

capítulo 4 – Do Plano ao Projecto. Do Projecto à obra: o percurso criativo

(AR)

.....

*Ser artista é ser alguém!
Que bonito é ser artista...
ver as coisas mais além
do que alcança a nossa vista!*

*A arte é força imanente,
não se ensina, não se aprende,
não se compra, não se vende,
nasce e morre com a gente.*

António Aleixo

ESTE LIVRO QUE VOS DEIXO...

4.1 Projectos de Reversão: do sagrado ao secular, do secular ao sagrado

Os trabalhos que se apresentam neste capítulo são exemplo da abordagem ao projecto enfatizada pelas dimensões imaterial, subjectiva e sensorial, que integram aspectos estéticos, artísticos, simbólicos, emocionais e culturais. Os significados subjacentes às intervenções em lugares de elevado valor histórico e patrimonial e à transformação da paisagem através da implementação de um uso com forte carga emocional, simbólica e cultural emprestam ao processo de projecto domínios muito particulares que evidenciam a componente imaterial e subjectiva da arquitectura paisagista.

A selecção destes projectos em particular, foi determinada pela singularidade que representam no processo de reversão dos lugares e da paisagem. Através do projecto, interpreta-se a transformação de lugares sagrados em seculares e de seculares em sagrados. No primeiro caso a reversão de um convento em museu, no segundo a transformação de uma quinta abandonada em cemitério. Para além desse aspecto fundacional, os dois projectos que se apresentam: o *Projecto do Pátio/Claustro e Espaços Exteriores do Museu Municipal de Faro* e o novo *cemitério municipal de Portimão*, enfatizam a dimensão imaterial e subjectiva do projecto e do processo criativo.

Apesar de se tratar de duas situações muito distintas quanto à localização e ao contexto, à escala, programas e objectivos, às materialidades e processos de projecto, às formas, funções e espacialidades resultantes, foram os domínios subjectivos e imateriais que orientaram as estratégias conceptuais e de formalização em ambos os projectos.

No primeiro caso, o local de intervenção é um espaço encerrado, limitado fisicamente por paredes e cerca e, simbolicamente, por significados sedimentados pelo tempo histórico e pelas memórias. Trata-se de uma intervenção em contexto histórico-cultural de elevado valor patrimonial. O Museu Municipal de Faro (Mosteiro de Nossa Senhora da Assunção/Museu Arqueológico e Lapidar Infante D. Henrique) é imóvel classificado como Monumento Nacional, desde 1948. Esse facto, levou a uma abordagem ao projecto que proporcionou reflexões profundas sobre as estratégias e metodologias a adoptar, ao nível da linguagem e vocabulário formais e da sua materialização em soluções concretas. O processo de projecto incidiu, de forma expressiva, na pesquisa histórica (bibliográfica e cartográfica) e na confrontação entre a ideia e a sua materialização. Foi um projecto desenvolvido até à fase de estudo prévio, e considera-se representativo da inexistência de relação directa entre a escala de um projecto e a sua complexidade e, também, do exercício laborioso que a procura da forma, a partir da história, das memórias e dos aspectos simbólicos dos lugares singulares, representa.

O segundo projecto apresentado, o novo cemitério da cidade de Portimão, foi desenvolvido até à fase de projecto de execução. É um projecto de paisagem em toda a sua

complexidade: na dimensão dos sistemas e estruturas presentes, na escala e adequação topográfica exigida, no processo de materialização das funcionalidades, mais incidente na espacialização que na formalização, nos valores sociais, religiosos e culturais a respeitar, nas particularidades técnicas e simbólicas e no número de disciplinas envolvidas na sua execução.

A maior incidência na transformação expressiva da paisagem – de secular para sagrada - e do carácter quase irreversível dessa ocupação, remete-nos para a pertinência da coordenação ser assegurada por arquitecto paisagista. Aqui, uma função impõe-se ao território, ocupa o espaço aberto, ilimitado, e a sua implementação resultará na expressiva e radical transformação da paisagem, na sua dimensão física, natural e, de forma mais vincada, na sua dimensão cultural (espiritual e emocional).

Porém, são as próprias características intrínsecas do projecto – simbólicas e culturais – que encerram uma forte componente emocional e um mundo de significações. A essas características estão, ainda, associadas novas significações que irão ser reveladas pelo projecto.

Luca Galofaro, na sua obra “*Artscape*” (2003), expõe a ideia de intervenção na paisagem através de uma aproximação artística, referindo que o projecto de paisagem para além de captar as forças existentes na paisagem, também as organiza. No segundo projecto apresentado, procurou-se de algum modo, seguir este caminho. Assim, *a paisagem converte-se num novo campo de acção, onde os destinatários deixam de ser simples observadores e se convertem em elementos indispensáveis para a definição do espaço que os alberga.* (GALOFARO, 2003, p.27).

A paisagem e a arte convertem-se em instrumentos a partir dos quais é possível representar uma ideia de espaço que envolve a mente e o corpo. Refere ainda o mesmo autor, a propósito da intervenção no espaço relacionando contexto e arquitectura, que *a arte cria um lugar próprio, mas não mediante uma sobreposição, mas mediante uma interferência. Trabalha em contradição com os espaços onde se encontra e, precisamente, através da dita contradição, amplifica as suas características principais* (2003, p.119).

A ideia de projecto como propósito artístico activo na transformação da paisagem, que trabalha com os lugares, processos e tempo, não visando exclusivamente o melhoramento do seu funcionamento, mas também a sua manipulação e a introdução de novas realidades, esteve presente no desenvolvimento do projecto do cemitério, e será um tema objecto da nossa reflexão particular a seguir à apresentação dos projectos.

A expressão dessa componente artística, que se ambicionou alcançar, aliada às vertentes “simbólica” e “cultural”, é-nos revelada pelo diálogo entre exterior e interior, pela

amplificação dos limites, pela adequação à morfologia do terreno, pelas evocações simbólicas e espirituais e pelo propósito de experimentação dos espaços pelos sentidos, mais do que pelas formas.

O percurso criativo é caracterizado por procedimentos e atitudes individuais, transversais à elaboração de todos os projectos apresentados até aqui. No entanto, optou-se por só após a apresentação destes projectos reflectir sobre esse percurso, porque consideramos que este capítulo enfatiza de forma mais particular e nos projectos que apresenta os aspectos individuais, artísticos, subjectivos e imateriais subjacentes à prática projectual. Como aspectos fundamentais à compreensão do percurso criativo, estão a importância da atitude do projectista perante o processo e o desenho e representação da paisagem, como meio perceptivo, conceptual e instrumental que informa, justifica e materializa o projecto.

A transversalidade dos domínios subjectivos e imaterial e a forma como se reflectiram no processo criativo, auxiliado pelo desenho e pela arte constituíram o elo de ligação entre ambos os projectos. Ambos detêm fortes componentes emocionais e imateriais que se afirmam como os fios condutores do desenvolvimento das mais decisivas e sintéticas etapas do processo projectual – a geração da forma.

4.1.1 Projecto do Pátio/Claustro e Espaços Exteriores do Museu Municipal de Faro.
(2008)

▪ Enquadramento Projectual

O projecto que se apresenta diz respeito aos espaços abertos do Museu Municipal de Faro (convento de Nossa Senhora da Assunção) – pátio e cerca - e daqueles que irão constituir as suas áreas de ampliação. O actual museu, outrora convento, representa a **sedimentação** e a **sobreposição histórica** de duas actividades humanas distintas, indissociáveis do tempo. O projecto de arquitectura paisagista propunha-se estabelecer ligações entre usos e memórias, sem no entanto, ter a ambição de ser permanente. Ele foi encarado como **efémero, mutável e circunstancial**. Este exercício é apresentado como exemplo concreto do esforço de conjugação entre valores do passado e da contemporaneidade integrados na prática do projecto.

O objectivo da integração deste projecto no presente trabalho, ainda que em fase de estudo prévio, não foi o desenvolvimento de uma investigação histórica profunda sobre o convento, o seu claustro ou o seu quotidiano enquanto espaço religioso. Também não foi a compreensão exaustiva dos aspectos museológicos e arquitectónicos a ter em conta, na actualidade, na construção de espaços dessa natureza. Foi, antes, perceber como se desenvolvem e aplicam métodos de pesquisa que conduzam à integração, compreensão e interpretação, das várias disciplinas presentes - história, arqueologia, museologia e arquitectura - no processo de projecto.

Desses aspectos, resultou a necessidade de uma descrição mais detalhada da evolução histórica para a compreensão do processo de projecto

No decurso do desenvolvimento do projecto surgiram diversas questões, em que as mais importantes diziam respeito à selecção dos aspectos disciplinares que poderiam informar o projecto, ao reconhecimento da importância de cada um deles e à forma de aplicação da informação recolhida. Quanto às duas primeiras questões, neste caso mais do que em qualquer outro, foi importante trabalhar interdisciplinarmente. O contacto com a equipa projectista responsável pelo projecto de arquitectura, e com os responsáveis pela gestão e organização museológica contribuiu para o reconhecimento da importância dos aspectos gerais e particulares do valor patrimonial em causa e orientou o percurso projectual. O olhar do especialista revela-nos o que por vezes não detectamos ou não compreende. Também o contributo que o conhecimento resultante da pesquisa histórica aporta ao processo de projecto, no caso de espaços de elevado valor patrimonial (arquitectónico, urbano ou paisagístico), é determinante na procura de soluções de intervenção viáveis e adaptadas aos actuais princípios da legislação nacional e internacional que enquadram essas acções. Quando é necessário

efectuar uma pesquisa histórica mais aprofundada, a disponibilidade demonstrada pelo projectista para a sua realização e para a aquisição de novos conhecimentos e matérias, é fundamental para a fundamentação do seu projecto.

Para além do diálogo interdisciplinar e da pesquisa histórica, também o conhecimento particular da história, em particular a da arte dos jardins, ajudaram a sedimentar a compreensão sobre o lugar e a delinear estratégias e conceitos de intervenção.

Porém, para além do arquitecto paisagista considerar os elementos mais importantes a ter em conta em cada especialidade e a seleccionar e sintetizar a informação que lhe interessa para o seu projecto, também lhe cabe estabelecer **interpretações pessoais**, quer sobre o lugar objecto de pesquisa no presente, quer sobre a sua transformação no tempo. As qualidades integradoras do arquitecto paisagista manifestam-se pela sua capacidade de síntese disciplinar, que lhe permite a criação de novas leituras e interpretações, que ultrapassam aquilo que é visível no presente e o que é resultante directo das pesquisas efectuadas. Essa interpretação própria irá permitir fundamentar a transposição da barreira entre a teoria e a materialização da ideia.

Uma das questões mais difíceis que se colocou na abordagem a este projecto, dada a complexidade das fontes de criatividade presentes *tangíveis e intangíveis* (MAGALHÃES, 2001), foi: como transformar o conhecimento teórico e prático recolhido, as circunstâncias reais observadas e as estratégias pensadas, numa ideia que se representasse através de um código gráfico, que se materializasse num desenho e que este se traduzisse ou pudesse traduzir, finalmente, em obra.

A materialização da ideia ou a *Ideia construída*, como bem refere Campo Baeza (2013)¹²¹, é uma operação de síntese que une e conjuga todos os elementos individuais e dispersos. É dessa forma que se tem de aplicar a informação e o conhecimento recolhido. No entanto, no caso de intervenções como esta, as discussões e reflexões sobre a forma de abordagem ao projecto não é pacífica. Sabendo que existem muitos estudos sobre as intervenções no património arquitectónico, urbano e paisagístico, assim como os elementos que o compõem subsistem, no entanto, algumas discussões/reflexões que aqui traduzimos por *princípio* (somente no sentido etimológico de norma de conduta, origem e essência de uma acção) aplicado ao projecto:

- *princípio* da “intervenção mínima” – a intervenção incide somente nos aspectos de conservação, traduzidos na manutenção e na reparação, omitindo a dimensão criativa

¹²¹ “A ideia é a síntese de todos os elementos que compõem a Arquitectura: Contexto, Função, Construção, Composição. Como se de uma operação de alquimia se tratasse, numa destilação dos múltiplos elementos necessários para se obter um resultado único e Unitário: uma ideia capaz de ser construída, de materializar-se”; in “A ideia construída”, contracapa da 3ª edição.

e a marca da contemporaneidade. Mas, até que ponto o projectista deve ser discreto e invisível? Deverá o projectista reconstruir o que, supostamente, existiu¹²².

- *princípio* da “marca-do-autor” e do seu tempo - o projectista, pelo contrário, marca de forma evidente e ostensiva a sua criação e o seu tempo. Aplica novos vocabulários e novos materiais subalternizando memórias e funções passadas, fazendo esquecer os materiais e as formas de construir por exigências programáticas de novos usos e novos modelos;
- *princípio* do “equilíbrio” - o projectista tenta integrar e compatibilizar os princípios anteriores, sendo que aqueles previstos nas cartas e convenções internacionais (por exemplo a *integridade*, *identidade* e *autenticidade*) são de presença obrigatória nas intervenções. Devem respeitar-se as memórias e os valores sem, no entanto, deixar de marcar a obra presente, acrescentando uma camada reconhecível à história do objecto e do lugar. Aqui a memória de usos anteriores condiciona e orienta o projecto e, simultaneamente, responde aos desígnios de um programa actual concreto;
- *princípio* da “materialidade incerta” - o projectista recorre aos materiais e técnicas tradicionais na recuperação e restauro e aos materiais e técnicas do seu tempo nas novas criações e intervenções, deixando perfeitamente claro o que é uma coisa e o que é outra. Ou então, tenta utilizar os materiais e técnicas tradicionais e atribui-lhe novas linguagens e formas que representem a contemporaneidade. E como deve usar os materiais vivos? Deve recriar o passado sempre que tiver certezas de como era? E em que tempo *era* dessa maneira? Se hoje o uso e a função do objecto e do lugar não são os mesmos, questionamos se faz sentido reportar sensações originais (pátio/claustro).

A principal conclusão que tiramos é que, genericamente, poderá haver lugar para intervenções enquadradas por qualquer um dos *princípios*, dependendo de cada caso concreto e de cada objectivo a atingir¹²³. No entanto, sempre que os projectos incidam sobre a conservação do património construído ou material - arquitectónico, urbanístico ou paisagístico - de elevado valor, o cuidado deve ser extremo e devem prevalecer os princípios de equilíbrio na

¹²² Aqui, entra-se em terreno “inaceitável” face à actual realidade das políticas nacionais e internacionais de património, bem diferentes das que vigoraram em décadas passadas. A esse propósito, o ponto 4 dos Objectivos e Métodos da Carta de Cracóvia (que define os princípios para a conservação e restauro do património construído) esclarece: *Devem ser evitadas reconstruções de partes significativas de um edifício, baseadas no que os responsáveis julgam ser o seu “verdadeiro estilo” A reconstrução de partes muito limitadas, com um significado arquitectónico pode ser excepcionalmente aceite, na condição de se fundamentar, em documentação precisa e irrefutável. Se for necessário para o uso adequado do edifício, podem-se incorporar elementos espaciais e funcionais, mas estes devem exprimir a linguagem da arquitectura actual. A reconstrução total de um edifício, que tenha sido destruído por um conflito armado ou por uma catástrofe natural, só é aceitável se existirem motivos sociais ou culturais excepcionais, que estejam relacionados com a própria identidade da comunidade local.*

¹²³ Como refere a já citada Carta de Cracóvia no seu preâmbulo: “Os instrumentos e os métodos utilizados para uma correcta preservação do património devem adaptar-se às situações concretas, que são evolutivas, sujeitas a um processo de contínua mudança.”

concepção. Ou seja, sempre que a intervenção incida, maioritariamente, na conservação¹²⁴ - manutenção, restauro e recuperação - há lugar para o respeito integral dos valores presentes e para a utilização dos materiais e técnicas tradicionais. Aqui, os valores presentes devem ser integralmente respeitados permitindo-se, eventualmente, marcar claramente o tempo em que se projecta.

Como exemplo dessa *marcação*, poderemos referir a recuperação de um qualquer elemento ou parte a recuperar, mantendo o seu carácter intrínseco: uma leitura próxima ou simbólica da sua proporção, forma e/ou usos originais, em que se introduz um material “novo” na sua construção, claramente legível¹²⁵. No caso de intervenções de renovação e reabilitação, que podem passar pela alteração e adaptação a novos usos, com ou sem construções novas – quer edifícios, quer espaços exteriores - poder-se-á adoptar vocabulários e materiais contemporâneos, conferindo modernidade à intervenção. Não camuflando, não disfarçando, nem pondo em causa a identificação daquilo que é o original e do que é o contemporâneo, permitindo a clara leitura da sedimentação histórica: das épocas, dos períodos, das ocorrências do passado, desvendando o segredo das camadas que se nos apresentam e que são o reflexo da história.

A conservação do património seja ele de que natureza for, passa pela atribuição de usos que convidem à identificação pelas comunidades dos seus valores e da sua história. O abandono, a ruína ou o mau uso, quebram a noção de identificação e partilha por parte das comunidades. A mudança de valores ao longo dos tempos, é um processo comum à maioria das sociedades humanas mas, por vezes, levam a perdas das referências identitárias.

A consciência e divulgação dos valores patrimoniais comuns representam, por isso, um processo de consolidação dos valores próprios de uma comunidade. Se em arquitectura existem inúmeros exemplos de projectos e obras no património construído (por exemplo, a reconversão de conventos em pousadas ou escolas), divulgadas e publicadas, assumindo a *modernidade* com a introdução de novos materiais de construção e novas linguagens arquitectónicas, em arquitectura paisagista, aparentemente, não existem de forma tão abundante que suscitem a diversidade e quantidade de discussões e reflexões já existentes noutras disciplinas. Também o facto de a arquitectura estender, muitas vezes, o âmbito do seu

¹²⁴ *Idem*, “A **conservação** pode ser realizada mediante diferentes tipos de intervenções, tais como o controlo do meio ambiental, a manutenção, a reparação, o restauro, a renovação e a reabilitação. Qualquer intervenção implica decisões, escolhas e responsabilidades relacionadas com o património, entendido no seu conjunto, incluindo os elementos que embora hoje possam não ter um significado específico, poderão, contudo, tê-lo no futuro.

¹²⁵ Podemos referir, como exemplo, a construção de uma parede em falta num castelo ou fortaleza que, pelo risco de colapso iminente, exige a construção do sector em falta de modo a manter a sua integridade física. Aqui, só em casos muito excepcionais e justificados, se deve reconstruir o sector (utilizando os mesmos materiais, processos construtivos e imagem). Pelo contrário, dever-se-á recorrer a materiais e soluções construtivas, assumidamente, contemporâneas que desempenhem essa função não imitando o original mas que, simultaneamente, não interfiram demasiado com a leitura dos aspectos fundamentais da construção (proporção, equilíbrio, carácter). A prática da imitação do original, ou da procura da “traça primitiva”, foi muito comum durante praticamente todo o Estado Novo (1933-1974) em Portugal. Podemos, ainda, adoptar soluções técnicas particulares e contemporâneas na resolução de patologias das estruturas e elementos originais (Exemplo: drenagem de superfícies permeáveis junto aos paramentos) que, não sendo visíveis, contribuem para assegurar a sobrevivência dos elementos originais do monumento.

projecto aos espaços abertos assumindo-os como “os vazios”, no sentido de ausentes de significações anteriores, torna as intervenções muitas vezes redutoras e simplistas.

O processo criativo exige a tomada de decisão relativa ao caminho projectual a seguir e - tão importante como o caminho - a *meta* que se pretende atingir e o reconhecimento do momento exacto em que se atinge. A componente individual não termina nessa tomada de decisão, que obriga a direccionar o projectista por um caminho entre múltiplas hipóteses de caminhos e a tornar finito o processo criativo, a componente individual sublinha-se na passagem das ideias para a sua representação. Saber dar corpo a um conjunto complexo de variáveis e formulações, dar-lhes forma e conteúdo. Esta, é a essência do processo criativo.

- Contextualização. Breve enquadramento histórico

No ano 2000 foi realizado concurso público internacional para a execução do projecto de Remodelação e Ampliação do Museu de Faro. Na altura, foram analisadas todas as propostas e adjudicado o trabalho ao gabinete vencedor. Porém, como o avanço do processo dependia da elaboração da candidatura ao Programa Operacional da Cultura por parte da edilidade, e esta não chegou a ser feita, o concurso e a adjudicação do projecto ficaram sem efeito. Passados seis anos, reconhecendo a persistência da necessidade de remodelação e ampliação, a Câmara Municipal resolveu proceder à elaboração interna desse mesmo projecto. A elaboração do projecto de arquitectura paisagista foi solicitada ao GAT de Faro, sendo que as restantes especialidades seriam elaboradas por técnicos de organismos do Estado ligados às intervenções em imóveis de valor patrimonial semelhante, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN). No entanto, uma vez mais, os projectos não passariam da fase de estudo prévio.

A classificação como património nacional encerra inúmeras qualidades que não podem, nem devem, ser esquecidas. Esse facto, conduziu o processo de projecto de forma inédita, proporcionando reflexões profundas sobre as estratégias a utilizar, as linguagem e vocabulário formais a adoptar, a confrontação entre a ideia e a sua materialização. A passagem dos princípios teóricos que orientam e enquadram as intervenções em imóveis classificados de grande valor patrimonial, para a definição de uma solução projectual, concretizada em formas, espaços e matérias é um exercício laborioso e representativo da inexistência de relação directa entre a escala de um projecto e a sua complexidade.

O museu municipal de Faro localiza-se no centro histórico da cidade, na “Cidade Velha” ou “Vila-a-Dentro”, no antigo convento de Nossa Senhora da Assunção. A fachada principal abre-se para o largo Afonso III, confinante com o alçado posterior da Sé Catedral, como se pode verificar na figura 4.1.

Este antigo convento, localizado na importante judiaria da cidade, é uma peça arquitectónica de elevado valor patrimonial num contexto de edifícios emblemáticos como a Sé, o Seminário, os Paços do concelho, o Paço Episcopal e o Castelo que constituem a zona monumental (Figs. 4.1 e 4.2). O museu constitui-se como um dos pólos culturais mais importante da cidade, no entanto, a necessidade de mais espaço para assegurar condignamente as suas funções e a abertura a outras valências levaram ao desenvolvimento de um projecto de ampliação.



Fig. 4.1 - À esquerda, “Vila-a-Dentro” - muralha perimetral (a vermelho) e localização dos principais imóveis de valor patrimonial; à direita: convento e cerca conventual (a vermelho). (Fonte: *google maps* 2015)

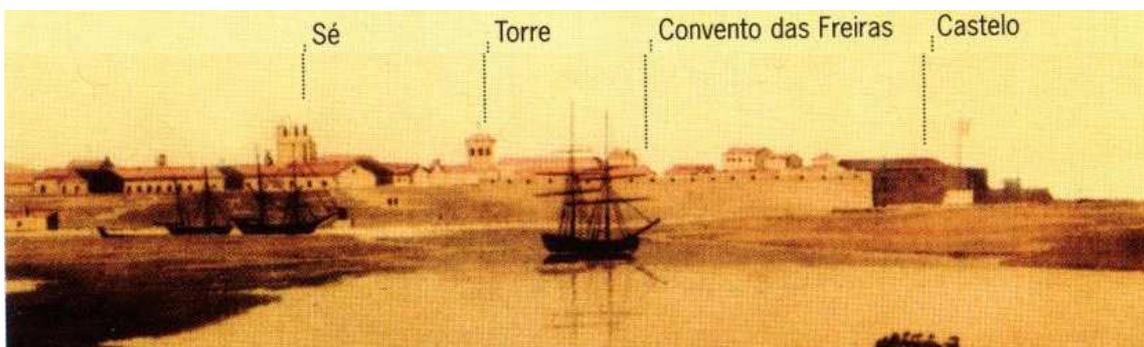


Fig. 4.2 - Gravura do século XIX com a localização do Convento face aos principais edifícios da época (centro religioso, administrativo e defensivo da cidade); relação com a ria Formosa. (Pormenor da gravura “*Faro, the capital of Algarve*”, de 1813. Extraída da obra “*Historical, Military and Pittoresque Observations on Portugal*”; in Paula; Rui e Frederico, 1993).

O convento, é um edifício classificado como monumento nacional, por se tratar de um “(...) imóvel ou conjunto com valor excepcional, cujas características deverão ser integralmente preservadas (...)”,¹²⁶ de reconhecida importância no contexto patrimonial e cultural da cidade. Trata-se de um edifício de “(...) *arquitectura religiosa, renascentista, maneirista. Convento feminino de planta composta por quatro alas em torno de um claustro de planta quadrangular,*

¹²⁶Mosteiro de Nossa Senhora da Assunção/Museu Arqueológico e Lapidar Infante D. Henrique/Museu Municipal de Faro - imóvel registado na Direcção Regional do Património Cultural com o N.º IPA: IPA.00004058; classificado como Monumento Nacional pelo Decreto n.º37 077, DG, n.º228 de 29 de Setembro de 1948. In SIPA “Sistema de Informação para o Património Arquitectónico”; em: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4058 e <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/> (23/07/2015, 18,20h).

*abrindo-se para este várias dependências de planta rectangular ou quadrangular (...) Acesso principal pelo portal da antiga portaria situado na fachada principal (...).*¹²⁷ De acordo com a cronologia constante na descrição do convento, o início da sua construção remonta a 1519 e teve como fundadoras duas freiras clarissas oriundas da cidade de Beja “(...) após prévia anuência do donatário de Faro, a rainha D. Leonor; esta campanha limitou-se à construção da igreja, do coro, e de algumas casas, entre estas a Sala do Capítulo; existe uma polémica em torno de quem seria a fundadora do convento, dúvida que poderia ser esclarecida pela divisa figurada que se encontra sobre a verga do portal, representando um camaroeiro e um pelicano, símbolos que apontam para a rainha D. Leonor, mulher de D. João II e não a terceira mulher de D. Manuel”.¹²⁸ Em 1860 foi vendido em hasta pública a particulares, que instalaram uma fábrica de cortiça no espaço conventual. A fábrica funciona até 1901, sofrendo no ano seguinte um violento incêndio.

Em 1894, por ocasião da celebração do 5º centenário do nascimento do Infante D. Henrique, foi criado o " *Museu Archeológico e Lapidar Infante D. Henrique*", sendo as primeiras instalações no edifício dos Paços do Concelho. Em 1973 é inaugurado o novo museu, contendo um espólio arqueológico significativo.

A 29 Setembro de 1948 o edifício é classificado como Monumento Nacional. Em 1960 a Câmara Municipal de Faro adquire o antigo convento. Após recuperação levada a cabo pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) e pela CMF, esta instala aí o Museu Arqueológico e Lapidar D. Henrique e a Biblioteca Municipal. A biblioteca mudou-se para edifício próprio em 2001.

O museu integra a Rede Portuguesa de Museus desde Maio de 2002, e da sua história recente, salienta-se o Prémio APOM¹²⁹ de Museologia - Triénio de 2003/05, em Novembro de 2005, como o melhor Museu Português, atribuído pela Associação Portuguesa de Museologia.

Na sequência da candidatura à rede portuguesa de museus, foi elaborado um relatório que previa a resposta a critérios de modernização e dinamização o que levou à execução do necessário projecto de remodelação do antigo convento e cerca envolvente.

Com o objectivo de contextualizar o projecto é necessário, por um lado, compreender a origem e o passado do convento e por outro, conhecer os novos espaços propostos na ampliação e remodelação do edifício. Destacam-se as referências que se transcrevem da Memória Descritiva e Justificativa do projecto de arquitectura: “*Vinte e três anos depois da expulsão dos judeus, em 1496, seria implantado no mesmo local o actual edifício do Convento*

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ Idem, ibidem.

