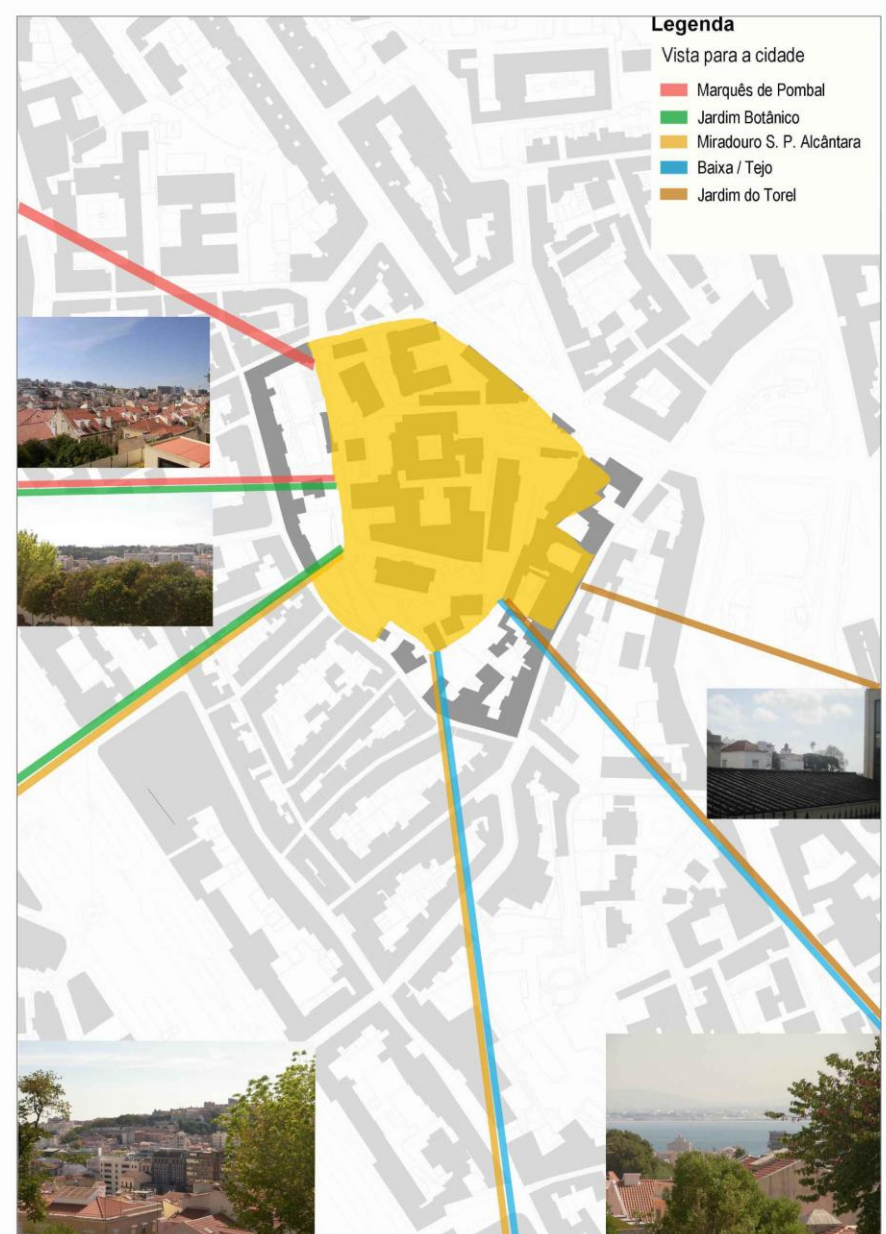
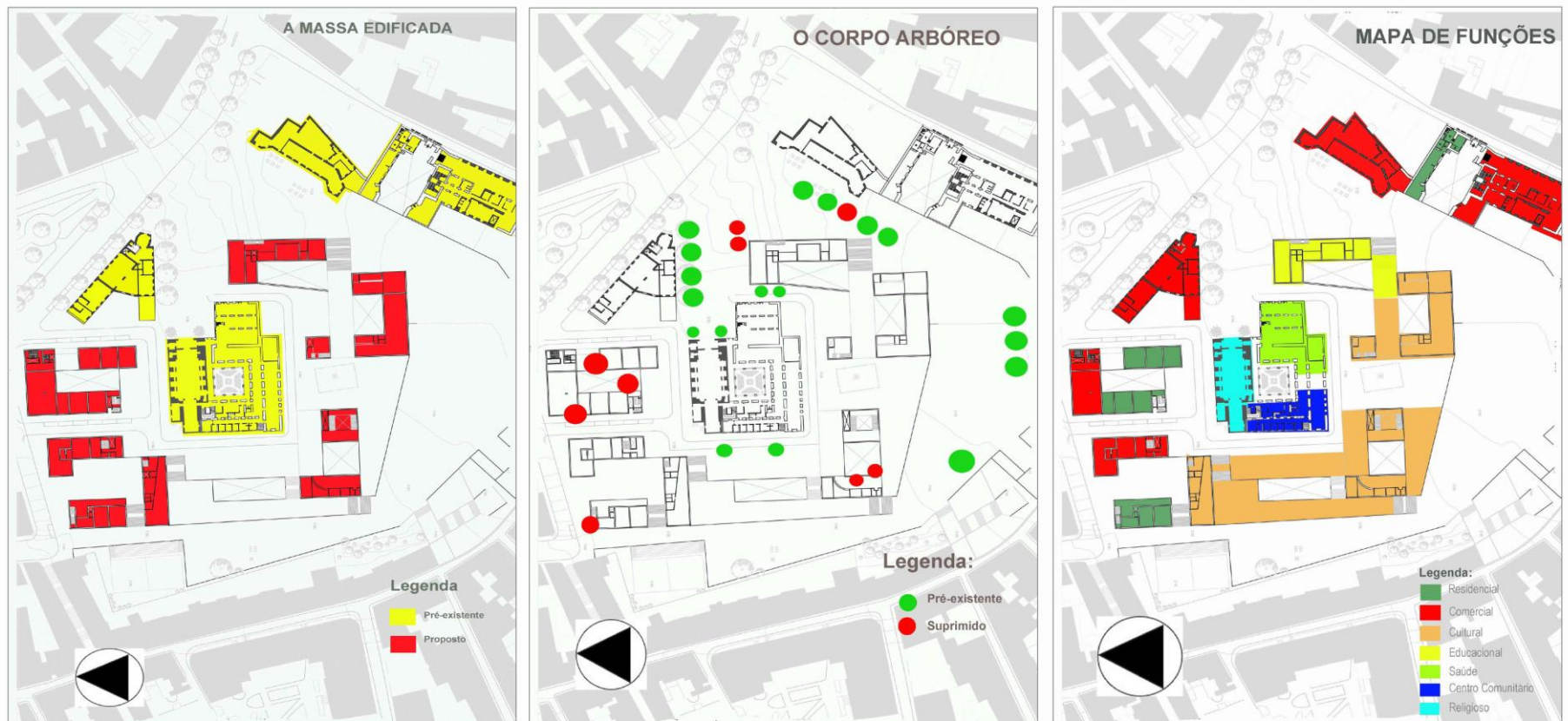


