



O VERDE

*como elemento caracterizador de
ambientes domésticos*

***Mestrado
em Design***

***especialização
em Design de
Interiores***

***Joana Catarina
Correia Rosa***

2016

***Orientação
João Cruz***

***Co-Orientação
Ana Cardoso***

Joana Catarina Correia Rosa

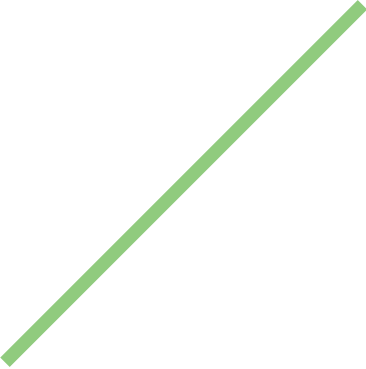
O Elemento Verde como caracterizador de ambientes domésticos

Dissertação apresentada à Escola Superior de Artes e Design
de Matosinhos, como parte dos requisitos para obtenção do
grau de Mestre em Design.

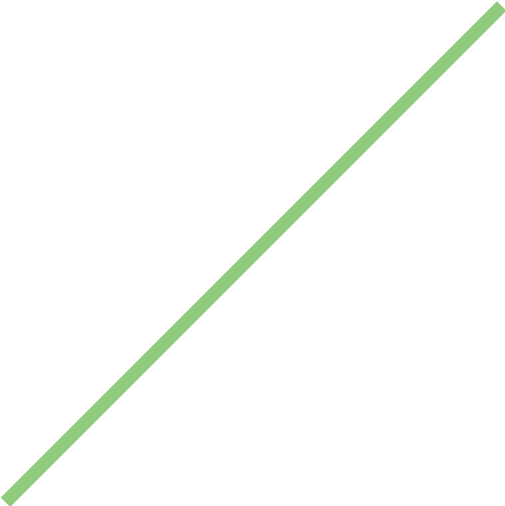
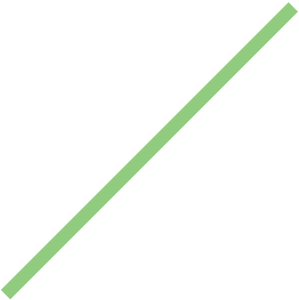
Núcleo de Especialização:
Design de Interiores

Orientador: Profº João Cruz
Co-Orientador: Profª Mestre Ana Cardoso
2016

Esta dissertação foi escrita sob o novo acordo ortográfico



RESUMO



O Verde, como elemento caracterizador de ambientes domésticos, pretende ser um estudo que ajude a perceber a forma como se tornou numa tendência da arquitetura e dos interiores neste século XXI, e como atraiu a atenção dum número considerável de projetistas.

O rápido aumento populacional, concentrado nas áreas urbanas, e a densidade de betão existente, diminuiu a área verde, constituindo esta, entre parques e jardins, locais de escape e de refúgio.

Na necessidade de acudir a estes problemas ambientais, a arquitetura procura soluções, principalmente, nas fachadas verticais. Também os interiores estão agora a ser incorporados na sua construção, com o elemento Verde, embora não haja ainda, estudos apurados, a este respeito.

Por isso, no sentido de valorizar o Verde como elemento caracterizador de ambientes, este trabalho procura evidenciar a sua influência na execução do projeto e os benefícios que a sua incorporação traz para o espaço doméstico.

Resumidamente, um dos principais objetivos desta dissertação será, então, perceber de que maneira pode propor uma relação mais próxima entre homem e a natureza através do desenho dos espaços verdes no interior, com o objetivo de consciencializar futuros projetistas para a importância desta problemática.

Palavras-chave: verde, design, arquitetura, interiores, jardim, ambientes domésticos



ABSTRACT

The Green, as a central part regarding household environments, intends to be a study that helps us to understand the way it became a trend in architecture and in interior designs in the 20th century and how it attracted the attention of a large number of designers.

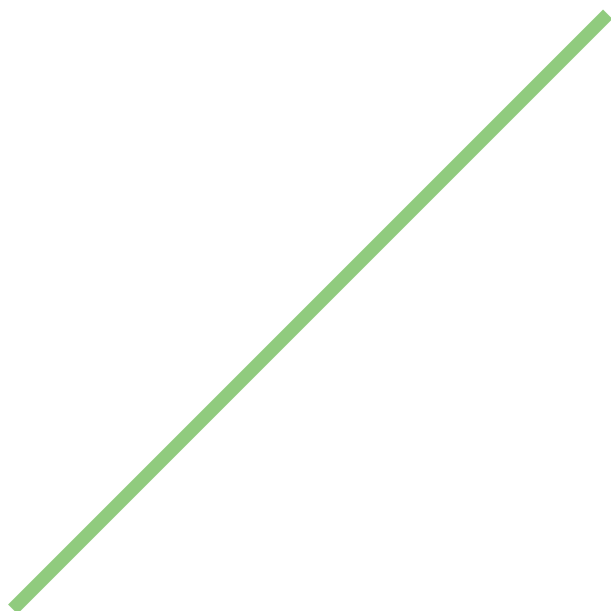
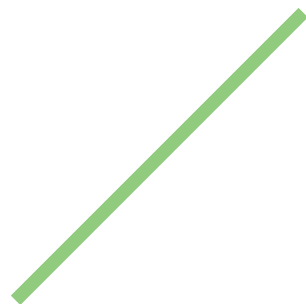
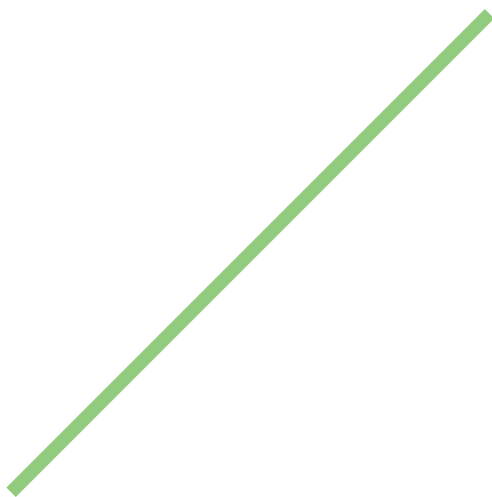
The rapid growth of the world's population, centered in urban areas, and the existing concrete density, reduced the green areas such as parks and gardens where people could rest and relax.

In order to solve these environmental problems, architecture seeks solutions, mainly in vertical curtain walls (facades) and now in the interiors where the Green element is also being incorporated. Yet, there aren't any consistent studies | data concerning this matter.

Thus, so as to enhance the Green as a central part regarding household environments, this work intends to emphasize its influence when implementing the project and the benefits it might bring to our homes.

To sum up, one of the main goals of this thesis aims to help you understand how a closer relationship between mankind and nature through the addition of the green element in interior designs can be achieved, raising awareness within future designers of the importance of this issue.

Key-words: green, design, architecture, interiors, gardens, domestic environment



AGRADECIMENTOS

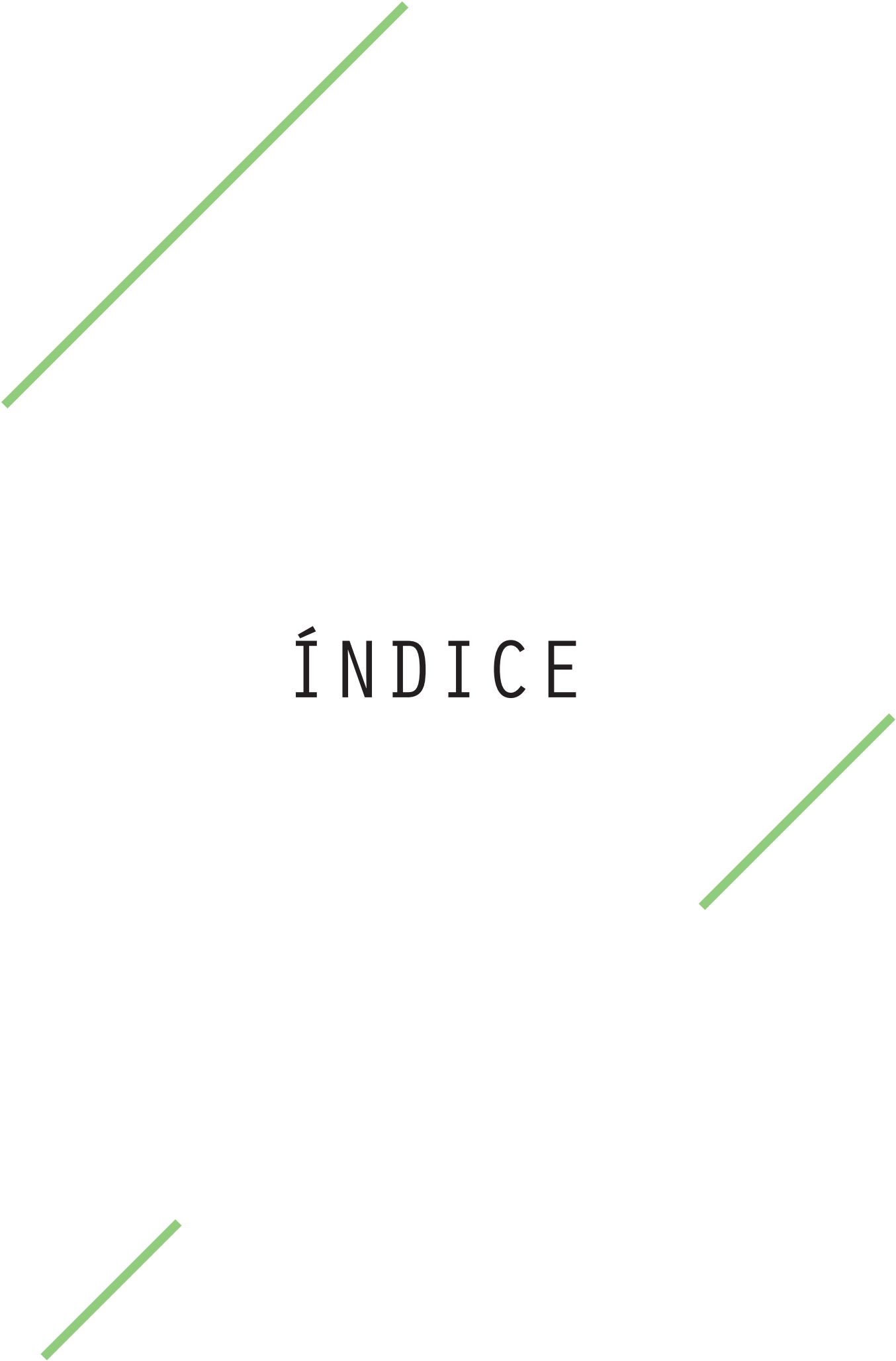
Ao Profº João Cruz e à Profª Ana Cardoso, pela atenção, disponibilidade e toda a paciência durante o processo de definição e orientação.

Ao Profº Rui Canela e Profº Paulo Pereira por me ensinarem as ferramentas necessárias para a minha vida profissional e me incentivarem sempre a melhorar.

Aos meus pais pelo apoio incondicional e que contribuíram para o meu desenvolvimento pessoal e profissional, fundamentais para o meu futuro profissional e como pessoa.

À Inês, Mariana, Patricia, Joana e Carolina por todo o apoio que me deram durante o processo e me dão na vida, obrigada pela vossa amizade.

To Martyna for all her support and friendship.



ÍNDICE

14

Glossário

•

27

Introdução

•

1 CAPÍTULO
HISTÓRIA DOS
JARDINS

•

35

Jardins da Antiguidade
Mesopotâmia

•

41

Jardins da Antiguidade
Antigo Egito

•

49

Jardins Clássicos
Grécia Antiga

•

57

Jardins Clássicos
Império Romano

•

65

Jardins Mediavais

•

73

Jardins Renascentistas
e Barrocos
Itália

•

83

Jardins Renascentistas
e Barrocos
França

91

Jardins Românticos

103

Século XIX
Cidade-Jardim

113

Arts and Crafts

•

123

Villa Le Lac

Le Corbusier

•

157

Casa Ugalde

José Coderch

•

193

Casa Hundertwasser

Hundertwasser

2 CAPITULO

RELAÇÃO DA CASA COM O EXTERIOR

CASOS DE ESTUDO

•

135

Werkbundsiedlung Wien

Josef Frank

•

171

Solar Pavilion

A + P Smithson

•

205

Casas Pátio

Eduardo Souto de Moura

121

Século XX

Introdução

•

145

Villa Mairea

Alvar Aalto

•

183

Casa em Caminha

Sérgio Fernandez

•

3 CAPITULO

PENSAMENTO FUTURO

221

Do Horizontal ao Vertical
Século XXI

•

225

8 House
BIG

•

233

Logement Angels
OFF Architecture

•

239

Bosco Verticale
Stefano Boeri

•

249

Green Showers
Beomki + Suk Lee

•

257

Canopia Project
Sou Fujimoto

•

361

Pequena e Média
Escala no Design

•

273

Metaprojeto

•

303

Considerações Finais

•

308

Bibliografia

312

Índice de imagens

324

Anexos



GLOSSÁRIO

Abóbodas - Estrutura arqueada, geralmente de pedra, tijolo ou betão, que, apoiada sobre paredes ou colunas, serve para cobrir um espaço.

Ágoras – assembleia, lugar de reunião; é um termo grego que significa a reunião de qualquer natureza, Normalmente era um espaço livre com edificações, onde os cidadãos costumavam ir, configuradas pela presença de mercados e feiras livres em seus limites.

Aleias - Renque ou fileira de árvores; Fileira de pedras ou figuras esculpidas, esfinges ou outras, dispostas em renque.

Aluvial - Formado pela acção das águas.

Alpendres - Espaço coberto por telhado, mas sem paredes, pelo menos na frente.

Arcadas em colunas - Série de arcos (que geralmente sustentam a frente de um edifício ou de um pórtico de colunas).

Arco de volta perfeito - arcos que formam um semicírculo inteiro, apoiados em duas extremidades e fechados por uma única pedra em forma de cunha, que pressionava os demais. Tornando-se numa das principais características da arte romana e dos estilos que nela se basearam como o estilo românico.

Arte topiária - é a arte de podar plantas em formas ornamentais. Consiste na prática da jardinagem que consiste em dar formas artísticas às plantas

Balaustradas - Guarnecer de balaústres. Colunelo ou pequeno pilar que, geralmente com outros, sustenta um peitoril ou corrimão.

Ballet du Roi – peça de teatro francesa

Canais - Curso de água natural ou artificial utilizado para diversos fins, como irrigação, navegação, alimentação de fábricas ou de barragens.

Cânones - Quadro que contém as palavras que o sacerdote diz durante a consagração.

Classicismo - valorização da Antiguidade Clássica como padrão por excelência do sentido estético

Chequer-board - canteiros plantados com diferentes espécies em formato quadrangular, formando um xadrez

Diaetae - termo em latim do local de residência ou sala de estar.

Diques - Construção para deter a passagem das águas ou para retê-las em determinada direcção.

Épico de Gilgamesh - é um antigo poema épico da Mesopotâmia (actual Iraque), uma das primeiras obras conhecidas da literatura mundial.

Euripo - Fosso em torno da arena dos circos romanos.

Êxedras - Sala de discussões científicas, filosóficas, etc.

Flower garden – é um jardim onde flores são cultivadas para propósitos decorativos.

Galerias- Perfuração ou passagem subterrânea.

Genius loci- refere ao “espírito do lugar”, e é objeto de culto na religião romana.

Giardino Segreto – jardim secreto em italiano

Grand Trianon - é um palácio que Luis XIV fez construir nas proximidades de Versailles, na França. O exterior do edifício é construído em mármore de onde deriva o nome pelo qual também é conhecido, Trianon de marbre.

Hipódromo – local para corridas de cavalos

Hortus conclusus – termo em latim para jardim fechado

Hortus deliciarum – termo em latim para jardim das delícias. É a primeira enciclopédia que foi escrita por uma mulher e foi um dos mais renomados manuscritos do período.

Humanismo - Doutrina centrada no homem ou na humanidade.

Il Quatro Libri – obra literária escrita por Palladio

Iluminismo- Doutrina de certos movimentos religiosos marginais, baseada na crença de uma iluminação interior ou em revelações inspiradas directamente por Deus; Movimento de renovação científica na Itália, no século XVIII.

Jardim Barroco - surge na sequência da evolução natural do jardim renascentista

Jardim Decorativo - jardim de função estética

Jardim de águas - jardim construído à base de fontes, cascatas e outros elementos estruturais que contem água

Jardim lírico-religioso - espaço reservado ao eu interior, dedicado à elevação dos sentimentos

Jardim paisagístico romano/Diorama – pintura panorâmica, que em certos momentos luminosos proporciona a ilusão do real em movimento

Jardineiras – pessoa que trata de jardins; Mulher de jardineiro ou mulher que trata de jardins.

Kitchen garden – Horta, jardim utilitário dedicado à plantação de vegetais e árvores de fruto que davam apoio à cozinha dos castelos.

Labirinto - Edifício do qual é difícil sair, devido ao elevado número de divisões que se entrecruzam; Porção de jardim em que as ruas estão dispostas de modo a dificultar a saída; Rede complicada de caminhos que se interligam.

Locus Amoenus - é latim para lugar agradável, que se refere a um espaço de conforto e segurança com árvore, campos de relva e água.

Mecenato - (francês mécénat) Protecção às artes e letras, ou aos seus cultores, concedida por homens ricos e amantes delas

Miradouro - Ponto elevado, de largo horizonte; pequeno mirante.

Neoclassicismo - Movimento artístico de finais do século XVIII e princípios do século XIX, que se inspirava sobretudo nos modelos clássicos greco-romanos.

Nemora tonsilia- elementos decorativos como estátuas, água e buxos podados em artísticas formas

Obelisco - Monumento que tem geralmente a forma de uma pirâmide truncada; Objecto alto e alongado.

Palácio de Dédalo - Dédalo é na mitologia grega, é um personagem natural de Atenas e descendente de Erecteu, cuja obra mais famosa é o labirinto que construiu para o rei Minos, de Creta, aprisionar o Minotauro, monstro filho de sua mulher.

Parterre - A palavra "parterre" teve origem no francês com significado de "na terra". É uma componente de um "jardim formal", plantado numa superfície plana e consistindo em canteiros de flores ou outras plantas, delimitados por sebes baixas ou muretes de pedra de proteção dos leitos florais interiores, rodeados de alamedas de passeio, normalmente pavimentadas com gravilha e dispostas simetricamente.

Platibandas - Grade ou muro que rodeia o terraço ou o telhado de um edifício; Murete na parte mais alta de uma fachada.

Pérgulas - italiano pergola, do latim pergula, -ae, construção saliente, balcão, varanda, lata-da; Galeria, balcão ou terraço afastado da parede, com pilares que suportam barrotes que podem ser cobertos por trepadeiras, toldos.

Peristilo - latim peristylum, -i, do grego perístulos, -on, rodeado por um conjunto de colunas); Galeria formada de colunas insuladas em volta de um pátio.

Pomar de Deduit - Jardim ficção do Romance da Rosa

Pórtico - Espaço coberto cuja abóbada é sustentada por colunas e que serve de entrada ou vestíbulo.

Ron-points – pequenas áreas circular no jardim

Salas de jardim - sala interior com as paredes pintadas com motivos de jardim

Sentido lato - Lato é um adjetivo com origem em latim, que significa largo, vasto, amplo, extensivo; indica uma vista mais geral desse conceito.

Sentido estrito - remete para uma definição mais particular do conceito.

Socalcos - Porção mais ou menos plana de terreno numa encosta, sustida por parede.

Terraço - Cobertura plana de um edifício, constituindo plataforma acessível.

Topiarius - Jardineiro que pratica a topiaria que é a Arte de adornar os jardins, dando às plantas diversas configurações.

Villa (romano)- nome para as casas romanas

Varandas - Plataforma saliente da fachada de um edifício rodeado de uma grade ou balaustrada; Eirado, terraço, balcão, sacada.

Zirugate - forma de templo, criada pelos sumérios e comum para os babilônios e assírios, pertinente à época do antigo vale da Mesopotâmia e construído na forma de pirâmides terraplanadas

Siglas

CIAM - Congresso Internacional de Arquitetura Moderna



Alvar Aalto, Finlândia 1898-1976

Alvar Aalto desfrutou de uma carreira extremamente rica e variada como arquiteto e designer, tanto em casa na Finlândia como no exterior. Após se ter graduado em arquitetura na Universidade de Tecnologia de Helsínquia em 1921 voltou Jyväskylä, onde montou seu primeiro escritório de arquitetura em 1923. Em 1924 casou com Aino Marsio, arquiteta e parceira de Aalto, e na viagem de lua-de-mel pela Europa ficaram mais familiarizados com as últimas tendências do Modernismo.

Aalto, cujo trabalho exemplifica o melhor da arquitetura escandinava do século XX, foi um dos primeiros a afastar-se dos desenhos geométricos rigidamente comuns ao período inicial do movimento moderno ao evoluir para um modernismo mais sintético e pessoal.

Em 1928 foi convidado e tornou-se membro do CIAM, em 1943 a 1958 foi diretor do Finnish Architects' Association (SAFA). Professor no Instituto de Tecnologia de Massachusetts em Cambridge, EUA e mais tarde membro da Academia da Finlândia (Suomen Aketemia) e tornou-se presidente em 1963 até 1968.

O nome de Alvar Aalto também se tornou importante na história do design através das inovações na forma e linha, foi impulsionado por um interesse em vidro, uma vez que proporcionou uma oportunidade de lidar com um material novo usando formas livres. Ficou também célebre pelo seu mobiliário em bent plywood, e em 1935, criou juntamente com Maire Gullichsen a Artek, para fabricar e comercializar o seu mobiliário.

A sua arquitetura deriva da sua relação dinâmica com os seus arredores naturais, a escala humana, detalhes soberbamente executados, de tratamento única de materiais e uso engenhoso de iluminação. Era característico de Aalto tratar cada edifício como uma obra de arte completa, até os móveis e outros acessórios.



Allison Smithson (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003), Reino Unido

Alison e Peter Smithson estão entre os arquitetos britânicos mais influentes e controversos da metade do século XX. Conheceram-se na Escola de Arquitetura da Universidade de Durham em Newcastle-upon-Tyne. Acabam por casar em 1949. Após terem trabalhado por um curto período de tempo no London County Council, começaram a trabalhar por conta própria, logo depois de terem sido premiados na competição ligada ao projeto da Hunstanton Secondary Modern School (1949-54).

Entre 1951 e 1952, o casal participa nalguns projetos arquitetônicos: Coventry Cathedral (1951), Golden Lane (1952) e Universidade de Sheffield (1953) e, pese embora, estes, não terem resultado em projetos realmente edificados, ajudaram, no entanto, a criar uma determinada reputação à sua volta, nomeadamente como os mais radicais arquitetos britânicos.

Líderes da escola britânica ligada ao Movimento do Novo Brutalismo, foram também importantes membros ligados ao Team X . Em 1953 tornaram-se os membros mais jovens do grupo britânico do CIAM (MARS), O TEAM X, organizado por Alison e Peter Smithson, entre outros nomes que se lhe associaram, definiriam os temas que haveriam de constar no congresso. Alison Smithson, numa posição extra-oficial , tornou-se a redatora /cronista do grupo, contribuindo com as suas publicações sobre o TEAM 10, incluindo o Manual TEAM 10 (1962, com reedição em 1968).



Eduardo Souto de Moura, Portugal, 1952-

Eduardo Souto de Moura frequentou o curso de arquitetura na Escola Superior de Belas Artes do Porto e na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. No decurso da sua carreira estudantil colaborou no ateliê de Álvaro Siza Vieira entre 1974 e 1979.

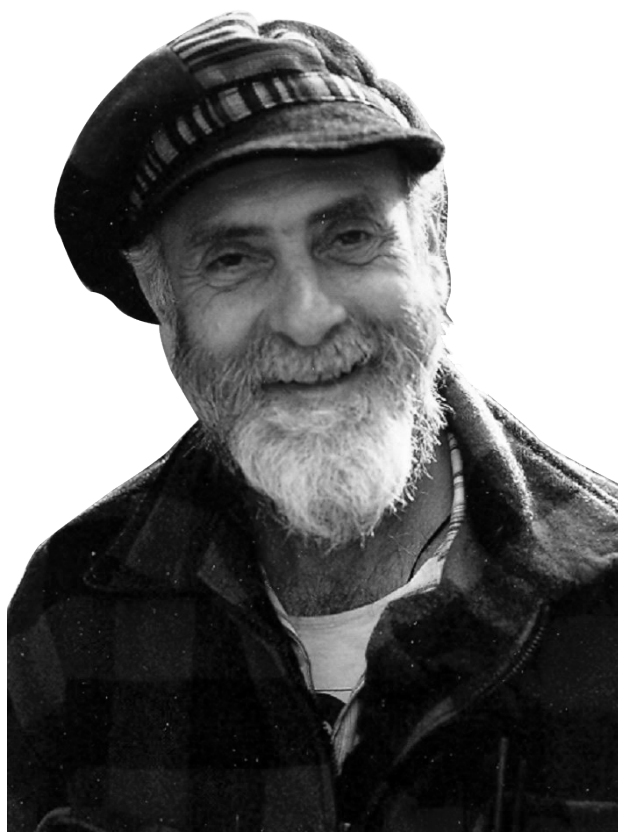
Em 1980 recebeu o seu primeiro prémio, atribuído pela Fundação Engenheiro António de Almeida, e iniciou a sua atividade de arquiteto.

Em 1981 foi nomeado assistente do curso de Arquitetura da FAUP, instituição onde lecionou até 1990 e à qual regressou, mais tarde, em 2003.