¹²⁹ Associação Portuguesa de Museologia.

de Nossa Sra. da Assunção da Ordem de Santa Clara. Aponta-se o ano de 1519 como a data mais provável para o início da sua construção da qual se registaram várias campanhas. (...) No século XIX, com o Liberalismo, após a extinção das Ordens religiosas, o convento é comprado e posteriormente vendido para instalação de uma fábrica de cortiça.”

Para além das transformações sociais e religiosas que ocorreram com reflexos directos no edifício do convento, também o conhecimento da evolução urbana da cidade, revelada pela pesquisa histórica e documental, de que se destaca a cartografia produzida ao longo dos tempos expõe, com clareza, as transformações ocorridas no convento, cerca conventual e malha urbana envolvente. Como exemplo disso podemos referir a redução considerável da cerca conventual que, como refere Dália Paulo (2007, p.88), é bem visível na comparação da cartografia produzida “(...) A planta da Vila Adentro executada por José Sande Vasconcelos, em finais do século XVIII, dá ideia da dimensão inicial da cerca. Com a extinção das Ordens Religiosas o conjunto foi amputado e parte da cerca vendida até 1840” (Fig.4.3).

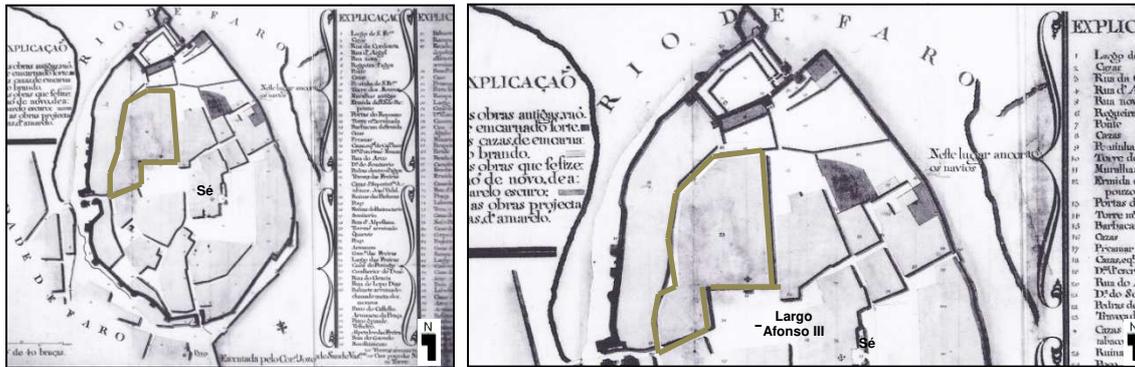


Fig. 4.3 - Planta e extracto da planta da Vila Adentro executada por José Sande Vasconcelos, em finais do século XVIII, nela é possível perceber o perímetro definido, à época, pelo edifício do convento e cerca (in Paula, Frederico e Rui M;1993; p.82).

- Caracterização do lugar

Interdisciplinarmente estabeleceram-se estratégias de intervenção que visaram recuperar e valorizar não só a componente do edifício mas toda a área correspondente à antiga cerca conventual (descaracterizada por construções a ela adossada), o pátio do claustro e os novos espaços abertos que surgiriam com a ampliação do museu. Assim, os projectos tiveram como principal objectivo organizar e estruturar o espaço construído (cheios) tornando mais fácil e conferindo lógica conceptual à intervenção no espaço não construído (“vazios”), para isso era necessário assegurar que as áreas de ampliação concentrassem todos os serviços técnicos/administrativos, libertando o convento para acolher, somente, espaços expositivos.



Fig. 4.4 – À esquerda fachada principal do Museu, ao centro: interior do claustro e remate de capitel. Foto esquerda: CMF-
[\(http://www.cm-faro.pt/menu/218/museu-municipal-de-faro-na-histc3b3ria.aspx;\(2015/10/5,15h\)](http://www.cm-faro.pt/menu/218/museu-municipal-de-faro-na-histc3b3ria.aspx;(2015/10/5,15h)) (Fotos restantes: A.S.).

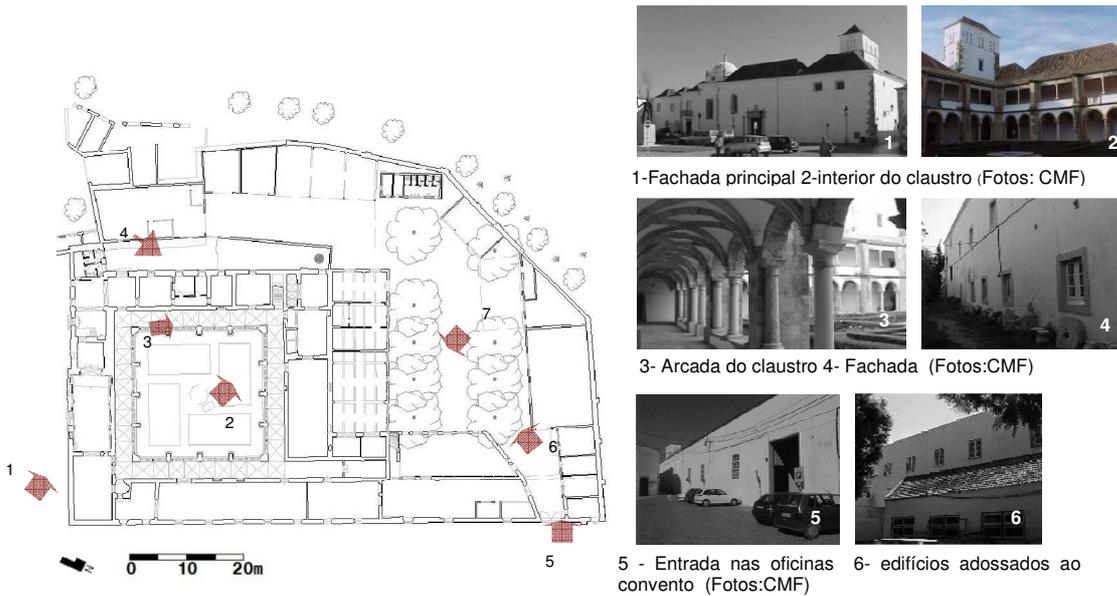


Fig. 4.5 - Planta do antigo convento, cerca e edifícios adossados. Levantamento fotográfico.

Para além da necessidade de compreender o projecto de arquitectura, no que respeita ao seu programa e soluções projectuais - para o antigo convento e para a cerca conventual - a elaboração do projecto de arquitectura paisagista foi precedida de várias visitas conjuntas ao local, pesquisa bibliográfica, documental e histórica, levantamento fotográfico (Figs. 4.4 e 4.5) e consulta de especialistas na área da história da arte dos jardins.

- Metodologia conceptual. Proposta

Após o trabalho de pesquisa e caracterização do edifício do convento e da sua cerca, bem como do contexto urbano em que se insere, o desenvolvimento projectual pautou-se pela procura de uma linguagem simbólica e funcional que respondesse, simultaneamente, às qualidades do edifício e dos espaços nele encerrados (objectivas e subjectivas) e às funcionalidades referentes à actual e futura ocupação como museu, orientado para as componentes didácticas e de mostra histórica e cultural. Com a demolição dos edifícios de

construção mais recente (1945) e que se encontram adossados à antiga cerca conventual (armazéns, oficinas e outros), ganha-se espaço suficiente para a construção de novos edifícios que colmatem as actuais necessidades do Museu, como se pode observar na figura 4.6.

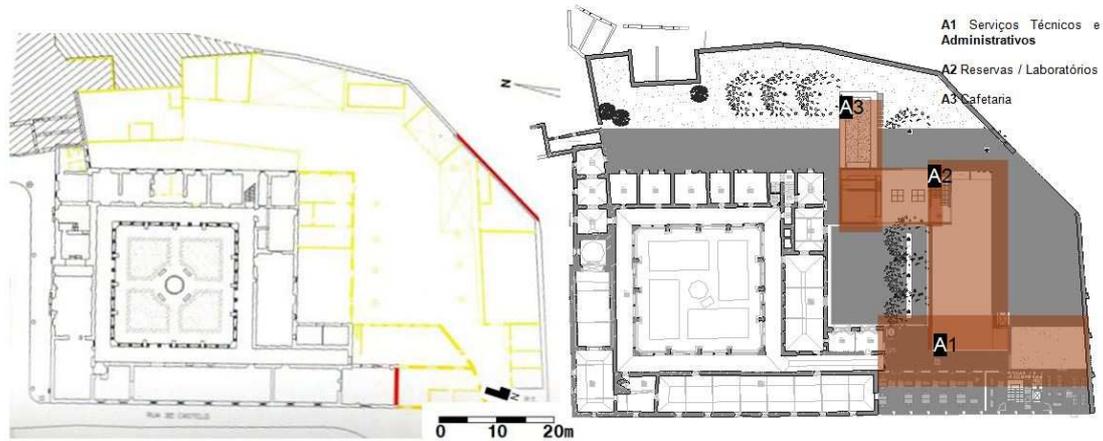


Fig. 4.6 - Planta das demolições (a amarelo). Implantação e uso dos novos edifícios (Fonte: projecto de arquitectura , CMF)

Na imagem seguinte (Fig.4.7) podemos observar as áreas correspondentes aos espaços abertos que foram objecto do projecto de arquitectura paisagista.

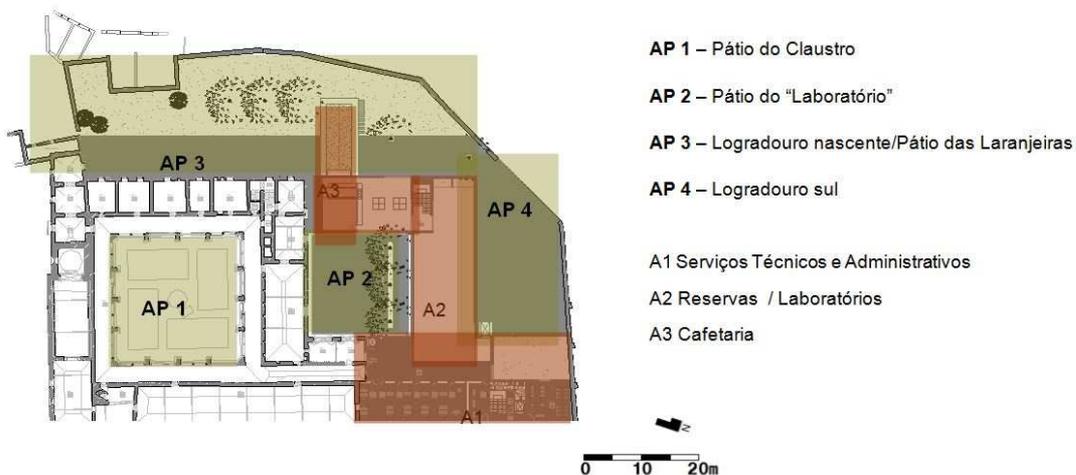


Fig. 4.7 - Espaços abertos, por contraponto às áreas de ampliação do edificado.

Identificados na figura anterior, os espaços abertos objectos de projecto, são: o pátio do claustro (AP1), o pátio do “Laboratório” ou do edifício da Reserva/Laboratório (AP2) e os Logradouros Nascente e Sul (AP3 e AP4). Estes quatro espaços apresentam características bastante distintas, quer no que respeita aquelas que são mais óbvias - como a sua geometria, génese de formação ou o papel desempenhado no contexto museológico e de relação com o edificado - quer aquelas que são menos evidentes, como as de natureza sensorial e leitura

estética associadas ao carácter espiritual, religioso e à carga simbólica, ritualista e emocional de que o claustro é exemplo.

A sua distinção formal e de génese, associada à separação física das distintas espacialidades, reforçou a necessidade do estabelecimento de um fio condutor ao nível da estratégia de projecto a adoptar. Assim, o elemento projectual mais importante no desenvolvimento do projecto de arquitectura paisagista, foi a procura do despojamento formal que, por um lado, evidenciasse a natureza da Ordem religiosa construtora¹³⁰ (clausura, pobreza, obediência e castidade) e, por outro, mostrasse o convento ao visitante, em particular o claustro, sem falsas leituras ou adjectivações supérfluas. A procura do desenho de projecto fez-se nesse sentido.

Foi percorrido um caminho de depuração formal, sempre associado à tentativa de pureza do significado e dos símbolos. Esse despojamento não invalidou a procura da contemporaneidade na linguagem e na utilização dos materiais. No entanto, essa contemporaneidade não poderia subjugar a memória associada à história do monumento, memória simbólica e real patente em cada pedra de construção e em cada espaço de recolhimento, clausura e deambulação.

A proposta foi orientada para a complementaridade dos espaços propostos através de respostas diferenciadas de usos e funções sem, contudo, perder de vista a imagem de conjunto. Recorreu-se, para isso, à utilização de um vocabulário formal comum que se mantém com ligeiras adaptações às particularidades espaciais. Também a escolha e utilização dos materiais obedeceu a essa necessidade de coerência e continuidade, prevalecente no conjunto dos espaços.

Apresenta-se na figura seguinte (Fig. 4.8) o plano geral da proposta, que resultou da experimentação de dezenas de soluções formais. As etapas percorridas neste processo identificaram-se, em muito, com as descritas por Michel Corajoud (2002) e Christophe Giroit (1999), no que respeita ao trabalho individual de entrega ao lugar e ao projecto e que irão ser abordadas no sub-capítulo seguinte. Salientamos que, a partir de certa altura do processo, a urgência de obter uma proposta final imponha-se e algumas incertezas relativas às opções tomadas permaneceram.

¹³⁰ Ordem das Clarissas ou Segunda Ordem Franciscana. Foi criada por Sta Clara, contemporânea de S. Francisco e como ele oriunda da cidade italiana de Assis, nos finais do século XII. É uma Ordem religiosa feminina, de clausura monástica da igreja católica, cujo "ideal" é a pobreza evangélica e a contemplação. As Regras da Ordem foram escritas por São Francisco. In *"O convento de Nossa Senhora da Assunção: (des) construção da memória"*, (PAULO; 2007; pp.29 e 30).

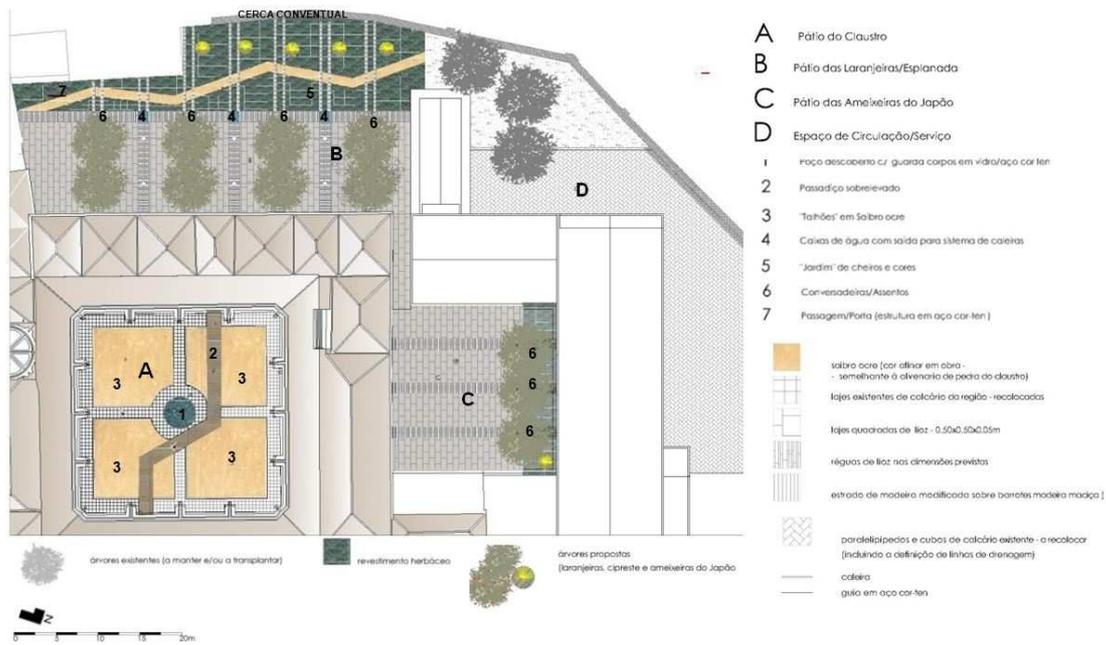


Fig. 4.8 – Imagem do Plano Geral - Estudo Prévio.

A selecção das espécies vegetais foi criteriosa, incidindo nas mais utilizadas em espaços conventuais, de que se destaca a utilização da laranjeira e do cipreste. A escolha da ameixeira do Japão surgiu pela semelhança de porte com a laranjeira mas, tratando-se de um novo pátio, pretendeu-se jogar com diferentes texturas e cores contrastando com as paredes brancas e envidraçadas. Para além disso, por se tratar de um pátio muito ensombrado e fresco, e por se tratar de espécie caducifólia responderá bem à necessidade de conforto microclimático, contrariamente à laranjeira. Nos cortes que se seguem (executados sobre o levantamento do convento e a proposta de arquitectura), podem-se verificar as relações de proporção e forma que se estabelecem entre o construído e a proposta para o espaço exterior (Fig.4.9).



Fig. 4.9 - Imagem dos cortes, em cima: do claustro; em baixo: do espaço da cerca.

A escolha dos materiais inertes, em particular dos elementos pétreos, seguiu critérios de resposta funcional aos novos usos e funções e, simultaneamente, de coerência e ligação

com os materiais originais com funções estruturais, de pavimentos e decorativos. Para além da pedra em pavimentos (lajes e saibro), propuseram-se a madeira e o aço corten. A presença discreta da água, para além de ser um importante elemento termo-regulador, irá contribuir para vivificar os espaços e reforçar o seu carácter simbólico. Mais do que a vegetação e dos materiais inertes, a presença da água, será o elemento de individualização e ligação dos dois “pátios” maiores. Os espaços abertos irão complementar-se entre si e complementar os construídos, através do prolongamento de usos e funções do edificado: espaços de estar e circular, expositivos (de exposições permanentes e/ou temporárias), de projecção e representação, de leitura, de esplanada, entre outros. No entanto, esses espaços, também acrescentarão as suas próprias qualidades permitindo a leitura de elementos identitários do convento até aqui, de certa forma, ocultos (poço, quadripartição do pátio, cerca conventual, porta de serviço do convento).

O projecto procurou, assim, dar resposta à actual e futura ocupação como museu, orientando as soluções adoptadas para as componentes didácticas e de mostra histórica e cultural, sem perder de vista o seu carácter e identidade monumental como convento.

O caminho projectual que culminou na proposta, aqui já revelada, atravessou várias etapas de reflexão sobre a importância que cada um dos espaços referidos - pátio do claustro, pátio das laranjeiras|cerca conventual, pátio das ameixeiras|pátio do laboratório e espaço de circulação|logradouro sul - tiveram ao longo do tempo, bem como dos processos de sedimentação e transformação histórica que estiveram na sua origem articulados com as novas funções preconizadas.

Retoma-se, de seguida, o olhar sobre a história e as particularidades que cada elemento espacial deste projecto encerra, e que conduziram o processo conceptual.

– Pátio do Claustro (A)

O pátio do claustro - cujo simbolismo está ligado à verticalidade (ascensão) que proporciona, por contraste com a horizontalidade do pátio - está inscrito no edifício do convento, fortemente ligado à realidade conventual como espaço de meditação, contemplação e distribuição. Aqui, dever-se-á poder observar, com nitidez, os seus elementos constituintes (reais ou imateriais) e desvendar aspectos particulares. O pátio foi sendo transformado ao longo do tempo, nem sempre cumprindo a sua função mais relevante de *volume de luz* e, também, de recolha de água, de localização das plantas aromáticas, medicinais e outras *flores* delicadas e simbólicas.

A prova de algum *menosprezo* da sua importância é revelada na carta da abadessa D. Beatriz à rainha D. Catarina datada de 1548 onde refere que “(...) *E fica ho pateo da crasta por*

*ladrilhar*¹³¹, sinal de que essa obra terá ficado para último apesar de, reconhecidamente, ser necessária. Para além disso, a natureza do claustro (exemplar proto-renascentista de significativa beleza) permite um olhar privilegiado sobre o pátio, razão que acresce à necessidade de intervir e valorizar o mesmo. Era grande a importância do pátio na vida quotidiana do convento, já que era o único espaço que permitia, à maioria das freiras, o contacto directo com exterior, algumas teriam acesso ao espaço da cerca e um grupo muito restrito, normalmente “*uma mulher madura*” (PAULO, 2007, p.32), teria acesso à portaria para receber fornecedores e “*peçoal de fora*”.

Como refere Horta Correia (1998, p.17), citado por Dália Paulo (2007, p.73) “(...) o claustro aparece na Idade Média, de um modo geral, como vazio polarizador dos espaços comunitários, acumulando um carácter funcional com um sentido vivencial”. Nesta frase, há a destacar a expressão *vazio polarizador* que, na nossa opinião, surge por oposição ao “cheio” (construído) ou seja, nunca será *vazio* no sentido de que não encerra nada, que é a ausência de tudo, mas sim no sentido de espaço aberto e não ocupado pelo edificado, mas pela luz. Como reforço da ideia de que o claustro é um elemento essencial nos conventos e mosteiros, está a própria origem da palavra latina *claustrum* à qual se associa o significado *clausuram* (clausura) que identifica a natureza de muitas das ordens monásticas. Na realidade o claustro, como conjunto formado pelas quatro galerias com arcadas e o pátio central, é o espaço conventual do “*jardim fechado*”, ou “*hortus conclusus*”, normalmente pontuado ao centro por um poço ou fonte integrados no jardim, é o espaço de representação simbólica por excelência. Como já salientavam Jellicoe & Jellicoe (1995, p.139) referindo-se à Idade Média na Europa, a arte dos jardins nessa época estava confinada ao *jardim do claustro*, cujos antecedentes conduziam à cultura islâmica e dela aos persas e ao *Jardim das Delícias*.

O horto monástico e conventual era sobretudo um ideal simbólico de representação do Paraíso terreal ou *Jardim do Éden*. Não se tratava de representar a fruição sensual da natureza, mas sim a representação da perfeição perdida (STEENBERGEN, 2001, p.45). Na perspectiva de Steenbergen, *o jardim arquétipo do paraíso consiste num quadrado com uma árvore ou fonte ao centro, a partir do qual se divide em quatro fluxos para cada um dos pontos cardeais. Esses fluxos podem ser interpretados como a representação simbólica dos quatro Evangelistas, com Jesus Cristo no centro. O jardim é uma representação em miniatura da Criação divina*.

À semelhança do jardim medieval europeu o jardim islâmico também se dispõe de forma geométrica, a diferença reside na sua disposição, mais voltada para o gozo dos sentidos expressando-se, especialmente, através da água. No “*hortus conclusus*” cada elemento tem um significado místico mas, aqui, a água representa a “*fons salutis*”, ou seja, a fonte da salvação. A transformação do *jardim das delícias* persa, no *jardim do paraíso* católico, reflecte-

¹³¹ A.N.T.T.Corpo Cronológico Parte I, Maço 80 Doc. 106 -9 de Maio de 1548 e MARQUES, João Alberto Carvalho, *op. cit.*, 1990, vol. II; citado por Dália Paulo, p.51.

se na manutenção dos alguns elementos primordiais como a estrutura quadripartida, a presença simbólica e real da água e da vegetação, porém, os significados e as representações foram sujeitas a outros códigos. Não se pretendeu, neste ponto, dissertar e aprofundar aspectos da história da arte dos jardins, apenas reflectir, de maneira muito geral, sobre aqueles que auxiliaram a compreensão da génese deste claustro e o modo como orientaram a proposta.

O actual claustro demonstra o somatório de intervenções que o convento sofreu ao longo dos tempos, não existindo qualquer registo detalhado, escrito ou ilustrado, de como seria o pátio a quando da sua construção e da sua vivência enquanto convento. Só poderemos imaginar que talvez fosse, como tantos outros, um misto entre a resposta às necessidades das práticas religiosas, de meditação, oração e contemplação, e a natureza utilitária do horto. As fotografias que de seguida se apresentam, pretendem fazer um levantamento no tempo, das várias fases do convento, de fábrica de cortiça, ao seu abandono, posteriores obras realizadas pela DGEM e estado actual.



Fig. 4.10 – À esquerda: capela repleta de cortiça (foto cedida pelo museu/CMF, sem data); ao centro: Vista parcial do claustro em 1947 (foto: Sítio SIPA¹³²) sobre a cúpula da capela; de outro ângulo, à direita, com vista para o mirante. (foto cedida pelo Museu/CMF).

Pode verificar-se que o convento se encontrava em péssimo estado de conservação, tendo sofrido - durante o seu funcionamento como fábrica e armazém de cortiça - danos muito superiores aos sofridos no terramoto de 1775. O claustro encontrava-se totalmente fechado por paredes que ocultavam a arcada, existiam construções “clandestinas” adossadas, sendo visível, no entanto, a manutenção do poço circular, com rebordo executado em pedra calcária maciça (Fig.4.10).

Como já foi referido, a adaptação do convento a museu baseou-se no projecto desenvolvido pela DGEMN, em 1960. O pátio foi objecto de intervenções nos anos setenta e posteriormente na década de 1980.

¹³² Todas as fotos provenientes do sítio do SIPA (Sistema de Informação para o Património Arquitectónico) podem ser consultadas através do seguinte link: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=4058 (13/2/2015;10,13h)

Na planta inicial executada pelos técnicos da DGEMN, que se apresenta (Fig. 4.11), pode verificar-se a existência de quatro superfícies rectangulares, de proposta de utilização desconhecida, e um tanque quadrangular que centralizava o pátio. O desenho ligeiramente irregular do claustro (nenhum dos lados é, perfeitamente, igual a outro), que não forma um quadrado perfeito, poderá estar na origem da planta proposta, sem grande compromisso com a simetria axial. A proposta de tanque quadrado, contrariando a forma e a função original do poço, resulta num desenho que, embora geometricamente criterioso, está historicamente descontextualizado.



Fig. 4.11 - Da esquerda para a direita: Planta e Corte da DGEMN datados de 1960, ao centro corte referente à mesma planta, à direita Planta do projecto de adaptação a Museu (curiosamente esta planta apresenta a quadripartição do pátio e o poço circular, que não chegou a ser executado).



Fig. 4.12- Da esquerda para a direita: claustro no decurso das obras (fotos cedida pelo Museu/CMF) poço/cisterna original circular; vista parcial em 1975 com rectângulos de relva e construção de um tanque rectangular sobre o poço original (foto: Sítio SIPA); aspecto actual da geometria das sebes talhadas com área central pavimentada com lajes de calcário, onde se encontrava o poço/cisterna (Foto: A.S.).

Na década de 1980 foram plantadas sebes de *Myrtus communis* var. *tarentina*, posteriormente talhadas a formalizar os “canteiros” rectangulares. Esta solução baseia-se em padrões estereotipados que, no nosso entender, reportam para outros pátios com outra origem e história de utilização.

O poço/boca de cisterna é uma construção de pequena dimensão, em alvenaria de pedra calcária irregular, argamassada com argamassa de cal e areia. Encontra-se coberto por

vigotas de betão, recebe os pluviais das coberturas que drenam para o pátio e é a partir dele que se obtém a água para rega¹³³.

Nos finais da década de 1990, princípio da década de 2000 o tanque quadrangular foi retirado, permanecendo a divisão formal do espaço: os *talhões* plantados definindo os percursos e a centralidade do espaço, as sebes formando desenhos ortogonais, a grama e as roseiras servindo-lhe de fundo. Se bem que há uma dominância da horizontalidade, reforçada pela ausência de árvores e do poço (ou tanque), a excessiva ocupação do pátio reforçada pela exuberância geométrica do traçado das sebes, de inspiração labiríntica, entra em competição directa com a leitura do claustro, em particular das arcadas de dois pisos, dos seus elementos estruturais e da singularidade dos seus elementos decorativos, pela diversidade formal, sensorial e cromática, não permitindo uma leitura clara do mesmo.