Na zona contígua ao projeto articula-se um dos principais corredores verdes da cidade, que liga a Avenida da Liberdade a Monsanto. A sua origem remonta às hortas de Valverde, onde no século XVIII Lisboa viu nascer o seu primeiro espaço verde de recreio e convívio. O Passeio Público, que mais tarde deu origem à Avenida da Liberdade, obra de Frederico Ressano Garcia com as características de *boulevard*, mantendo, em certa medida, o carácter de recreio, encontro e convívio, teve continuidade no Parque Eduardo VII, no Jardim Amália Rodrigues, no Vale de Alcântara que constitui a baixa de Campolide, onde se conecta ao Parque Florestal de Monsanto. A proposta deste corredor consiste em *um sistema radial contínuo [...] que permite o avanço da vegetação da serra sobre o tecido urbano e uma relação forte de espaços significativos e lúdicos da cidade [...]* Este sistema contínuo deverá articular-se transversalmente com a estrutura descontínua das encostas, nomeadamente do Vale da Avenida da Liberdade (Valverde) ligando-se, através do Jardim Botânico, à Praça da Alegria e ao Parque Mayer. Na encosta Nascente ligar-se-á o Campo de Santana à Rua das Portas de Santo Antão, através do Jardim do Torel, Jardim dos Correios e Encosta do Coliseu e Ateneu Comercial. Estas duas ligações verdes teriam, para além das funções de integração paisagística, de lazer, recreio e de passeio pedonal, as de acelerar as brisas de encosta, de modo a favorecer o saneamento atmosférico da Avenida da Liberdade que, a par da Baixa Lisboaeta, é das zonas mais poluídas da cidade (TELLES (coord.) 1997: 96-97).