Durante os anos oitenta e noventa do século XX foi professor convidado de diversas faculdades e escolas de Arquitetura europeias: Faculdade de Arquitetura de Paris-Belleville (1988), escolas de Arquitetura de Harvard e de Dublin (1989), ETH de Zurich (entre 1990 e 1991) e Escola de Arquitetura de Lausanne (Professor Convidado em 1994).

Como grandes referências da sua obra devem referir-se, os arquitetos Mies van der Rohe e Aldo Rossi, as experiências californianas dos anos 50 e 60, as Case Study Houses, a arte minimalista.

A conceituada figura da chamada "Escola de Arquitetura do Porto" tem inúmeras obras espalhadas pelo país e fora dele. Souto de Moura também tem trabalhado na área do design de produto e, em 2008, em conjunto com o artista plástico Ângelo de Sousa, participou na XI.ª Bienal Internacional de Arquitetura de Veneza, em representação de Portugal, com um projeto em co-autoria intitulado "Cá fora. Arquitetura de-sassossegada."



Hundertwasser, Holanda, 1928-2000

Friedensreich Hundertwasser, artista multifacetado de nacionalidade austríaca, abarcou várias profissões, era pintor (preparava as tintas ele próprio e não as misturava, inventou técnica própria, explosão de cor), tapeceiro, designer gráfico (litografia, serigrafia, gravura, xilogravura a cores), ecologista, arquiteto, escritor, teórico e filósofo.

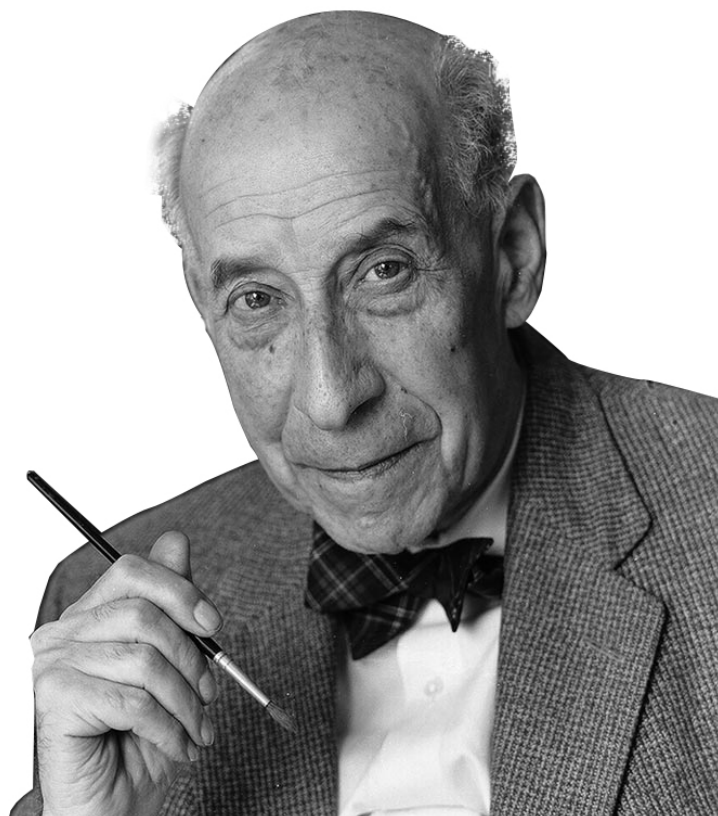
Em 1948, após ter feito os exames de qualificação para entrar na universidade, Hundertwasser passou três meses na Academia de Arte de Viena a estudar com o professor Robin Christian Andersen.

Durante o seu curto período estudantil visitou a exposição de Egon Schiele e Walter Kampmann que inspirou no seu futuro pensamento. Em 1949 iniciou sua extensa viagem por Itália, onde conheceu René Brô, que se tornou o seu companheiro de viagem. Hundertwasser seguiu-o até Paris onde pensou em continuar os seus estudos na escola das Belas Artes. Ao invés decidiu viajar encontrando um caminho de inspiração e aventura, viajou por Marrocos, Tunísia, Nepal, Tóquio e Sibéria.

Em 1952 apresentou a sua primeira, de muitas, exposição de pintura mas é a partir de 1960 que ganha nome e fama internacional na Bienal em Veneza.

Partindo do movimento vienense Jugendstil, Hundertwasser desenvolveu um estilo abstrato, decorativo, bidimensional e vibrantemente colorido, totalmente distinto onde ele incorpora círculos, formas ornamentais em espiral e baseadas no labirinto, formas orgânicas assimétricas e vegetação natural tanto a sua arte e seus edifícios.

Ativo no movimento ecológico, Hundertwasser aceitou o compromisso de tornar a vida mais habitável num ambiente mais próximo da natureza. Promoveu os seus objetivos mediante a emissão de manifestos e fazendo aparições públicas provocantes. Os mais importantes e conhecidos na área da arquitetura e design são: o seu Manifesto "As 5 peles" e "O teu direito de janela, o teu dever de árvore".



Josef Frank, Áustria, 1885-1967

Uma figura chave do Movimento Moderno, arquiteto nascido na Áustria, artista e designer, a ideologia e prática de Josef Frank mostra uma rutura com as formas tradicionais do movimento moderno da década de 1930. Inflexivelmente acreditando no pluralismo sobre conformidade, os seus projetos e ideologias nem sempre foram bem-vindas na Áustria.

Frank estudou arquitetura na Universidade de Tecnologia de Viena e depois veio a lecionar na Escola de Viena de Artes de 1919 a 1925. Ele foi um membro fundador da Vienna Werkbund, fundador do projeto Werkbundsiedlung em Viena em 1932.

Determinado a usar o projeto como um meio de enriquecer a vida diária, Frank criou objetos para durar e concentrado nas qualidades então fora de moda como conforto e facilidade na esperança de que as pessoas se sentissem relaxadas com seus projetos.

Até o início dos anos 1930, ele selou sua reputação como um influente arquiteto, designer de interiores e reformador design, mas em 1933, com o nazismo em ascensão, Frank, que era judeu, decidiu deixar a Áustria com a sua esposa sueca, Anna, para a Suécia. Aqui ele trabalhou para a Svenskt Tenn, projetando casas de férias e móveis.

Até 1938 Joseph Frank ainda regressou regularmente a Viena mas com o fecho forçado da Haus&Garten, nunca mais trabalhou na Áustria. Trabalhou então no resto da sua carreira na Svenskt Tenn.

Frank ensinou na New School em Nova York e tentou, sem sucesso trabalhar em projetos de habitação pública. Após o seu regresso à Suécia, em 1946, ele abandonou a arquitetura (exceto nas suas pinturas), e focou-se na Svenskt Tenn.



José Coderch, Espanha, 1913-1984

José Coderch considerado um dos mestres da arquitetura moderna espanhola, formou-se arquiteto na Escola Oficial d'Arquitectura de Barcelona. Finalizou os seus estudos em 1940 após a interrupção pela Guerra Civil Espanhola na qual participou.

No início de 1950 interessado na renovação da arquitetura, participa na primeira fase da sua formação e lançamento público do Grupo R. Coderch mais tarde retirou-se como consequência da sua discordância com a linha seguida pelo grupo.

Em 1959 foi aceite como membro no CIAM através de Josep Lluís Sert até à sua dissolução, participando assim no último congresso em Otterlo onde foi anunciado o fim do CIAM e o início do Team X. Coderch participou em várias reuniões do Team X mas manteve-se sempre um pouco afastado das discussões, a sua contribuição mais importante para o grupo foi o seu manifesto "No son genios lo que necesitamos ahora" (1961).

José Coderch para além de arquiteto, teórico e fotógrafo, de 1965 e em diante lecionou na Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, tendo sido a extensão da escola o seu último projeto que foi concluído após a sua morte.

O trabalho de Coderch assume uma postura discreta e transformista, focaliza-se mais na especificidade do individuo por oposição à tendência uniformizadora do Homem. Coderch interessava-se pela forma e a plasticidade na arquitetura, um dos seus projetos domésticos mais renomado, a Casa Ugalde, é um bom exemplo das características projetuais de Coderch, onde ele vai recuperar os valores vernaculares da arquitetura mas transformando-a numa peça de arquitetura "abstrata" moderna.



Le Corbusier, Suíça, 1887-1965

Le Corbusier frequentou a escola de Arts Décoratifs em La Chaux-de-Fonds, onde conheceu "L'Eplattenier, o homem a quem ele chamou de "mestre", e que mais tarde referiu como tendo sido "o seu único professor". Este ensinou a Le Corbusier áreas disciplinares que integravam conhecimentos no campo da História da Arte, desenho e estética naturalista ligada ao movimento da denominada Art Nouveau. Corbusier acaba por abandonar a aprendizagem na área da relojoaria, para prosseguir os seus estudos de arte e decoração com a intenção de se tornar pintor. L'Eplattenier insistiu na ideia que seria importante o alargamento dos estudos à arquitetura, e arranhou as primeiras comissões de trabalho em projetos locais.

Le Corbusier decidiu viajar pela Europa Central e Mediterrâneo. Passando por Itália, Viena, Munique e Paris, acaba nestas suas viagens, por tomar contacto e estabelecer uma aprendizagem com vários arquitetos. Estas viagens constituíram um fator determinante na formação intelectual de Le Corbusier, marcam a sua abordagem à pintura e à arquitetura, como autodidata que é. Todos os ambientes visitados o influenciavam no sentido de criar algo inovador.

Quase se pode considerar um homem "dos sete ofícios", pois são-lhe apontadas profissões que vão desde, artista, arquiteto, urbanista, pintor, projetista, teórico, escultor, designer e escritor. Foi ainda convidado como palestrante em vários locais.

Como pintor, fundou o movimento purista, uma corrente do cubismo. Como arquiteto notabilizou-se através dos seus projetos de arquitetura que incluíam materiais como o aço e o betão armado, apresentando edifícios com formas geométricas elementares.

Fundador do CIAM e impulsionador do movimento moderno, Le Corbusier impôs uma nova forma de projetar. O seu sistema Domino possibilita a construção sem paredes criando uma relação mais direta do interior com o envolvente.



Sérgio Fernandez, Portugal 1937-

Sérgio Fernandez frequentou o curso de arquitetura na Escola Superior de Belas Artes do Porto, tendo participado, enquanto aluno, no CIAM, em Otterloo, em 1959.

Depois de concluídos os estudos universitários passou a lecionar e a desempenhar outros cargos de responsabilidade, primeiro na ESBAP e depois na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

Com uma formação em pleno período modernista, desde sempre demonstrou interesse pelas expressões locais da arquitetura popular, tanto mais com o inquérito Arquitetura Popular em Portugal, Lisboa, 1961, projeto que inventaria as manifestações regionais da arquitetura popular / rural no limiar da sua genuinidade.

Regionalista, não deixa de lado o moderno, não se remetendo no entanto às imagens e modelos mais paradigmáticos deste movimento. Com uma abordagem que toma em consideração a continuidade morfotipológica, é sobretudo nos materiais que encontra a principal expressão da sua tendência. Precedendo e atravessando a discussão em torno da Escola do Porto, e em particular a do determinismo do lugar, a sua obra denota um grande equilíbrio entre estas duas vertentes.

Ao longo da sua carreira colaborou com os mestres Viana de Lima e Arménio Losa. Desde os anos setenta até aos anos noventa lecionou em várias escolas de arquitetura, e participou em vários seminários. Sérgio Fernandez é, também, autor de artigos editados em obras portuguesas e estrangeiras, entre elas, "Architectures à Porto" e "Percurso da Arquitectura Portuguesa 1930-1974".



INTRODUÇÃO



Nem a natureza objectivamente nem a natureza subjectivamente existem de modo imediatamente adequado ao ser humano.

Karl Marx



O Homem e a Natureza: dois sujeitos numa relação, onde o domínio do primeiro sobre o segundo, se fez sentir desde cedo. A transformação da natureza pela ação humana, de modo a que esta lhe providenciasse a sua subsistência, suprisse as suas necessidades essenciais, levou a um exercício de poder por parte do Homem sobre a Natureza.

Desde sempre, o homem se viu rodeado pela natureza, força possuidora de uma organização interna. O Homem está na natureza e a natureza está no Homem, entendimento que se procura objetivar desde os filósofos gregos até aos primórdios da ciência moderna.

A História proporciona-nos testemunhos vivos sobre a forma como a natureza se impôs como fonte de inspiração para o ser humano e, na Arquitetura, a assunção desta afirmação é marcante.

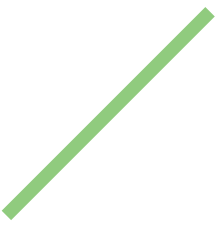
Observações onde se afirmava que: “a arquitetura abrange a consideração de todo o ambiente físico que circunda a vida humana... pois a arquitetura é o conjunto de modificações e alterações introduzidas na superfície terrestre tendo em vista as necessidades humanas...” (Morris apud Benévolo, 1967, p.16), fazem parte integrante de reflexões contidas em discursos atribuídos a grandes teóricos de Arquitetura do século XX. A grande quantidade de

artigos e de documentação em geral, produzida para salientar a ideia da premente necessidade de tornar o mundo da construção mais sustentável, é louvável, porém, a realidade encarrega-se de nos demonstrar que esses conceitos ainda não são frequentes na prática projetual comum.

A urbanização acelerada das cidades na atualidade, leva a um aumento do impacto sobre o ambiente, contribuindo para a sua degradação, sendo esta a causadora da diminuição da qualidade de vida dos cidadãos. Um dos aspetos mais relevantes desta problemática é a escassez de espaços verdes integrados em áreas urbanas, que se veem rodeadas de edifícios e pavimentações

Para aqueles que se dedicam à causa ambiental é motivo de grande preocupação observar a escassez de espaços verdes, pois esta situação arrasta consigo outros problemas, tais como a diminuição de espaços permeáveis, o que faz com que não haja uma absorção suficiente da água da chuva, cuja consequência se verifica nas inundações a que assistimos cada vez com maior frequência.

A constatação dos benefícios da existência de vegetação para a qualificação ambiental e sustentabilidade, é reconhecida por grande parte da sociedade. Contudo, apesar disso, a intensificação



do uso, e ocupação do solo urbano de forma desorganizada, está subjugada a critérios económicos, continuando a ser uma realidade ainda presente em meios citadinos. Perante tal situação, não é difícil verificar que os projetos contêm diminutas manchas verdes, reduzidas aos índices mínimos previstos, não estando contempladas áreas destinadas a praças ou parques. Assim se impõe uma distância relativamente ao contacto entre o homem e a natureza, levando à alteração de um certo microclima existente. Esta situação acaba por causar um fenómeno denominado “ilha de calor” urbano, devido ao facto de se verificarem aumentos das temperaturas circunscritas a um determinado lugar.

A sociedade de hoje é vítima desta irresponsabilidade, no sentido de não reagir atempadamente à emergência desta problemática, para proceder a uma procura de soluções que a possam resolver. As alterações climáticas, atingiram um nível muito preocupante, e torna-se bastante difícil operacionalizar métodos, que possam fazer regredir de forma rápida e sistemática todos os danos até agora causados.

Abordar a questão da sustentabilidade num mundo globalizado, onde a preocupação se fixa na obtenção de lucro, menosprezando a importância do equilíbrio ambiental, é uma necessidade que ultrapassa áreas específicas como a arquitetura e o design, e abrange todos os domínios da vida em sociedade.

A adoção de práticas sustentáveis na vida de cada indivíduo, contribuirá de modo eficaz para um projeto de coesão social, onde todos em conjunto terão as mesmas preocupações, e se encaminharão para a construção de um bem comum.

A questão da sustentabilidade não pode ser vista apenas e relativamente ao desperdício de recursos, é mais abrangente, e coloca-nos perante preocupações que, seguramente, podemos projetar em tempos recuados.

Nesta questão tão cara à sociedade atual, a resposta de designers de interiores e arquitetos tem estado na linha da frente, para responder com projetos onde a inclusão de elementos naturais, funcionam como elementos capazes de minimizar o impacto no ambiente local e, ao incluir a edificação num ambiente natural, preocupa-se em evitar uma presença invasiva, e também em incitar o aumento de áreas verdes.

Garrido diz que “o objetivo de uma verdadeira arquitetura sustentável consiste em realizar uma atividade construtiva conceitualmente integrada

com a natureza, e lembra que o uso da vegetação em arquitetura também causa forte impacto visual e, por isso, deve ser vista como um elemento de composição arquitetónica adicional na sintaxe do novo paradigma da arquitetura sustentável.” (Garrido, 2001, p.7)

Perante este cenário de redução de espaço, os projetistas começaram por procurar soluções, as quais incluem outras técnicas de projetar, onde não é necessário abdicar da existência de manchas verdes.

Esta prática traz vários benefícios para a sociedade e para o meio ambiente, tais como: o alto índice de filtragem de ar em relação a gases nocivos que se desenvolvem em espaços fechado, bastante prejudiciais para a saúde, reduzem a temperatura ambiente acabando por ter o mesmo efeito que o ar condicionado incidindo desta forma num benefício para a nossa saúde e economia doméstica, é também um bom isolamento acústico, e para além de ajudar a equilibrar a humidade, não esquecer a sua capacidade, claro, de produzir oxigénio.

Assim, a apresentação de projetos que incluem a incorporação de vegetação na arquitetura tanto vertical, ou em terraços, coberturas, etc, faz pensar que as manchas verdes fazem parte do “ADN” da humanidade, que não se acomoda com facilidade à ausência destes espaços, os quais, funcionam como bálsamo para os olhos e espírito.

Assim, começamos a compreender que a solução que muitos projetistas adotam cada vez com mais frequência, é a incorporação de vegetação na arquitetura doméstica, tanto exterior como interior.

A escolha do tema para esta dissertação “elemento verde como caracterizador de ambientes” partiu de uma preocupação com a escassez de mancha verde na prática projetual, refletindo uma análise tanto em termos práticos como teóricos, sobre a importância do estreito relacionamento entre o verde e a casa.

Um dos aspetos que motivou a escolha do tema acima citado como objeto de estudo, residuiu no facto de tentar compreender, como um apelo sintetizado na expressão “busca pelo verde” se sentiu transversalmente nas sociedades industriais, onde os seus habitantes manifestaram vontade de reforçar o vínculo com o elemento natural, tentando reduzir o muro que se vinha erguendo há muito.

A evolução tecnológica aconteceu tão rapidamente na vida diária do cidadão, que a existência de tantos artefactos prontos a cumprir tarefas e dar provimento às suas necessidades básicas, o levou a

voltar-se para a natureza, tentando encontrar algum do equilíbrio perdido.

O empenho em estreitar a relação entre o homem e a natureza, levou ao estudo da sua incorporação nos interiores. Desta forma, manifesta-se a vontade de enriquecer a experiência doméstica, através do reforço da aproximação ao ambiente natural.

Será deste modo importante aprofundar o conhecimento à volta desta temática, recuando à Antiguidade, refletindo nos vetores conjunturais a nível político, económico e cultural do pensamento arquitetónico dos finais do século XIX até aos finais do século XX, tendo como última preocupação, as novas tendências do século XXI.

Numa primeira fase, no primeiro capítulo, partimos numa viagem histórica até às origens da inter-relação estabelecida entre o homem e os espaços verdes, com a intenção de perceber a natureza destes espaços e enquadrar o tema numa perspetiva alicerçada e precisa.

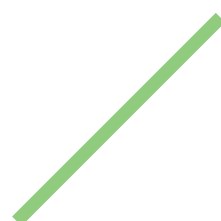
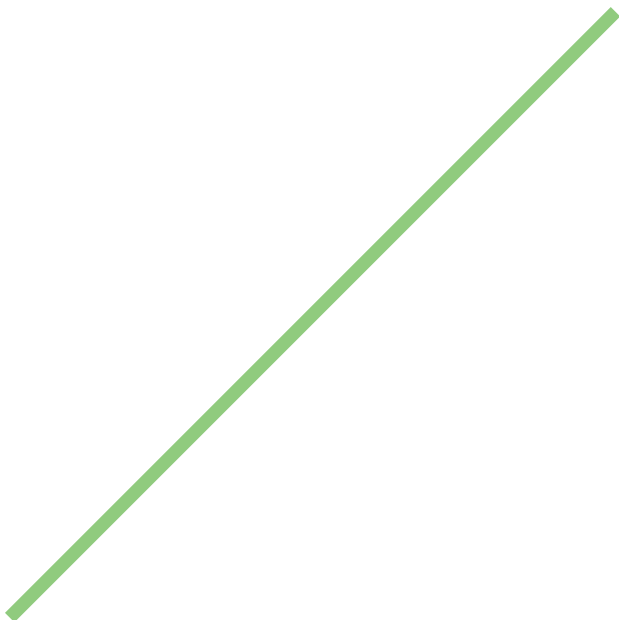
Revela-se as origens do jardim e a influência que o habitat natural tem na construção destes espaços. Perceciona-se toda a carga simbólica e utilitária que o caracteriza, sem esquecer como se exprimem esses valores na sua construção.

O segundo capítulo inicia-se com o século XX analisando oito casos de estudo, desde a década de vinte até ao final do século.

O século XX foi um século atravessado por profundas mutações a nível social, político e económico. Mudanças essas, que têm a sua origem, já no século XIX, e que vieram a concretizar-se décadas depois.

Nas primeiras décadas do século XX, uma autêntica explosão de experiências inovadoras, convulsionava as ciências, as artes, e o viver em sociedade. A psicanálise entrava no domínio comum, artistas e escritores derrubavam, uma após outra, as convenções académicas, criando uma estética inteiramente nova. Este movimento cultural, conhecido como Modernismo, irradiou de Paris que era, então, o centro artístico da Europa. Artistas e homens de letras partilhavam ideias e experiências, criando em conjunto, as numerosas correntes estéticas que revolucionaram a cultura do século XX.

Com a fundação da escola da Bauhaus nasce uma nova forma de pensar, que se estendeu por toda a Europa. A base de toda a estética criada pela Bauhaus, encontra-se no princípio da funcionalidade racional dos objetos, e espaços habitáveis. A



arquitetura é fortemente influenciada por toda esta abordagem. Seguir-se-ão décadas de discussões, reflexões à volta de projetos arquitetónicos, que pretendiam tornar o habitar numa experiência única, nalguns casos particulares, enquanto noutros, houve necessidade de refletir na forma como se haveria de ultrapassar a escassez habitacional que se gerou na Europa, em diferentes épocas do século XX.

O estudo realizado durante este capítulo será feito através da compilação de obras paradigmáticas no meio arquitetónico, com o intuito de demonstrar de modo inequívoco, a importância da relação da natureza com Homem e na conceção da casa. São obras que desde cedo despertaram interesse no percurso académico, não só pela sua beleza espacial, mas também por se entender que são espaços, projetos, capazes de potenciar múltiplas relações entre o Homem, a Paisagem e a Casa, elevando a Arquitetura ao nível de uma experiência sensorial e espacial.

No terceiro e último capítulo, o debate gira à volta das tendências que o século XXI anunciou, e trouxe para a realidade. Num primeiro momento, procede-se à análise de cinco casos de estudo reveladores de um trabalho arquitetónico que está já em desenvolvimento – dois dos cinco, encontram-se já edificadas – sendo os restantes projetos ligados a competições. Posteriormente, debruça-se em outros cinco projetos, estes, ligados ao design de produto e interiores, que incorporam o elemento “verde”, como uma preocupação ligada à sustentabilidade, e como elemento inovador num design que antecipa o futuro.

O boom construtivo do pós Segunda Guerra Mundial encheu de satisfação muitos projetistas, que se sentiram realizados através de edifícios que ergueram, e se tornaram icónicos na época.

Na viragem do século XXI, a análise à forma como o edifício fora concebido e como operava, levou a que a integridade ambiental do mesmo, pesasse na sua avaliação.

Nesta nova abordagem é possível perceber que a Arquitetura e o Design se estão a tornar verdadeiramente verdes, o que virá a concorrer para uma revolução de forma e conteúdo, incluindo mudanças radicais em toda a aparência da arquitetura e design. Tal, só será uma realidade se as pessoas envolvidas nas artes manifestarem vontade de criar uma nova linguagem, que introduza um diálogo mais integrador, mais responsável, funcionalmente

ético, e visualmente pertinente.

Uma vez que o século XXI carrega consigo toda uma herança evolutiva ao nível da ciência e tecnologia ambiental, as potencialidades destas, devem ser objeto de análise. Tal como no século XIX, o mundo foi abalado por uma revolução que trouxe sérias mudanças em muitos campos, no século atual, a revolução tecnológica e o seu modelo de sistemas integrados, serve como modelo conceptual a uma nova abordagem para a arquitetura e design, num ambiente mais vasto.

É neste contexto que nasce, num segundo momento, um metaprojeto. Como uma proposta para a possibilidade do design assumir um papel interventivo numa área que se afigura importante para a promoção de uma melhor qualidade de vida. A proposta que vai ser apresentada, resulta da análise e reflexão contidas nos capítulos que o antecedem. Pretende-se que a proposta sirva mais como um exercício crítico de experimentação e gerador de debate, e não tanto como uma solução acabada e pronta a ser construída.