A comprovação desse facto pode resultar da decomposição por camadas dos vários níveis de leitura da planta do pátio. Essa sucessão de camadas revela, num primeiro nível (ou camada de fundo), a superfície horizontal, pavimentada com lajes que configura um quadrado central, com quatro braços que prolongam cada face (primeira imagem da Fig. 4.13). Nesse nível, podemos inverter a leitura e obtemos uma geometria formada pelos rectângulos iguais e desencontrados dos talhões, negativo da superfície do pavimento (segunda imagem). Aqui mantém-se o quadrado como matriz geométrica. Uma segunda camada ou nível revela a geometria das sebes, ainda com desenho com origem no quadrado, mas aspirando à ideia de labirinto. A completar a sucessão de níveis de leitura, acrescenta-se o rectângulo ocupado por roseiras, que interrompe a grama e surge para preencher o “talhão” e a parte vazada do quadrado, não ocupado pela sebe (terceira e quarta imagens).

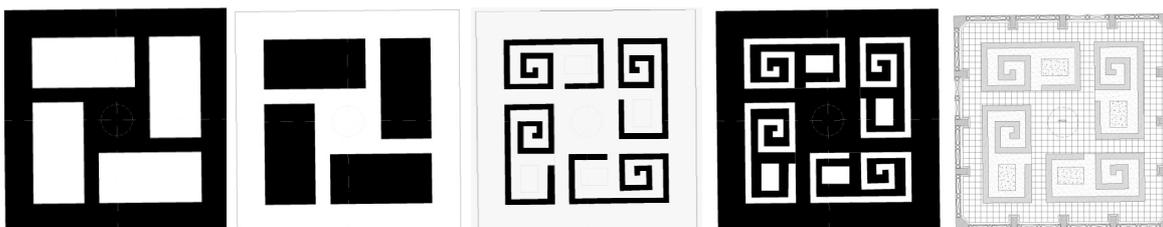


Fig. 4.13 - Esquemas dos níveis de leitura, da esquerda para a direita: 1º- superfície pavimentada; 2º- talhões plantados (negativos da anterior); 3º-sebes; 4º- somatório das camadas-fundo, rectângulos e quadrados e 5º - conjunto dos elementos sobrepostos com a textura dos materiais.

Como resultado do somatório dessas camadas, esquematicamente representado na quinta imagem (Fig. 4.13), podemos, ainda, acrescentar outras qualidades de imagem como a textura e o cromatismo. A leitura do conjunto, na nossa opinião, não resulta harmoniosa nem clara, nem rica pela complexidade e profundidade dos significados e símbolos, pelo contrário,

¹³³ O que, certamente, tem acentuado o aparecimento de salitre e a conseqüente degradação dos materiais pétreos e cerâmicos estruturais e de revestimento.

resulta pouco clara, confusa e limita a leitura das qualidades e particularidades arquitectónicas e identitárias do claustro.

Foram produzidos inúmeros esquiços de concepção (Fig. 4.14), o que evidenciou as dificuldades no estabelecimento de uma solução projectual. A conformação dos atributos do projecto, no que respeita à criação do seu vocabulário e à identificação de espacialidades e ambiências, revelou-se metodologicamente difícil, sobretudo quando cruzado com os princípios da identidade e autenticidade do lugar¹³⁴.

Concluiu-se que o caminho projectual a seguir teria sempre de resultar do confronto entre o legado histórico|memória e a contemporaneidade. Se alguns desses “confrontos” se revelaram pacíficos, outros houve que suscitaram muita discussão e reflexão. Entre eles, destaca-se a presença, ou não, de vegetação no pátio do claustro.

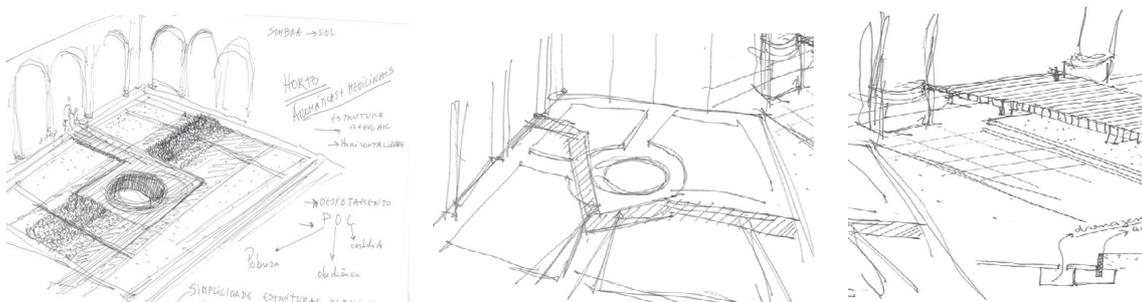


Fig. 4.14 - Exemplos de esquiços produzidos no processo de concepção do projecto.

Se os claustros continham no seu pátio, na maior parte dos conventos, “o horto” ou “jardim fechado”, com ou sem árvores de fruto, também é verdade que a insuficiência de elementos históricos sobre este pátio em particular, impedia a certeza na decisão. Daí ter-se recorrido à definição de autenticidade, prevista na Carta de Cracóvia (2000) como princípio de decisão. As características reconhecidas como *substanciais*, *historicamente provadas*, *desde o estado original até à situação actual* do claustro, foram assumidas no projecto e são duas: a presença da água (poço), confirmada pela sua existência no local e pela leitura de documentos históricos e a quadripartição do espaço, que resulta da interpretação, por comparação, de outros espaços semelhantes (o quadrado, próximo da simbologia da cruz, de raiz cristã|católica, orientava a planta da maioria dos pátios dos claustros dos conventos e mosteiros de diferentes Ordens religiosas, construídos à época¹³⁵).

¹³⁴ Tendo subjacente as seguintes definições constantes na Carta de Cracóvia (*Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído*; 2000) a) *Autenticidade*: é o somatório das características substanciais, historicamente provadas, desde o estado original até à situação actual, como resultado das várias transformações que ocorreram no tempo. b) *Identidade*: entende-se como a referência colectiva englobando, quer os valores actuais que emanam de uma comunidade, quer os valores autênticos do passado. (<http://www.patrimoniocultural.pt/media/uploads/cc/cartadecracovia2000.pdf> - 2/3/2015, 14h)

¹³⁵ A cruz básica ou cruz grega (de braços de igual comprimento), a cruz de Cristo e o próprio número quatro, como símbolos cristãos, encerram abundantes significados e mensagens simbólicas: os quatro rios do paraíso, os quatro pontos cardeais, os quatro ventos, a disseminação da palavra de Deus, entre outros. A planta quadripartida dos pátios|hortos conventuais pode interpretar-se, assim, como a forma mais básica de materialização dessa simbologia.

A presença e o tipo de vegetação (arbórea, arbustiva ou herbácea) não se pode comprovar optou-se, por isso, por deixar “limpa” a superfície horizontal que poderá servir, sem qualquer constrangimento ou falsa leituras, como espaço expositivo e até museológico (continuando a demonstrar carácter efémero no seu uso).

A visita ao Pátio dos Leões em Alhambra-Granada (Fig. 415 – fotografia à direita) quando se encontrava em obras de restauro e de trabalhos arqueológicos, constituíram o mote para a concretização da proposta. O carácter precário, a essência do vazio, do inacabado e do transitório que apresentava, inspirou a solução de projecto e a adopção de uma solução efémera e mutável, mantendo e enaltecendo o que é definitivo e concreto.

A utilização de inertes permeáveis na definição da quadripartição, o carácter não invasivo ou dissimulado do vocabulário formal - facilmente identificável com o tempo em que é construído - o atravessamento que permite a aproximação ao centro, à água, constituíram características que definiram os objectivos a alcançar.

Paralelamente à constatação da riqueza particular dos elementos arquitectónicos e decorativos presentes (contrafortes, balaustradas, volutas e mascarões, abóbadas, nervuras, arcos de volta perfeita, colunas, gárgulas, decorações de flores e frutos) a cor e textura da pedra de construção (arenito), por vezes apresentando restos de cal pigmentada de vermelho sangue-de-boi, cinza e ocre, orientaram a selecção dos materiais e das suas características físicas (saibro: ocre, aço corten: vermelho escuro) (Fig.4.15).



Fig. 4.15 – Da esquerda para a direita: contrafortes e arcos; pormenores dos remates, alto-relevo e gárgula; Pátio dos Leões *Alhambra* – aspecto do estrado - percurso, solução que inspirou a solução de projecto. (Fotos: A.S.).

A planta proposta (Fig.4.16) retomou a “quadripartição” horizontal, com pavimento de saibro sob passadiço, ligeiramente sobrelevado, que liga os (principais) futuros espaços expositivos. Pretendeu-se acentuar o carácter efémero da proposta, dispondo os elementos de forma subtil “sobre” o passado e as memórias, como uma transparência, não inviabilizando nem a leitura do que é passado e do que é presente, nem de futuras intervenções que se venham a realizar.

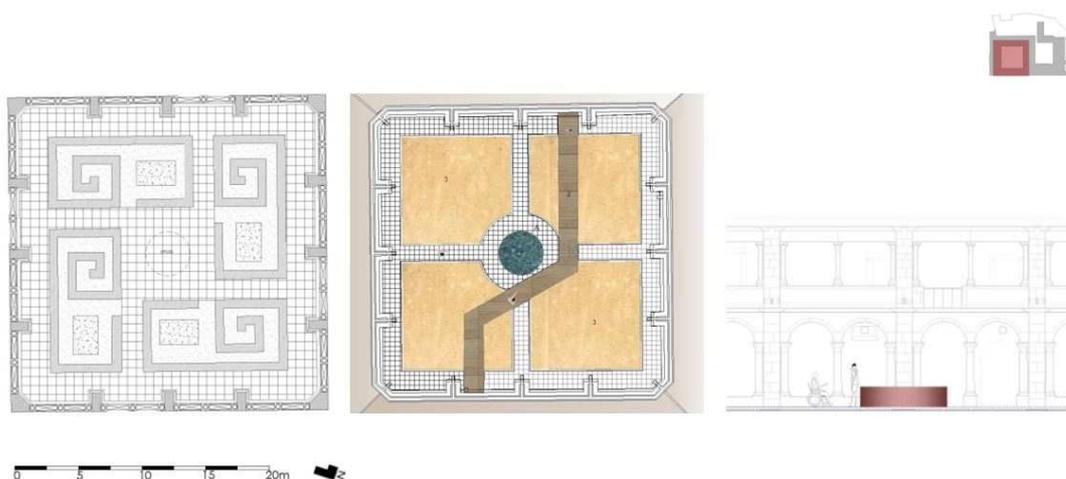


Fig. 4.16 – Imagem da planta existente e da planta e corte transversal, vista do poço com o rebordo (gargalo) elevado.

Como foi anteriormente referido, propõe-se manter a estrutura ortogonal definida pela quadripartição, salientando o ponto focal do quadrilátero irregular, o poço/ boca de cisterna, que se manterá com água e como receptor dos pluviais. Este é o elemento que prevalece na composição, que se destaca e se evidencia através da sua centralidade e conotação histórica. Propõe-se que volte a ser elevado (será o volume com maior presença no pátio) e o rebordo construído em chapa de aço corten ou vidro. Propõe-se uma cobertura em vidro, que permita vislumbrar a água em segurança¹³⁶. A possibilidade de espreitar a água, ameniza e refresca o ambiente e cumpre o papel simbólico de purificação e fonte de vida a que este recurso está associado. A sua presença informa e orienta o visitante, sem interferir com a leitura geral do claustro.

Para além do que já foi referido a esse respeito, a opção pela não introdução de qualquer espécie vegetal deveu-se, por um lado, à dimensão exígua do pátio e, por outro, à necessidade de não acrescentar nenhum elemento vertical que atenuasse a leitura da riqueza arquitectónica presente. Propõe-se um “passadiço” ou estrado elevado, como elemento fortemente estruturante (mas também de carácter, eventualmente, provisório) que permitirá percorrer o pátio, orientando o visitante entre espaços expositivos, passando pelo poço. Esse elemento liga duas das salas de maior afluência de público: a romana (poente) e as salas da pré-história (nascente).

– Pátio das Laranjeiras|Esplanada|Cerca (Pátio Nascente)

Este espaço, onde outrora se efectuava o acesso de serviço ao convento (*porta da grade*), encontra-se enclausurado entre os muros da cerca e o edifício das oficinas da câmara. Apresenta-se como espaço de traseiras, sem função nem aproveitamento. A proposta foi no

¹³⁶ Com solução técnica que permita a necessária *respiração* dos materiais

sentido de organizar o espaço em duas componentes: o pátio das laranjeiras, propriamente dito, e a área de enquadramento ao muro da cerca que permite a deambulação (Fig. 4.17).

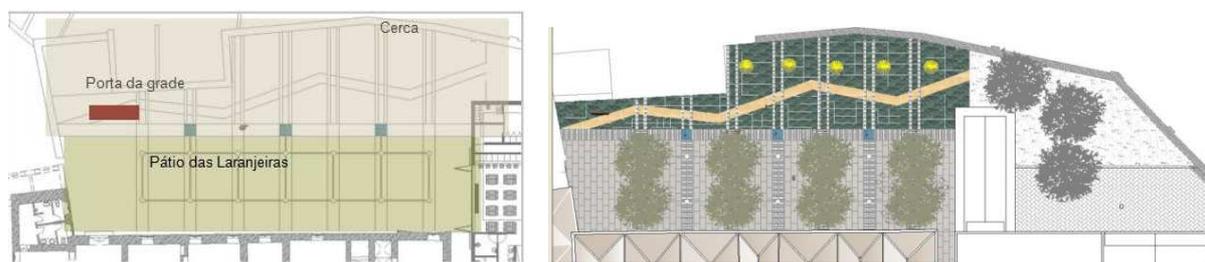


Fig. 4.17 - Em destaque, à esquerda, pátio das laranjeiras e "porta" ; imagem do Plano geral da proposta com vegetação (laranjeiras e ciprestes junto à cerca) e estereotomia de pavimentos.

Pretendeu-se tornar o muro da cerca do convento visível e dar resposta às novas valências introduzidas pela construção do edifício da cafetaria, nomeadamente, espaço de estar e de esplanada. Propõe-se a recuperação do muro, alvenarias e rebocos, uma vez que, como refere Dália Paulo (2007, pp. 88-89) é "(...) *construída em arenito (como a maior parte das alvenarias do convento), apresenta contrafortes com cantaria bugnato. Encontra-se bastante danificada em vários pontos, tendo sido recentemente substituída, em parte, por muros de tijolo.*"

Para além da recuperação física do muro da cerca, também se propõe o restabelecimento da memória da antiga ocupação como horta. Citando, ainda, Dália Paulo (2007, p.89) "(...) *No interior da cerca situava-se a horta, o celeiro e as casas dos criados. O desenho da cerca era tão cuidado como o do edifício conventual mas, infelizmente, a área da cerca foi a que chegou ate nós mais mutilada na sua unidade e mais descaracterizada (...) A cerca foi muito arruinada no terramoto de 1755, deixando entrar a ajuda e caridade que vieram ajudar as freiras; a horta serviu de espaço para a construção de barracas (...).*"

Houve, ainda, a intenção de maior formalização do espaço, repetindo as linhas estruturantes da solução proposta para o Pátio das Ameixeiras|Laboratório, e introduzindo novos elementos de enriquecimento formal e sensorial como a água em caleiras e "caixas-de-água", as áreas plantadas com espécies, simbólica e funcionalmente, ligadas aos conventos (Fig. 4.18).

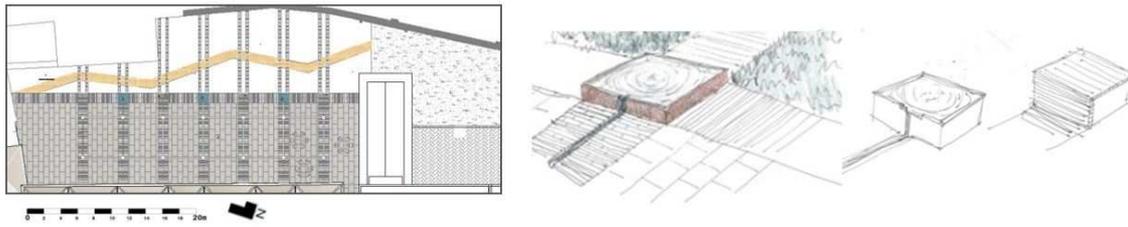


Fig. 4.18 – Imagem da Planta com estereotomia do pavimento e estrutura da água-aspecto da ligação entre caldeiras de pavimento e caldeiras de árvores; à direita, esquiços das “caixas-de-água” e “caixas-de-sentar” que alternam.

– Pátio das Ameixeiras|Pátio do Laboratório

A lógica da existência deste pátio, resultou da organização e estruturação arquitectónica dos volumes propostos e do “crescimento natural” dos conjuntos conventuais. O contributo da arquitectura para a compreensão da lógica organizacional dos espaços conventuais, permitiu perceber que o crescimento natural destes conjuntos edificados se fazia, de maneira geral, a partir do prolongamento dos “braços” que progressivamente se iam completando em torno de um vazio central – do pátido do claustro. Foi por essa razão que o novo edifício, a sul do convento, conterà um novo pátio *que procura (re) criar o crescimento orgânico que se produzia dentro das cercas conventuais*. Este pátio resulta da conformação do novo edificado e assume-se como um novo espaço aberto, contemporâneo, que poderá servir para projecções ao ar livre, e outros eventos que necessitem de espaços com algum desafogo. Retoma a mesma linguagem do *pátio das laranjeiras*, quer ao nível da estrutura geral do desenho de projecto, quer ao nível da esterotomia do pavimento e dos elementos particulares (“caixas-de-sentar”). Aqui as árvores utilizadas são as *Prunus cerasifera var. Pissardii*, conferindo cor à dominância das paredes brancas.

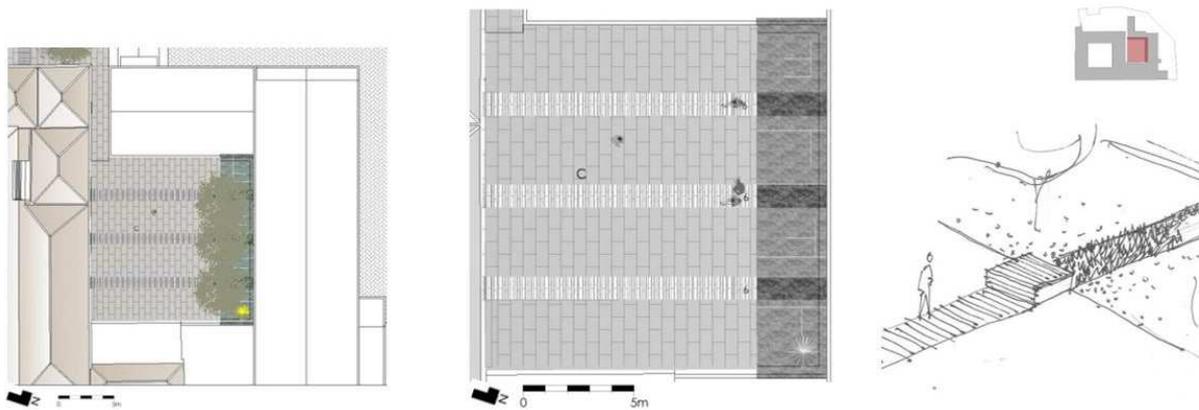


Fig. 4.19 - À esquerda, imagem da planta geral; ao centro, planta com esteotomia do pavimento e relação entre área pavimentada e plantada; esquiços das “caixas-de-sentar”, o material que define a faixa de pavimento prolonga-se pelo assento.

4.1.2 Cemitérios. Cemitério do Bom Retiro |Novo Cemitério de Portimão.2004-2007

*“When we find a mound in the woods, six feet long and three feet wide, raised to a pyramidal form by means of a spade, we become serious and something in us says: someone was buried here. That is architecture.”*¹³⁷

- Enquadramento Projectual

No projecto do Novo Cemitério de Portimão procurou-se que o equilíbrio entre as várias dimensões associadas ao tema guiasse o percurso projectual. Se, por um lado, havia que responder aos requisitos técnico-funcionais e materiais específicos desse equipamento – dimensionamento e duração (capacidade/tempo de vida útil), tipos de oferta de processos e técnicas cemiteriais (inumação, cremação, deposição em catacumbas, jazigos), infraestruturas disponibilizadas, boa articulação espacial e funcional interna – por outro, havia que garantir a **dimensão espiritual** e o domínio do sagrado. A dificuldade da sua conciliação prendeu-se com as formas de adaptação às drásticas transformações sociais e culturais das últimas décadas. Contudo, os projectos de cemitérios deverão conseguir transmitir esse **carácter simbólico** e espiritual que é comum a todas as culturas, religiões e credos, porque são intrínsecos à própria natureza Humana.

A certeza da transformação da paisagem de forma quase irreversível (no tempo de vida de várias gerações) e na alteração dos seus atributos – de **lugar secular** para **lugar sagrado** – representou um desafio e uma responsabilidade que levaram à sua selecção para integrar o último projecto apresentado na presente tese.

O projecto desenvolvido resultou do entendimento da paisagem como entidade complexa onde as actividades humanas decorrem e que se transfigura à medida das necessidades das populações. Porém, esta temática detém uma forte componente imaterial – metafísica, emocional, ritualista e simbólica - com íntima ligação à infalibilidade da morte, simultaneamente, tão presente e tão ausente na cultura ocidental contemporânea. Aqui, a ideia de transformação da paisagem como *propósito artístico* impõe-se de forma mais expressiva pela introdução de uma realidade totalmente nova na paisagem que permite a **experimentação artística** de significações intrínseca à cultura individual que se transporta para o projecto.

¹³⁷ Adolf Loos, *Architecture* (1910). “Se na floresta encontramos um monte de terra, seis pés de comprimento e três de largura, erguida com pá em forma piramidal, então tornamo-nos sérios e algo diz em nós: aqui está enterrado alguém. Isso é arquitectura.”

O projecto foi coordenado e desenvolvido pela disciplina de arquitectura paisagista, teve em conta a sua concretização em obra (com execução de todas as peças escritas e desenhadas que o possibilitem) e a sua evolução temporal (evolução e transformação dos processos biofísicos, dos materiais vivos e dos materiais inertes, das apropriações ou rejeições sociais: da construção, transformação, adaptação, crescimento, apropriação, sedimentação, degradação, envelhecimento|destruição, renovação). O projecto foi desenvolvido interdisciplinarmente, cruzando as opções projectuais (de localização dos elementos, aspectos formais, funcionais e técnicos, materiais e processos construtivos) com as várias especialidades presentes. A sua execução contou com dez especialidades distintas, integrando uma equipa de dezasseis elementos efectivos. A inexistência de financiamentos para este tipo de equipamentos, torna difícil aos municípios assumirem obras desta dimensão. A possível cooperação entre entidades públicas e privadas na construção, exploração e gestão destes equipamentos poderia viabilizar este tipo de projectos e obras.

Se existem aspectos culturais e religiosos comuns ao cristianismo que permanecem, com maior ou menor tradição (como o Dia de Todos os Santos) existem, porém, rituais e práticas que são recentes e introduzidas e que estão a ser, paulatinamente, agentes transformadores dessas mesmas tradições com reflexos nas mudanças culturais, sociais e da arquitectura *cemiterial*. O caso da cremação como prática recente na Europa católica resulta da adaptação a essas mudanças. No entanto, também pode ser interpretada como mais um sinal de ruptura e de exclusão do culto dos cemitérios, da peregrinação aos túmulos e como a forma “(...) *mais radical de nos desembaraçarmos dos mortos(...)*”, como considera Àries (2010, p.179). De acordo com esse autor, e referindo-se à cremação *moderna em Inglaterra* a cremação “(...) *supõe muito mais uma preocupação de modernidade, uma afirmação de racionalidade e, finalmente, uma recusa de sobrevivência*”. Porém, na nossa opinião, não será pela integração desses processos que se perderá o carácter espiritual, sagrado e transcendente das cerimónias ritualistas associadas à morte e que acompanham a história da humanidade.

Assistimos a grandes transformações sociais e culturais que, lentamente, se acomodaram ao nosso quotidiano. Até à primeira metade do século XX eram diferentes os locais onde se morria, onde se velava, como se carpia e se fazia a despedida, como se realizavam os cortejos fúnebres e o tempo que se disponha para o luto. Essas formas de fazer, de estar e de ser, deram lugar, um pouco por todo o lado, a procedimentos mais racionais, mecanizados e impessoais que espelham a sociedade actual, mais massificada, globalizada e onde o tempo é escasso e veloz.

A *morte interdita* de Àries (2010) não é mais que o reconhecimento da total desumanização que, por vezes, impera no processo, como consequência das profundas transformações do mundo contemporâneo, onde o indivíduo e as famílias são,

anacronicamente, tão valorizadas e tão menosprezadas. A procura de uma solução equilibrada que concilie a dignidade do “*Time for Dying*”¹³⁸ com os constrangimentos sociais e os surpreendentes avanços tecnológicos do nosso tempo, será a solução que, obviamente, também se reflectirá na nossa atitude perante a morte, no seu culto, nas suas arquitecturas e nas suas paisagens.

A complexidade e singularidade do tema conduziram à necessidade de uma reflexão mais abrangente e ao estabelecimento de um preâmbulo temático mais aprofundado do que nos projectos até aqui apresentados. Essa reflexão, na nossa opinião, poderá contribuir para acrescentar maior conteúdo temático à *praxis* disciplinar.

- Enquadramento ao tema

Os cemitérios, como espaços de evocação e culto da morte, perda e memória, sempre provocaram emoções singulares de inquietação e perturbação. Se no domínio da chamada *arquitectura funerária* ou da *arte funerária*, no sentido mais restrito, a investigação tem sido profícua, com o desenvolvimento de várias dissertações e publicações, na perspectiva da arquitectura paisagista e ao nível nacional, essa investigação tem sido mais escassa.

Este tema cruza a história da arquitectura paisagista, nos domínios da compreensão e explicação da relação do Homem com a transformação da natureza e da paisagem, na criação de paisagens sagradas, de evocação e de homenagem.

A universalidade do tema - intrinsecamente ligado à natureza humana, ao princípio da humanidade e da civilização - dificultou o processo de síntese numa primeira abordagem ao tema. Uma abordagem orientada para uma investigação mais profunda apresentava, desde logo, limites disciplinares, culturais, temporais e geográficos difíceis de estabelecer, com muitas porosidades e sobreposições entre si.

A história da atitude do Homem perante a morte é complexa e difícil, como a história das religiões ou das sociedades. A forma como o Homem construiu, ao longo dos tempos, os seus lugares de “*última morada*” é igualmente complexa, intimamente ligada à história da arquitectura, do urbanismo e da paisagem. Paralelamente aos primeiros assentamentos humanos, foram construídos os primeiros lugares tumulares. Na maioria das vezes, estes últimos sobreviveram ao desaparecimento das construções dos vivos, mais efémeras. A memória dessas culturas, dos seus rituais e crenças perpetuou-se a partir das suas

¹³⁸ B.Glasser e A.L. Strauss, citados por Àries (2010, p.205)

construções fúnebres. As *urbes* foram acompanhadas pelas *necrópoles*¹³⁹ e é através delas que muitos povos revelam a natureza mais profunda e simbólica das suas culturas.