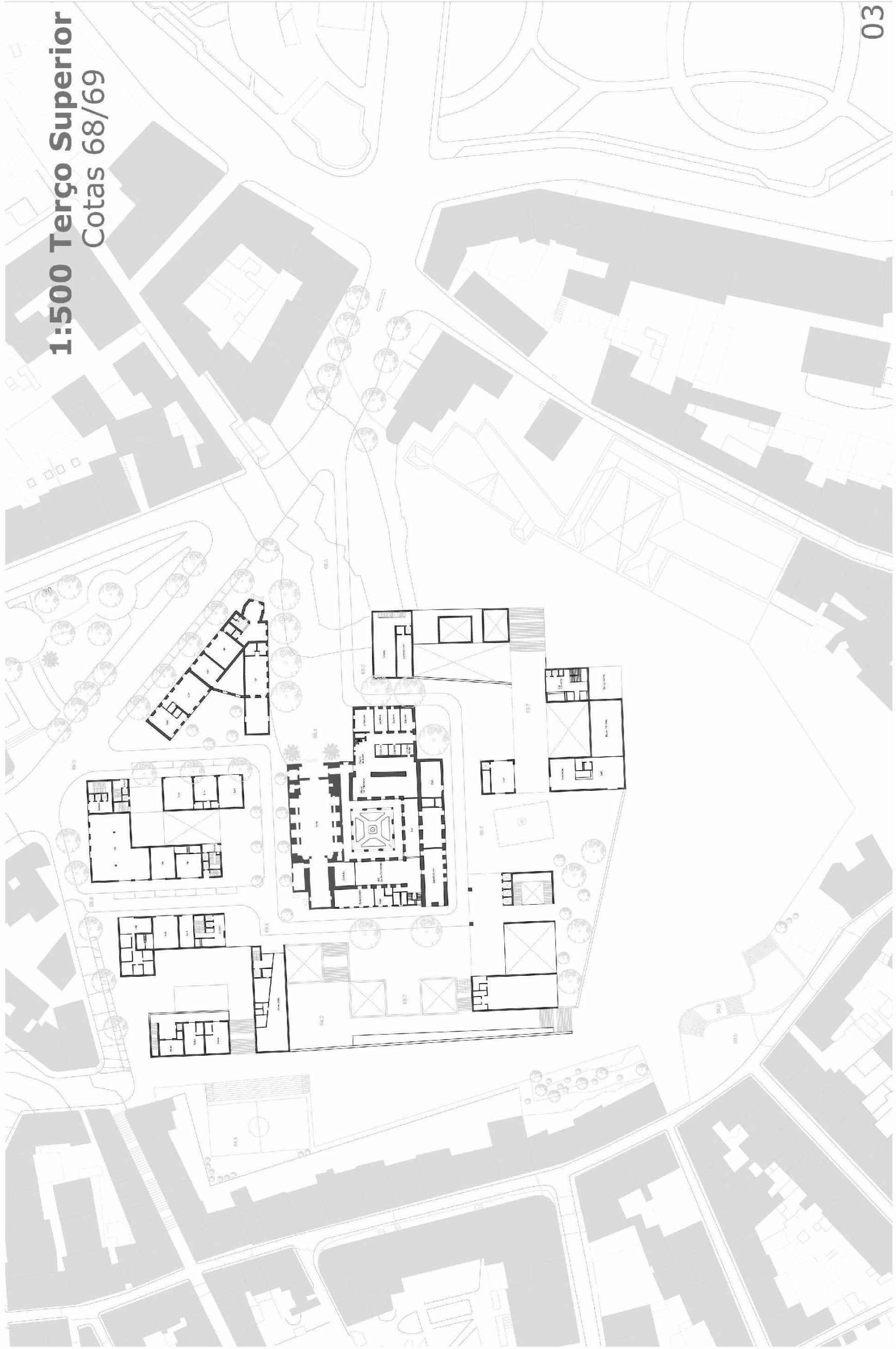


Santo António dos Capuchos

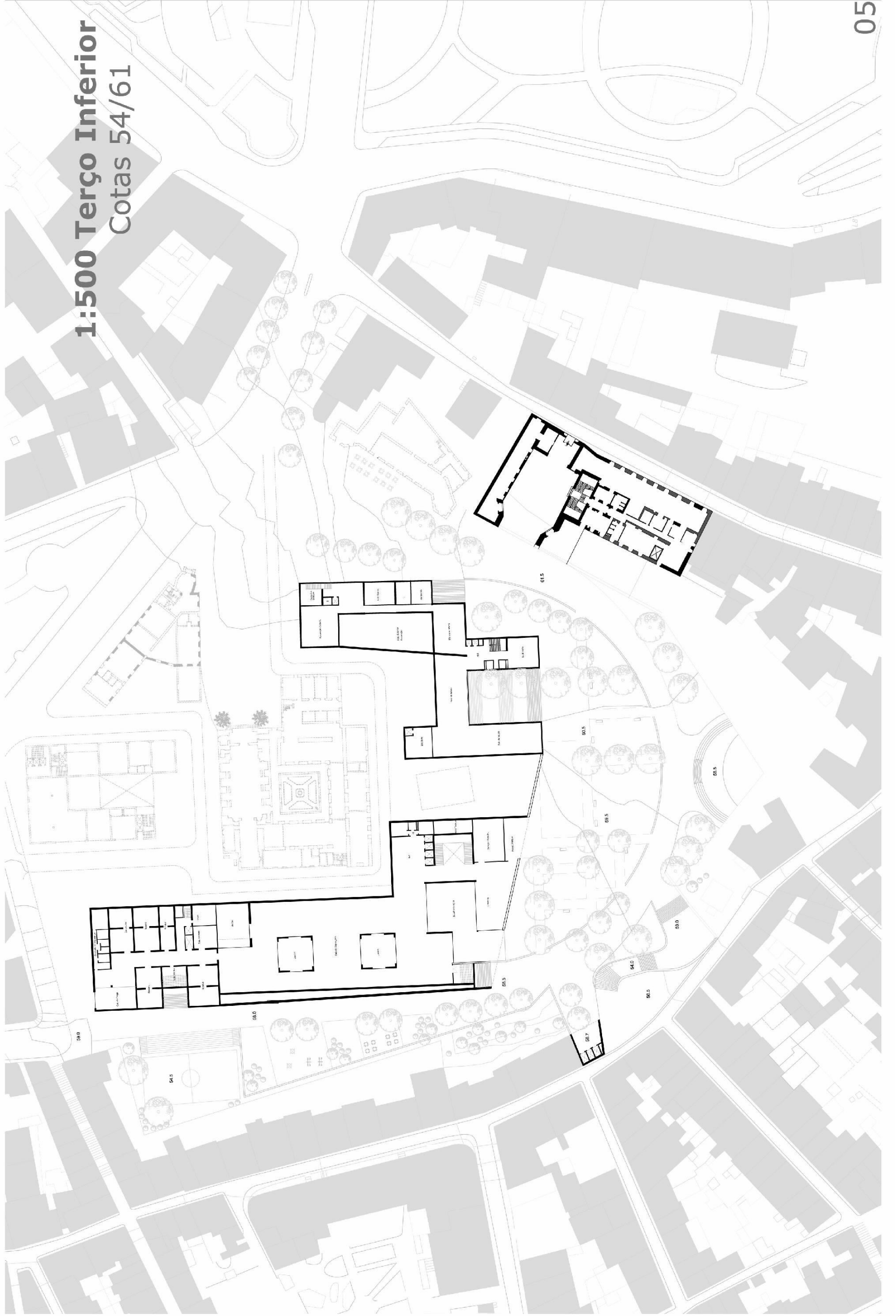
A oportunidade para novos diálogos com a cidade