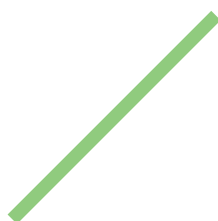
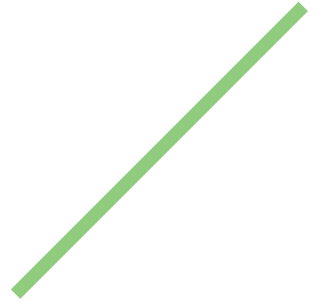
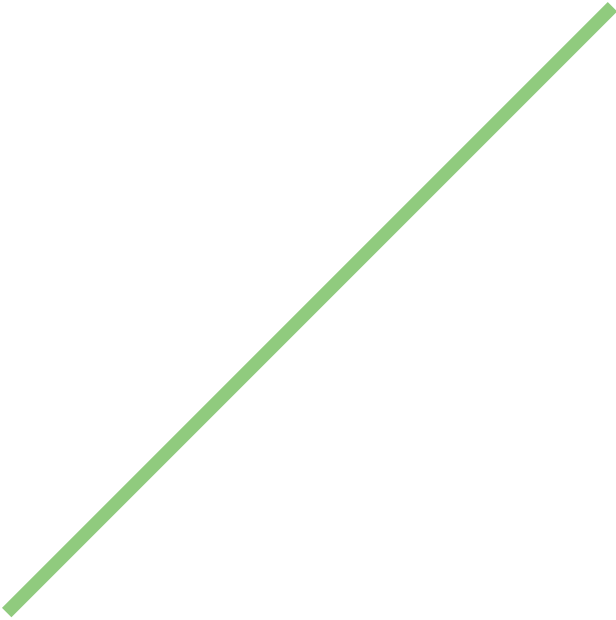
O metaprojeto como espaço de reflexão visa mudar a abordagem que vem sendo feita por parte de projetistas seguidores de normas padronizadas e que revelam comportamentos estabelecidos, para uma nova abordagem que integre uma reflexão mais próxima da realidade que o novo milénio apresenta. Contribuindo também para que, futuros projetistas, se revejam neste novo contexto.

No terceiro e último momento deste capítulo, de modo a finalizar este trabalho, importa documentar as considerações finais resultantes da reflexão histórica e projetual, salientando a importância do verde como elemento caracterizador de ambientes. Os espaços onde o verde se instalou, apresentam ao longo da História diferenças, resultantes de contextos sociais, políticos, económicos e culturais, que determinaram uma riqueza patrimonial que o Homem contemporâneo tardou em resgatar.

Assim se inicia a abordagem a do “verde como elemento caracterizador de ambientes domésticos”: um título que pode vir a abarcar significados abrangentes, ou quiçá, até ambíguos, é no entanto importante, que assegure uma crítica construtiva, seguida de um apelo a uma maior incorporação do verde nos projetos de interior.







HISTÓRIA DOS JARDINS

1.1. JARDINS DA ANTIGUIDADE

1.1.1. MESOPOTÂMIA

Cerca de 4000 a. C., numa vasta área que ia do Mediterrâneo Oriental até à China deu-se o aparecimento das cidades. Esta mudança verificou-se nas proximidades dos grandes rios, tais como o Nilo, o Tigre e o Eufrates, onde nasceram as civilizações Egípcia e Mesopotâmica, formando-se deste modo, as primeiras civilizações urbanas.





Na região em que os dois grandes rios da Mesopotâmia, Tigre e Eufrates desaguam no Golfo Pérsico, espalha-se uma vasta área de terrenos pantanosos, e para norte prolonga-se uma planície aluvial, por onde correm estes dois cursos de água. No verão, esta planície é desesperadamente quente e nada aí crescerá sem ser regado, pois nunca chove. A vida na planície é impossível sem a água oferecida pelo Tigre e Eufrates, nomes que ostentam, pelo menos desde que puderam ser escritos.

Por volta de 450 a. C., Heródoto havia descrito a Babilónia como uma capital imensa, atravessada pelo Eufrates, "via de comunicação" que lhe permitiu encetar trocas comerciais e desenvolver a atividade agrícola. O rio adquiriu a sua atual angularidade imediatamente a seguir ao séc. VII, a.C., na altura em que, de acordo com Heródoto e por razões militares, três curvas artificiais e um lago a montante foram escavados.

Sendo um rio sujeito a inundações – tal como o Nilo – o controlo das mesmas era tão vital quanto a irrigação, tendo em conta que há registo de que as inundações atingiam gravemente as culturas, por volta do mês de Março, quando os gelos das montanhas derretiam e os rios atingiam o máximo do seu caudal, e as colheitas ainda não estavam efetuadas.

A cidade da Babilónia serviu-se da construção de canais, utilizando-os igualmente para transporte e atividade comercial. Nesta civilização, a agricultura desenvolveu-se a partir de variedades selvagens de cevada e trigo que foram primeiramente cultivadas, mais como se de um jardim se tratasse, do que como

terrenos de cultura intensiva. Foram tidos, neste sentido, em grande estima pelo seu aspeto decorativo, (Jellicoe, 1995, p. 24). A partir de escavações arqueológicas foi possível constatar esta realidade.

Uruk, a segunda maior cidade-estado a surgir no delta Tigre-Eufrates (Figura 4) foi descrita a partir de um Épico de Gilgamesh, da seguinte maneira: "Um terço do todo é a cidade, um terço é jardim, e um terço é campo, com o recinto da deusa Ishtar". O poema fala também de "bosques de planície", do salgueiro, buxo e colinas com "florestas que se estendem dez mil léguas em todas as direções." (tradução livre, Gothein, 1928.)

Devido a este facto, a Babilónia pode ser descrita como a cidade-mãe da paisagem construída, e dos jardins. Destes, os terraços dos Jardins Suspensos construídos entre 604 e 562 a.C., com duas fileiras de sete câmaras abobadadas, subindo até à altura de 75 pés, considerados pelos gregos da Antiguidade Clássica como uma das Sete Maravilhas do Mundo, nunca puderam ser localizados ao certo

Na verdade, não há registo de documentos arqueológicos ou de indicações concretas em textos fidedignos, havendo inclusivamente, autores que consideram que eles poderão até nunca ter existido. Se atendermos ao trabalho realizado por uma equipa de arqueólogos alemães - dirigidos por Robert Koldewey - que, nos finais do século XIX, empreenderam até 1917 escavações delicadas numa busca pelas ruínas da famosa cidade, quando estas finalmente apareceram, os famosos jardins, apesar do trabalho intenso de procura, nunca puderam ser confirmados.



Descritos como tendo uma estrutura à prova de água, e feita a partir de betume, tijolo cozido e chumbo, o tijolo apresentava-se oco e preenchido com areia, tudo coberto com terra destinada a plantação de árvores. A sua profundidade foi muito provavelmente obtida ao usar algum espaço entre os pilares dos arcos, sendo a água tirada de um poço de dentro da área abobadada. Foram de facto descobertos resquícios de poços, pormenor que confirma a utilização de roldanas e baldes para levar água até aos pontos mais altos do terraço.

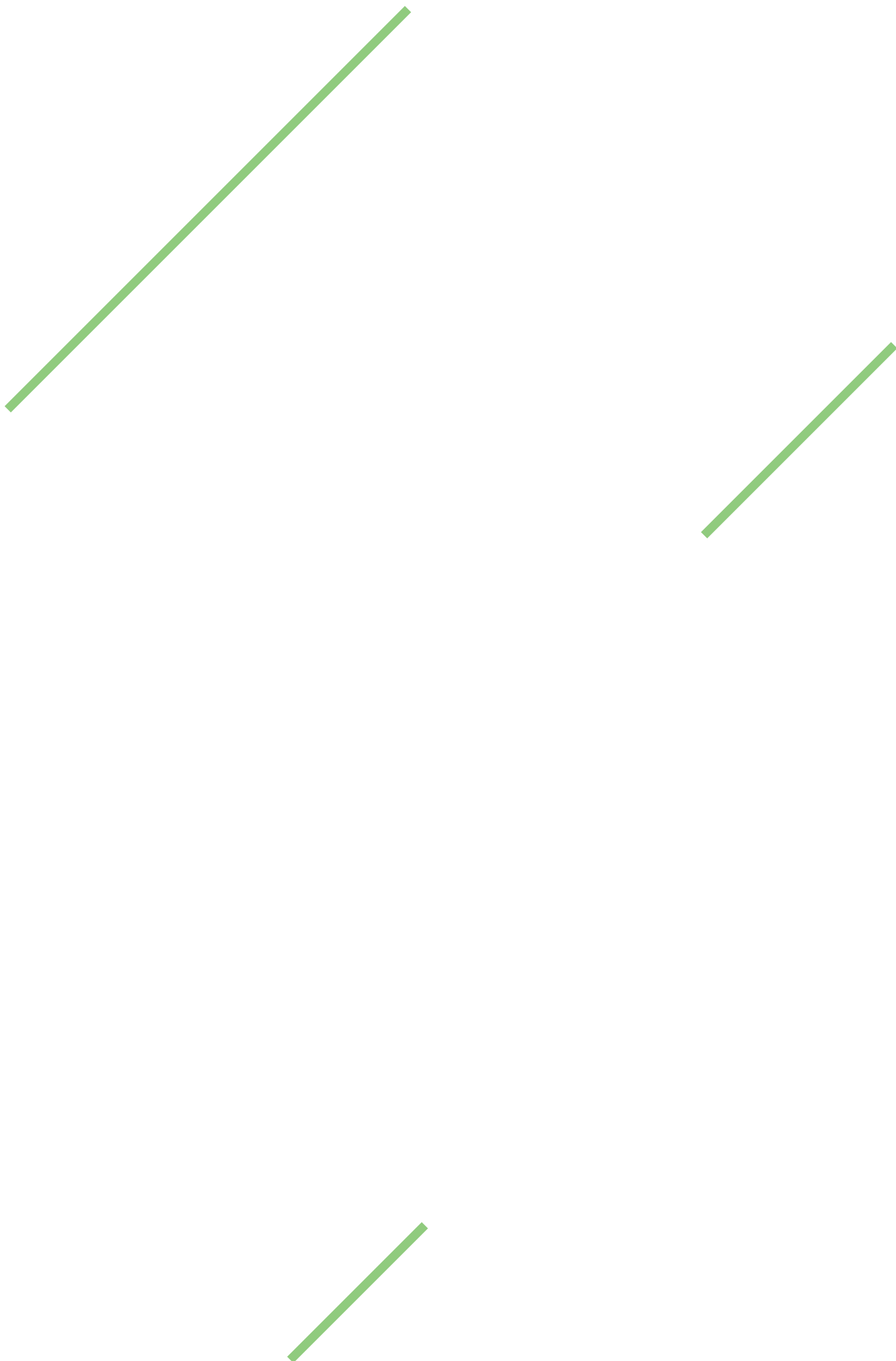
A construção dos jardins em terraços fazia com que estes se assemelhassem a pequenas elevações ou montanhas, com as árvores no topo, sendo vistos de uma distância considerável sobre as muralhas do palácio de Nabucodonosor. Foi este facto que, sem dúvida, perpetuou o sentido de ilusão e maravilha e, também, o termo “Jardins Suspensos”, em vez de “Sobrepostos”.

Alguns investigadores julgaram ter descoberto os seus vestígios numa construção situada por detrás das zonas de serviço do palácio, caracterizada por uma fileira de corredores paralelos abobadados. Imaginaram que estas abóbodas continham platibandas dispostas em degraus e regadas por máquinas elevatórias de água.

Esta irrigação (flores e árvores do jardim) é descrita como sendo resultante do trabalho escravo que mantinham em funcionamento o sistema de roldanas, que levava a água do rio Eufrates até piscinas que distribuíam as águas por canais. O sistema de irrigação dos Jardins era inédito uma vez que, raramente, chovia na cidade da Babilónia. Consistia numa bomba com duas roldanas sobrepostas, ligadas por uma correia, estando os baldes pendurados na mesma.

Os escravos punham todo o sistema a funcionar ao rodar as manivelas das roldanas. Quando estas se acionavam, os baldes mergulhavam na piscina do patamar inferior e enchiam-se de água. A correia levantava os baldes até os níveis superiores, onde a água era derramada nas piscinas superiores. De seguida, a correia carregava os baldes vazios até ao andar de baixo, para serem novamente cheios com água.

A piscina no topo dos jardins podia então distribuir água para os jardins, através de diques que seguiam por canais, assemelhando-se a rios artificiais que desaguavam nos jardins. Os referidos canais eram feitos de tijolo, para que a água não destruísse as fundações e eram revestidos de metais que não oxidavam, tais como zinco e bronze.



1.1.2. ANTIGO EGITO

O Egito situa-se no nordeste de África, sendo rodeado pelos desertos da Núbia, Arábia e Líbia. O Antigo Egito, era, como hoje, um território quase desértico, atravessado pelo rio Nilo. Aqui, se distinguiram duas grandes regiões: o Alto Egito ou Vale, e o Baixo Egito ou Delta. Estas duas regiões constituíram durante séculos, dois reinos independentes. Cerca de 3200 a.C., após uma longa guerra, o rei Narme ou Nemés do Alto Egito, subordinou o Baixo Egito à sua autoridade unificando assim, os dois territórios.





Inicia-se então a História do Antigo Egito que foi uma das maiores e mais poderosas civilizações na história do mundo. Durou mais de 3000 anos (3200a.C a 30 a. C.)

A vida dos Egípcios dependia das cheias do rio Nilo e da sua regularidade. Todos os anos, de julho a outubro, o rio inundava as margens, depositando nelas uma fértil camada de lodo negro. A partir de meados de novembro quando o rio voltava ao seu leito normal, a terra era lavrada. Então, produziam-se abundantes colheitas. Para regularizar as inundações e levar a água o mais longe possível construíram-se diques e canais. Assim, se não fosse o rio, o Egito seria um deserto. Por essa razão, o historiador grego do século V a. C., Heródoto, considerava “o Egito um dom do Nilo”.

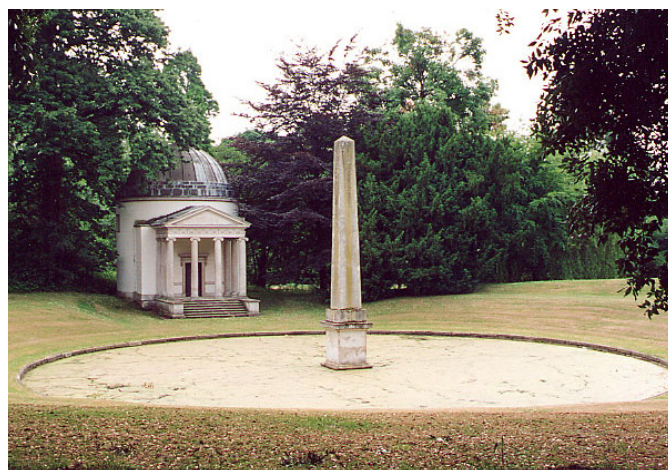
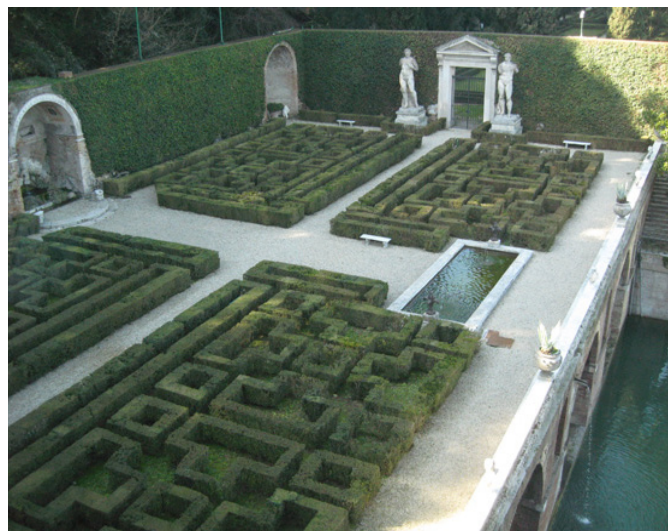
Esta alusão à existência do elemento aquático como uma mais-valia no desenvolvimento do território, criou condições para a existência de excedentes agrícolas – a agricultura era uma das principais atividades económicas o que, de algum modo, permitiu uma economia produtiva e estável, capaz de fazer com que o Estado tivesse capacidade de patrocinar a construção de monumentos colossais, obras de arte, e dedicar-se ao embelezamento paisagístico numa região com estas características.

“The creation of the universe as conceived by the Egyptians was that out of the first chaos, consisting of primordial water, there merged a primordial Hill.” (Jellicoe, 1987. pág 112)

Constituindo-se o Nilo como a artéria principal do Egito, e sendo as suas cheias preciosas para a fertilização dos campos, a arqueologia tenta fazer-nos perceber qual a necessidade que terão tido em recorrer à irrigação mecânica, prática passível de ser observada em representações mais antigas, e que mostram que se destinava à irrigação dos jardins e não à irrigação dos campos.

Através dos testemunhos arqueológicos relativos aos cuidados prestados nos jardins é comum os investigadores interrogarem-se sobre o interesse dos egípcios na sua projeção e construção. Assumindo-se como um espaço não unicamente destinado ao lazer como acontecia na vizinha Mesopotâmia, é possível teorizar que os jardins possam ainda ter servido como espaços destinados a providenciar produtos de consumo à população, para além de fornecerem flores destinadas a festivais, oferendas aos mortos, e à prática da mumificação. O traçado dos jardins era caracterizado por linhas retas e formas geométricas perfeitamente simétricas. Tudo orientado segundo os quatro pontos cardeais, expressando a importância da astrologia.

Os egípcios tinham uma consideração especial por flores e plantas que desempenhassem um papel importante na vida do dia-adia. A exemplo disto, temos o achado feito por Howard Carter aquando da abertura do túmulo de Tutankhamon, onde encontrou os restos de uma coroa de flores sobre o caixão do rei menino, e um colar floral dentro do caixão interior.



Segundo Millard "(...) no campo, onde havia muito espaço, os egípcios ricos construíram casas de campo grandes e bonitas, com jardins frondosos. As pessoas abastadas mandavam construir jardins que rivalizavam em exuberância e dimensões com as próprias residências. Erguiam altos muros em volta delas para que as pessoas não pudessem ver o interior [...]." (1975, p. 22)

A estratificação da sociedade egípcia, - sacerdotes, nobres e altos funcionários (camadas superiores da sociedade) com o faraó à cabeça da pirâmide, camponeses, artesãos e escravos na base da sociedade, constituem um traçado hierárquico que se faz sentir na questão urbanística.

Através da escavação arqueológica chegou-se à conclusão que, em El Amarna, por exemplo, cidade mandada erigir por Aquenáton, faraó da XVIII Dinastia, constata-se a existência de seis tipos diferentes moradias, cujo número e tamanho das peças revelava as diferenças sociais existentes e a precariedade em que muitos viviam.

Foi precisamente nesta época (XVIII Dinastia) que o luxo dos jardins se generalizou, e todos os palácios, fossem do rei ou de um alto funcionário, tinham como complemento obrigatório uma plantação de árvores e de flores. A profusão de jardins é comprovada pelo trabalho realizado pelas diferentes equipas arqueológicas.

O isolamento do Egito, porém, teve o efeito de sufocar a progressão no projeto do jardim por mais

de mil anos. Estilos de design de jardim tendem a mudar de forma relativamente rápida, mas no Egito, com as descobertas de escavação, pinturas do túmulo e escritos sobre papiro ou pedra o jardim não mostra mudanças no projeto.

Então, que influência teve o jardim do antigo Egito através da história?

O Egito deixou sobre os jardins os mais antigos testemunhos pictóricos, criando uma tradição que foi herdada pelo mundo ocidental. A ideia do jardim em forma geométrica, juntamente com um muro de proteção tem sido continuamente utilizado desde tempos antigos egípcios.

Com características essencialmente planas, fechados por muros e subordinados a uma propriedade com pavilhões dispersos por vários locais com o fim de aproximar o visitante da natureza, reapareceram muitas destas formas, no sul da Itália no Império Romano e alguns séculos mais tarde no Renascimento: no meio das folhagens podiam ser observados pavilhões, torres dentadas em formas maciças, características da arquitetura egípcia.

Também os jardins mouriscos são herdeiros da mesma estrutura. A pirâmide egípcia também influenciou o projeto do jardim Inglês Romântico; algumas foram projetadas e construídas no século XVIII como arquitetura de jardim. Outra característica egípcia que foi usado em muitos jardins foi o obelisco do qual falarei mais à frente.



O jardim egípcio é assim um paralelo filosófico dos jardins babilônicos, diferindo destes pela sua particular evocação da ordem cosmológica – num estreito paralelismo com os seus monumentos arquitetônicos (Rodrigues, 1993, p. 22.)

Tendo em vista o clima quente e árido do Egito, o papel refrescante dos jardins sempre foi importante. Incluídos nas habitações, fontes literárias e iconográficas apontam quatro elementos que, conjugados, fariam a habitação ideal do egípcio: espaço, água, flora, sombra. O traçado dos jardins era caracterizado por linhas retas e formas geométricas perfeitamente simétricas. Tudo orientado segundo os quatro pontos cardeais, expressando a importância da astrologia.

O espaço do jardim formado por quadrados e retângulos cortados perpendicularmente por aleias guarnecidas de flores, ladeados por árvores frutíferas foi geométrica e principalmente disposto simetricamente ajudando à irrigação, a qual poderia ser realizada mais facilmente com canais construídos para o efeito, e que funcionavam em linhas retas. Deste modo, a água trazida para o jardim, podia ser movida muito mais rapidamente do que se tivesse de passar por traçados sinuosos. Os sistemas de irrigação para o jardim foram controlados por comportas, e o jardim por vezes, seria inundado para garantir a penetração adequada de água.

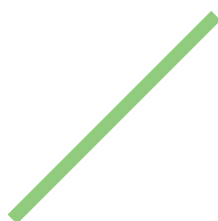
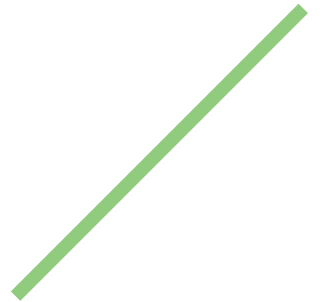
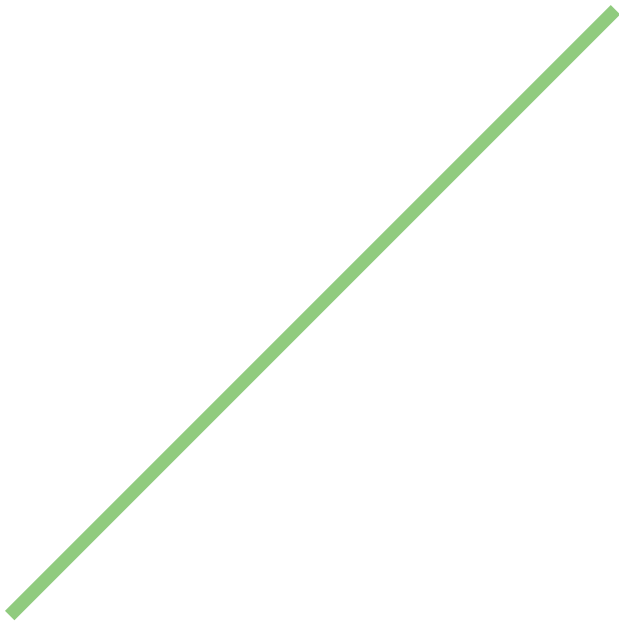
Os gansos do Nilo circulavam livremente pelos pátios e jardins, tolerados em liberdade pelo fato de serem excelentes guardas com o seu grito rouco. Todo o jardim possuía um lago, retangular ou quadrado e coberto por nenúfares.

“The primordial geometry of Egypt reflects a view of the world in which every object and every being had its allotted place, which could never change.” (Jellicoe, 1987, pág. 111) Devido à especificidade do terreno plano, característico deste território, e ao pensamento ético e religioso, não eram visíveis muitos elementos decorativos, tais como efeitos de água ou socalcos sobrepostos.

Os jardins egípcios apresentavam bacias cavadas nas beiradas do rio onde a água era captada por infiltração, e estas eram transformados em tanques retangulares, repletos de plantas aquáticas e de pássaros, com árvores dispostas num traçado regular. As escavações revelaram que nesta época houve um grande número de jardins. Foram encontradas capelas, em cujo centro havia recintos retangulares fechados onde se plantavam árvores em linhas bem regulares, junto às quais, corriam canais de irrigação.

Durante a III dinastia (c. 2649 a 2575 a.C.), segundo nos informa R. El Nadury, professor de história antiga da Universidade de Alexandria, era comum um alto funcionário possuir um jardim com mais de um hectare sempre com uma piscina, traço distintivo dos jardins egípcios.

O jardim era organizado em torno de uma ou mais piscinas. Estas serviam como viveiros de peixes, reservatórios de água e como fonte de ar fresco para a casa, que se situava nas proximidades. Muitas vezes o dono da casa mandava construir um gracioso pavilhão de madeira junto da piscina, onde pudesse respirar o ar fresco da noite e receber amigos.



1.2. JARDINS CLÁSSICOS

1.2.1. GRÉCIA ANTIGA

A Grécia situa-se na Península Balcânica, na parte oriental do Mediterrâneo, entre a Península Itálica e a Ásia Menor. A Grécia Antiga é constituída pela Grécia Continental, correspondente à parte da península balcânica; pela Grécia Insular, as ilhas do Mar Egeu, pela Grécia Asiática, situada no litoral da Ásia menor. O povo heleno, denominado "Grego" pelos Romanos, resultou de sucessivas invasões da Península Balcânica pelos Jónios, Aques, Eólios e Dórios, ocorridas entre os séculos XII e IX a.C. Estes povos indo-europeus, com formas diversas de organização política e social, vão-se constituindo numa cultura comum, com a mesma língua e religião dando origem aos Helenos.





As características geográficas da “civilização grega” serão determinantes para a sua organização política. No século IX a.C. pequenos povoados agruparam-se e deram origem às polis ou cidades – estado. Estas eram independentes umas das outras, e a prová-lo temos Esparta fundada pelos Dórios no Peloponeso, e Atenas fundada pelos Jónios na Ática. Enquanto em Esparta vigora uma diarquia (monarquia dual), em Atenas desenvolve-se uma democracia. Péricles, proeminente estadista ateniense (século V a. C) foi considerado por Tucídides, historiador seu contemporâneo como o “primeiro cidadão de Atenas.” Elevou a cidade a um patamar invejável, passando esta, a ser uma das principais cidades-estado mais importante da Grécia Antiga.