Na obra “*Last Landscapes. The architecture of the cemetery in the west*” de Ken Worpole (2003, p.20), são postas em evidência as conclusões do antropólogo Bronislaw Malinowski¹⁴⁰, ao afirmar que foi a *morte* a principal fonte e inspiração das muitas e variadas crenças religiosas que surgiram a partir das sociedades e culturas humanas ao longo da história do mundo. A partir dessa afirmação, Worpole (2003) estabelece a importância da selecção dos lugares de inumação, que resultam de práticas ritualistas e simbólicas associadas à “tomada do lugar”.

A abrangência temática associada aos lugares tumulares e cemitérios, também nos é revelada na obra de referência sobre a história da transformação da paisagem pelo Homem - “*The Landscape of Man. Shaping the Environment from Prehistory to the Present Day*”, (JELLICOE, G.; JELLICOE, S., 1995) - pela forma como o tema trespassa todas as dimensões humanas analisadas por período histórico, ao longo de toda a obra (Meio físico, História social, Filosofia, Expressão, Arquitectura, Paisagem). Os cemitérios, os locais de inumação, os lugares sagrados dos diferentes povos e civilizações, estão presentes em todas as etapas da história do Homem e são expressão de cada cultura e realidade religiosa, artística, científica e filosófica. A vastidão do tema estabelece limites à investigação para o projecto, resultantes das múltiplas abordagens a que pode ser sujeito (antropológica, histórica, sociológica, simbólica, artística, arquitectónica, urbanística, paisagística e, não menos importante, metafísica e emocional) e, apesar do interesse individual suscitado - que nos poderia levar a maior aprofundamento e envolvimento - antes da apresentação do projecto, importa aqui reflectir, ainda que de forma breve, sobre a realidade contemporânea dos cemitérios no ocidente (cristãos) e, em particular, sobre os cemitérios portugueses.

- Breve reflexão sobre a atitude do homem perante a morte

Com maior ou menor grandiosidade, dependendo da civilização em causa e do seu tempo histórico, os cemitérios ou os lugares tumulares, sempre constituíram espaços de evocação ritualista, de espiritualidade e de veneração. As relações estabelecidas com a paisagem em que se inserem, as características intrínsecas das construções – como se organizam, os modos de fazer e os materiais utilizados - espelham o tempo cultural, religioso, social e artístico em que esses espaços se materializaram revelando a própria identidade humana.

¹³⁹ Palavra originária do grego, que significa “*cidade dos mortos*”.

¹⁴⁰ Antropólogo do princípio do século XX, considerado um dos fundadores da antropologia social.

Numa breve sinopse temporal, poderemos enumerar alguns marcos significativos da presença da morte na história da civilização ocidental e do seu contributo para a transformação e criação de paisagens: das antas e dolmens do Neolítico às impressionantes necrópoles etruscas, dotadas de construções tumulares circulares (séc.VII a.C.)¹⁴¹ (Fig.4.20), da edificação dos monumentos fúnebres romanos ao longo das vias de acesso às cidades¹⁴² às grandes necrópoles pagãs exteriores à cidade (a “cidade dos mortos” *versus* a cidade dos vivos), da “coabitação” dos vivos e dos mortos introduzida aos poucos pelo cristianismo, triunfo da religiosidade cristã ¹⁴³ (Fig.4.21) até à posterior laicização da morte, com particular destaque para a fase higienista dos finais do século XVIII em França, que dá início a um processo de profunda mudança da atitude do Homem perante a morte e do seu culto, com reflexos na transformação da paisagem urbana. Esta última fase, está na génese da construção dos actuais cemitérios tal como os conhecemos e resulta da constatação de que *“A acumulação dos mortos nas igrejas ou nos pequenos pátios das igrejas torna-se de repente intolerável, pelo menos para os espíritos “iluminados” da década de 1760. O que durava há quase um milénio (...) tornava-se*



Fig. 4.20 – Exemplos de monumentos tumulares: em cima, anta do neolítico, em baixo, necrópole de Cerveteri em Itália. (Fotos Google).



Fig. 4.21 – À esquerda escavações revelando espaços de enterramento na igreja do Purgatório e do Arco em Nápoles – Itália; à direita pedras tumulares no interior das igrejas em Portugal. (Fotos: Google e A.S, à direita).

¹⁴¹ De que os exemplos mais significativos são os de Cerveteri e Tarquinia em Itália, considerado património mundial pela UNESCO desde 2004.

¹⁴² De que são exemplo e chegaram até nós a Strada dei Sepolcri em Pompeia, a via Appia Antica em Roma e vários monumentos funerários Romanos. Esse período originou muita da nomenclatura cemiterial que chegou aos nossos dias: *cœmeterium, tumuli, mausoleum, columbarium, catacomb*, etc.

¹⁴³ A crença na ressurreição dos mortos e do julgamento (Juízo) finais introduzidos pelo Cristianismo, levou a alterações na forma como se encarava a morte e o seu significado. A espiritualidade religiosa assente na existência da *alma* que perdura ao desaparecimento físico, fez com a morte e os rituais fúnebres ganhassem outra dimensão e fosse possível a sua proximidade com os vivos. A veneração dos Santos que, para além dos milagres em vida, se mantinham incorruptíveis após a morte, foi traduzida na proliferação de basílicas que os protegiam *“não apenas do corpo mortal do defunto, mas também de todo o seu ser, para o dia do despertar do juízo”* (ARIÉS, 2010, p.45). À medida que essas práticas foram sendo disseminadas pelo mundo cristão, os templos cristãos (igrejas, catedrais, sés, conventos, mosteiros) foram-se afirmando como locais de enterramento, pelo menos das figuras mais notáveis do clero e de maior importância social. Por fim, por motivos de exiguidade de espaço, sepultavam-se os mortos nos adros adjacentes aos templos. Com a Reforma protestante, iniciada do interior da própria igreja católica por Lutero na Alemanha, os representantes da igreja reuniram-se em concílio, em meados do séc. XVI, com o objectivo de reafirmarem os dogmas e as regras da fé cristã. Ao longo de vários anos e após várias interrupções, foi produzido um conjunto de regras e decretos a que chamaram *“a unidade de fé e a disciplina eclesiástica”*, no que ficaria conhecido por concílio de Trento. A esse momento chamou-se Contra-Reforma e durou os trezentos anos seguintes. Na sequência da contra-reforma, a igreja procedeu a algumas alterações no que respeita aos princípios relacionados com a morte, acentuando o carácter de transitoriedade da vida, que se manifestara, por exemplo, na construção de algumas capelas dos ossos pelo país, ao longo dos séculos XVII e XVIII. As ossadas utilizadas na construção das capelas, provinham dos cemitérios das ordens a que pertenciam as igrejas e conventos, e/ou foram removidas dos covais existentes nas próprias igrejas e/ou removidas dos covais das sepulturas (ou valas comuns) dos espaços de enterramento exterior à igreja. Poderiam ainda provir de antigos ossários ou carneiros de depósito das ossadas (capelas dos ossos da Igreja de São Francisco em Évora, Igreja do Carmo em Faro, Igreja de Alcantarilha, etc). Os vivos coabitaram e partilharam os espaços sagrados com os mortos. De acordo com alguns autores este processo ter-se-á iniciado no século VIII (ARIÉS, 2010).

objecto de críticas veementes (ARIÈS, 2010, pp. 54-55). Acusava-se a igreja de, até essa data, tudo ter feito pela alma e nada pelo corpo, acabando por retirar a dignidade aos mortos (2010, p.55)¹⁴⁴. Esta fase, inicia uma drástica mudança da relação do Homem ocidental com a morte.

Da Idade Média com a entrega incondicional do morto, quase anónimo¹⁴⁵ (ÀRIES, 2010, p.42), ao solo sagrado da igreja onde aguardaria o juízo final, à sua deposição no recinto do cemitério, em túmulo próprio, personalizado e chorado em rituais de culto e veneração, decorre um processo de alteração sociológica perante a morte, com reflexos na relação dos cemitérios com a cidade. A esse respeito, Phillippe Ariès (2010) refere aspectos particulares na mudança de atitude da sociedade ocidental face à morte, e resume-os em quatro tempos distintos:

- um primeiro, mais antigo e mais longo, assumido colectivamente como desígnio natural da espécie humana e que designa por “*Et moriemur* “ (*todos nós morremos*), atitude de resignação perante a morte, como facto normal da Natureza;
- um segundo (séc. XII até ao séc. XVIII) que designa como a “*morte em si próprio*”, que resultava da percepção do indivíduo da própria morte e da sua aceitação e intervenção nos rituais que precediam as exéquias. Nestes dois tempos, os espaços tumulares de inumação não se constituíam como espaços de silêncio ou recolhimento eram espaços públicos, por vezes ruidosos, de interacção social e a morte “(...) *implicava uma concepção colectiva do destino*” (2010, p.33). Havia uma familiaridade tradicional com a morte, como “(...) *forma de aceitação da ordem da natureza, aceitação ao mesmo tempo ingénua na vida quotidiana e sábia nas especulações astrológicas*” (2010, p.33). Não existia o culto dos túmulos, porque estes, se encontravam “*ad sanctos*”, colectivamente em solo sagrado, junto dos santos e aguardando o juízo final;
- um terceiro tempo, que Ariès designa por “*A morte do outro*”. Este tempo refere-se à transferência da percepção da morte pelo próprio, para o outro. Até ao séc. XVIII a morte dizia respeito àquele que ela ameaçava, e apenas a este (...) *a morte temida não é por conseguinte a morte de si mesmo, mas a morte do próximo, a morte do outro* (2010, pp.51 e 53). O romantismo, retirou o carácter banal e costumeiro à morte, prevalecendo o carácter exaltado e emocional do culto dos mortos. É a época dos lutos exuberantes. Nos finais do séc. XIX, com o positivismo, dá-se uma mudança do discurso higienista e o cemitério deixa de ser o local insalubre distante do mundo dos vivos e reconquista o seu lugar na cidade. Se nos finais do séc. XVIII se afirmava a

¹⁴⁴ Aqui, Ariès reforça essa ideia ao transcrever uma frase do século XVIII: “*Os mortos não deviam continuar a envenenar os vivos e os vivos deviam testemunhar aos mortos, através de um verdadeiro culto laico, a sua veneração*”

¹⁴⁵ A individualização das sepulturas reporta-se à Roma antiga, onde até os escravos tinham local de sepultura (*loculus*) identificados com inscrições, no princípio da era cristã ainda se manteve esse costume de individualização, no entanto, a partir do séc. V isso vai rareando, até desaparecer. O enterramento *ad sanctos* que implica a entrega do corpo à igreja, encarregue dele até ao juízo final...ao fim do mundo (escatologia) e ao dia de todas as ressurreições, não necessita que se conserve a identidade tumular. No entanto, a partir do séc. XVI verifica-se uma evolução crescente na personalização dos túmulos (inscrições, rostos, corpos, etc), no início somente das personagens ilustres.

- “expulsão” dos cemitérios das cidades, nos finais do séc. XIX, com a evolução do pensamento científico, afirmar-se-á que *sem cemitérios não há cidades* (2010,p.150);
- um quarto e último tempo é designado pelo mesmo autor como “*A morte interdita*”, associada à alteração da própria sociedade: a industrialização e a massificação das cidades provocaram, também, alterações das ideias e dos sentimentos tradicionais “*A morte, outrora tão presente, de tal modo era familiar, vai desvanecer-se e desaparecer. Torna-se vergonhosa e objecto de um interdito*” (2010, p.61). Morre-se nos hospitais, só, já não se morre em casa em família. E o ritual do luto é resumido por Ariès na seguinte frase “*O luto deixa de ser, portanto, um tempo necessário cujo respeito a sociedade impõe; tornou-se um estado mórbido que é preciso tratar, abreviar, eliminar.*” (2010,p.69).

Apesar deste último *tempo* referido por Àries ser muito comum nas sociedades ocidentais cristãs, os Estados Unidos da América são uma excepção. Aqui, o culto dos mortos assume-se com solenidade, com ritos funerários muito próprios deixando ao morto um espaço social (*Funeral home*) que de acordo com Àries (2010, p.187) “(...) é um compromisso entre a desritualização recente, mas prematura e radical da Europa do Norte, e as cerimónias arcaicas do luto tradicional”. A especificidade americana, que tem valido inúmeras reflexões estudos, não é somente produto da “indústria da morte” e do consumo associado à *The American Way of Death*¹⁴⁶, reflecte também diferenças culturais significativas na forma como, uns e outros preservam, ou não, a dignidade dos seus mortos e dos rituais associados às cerimónias fúnebres.

Todo este processo de mudança social e da atitude perante a morte, influenciado directamente pela evolução do pensamento humano e das sociedades, reflecte-se na construção e localização dos cemitérios. Os *lugares dos mortos – necrópoles*, cemitérios, monumentos tumulares, memoriais, entre outros - à semelhança das cidades, espelham essa evolução histórica e social assumindo-se como verdadeiro legado cultural, sendo a arquitectura funerária reconhecida pelo seu valor patrimonial como autênticas *bibliotecas em pedra*¹⁴⁷ (WORPOLE, 2003, p.99).

– O cemitério contemporâneo

No século XX ocorreu o maior crescimento urbano de toda a história da civilização. À medida que as cidades cresciam e algumas se transformavam em grandes metrópoles, os antigos cemitérios (dos finais do séc. XVIII) foram-se sucessivamente ampliando e rodeando, progressivamente, por áreas residenciais e equipamentos urbanos. As ampliações sucederam-se até ao limite do possível, depois foi necessário construir-se novos cemitérios na periferia

¹⁴⁶ Título do livro da americana Jessica Mitford, citado por Àries, 1998. A propósito deste tema, convém lembrar a interessante série, transmitida pela RTP2, “Sete Palmos de terra”, no original “Six Feet Under” (2001-2005), da autoria de Alan Ball, e que retratava o quotidiano de uma família que residia e explorava uma *Funeral home*.

¹⁴⁷ Do original *Libraries in Stone*, como referência ao importante acervo histórico, documental, social, iconográfico, escultórico, artístico, religioso e simbólico que os cemitérios encerram.

das cidades. Com a continuação do crescimento urbano e demográfico o processo de aglutinação urbana dos cemitérios tem-se, sucessivamente, repetido.

Com a reflexão sobre a qualidade de vida nas cidades, decorrentes das drásticas transformações a que estas foram sujeitas durante e após a revolução industrial, surgiu uma nova era de projectos de cemitérios, iniciada pelos arquitectos Asplund e Lewerentz¹⁴⁸ em Estocolmo, mais “democráticos” e reflectindo a consciência social da época. O cemitério Woodland (cemitério do Bosque) representou um novo tipo de cemitério: nem era um cemitério-jardim, seguindo a tradição paisagista inglesa da época, nem um cemitério de características mediterrânicas ou islâmicas (da “cidade dos mortos”, murado e construído). Numa floresta, aparentemente natural, foram criados espaços de enterramento cuja importância era secundarizada face à imponência das grandes árvores e dos extensos prados (WORPOLE, 2003,p.147). Apesar de ecuménico, o carácter simbólico e espiritual foi enaltecido, quer através da arquitectura dos edifícios, quer pela diversidade da paisagem. Esta, alterna entre o espaço contido da floresta e a amplitude das clareiras. A majestade dos pinheiros e a extensão horizontal-ondulada dos prados, provoca sentimentos diversos de quietude e desespero, de felicidade e de esperança (Fig. 4.22).

Este cemitério, construído entre 1916 e 1920, correspondeu à mudança de paradigma dos projectos de cemitérios e deu início a um novo atitude na concepção desses espaços. Foi, aliás, mais do que isso.

Como enfatiza Josep Maria Montaner (2001, p.35), referindo-se a este projecto, ele representou um marco importante na história da arquitectura e da sua relação com o lugar *“(...) Asplund foi um dos primeiros arquitectos que desenvolveu uma obra sintética onde a relação com o lugar era essencial. A conciliação que Asplund realiza entre tradição clássica e espaço moderno se veicula precisamente através da sensibilidade pelo lugar (...)”*.



Fig. 4.22 - Cemitério do Bosque. Estocolmo. (Foto: Google).

Ao longo de todo o século XX, sucederam-se os projectos e obras de cemitérios que representaram as tendências e correntes arquitectónicas das respectivas épocas. Como exemplos marcantes na Europa católica, podemos referir a ampliação do cemitério de San Cataldo em Modena, Itália, dos arquitectos Aldo Rossi e Braghieri (1971)¹⁴⁹, o cemitério de

¹⁴⁸ Cemitério do Bosque em Estocolmo, inaugurado em 1920, património mundial da UNESCO (1994).

¹⁴⁹ De acordo com Worpole (2003, p.187) o racionalismo arquitectónico do projecto do mausoléu de San Cataldo constitui, talvez, o primeiro grande trabalho na nova era do formalismo Neo-clássico.

Igualada de Enric Moralles e Carme Pinós, perto de Barcelona (1986-90)¹⁵⁰, Finisterra (inacabado) na Coruña, da autoria de César Portela (2000)¹⁵¹.

Na actualidade existem, um pouco por todo o lado, exemplos de novas formas de projectar e construir cemitérios e de dar resposta a uma necessidade que acompanha o Homem desde sempre: o destino físico dos restos mortais, a manutenção do culto dos mortos e a veneração e homenagem à sua memória. A escassez de espaço e a transformação social e cultural que afastou a morte e os seus rituais do quotidiano, torna-se hoje a principal condicionante dos projectos. A massificação e globalização da sociedade contemporânea, a perda de valores tradicionais, a escassez de tempo e de espaço, também se espelham na atitude perante a morte e nos cemitérios contemporâneos. Nos nossos dias, às grandes regiões metropolitanas, verdadeiras *megalópoles*, correspondem necrópoles igualmente impressionantes na sua escala, de que o cemitério *habitado* da cidade do Cairo, no Egipto, é o exemplo mais paradigmático¹⁵² (Fig.4.23). Nos antípodas dessa necrópole, salvaguardando as óbvias distâncias culturais e religiosas, está o edifício Shinjuku Rurikoin em Tóquio (cemitério vertical - *crematório de vários andares que usa tecnologia automatizada para guardar as cinzas das pessoas que partiram*¹⁵³) (Fig.4.24).



Fig. 4.23 - Em cima, cemitério da cidade do Cairo – As pedras tumulares auxiliam na secagem da roupa dos habitantes. (Foto: Google); em baixo, edifício-crematório na cidade de Tóquio. (Foto: Google).



Fig. 4.24 - Interior do edifício, sala dos columbários. (Foto: Google)

¹⁵⁰ Ainda de acordo com Worpole (2003, p. 188) este projecto constrói uma paisagem poética a partir de uma ideia oposta à de Asplund. Enquanto que no cemitério de Estocolmo o visitante emerge a partir da entrada para as colinas tendo o céu com limite, em Igualada o visitante desce para uma “cidade” de betão, enterrada, onde o cemitério se desenvolve como uma metáfora da vida.

¹⁵¹ A localização em promontório numa encosta íngreme da “Costa da Morte”, na Galiza, com vista sobre o *infinito* horizonte Atlântico, confere a este espaço uma carga emocional única, semelhante aos clássicos locais sagrados, que nas palavras do seu autor está *reservado aos mortos e aos deuses*. Apesar de ser considerado um magnífico projecto e de ser, conceptualmente, revestido de significados na sua relação física e emocional com o lugar, de ter recebido vários prémios internacionais, encontra-se vazio e ao abandono. A rejeição geral da comunidade ao cemitério foi tal, que nunca recebeu nenhum funeral. Entre os galegos diz-se que “*o único morto é o próprio cemitério*”. Atrevemo-nos a especular, que esta atitude perante o novo cemitério talvez seja resultante do carácter inóspito e desolado do lugar e dos seus acessos, que não permitem a manifestação colectiva e individual do culto e veneração da memória dos mortos, bem como a peregrinação aos seus túmulos.

¹⁵² A necrópole da cidade do Cairo é das maiores do mundo e é, simultaneamente, residência e “cidade” de uma população de vivos de cerca de um milhão de pessoas. O “quotidiano” dessa necrópole é retratada no impressionante documentário luso-espanhol “A Cidade dos Mortos”, realizado por Sérgio Tréfaut em 2011.

¹⁵³ Projecto *#FutureofCities project*, desenvolvido pela *Sony’s Global*, com o título *Stairway to Heaven* de que resultou uma reportagem fotográfica da fotógrafa japonesa Noriko Hayashi, sobre o futuro dos cemitérios nas cidades de Tóquio e Nagoya.

Ambos os exemplos respondem ao excesso de população e à escassez de espaço reflectindo, no entanto, atitudes perante a morte culturalmente opostas. O primeiro, de maior proximidade e familiaridade, o segundo de maior afastamento e racionalidade.

Os aspectos relacionados com a necessidade de racionalização do espaço e do tempo (cada vez mais rápido), das emoções, de todo o processo associado ao ritual fúnebre e ao culto dos defuntos tem, de certa forma, conduzido ao que Filomena Mónica (2011, p.25) designa por *dessacralização dos enterros*. A faceta cada vez mais comercial do processo, a necessidade de se cumprir, rápida e mecanicamente, todo o processo o afastamento do moribundo da sua residência, a estranheza da morte e do processo do luto, caracteriza o comportamento da maior parte da sociedade (ocidental europeia) actual. Filomena Mónica (2011, p.33) transcreve um excerto de um texto de Cícero (século I, a. C) que, na nossa opinião, é muito actual e poderá contribuir para repor alguma serenidade perante da morte: *“Para mim, a Natureza é o melhor guia. Sigo-a e obedeço-lhe como a um ser divino. Uma vez que planeou todas as anteriores divisões das nossas vidas de forma excelente, não é provável que, no final, cometa um erro de actuação. O último acto é inevitável. Tal como o amadurecimento dos frutos das árvores e da terra, tem que existir um tempo para o declínio e para a aceitação da queda”* e, mais à frente remata, sabiamente *” Da mesma forma que as maçãs, enquanto verdes, só podem ser apanhadas usando a força, mas, uma vez que estejam maduras, caem por si próprias, assim, no caso dos jovens, a morte se reveste de violência, mas chega aos velhos quando o tempo é adequado à colheita”*.

– O caso português

Os ecos das correntes higienistas francesas e inglesas, dos finais do século XVIII, que se manifestavam, por uma questão de saúde pública, contra os enterramentos nas igrejas e nas suas proximidades, também chegaram ao nosso país. Primeiro expressas através das elites mais esclarecidas e, posteriormente (embora com muita resistência, dada a forte tradição religiosa do povo), estendendo-se a toda a população. Após muitos séculos de total domínio da Igreja sobre os assuntos físicos e espirituais da morte, verifica-se uma transferência dessa gestão para a alçada da administração municipal: freguesias e municípios. Em 1796, é decretada a compra de dois terrenos para a construção dos primeiros cemitérios municipais (públicos) da cidade de Lisboa, um em Campo de Ourique e outro na Penha de França (FERREIRA, 2000, p.17). Em Setembro de 1835 é publicado o Decreto que estabelece a obrigatoriedade da criação de cemitérios públicos em todas as povoações do país, proibindo, definitivamente, o enterramento no interior dos templos. Essa decisão orientou um lento processo de transformação de mentalidades que, com a *Lei da Separação das Igrejas do Estado* (1911) na sequência da implantação da República, culminou na secularização definitiva dos cemitérios.

Essa primeira geração de cemitérios localizou-se no perímetro exterior das áreas urbanas, das cidades e vilas de maior dimensão, contrariamente ao que sucedeu nas aldeias e meios mais pequenos, em que tudo se fez para que o cemitério ficasse o mais próximo possível da igreja, permitindo o cortejo dominical de visitação ao cemitério. Outro aspecto que convém realçar e que, por essa altura, se instala de forma definitiva na sociedade, é a individualização das campas. Ou seja “*O morto já não era tanto património de uma comunidade alargada, mas era tido como um sujeito (...)*” (FERREIRA, 2000, p.20). “*A campa individual, o túmulo de pedra, o jazigo, o epitáfio, a estátua, a fotografia, mais não são do que expressões iconográficas de um processo dissimulador da morte*”¹⁵⁴. A construção dos cemitérios era, também, uma espécie de prolongamento silencioso, formal e morfológico, da cidade e da vida, com as respectivas casas de morada (jazigos), mais ou menos imponentes de acordo com a maior ou menor importância do ocupante, arruamentos geometricamente traçados, hierarquizados e ladeados por alinhamentos de árvores (ciprestes), áreas ajardinadas que contribuíram para que os (maiores) cemitérios se assemelhassem a jardins românticos. As concessões perpétuas do solo, transformadas em jazigos ou túmulos de família evocavam, também, os estilos arquitectónicos da época.

Com o passar do tempo e com o significativo aumento demográfico das cidades, os primeiros cemitérios já tinham sofrido todas as ampliações e renovações possíveis e encontravam-se de novo inscritos na *cidade dos vivos* que, entretanto, também crescera. A necessidade de espaço levou a que se encontrassem soluções de prolongamento da vida útil dos cemitérios. Essas soluções revelaram as diferentes atitudes perante a morte que coexistem na Europa cristã ocidental que, através das diferenças físicas dos espaços cemiteriais, dos rituais fúnebres e do posterior culto dos mortos, reflectem evidentes divergências religiosas e culturais. Como refere Worpole (2003,p.9), os povos do norte da Europa aceitaram facilmente a cremação e qualquer tipo de inumação na terra, mas consideram a reutilização de sepulturas inaceitável e resistem, ainda, de forma significativa à deposição dos corpos em nichos acima do solo (catacumbas, “gavetões”). Os europeus do Sul são mais resistentes à cremação, aceitam a maioria dos tipos de inumação e não se preocupam com a reutilização do terreno das sepulturas, aceitando a reutilização passado um curto período de tempo (Worpole refere 10 anos, porém, em Portugal o período legalmente aceite é de 5 anos).

A matriz religiosa e cultural dos povos do sul da Europa, essencialmente católica, fez com que os seus primeiros cemitérios (período romântico) apresentassem estruturas e organizações internas muito idênticas e *urbanizadas*.

Duas palavras estão intrinsecamente associadas a cemitério: *cœmeterium* e *atrium*. A primeira ligada, etimologicamente, ao descanso e/ou sono pela origem da palavra que, no grego antigo, significava quarto de dormir. *Atrium* tem origem no latim clássico designava o

¹⁵⁴ CATROGA (1988, p.726), citado por FERREIRA (2000, p.20).

espaço de recepção a céu aberto que antecedia a casa, mas também definia um espaço fechado (como um cemitério). Como refere Worpole (2003, p.10) *o cemitério murado captura, assim, essa ambiguidade arquitectónica de ser tanto um quarto murado como um espaço aberto na paisagem.*

Assim, os cemitérios do sul da Europa, caracterizam-se genericamente, por serem espaços murados, vedados, com uma única entrada principal, carácter semi-público (com horário de abertura e encerramento), estrutura geométrica muito construída e figurativa da *urbe*, arruamentos ladeados por pequenos passeios, alamedas e avenidas, “quarteirões” bem definidos, alçados e fachadas ornamentados com muita estatuária evocativa e simbólica. Aqui a construção vertical domina (jazigos, sepulturas e túmulos, catacumbas, gavetões, ossários) e organiza-se de acordo com uma clara hierarquia social. Os cemitérios portugueses das grandes cidades, à época, reflectem igualmente essas características.

No caso português, a constatação de que a capacidade do cemitério se extingua com a concessão perpétua do solo, sob a forma de sepulturas, jazigos ou catacumbas, fez com que surgissem as sepulturas temporárias que permitiam a reutilização da mesma parcela de terreno por pessoas sem ligações familiares entre si e, teoricamente, renovando-se a cada cinco anos. Estas reflexões são bem visíveis na principal legislação sobre cemitérios existente em Portugal e ainda em vigor, nos seus aspectos de dimensionamento e técnico-funcionais: o Decreto nº 44 220, de 3 de Março de 1962.