1:500 Terço Superior
Cotas 68/69



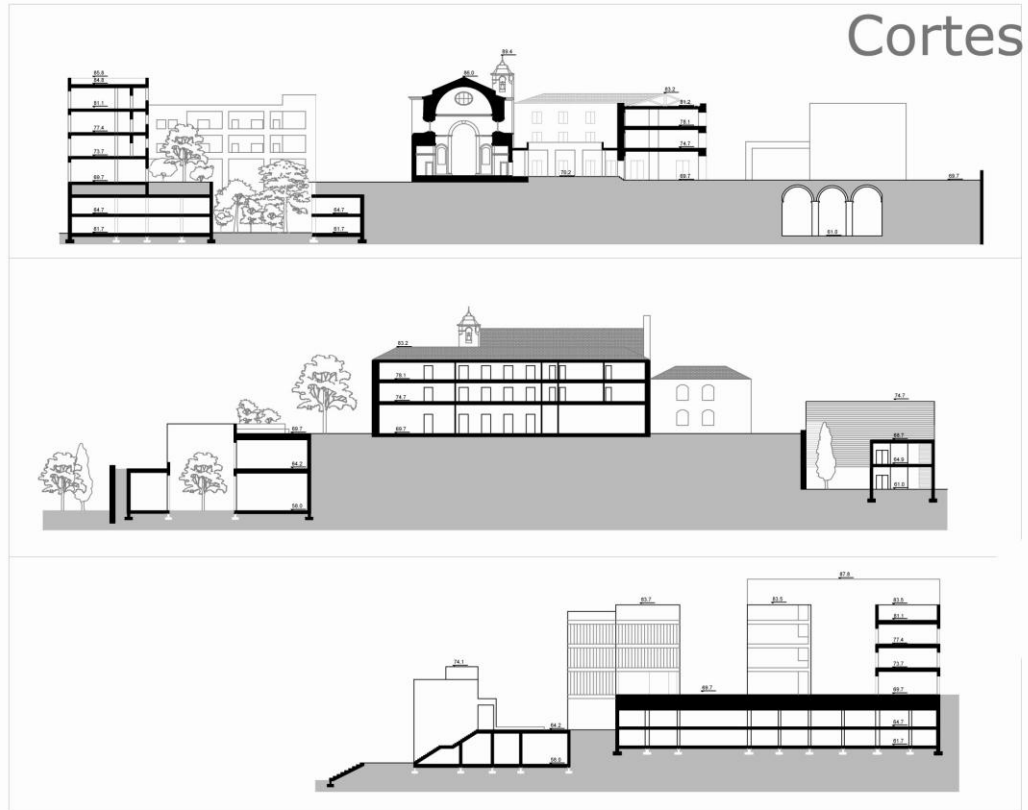
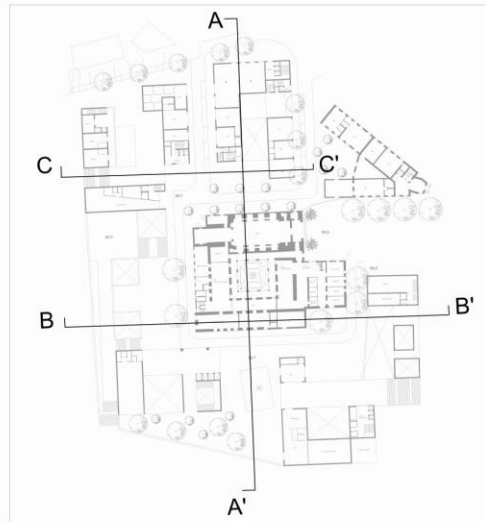
1:500 Terço Inferior
Cotas 54/61