Péricles é o político por excelência da Grécia e da Atenas clássicas, como Ésquilo, Sófocles e Eurípedes são os seus dramaturgos; Heródoto o seu historiador; Aristófanes o poeta cómico; Sócrates o filósofo e Fídias o escultor. Daí que o século V a.C. seja considerado o “século de Péricles”. O contributo da Grécia Antiga para a civilização ocidental é muito vasto e importante, atingindo praticamente todas as áreas da vida moderna: desde a política às ciências, à arte, educação e desporto (incluindo os Jogos Olímpicos).

Quando se pensa na Grécia Clássica, pensa-se nos seus templos, belíssimos edifícios de culto cívico e religioso que, tal como os teatros, traduzem uma atitude de valorização da vida pública. Os Gregos abandonaram, nas suas construções, o monumentalismo das civilizações egípcias e persa que os precederam e influenciaram, passando

a aplicar nas suas obras o princípio de que o ser humano é a medida de todas as coisas. Com este conceito, encontramos nos jardins gregos, apesar de alguma forma influência egípcia, estes, estão condicionados pela topografia acidentada e pelo clima próprio da região.

Em cidades construídas em terreno irregular, tal como Atenas, ou em cidades construídas em terreno “plano grelha”, formato regular geométrico como Olintus e Priene, as casas individuais eram construídas adjacentes e junto à rua.

Também uma das limitações existentes prendia-se com o facto de não haver cisternas e nascentes nas cidades, constituía um obstáculo à existência de jardins de característica suburbanas. Deste modo acabamos por verificar que a maior parte destes espaços se situa nos subúrbios, onde a existência de curso de água (ribeiras, rios) permitia a sua irrigação.

Localizados essencialmente nas zonas suburbanas das cidades, a sua principal característica é serem considerado como um espaço utilitário, visto que, essencialmente estão plantados com espécies frutíferas, vegetais e flores. Este conceito, se assim o podemos chamar, tem em conta, o facto de dali serem retirados produtos para o dia a dia e para venda no mercado. Mesmo estes, são considerados um luxo, o que terá possivelmente a ver, uma vez que o preço dos terrenos é muito caro. Situam-se nos subúrbios, porque dentro das cidades não havia espaço nas casas, ou seja as casas eram construídas à beira da estrada não excedia 250m quadrados, e todo ele era casa em si.



Não havia espaço disponível para jardins, sendo que o único espaço exterior que havia eram os pátios internos, rodeados por peristilos e regularmente pavimentados e muitos deles cobertos por mosaicos. Subúrbios localização privilegiada dos jardins. As casas eram amontoadas.

A tradição grega apresenta o pequeno jardim de Epicuro em Atenas como um lugar onde se cultivava o amor à sabedoria e a amizade, esta considerada por ele o maior dos bens. Epicuro nasceu em Samos, no ano de 341 a.C., e morreu em Atenas, em 270 ou 271 a.C. Nos subúrbios de Atenas comprou um "jardim", local onde acomodou os seus discípulos e redigiu os seus escritos. Utilizou o Jardim como sede para sua escola, e por esse motivo era chamado de "filósofo do Jardim" (Ullmann, 1996). Nele, Epicuro recebia os seus discípulos e dava-lhes lições, recomendando-lhes a moderação e exortando-os a viver no exercício da meditação filosófica para alcançar a liberdade e a serenidade.

Numa atitude inovadora e motivo de contendas, o filósofo não limitava a entrada de pessoas em seu Jardim: qualquer um, não importando a condição social - escravo ou liberto, pobre ou rico, estrangeiro ou cidadão - poderia frequentar a escola-jardim. Os atenienses orgulhavam-se de possuírem a isonomia, a isegoria e a isocracia, ou seja, "a igualdade de direitos", a "igualdade no falar", ou a liberdade de expressão como diríamos hoje, e a "igualdade no poder.

Criadores de um sistema político – a democracia – que ainda hoje vigora, este, no entanto não abrangia todos os habitantes da cidade. Divididos entre cidadãos (indivíduos do sexo masculino filhos legítimos de pai e mãe ateniense) e não cidadãos (mulheres, metecos – estrangeiros- e escravos), os primeiros gozavam de todos os privilégios.

O classicismo influenciou a arte do jardim em várias eras futuras, os jardins romanos após a conquista da Grécia pelo Império Romano, de novo no Renascimento com a mitologia e no século XVIII no neoclassicismo e nos jardins românticos de Inglaterra.

A localização de templos, teatros e ágoras, além de darem uma proteção natural a estas construções, ofereciam perspectivas espetaculares. Regra geral, os templos (assim como os anfiteatros) eram construídos em zonas com colinas ou montanhas, com o objetivo de integrar naturalmente a paisagem que os rodeava. A principal característica das artes gregas consistia no seu caráter essencialmente público.

Criaram ginásios, locais de reuniões dos filósofos, que eram interligados por passeios, às vezes, cobertos por pérgulas revestidas com trepadeiras para sombreamento. As árvores eram plantadas próximas aos mercados e locais de reunião, marcando, assim, o início da arborização urbana. Relativamente à habitação privada, a casa grega tradicional é uma casa-pátio, ou seja, tem as salas de estar viradas para um pátio aberto, tendo um dos lados apoiado por pilares.

A partir desta conceção surgiu o peristilo, isto é, um pátio com um pórtico a rodeá-lo, e que está presente em todas as casas onde há poder económico. Possuem ao seu redor um grande jardim, onde cultivavam plantas aromáticas e medicinais. Os jardins gregos cuja principal característica era a simplicidade, eram lugares mais práticos do que ornamentais.

Existem registos da presença de jardins na Grécia desde o século IV a.C. Na realidade, o jardim grego até à época clássica, era sobretudo um jardim sagrado, cultivado próximo a algum santuário e consagrado a uma das divindades da fecundidade.



Os gregos criaram o conceito de Bosque Sagrado, um lugar natural, abençoado e dedicado aos deuses, com vegetação virgem e sem intervenção humana. Era um jardim lírico-religioso, no qual se expressava a antítese de uma concepção agrícola da exploração da natureza. Muitas das descrições de jardins, tal como os famosos jardins de Alcino, descritos por Homero, seriam irreais.

Para o Homem do mundo grego, a natureza ocupava uma posição cimeira. De facto, tal cosmovisão conferia especial ênfase aos elementos naturais, profundamente sentidos e assimilados, constituindo uma unidade perfeita onde o ser humano se inseria enquanto presença viva e operante. Este, ao assumir uma posição central, manifestava um interesse bastante acentuado por tudo aquilo que o rodeava.

Os jardins naturais eram abundantes na mitologia grega. Eles representavam o locus amoenus ideal. Desde a Antiguidade Clássica que o termo locus amoenus nos remete para a descrição da Natureza e para um conjunto de elementos específicos: o campo fresco e verdejante, com um vasto arvoredor e flores coloridas, cujo doce odor se espalha com a brisa. A vegetação é densa mas constantemente renovada, dada a grande fertilidade do terreno e a passagem do tempo não conduz à destruição da paisagem, o que, de acordo com Lanciani e Tavani (1993) é metafórico da infância que nunca se perde.

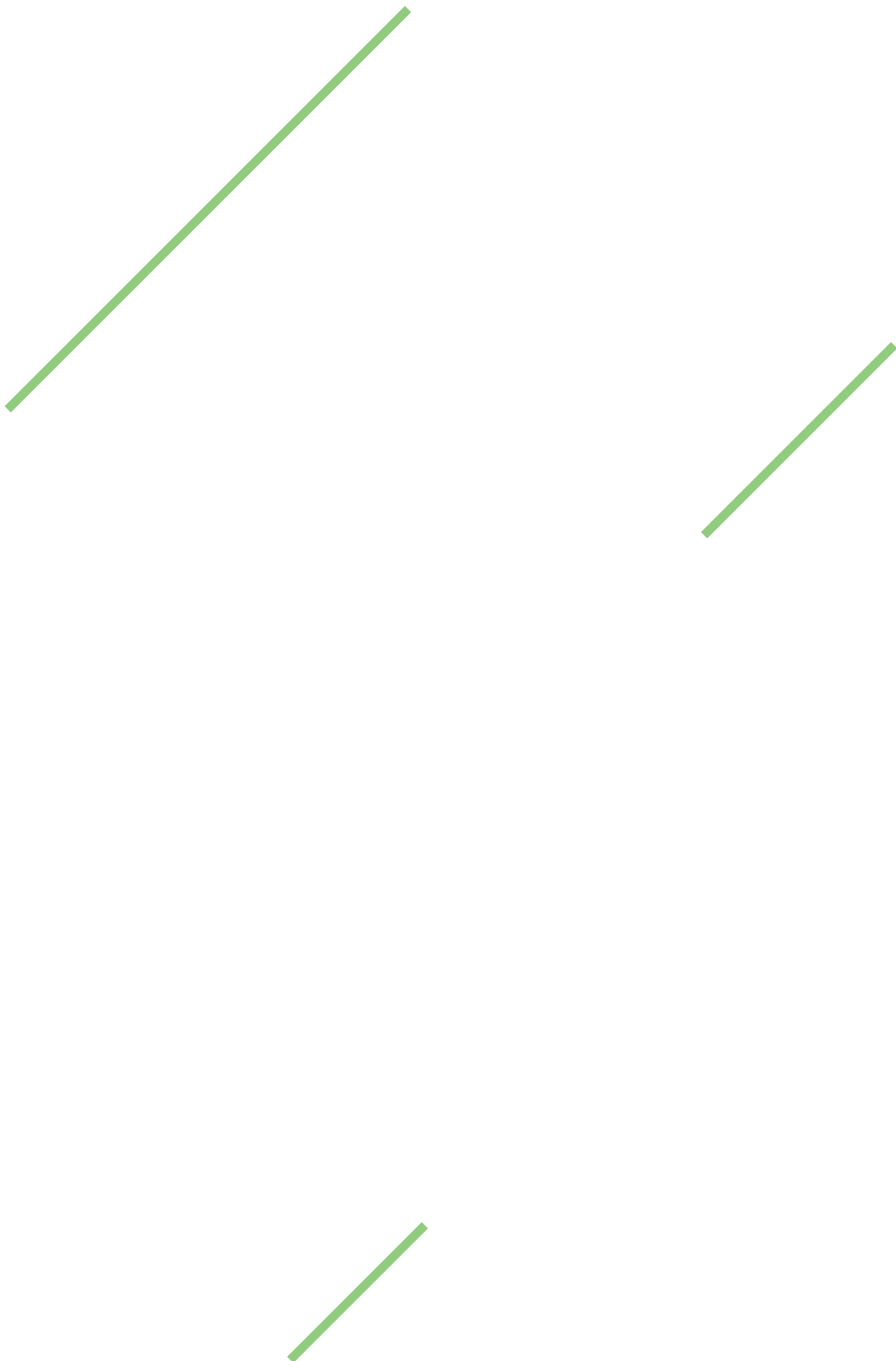
Ouve-se o suave som da água do riacho a saltar nas pedras ou a brotar de uma fonte, onde os animais vão beber. Há borboletas policromáticas esvoaçando, assim como aves diversas (normalmente rouxinóis ou

pardais), que abrilhantam o céu azul. Esta natureza mágica é conducente ao amor, ao encantamento sensorial e espiritual do Homem, que se integra na perfeição em tal plenitude, marcada pela harmonia e homogeneidade. Enfim, estamos perante um paraíso terrestre, onde se enquadra o ser humano que busca a satisfação pela simplicidade.

O primeiro traçado de jardim regular foi descoberto próximo ao templo de Hefesto, na ágora de Atenas. Este jardim situava-se na frente do alinhamento de colunas do templo, e era constituído por dois agrupamentos principais de arbustos, tendo à sua frente, canteiros de flores. É possível que tivesse também vinhas cultivadas sobre o muro que o cercava. O traçado das plantações desta construção datada do séc. V a.C., era certamente típico dos santuários do período clássico. A sombra era fornecida pelos ciprestes, louros e plátanos. Para os gregos cada lugar era regido por um deus, *genius loci*, ou o espírito do lugar. Um lugar mágico, distinto do resto da natureza, onde reinava uma atmosfera e um espírito particular.

O *genius loci*, bem como o reconhecimento e expressão do espírito de lugares particulares têm sido o legado mais duradouro da Grécia no que toca ao design de paisagens.

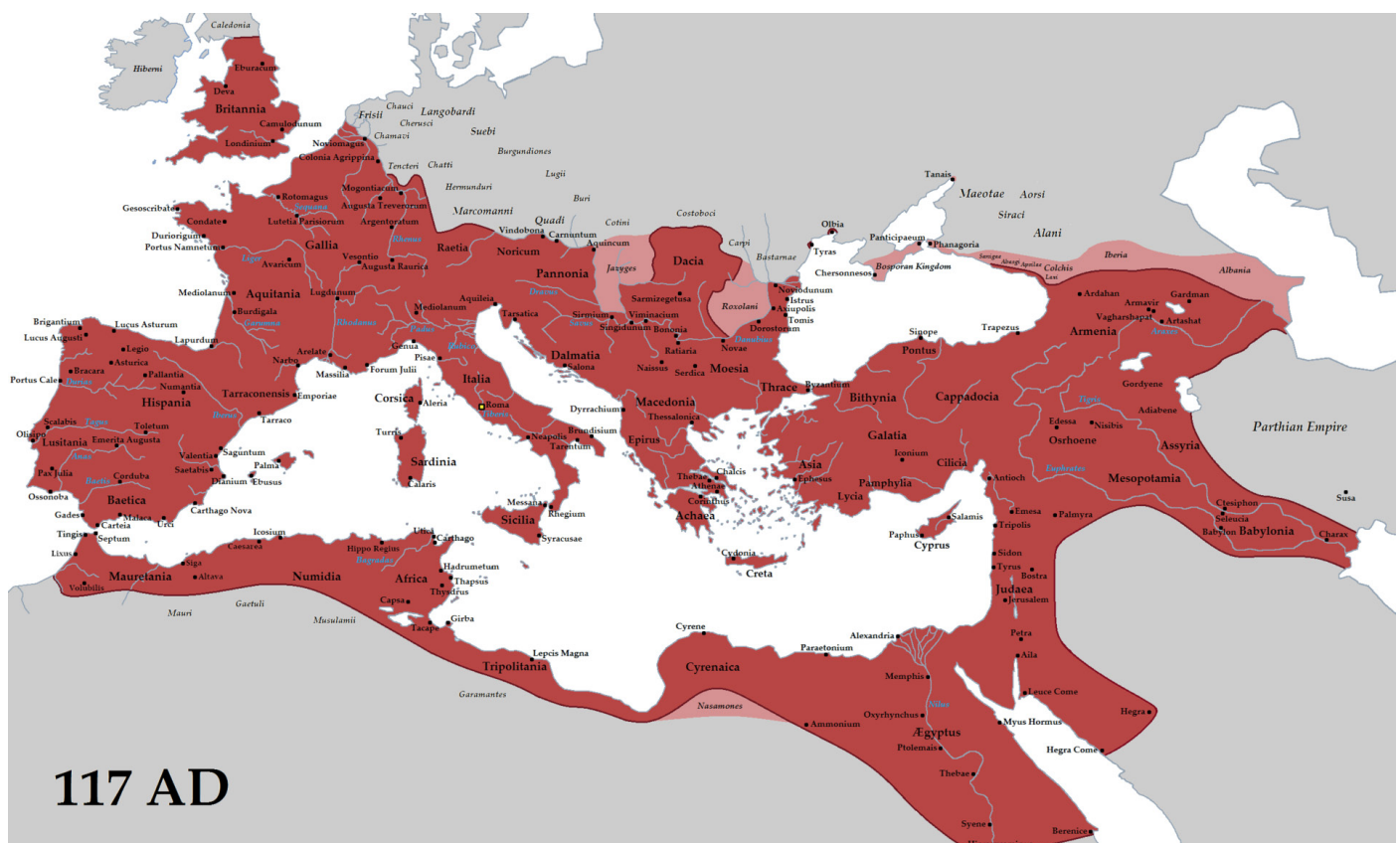
A arquitetura *per se* era defensora da ordem universal e a paisagem existente era, regra geral, desorganizada. Os gregos conseguiram harmonizar dois opostos aparentes, e atribuíram-lhes um significado que a sociedade só agora é que começa a aceitar que não pertence somente à Grécia.



1.2.2. IMPÉRIO ROMANO

Tem-se dito muitas vezes – e a exatidão desta afirmação deve admitir-se sem reservas – que a história da Itália é determinada pela posição geográfica que ocupa e que é esta posição que assinala aos seus habitantes a justa direção da política a seguir. Comparando geograficamente a Itália com a península vizinha da Grécia, é fácil notar, à primeira vista duas características: unidade itálica e fracionamento helénico.

A cidade de Roma, junto ao rio Tibre, segundo a tradição, foi fundada em 753 a. C. e, entre os séculos V e III a. C., os Romanos estendem o seu domínio no plano interno, dominando o território à volta da cidade. Entre II, II e I a.C. estendem o seu poder desde o Mediterrâneo Ocidental ao Mediterrâneo Oriental, tornando-se este mar, no século I a.C. um verdadeiro “lago romano” – Mare Nostrum.





Interinamente, Roma é palco de lutas pelo poder, sendo o sobrinho-neto de Júlio César, Octávio Augusto (século I a. C.) a estabelecer uma nova forma de regime político – o Império. Augusto torna-se progressivamente o elemento mais importante da sociedade romana, tornando a sua pessoa inviolável e sagrada. Senhor de Roma e de um vasto império, serviu-se das cidades como instrumento de organização do território e como meio de controlo e integração das populações.

“Não possuía Roma um aspeto digno da majestade do Império e, por outro lado, estava sujeita a inundações e a incêndios. Augusto embelezou-a de tal forma que se pôde vangloriar de a deixar em mármore, após a ter recebido em tijolo” (Suetónio, citado em Martin Claret, 2006, p. 91)

A partir daqui, Roma, no século I a. C. reformula os edifícios públicos (o fórum, os templos, os locais de lazer), tornando-os mais monumentais, mais adaptados a uma potência imperial.

É a partir da cidade e através dela que a cultura romana se implanta em todo o espaço imperial, seguindo o modelo clássico de organização do território – um núcleo urbano agregador do

espaço rural, que o rodeia. A originalidade de Roma prende-se com o facto de extrapolar este modelo para o vasto império. Vários são os fatores considerados como elementos de unificação identitária: estradas, língua, direito romano, moeda. Pragmáticos, impõe-se, dominam, mas também se aculturam, daí retirando vantagens.

Dos Etruscos (povo que está na origem de Roma) herdaram os princípios do urbanismo; ao Oriente, Roma vai buscar o gosto pela monumentalidade, pelo luxo e algumas manifestações religiosas, como o culto de Mitra ou o Cristianismo. À Grécia, os modelos literários, a filosofia, o racionalismo, os ideais estéticos das ordens arquitetónicas e os cânones escultóricos. Foram, sobretudo, a Grécia e as cidades helenísticas os modelos inspiradores das construções que, desde então, começaram a embelezar Roma.

O clima de estabilidade que se proporciona, permite esta grande fusão cultural. Numa sociedade formada por cidadãos divididos em classes segundo a sua riqueza, os patrícios – nobres da sociedade romana – a quem estava reservado o poder económico que lhes permitia serem grandes proprietários, e concomitantemente os



donos da designadas Domus. Constituíam-se como residências de grande dimensão com um ou dois andares, estruturados em redor do átrio e do peristilo, continham um jardim interior de influência grega. A domus não tinha janelas para a rua já que toda a luz necessária provinha dos pátios e jardins interiores.

Os jardins eram metódicos e ordenados, integrando-se às residências, embelezadas com paredes pintadas, onde as paisagens pontuam, enquanto os muros se encontram revestidos com trepadeiras. No campo, as casas das famílias patrícias tinham o nome de villae (singular: villa). Um dos exemplos mais emblemáticos destas construções afastadas da capital imperial, é a Vila Adriana mandada construir nas proximidades da cidade de Tibur, (mais ou menos a 20 Km de Roma) pelo imperador Adriano (79d.C-138 d.C.), no início do seu reinado (ano 117d.C.) " (as grandes construções do Homem, seleções do Reader's Digest, pp. 182,183).

A Vila Adriana assinala o apogeu da arquitetura romana. Com um jardim situado próximo à colina de Tibur, albergava uma reconstituição de monumentos e construções admirados pelo Imperador nas viagens que realizara pelo seu império. Todas as soluções inovadoras em termos construtivos e decorativos aqui delineadas, viriam a influenciar mais tarde o Renascimento e o Barroco italianos.

O embelezamento dos espaços habitados pelos romanos através da projeção e construção de jardins vai buscar inspiração a regiões que vão desde o Egito à Pérsia, sem no entanto constituírem uma imitação pura. Os jardins romanos eram obras de arquitetos e estavam, portanto, subordinados à arquitetura. Eles completavam a casa romana com passeios e pórticos dispostos em todas as orientações para gozar do sol, da sombra e da natureza em todas as horas do dia. Construía-se também varandas que

serviam como locais de lazer.

Os romanos, inspirados pelo tema da bacia central da arte dos jardins egípcios, retomaram-na e, quando possuíam espaço suficiente, adotavam a construção de um canal onde era introduzido um Euripo (Os Euripos dos jardins são canais percorridos por correntes d'água que, com a ajuda de uma engenhosa combinação de válvulas, variam seu sentido, movimentando ora para um lado, ora para outro, simulando o movimento das correntes marítimas.) Os gregos através da sua estética, poesia, pintura e escultura trouxeram para os jardins romanos uma abordagem que consistia na composição de paisagens, onde dispor simetricamente as árvores já não bastava. As plantas, a água e o solo tornaram -se a partir deste momento, o suporte para pesquisas ao redor de composições plásticas.

O termo topiarius, ou seja, paisagista, aparece nos primeiros textos em latim para designar jardineiro. Para os historiadores modernos a arte topiária não era mais do que uma habilidade restrita a uma poda pitoresca, segunda a sua interpretação. Na verdade, esta poda pitoresca foi inventada e praticada pelos jardineiros romanos. Para esta arte, os romanos utilizavam ciprestes, buxos e o louro anão - as mesmas plantas que apareciam nos jardins gregos e persas. Esta arte dos jardins paisagísticos nasceu graças à pintura grega, que impôs a sua estética e os seus temas aos jardins.

Na sua origem, o jardim paisagístico romano era um quadro projetado no espaço, em três dimensões, um diorama (pintura panorâmica, que em certos momentos luminosos proporciona a ilusão do real em movimento) construído com os verdadeiros materiais da natureza. Estas paisagens deixadas aos jardineiros romanos pela pintura helénica eram sobretudo de cariz sagrado.



A maioria dos temas que as compunham, exprimia uma visão da natureza, onde jamais estavam ausentes os deuses, os heróis e os mortos.

O Parque de Amaltheum foi organizado por Atticus, amigo e correspondente de Cícero (106 a.C), que este quis reproduzir. Era um santuário consagrado à Ninfa, que, segundo a mitologia, em outros tempos, sobre o monte de Creta, havia cuidado de Zeus nos seus primeiros anos de vida. Para chegar à gruta, era preciso percorrer uma alameda de plátanos, ao longo de um riacho. O Amaltheum, propriamente dito, era um conjunto de rochas, uma gruta artificial, evocando a gruta onde Zeus havia passado sua infância. Dentro desta gruta havia uma estátua representando a ninfa alimentando a criança com néctar e mel. Os poetas julgavam ouvir as vozes das ninfas vindas das grutas. O frescor da água corrente, o murmúrio e a impressão da abundância divina faziam deste lugar um santuário digno de uma divindade. Era um quadro mitológico que se transformou numa verdadeira obra, valorizando todos os sentidos humanos pela magia do jardim.

O Amaltheum de Atticus tornou-se um modelo que se multiplicou pelos jardins romanos. É comum os parques romanos estarem embelezados com estátuas diversas, sendo que, os artistas procuravam representar os cenários das lendas e poesias nestes espaços. Há exemplos que vão desde as caçadas de Meleagre, ao massacre de Niobe, onde Apolo e Artemísia matavam as crianças de Niobe, para punir sua mãe de se comparar insolentemente com Léto entre outros.

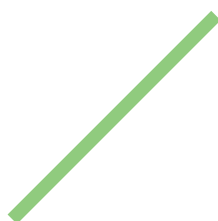
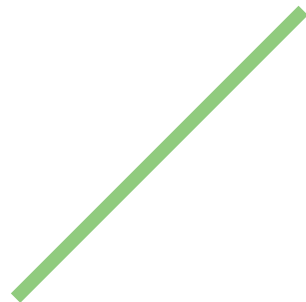
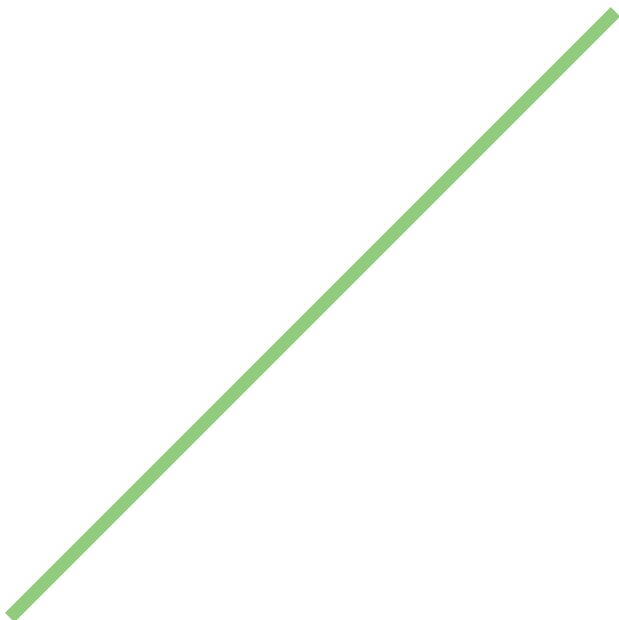
As obras da escultura grega eram largamente utilizadas nestas encenações, conferindo-lhe assim uma grande valorização. Como nem todos os romanos dispunham de grandes recursos, os jardineiros imaginaram “esculpir”, eles mesmos, as árvores para satisfazer uma clientela cada vez maior naquela época. Foi então que surgiu a poda plástica, a nemora tonsilia, hoje em dia chamada de arte topiária. O buxinho (*Buxus sempervivens*), o taxus (*Taxus baccata*), e o louro (*Laurus nobilis*) eram muito utilizados na arte topiária.