Esse Decreto surge ao fim de mais de cem anos da obrigatoriedade de construção de cemitérios públicos e promulga, finalmente, as *normas para construção e polícia dos cemitérios*. É esse decreto que, ainda na actualidade, estabelece as regras básicas (de localização e técnico-funcionais) a ter em conta na construção dos cemitérios com reflexos directos no desenvolvimento dos projectos (de ampliação, remodelação e construção de novos). Toda a legislação posterior, até à última publicada em 2010¹⁵⁵ não altera, nem acrescenta nada que, substancialmente, não estivesse definido na de 1962, remetendo-se para questões da definição de conceitos de *direito mortuário* (exumação, inumação, transladação), de higiene e saúde (regime jurídico de transporte, remoção, cremação, entre outras) e de adequação da localização desses equipamentos às figuras de planeamento em vigor, bem como à tramitação a adoptar e entidades a envolver nos procedimentos para a legalização das ampliações, remodelações e construção de novos cemitérios.

É a partir da década de 1990 do século passado que, nas principais cidades e áreas metropolitanas portuguesas, se sente com maior acuidade a necessidade de construção de novos cemitérios. Esgotados que estão os da “primeira geração”, por sucessivas ampliações, urge resolver o problema da falta de espaço. Nessa década são muitos os exemplos de novos

¹⁵⁵ Decreto-Lei n.º 109/2010 de 14 de Outubro - Estabelece o regime de acesso e de exercício da actividade funerária.

cemitérios que alteram o paradigma formal tradicional do cemitério português. A multiculturalidade decorrente da diversidade de comunidades imigrantes que se instalaram no nosso país nas décadas anteriores, contribuíram para alterar e acrescentar práticas e rituais funerários. Como exemplo podemos citar a pressão da comunidade hindu que obrigou à reactivação do crematório existente no cemitério do Alto de S. João em Lisboa, em 1985¹⁵⁶. Se até ao ano de 2008 existiam no país quatro cemitérios com crematório, hoje aproximam-se das duas dezenas.

Da “nova geração” de cemitérios em Portugal salientam-se, numa fase inicial, os cemitérios de Almada e de Carnide, dos finais da década de 1990, que procuram adoptar um modelo misto entre o cemitério mediterrânico e o do norte da Europa. Em ambos se pode observar o afastamento da ortogonalidade e da simetria que formalizava os cemitérios tradicionais portugueses. Em ambos, também, se propõem superfícies de enterramento relvadas, onde as sepulturas são assinaladas somente com o elemento vertical (lápide). No primeiro caso, o cemitério do Feijó (Almada), adopta uma estrutura de caminhos de traçado orgânico a partir dos quais se distribuem os talhões de forma mais regular. O cemitério de Carnide desenvolve-se em patamares que se adaptam ao desnível existente, assumindo uma estrutura mais regular de linhas ortogonais suavizadas pelas linhas onduladas dos muros de suporte. Ambos os cemitérios são encerrados por muros de vedação afastando-se, assim, do modelo do norte da Europa e Estados Unidos, onde os cemitérios não apresentam limites físicos opacos, criando continuidades com a paisagem envolvente.

A separar esses dois modelos de cemitérios - os do Norte (mais associados ao protestantismo e religiões próximas) e os modelos das culturas mediterrânicas (mais associados ao catolicismo) – enumeramos: o muro de encerramento dos cemitérios, representando a clara separação do mundo dos mortos e dos vivos e, ainda, os diversos elementos cemiteriais de inumação e deposição do corpos. Num caso extremamente construídos, no outro, do domínio da horizontalidade dos relvados só quebrada por pequenas lápides verticais.

Ao longo das últimas décadas do século XX, paralelamente às drásticas mudanças sociais e urbanas, também os cemitérios se transformaram. O crescimento físico e populacional das cidades com segregação funcional cada vez maior, com manchas contínuas de espaços para dormir, para trabalhar, para lazer e para consumir, recortados por vias de circulação e de ligação, cada vez mais rápidas e em maior número, também se reflectiu nos cemitérios que, aos poucos, se transformaram em espaços de abandono, somente visitados nas romarias do dia de Todos os Santos. Os espaços de veneração e memória dos antepassados, deram lugar ao espaço dos esquecidos. As tradicionais exéquias, que se

¹⁵⁶ Foi no cemitério do Alto S. João em Lisboa, que foi instalado o primeiro crematório do país. Em 1925 foi feita a primeira cremação, em 1935 foi encerrado. Informação disponível no sítio da Câmara Municipal de Lisboa: <http://www.cm-lisboa.pt/viver/ceimiterios/cremacao>

cumpriam entre a igreja e o lento cortejo para o cemitério, necessitaram de ser racionalizadas. Na maioria dos cemitérios portugueses cresceram ampliações desordenadas, onde se amontoaram campas rasas em terra, pedras tumulares e lápides de diversas proveniências, formas, dimensões e cores, catacumbas decoradas de acordo com o gosto das famílias, materiais esquecidos, detritos, numa profusão de imagens bizarras entre a devoção, o desespero e o total abandono.

Paralelamente, a indústria ligada à morte cresceu e os seus serviços expandiram-se. Na actualidade, essa indústria está presente em quase todo o território português, revezando-se as empresas na atribuição dos funerais. O serviço é prestado entre as morgues dos hospitais, as famílias enlutadas e a cerimónia final.

No país vizinho os maiores cemitérios são já geridos por empresas privadas em consórcio, ou não, com as comunidades autónomas regionais, que asseguram todos os serviços ligados à morte. Como exemplo, podemos mencionar o cemitério de Cádiz¹⁵⁷ que serve uma vasta população da região autónoma da Andaluzia (Fig. 4.25). Este cemitério comporta todos os serviços ligados aos rituais da morte: edifício principal com salas de espera, “câmara ardente”|velório, florista, canteiros, capela ecuménica, crematórias, espaços de inumação, todos os tipos de construções cemiteriais, áreas de circulação e estacionamento automóvel, espaços de passeio e contemplação. Todos esses serviços são assegurados num contexto *empresarial* que tenta garantir todo o conforto e informação aos clientes. Na sala de câmara ardente o corpo é totalmente isolado num recinto envidraçado (afastamento físico do corpo).



Fig. 4.25 – Cemitério de Cadiz (da esquerda para a direita): áreas de espera no edifício principal organizadas de acordo com as salas de velório; painel informativo electrónico, com indicação das famílias e sua distribuição por salas e edifício de catacumbas. (Fotos: António Correia).

– Na região algarvia

O novo cemitério de Albufeira correspondeu, à época, na região algarvia, à mudança de paradigma da arquitectura tradicional dos cemitérios. Afastou-se do modelo tradicional, ao adoptar um muro de vedação baixo, permitir maiores transparências e de propor extensos relevados como superfície de enterramento que, no entanto, ao fim de algumas décadas cederam às tradicionais campas em pedra, subsistindo os relevados só nas “áreas verdes de enquadramento”. Esse facto reforça a necessidade de reflexão sobre o peso da prevalência

¹⁵⁷ Cemitério visitado em finais de 2003, no âmbito da elaboração do projecto do novo cemitério de Portimão.

dos modelos culturais tradicionais na abordagem aos projectos de cemitérios, e permite a constatação de que a importação de soluções não adaptadas às condições de solo e clima da região, a prazo, não resultam.

A maioria dos cemitérios da região encontra-se, actualmente, nos limites da sua capacidade, após ampliações sucessivas ao longo das últimas décadas. Como cemitérios de maiores dimensões, construídos de raiz, salientam-se os de Olhão (Quelfes), Albufeira e o novo cemitério de Faro. Ao longo da existência do gabinete de apoio técnico de Faro, foram desenvolvidos inúmeros projectos de cemitérios, sobretudo ampliações, que, como qualquer outro equipamento público, se revelam essenciais ao bom funcionamento da vida urbana. O aumento populacional e a adopção de certos modelos e práticas nos cemitérios portugueses em geral e nos algarvios em particular (catacumbas/"gavetões") levaram ao esgotamento rápido da capacidade de respostas dos cemitérios. A banalização das ocupações perpétuas e o abandono dos enterramentos temporários levou, progressivamente, ao esgotamento da capacidade dos cemitérios, por inexistência de rotatividade na ocupação do espaço. Assim, ao longo das décadas de 1980, 1990, 2000 e 2010 assistiu-se à contínua solicitação de projectos desses equipamentos. Os projectos mais comuns desenvolvidos no GAT de Faro foram de ampliação de cemitérios existentes, sendo os projectos de raiz, a excepção. Quanto aos primeiros, salientam-se as ampliações dos cemitérios de S.Brás de Alportel, da Luz de Lagos, da Fusetas, de Quarteira, de Almancil, de Loulé e de Faro. Quanto aos projectos de raiz destacam-se o da aldeia da Tôr (concelho de Loulé) e o da cidade de Portimão.

À medida que a prática em projectos desta natureza foi evoluindo, foram-se apurando as técnicas e métodos de abordagem e foi-se abandonando a regularidade geométrica, caracterizada pela simetria e ortogonalidade do desenho de projecto, comuns à maioria dos cemitérios tradicionais portugueses.

Os primeiros projectos de cemitérios foram executados sob uma orientação inflexível para a manutenção do tipo tradicional de organização interna, racional e previsível, para a rigidez formal, repetindo vocabulários e significados seculares ou eclesiásticos ligados aos rituais fúnebres. O projecto era orientado pela obediência à disciplina funcional, à tradição formal e às técnicas usuais, como forças geradoras do desenho de projecto de um espaço, simultaneamente, sagrado e adverso.

A inexperiência, o desconhecimento, a complexidade inerente ao tema, repleto de camadas de significados e conteúdos, manifestou-se no espartilhamento do desenho de projecto. Esses aspectos são visíveis nos primeiros projectos desenvolvidos, que de seguida se apresentam, onde a demonstração da capacidade de criação e inovação se reduziu a alguns apontamentos formais.

A ampliação do cemitério de Loulé e o projecto do cemitério da aldeia da Tôr (Fig. 4.26) foram dois projectos encomendados pelo município de Loulé ao GAT de Faro, no princípio da década de 1990. No primeiro caso tratou-se de uma ampliação do cemitério original do princípio do séc. XX, com qualidade e referências arquitectónicas importantes na cidade, no segundo tratou-se de uma construção de raiz, ambos tiveram concepção e coordenação de arquitecto paisagista.

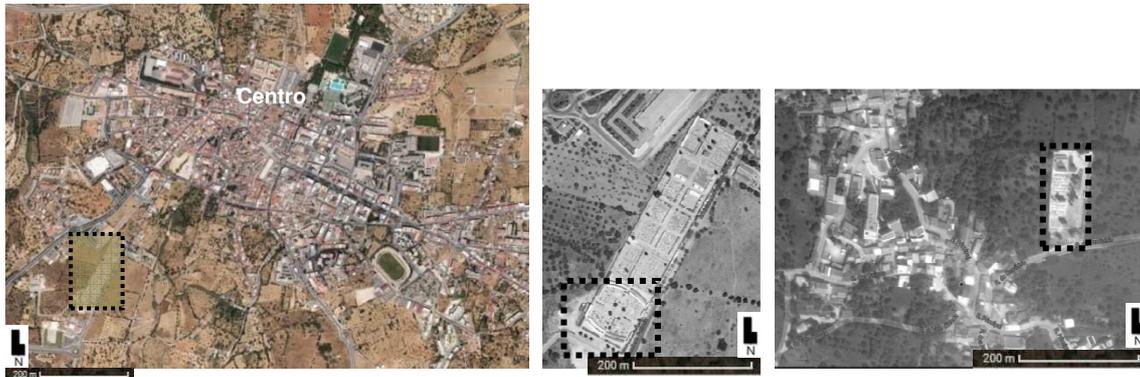


Fig. 4.26 - Localização do cemitério de Loulé, contextualização face à cidade; cemitério: área ampliada; localização do cemitério aldeia da Tôr. (Base: *Google maps*).

O programa que enquadrou a execução do projecto de ampliação do cemitério de Loulé, contemplava a ampliação do existente para Sudoeste, a construção de uma capela, a criação de nova entrada, construção de catacumbas e ossários e áreas de enterramento. A ampliação proposta visou estabelecer continuidades com o existente, organizar o espaço de modo a criar uma centralidade definida pela futura capela, reforçada por linhas concêntricas de catacumbas (Figs.4.27 e 4.28)

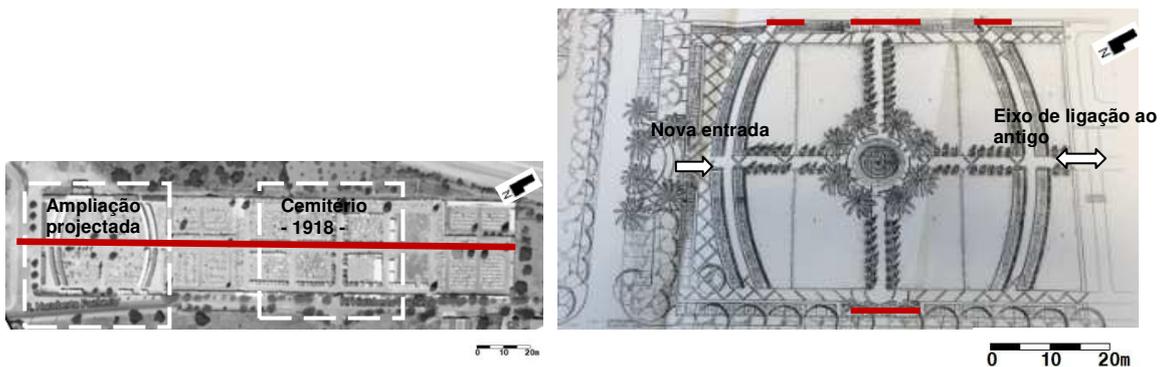


Fig. 4.27 – À esquerda, imagem com localização do antigo cemitério e respectivas ampliações (*Google maps*), linha vermelha – eixo longitudinal que se manteve; à direita, plano geral do projecto (linhas vermelhas: aberturas no muro)



Fig. 4.28 – Da esquerda para a direita: portão da área ampliada; ligação entre a área ampliada e, à direita, área mais antiga (vista sobre a área ampliada - tardo do alçados do corpo de catacumbas norte e os nichos dos ossários ao fundo); corpo de catacumbas de configuração circular. (Fotos:A.S.).

O projecto do cemitério da aldeia da Tôr, construído de raiz em terrenos limítrofes à aldeia, revelou-se um exercício de maior complexidade, uma vez que o terreno não apresentava as melhores características para a implantação desse equipamento. A relativa exiguidade do terreno, a localização numa encosta com declives moderados (chegando aos 14,5 % de inclinação) e a incerteza quanto à qualidade do solo obrigou a cuidados redobrados no desenvolvimento do projecto (Figs. 4.29 e 4.30).

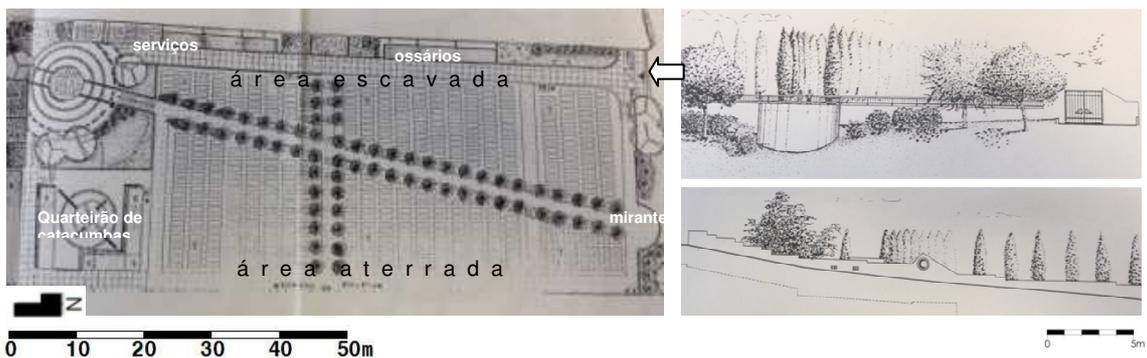


Fig. 4.29 – À esquerda, plano geral; à direita, alçado sul, vista do exterior (em cima) e alçado nascente, vista do exterior (em baixo).



Fig. 4.30 – Da esquerda para a direita, “quarteirão de catacumbas” com amendoeira; arruamento principal - é visível a diferença de cotas; “mirante”; vista sobre o muro de vedação com abertura quadrangular e com abertura circular. (Fotos: A.S.).

A forte presença do muro de vedação, que delimita três dos quatro lados do rectângulo cemiterial, é quebrada pela introdução de aberturas circulares e quadrangulares em pontos estratégicos. O mirante proposto beneficia das vistas para sul para o barrocal e, simultaneamente, vence o desnível existente com o exterior.

A referência a estes dois exemplos de projectos de cemitérios, executados nos finais da década de 1990 e ambos construídos, permitem estabelecer as diferenças metodológicas, conceptuais e de representação que guiaram o processo de projecto dessa época, com o que se apresenta de seguida.

- Novo Cemitério Municipal de Portimão. Cemitério do “Bom Retiro”

O projecto do Novo Cemitério de Portimão foi desenvolvido no gabinete de apoio técnico de Faro. O processo iniciou-se em 2003, face à constatação por parte da câmara municipal do esgotamento do antigo cemitério, com a elaboração de estudos e análises da aptidão do terreno para a localização deste tipo de equipamento, bem como a respectiva apreciação pelas diferentes entidades oficiais envolvidas. A afinação do programa e a definição das estratégias de intervenção resultaram de visitas a diferentes cemitérios nacionais e espanhóis, bem como da audição e participação das diferentes confissões religiosas presentes no concelho e ainda, numa fase posterior, dos potenciais parceiros na construção e gestão do cemitério. A câmara municipal de Portimão promoveu o projecto como processo participativo e de envolvimento dos cidadãos.

Constatou-se que, nessa época, para além das modificações conceptuais dos espaços dos cemitérios, se começavam a delinear outras, mais profundas, que diziam respeito ao seu funcionamento e gestão. O *projecto de execução* foi entregue em 2007.

- Localização e Contextualização

O novo cemitério localizar-se-á na quinta do Bom Retiro, a norte da cidade com uma área aproximada de dez hectares. O terreno onde se irá implantar beneficia de enquadramento privilegiado, tendo em conta a proximidade da cidade e do imenso espelho de água que é o rio Arade, enquadrado pela foz da ribeira da Boia. O perfil da última coroa de edifícios da cidade de Portimão e do aglomerado do Parchal definem a imagem terrestre que se obtém a partir do local.

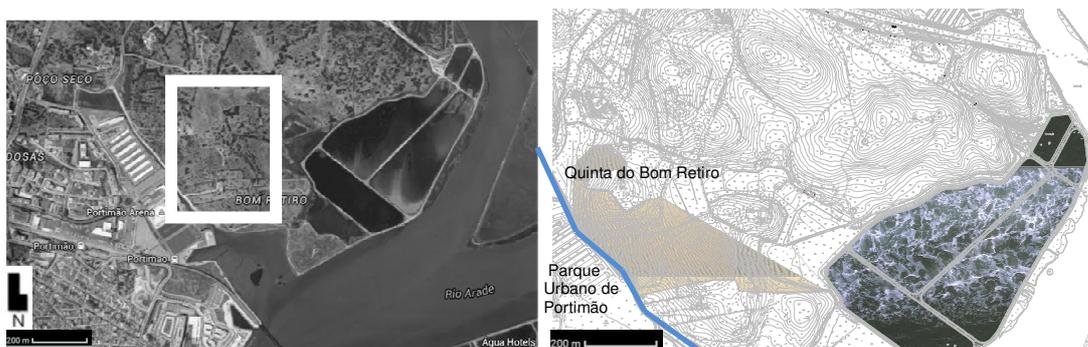


Fig. 4.31 – À esquerda, localização da área em estudo sobre fotografia aérea; à direita configuração do terreno sobre levantamento aerofotométrico.

Como se pode observa na figura 4.32 a topografia dinâmica deste troço de paisagem caracteriza-se por relevo ondulado, elevações bem marcadas, com expressão colinar, rasgadas por linhas de drenagem natural de talvegue pouco pronunciado. O terreno é delimitado a norte e nascente por antigas explorações agrícolas de sequeiro, a poente por uma vala de drenagem que bordeja o “Parque Urbano de Portimão – Parque de Feiras e Exposições”, a sul por propriedades particulares com pomar de sequeiro.

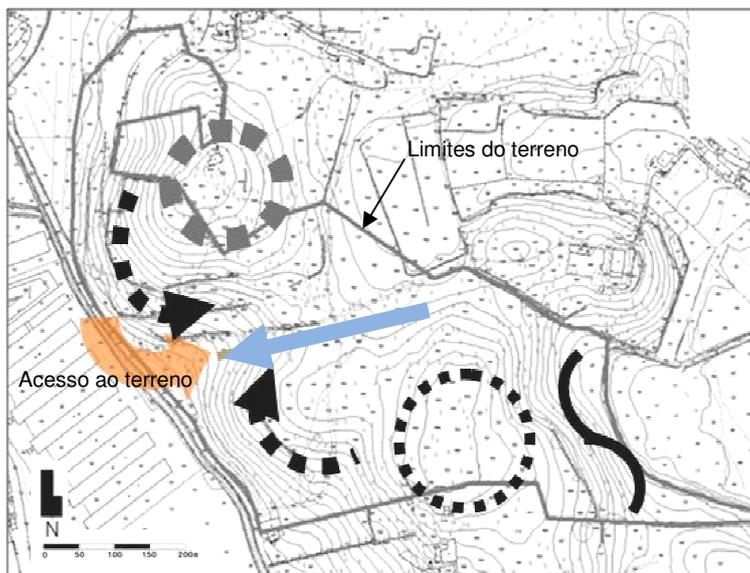


Fig. 4.32 – Levantamento topográfico com indicações das linhas estruturantes do relevo e marcação de acesso principal limite do terreno e acesso a partir da cidade. A diferença de cotas altimétricas é de cerca de 20 metros. (base: levantamento aerofotogramétrico)

A elaboração de uma planta síntese e de percepção da paisagem (Fig. 4.33) permitiu a visualização dos seus elementos e sistemas estruturantes, e informou a abordagem conceptual e a organização espacial dos usos e funções.

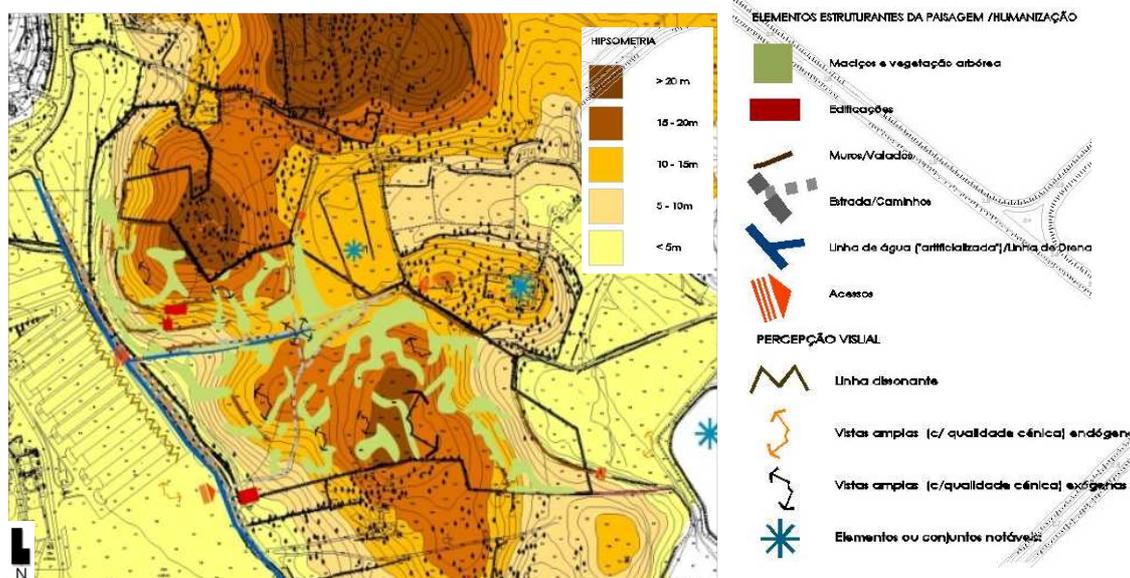


Fig. 4.33 – Hipsometria, Percepção da Paisagem e elementos estruturantes da paisagem. (S/Esc., base: levantamento aerofotogramétrico)

O extremo Sudeste faz fronteira com antigas salinas, que constituem elementos de grande riqueza cénica e ecológica. A configuração irregular dos limites da área destinada ao cemitério, dificultou a intervenção e a distribuição de alguns equipamentos. Paralelamente ao relevo, o sistema de vegetação e as pré-existências edificadas – marcas culturais de uma época recente de humanização do território - contribuíram para orientar a proposta. A ocupação e utilização do território são, também, reveladas pelos muros/ valados de pedra seca que delimitam e suportam parcelas da propriedade, assumindo-se como elementos “estruturantes” da paisagem (Figs. 4.34 e 4.35).



Fig. 4.34 – Da esquerda para a direita: vistas sobre o limite norte do terreno a partir do caminho de acesso; da encosta do terreno virada a poente (pomar de sequeiro); aspecto do interior do terreno (a sudeste). (Fotos:A.S.).

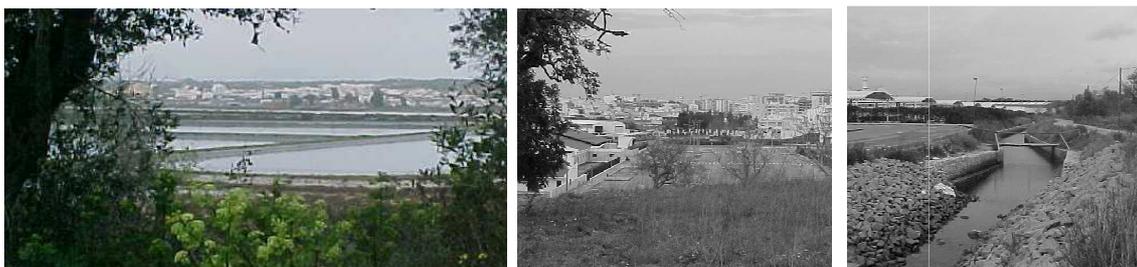


Fig. 4.35 - Da esquerda para a direita: vistas do terreno para as antigas salinas (a sudeste); sobre a cidade de Portimão a partir da encosta poente do terreno e vala de drenagem a poente, bordejada o “Parque Urbano de Portimão e Parque de Feiras e Exposições”. (Fotos: A.S.).

– Abordagem conceptual. Proposta

A localização, morfologia, configuração do terreno, sistema de vegetação, percepção visual e tipologias de paisagem, orientaram a matriz conceptual a partir da qual se desenvolveu um conceito de cemitério de características *ecuménicas* e de *forte ligação à paisagem*. O processo de concepção foi, assim, o resultado da compreensão da imagem e paisagem do local e do entendimento das pré-existências culturais e naturais. Contudo, este equipamento apresenta características específicas associadas, por um lado, ao carácter espiritual e religioso e, por outro, à carga simbólica, que influenciam de forma significativa a abordagem conceptual. Portanto, a percepção das pré-existências, a preservação/valorização dos valores ecológicos e de imagem, a concepção “universalista” (ecuménica) do cemitério - onde a função e a forma se complementam não prevalecendo uma sobre a outra e onde as várias perspectivas: religiosa, social e de urbanidade coexistem - definiram o caminho projectual.

A este equipamento estão associados conceitos|sentimentos imateriais que, independentemente da religião, credo ou cultura, revelam o profundo significado da morte para a civilização, em todos os tempos. A tradução dessa imaterialidade poderá reflectir-se no *Verbo* (pensamento - palavra) e|ou nos *Símbolos* (formas - objectos).