Santo António dos Capuchos

A oportunidade para novos diálogos com a cidade

1:500
Cortes



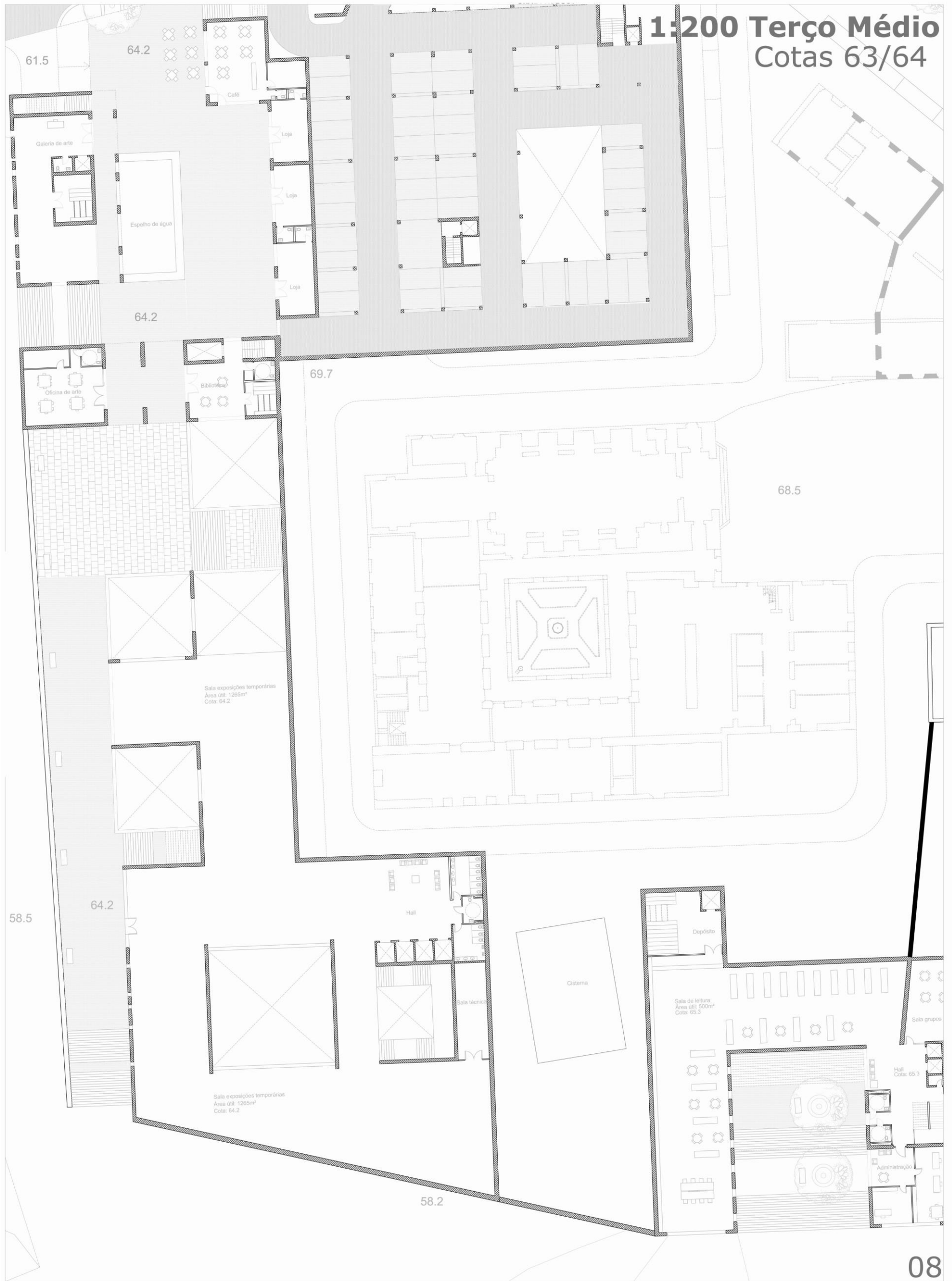
1:1000
Corpo Arbóreo



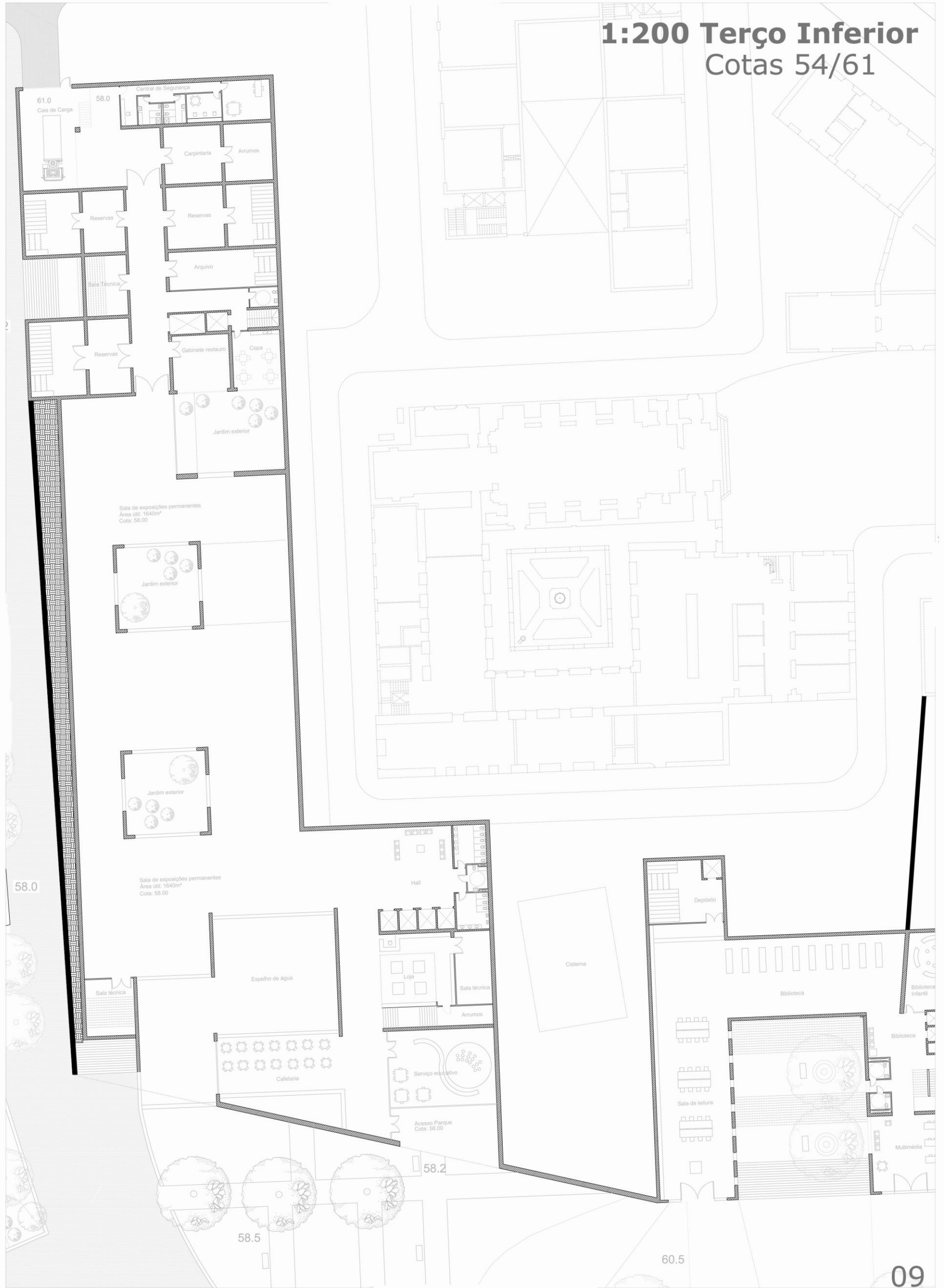