Da mesma maneira como nas paisagens da pintura helênica eram representados capelas e templos, no jardim romano se apresentavam pavilhões, as diaetae. Estes pavilhões eram utilizados como locais para alimentação, repouso, reuniões e ainda para a leitura. Às vezes, estes pavilhões tinham a forma de uma torre de dois andares e evocavam temas da paisagem egípcia, popularizada pela pintura e pelos mosaicos. Próximo às diaetae cultivavam-se parreiras, que no verão filtravam a luz do sol, e ofereciam ao salão uma iluminação esverdeada. Algumas também eram rodeadas por um fosso de água, formando uma ilha.

Com o tempo, a casa romana começou a transformar-se para melhor acolher os jardins. O átrio, que não passava de uma peça de recepção, passou a ser ornamentado com jardineiras, dispostas em torno de uma bacia central para aproveitar a presença da luz. Eram pintadas ainda sobre as paredes das jardineiras, plantas como íris e papiros. As pinturas eram tão realistas que podia se ver no meio das folhagens a silhueta de um caracol ou ainda de pássaros.

A partir das escavações realizadas na cidade de Pompeia, submersa na lava do Vulcão Vesúvio, cuja erupção se deu 79 d. C., é possível reconstituir muito do estilo de vida romano. Relativamente à temática dos jardins é possível ter uma ideia bastante precisa da flora plantada nos espaços ajardinados nas habitações de pequenos comerciantes, assim como ficar a conhecer o luxo imprimido nas Vilas. Um exemplo conhecido é a Villa de Marcus Lucrecius que se situava próximo de Pompeia. Era um exemplo dos Jardins dos Prazeres, com arquitetura integrada à paisagem, a qual tinha como fundo o vulcão Vesúvio. Estátuas de Hermes garantiam a proteção divina. No jardim cultivavam árvores frutíferas, rosas, buxinhos destinados à arte topiária, plantas aromáticas, especialmente as perfumadas.

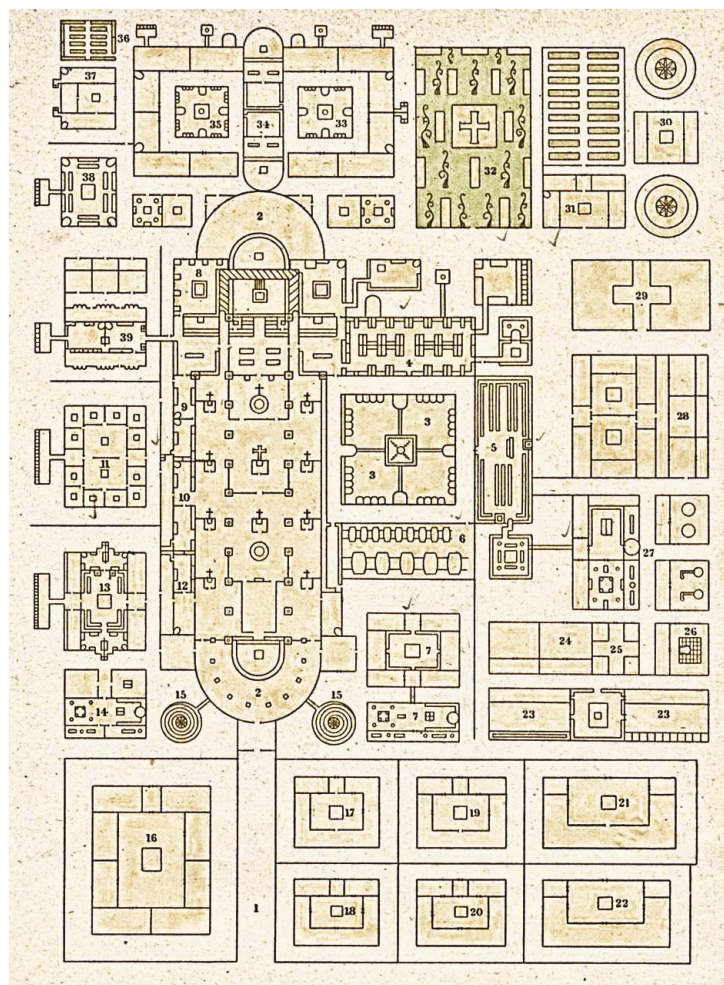
O jardim romano pode ser considerado uma síntese original destinada a exercer uma influência durável sobre a arte e a civilização ocidentais.



1.3. IDADE MÉDIA

O território europeu, tal como hoje o conhecemos, transforma-se num território ocupado por povos bárbaros por volta do século V com a queda do Império romano. Paradoxalmente, os invasores acabam dominados pela herança dos submetidos, uma vez que adotam leis, costumes e até a religião, nomeadamente o Cristianismo.





"The age was one of Christian faith and expressed itself in direct opposition to the worldly classical serenity and land geometry of the Romans." (Jellicoe, 1987, p. 139)

Nas cinzas destas ruínas, (século V) um território fragmentado, tem na língua, o Latim, e na força das instituições imperiais, para além da Igreja Romana fatores de unidade e preservação. É neste quadro político que enforma a nova realidade num território ocupado por um conjunto de reinos Bárbaros que vamos assistir ao nascimento de um período histórico denominado Idade Média. Inicia-se um corte com a Idade Clássica.

Enfraquecidos pela divisão e esgotados pela crise interna, o Império que ruía, (século V) tem na Igreja Romana que, assumindo o Latim como língua oficial e adaptando-se às antigas instituições imperiais, permanece como fator de unidade e de preservação de parte importante do legado da época clássica. Num território fragmentado em novos reinos formados sobre as cinzas do Império, vemos os reis bárbaros, um a um, a converterem-se ao Cristianismo incorporando, em larga medida, a matriz da civilização que lhe está associada.

Deste violento embate que põe fim ao Império romano do Ocidente (476, século V) resultou

um tempo novo: a Idade Média. Foi um tempo profundamente diferente da Idade Clássica.

"A Idade média europeia estabeleceu uma ponte de séculos entre a queda do Império Romano e o Renascimento. A prática dos jardins foi conservada nos mosteiros e foi a partir desta época que a igreja escolheu como símbolo o Jardim Secreto, 'Hortus conclusus'. Ao contrário, príncipes e poetas preferiram o 'Hortus deliciarum', jardim paradisíaco, fonte de prazeres terrestres. Estas duas metáforas foram a essência do Jardim Medieval." (Gabrielle van Zuylen)

Também a herança ligada às artes fica comprometida. Neste clima de instabilidade e medo, imperam fortes e imponentes construções, como castelos, igrejas que mais pareciam fortalezas, onde a conceção de jardim constitua um modo simbólico de comunicar a religiosidade das civilizações.

O jardim medieval tinha como característica marcante a simplicidade, resultado de um maior recolhimento que se seguiu à decadência de Roma. No início da Idade Média, a arte da jardinagem estava praticamente confinada aos claustros. O mosteiro sendo um local de recolhimento, tinha os seus jardins como núcleos murados, capazes de



prover o mosteiro de alimentos, ervas medicinais e água. Eram lugares indispensáveis na organização comunitária dos monges, não só em função da sua autonomia, como também das aspirações ascéticas dos seus membros. Para além de proverem às necessidades de subsistência destes, podiam também ser granjeados alimentos para alma, como a paz e tranquilidade.

"The evolution of homes and gardens virtually began afresh after the Dark Ages." (Jellicoe, 1987, p.147)

Por ser uma época de grandes tensões políticas e religiosas, os castelos, bem fortificados, estrategicamente colocados em lugares altos, planaltos ou colinas, não tinham, por isso, um espaço nobre para que o jardim tivesse um grande estatuto.

Pieter Brueghel's Spring shows the culmination of the medieval garden and, in detail, the first influences of the Italian Renaissance. In England, the Elizabethans were fascinated by formal hedge-clipping which ranged from knot patterns and a maze to the topiary that can be seen at Levens Hall, Westmorland (1690). (Jellicoe, 1987, p.147)

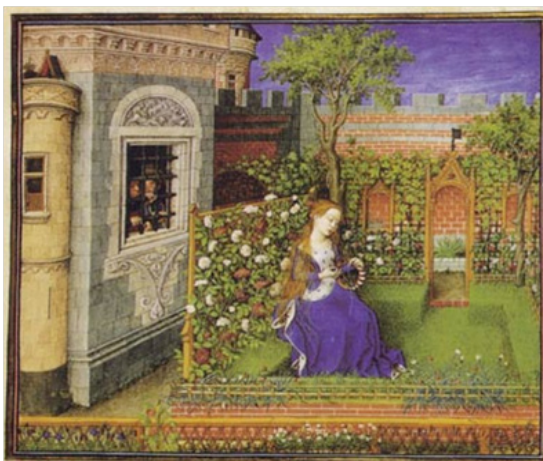
As senhoras da casa, ensinadas pelos monges, tornaram-se nos jardineiros capazes de plantar plantas medicinais juntamente com os legumes nas hortas. Não só tinham verduras frescas para a mesa, como tinham a possibilidade de, com as misturas

feitas a partir dos conhecimentos científicos da época, ajudar a curar os doentes no castelo e nas vilas. Na primavera podiam usufruir da beleza das cores presentes no jardim, onde as flores não eram plantadas em canteiros, mas cresciam selvagens espalhadas por todo o espaço.

O jardim era disposto junto das janelas dos quartos das mulheres, para estarem sob a vigilância da senhora do castelo, essencialmente cultivados com vegetais e plantas medicinais. Mas o verdadeiro prazer na Idade Média era o jardim plantado com árvores, não só de fruto, mas também árvores desejadas pela sua sombra e beleza. A ideia do Homem nesta época consistia em deixar a natureza crescer livremente, não interferir, mas sim fazer parte dela.

Neste período, constata-se o aparecimento de um outro elemento introduzido nos jardins com carácter lúdico: o labirinto. Aparentemente, no final do séc. XI, o jardineiro flamengo, Louis, originário de Bourbourg, construiu para o Conde Arnold de Guinness um labirinto no seu castelo de Ardre. Este labirinto era constituído por muros e pavilhões cobertos de verde e foi o primeiro exemplo deste motivo que se perpetuou na história dos jardins.

Estes jardins em labirintos eram conhecidos pelo nome de Palácio de Dédalo, e inspiravam-se na tradição clássica. O antigo mito cretense tinha sido



submetido a várias transformações. Sabe-se que o tema do labirinto apareceu primeiro na decoração religiosa (igrejas com mosaicos) e, sem dúvida, com uma significação moral que o aproximou dos valores familiares e pessoais.

É ainda interessante observar a existência de jardins imaginários descritos pela literatura e pintura medievais, tais como o Romance da Rosa, um poema alegórico escrito no séc. XIII (1230) por Guillaume de Lorris. O autor, que fala na primeira pessoa, e incorpora L'Amant (o Amante) na história, viaja num sonho para um lindo pomar habitado por Déduit (Lazer) e os seus companheiros: Jeunesse (Juventude), Richesse (Riqueza), Liesse (Alegria) e Beauté (Beleza).

O pomar de Deduit, o mestre dos jardins fechados, era inteiramente contornado por altos muros, cujo acesso só era possível através de uma pequena entrada, após à qual, se seguia um caminho com laterais plantadas com funcho e menta. No final deste, havia um reduto onde ficava o senhor do castelo. Este reduto consistia num pavilhão coberto de verde, uma verdadeira pérgula da Antiguidade.

No pomar era possível encontrar: macieiras, romãzeiras, nogueiras, tamareiras, figueiras, amendoeiras, canela, pessegueiros, lódão, aveleiras, castanheiros, nespereira, e todos os tipos de

espécies úteis. A estética do pomar de Deduit, que se situava no vale do Loire (região de clima temperado) era a estética de um jardim de país quente: grandes árvores eram plantadas a 10-12 m de distância entre si, proporcionando com a sua sombra frescura à relva existente. Para além do elemento água, este jardim era habitado por diversos animais: corsas, esquilos, cervos e coelhos.

Existiam por todos os cantos, flores como violetas, pervincas, rosas, arbustos de rosas silvestres, tudo aquilo que agradava à visão pelas suas cores, e ao olfato pelo perfume. Estes temas literários exerceram uma influência decisiva sobre a arte dos jardins, conferindo-lhes uma aura de mistério

e simbolismo, cujo pensamento cristão parecia ter esquecido. Os jardins literários eram paradisíacos, lugares ideais, oníricos e alegóricos. Uma mistura da imaginação e da realidade, onde os símbolos cristãos se transformam em alegorias do prazer.

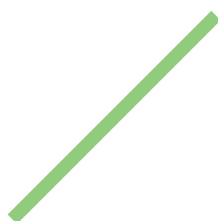
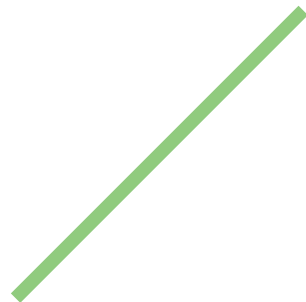
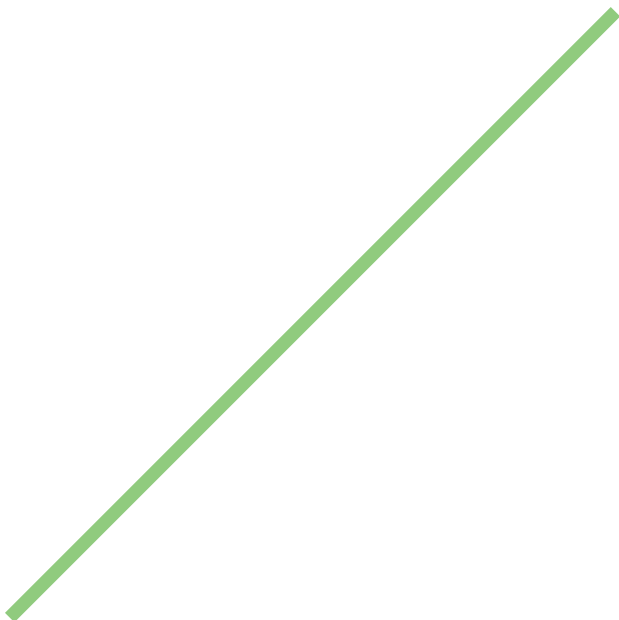
Na sua essência, o jardim acabou por se tornar parte integrante de todas as residências, não apenas as reais, mas também as senhoris e burguesas. Os conceitos de Piero dei Crescenzi, autor de Bononiensis Opus Ruralium Commodorum (1305), importante tratado de agricultura e economia rural da Idade Média e que foi traduzido para várias línguas, ensinava que um pomar era necessário a todos.

Os jardins particulares tinham como objetivo, sobretudo, a utilidade. A disposição destes, assim como o seu plantio, teriam como finalidade gerar um lugar de repouso, de ar puro, além de perfumado por várias plantas e ervas aromáticas como o basílico, sálvia, orégãos, alecrim, menta e outros.

Eles tinham o cuidado para que as árvores plantadas não fossem nem muito robustas, nem existissem em grande quantidade, evitando assim, que o ar se estagnasse e se corrompesse. Pela mesma razão não se plantavam nogueiras, mas sim árvores delicadas e aromáticas que produzissem flores atrativas, e proporcionassem uma sombra agradável, tal como: macieiras, pereiras, ameixeiras, romãzeiras, loureiros, ciprestes, dentre outros. Quando era possível, erguia-se uma fonte de água corrente, pura e límpida, a qual tornava o ambiente mais sadio e proporcionava grande prazer.

Para o período que envolve o conceito de Idade Média, chegados ao século XIII é de todo impossível dizer com toda a certeza se, a palavra notoriedade se aplicaria ao nível dos jardins, mas no século XIV, a Itália demonstra claramente, que está na liderança.

A pouco e pouco a ideia de um verdadeiro jardim artístico foi substituindo o jardim utilitário nas casas dos nobres e dos mais abastados.



1.4. RENASCIMENTO E BARROCO

1.4.1. ITÁLIA

Na transição da Idade Média (aproximadamente entre o século V e século XV) para a Idade Moderna, periodicidade fixada entre o século XV e o século XVIII, situamos neste intervalo de tempo, um movimento – entre outros – denominado Renascimento que resulta de uma nova atitude em relação à cultura clássica e de uma revalorização do papel do Homem, da razão e da natureza.

A Itália foi também o centro transmissor de arte e cultura nesta época. Muitos artistas italianos foram para outros países da Europa e acabaram espalhando informações e conhecimentos sobre estilos e técnicas de pintura e escultura. Este facto fez com que o Renascimento não ficasse restrito à Península Itálica, espalhando-se por vários países da Europa.



A Itália é considerada o berço do Renascimento Cultural, pois foi em cidades como Génova, Florença e Veneza que houve um grande desenvolvimento intelectual e artístico entre os séculos XV e XVI.

O desenvolvimento do Renascimento na Itália foi favorecido pelo importante crescimento comercial e urbano que ocorreu em várias cidades do norte do território, a partir do século XIV. Grandes mercadores italianos passaram a incentivar o desenvolvimento artístico. Estes ricos comerciantes eram considerados “mecenas” e o seu apoio aos artistas ficou conhecido como mecenato.

Em finais do século XIV, Florença, com os seus cerca de 70 mil habitantes, era a terceira cidade mais povoada de Itália, depois de Veneza e Milão. Entre 1434 e 1737, com alguns intervalos, a cidade teve a dirigi-la a família Médicis, poderosos mercadores-banqueiros (com fortuna assente em negócios bancários e à indústria e comércio da lã e seda) patrocinando o embelezamento da cidade através da construção de igrejas, palácios, equipamentos culturais, estátuas e jardins.

Florença foi, desde os meados do século XIV, a capital dos jardins, assim como era também a capital da pintura. Os arredores de Florença, as colinas de Fiesole, e outras em todo o vale do Arno, encheram-se de Villas, propriedades pertencentes a homens prósperos e cultos que apreciavam a natureza. Iniciou-se neste período a intervenção de arquitetos na arte dos jardins, cujo trabalho se caracterizou pela ordenação geral da área. Assistiu-se a uma renovação das Villas romanas; construídas em locais com vistas



panorâmicas, geralmente no alto do terreno e circundadas com os terraços bastante formais, aí, era possível cultivar ervas e arbustos podados em canteiros baixos.

Os projetos iniciais ficaram-se por adaptações retiradas do Hortus Conclusus medieval, no entanto, com o tempo, tornaram-se mais organizados, apresentando áreas simétricas dispostas junto a um eixo central. Com algum alogística, os jardins abandonaram o papel de simples canteiros destinados ao cultivo e ao colecionar de plantas, para serem agora, espaços construídos em áreas externas, para realização de atividades diversas de lazer.

O jardim renascentista começava a apresentar uma moldura com base na tradição da antiguidade clássica, tentando imitar a grandiosidade dos jardins desse período, procurando seguir o seu estilo arquitetónico, mas, juntando-lhe perspectivas, terraços, rampas e grandes escadarias (Joyce, 1999).

Florença, no século XV, como grande centro intelectual, ostenta as suas mais célebres Villas, sempre rodeadas de esplêndidos jardins. Careggi, adquirida em 1417, era uma delas. Pertencia a Cosme de Médicis e continha uma grande coleção de plantas exóticas e flores raras. O aspeto desta Vila é muito diferente do das Vilas Medici que a

precederam.

Não lhe é atribuída a componente defensiva-militar. Não lhe são acrescentadas torres, ponte suspensas e fossos. Encontramos, outrossim alpendres que são um sinal de abertura ao exterior, ao contrário do que acontecia nas fortificações encerradas por engenhos defensivos. O jardim que a embelezava seguia as regras geométricas: era definido como uma triplicação da planta da Vila.

Numa Itália dedicada aos grandes negócios, nesta época do Renascimento, assiste-se à dissolução da sociedade de ordens (libertam-se da sua condição social imposta pelo seu nascimento) formam-se elites cortesãs enriquecidas pelos negócios dedicados à indústria da lã e seda, que, servindo-se de vários pretextos para ostentar a sua riqueza, não se coíbem de a demonstrar, através dos seus sumptuosos palácios que incluem exuberantes jardins.

Por volta de 1519, Rafael (1483-1520), mestre da pintura e arquitetura da escola de Florença durante o Renascimento, viu-se envolvido na execução do projeto da Vila Madama, localizada nos declives do Monte Mario, na margem esquerda do rio Tibre, foi construída sobre um terraço elevado e extenso. Para tal, contou com o auxílio de António Baptista e Francesco de San Gallo (arquiteto italiano).



Começava-se lentamente a sair das casas fortificadas típicas da Idade Média, para se usufruir agora, e de novo, do ar livre do campo. A Vila Madama foi a primeira vila suburbana projetada segundo o modelo das vilas romanas, com o objetivo de a transformar num espaço destinado a festas e entretenimento, integrada com a natureza, modelada a partir de uma arquitetura de veraneio, construídas em Roma no século XVI. Tal como a Vila Medici construída fora de Florença, foi concebida com a intenção de rivalizar com as descrições das vilas da Antiguidade, tal como Plínio as descrevia nas suas cartas e com as vilas contemporâneas, como a da Vila Farnesina.

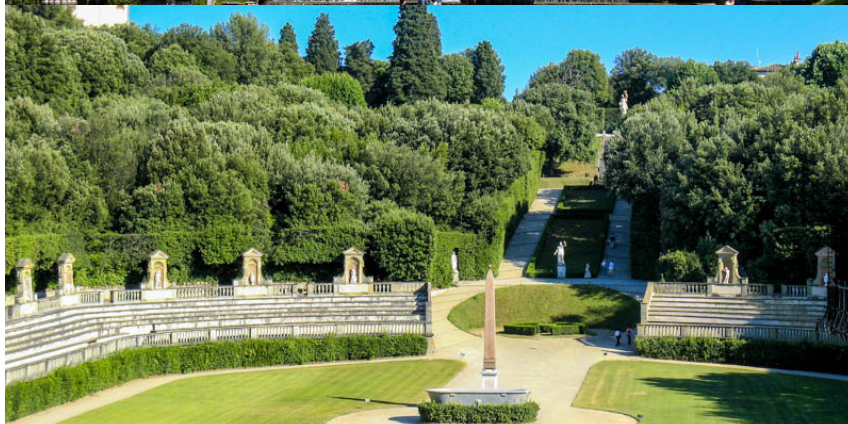
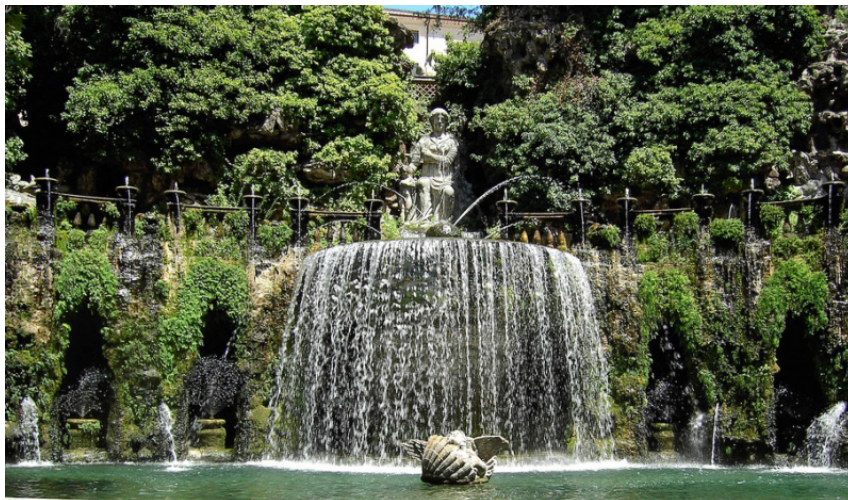
No projeto de Rafael,- que não acabou a obra por si iniciada - era visível a existência de três jardins: um quadrado, outro circular e na sequência deste, um outro, de forma elíptica, num nível mais baixo. O jardim quadrado era rodeado de muros e nichos nos ângulos, com uma fonte quadrada no centro. O jardim circular era decorado com quatro êxedras (construção descoberta com assentos fixos), cinco nichos ao fundo engalanados com quatro colunas na frente. Através de duas rampas em escadaria descia-se até ao jardim elíptico, que possuía duas fontes. Desse, a partir de duas rampas menores, chegava-se a um caminho de ciprestes que subia por toda a coluna.

A exuberância e a opulência eram características comuns dos jardins desta época. São marcos do estilo renascentista na Itália, a rígida simetria no traçado dos jardins, bem como as podas das espécies vegetais (topiárias), marco encontrado também em França, onde o contraste entre as formas naturais e as criadas pelo homem era bem conseguido. Já a Inglaterra adotou como princípio as formas naturais, concebendo os denominados "jardins paisagísticos.