Os símbolos encerram significados e representações que se associam objectivamente a religiões e culturas, sendo os mais comuns a cruz de Cristo, a estrela de David, o crescente Islâmico, a cruz ortodoxa. Como se pretendia uma concepção ecuménica, as representações simbólicas não são visíveis ao nível da forma, seguindo-se o caminho dos conceitos imateriais universais. A dicotomia *vida - morte* suaviza-se com a introdução do conceito de *segundo nascimento* presente, entre outras, na cultura judaico-cristã. Ao segundo nascimento, associa-se a ideia do Verbo (“*Logos*”- Pensamento - Palavra - acto de Criação) como demonstração de factores interiores e exteriores que se reflectem, primeiro no pensamento e em seguida na palavra.

A abordagem conceptual residiu nesse entendimento do *exterior - a palavra*, o que é visível, audível: a presença, e o *interior - o pensamento*, o que é invisível, de percepção difusa, o que se não expressa (Fig. 4.36) . A essa dualidade, correspondeu a marcação clara de dois espaços – o exterior (vida) e o interior (inumações|morte).



Fig. 4.36 - Conceito aplicado ao desenho do projecto (amarelo o exterior, a azul - o interior).

A separação destes espaços fez-se pela linha constituída pelo edifício principal (que se pretendia hermético, despojado, quase monolítico, imerso no relevo) e o muro de alçado cego que definiu a fachada principal. O significado desse limite não seria a *transposição* mas sim a *passagem*. Estes elementos, localizados no centro do terreno, seriam os que se destacariam ao nível formal e de significado.

Pela observação do modelado do relevo foi possível identificar superfícies, linhas e pontos que poderiam contribuir para a conformação do desenho de projecto e que estavam associadas ao *facies* natural e cultural da paisagem (morfologia e dinâmica do relevo, estrutura de caminhos, valados, manchas de vegetação). Os restantes elementos|construções constituintes do cemitério seriam diluídos na paisagem, integrando-a através da sua adaptação à morfologia do relevo, ao sistema de vegetação e às estruturas construídas pré-existentes a manter. A integração pretendeu-se ao nível da imagem, da garantia de ligação e continuidade

funcional|ecológica com os espaços envolventes e com a cidade de Portimão. O projecto foi, assim, desenvolvido integrando e construindo paisagem.

– Organização do Espaço

O espaço organizou-se a partir dos pressupostos referidos anteriormente, resultando um desenho de projecto que iria estabelecer as relações funcionais, formais e estruturais entre as várias componentes programáticas. Assim, distribuíram-se e organizaram-se os usos em função da configuração e topografia do terreno, da imagem da paisagem, dos limites impostos pela natureza tipológica do uso e pelo programa estabelecido. O esquema que se apresenta na figura 4.37 reproduz essa organização e evidencia os principais limites do cemitério traduzidos na linha de força marcada a negro. Embora a essa linha não corresponda sempre a mesma imagem, ela foi definida pela solidez física das soluções que a “constroem” – os muros, o edifício principal e os desníveis acentuados do terreno.

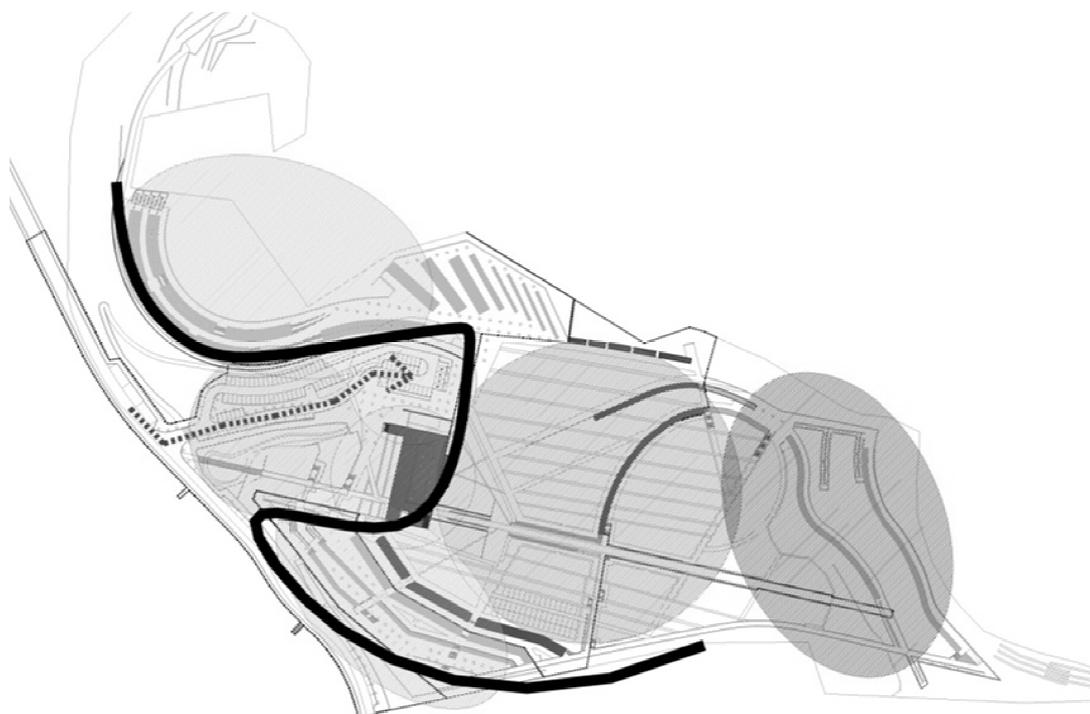


Fig. 4.37 - Esquema da organização do espaço, fluxos e barreiras (linha a negro: limite construído - muros de vedação). Distintas manchas associadas a distintas configurações e ocupações (área colinar de enterramentos, áreas de encosta com diversas orientações com construções que suportem desníveis, áreas de recepção|estacionamento, entre outras). (S/Esc.).

– Materialização da Ideia

A partir do edifício principal – que ocupa a centralidade do espaço de recepção – desenvolveram-se e formalizaram-se os muros de vedação de transposição para o interior do cemitério onde se localizam os espaços de inumações associados ao aplanado da colina (em superfície) e os de deposição (construídos) associados às áreas mais declivosas das encostas a norte, nascente e sudoeste. O diálogo interdisciplinar, entre a arquitectura e arquitectura

paisagista, permitiu estabelecer consensos quanto aos pressupostos da localização e implantação do edifício e aos seus aspectos conceptuais (de vocabulário formal).

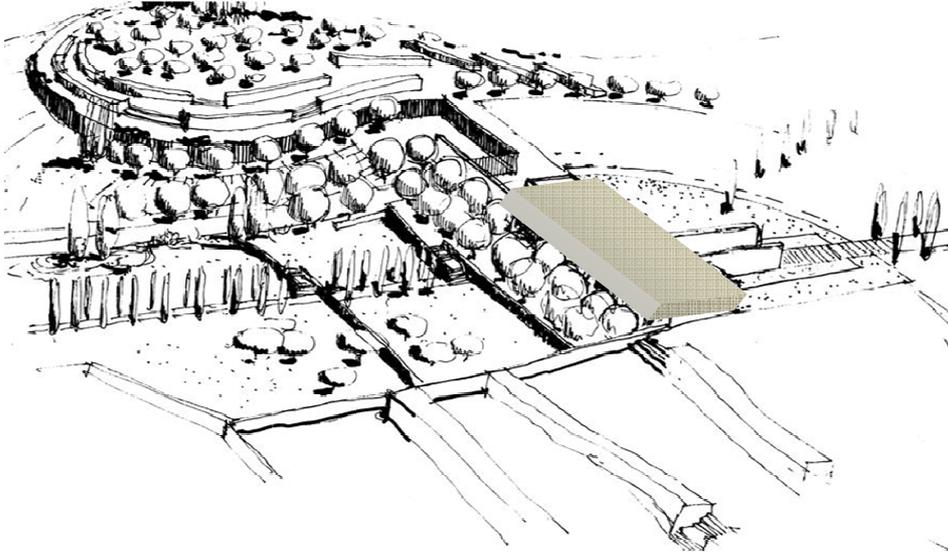


Fig. 4.38 - Esboço conceptual de representação do projecto – implantação central do edifício, imagem dos muros de vedação e organização das construções cemiteriais adaptadas à morfologia do relevo. Relação interior/exterior.

As construções cemiteriais: catacumbas, columbários, ossários e jazigos, sempre que possível, materializam-se em muros de suporte, desenham o contorno das encostas e vencem os desníveis existentes, ideias exploradas nos esboços que se apresentam (Fig. 4.39).

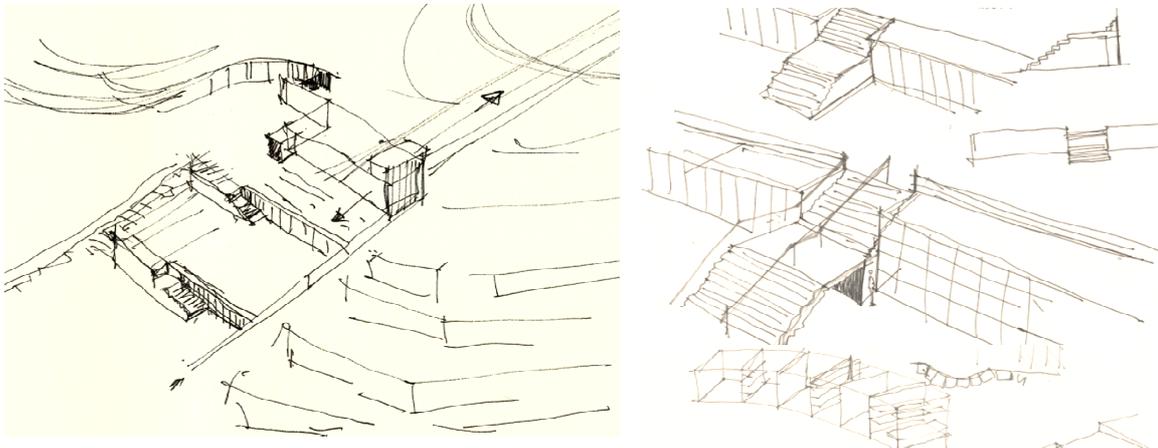


Fig. 4.39 – Desenhos conceptuais – à esquerda: edifício principal assumindo a centralidade; à direita: estudos de adaptação e relação das construções cemiteriais com a morfologia do terreno e escadarias.

A planta geral produzida, que se apresenta (Fig.4.40), traduz o resultado do processo conceptual de projecto, nos seus aspectos gerais. Espacializa as principais funções, sistemas e estruturas, formaliza o desenho de projecto e selecciona as suas materialidades. A importância das relações estabelecidas internamente e com o contexto exterior afirma-se pela continuidade

das estruturas de mobilidade, do sistema de vegetação, das volumetrias, do sistema visual e da leitura da morfologia matricial do relevo.

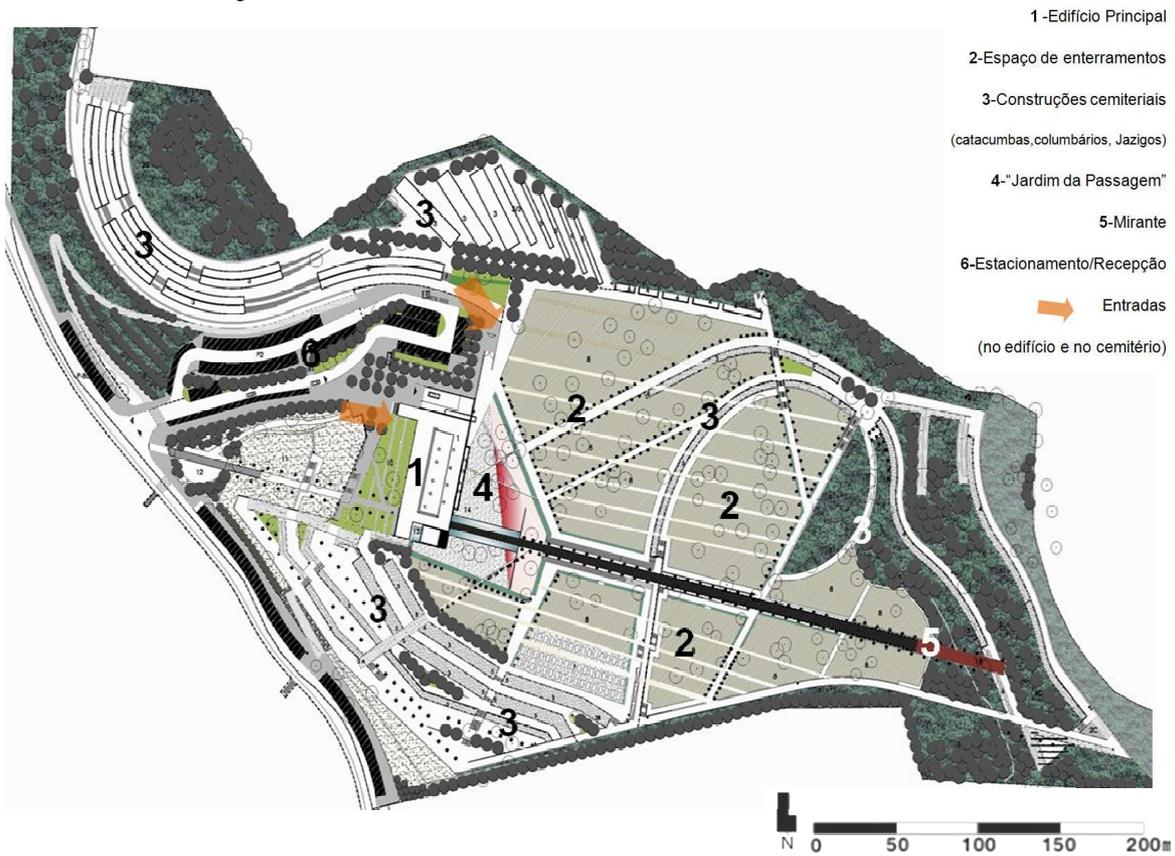


Fig. 4.40– Imagem da Planta Geral.

A solução geral de projecto resultou, naturalmente, de uma visão tridimensional do espaço que acrescenta à formalização a noção de movimento. A variação sucessiva de planos e ambiências remete para distintas espacialidades acentuadas pela diversidade de altimetrias. Essa leitura é visível no corte longitudinal que se apresenta na figura seguinte (Figs.4.41 e 4.42).

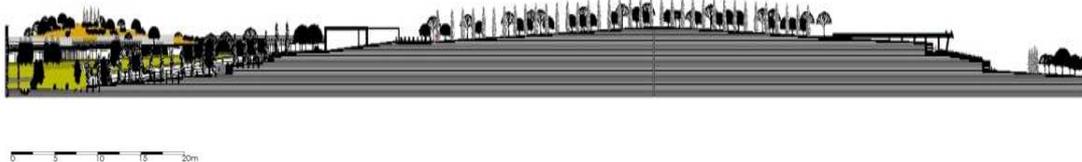


Fig. 4.41 – Corte longitudinal da totalidade da área de intervenção – adequação da proposta à estrutural original do relevo.

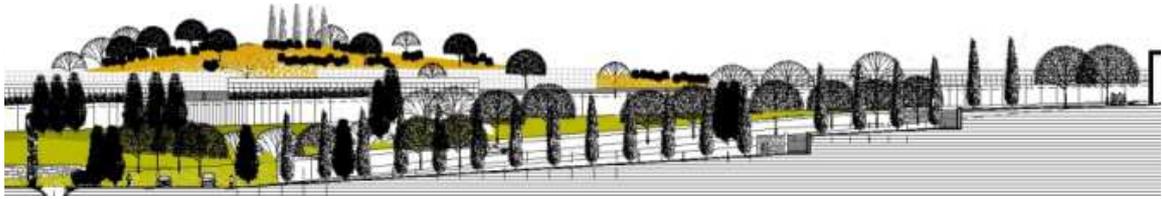


Fig. 4.42 – Sector ampliado do corte, da esquerda para a direita: linha de água – arruamento – prado natural com socalcos (eixo de acesso directo ao edifício principal) - espaço fronteiro ao edifício.



Fig. 4.43 - Perspectiva (3D), vista de poente - sul (3D- Miguel Pereira).

Como se pode observar nas figuras anteriormente apresentadas, as edificações ocupam as áreas periféricas do terreno, à excepção do edifício principal, libertando a área central para espaço de enterramentos. As construções cemiteriais implantam-se nas áreas mais declivosas do terreno, acompanhando e acentuando a sua morfologia. O eixo longitudinal central organiza-se a partir do exterior do cemitério, atravessa o edifício e prolonga-se até ao mirante.

- Edifício Principal

Pretendeu-se que, à semelhança de muitos dos novos cemitérios, este funcionasse como elemento congregador de todo o ritual fúnebre - o velório (câmara ardente), a cerimónia de despedida, o percurso processional e as exéquias finais. O edifício principal materializa esse novo conceito, centralizando todas as funcionalidades associadas aos rituais fúnebres e mantendo o carácter ecuménico.

Na sequência da estratégia geral adoptada, o projecto do edifício orientou-se para uma linguagem sóbria e despojada, isenta de figuração. O alçado principal será o alçado exterior, a face “audível” que deverá transmitir serenidade e sobriedade, preparando a passagem para o imaterial. O alçado posterior (“interior” do cemitério) deverá, pelo contrário, permitir desfrutar a paisagem que se abre sobre a colina e sobre o rio, valorizando a contemplação e os sentidos, privilegiando o pensamento e o inaudível. A passagem para este lado será feita através de um “túnel” aberto, cujas paredes altas e estreitas reforcem a imagem de clausura, aliviada no fim pela amplitude da paisagem.

O programa afecto ao edifício reflectiu o novo conceito de cemitério. Responde como equipamento fundamental à prestação de um serviço público e, assim sendo, garante as melhores condições de funcionalidade, utilização e conforto para os cidadãos/famílias. Concentra todos os serviços que habitualmente se encontram dispersos nos cemitérios tradicionais portugueses: capela ecuménica, capelas mortuárias, áreas sociais, sala de autópsias, área de cremação, entre outras. A concentração de funções potenciara a maior racionalização da utilização e do pessoal e a maior eficácia na gestão. A área bruta de construção prevista é de 1 500m² (Fig.4.44)

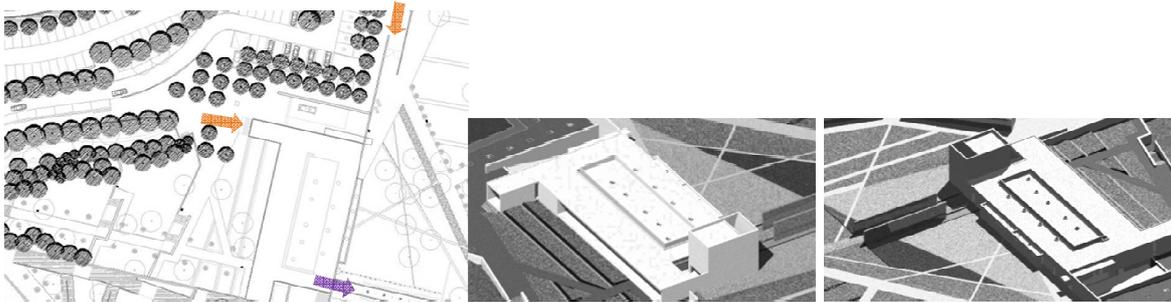


Fig. 4.44 – À esquerda: entradas (acesso ao edifício, acesso ao cemitério pelo portão/visitas; saída do cortejo -seta a roxo); imagens 3D – do alçado principal/entrada no edifício; alçado posterior/saída do cortejo (“passagem”).

- *Recinto do cemitério*

A saída do edifício principal (a partir da capela) converge num percurso de cerca de 44 metros, que corresponde à representação simbólica do cortejo fúnebre e traduz o percurso definitivo para o outro estágio da “existência”. Essa passagem faz-se por passadiço em laje de betão que permite vislumbrar, durante cerca de 9 metros, a evocação à *vida e ao movimento que cessou* que se propõem para os “jardins” laterais (Fig.4.45).

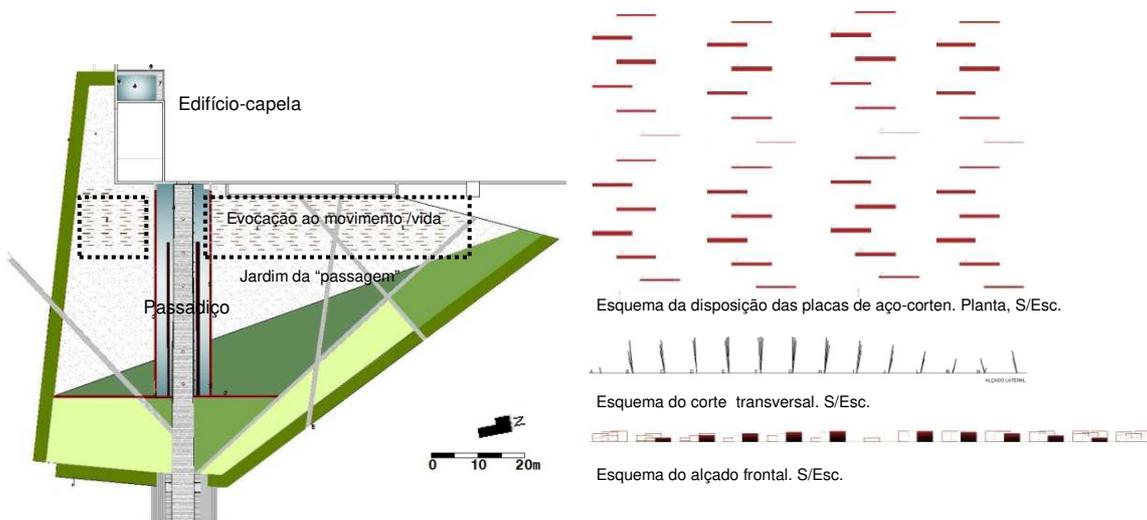


Fig. 4.45 – À esquerda: planta da saída (cortejo) do edifício - tanque, muro “túnel” e jardim da “passagem”; à direita: chapas de aço (evocação ao movimento).

Os espaços laterais à passagem, despojados e de imagem uniforme, constituem o *cenário* onde se integram placas de aço corten em movimento ondulatório sugerindo a agitação, a sucessão temporal e espacial associada à vida, que precede a calma e a pacificação, esta é sugerida pelo silêncio dos tapetes de alfazemas e rosmaninhos rematados pelas sebes talhadas de murta.

O percurso converge num “túnel” formado por duas paredes paralelas com 4 m de altura, com uma extensão de 32 metros. A sucessão espaço aberto – espaço fechado, reforçado pela proposta dos muros laterais, evidencia o sentimento claustrofóbico que precede a libertação. O percurso leva ao atravessamento de um espelho de água, único elemento com água presente no interior do cemitério que, através do som e presença, acentuará a ideia de segundo nascimento, paralelamente à de purificação, presente em todas as culturas (Figs. 4.46 e 4.47).

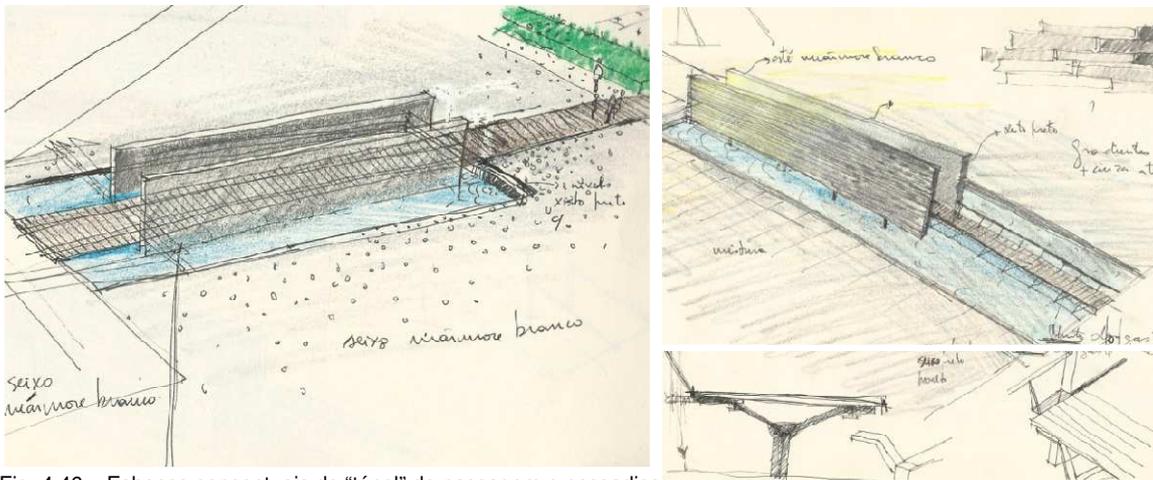


Fig. 4.46 – Esboços conceptuais do “túnel” de passagem e passadiço.

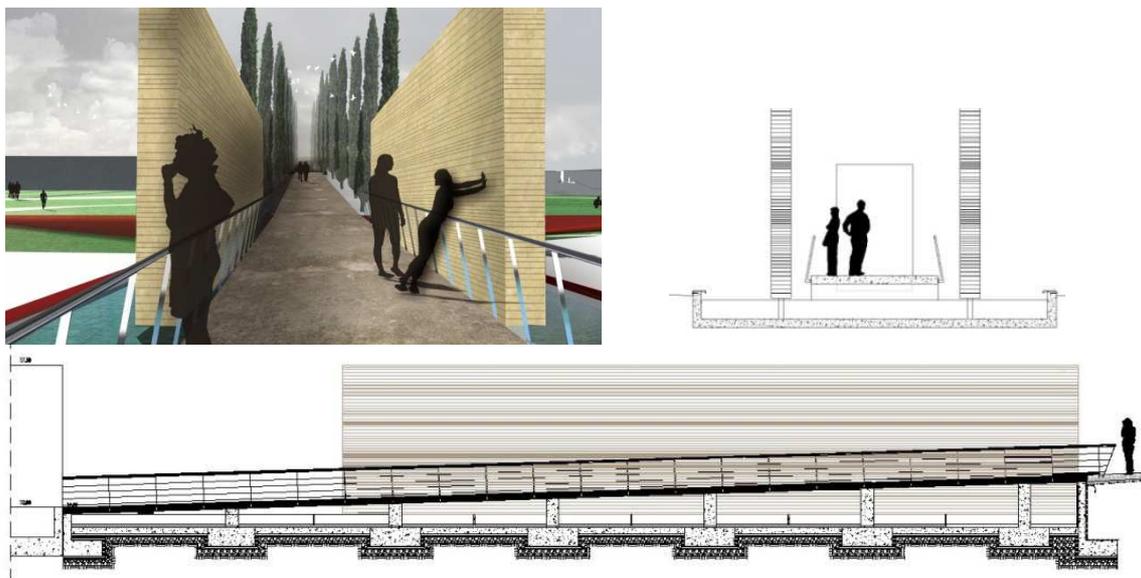


Fig. 4.47 – Imagens de comunicação e de execução: em cima, à esquerda: perspectiva tanque e “Jardim da Passagem”. (S/Esc., 3D Miguel Pereira); à direita: corte transversal; em baixo: corte longitudinal - o passadiço é apoiado, somente, em pilares centrais, não visíveis, reforçando a impressão de suspensão, o declive da laje acentua a ideia de ascensão à cota do interior do cemitério.

A necessidade de muro de vedação, característica dos cemitérios católicos em geral, não é aqui assumida como condição *sine qua non*. É sim, resultado das opções diferenciadas de acordo com as circunstâncias morfológicas e paisagísticas. Esboçaram-se várias soluções de vedação (Fig. 4.48) que assumiram várias materialidades de acordo com essas mesmas circunstâncias.