1:200 Terço Superior
Cotas 68/69



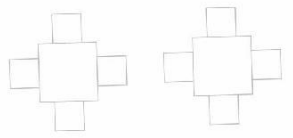
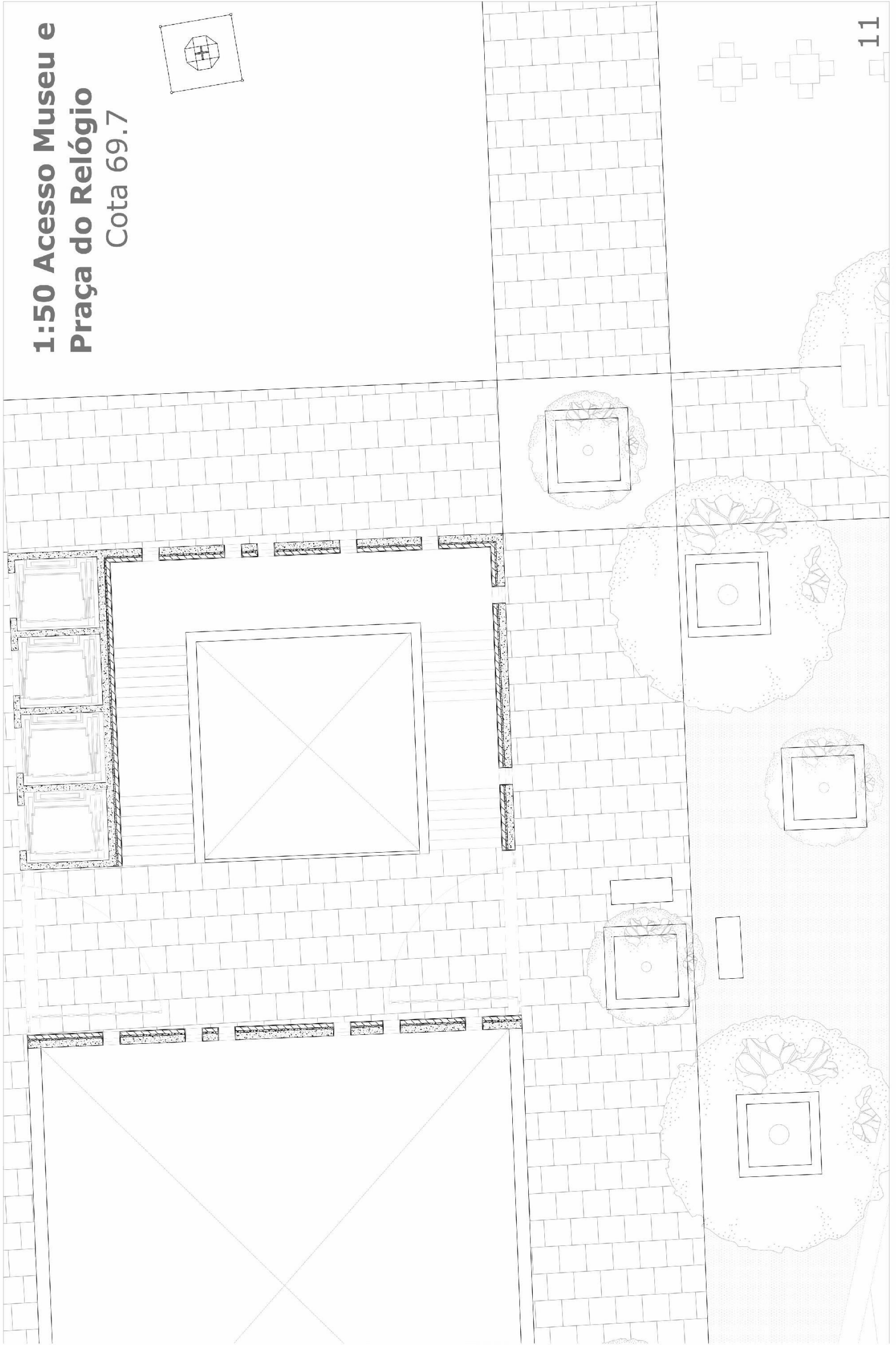
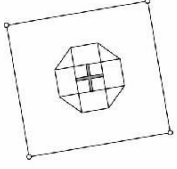
1:200 Terço Médio
Cotas 63/64