França, Inglaterra e Alemanha, são pois, países que não ficaram indiferentes à difusão desta corrente. Adotaram-na, contudo, tiveram em conta as respetivas topografias, floras e culturas.

Uma das grandes novidades ocorridas na época foi a transformação dos jardins em parques. Além disso, surgiram elementos tecnológicos como as quedas d'água, graças à importante colaboração da engenharia hidráulica. Foram ainda adotadas as grutas ao ar livre como elemento decorativo.

Ornamentado com plantas de folhas persistente, pedra e água transmitiam a mensagem do que é permanente e não efêmero. As fontes, as cascatas e os jogos de água, passaram a ser parte integrante destes espaços. Nas cascatas, a água descia pelos muros e caíam em bacias amplas onde não raro se encontravam esculturas ligadas à mitologia tal como, figuras de Neptuno ou cobras marinhas. O



jardim renascentista representava a continuação entre a casa e a paisagem. Chegava-se à residência através de uma sucessão de escadarias, rampas, terraços, grutas e fontes. Procurava-se imitar a grandiosidade dos jardins romanos tentando seguir o seu estilo arquitetónico, mas, juntando-lhe perspectivas, terraços, rampas e grandes escadarias (Joyce, 1999). Estes elementos proporcionavam um efeito arquitetural perfeito com a paisagem, unindo a arte e a natureza. Nos terraços encontravam-se fontes, estátuas, pórticos, miradouros, balaustradas (gradeado com pequenos pilares), arcadas em colunatas, pérgulas com trepadeiras, aleias sombreadas.

Outra característica presente nestes jardins são os teatros – nítida influência romana clássica - onde os maiores, possuíam o palco cercado pelos muros do terraço e eram enfeitados com colunas e estátuas de mármore de heróis e heroínas da mitologia clássica. Os teatros mais simples eram feitos com plantas e uma das plantas muito utilizada era o teixo, destinado a “confeccionar” blocos plantados propositadamente espaçados, para permitirem a entrada e saída dos atores. As esculturas também estavam presentes.

Abaixo, ou ao lado do jardim principal, situava-se o Giardino Segreto, um local de silêncio, repleto de tranquilidade, cultivado com ervas, flores ou então era destinado para criação das topiarias. A área era cercada por muros e o traçado dos jardins era bastante variado. Cada um dos espaços do jardim: o parterre, a sala de jantar, o teatro e o Giardino Segreto eram definidos por um jardim circundante. Os paisagistas utilizaram bastante as formas semicirculares e hemisféricas, criando espaços atraentes e graciosos. No fundo, ficava um plantio de castanheiras, plátanos ou azinheiros, que forneciam sombra. Em muitos jardins existiam muros de pedra, os quais, podiam constituir um elemento livre ou servir como parede para contenção das colinas.

Com o enfoque na Antiguidade clássica, o Renascimento constituiu um período de grande dinamismo artístico que foi paulatinamente continuado pelo movimento denominado Barroco.

Heinrich Wölfflin, em “Conceitos Fundamentais para a História da Arte” (1915), foi o primeiro a assinalar as diferenças fundamentais entre a arte do século XVI e a do século XVII, afirmando que “o barroco não é nem o esplendor nem a decadência do classicismo, mas uma arte totalmente diferente”.

As raízes do Barroco estão na arte italiana, especialmente em Roma, no final do século XVI. A partir da Itália, onde receberam formação os principais artistas deste período, o Barroco propagou-se rapidamente pelo norte da Europa. Cada país, dependendo de sua situação política, religiosa e económica, fez evoluir diferentes versões do estilo.

Considerada uma arte mais do espetáculo do que da contemplação, mais da ilusão do que da realidade, contempla o auge da simetria, dos maciços cheios e da artificialidade.

No jardim barroco, a natureza é trabalhada e submetida às forças da geometria, da decoração ou dos elementos simbólicos, mas ao mesmo tempo adapta-se ao terreno, concilia-se com a sua topografia, a sua morfologia e os desníveis e diferentes cotas, os eixos, alamedas, e a fundamental presença da água, consubstanciada em lagos, tanques, fontes ou cascatas, funcionando tudo como pretexto para uma dinâmica de carácter cenográfico. (Horácio Bonifácio 62 Revista Arquitectura Lusíada n.º. 4)

Quanto aos arquitetos, eles criaram o espelho d'água. Os tanques perderam os seus contornos geométricos para adotarem o desenho de uma concha, onde se encontravam representadas as ondas. A estatuária contemplava modelos de estátuas dedicadas aos deuses imitando os grupos da Antiguidade do Belvedere, com suas ninfas e todo o imaginário das fontes herdados dos romanos da Antiguidade.

Os jardins do barroco eram concebidos para o espetáculo, para mostrar. A alta sociedade juntava-se para admirar e participar na teatralidade do espaço. Como uma peça de teatro, o jardim estava incompleto sem uma plateia.



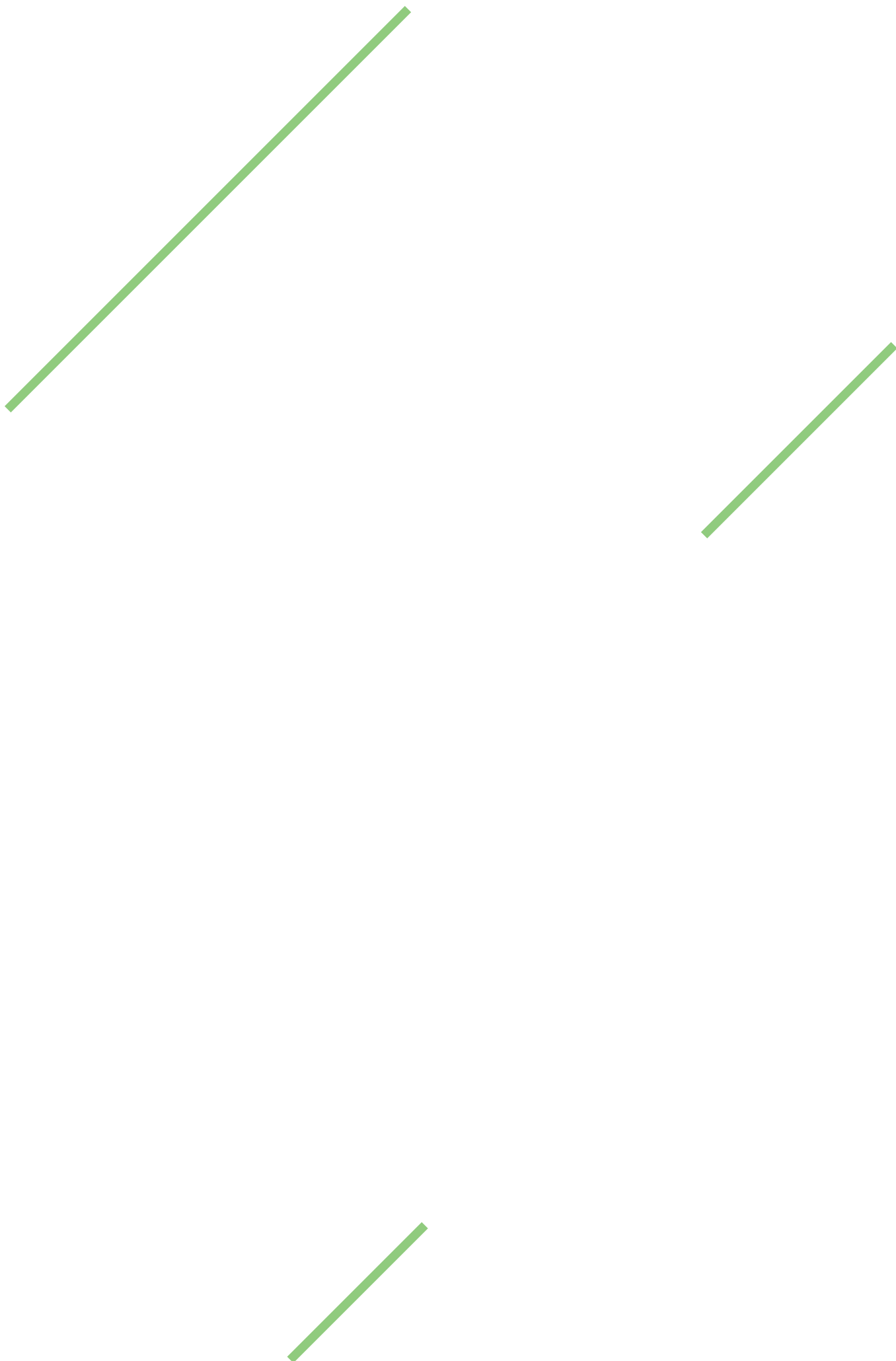


O jardim era uma expressão física do poder e importância do dono da casa. As características destes jardins incidiam sobre um edifício posicionado centralmente, canteiros elaborados, fontes, bacias e canais. A disciplina unificada fundiu a arquitetura residencial, arquitetura jardim, escultura, fontes, cascatas, plantio e outros recursos.

Na planificação urbana estes objetivos eram alcançados principalmente através da avenida em linha reta, introduzida para uso militar, bem como para espetáculo.

Durante este período é possível encontrar uma ordenação do solo apoiado numa geometria com base renascentista, mas agora, incorporada com artifícios como rochas, grutas, gigantes e fontes secretas como forma de escapar ao quadro clássico. O espetáculo barroco na paisagem atingiu um clímax nos jardins da Villa Garzoni, Collodi, perto de Lucca, feito em 1652. Estes jardins são independentes da casa, mas o canteiro inferior é visto a partir das janelas e se funde com o fundo. O jardim superior, com o seu pequeno teatro ao ar livre e pórtico sombrio, seria doméstico. A vista de baixo é cenário puro.

O plano é tecnicamente e esteticamente brilhante. O jardim é, então, nas luxuosas novas vilas palacianas, lugar privilegiado de fruição do belo, onde a vegetação se constitui cenário de antiga estatuária e de arquiteturas. É o "jardim decorativo", com seus canteiros geométricos de flores e bosques ao longe. Na Itália, mais do que prévia ordenação planimétrica, a jardinagem afirmara-se como adaptação ao lugar, sem sujeição das partes a unidade compositiva, antes constituindo-se o jardim em parcelas autónomas, umas relativamente às outras.



1.4.2. FRANÇA

França do início do século XVII, desejosa de sobressair no plano internacional, impondo-se na vertente política, militar, diplomática, económica e artística, assiste-se a uma movimentação migratória entre artistas franceses e italianos que pretendiam estabelecer uma troca de experiências. Neste fluxo contínuo de jovens arquitetos, desejosos de aprender o que cada cultura tem para oferecer, acaba a Itália por receber um maior número de franceses no sentido de estes se familiarizarem com a interação entre o antigo e o moderno.

Apesar deste movimento, desta tendência, a França sempre se mostrou ativa na vontade de se manter independente face às influências externas. Numa época em que o estilo Barroco construía a sua reputação, o Barroco francês foi ainda mais longe; conciliou as artes barrocas do seu tempo com as ordens e proporções clássicas, desenvolvendo uma harmonia própria intimamente ligada ao humanismo.

O barroco francês faz-se como continuação e acentuação dos valores do renascimento italiano, e dessa forma desenham avenidas regulares intermináveis com colunatas de árvores, de grandiosidade espacialmente relacionadas com a grandeza dos seus palácios. Numa sociedade composta por estados: clero, nobreza e povo, o fosso entre ricos e pobres era bastante considerável. A corte francesa ao tempo de Luís XIV vivia num ambiente de elevada sofisticação de que o Palácio de Versalhes nos dá conta, não só ao nível arquitetónico do edifício, como também todo o traçado dos seus jardins, que constituem um espaço verde ímpar.

“O Jardim Francês do período de Luís XIV transformou a paisagem, equilibrando e controlando, expressando uma dominação total sobre a natureza”. (Zuylen, 1999). A monarquia absolutista vigente no país, contribui marcadamente para a consolidação do Barroco como estilo, tornando-se o veículo perfeito para a exibição do poder e grandeza. As novidades que nele emergiram são, essencialmente, de relação diferente entre as diversas partes do jardim entre si, e do todo com o palácio, pelo uso que se faz dos jogos de água e o diverso modo de adaptação do jardim ao terreno.

O jardim clássico francês é um produto direto do mundo culto e pessoal do paisagista André Le





Nôtre (1613 -1700). As suas obras mais marcantes foram o jardim do Palácio de Versalhes e de Vaux-le-Vicompte.

Para Jellicoe (2004), Le Nôtre revolucionou o desenho paisagístico francês abolindo o conceito de compartimentação e substituindo-o pelo de um espaço organizado. Em seus princípios de composição propunha que o jardim deixasse de ser um prolongamento da edificação, fazendo parte da composição da paisagem por meio da expansão de sua escala, do emprego da ilusão de ótica para sublinhar a profundidade, da revelação a primeira vista do todo com posterior introdução de elementos de surpresa, como bosques íntimos e escadarias grandiosas, “para dar a sensação de estar imerso em uma heroica paisagem dos deuses” (Jellicoe, 1987, p.183).

O Jardim do Palácio de Versailles mandados construir por iniciativa do rei Luís XIV, sete anos antes do início da construção do palácio, tendo ao comando o paisagista André Le Nôtre, estendem-se por uma área total de 732 hectares, com 3 km de comprimento e 1400 fontes. Na verdade, os jardins eram tão ou mais importantes aos olhos do rei que o próprio palácio. Versailles que surgiu no meio de um pântano que a nada parecia se destinar, tornou-se num palácio emblemático.

Os seus jardins foram projetados como uma ópera de verde, mármore e bronze. Uma imensa composição mitológica animada pelas águas.

Na bacia de Apolo, coração da perspectiva central, tem-se a “Carruagem do sol que surge do oceano”. Mais adiante, a representação de Latona e seus dois filhos transformando os camponeses de Lycie em sapo. Ou ainda do gigante Encélado cuja cabeça brilhava por entre as rochas onde se encontrava preso. Estes conjuntos sobreviveram até os dias de hoje, testemunhas do mito que o rei quis construir em torno dele. Nestes jardins predominavam a lógica, clareza e equilíbrio, sintetizados pelo seu traçado simétrico, valorizando a perspectiva e criando a sensação de grandiosidade.

Apesar da tradição das máquinas de Hesdin e da Villa d’Este não ter desaparecido da arte dos jardins clássicos, muitos não perduraram até os dias de hoje. Por exemplo, Versailles de Luís XIV um teatro de água, a sua voûte de água, onde as inclinações dos jatos d’água eram tão bem calculadas que se podia caminhar por entre eles sem se molhar.

Os espelhos d’água eram realçados por fontes ou jatos de água únicos. Como a topografia francesa não favorecia a construção de quedas d’água, movimentos de terra foram realizados para se criarem fontes que satisfizessem as vontades do rei.



O jardim de Versailles possuía diversas fontes, apesar de não haver volume de água e pressão suficientes para abastecer e movimentar todas ao mesmo tempo. Para que tudo fosse perfeito, alguns meninos segurando bandeiras corriam entre os bosques avisando o caminho realizado pelo rei. Assim, as fontes por onde ele passaria eram ligadas e as outras desligadas. Para Luís XIV, Versailles era um "jardim de águas", e passear pelos jardins, significava ver as fontes.

Nestes jardins predominavam a lógica, clareza e equilíbrio, sintetizados pelo seu traçado simétrico, valorizando a perspectiva e criando a sensação de grandiosidade. O jardim ficava em torno de um eixo central de grande comprimento (próximo de 2 Km), proporcionando uma aparência infinita. Este eixo não era cortado no sentido horizontal.

Os parterres foram dispostos simetricamente a este eixo e separados dos bosques por cercas-vivas. Havia estátuas de mármore branco, fontes, canteiros floridos, relvados.

No bosque foi construído o Grand Trianon, um palácio reservado, com jardins floridos, que era para o rei um local de privacidade e refúgio.

Depois de finalizada a obra, Luís XIV criou um guia para circulação no jardim, indicando os caminhos a serem percorridos e as linhas de vista. A monumentalidade de um jardim era consequência de uma escala que pudesse impressionar, expressão esta conseguida nos grandes espaços abertos. Em Versailles, os jardins foram estruturados em uma série de terraços planos e abertos. Nestes terraços foram construídos parterres (broderie parterre), onde o chão era todo bordado com buxinhos podados.

Os espaços eram complementados com pedras trituradas ou pó de tijolo, além de possuírem vasos plantados com flores, oferecendo assim cor ao jardim. Um corredor principal ligava os parterres, que se estendia até árvores plantadas de forma bastante adensada. Entre o castelo e esta floresta, as árvores e arbustos eram rigidamente podados, criando uma transição de formas: partindo-se do castelo, estrutura de alvenaria e formas geométricas, passando-se pelas plantas elemento natural em forma também geométrica, chegava-se aos bosques cujas árvores se desenvolviam livremente.

As alamedas eram plantadas em ziguezague dentro dos bosques e florestas, as quais eram interrompidas por clareiras, utilizadas pelas mulheres da corte para realizarem seus piqueniques.



No século XVII, estas áreas, denominadas de round-points (“pontos redondos”, pequenas áreas circulares), foram transformadas, e nela introduzidos teatros, grutas, viveiros de pássaros e jogos de água. Era um local onde se mudava a dimensão da escala, sem, no entanto, interferir na ideia principal.

O movimento, a cor e animação dos jardins eram dados pelas pessoas que circulavam pelos jardins, encenavam peças teatrais, realizavam festas, espetáculos musicais e de fogo-de-artifício.

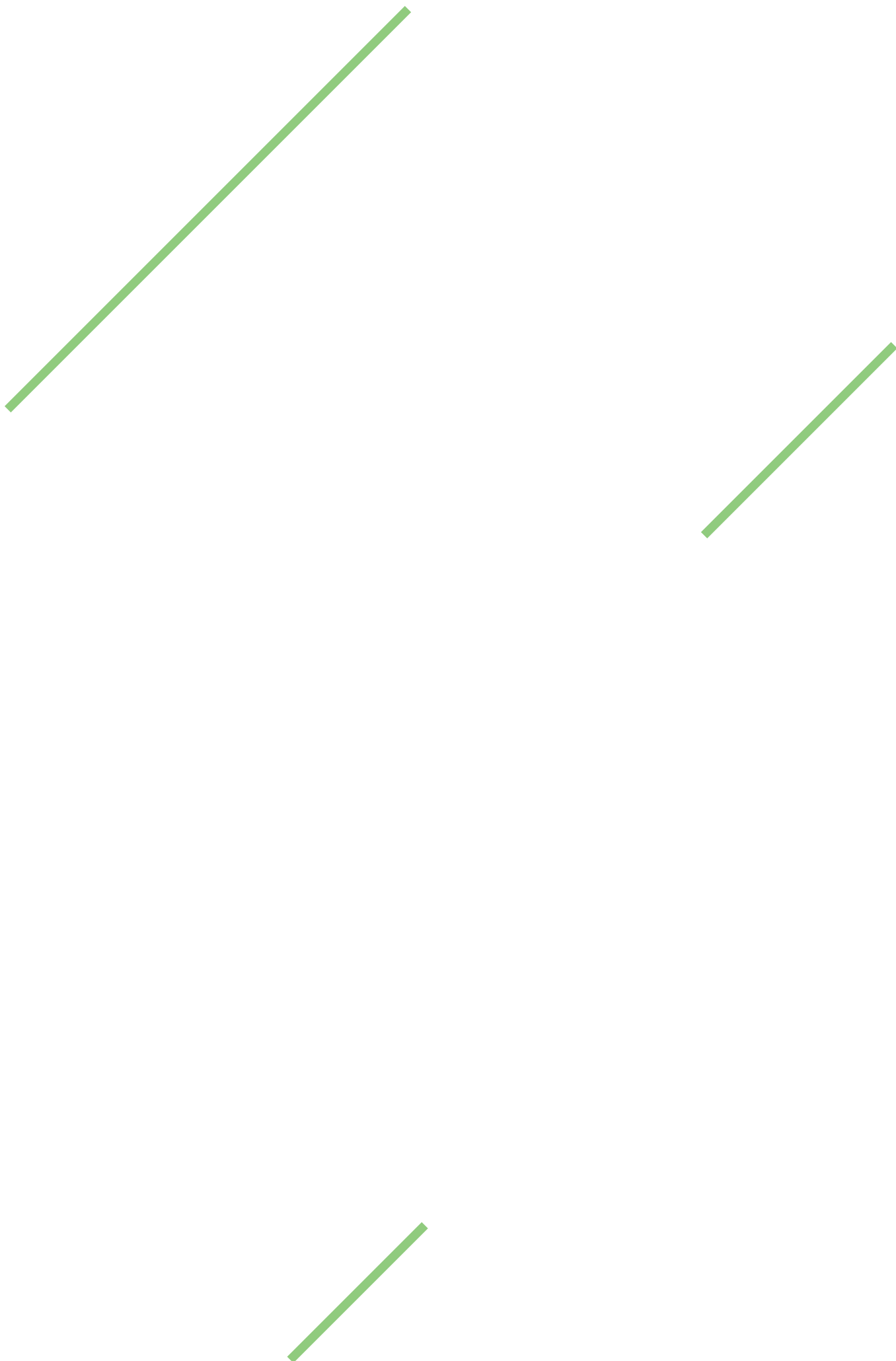
O jardim à Le Nôtre é, pois, uma construção geométrica que, à regularidade estática ensaiada no ainda hortus conclusus renascentista italiano, prefere a caprichosa invenção de perspectivas a perder de vista, afirmando-se como alternativa à Natureza, enquanto criação que a subordina a uma ordem racional. Mais do que espaço de repouso, é o cenário de um Poder que começa por impressionar para depois divertir. A ostentação casa-se com a Festa, e esta, no século XVII francês, define-se essencialmente por representação teatral, numa ambivalência dos seus elementos ordenadores — naturais e artificiais — que, em Versalhes ou nas Tulherias, servirá aos espetáculos de Molière como aos do “Ballet du Roi”.

No geral, os jardins franceses são herdeiros das características existentes nos jardins italianos: peçados de estátuas, fontes monumentais, além de corredeiras de água e galerias. Mas é importante relembrar que, no estilo francês, a rígida distribuição axial, a simetria, a perspectiva, o uso de topiaria e a sensação de grandiosidade são pontos-chave.

A evolução do jardim aconteceu pouco a pouco e com grande lentidão. Os jardineiros franceses tinham uma grande predileção pelo trabalho em terrenos inclinados, e por toda esta “arquitetura verde” onde construções leves eram revestidas de folhagens e de plantas trepadeiras. Esta herança dos séculos precedentes e também dos jardins romanos, foi sendo gradualmente modificada, sempre de forma parcial. A geometria e a lógica foram preponderantes para o surgimento do formalismo no jardim francês. Inclusivamente, o espírito do matemático Decartes (séc. XVII), criador da ciência da geometria analítica, também se aplicou aos jardins: a concepção de eixos e de eixos cruzados foi utilizada nos jardins, inclusive no de Versalhes.

Obedecendo a este conceito geométrico, as árvores eram dispostas em linhas retas, e o relvado era restringido a áreas retangulares. As árvores e arbustos eram podados de forma rígida, descaracterizando a sua forma natural. Na arte, a moda valorizava o óbvio e o excessivo: quanto mais elaborado fosse o projeto, com adornos mais atrativos, maior era o prestígio do seu proprietário. Todos estes elementos complexos e estas adaptações “originais” que foram surgindo aos poucos acabaram formando esta síntese que foi o jardim clássico “à la française” em meados do século XVII.

Imagem do poder monárquico absolutista, o jardim francês foi de larga progenitura na Europa barroca e iluminista, de Portugal à Rússia autocrática dos czares, na profusão de desenhos possíveis de conhecer.



1.5. JARDIM ROMÂNTICO

Foi no Renascimento que o Homem, despertado pela sua curiosidade, foi conduzido à pretensão de querer conhecer o funcionamento de tudo o que estava à sua volta. Na sequência deste espírito crítico, iniciou-se no século XVII, uma revolução científica, em que os conhecimentos só eram considerados corretos depois de confirmados pela experiência e pela Razão, surgindo assim o método experimental. Esta nova mentalidade europeia levou, no século XVIII, ao Iluminismo, que através do ensino e da difusão do saber procurava instruir o Homem e “iluminá-lo” com a luz da Razão, do progresso, da cultura e do conhecimento (Racionalismo).

Os ideais iluministas propunham inovadoras alterações sociais e políticas, criticando a ordem estabelecida e defendendo os ideais de progresso, liberdade, igualdade, tolerância, direito à felicidade das nações e à justiça social. Os filósofos e intelectuais iluministas, com as suas ideias, contribuíram para mudanças sociais e políticas profundas na Europa, que acabarão por enraizar-se em inúmeros países do mundo e que vão estar na base do Liberalismo, que se viria a implantar, sobretudo na Europa, a partir dos finais do século XVIII.

No século XVIII, o contributo da arqueologia suscita de novo o interesse pela antiguidade clássica. A descoberta da cidade de Pompeia (1748), soterrada pela lava do vulcão, funcionou como que um catalisador, assim que surgiram as primeiras ruínas. Estas descobertas fizeram reacender o interesse pela arte e cultura greco-romana. Com uma burguesia enriquecida, não tardam a surgir encomendas que envolvem arquitetos, pintores, escultores e paisagista numa movimentação que está na génese do neoclassicismo. Nasceu no século XVIII, originalmente em Roma, tendo-se tornado muito

popular em França. História clássica e mitologia fizeram parte de muitos trabalhos do neoclássico.