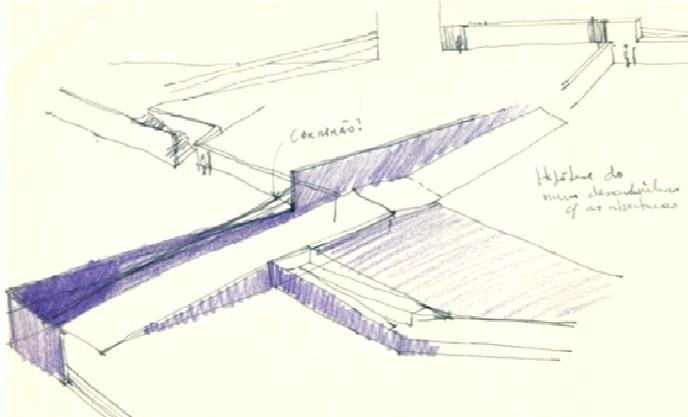


Fig. 4.48 – Esboços conceptuais de soluções de muros/vedação.

Espaços de Enterramentos|inumações

Localizado na área mais aplanada do cemitério, o espaço de enterramentos foi definido por uma superfície horizontal verde (prado regado) onde, à medida das necessidades, se disporão as sepulturas de acordo com o esquema previsto em projecto (Fig. 4.49). Todos os acabamentos e elementos decorativos obedecerão a um regulamento, especificamente concebido para o efeito, de forma a manter-se a integridade da imagem de unidade e coerência do todo, particularmente importante em amplos planos horizontais. Os covais não serão delimitados, as sepulturas serão somente identificadas através da lápide reforçando-se, deste modo, a imagem de conjunto. Os pormenores desses elementos e ainda da sinalética exterior apresentam uma linguagem unificadora, conferindo coerência de leitura.

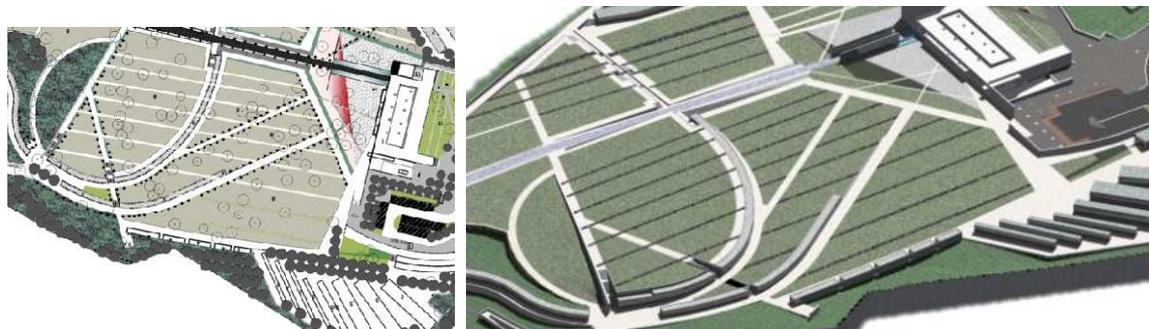


Fig. 4.49 - À esquerda: espaço aplanado para inumações: planta; à direita: perspectiva 3D. (S/Esc. Miguel Pereira).

Toda a área central do cemitério será dotada de percursos de distribuição, com orientação nascente-poente, paralelos entre si, que irão unir espaços contíguos (áreas de

enterramento, passeios). Esses percursos foram formalizados por linhas paralelas em lajes de grande dimensão que contrastam com a superfície do prado (Fig.4.49).

Mirante

O mirante assume-se como o final do prolongamento do eixo principal e do “Jardim da Passagem”. Será constituído por elementos estruturais em betão branco arquitectónico, com laje em betão pigmentado a cinza e guardas em madeira e aço escovado.

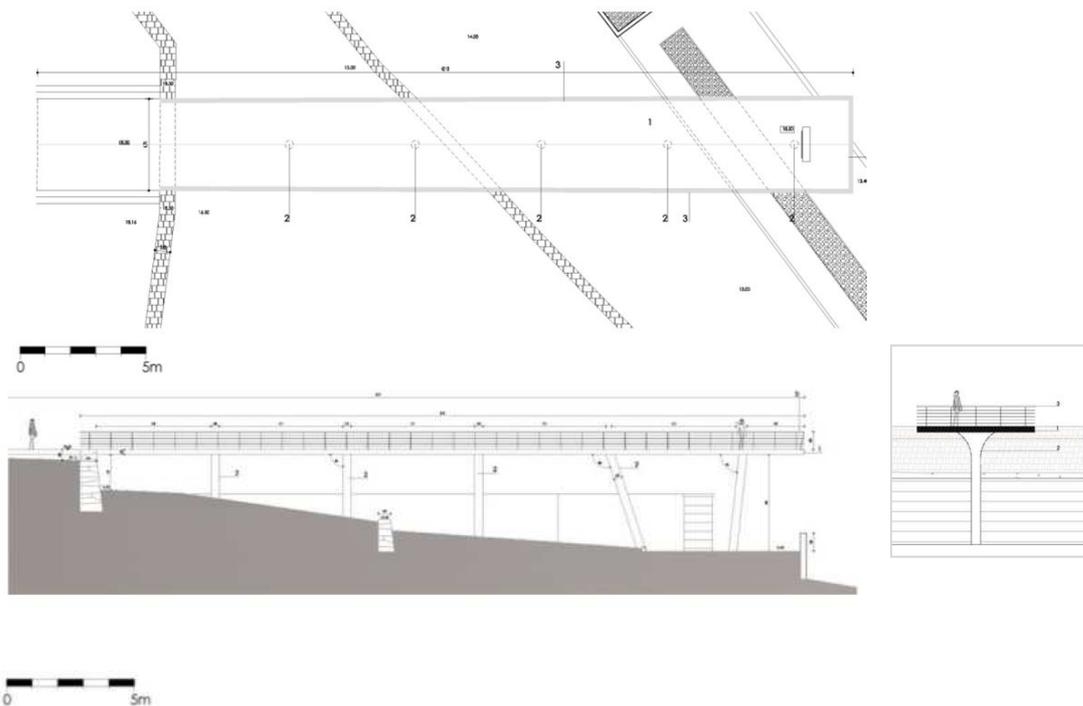


Fig. 4.50 – Mirante, em cima: Planta; em baixo: Alçado longitudinal; à direita, alçado frontal.

Outras materialidades

Pretendeu-se que a coerência de tratamento ao nível da linguagem de projecto se transmitisse à escolha das distintas materialidades, perseguindo-se a harmonia de soluções na imagem resultante. A selecção dos materiais inertes propostos baseou-se no cumprimento de critérios de funcionalidade|estética, resistência, durabilidade e facilidade|custos de conservação e manutenção.

Como foi dito anteriormente, pretendeu-se com este projecto, não só dar resposta funcional às exigências decorrentes da instalação deste equipamento, mas também que a criação de “nova” paisagem, decorre-se do equilíbrio entre a manutenção e valorização dos valores pré-existentes e a implementação de outros que a tornem mais rica e diversificada. Foram privilegiados sistemas e estruturas de vegetação adaptadas às condições de solo e clima locais, considerando as várias situações ecológicas|fisiográficas existentes. O prado de sequeiro, as espécies herbáceas anuais espontâneas regadas, as espécies arbustivas e sub-

arbustivas aromáticas constituíram o elenco de soluções para os espaços mais formais. Nas áreas mais declivosas propôs-se sistema de vegetação arbórea de crescimento mais lento com extracto arbustivo, formando sebe nos limites do terreno.

A espécie *Cupressus sempervirens var. stricta* afirma os eixos e alinhamentos principais, sem preconceitos na sua utilização. Devido às suas características morfológicas (raiz apumada e pouca dimensão de copa) e simbólicas (enaltecimento dos significados de ascensão e verticalidade), são árvores singulares, adequadas a esta tipologia de espaço, razão pela qual se propuseram tantos exemplares.

Para a área de influência do projecto propôs-se a manutenção das linhas de água e de drenagem natural a céu-aberto, com margens e leito permeáveis. A mudança de traçado da linha de drenagem existente, permitiu a criação de uma pequena bacia de retenção que, para além do aspecto funcional associado ao aproveitamento da água para rega e ao controlo de caudais, conferirá maior diversidade ecológica e riqueza estética ao local (Fig. 4.51).

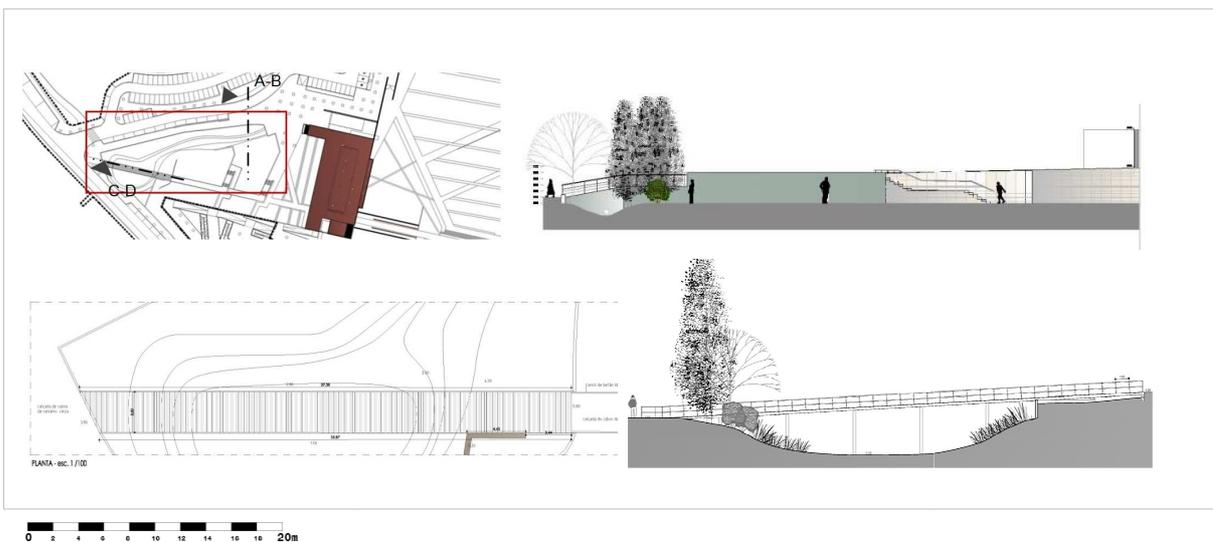


Fig. 4.51 – À esquerda, em cima: planta com localização da linha de drenagem (bacia de retenção); em baixo: planta do passadiço; à direita, em cima: corte A-B (corte transversal do sector montante da linha de drenagem) (S/Esc.), em baixo: corte C-D (S/Esc.).

A garantia da sustentabilidade económica e energética, está indissociada dos custos de manutenção e conservação, por isso, para além da proposta de espécies de baixos custos de conservação, previu-se a recolha da água das chuvas (coberturas do edifício e restantes construções) para utilização na rega.

Faseamento e capacidade

A definição de um faseamento de implementação do projecto foi acompanhada pela Câmara Municipal. Os limites das fases e trabalhos correspondentes foram discutidos ao longo do processo de elaboração do *projecto de execução*.

Previram-se os seguintes trabalhos/fases (Fig.4.52):

1ª Fase (a cinza):

- Via de acesso ao Cemitério (estrada, passeios e ciclovia); Acessos e Espaços Públicos (Exteriores ao recinto do cemitério); Edifício principal; Construções Cemiteriais e Espaços Semi-públicos (Interior do Recinto do Cemitério e Mirante); (área aproximada - 33 400m²)

2ª Fase (a vermelho)

- Espaços Exteriores ao Cemitério – “Patamares”, Lagoa, Estacionamento; Construções “Cemiteriais” e Apoios/Arrumos; Pavimentações; (área aproximada - 28 600m²)

3ª Fase (a amarelo)

-Restantes construções cemiteriais;Apoios/Arrumos; Pavimentações; Espaços de Enquadramento do Cemitério; (área aproximada de 41 372m²)

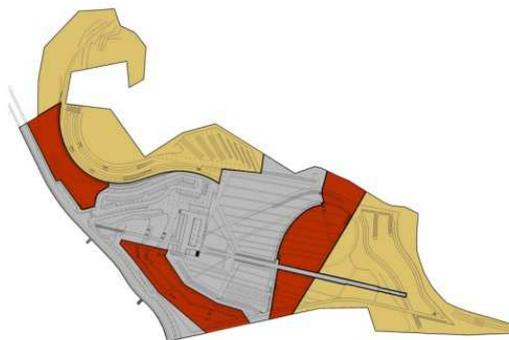


Fig. 4.52 – Imagem do esquema de faseamento. (S/esc.).

Como síntese, poderemos mencionar que a totalidade das fases representou uma capacidade de: 10 206 inumações com reutilização do espaço e de 1 084 sem reutilização do espaço (ocupação permanente), perfazendo um total de inumações previstas de 11 290. Como se pode verificar, as formas de ocupação definitiva do espaço representaram somente cerca de 10% do total da capacidade prevista. O incremento da cremação, como método mais corrente, trará benefícios no prolongamento da vida útil deste equipamento.

Os factores imateriais a ter em conta no processo de projecto representaram, no projecto apresentado, um factor decisivo na sua concepção. A componente espiritual e intangível associada ao culto da morte é uma marca universal da civilização humana associada aos monumentos e paisagens mais representativos das respectivas culturas. Esse aspecto constitui mais um argumento para a incorporação destes equipamentos - de dimensão artística e simbólica na criação de paisagens - na esfera do projecto de arquitectura paisagista.

4.2 Ideias e Representação

Neste sub-capítulo procura-se, numa primeira parte, reflectir sobre as componentes individuais que precedem e suportam a materialização do processo de projecto. Como consideração prévia podemos sublinhar que quem projecta transporta consigo uma circunstância cultural, como se verificou no projecto anteriormente apresentado - reflexo do contexto em que está inserido, que irá em grande medida influenciar o seu processo criativo. O modo como a expressão artística se manifesta reflecte, naturalmente, influências dessa mesma circunstância. Por sua vez, a sensibilidade estética e o *génio criativo* podem, em parte, ser estimulados e aprendidos, mas constituem qualidades intrínsecas de cada indivíduo. Estes aspectos serão conjugados com a abordagem ao modo como se transpõe a esfera das ideias para a sua representação através do desenho e, numa segunda parte do sub-capítulo, com os domínios imateriais que envolvem a participação da comunidade no processo de projecto.

4.2.1 A importância do projectista

Manuela Raposo Magalhães (2001, p.289) referindo-se às *fontes de criatividade* salienta que são de duas naturezas muito distintas “(...) *as objectivas, quantificáveis, e as subjectivas que dependem essencialmente das capacidades individuais do criativo, seja ele artista ou cientista (...) tangíveis e intangíveis*”. Às primeiras associam-se os métodos e processos baseados nas regras da geometria e do desenho (a composição, a escala, a proporção, entre outras), às segundas associa-se a “(...) *capacidade de percepção e de desenvolvimento da criatividade a partir de todas as fontes subjectivas disponíveis, utilizando para isso a imaginação e a fantasia*”.

No processo de projecto - para além das características já referidas anteriormente do local onde se intervém, das metodologias adoptadas para a sua realização e da cronologia da sua apresentação - há que considerar as qualidades individuais de quem o protagoniza, como decisivas para a materialização do desenho de projecto. O projectista deve interiorizar, simultaneamente, as duas naturezas das fontes de criatividade referidas por Manuela Raposo Magalhães (2001): a objectiva e a subjectiva. A esse respeito, o arquitecto Campo Baeza (2013, p.12) sintetiza de forma assertiva: “*A intuição como instrumento de todo o criador não é algo cego, nebuloso ou difuso. É a destilação de um conhecimento profundo*”¹⁵⁸.

¹⁵⁸ O mesmo autor estabelece, a esse respeito, uma comparação interessante quando refere que a intuição no arquitecto “(...) *não é igual à de um feiticeiro tribal que toma as suas decisões com uma arbitrariedade caprichosa envolta em magia. É, antes, semelhante à do velho médico que, conjugando o seu enorme conhecimento e a sua vasta experiência, acerta com justeza no diagnóstico.*” (2013, p.12).

A capacidade criativa no projecto não é só guiada pela intuição, pela capacidade de abstracção ou pela imaginação, também não é só fruto do *conhecimento profundo* da realidade e das competências para a sua percepção ou interpretação é, antes, a combinação de todos esses atributos. Não basta perceber profundamente os elementos presentes nas fontes geradoras da forma, dos espaços e das materialidades, é fundamental o esforço criativo e artístico de imaginação e abstracção para conceber e desenhar a sua transformação em algo novo. A geração da ideia e a sua materialização pelo desenho integra um processo de múltiplas decisões e experimentações que podem ser partilhadas, discutidas e apuradas mas, na sua essência, é um processo individual único que remete para um só criador. A concepção partilhada, embora ocorra no prática de projecto, revela-se um exercício difícil de selecção de ideias - subalternizando umas e prevalecendo outras - resultando, por vezes, desenhos de projecto pouco articulados, de deficiente leitura e em que não nos revemos¹⁵⁹. Para atenuar esse efeito, há que seleccionar a (s) ideia(s) mais consistentes e assumi-las como guião do processo de projecto.

Existe, por isso, uma componente individual fundamental no processo de projecto, como foi sublinhado com a apresentação dos dois projectos deste capítulo. A selecção dos elementos geradores da forma do projecto, os aspectos artísticos e técnicos particulares que permitem o desenvolvimento conceptual e a motivação e predisposição pessoal para o projecto, resultam de opções e circunstâncias individuais.

A postura do projectista perante o projecto é uma das pedras basilares em todas as fases do processo. A esse propósito é oportuno destacar as reflexões de dois arquitectos paisagistas Michel Corajoud (2002) e Christophe Girot (1999) que colocam em evidência as acções individuais que orientam o processo criativo que precede a materialização do projecto.

O arquitecto paisagista francês Michael Corajoud (2002, pp.119-131) estabelece nove regras ou condutas, *propedêuticas*, que traduzem as acções a desenvolver pelo projectista para a concretização do projecto e que, indirectamente, descrevem as etapas mentais por que passa o processo criativo no projecto de paisagem. Estas acções não devem ser confundidas com as fases de desenvolvimento do projecto, já descritas no primeiro capítulo, uma vez que dizem respeito à forma de agir e de estar do projectista e orientam a sua actividade.

A primeira regra, que o autor designa como “*Pôr-se em estado de efervescência*”¹⁶⁰, reflecte o estado de inquietação e excitação que deve inaugurar a génese do projecto. São as inúmeras interrogações que derivam da observação e experimentação do local de intervenção, a necessidade de agudizar e estimular todos os aspectos cognitivos e, simultaneamente, as primeiras intuições que orientam e catalisam as análises e os estudos que deverão ser feitos

¹⁵⁹ Por comparação com as obras de arte, independentemente do auxílio que, por exemplo, um escultor tem na materialização da sua obra, existe um só autor da sua concepção.

¹⁶⁰ Os títulos das nove regras/condutas são traduções livres da autora.

para informar o projecto. Essas impressões e intuições revelam uma primeira visão do projecto que deverá ser confrontada com outras, revista ou alterada em momentos posteriores, num processo progressivo de sedimentações e experimentações.

A segunda regra ou conduta “*Passear pelo lugar com os sentidos*”, exige que se percorra o local com os sentidos bem despertados, anotando as configurações, as características do espaço concreto, das mais relevantes às mais insignificantes. Esta postura de observação e investigação atenta e com a profundidade necessária, deve decorrer de um trabalho de campo intenso. Corajoud refere, ainda, o tipo de olhar que se pode adoptar sobre o lugar - o olhar analítico, segregador, o olhar rápido sobre as estruturas e as formas, os pontos e as linhas, entre outros - e as vantagens e cautelas que cada um deve merecer. É importante saber ver para além do simples olhar - saber interpretar e sintetizar o que é visível e visualizar o que ainda está oculto.

Uma terceira regra diz respeito aos *limites* do local de intervenção que devem ser *explorados e superados*. Devem-se ampliar os horizontes do lugar, uma vez que na paisagem não existem fronteiras rígidas, existem porosidades e influências exteriores.

A quarta regra “*Avançar para recuar*”, diz respeito à necessidade de encontrar equilíbrio entre o conhecimento do lugar (cujos parâmetros podem ser inesgotáveis) e à necessidade de avançar com o processo. À medida que o conhecimento se aprofunda podem ser reveladas várias contradições, entre elas, as das características do lugar face ao programa. Por isso é necessário distanciamento em relação ao lugar, iniciar o processo de representação em atelier e depois voltar ao local e verificar as diferenças entre os esquiços e esboços do projecto e a realidade. Vai-se ajustando, ensaiando soluções de forma gradual, acrescentando e retirando elementos, num jogo de incertezas de que o processo é feito. O projecto é, assim, uma forma de experimentar e de questionar a realidade.

A quinta regra apontada por Corajoud é “*Cruzar escalas*”, ou seja dominar em simultâneo o conjunto e o detalhe, o todo e as partes, o próximo e o longe, de maneira a que o projecto seja coerente.

A sexta regra é “*Antecipar*”, observar o local em que se intervém de maneira dinâmica, como um realizador, imaginar as sequências e os planos produzidos pelo movimento de um lado para o outro, misturando passado, presente e futuro - o que é, o que foi e o que será. Os diferentes tempos que configuram e modelam a paisagem até à nova transformação que se iniciará com a obra.

A sétima regra “*Defender o espaço aberto*”, evidencia o valor do “vazio” por oposição à ocupação sistemática do espaço. Ocupar, mudar e construir todo o espaço torna-se, por vezes,

uma obsessão, a dificuldade do projecto não reside em implantar e ordenar ocupações, mas sim, *privar-se de o fazer*. Na nossa opinião, essa conduta, apesar de revelar um princípio orientador essencial, pode ultrapassar a vontade do projectista sempre que existam desequilíbrios evidentes entre os imperativos programáticos e a dimensão da área de intervenção. Nesses casos, há que acomodar o programa à circunstância espacial existente da melhor maneira possível.

As oitava e nona regras, respectivamente, “*Abrir o projecto*” e “*Ser o guardião do projecto*”, dizem respeito ao comportamento do projectista perante os outros. Por um lado, é importante não confundir o projecto (o tempo da sua elaboração e a organização da sua cronologia) com o resultado desse processo, ou seja, o projecto não deve ser desenvolvido de maneira secreta exibindo só o resultado, deve comunicar-se o processo criativo, o caminho que levou a determinada conclusão e não a outras, porque mais importante do que quem fez o projecto é quem o vai utilizar ou viver nele. Deve-se, por isso, mostrar o projecto nas diferentes fases de elaboração, se necessário, alterá-lo. Por outro lado, deve defender-se o que é essencial e primordial no trabalho desenvolvido. Ninguém conhece melhor o projecto que quem o executa.

Estas duas *regras* põem em evidência um aspecto que julgamos relevante: a explicação do processo de projecto em arquitectura paisagista deveria ser uma prática mais habitual na apresentação do projecto, como meio de transmissão dos argumentos conceptuais que estiveram na base da solução final adoptada. Essa explicitação do percurso conceptual - criativo e técnico - resultará na tomada de consciência, por parte dos nossos interlocutores, das fundamentações que originaram a proposta. Quando não se explica o processo e só o produto, quando as etapas projectuais não são explicitamente transmitidas, pode nascer a ideia de que a solução final não encerra um árduo trabalho projectual e que, pelo contrário, ela é óbvia e, logo, subvalorizada.

Por sua vez, Christophe Girot (1999), recorre a uma sequência de quatro momentos fundamentais para definir o processo de encontro entre o projectista e o local de intervenção, que lhe irá permitir o desenvolvimento do processo de projecto de paisagem, e que resume a quatro tempos (*Four Trace Concepts*): *Landing*, *Grounding*, *Finding* e *Founding*.

Ao primeiro conceito - *Landing* - associa a ideia de *Aterragem* ou *Desembarque*, como o primeiro e irrepitível contacto com o meio a intervir. Esse primeiro contacto, que não pode ser neutro, gera as primeiras impressões e intuições que permanecem registadas no momento em que, pela primeira vez, se confrontam as materialidades imaginadas com a sua experimentação concreta. Ou seja, entre o que *imaginávamos encontrar* e aquilo que, efectivamente, *vemos e experimentamos*. Esse momento tem de ser participado pelo projectista, deixando fluir o espanto e a curiosidade subordinada às tensões iniciais da descoberta, ao confronto entre as

ideias pré-concebidas e a vivência concreta de uma paisagem (*entre o que se pensa e o que se sente*). Esse evento é aberto às circunstâncias do momento e dos acontecimentos (dos elementos, das pessoas, das coisas) e ao estado psicológico de quem o vive - é experimental e intuitivo.

Relaciona o segundo conceito - *Grounding* - com a noção de *Lançar as bases ou Fundamental*, é a segunda etapa de compreensão e descoberta da paisagem. Este momento, contrariamente ao anterior, pode repetir-se indefinidamente até à total compreensão da paisagem, nos seus aspectos tangíveis e intangíveis, visíveis e invisíveis. As repetidas visitas ao local permitem compreender o seu funcionamento - *o contexto, solo, clima, água, ecologia e história* - que são *únicos e especiais*. Já não se limita à intuição e imaginação, dá início à pesquisa e à análise detalhada e cuidada. Estabelece o *enraizamento* entre projectista e local de intervenção.

O terceiro conceito de Girot (1999) - *Finding* - surge na sequência do anterior e relaciona-se com a noção de *Descoberta*, no seu sentido mais abrangente como revelação ou exploração, fruto do acaso ou resultante da procura intencional (*resultante da pesquisa metódica e meticulosa*) e que pode resultar no encontro do elemento, que Girot designa por *ingrediente "je ne sais quoi"*, aquele que transmite ao lugar uma qualidade distinta, que define a sua identidade (*duradoura*), embora possa não ser visível. Podem ser objectos, mas também experiências relativas a associação de *ideias, lugares e temas*. Este é um processo que não pode ser manipulado, nem previamente garantido, dada a incerteza da importância da descoberta. Para Girot esta é a alquimia que precede o processo de concepção e que muitas vezes dá corpo às primeiras intuições sobre o lugar.

Por último, o quarto conceito - *Founding* - a que podemos associar a ideia de *Fundação* ou *Fundacional* é, para Girot (1999), o *acto mais durável e significativo dos quartos*, é o momento em que os três actos são sintetizando numa decisão, numa estratégia conceptual clara para o lugar. A sua base *pode ser conservadora, em referência a eventos ou circunstâncias passadas, ou pode ser inovadora, importando algo de novo para o lugar*. Este processo pode traduzir-se na introdução, com clareza, de novos objectos no lugar, no reposicionamento de algo já existente ou na simples modificações de uso.

Tanto Michel Corajoud (2002) como Christophe Girot (1999) dão corpo aos aspectos e posturas individuais que estão na base do processo conceptual na prática de projecto em arquitectura paisagista. Ao primeiro corresponde uma descrição mais completa de todo o processo - da postura do projectista no estabelecimento da ideia de projecto, à sua materialização e posterior abertura e divulgação à comunidade - ao segundo, a reflexão sobre a primeira, e mais importante, etapa desse mesmo processo e que diz respeito ao estabelecimento da ideia e da sua materialização.