1:200 Terço Inferior
Cotas 54/61

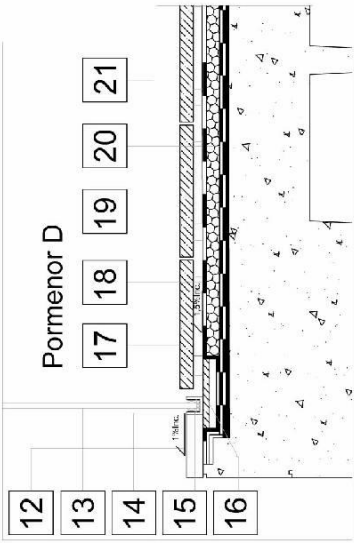


**1:50 Acesso Museu e
Praça do Relógio**
Cota 69.7



1:10

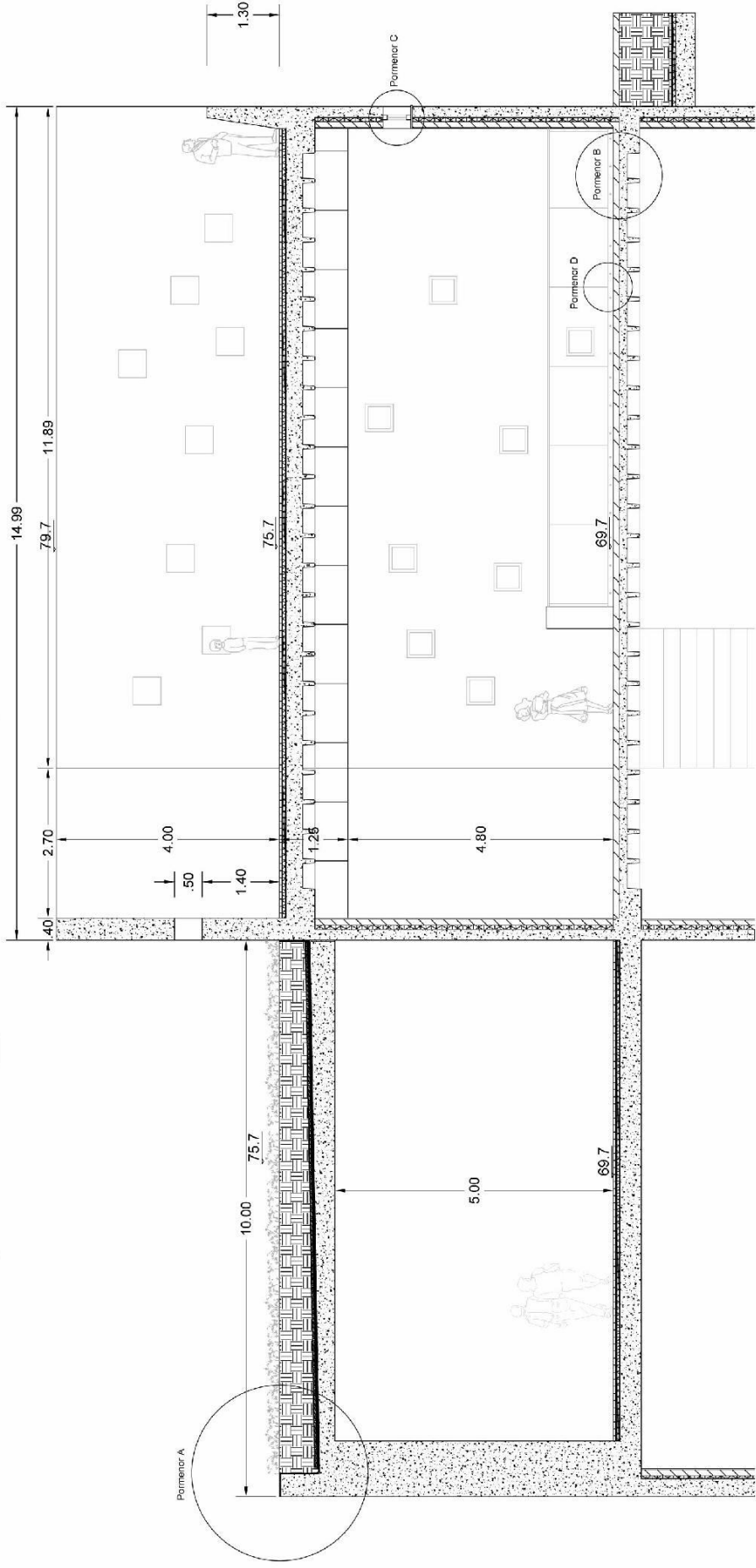
Detalhe guarda corpo em vidro dos terraços exteriores