A arquitetura paisagística do século XVIII foi influenciada pela evolução do barroco italiano, do exemplo francês e ainda colhe exemplos na escola chinesa, através dos conhecimentos trazidos para a Europa por parte de elementos chegados à Corte francesa. O Neoclassicismo é o movimento que caracteriza este período. Os artistas a ele ligados rebelaram-se contra a arte herdada do estilo Rococó, pois este, representava as extravagâncias da sociedade aristocrata sob o reinado de Luís XV que precede a Revolução Francesa.

Os artistas neoclássicos rejeitando tal beleza superficial e frivolidade aristocrática contida no rococó, queriam afirmar a arte neoclássica como um estilo carregado de carácter moral. Para eles, o estilo rococó representava uma cultura decadente, e o propósito da arte não continha uma finalidade decorativa, antes promovia uma inspiração de valores, contida na grandeza da cultura greco-romana. A arte desempenhou um papel político. Como um sinal de que extravagância tinha dado lugar a solenidade, a clareza e a ordem, a serpentina e estilo rococó curvilíneo foi substituído pelo estilo simétrico e retilíneo neoclássico.

Recuando um pouco até Inglaterra encontramos, aqui, uma clara resistência às influências estrangeiras, nomeadamente continentais. Preferiam manter-se fiéis à tradição medieval. No entanto, as ideias do Renascimento, foram abrindo caminho, lentamente, no país. Na primeira metade do século XVII foi criado na Inglaterra, um parque de características ítalo-francesas, que mais tarde sofreu a influência do Estilo de Palladio (arquiteto italiano, 1508-1580).



Nesses tempos os jardins regulares foram enriquecidos na Inglaterra por uma forma original de canteiro, adaptado na França. Influências humanistas chegaram quando, Guilherme III da Holanda ocupou o trono da Inglaterra em 1689, e através da arte da topiaria feita na Holanda colocou-se um fim à velha tradição. Porém, alguns autores ingleses ridicularizaram o exagero da arte de topiaria, atacando violentamente os jardins clássicos, e estes foram-se modificando, perdendo algumas de suas características.

A Inglaterra na segunda metade do século XVIII, é já uma potência europeia quer a nível financeiro, quer a nível político. Estas “revoluções financeiras e políticas” ameaçam transformar a sociedade, pois a burguesia mercantil enriquecida joga um papel preponderante na alavanca da economia. Apesar de a aristocracia manter um estatuto privilegiado na importância social, este grupo endinheirado movimenta ideias e mentalidades.

Com as novas descobertas sobre a antiguidade a busca por textos clássicos de todos os géneros intensificou-se. Havia agora quem tinha como modo de vida a tradução dos clássicos para a língua inglesa através do financiamento de aristocratas, e ao mesmo tempo de membros pertencentes a uma classe mercantil e burguesa, o que permitia um acesso mais fácil às publicações que iam surgindo.

Em clubes e cafés fomentavam-se discussões à volta das ciências e das artes, aproximando os homens que anteriormente estavam separados. Surgiam novas oportunidades de negócios. No terreno filosófico, o século XVIII é chamado Século das Luzes, isto, porque na época em questão, a crença no desenvolvimento sem limites da razão, é a principal característica deste movimento, a partir do qual, o papel da Igreja é questionado, reavaliando o lugar do homem e da sua relação com a Natureza.

Desde a construção de “villas” ao longo do rio Tamisa, à encomenda de bustos retratando o cliente vestido com togas romanas, assistiu-se também à ausência destes na cidade, para que, nas suas propriedades rurais passem a gerir as suas quintas e escrever, na emulação de Plínio, o Velho.

O Neoclassicismo atravessou todos os aspetos da sociedade e, em particular nos espaços ajardinados, operou-se uma mudança na interpretação das palavras Natureza e natural; a Natureza era vista como algo que, tanto podia incorporar a ordem e simetria transmitida por um designer, bem como a parte selvagem de um país intocado pela Arte, ou seja, pela mão do homem.

O jardim romântico inglês foi palco de quatro correntes de design que, de certa forma, surgiram sempre como uma evolução da anterior. Os quatro nomes relativos a estas correntes são: John Vanbrugh, William Kent, Lancelot “Capability” Brown e Humphry Repton.



John Vanbrugh (1664-1726) foi sem dúvida, um homem inteligente com talentos artísticos de grande alcance e uma mente curiosa. Criou, com a ajuda de Nicholas Hawksmoor, o que tem sido descrito como uma obra-prima da transição do classicismo para o romântico, o castelo Howard em Yorkshire, cuja construção é datada entre 1699 e 1712, sendo que, a maior parte do edifício foi construída para Charles Howard, 3º Conde de Carlisle, que nele quis recriar um mundo ideal. Nesta obra destacaram-se os elementos palladians da arquitetura de Vanbrugh, fazendo notar-se o uso de simetria e a proporção nos seus edifícios e nos quartos, e a incorporação da casa na paisagem - uma característica que definia o trabalho de Andrea Palladio, visível na construção das Villas do Vêneto (região do nordeste de Itália) por volta do século XVI.

Vanbrugh serviu-se da obra "Il Quattro Libri" de Palladio, para projetar ambas as casas e terrenos que foram fundados originalmente sobre o trabalho do antigo escritor romano Vitruvius (conhecido como Vitruvius).

A valorização da natureza selvagem e sua associação com a estimulação da imaginação (a partir da filosofia do empirismo) levou à abertura dos jardins para a paisagem circundante, a preservação das florestas pré-existentes e a construção de lagos (os quais caracterizam o trabalho de Vanbrugh).

A geometria no espaço deixou de ser um símbolo do controlo do homem sobre a Natureza, como foi no jardim formal do século XVII, e passou a ser uma referência à ordem inata da mesma, assumindo, agora, uma forma dissimulada. Mas, era ainda visível alguma geometria nalgumas secções do jardim: jardins retangulares agrupados junto à habitação,

e arrojadas avenidas deram lugar a uma estrutura subjacente que ligava todo o esquema da paisagem. Esta mudança foi demonstrada primeiramente no Castelo Howard. O uso inovador de Vanbrugh em relação à topografia natural, para esconder e revelar portões e obeliscos ao longo da via de acesso para a casa, juntamente com sua aparente dispersão dos templos românticos, obscureceram o esqueleto geométrico que liga os elementos da paisagem do Castelo Howard em conjunto.

A paisagem foi concebida à escala romana, uma escala enorme. Vanbrugh usou ambas as geometrias: evidente e oculta nos seus sistemas. A sua impressionante Obelisk Parterre na frente sul de Castle Howard não foi universalmente admirada, mas o uso do simbolismo clássico em forma de pirâmides, obeliscos e templos de Vitruvian acabou por ser copiado em muitos jardins ao longo das décadas seguintes.

O movimento e a imaginação eram estimulados por caminhos curvos e que desapareciam, por linhas de vista encobertas por galhos. No estilo paisagístico sempre havia um elemento surpresa ou a sensação de mistério. A ordenação assimétrica da paisagem provocava uma complexidade visual enquanto que nos jardins formais com traçados rígidos, todo ele poderia ser observado em um só lance visual. Os desenhos assimétricos eram mais difíceis de se compor, devendo-se sempre buscar o equilíbrio.

Muitos jardins foram projetados como se fossem quadros, divididos em planos: primeiro plano, plano médio e o plano mais distante. Tudo ordenado em torno de um ponto de vista principal como um templo, uma fonte ou um lago.



William Kent (1685-1748) é considerado arquitecto e designer e um líder do início do estilo Georgiano em Inglaterra. A vida dele coincidiu com o maior ponto de viragem na história de Inglaterra: a casa de Hanover, de origem germânica que substituiu a casa Stuart na coroa britânica, em 1714. Kent começa a sua carreira no mesmo momento em que há um incremento na construção de casas no campo. A classe dominante na era Georgiana dividia-se entre Londres e as suas propriedades rurais, onde recebiam muitas vezes os seus pares.

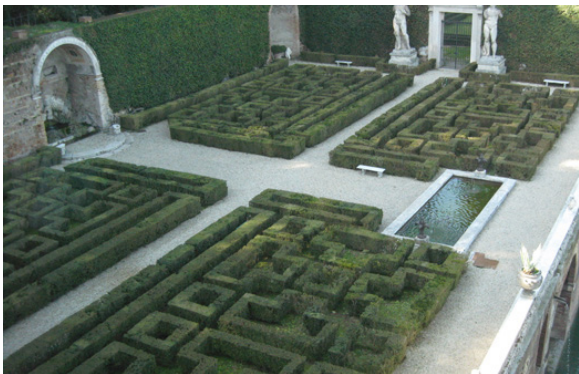
No ano de 1725 William Kent começou a expandir a sua arte e tornou-se no primeiro designer inglês de interiores.

Porém, a maior herança de Kent projeta-se no "landscape garden", também conhecido como estilo Augusto. Tem este nome devido à influência que colhe da paisagem romana da era do imperador Augustus. No entanto, Kent não era nenhum horticultor, ele imaginava a paisagem como uma pintura clássica, cuidadosamente arranjada para maximizar os efeitos artísticos de luz, forma e cor. Kent gostava de incluir canais, bacias e corpos d'água de uma forma "natural". Os jardins projetados por Kent evocavam tempos antigos: estátuas; templos; grutas; cavernas de eremitas. As suas criações de jardinagem mais importantes incluem Stowe,

Chiswick e Rousham House Gardens.

Rousham House, situada em Oxfordshire, é possivelmente o primeiro exemplo e o menos alterado ao longo dos tempos de um jardim inglês do estilo Landscape. Situados numa curva do Rio Cherwell, Kent pretendeu criar e transformar a paisagem natural, numa paisagem a recordar as glórias e atmosfera da Roma Antiga. Afastados, e não visíveis do palácio, os caminhos passam por templos clássicos, edifícios extravagantes e estátuas representando o espírito da época, como gladiadores agonizantes, um cavalo sendo ferozmente atacado por um leão e outras representando temas semelhantes.

Caminhos atravessam os bosques, onde a água abundante vinda do Cherwell é amplamente utilizada em pequenos regatos que correm para tanques e piscinas formais, enquanto estátuas clássicas de deuses romanos e criaturas mitológicas estão engenhosamente posicionadas para iludir o olhar, cada um colocado no seu próprio vale ou clareira, numa sequência de elementos pitorescos. Um jardim independente, situado junto ao palácio, evoca o espírito das eras Tudor e Stuart da jardinagem inglesa. Canteiros limitados com caixas e bordaduras de rosas antigas e plantas herbáceas são rodeados por muros de antigo tijolo vermelho.



A segunda metade do século foi dominada por Lancelot (Capability) Brown. Brown começou a sua carreira a trabalhar em Stowe com William Kent com quem aprendeu e executou diversos trabalhos sob a sua direção. Em 1751 tornou-se independente. Desenhava paisagens para os aristocratas do seu tempo. Os seus trabalhos caracterizavam-se pela sua aparência natural, dando a impressão de não terem sido planeados. A alcunha "Capability" (capacidade, em português) é da sua própria autoria; indicava aos seus clientes que os seus jardins tinham "capacidade" ou "possibilidade". O estilo de Brown deriva de dois princípios práticos: conforto e elegância. Por um lado, havia uma determinação de que tudo deve funcionar, e que a paisagem deve prever todas as necessidades da casa grande. Por outro lado, as suas paisagens tinham que ser coerentes e parecer elegantes.

São características da sua obra: prados da relva em frente à mansão, lagos que serpenteavam, follies (edifícios/estruturas que não tinham utilidade), caminhos circundantes, árvores a ladear e aglomeradas de forma circular. Pontes ou cascatas, muitas vezes foram usados para ligar os lagos "naturais", e muitos jardins formais foram destruídos por Brown, para serem substituídos por paisagens, o que o levou a ser criticado mais tarde. Ele não tinha por hábito o uso de pedra esculpida, nem utilizar formas arquitetónicas: limitava-se à relva; espelhos de

água parada; algumas espécies de árvores utilizadas isoladamente, em grupos, ou em linha soltas; e fazia uso das ondulações do terreno. Com estes ele fez padrões harmoniosos simples, sem simetria óbvia. Estes elementos são bem ilustrados no parque e no lago em Petworth House em West Sussex.

Lancelot Brown na sua variedade de paisagens consegue confundir o olhar fazendo acreditar que as várias secções, ou peças do jardim, embora geridas e mantidas de forma diferente, pareçam uma só. Os seus lagos extensos, em níveis diferentes e aparentemente não relacionados, formavam um único corpo de água como se de um rio se tratasse e atravessavam a paisagem que, tal como o próprio parque, corria indefinidamente.

Lancelot Brown tornou-se o líder do desenvolvimento do estilo de jardinagem Serpentine. As características clássicas deste estilo eram constituídas por um relvado que ocupava toda a frente da casa, aglomerados circulares, um lago, uma linha de árvore a cercar e um passeio para as carruagens. Este estilo é algumas vezes conhecido como o English landscape garden. Poderíamos chamar-lhe o estilo "Browniano". O nome Serpentine Style é usado para chamar a atenção da utilização de curvas de fluxo livre. É feita uma menor utilização dos edifícios do jardim e mais utilização de linhas de serpentina no layout de bosques e água.



Humphry Repton (1752-1818) continuou os princípios de Brown, defendendo-o no seu livro *Sketches and Hints on Landscape Gardening* (1795) mas, ao contrário de Brown, que projetava paisagens de uma escala imensa e impessoal; Repton oferecia aos seus clientes, pinturas de aguarela e instruções escritas detalhadas, muitas vezes envoltos em pele marroquina que ficaram conhecidos como *Red Books* (livro vermelho), de modo a que os seus clientes tivessem acesso ao antes e depois. Os textos aí inscritos elevam o estatuto da jardinagem paisagista.

Repton via a jardinagem como uma forma de arte funcionado a paisagem como uma tela. O seu ideal era a beleza natural reforçada pela arte. Repton continuou na jardinagem paisagista as técnicas desenvolvidas por Brown, introduzindo socacos tão importante para o primeiro plano e passeios de cascalho. Ele também reintroduziu o canteiro de flores.

Repton defendia uma transição gradual entre casa e as terras por meio de socacos, balaustradas, e degraus. Ele foi influenciado pelo movimento pitoresco, que admirava paisagens selvagens.

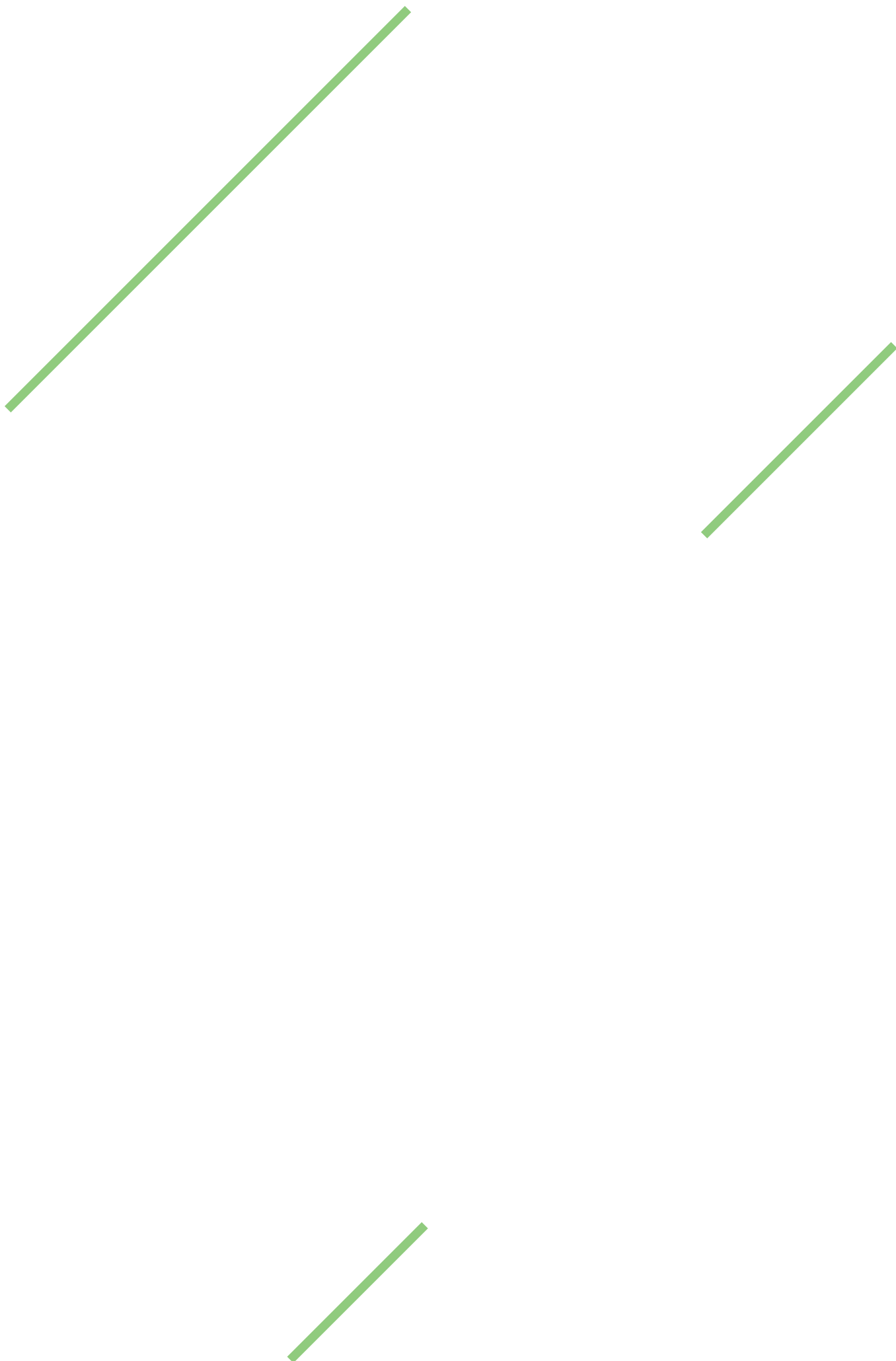
Repton delineou os seus princípios de paisagismo no seu livro *"Observations on the Theory and Practice of Landscape Gardening"*:

The perfection of landscape gardening consists in the four following requisites. First, it must display the natural beauties and hide the defects of every

situation. Secondly, it should give the appearance of extent and freedom by carefully disguising or hiding the boundary. Thirdly, it must studiously conceal every interference of art. However expensive by which the natural scenery is improved; making the whole appear the production of nature only; and fourthly, all objects of mere convenience or comfort, if incapable of being made ornamental, or of becoming proper parts of the general scenery, must be removed or concealed.

Em 1797, Bayham foi herdado por John Jeffries, (aristocrata inglês) que, em 1799, solicitou a Humphry Repton, conselhos de modo introduzir melhorias na propriedade, e ainda encomendou um projeto para uma casa nova.

As principais propostas no *Red Book* de Repton para Bayham, incluíam a criação de um lago para a extremidade ocidental do vale com a nova casa situada na margem Nordeste, um novo caminho de acesso do oeste ao longo do lado sul o lago, a redução do gótico *Dower House* para uma casa de campo, e o desenvolvimento da paisagem do vale para manter o seu caráter de floresta a oeste e de um relvado que alimentava vacas e ovelhas. Repton fez uma segunda visita em 1814, altura em que tinha sido adotado apenas a proposta do lago, embora mapas posteriores sugiram que as suas propostas influenciaram a paisagem do vale.

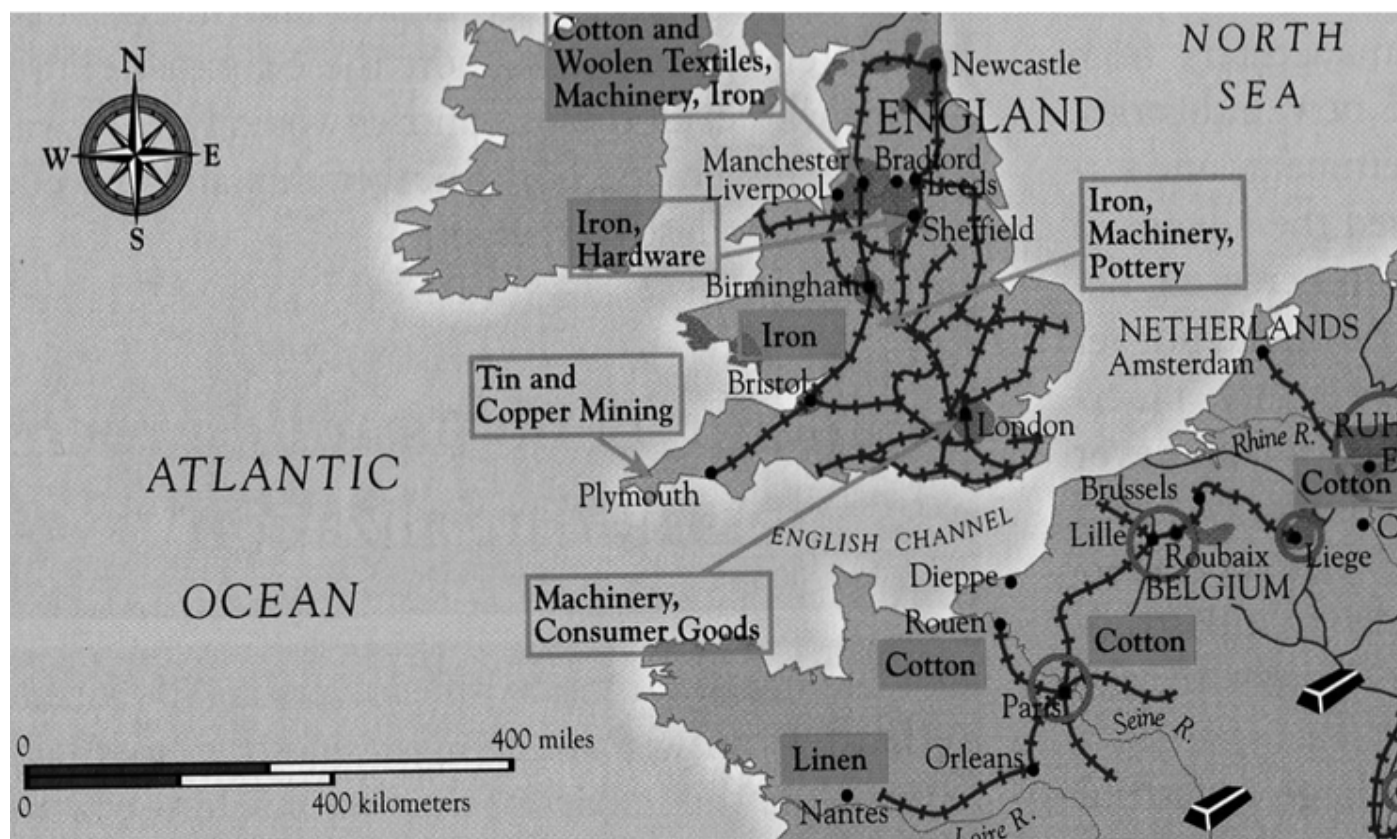


1.6. SÉCULO XIX E XX

1.6.1. CIDADE-JARDIM

Iniciada no século XVIII, na Inglaterra, a Revolução Industrial traduziu-se, em “sentido lato”, num processo de modificações estruturais profundas na economia, na sociedade e na mentalidade do mundo ocidental ao longo do século XIX. Em “sentido estrito”, as transformações tecnológicas e económicas foram, porém, a imagem de marca da revolução industrial. Grandes descobertas técnicas, amparadas em novas fontes de energia, motivaram a passagem da manufatura à maquinofatura. A palavra “indústria” passou a ser utilizada para designar o fabrico em grande escala oriundo do maquinismo e um país industrializado definiu-se pela percentagem de mão-de-obra e pela riqueza obtidas através do sector secundário de atividades.

Durante o século XIX, a Europa assiste a um crescimento económico e financeiro que se traduz no seu principal núcleo – a Inglaterra- numa mudança acentuada de forma de vida. As cidades, e neste particular, Londres, eram o símbolo do progresso cultural, recreativo, técnico e económico da vida moderna, correspondendo ao ideal de promoção social de muitas pessoas.





Nestas paisagens urbanas do século XIX, a cidade apresenta-se como um espaço onde as classes sociais têm o seu papel bem definido. As construções identificam os seus habitantes, e os bairros operários ocupam na periferia um espaço cada vez maior. Dois mundos em oposição se apresentam: uma alta burguesia instalada em palacetes bem localizados, contra a existência de bairros operários, periféricos que alojam famílias numerosas que convivem entre si em espaços exíguos e de baixo nível de qualidade.

Erguidos nas zonas industriais, envoltos no fumo das fábricas, possuíam habitações pequenas, mal divididas e insalubres, e encontravam-se geralmente superlotados. Estas condições contribuíram grandemente para a degradação da qualidade de vida e dos costumes das classes urbanas no século XIX.

Polo de atração, a cidade fruto deste dinamismo industrial e financeiro, assiste a um crescimento urbano que vai acentuar os desníveis sociais existentes, através duma «curiosa segregação geográfica» que separa grupos distintos no seu seio. As primeiras grandes reparações de renovação urbana que ocorreram nas principais capitais europeias, na segunda metade do século XIX, privilegiam sobretudo os bairros centrais, concebidos pelos governos como a “sala de visitas” das cidades.

Erradicaram-se oficinas, habitações degradadas. Rasgaram-se novas e grandes praças. Lançaram-se os fundamentos do saneamento urbano: as ruas foram pavimentadas, possuíam passeios e iluminação (a gás, primeiro, e só no final do século a eletricidade) e ergueram-se grandes edifícios em pedra, de fachadas alinhadas e austeras, de feição neoclássica, usados para a administração pública ou transformados nas sedes sociais da burguesia: os bancos, as bolsas, os grandes armazéns, os escritórios. Por isso, o centro urbano tornou-se o espaço exclusivo do poder económico e político.