A acção individual do arquitecto paisagista no desenvolvimento do projecto está perfeitamente descrita por Michael Corajoud (2002), no estabelecimento das nove regras ou condutas e por Christophe Girot (1999), nos seus *The Four Trace Concepts*. É o reconhecimento da sua importância que levou a que fossem mencionados e, genericamente, transcritos. Mais do que a implementação de uma determinada metodologia de abordagem ao projecto, do estabelecimento de análises rigorosas e detalhadas, do cumprimento integral das etapas e das fases do processo, está a atitude e a conduta do projectista. A curiosidade, a disponibilidade e empenho para o saber, para o conhecimento, para a experimentação, o abandono do papel passivo de mero receptor, a inquietação permanente, são condutas que devem orientar a prática de projecto, independentemente da experiência e da idade de quem projecta.

4.2.2 Desenho e representação

O desenho, como representação bidimensional de imagens - de forma elementar ou complexa - é matéria de teorização de múltiplos autores ligados a distintas disciplinas, das artes visuais às de projecto. É uma ferramenta de representação e comunicação e, simultaneamente, a principal linguagem do projecto da qual se representam as ideias e os desígnios que conduzem à formalização das propostas.

Joaquim Vieira¹⁶¹ estabelece, neste contexto, a diferença mais significativa entre desenho e projecto, ao afirmar: *“No desenho: a mão – o poder do indivíduo. No projecto: a mente – o poder do grupo.”* (1995, p.43). Esta afirmação reforça o carácter individual do desenho, muito ligado à sensibilidade artística e criativa de quem o executa. O carácter predominantemente individual e íntimo da criação artística é, aliás, realçado por inúmeros autores. O projecto, nas palavras do mesmo autor, (...) *é marcado pela vontade de “servir”, de responder à formulação de encomendas (...)*, ou seja, no projecto verifica-se a atenção ao “outro”, que resulta da resposta a programas e funcionalidades, o que não se verifica no desenho. Também Conceição Freire (2011, p.92) salienta o trabalho mental presente no projecto e as ferramentas utilizadas para a sua representação, ao referir que: *“Globalmente, todo o processo projectual envolve representação mental, constantemente confrontada e aferida através da comunicação essencialmente gráfica. Imagens e símbolos expressam-se por meio de suportes que podem ser físicos ou digitais os meios bidimensionais, tridimensionais e virtuais, designadamente, planimétricos (onde dominam as duas dimensões), volumétricos (onde predominam as três dimensões) e/ou a tecnologia digital.”*

¹⁶¹ Antigo professor da faculdade de arquitectura da universidade do Porto, responsável por inúmeras publicações sobre desenho e imagem, entre elas a obra: *“O Desenho e o Projecto São o Mesmo”*, cujo título remete para uma afirmação que supera a noção de desenho como ferramenta e linguagem do projecto e se aproxima da ideia do projecto como desenho.

O desenho é uma linguagem gráfica que, à semelhança da verbal (oral e escrita) se pode aprender e que, nas disciplinas de projecto, representa um meio para o projecto e não para a criação artística do desenho, em si. Ou seja, o projecto não é só o desenho, como a literatura e a poesia não são só as palavras com que se escreve.

As duas linguagens, gráfica e verbal, associam-se ao desenvolvimento do projecto e à várias fases que o constituem (FREIRE, 2011, p.92): análise, concepção, apresentação e comunicação. Conceição Freire (2011, pp. 92-93) reflecte sobre a dialéctica presente na utilização de ambas as linguagens na actualidade, os equívocos que se geram com a prevalência de uma sobre a outra e conclui que é fundamental a interacção entre ambas as linguagens no processo de projecto.

No entanto, é o recurso à linguagem gráfica do desenho que conforma o projecto que separa a arquitectura paisagista das outras disciplinas que reflectem sobre paisagem (geografia, filosofia, história, agronomia, sociologia, entre outras).

Se o registo desenhado, em fase de análise e caracterização pode ser dispensado e substituído por registos fotográficos, de vídeo e/ou anotações escritas, apoiados pela leitura cartográfica e topográfica, tal facto nunca se poderá colocar nas fases conceptual e instrumental, porque o projecto de arquitectura paisagista, à semelhança do das outras disciplinas de projecto, só existe através do desenho, ou seja, pela representação do que se pretende construir e dos meios necessários para o fazer.

O processo criativo e inventivo associado ao projecto, desenvolve-se através da execução de esboços, esquiços e peças finais que antecipam a construção da obra. A capacidade de utilização do desenho como ferramenta para a representação e comunicação é comum às várias disciplinas de projecto: arquitecturas, arquitectura paisagista e engenharias.

No entanto, como o desenho também é suportado pelas ciências (CARNEIRO, 1995, p.5), à arquitectura paisagista associa-se uma base científica distinta da das outras disciplinas de projecto, caracterizada pela complexidade das suas materialidades a que se associa o tempo como factor de indeterminação e evolução. Esses aspectos traduzem-se na especificidade do próprio desenho de projecto que resulta do conhecimento das matérias, processos e sistemas que permitem sublinhar, entre outros aspectos, que à forma representada estão subjacentes processos e estruturas particulares (naturais e culturais) e não só a própria forma.

Alberto Carneiro (1995, p.17) enfatiza a contribuição das ciências para o desenho, no caso específico de arquitectura, mas sublinha a importância dos aspectos individuais no processo: *“Podemos, assim, falar de uma ciência do desenho, uma ciência poética, que*

recolhe a sua legitimidade em conhecimentos e saberes construídos sobre a invenção e utilização de sistemas, de métodos e de modelos de representação do espaço no plano (...) que têm a contribuição de outras ciências e artes como a física, a matemática, a antropologia (...) mas cujo suporte é a consciência.” Este autor refere, ainda, que o *“(...) desenho/projecto começa por ser intuitivo (e o seu conhecimento empírico) para se confirmar depois na lógica das operações instrumentais como afirmação de uma inventiva e construção de um saber.*” (1995, p.50). Reforça, depois, o papel do *acaso* e da *necessidade* como elementos que se complementam e que são essenciais ao processo criativo. E acrescenta, que *(...) sem atenção sobre os acasos não se chega a determinar o que é necessário como desenho, enquanto projecto e realização das arquitecturas. Contudo, para que este desenho/projecto se realize, como consciência operativa e saber instrumental, é indispensável isolar e reflectir sobre os processos e os instrumentos.*” (1995, p.50).

Esta última reflexão diz respeito à importância do processo de experimentação e compreensão da realidade simultâneo à intervenção sobre ela, característica do processo de projecto, e que exige *“(...) avaliação constante sobre o que é representado e articulado no conjunto das peças desenhadas, como sistema, método ou modelo (...) pelas quais a inventiva se desenvolve (...)”* (1995,p.54). O desenho, como veículo da criatividade, é uma actividade que apela à imaginação e à especulação, vinculando a espontaneidade e a reflexão. Envolve a produção e a visão de possibilidades, numa actividade tanto teórica como imaginária, produzindo e constatando qualidades espaciais e tácteis através de um processo contínuo de associações (CORNER, 1992, p. 160). Como já foi referido, é através do jogo de aproximação e distanciamento, da experimentação inventiva e da compreensão científica, da reflexão sobre o meio e a sua transformação, traduzidos pela linguagem gráfica, que o desenho de projecto se vai construindo.

A representação através do desenho manual *“(...) é considerado a forma de expressão mais espontânea, porque é feito muito rapidamente, onde a relação entre pensar e fazer é muito directa (...) onde as características de execução fácil, expedita e controlável, são fundamentais.*” (FREIRE, 2011, p.94). Comporta, por isso, um papel muito importante *“(...) como elemento de raciocínio e como elemento de registo efectivo da imagem.*” (2011, p.94). À primeira condição está associado o processo criativo dado pela capacidade de abstracção e imaginação, à segunda está associado o meio técnico de representação rigorosa das peças de projecto.

De acordo com Joaquim Vieira (1995, p.39), o desenho decorre habitualmente em três instâncias: a conceptual, a perceptiva e a operativa. É nessas instâncias *“(...) que se conjugam os factores sentimentais, intuitivos, racionais ou perceptivos.*” O desenho, como peça essencial do processo criativo, pressupõe a utilização dos dados provenientes das análises associadas a um contexto e a programas e objectivos específicos, é resultado do sistema de percepções e

sensações do sujeito confrontado com um campo de actuação, é um exercício de previsões e revisões entre o que se desenha e a reflexão sobre as suas consequências e é, ainda, instrumento de comunicação e síntese de representação operativa das ideias para a sua materialização em obra.

As escolhas dos suportes e instrumentos de representação e comunicação dependem do que se pretende obter com a sua utilização, partindo do conhecimento das suas qualidades intrínsecas: técnicas e expressivas como “(...) *suporte de estudo e fixação das imagens (...) da grafite ao computador.*” (CARNEIRO, 1995,p. 56). Os suportes e instrumentos mais simples utilizados na representação, através do desenho, são o papel e o lápis. Aliás, o *riscamento* é o processo mais simples de desenhar, podendo ser obtido na superfície lisa da terra com um pedaço de madeira.

A categorização das *atitudes* ligadas à representação e ao desenho são muito variadas. Conceição Freire, numa síntese que reflecte os contributos de diversos autores, descreve as várias distinções a considerar no processo de desenho e que são: o desenho artístico, o desenho técnico, o desenho de pesquisa, o desenho de esboço, o desenho analítico e o desenho de reprodução (FREIRE, 2011, pp. 95-98). Por sua vez, o arquitecto paisagista Tim Waterman (2009, pp.112-131), considera quatro tipos de processos de representação que organizam, de forma coerente, a diversidade de meios que podem ser utilizados: os esboços; o desenho técnico; as maquetas e o desenho assistido por computador.

Aos esboços (“*croquis*”) associa três tipos distintos: os *esboços de observação* que decorrem da observação directa do meio, captando um momento específico; os *esboços analíticos*, realizados no local na fase de análise e caracterização (características físicas do local, presença de valores naturais, entre outros); os *esboços conceptuais*, que comunicam a exploração das ideias e dos conceitos, revelam os fluxos e movimentos, as conexões e ligações espaciais. Estes últimos são importantíssimos na definição da *coluna vertebral* do desenho final do projecto e como elemento de comunicação da ideia aos clientes e público em geral, e muito utilizados na maioria dos projectos apresentados neste trabalho.

A aplicação dos termos esboço¹⁶² ou “*croquis*” representa melhor o trabalho de desenho que caracteriza esta instância, remetendo para o *riscamento*, para a acção rápida feita com a mão, o rascunho, o temporário, o que está inacabado e ainda é elementar. Estes processos de representação decorrem nas instâncias *conceptual* e *perceptiva*, acima referidas por Joaquim Vieira.

O desenho técnico - como representação do espaço no plano, em duas ou três dimensões - é um desenho que se apoia no rigor e na precisão da representação através da

¹⁶² De acordo com a etimologia da palavra, esboço tem origem na palavra “*schedios*”, do grego antigo, que significa temporário.

utilização de escalas e que visa a reprodução fiel, do todo e das partes, na construção dos elementos de projecto. Deste desenho resultam as plantas, os cortes, os perfis, os alçados e as perspectivas (axonométricas, isométricas, entre outras).

As maquetas são elementos que auxiliam o processo de desenho, permitindo a visualização tridimensional e material das soluções de projecto. Waterman (2009) identifica três tipos de maquetas: as conceptuais, as de esboço e as de apresentação. As duas primeiras referem-se às fases iniciais e intermédias, a última, à fase final do projecto. As maquetas finais são elementos de apresentação muito úteis, que permitem o entendimento das soluções projectadas a todos os públicos.

Quanto ao desenho assistido por computador (*Cad - Computer Aided Design*) ou desenho digital, ele é, essencialmente, uma ferramenta técnica gráfica que permite uma extraordinária poupança de tempo e de materiais. A sua utilização permite a concretização do rigor geométrico do desenho, associado a meios racionais de repetição e organização do processo de projecto. Esta ferramenta substitui, em larga medida, a profissão de desenhador e os tradicionais métodos, processos e instrumentos *analógicos* auxiliares do desenho técnico, como as canetas de tinta-da-china, os esquadros, os escantilhões, as réguas, os marcadores, as tramas autocolantes, as películas para impressão, as máquinas heliográficas, numa variedade quase infinita de ferramentas e processos que hoje fazem parte do passado. A realidade do desenho digital é actual e irreversível e os programas que a apoiam são diversificados e sempre em actualização. Como complemento ao desenho gerado através da utilização desse *software*, ao nível do tratamento final das peças de projecto, existem inúmeros programas de edição e tratamento de imagem¹⁶³ em duas e/ou três dimensões.

Verifica-se, portanto, alguma redundância na consideração deste tipo de processo de representação separadamente do de desenho técnico. Na actualidade, na realidade projectual, o desenho técnico gera-se, quase exclusivamente, a partir do desenho digital. A evolução imparável da tecnologia tem levado ao aparecimento constante de novas ferramentas de representação auxiliares do projecto (*drones*, impressoras 3D, entre outros) utilizadas na elaboração do projecto. A este propósito, convém referir que começa, finalmente, a surgir alguma preocupação na divulgação de obras sobre técnicas e ferramentas digitais contemporâneas especialmente vocacionadas para o projecto de paisagem, de que é exemplo o trabalho dos arquitectos paisagistas e professores americanos, Bradley Cantrell e Wes Michaels (2010). Esses autores tiveram um papel relevante no preenchimento dessa lacuna, através da divulgação e especificação dos vários processos e técnicas de representação

¹⁶³ Destaca-se na utilização em projecto de arquitectura paisagista as várias versões do programa *AutoCad* (o mais antigo e utilizado) e *VectorWorks*, como *softwares* integralmente vocacionados para o desenho assistido por computador e orientado para o projecto (vectorizado e geo-referenciado). Os programas mais utilizados em arquitectura paisagista na edição e tratamento de imagem, são: o *Photoshop* e o *CorelDraw*; os de 3D: *Sketchup* e *3D Studio Max*, estes últimos são complementados por programas de renderização, como o *Lumion*.

digital, analógica e mista que, na actualidade, estão ao dispor da disciplina e que representam a *instância operativa* ou instrumental do projecto.

As representações digitais não dispensam, de modo algum, o trabalho intelectual - criativo e inventivo - a realizar previamente e ao longo de todo o processo instrumental digital. Esse trabalho efectuado através do desenho manual, permite - de forma mais expressiva e numa lógica, simultaneamente, dedutiva e indutiva - a experimentação de soluções projectuais que beneficiam da utilização de um suporte material com “memória”¹⁶⁴: o papel.

Os esboços que se sucedem na fase conceptual - na procura da forma - devem ser realizados preferencialmente sobre papel vegetal (esquiço), cujas folhas vão sendo sobrepostas permitindo o registo de soluções cada vez mais amadurecidas. Esse registo, resultante de um processo de adição, subtracção, eliminação e transformação dos elementos desenhados, irá permitir a obtenção de soluções quase definitivas, que a passagem para o desenho rigoroso permitirá dimensionar e caracterizar correctamente. Porém, esse método pode ser complementado com a utilização de modelos digitais, nomeadamente, a modelação tridimensional que possibilita a visualização das diferentes possibilidades morfológicas a considerar no projecto de paisagem. Também a visão prospectiva de alguns processos naturais, que na actualidade alguns programas informáticos permitem, se pode revelar um excelente auxiliar do processo projectual.

Mas não se pode confundir o projecto com a sua imagem. O excesso de imagens e de soluções projectuais a que hoje temos acesso podem levar à tentação da procura de projectos “instantâneos”, constituídos por várias soluções-padrão que se reproduzem em múltiplas imagens resultando um conjunto aparentemente organizado, mas sem conteúdo. Essa prática resulta naquilo que James Corner (1992, p.157) classifica como uma das formas de *uso indevido do desenho* e que ocorre quando se enfatiza o desenho em si próprio, evidenciando as suas qualidades como produto ou artefacto artístico e como meio de sedução.

A segunda forma de uso indevido do desenho, descrita por aquele autor, é o oposto, ou seja, a utilização do desenho somente como meio de representação daquilo que é puramente instrumental, tornando-o redutor, técnico, racional e pragmático e retirando-lhe qualquer carácter expressivo ou artístico. O “*meio*” do projecto, que é a própria paisagem pode ser, também, *contaminado* pelo desenho nos seus aspectos naturais: a riqueza natural da paisagem ou é suprimida ou é assoberbada, ou é excessivamente privilegiada ou significativamente desvalorizada. Quando nos referimos ao *excessivo privilégio* dado aos aspectos naturais da paisagem, referimo-nos ao modo como a representação dos componentes naturais da paisagem - do seu sistema de vegetação, da existência de um curso

¹⁶⁴ A borracha deve ser totalmente eliminada neste processo, sob pena de se perverter todo o processo de registo e de evolução formal.

de água, da sua morfologia – é de tal forma expressivo que oculta a representação do próprio projecto. É no equilíbrio da utilização do desenho que se encontra o campo de acção do arquitecto paisagista: por um lado como meio artístico e expressivo da representação das ideias e dos conteúdos do projecto, por outro, como instrumento pragmático e racional que permite a construção da obra.

A representação através do desenho tem limitações. Uma das mais importantes é a falta da experiência corpórea da paisagem pelo sentido do tacto, não se podendo reproduzir ou representar a experiência qualitativa real dos materiais que constituem a paisagem táctil (CORNER, 1992, p.149). Assim, a leitura *das qualidades fenomenológicas da paisagem, do espaço, do tempo e dos materiais apresentam dificuldades intransponíveis para o desenho e a representação* (1992,p.149).

James Corner (1992, p.149) sintetiza essas dificuldades e limitações na impossibilidade de captação, pelo desenho, das qualidades do contexto - a representação gráfica não capta a escala da paisagem; na autonomização do desenho face aos processos existentes no meio; por ser uma representação estática e imediata sem ligações à complexidade e dinâmica constante dos processos e sistemas; por ter as suas próprias materialidades - suportes e substâncias - mas que não reproduz a experiência táctil e os atributos da paisagem; e, finalmente, por o desenho ser, essencialmente, uma experiência óptica visual e não corpórea e sensorial. Estas limitações existem, de facto, na representação pelo desenho, mas são ultrapassados pela sua consideração antecipada no projecto. Porque o projecto *não é nem uma imagem nem um conjunto neutro de informação* (CORNER, 1992,p. 151) pelo contrário, ele encerra um conjunto de ideias, acções e conteúdos que ultrapassam a noção de desenho mudo e instrumental ou ilustrativo e pictórico.

Os processos de representação apoiados na imagem são diversos e variam de acordo com o que se quer e para quem se quer representar e comunicar. Ou seja, a representação de uma ideia ou de um conceito é diferente da representação do desenho técnico: fiel e à escala, que visa a construção de todos os elementos constituintes de um projecto. Também, a comunicação para um público genérico, é diferente da efectuada para interlocutores com formação de projecto.

O desenho é a linguagem gráfica privilegiada para a representação, apresentação e comunicação do projecto e detém, também, responsabilidades éticas e sociais. Assim, é preciso saber comunicar a esfera das ideias e das soluções técnicas concretas para a execução da obra. O projecto não pode, nem deve, ser apresentado somente como produto final, rígido e inalterável, deve proporcionar a discussão e a reflexão sobre o conteúdo das propostas, mais como meio catalítico de produção e transformação da paisagem em todas as suas dimensões, do que somente ferramenta instrumental e de comunicação.

4.2.3 Identidade e significado

Paralelamente aos elementos geradores da forma, já mencionados em capítulos anteriores, a percepção e compreensão da identidade de um determinado lugar ou paisagem, contribui, significativamente, para o processo projectual e em particular para o percurso criativo, como verificámos no primeiro projecto apresentado neste capítulo. No contexto deste trabalho, não se pretende desenvolver detalhadamente estes conceitos mas importa reflectir sobre as suas características mais relevantes para o processo de projecto.

Ao conceito de identidade está associado um conjunto de características reveladoras do que é próprio e único de um lugar ou paisagem. Na metáfora utilizada por Christophe Girot (2007), falar da identidade da paisagem é como falar da identidade de todos os rostos humanos, existem traços identitários fundamentais comuns a toda a espécie, mas são todos ligeiramente diferentes nas suas particularidades e variantes.

O processo de simplificação das paisagens, ou seja, de diminuição dos aspectos identitários que as caracterizam e qualificam, a que se tem assistido de forma mais intensa nas últimas décadas, decorre frequentemente da prática de políticas económicas agressivas e globalizantes que, muitas vezes, esquecem as especificidades dos territórios e das populações que neles habitam. Numa abordagem muito sumária a essa complexa problemática, podemos referir que esse processo tem como consequência, quase sempre, a perda de identidade e de carácter das paisagens e tem sido objecto de grande preocupação por parte de muitas disciplinas e autores. A simplificação das paisagens e dos lugares pode equivaler à visão de um universo de clones, onde é destruída a capacidade de identificação e de reconhecimento das entidades individuais.

Joan Nogué (2010) partindo da aproximação dos conceitos de geografia e comunicação, reflecte sobre o papel comunicacional da paisagem, numa perspectiva humanista e fenomenológica, e evidencia o seu importante papel no processo de criação de identidades territoriais e na sua manutenção e consolidação, em todas as escalas. Na justificação dessa importância, refere que as paisagens foram modeladas, percebidas, vividas e interiorizadas ao longo de milhares de anos pelas comunidades que nelas se sucederam, estando, por isso, plenas de lugares que reflectem experiências individuais e/ou colectivas, símbolos, emoções, ideias, significados e aspirações. A paisagem é, simultaneamente, uma realidade física e a representação cultural que fazemos dela, ou seja, tem uma aparência exterior visível que se presta a uma determinada percepção individual e social. É, assim, objecto de uma interpretação tangível e intangível e é, em simultâneo, o significante e o significado (2010, p.30). Nogué (2010) acrescenta, ainda, que as sociedades humanas mantêm um interesse surpreendente por *fixar imaginários e construir identidades territoriais a partir, sobretudo, dos valores intangíveis que lhes estão associados (simbólicos, estéticos, identitários, mitológicos), e*

tudo em clara dissonância com a actual homogeneização de espaços e lugares e em clara sintonia com uma nova atmosfera social e cultural receptiva a esta questão. O progressivo alargamento disciplinar da reflexão sobre a paisagem e sobre a infinidade de aspectos que lhe estão correlacionados, têm originado uma maior consciencialização sobre a necessidade da preservação dos valores que contribuem para o registo da sua identidade.

A identidade tida como *registo da memória colectiva*¹⁶⁵ é o que permite o reconhecimento e a identificação dos lugares. Porém, à identidade está, também, associada a dimensão temporal já que é alterada pelos processos naturais e humanos (sociais, económicos e culturais) que actuam na paisagem. Não é, por isso, um factor estático e imutável mas sim dinâmico e que se transforma pelas circunstâncias. Esse aspecto é sublinhado por Jorge Gaspar (1993), citado por Alexandre Cancela d'Abreu (2004, p.28), quando refere que, à semelhança da língua e da religião, a identificação cultural da paisagem também transporta um *código comportamental que vai sendo actualizado.*

A aparente fragilidade que resulta dessa constatação pode ser uma qualidade, uma vez que à identidade está associado um lugar concreto que, através do projecto, poderá ser reforçada ou reinventada, mantendo ou ampliando significados.

Na nossa opinião, há paisagens cuja identidade deve ser mantida, enaltecida e vincada no tempo. Não que esse seja um desígnio cultural fruto de qualquer tradição arcaica da ideia de paisagem (como um postal ilustrado), mas porque nalgumas paisagens a importância da preservação e conservação da identidade - quase intocada - é fulcral para a manutenção da própria identidade dos povos que a habitam (paisagens-património). Essa preservação da identidade tem efeitos positivos na economia e na cultura locais, não se tratando de negar a disponibilidade para a transformação, reinvenção e criação de novas paisagens e identidades, mas sim de assumir que há excepções que devem permanecer confinadas à conservação e manutenção.

Do entendimento da paisagem como valor patrimonial, resultante de uma visão da paisagem, holística, integradora e inter-relacional entre natureza e cultura, pode-se concluir que a *"(...) paisagem (incluindo a cidade), enquanto lugar de memória colectiva, é entendida como um palimpsesto de distintos extractos espacio-temporais que, operativamente acessíveis e reconhecíveis, possibilitam a representação local da espessura memorial da cidade e da paisagem, no âmbito do processo de planeamento e/ou de projecto urbano e paisagístico, que converte o lugar e a sua história natural e cultural na respectiva ideia reguladora e no fundamento da intervenção contemporânea."* (BATISTA; MATOS, 2014).

¹⁶⁵ Nas palavras de Orlando Ribeiro (RIBEIRO, 1993, in ABREU, et al., 2004, Vol. I, p.28).

Assim, a memória inscrita na paisagem é traduzida por narrativas que permitem a leitura dos elementos e processos naturais e culturais que a constituem. Por sua vez, essas narrativas definem identidades e revelam significados. A identidade dos lugares, revelada de forma explícita ou velada, é um dos factores geradores do projecto de paisagem. Ao conceito de significado está associado aquilo “ (...) que o objecto ou espaço exprime, ou representa, para as pessoas e para as comunidades humanas.” (FREIRE, 2011, p.233,).

Laurie Olin, citado por Marc Treib (1995), sublinhou a difícil tarefa da atribuição de significados à paisagem e sugere que houve duas grandes categorias em que o termo foi posicionado. À primeira, Olin chamou *natural ou evolutiva*, a que se associam os aspectos da paisagem que adquirem um significado pelo uso e costume. A segunda categoria diz respeito a significados *sintéticos ou inventados*, ou seja aqueles em que a maioria dos projectistas actua e que resulta da atribuição de significados impostos artificialmente. Treib acrescenta que ao conceito de significado não pode ser alheia a ideia de semântica aplicada à leitura da paisagem e não só de sintaxe¹⁶⁶.

O significado tem de compreender, por isso, *a ética, os valores, a história, a afectação/ usos, todos eles tomados individual ou colectivamente* (TREIB, 1995). Depreende-se, assim, que o significado é culturalmente circunscrito e determinado pelo utilizador, ou seja, o projectista poderá ajudar a tornar um lugar significativo mas não introduz o significado no projecto, ele é o resultado da vivência e experimentação individual do lugar. No processo de projecto pretende-se encontrar significados na paisagem e a partir deles estabelecer as orientações do projecto, contudo, isso pode ou não acontecer consoante a sensibilidade e as motivações do projectista.

Sintetizando, como refere Jacky Bowering (2010), o projectista não pode afirmar um significado à paisagem mais do que um escritor não impõe um significado ao leitor. Esta autora também estabelece a distinção entre sensações e significado, que são frequentemente confundidas entre si.

A leitura da identidade e dos significados presentes e atribuídos aos lugares e às paisagens onde se intervém constituem uma qualidade que, através do processo criativo, devemos enfatizar. Esse aspecto só é conseguido em pleno pelo projecto de proximidade, ou

¹⁶⁶ Em termos gerais, em linguística, à semântica está associado o estudo dos significados, à sintaxe o estudo das regras de disposição das palavras nas frases e das frases no discurso. A este respeito, Treib compara essa dualidade ao nosso reconhecimento dos jardins Zen japoneses. Não sabemos o significado das partes e do todo, já que este se baseia muito na religião, podemos somente falar nas suas qualidades formais, na ausência de geometria, na clausura, na qualidade das rochas, etc.

seja, pelo que resulta do conhecimento concreto dos lugares e das paisagens, do que é feito com a experimentação física e emocional e do que envolve contacto e interacção com as comunidades que nele habitam, permitindo a descoberta da identidade e dos significados que lhe são atribuídos. A proximidade e a imersão na realidade dos lugares podem abrir possibilidades conceptuais que o projecto “à distância” não possibilita. Apesar do distanciamento aos locais de intervenção ser uma prática corrente, resultante de distintos condicionalismos - que passam pela distância física ou pela existência de prazos apertados, ou ambos - a experiência da prática de projecto confirma que o conhecimento real dos locais de intervenção potencia a produção de projectos e obras com melhor aceitação e identificação pelas comunidades.