- 1 Vegetação
- 2 Substrato - terra vegetal
- 3 Manta geotéxtil _ 0.01 (200gr/m2)
- 4 Gravelha - camada drenante _ 0.03
- 5 Isolamento térmico _ 0.03
- 6 Calreira
- 7 Isolamento térmico _ 0.03
- 8 Membrana hidrófuga _ 0.01
- 9 Camada de forma em betão leve_ 0.15
- 10 Laje em betão_ 0.16
- 11 Revestimento exterior reboco _ 0.03
- 12 Pedra de remate em vidro Alajia_ 0.05 acab.: acab.: serrada
- 13 Guarda em vidro temperado_ 0.016
- 14 Cantoneira em aço inox_ 0.05X0.03X0.005
- 15 Neoprene + silicone
- 16 Calreira em chapa de zinco, revest. pedra de vidro Alajia_ 0.02 (1%inc.)
- 17 Pavimento em pedra de vidro Alajia_ 0.02 (acab.: serrada)
- 18 Isolamento térmico em poliuretano extrudido_ 0.04
- 19 Emulsão betuminosa 2 teias sobrepostas manta geotéxtil 250gr/m2
- 20 Laje em betão armado_ 0.20
- 21 Pavimento em pedra de vidro Alajia_ 0.02 (acab.: serrada)

1:50

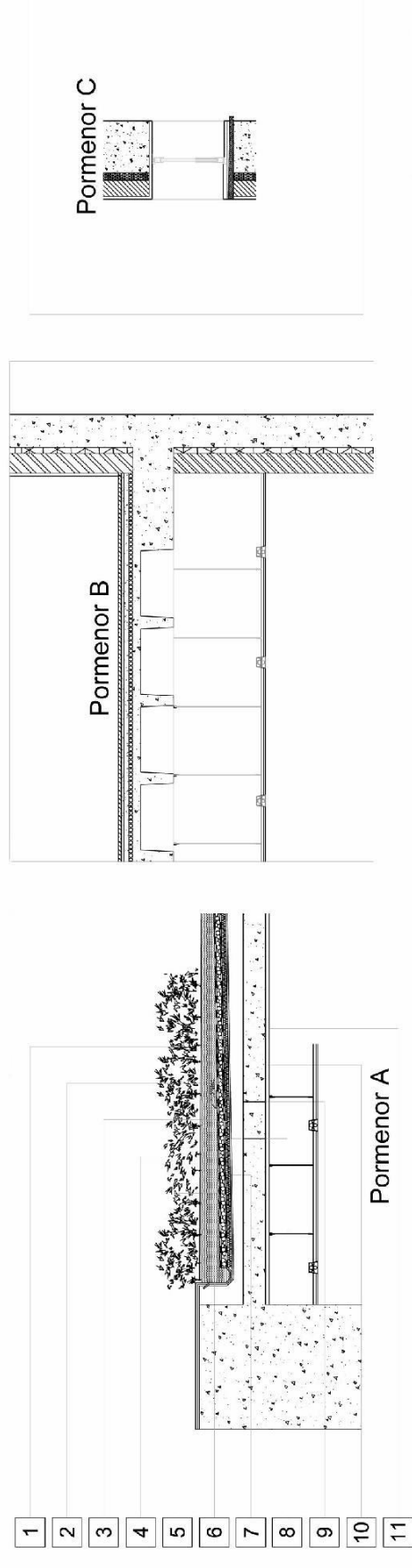
Corte torre de acesso ao museu



- ISOLAMENTO TÉRMICO
- IMPERMEABILIZAÇÃO
- BETÃO BRANCO APARENTE
- ARGAMASA DE REGULARIZAÇÃO
- ALVIMARIA DE TIJOLO
- ENROCAMENTO DE PEDRA
- PEDRA MIÚDA
- TERRA COMPACTADA

1:20

detalhes
esquadrias
lajes interiores
lajes ajardinadas



FACULDADE DE ARQUITETURA - UNIVERSIDADE DE LISBOA
MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITETURA - ESPECIALIZAÇÃO EM ARQUITETURA
Discente: José Antonio Campos Guimarães # 6773
Orientadora: Doutora Tânia Beis Ramos
Co-orientadora: Doutora Maria da Graça Saraiva
OUTUBRO 2013