Esta problemática não andava longe dos debates políticos, no entanto, parecia não haver solução para esta “segregação” que se acentuava, com um cada vez maior, desenvolvimento industrial.

Foram preocupações desta natureza, que nortearam as primeiras grandes reparações de renovação urbana que ocorreram nas principais

capitais europeias, na segunda metade do século XIX, e marcam os primeiros progressos do urbanismo no Ocidente. Essas reparações privilegiaram sobretudo os bairros centrais, concebidos pelos governos como a “sala de visitas” das cidades.

Erradicaram-se daí as oficinas e as habitações degradadas; rasgaram-se novas e grandes praças; lançaram-se os fundamentos do saneamento urbano; as ruas foram pavimentadas, possuíam passeios e iluminação (a gás, primeiro, e só no final do século a eletricidade); e ergueram-se grandes edifícios em pedra, de fachadas alinhadas e austeras, de feição neoclássica, usados para a administração pública ou transformados nas sedes sociais da burguesia: os bancos, as bolsas, os grandes armazéns, os escritórios. Por isso, o centro urbano tornou-se o espaço exclusivo do poder económico e político. A partir do centro (a cidade velha), e à sua volta, foram surgindo largas avenidas e novas vias circulares por onde se espraíaram os bairros burgueses com as suas elegantes mansões residenciais

A partir daí, os novos bairros suburbanos obedeciam a uma forte compartimentação social e até profissional. Instalados em zonas novas, não possuíam quaisquer infra-estruturas, delineando-se ao sabor do crescimento. De entre estes, os bairros operários foram, sem dúvida, os mais carenciados. Erguidos nas zonas industriais, envoltos no fumo das fábricas, possuíam habitações pequenas, mal divididas e insalubres, e encontravam-se geralmente superlotados. Estas condições contribuíram grandemente para a degradação da qualidade de vida e dos costumes das classes urbanas, no século XIX.

Assim, o próprio crescimento urbano acentuou os desníveis sociais existentes através duma «curiosa segregação geográfica» que separa grupos distintos no seio das cidades. Esta problemática não andava longe dos debates políticos, no entanto, parecia não haver solução para esta “segregação” que se acentuava, com um cada vez maior, desenvolvimento industrial. É aqui que surge um nome - Ebenezer Howard - que ficará conhecido a partir dos estudos urbanísticos consagrados na obra de sua autoria: “Garden Cities of Tomorrow”.



Atento ao que aqui acontecia, não se limitava a transcrever, todas estas discussões, exerciam sobre ele um certo fascínio, na medida em que a sua preocupação se centrava no facto, de não encontrar unanimidade de opiniões que pudessem contribuir para a resolução dos problemas sociais e ambientais que se viviam nas cidades industrializadas. Uma outra preocupação lhe sobreveio: as limitações que o próprio governo enfrentava, para poder tomar medidas neste sentido.

Homem culto, as suas leituras (eccléticas) nortearam-no numa linha de pensamento no qual, pretendia encontrar soluções para tão grave problema. Desde obras como: “Anarquismo” de Peter Kropotkin, “Utopia” de Thomas More e “Socialismo” de John Ruskin e William Morris, assim como referências literárias que abordavam as reformas acontecidas no meio agrário, nomeadamente de Henry George, constituíram manancial teórico para o erguer da obra que já se desenhava no seu pensamento. Atento ao fenómeno das migrações urbanas, não deixa de se debruçar sobre os registos elaborados por Edward Gibbon Wakefield, Thomas Spence e Herbert Spencer, cuja obra se baseia em teorias relacionadas com propriedades territoriais, land tenure trust concept, onde o lucro era dividido pela comunidade.

Com todo este suporte teórico, Howard, baseia-se ainda na obra “Geometria do diagrama da cidade modelo Vitória de James Silk Buckingham” Com a qual forma uma combinação única de propostas inovadoras, que mais tarde acabam publicadas. Consciente da tarefa que tinha pela frente, pareceu-lhe importante determinar alguns princípios na elaboração da sua teoria, nomeadamente em relação à especulação imobiliária, necessidade de controlar o número de habitantes para cada um dos novos espaços emergentes, e ainda tentar assegurar uma combinação perfeita com todas as vantagens de uma vida urbana cheia de oportunidades e entretenimento juntamente com a beleza e os prazeres do campo. Elencou alguns aspetos que considerava importantes no diagnóstico que realizou

ao apresentar as vantagens e desvantagens que cada cenário- rural e citadino- apresentavam.

Acidade era o espaço da socialização, da cooperação e das oportunidades, especialmente de empregos, mas padecia de graves problemas relacionados com excesso de população e da insalubridade do seu espaço. Por outro lado, o campo era o espaço da natureza, do sol e das águas, bem como da produção de alimentos, mas também sofria de problemas como a falta de empregos e de infraestrutura, além de uma carência de oportunidades sociais. A chave para a solução dos problemas da cidade, segundo Howard, era reconduzir o homem ao campo, através da criação de atrativos – ou “ímãs” – que pudessem contrabalançar as forças atractoras representadas pela cidade e pelo campo. Assim, num discurso preparado com argumentos bem estruturados, Howard, apresentava a solução ideal; que seria o que ele chamou de Cidade-Campo (Town-Country).

Nessa alternativa, os dois imãs fundir-se-iam num só, aproveitando o que há de melhor em cada um deles, e dessa união nasceria “uma nova esperança, uma nova vida, uma nova civilização”(Howard, 1996, p. 110). Na sua ideia, Howard concebeu um projeto de Cidade-Jardim, onde seria possível a um grupo de pessoas adquirir um terreno, numa área rural, com um preço compatível com o das terras rurais, de modo a permitir que a liquidação do financiamento para a concretização do projeto, pudesse ser feito suavemente por parte dos habitantes do novo núcleo.

Na área rural, a competição natural entre os produtores, as culturas e os modos de produção deveriam indicar quais produtos seriam cultivados. Aqueles que conseguissem gerar mais renda se estabeleceriam nos arredores da Cidade-Jardim. A renda, entretanto, não seria apropriada por um único indivíduo, já que a terra teria sido adquirida colectivamente. Os benefícios obtidos em termos financeiros pelo aumento do valor da terra e, como consequência, pelo incremento da renda fundiária, seriam convertidos em menores impostos e mais investimentos coletivos (HOWARD, 1996).

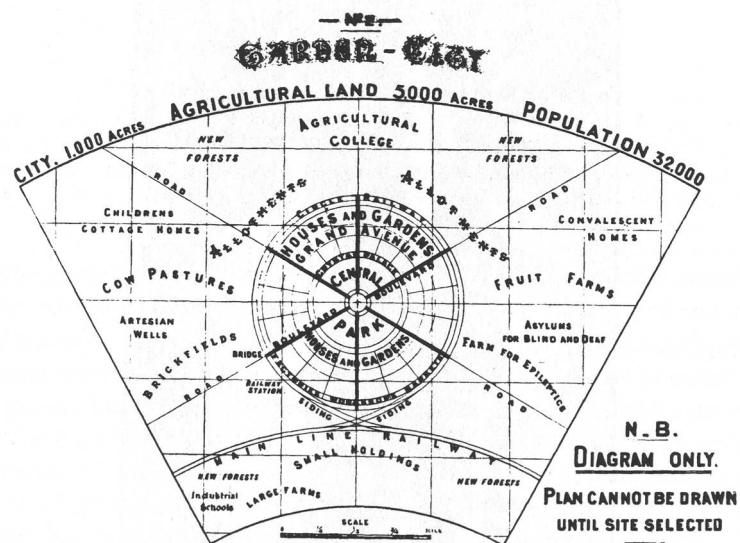
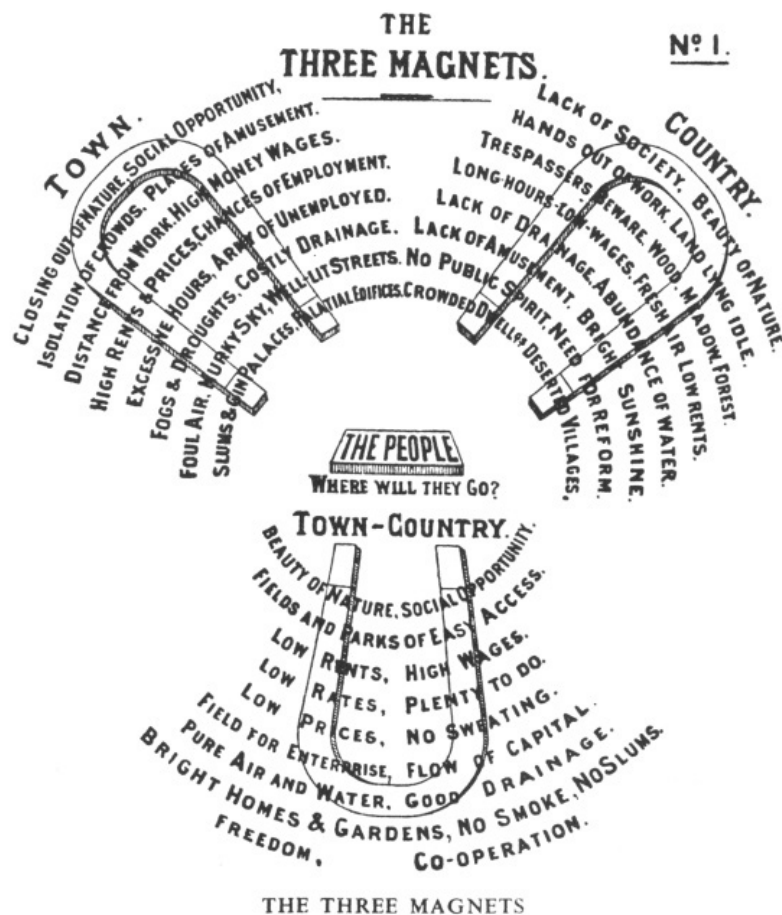


Fig. 2. Ebenezer Howard, *Garden-City. No. 2*, 1902, in *Garden Cities of To-morrow*.



O comércio e a indústria seriam incentivados por meio de baixas taxas e longos prazos de arrendamento para possibilitar a fixação de novos moradores. São várias as interpretações sobre estes projetos apresentados, sendo que, há argumentos que sustentam, ter Howard uma ideia expressa sobre a construção destas cidades. As distâncias entre elas não deveriam ser grandes, e assim que a população da primeira cidade-jardim atingisse o seu máximo, outra cidade seria construída em local próximo, cuidando entretanto para que uma área rural fosse mantida entre as duas. Estas seriam ligadas por ferrovias, que se encarregariam de possibilitar o intercâmbio de mercadorias.

A sua intenção não era criar um subúrbio com jardim, mas uma entidade cidade-campo em combinação permanente com dimensões controlada. Segundo o modelo proposto, denominado Cidade-Jardim, deveria ser construído numa área que compreenderia, no total, 2400 hectares, sendo 400 hectares destinados à cidade propriamente dita e o restante às áreas agrícolas, que agiriam como amortecedor contra o crescimento incontrolável do centro populacional. O esquema feito para a cidade assume uma estrutura radial, sendo composto por 6 boulevards de 36 metros de largura que cruzam desde o centro até a periferia, dividindo-a em 6 partes iguais.

No centro, estaria prevista uma área de aproximadamente 2,2 hectares, com um belo jardim, sendo que na sua região periférica estariam dispostos os edifícios públicos e culturais (teatro, biblioteca, museu, galeria de arte) e o hospital. O restante desse espaço central destinava-se a um parque público de 56 hectares com grandes áreas de recreação e fácil acesso. À volta de todo o Parque Central estaria localizado o "Palácio de Cristal", uma grande arcada envidraçada que se destinaria a abrigar as atividades de comércio e a se constituir num jardim de inverno, estando distante no máximo 558m de qualquer morador. Nesse local, poderiam ser comercializadas as mercadorias que requerem "o prazer de escolher e decidir" (Howard, 1996, p. 115). Funcionaria também como um jardim de inverno, onde os habitantes poderiam passear ao abrigo da chuva e contemplar a paisagem.

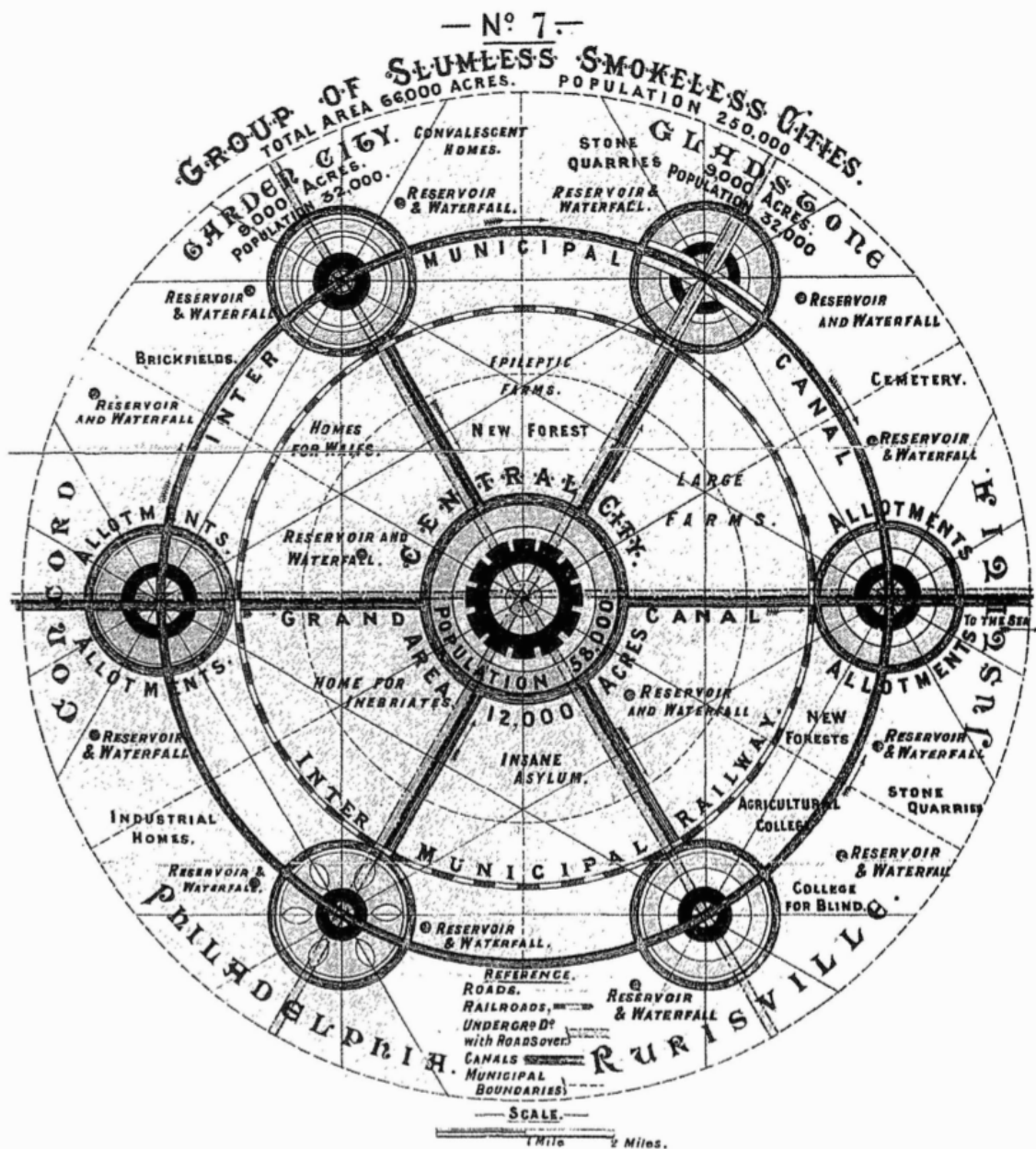
Howard concebia sua Cidade-Jardim de forma a propiciar aos homens mais liberdade através de uma vida comunitária renovada, diferindo dos

empreendedores que pensam somente na eficácia e no rendimento. No espectro político, Howard tentava fazer a ponte entre o liberalismo do Estado Inglês ao *modus operandi* do Estado socialista controlador de todas as atividades. Acreditava que sua cidade-jardim poderia ser uma empresa privada. Por isso, Howard teve apoio das mais variadas posições políticas com sua posição moderadora. Este movimento das chamadas cidades-jardim teve como modelo as experiências realizadas por industriais preocupados com a qualidade de vida dos seus empregados.

Além de proporcionarem melhores condições de trabalho, acreditavam que os conjuntos habitacionais junto às fábricas e implantados no campo poderiam ter um efeito saudável sobre os trabalhadores e consequentemente retornaria em benefícios para a indústria. Howard era um estudioso das ideias de Cadbury e Lever, que posteriormente vieram a juntar-se a ele, em 1902, na Associação da Cidade-Jardim com a "Companhia Pioneira Limitada" para a futura construção da primeira cidade-jardim.

A primeira Cidade-Jardim, Letchworth, foi projetada em 1903 com traçado simples, claro e informal, diferentemente de configurações geométricas rigorosas de tradição clássica renascentista, com um centro urbano elevado composto de árvores de porte e edifícios municipais, próximo à estação. Essa cidade foi dividida em regiões de 5.000 habitantes com suas próprias infra-estruturas. A este projeto, outros se haveriam de seguir, embora não tivessem já o cunho original que lhe imprimiu Ebenezer Howard. No entanto, é de salientar, que, apesar da ideia original ter sido de algum modo alterada nos projetos posteriores, é possível colher neste empreendedor, um conceito de desenvolvimento sustentável, aliado a preocupações ambientais, ideário que nem sequer existia na época. Esta visão eco-urbanística, traduzia já uma preocupação ecológica à luz das teorias contemporâneas.

Todo o desenvolvimento industrial que se fazia sentir desde algumas décadas, com maior incidência em países como a Inglaterra, acabaram por chamar o cinzento à cidade – um aglomerado populacional distribuído por espaços que todos os dias viam o seu quotidiano alterado. Esta realidade não tarda a chamar a atenção de alguns observadores mais atentos.



Numa vontade de colocar em prática todo um conceito teórico que se foi desenhando, tem no ano de 1903 um marco assinalável - Letchworth – um local escolhido, e que ficaria conhecido como a primeira a primeira cidade-jardim.

Em 1904, com a abertura do concurso para a apresentação de projetos que pudessem colocar em marcha o pretendido, a proposta dos arquitetos Raymond Unwin e Barry Parker saiu vencedora. Estava dado o mote para uma experiência urbana que tinha em mente transformar um padrão e referências citadinas até aí existentes.

O traçado desta primeira cidade-jardim segue um padrão simples, informal e claro, apenas com o desenho central um pouco mais rígido.

Howard's formal circular layout may have suggested a radial centrepiece at Letchworth, to which Raymond Unwin added informal perimeter 'villages' on the scale of New Earswick. Unwin's initial layout had been self-consciously informal (based upon his misreading of Camillo Sitte's manual on urban design), but was tightened into a geometric layout for the artisans' housing, while the loose-knit village-style centre was superseded by the civic grandeur of Edwin Lutyens' (1869–1944) central squares.

Em linhas gerais, foi planeada para abrigar um número limitado de habitantes onde a inclusão de áreas verdes, a existência de serviços públicos, e as necessárias vias de circulação foram prioridades a ter em conta. A acrescentar, não foram esquecidas as atividades sociais, que constituiriam um meio termo numa tentativa de equilíbrio entre duas realidades distintas: o isolamento do meio rural e a vida frenética das grandes cidades. Neste recanto da natureza nunca se está a mais de 200 m de um parque.

A plantação de árvores e a paisagem eram condição sine qua non para a imagem de uma cidade jardim. As árvores e relvados da estrada residencial tinham quase como função, a unificação dos vários edifícios de construção standard. Sebes, árvores,

arbustos e canteiros deram a toda a cidade uma aparência semelhante a um parque que condiz com o termo "cidade-jardim". Fora da área habitacional da cidade, as quintas originais, foram arrendadas com o objectivo de fornecerem subsistência para a comunidade. Ao arrendar estas quintas à volta da cidade criou-se um chamado agrícola belt, que se considera ter antecipado a ideia dos green belts dos anos 50. Estes, além de funcionarem como que uma espécie de muralha protetora à volta da cidade, a exemplo da muralha feudal tem ainda como função, impedir o crescimento exagerado da cidade como se fosse um marco de onde não se poderia passar além.

Uma das características destes green belts era permitirem ao observador, a visão de paisagem natural, tornando-a aprazível e convidativa.

Aqui, em Letchworth, exemplo de um design informal provindo do movimento Arts and Crafts, predominou até aos anos 20 do século XX. O projeto de layout e habitação das primeiras residências da cidade-jardim estão estritamente associados a Barry Parker e Unwin. Os seus numerosos desenhos deram início ao estilo de arquitetura ligado ao Movimento da Cidade Jardim. As suas casas em Letchworth Lane, tais como: "Laneside" e "Crabby Corner", construídas em 1904, na melhor tradição vernacular, caracterizavam-se pela cor branca das paredes predominantemente de reboco grosso, um telhado proeminente com grupos de pitorescas claraboias e chaminés altas.

Estes, criaram uma norma, um padrão, que variava de acordo com as circunstâncias, com a capacidade económica do agregado familiar.

Durante as primeiras duas décadas do século XX o planeamento físico das novas comunidades emergentes, através do Movimento da Cidade-Jardim, foi um dos pontos centrais da contribuição inglesa no desenvolvimento internacional urbanístico.



1.6.2. MOVIMENTO ARTS & CRAFTS

O movimento Arts & Crafts para além da influência ao nível da arquitetura e objetos decorativos, é também responsável pelo legado que lhe é atribuído no que aos jardins concerne.

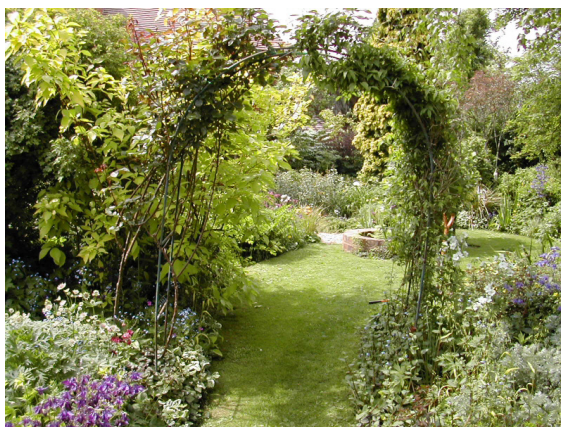
Neste movimento onde não há regras rígidas. O movimento era, na verdade, flexível, pois não obrigava a regras rígidas nem a soluções esquemáticas, de maneira que propunha variedade e originalidade. O jardim criava uma relação simbiótica com a casa. Pretendia-se que mantivesse uma ligação estreita com a paisagem circundante. Cada planta devia ser estudada pela sua cultura, folhagem e cor para alcançar um efeito prático, bonito e adequado. O jardim devia revelar pontos de vista inesperados e surpresas pictóricas. É deste modo, uma abordagem, mais do que um estilo. O jardim converteu-se num aposento exterior à casa com uma presença muito forte em toda o seu conjunto. Muitas das suas secções fazem-se coincidir com as divisões da casa, como por exemplo a cozinha (kitchen garden), ou a sala (flower garden).

Apesar deste movimento não ter logrado uma existência mais durável, a sua influência no desenho da casa e do jardim perdurou. Não existe quase nenhum jardim em Inglaterra que não tenha influência dos ideais deste movimento.

Obedecendo a uma filosofia de simplicidade pretendia substituir por produtos artesanais aqueles feitos à máquina, cuja estética e qualidade era duvidosa. Na arquitetura, casas de campo, com uma menor dimensão tomaram o lugar das vastas propriedades vitorianas que eram típicas de meados do século XIX. Na Grã-Bretanha, onde começou o movimento, estas novas construções foram inspirados em exemplos de épocas anteriores, dos tempos medievais e do renascimento.

Todas as considerações aplicadas à construção, ao fabrico de objetos, têm também lugar na abordagem ao projeto dos jardins adjacentes a estas casas erigidas sob a filosofia deste movimento. Os jardins assumiram um novo significado; constituíram-se como uma componente essencial da casa, ao invés de ser considerada como uma entidade à parte.

William Morris, embora não fosse um designer de jardins, foi um dos ideólogos que melhor transmitiu a filosofia subjacente ao projeto do jardim ligado a este movimento, sendo visível todo o seu ideário e personalidade no desenho do jardim que integrava a sua residência, conhecida como Red House. William Morris encomendou a Philip Webb, em 1859, o projecto desta sua primeira casa em Bexleyheath.



Segundo Banister Fletcher "The planning is informal and unconventional, but met the practical needs of its singular owner. The remarkable interior decoration and furnishings presage the Arts and Crafts Movement of the 1880s". A casa vai buscar o seu nome ao material usado para a sua construção : o tijolo vermelho. O jardim, tal como a casa, foi construído atendendo às proporções desejadas. Daqui resultou um projeto equilibrado, apenas para uso doméstico e não para a típica exibição, muito usual no período Vitoriano.

O jardim da Red House pode ser considerado como o progenitor do melhor período na história do design do Jardim Inglês. Morris criou um jardim do prazer de inspiração medieval, cheia de árvores antigas de frutas, rosas de escalada, e camas simples de flores. Este conceito foi muito mais além dos jardins típicos vitorianos que transbordavam de vegetação exótica, cores vivas, anuários, ideias que Morris abominava.

No Kelmscott, a antiga casa senhorial perto de Oxford, onde teve algumas de suas oficinas, Morris criou um jardim romântico num recinto, género um pátio, cercado por muros baixos de pedra e um antigo pombal de pedra, onde cresceram plantas resistentes e ervas para suas matérias corantes, que aplicava na sobras que criava.

Além do exemplo deixado por William Morris, também muito importante, ligado ao movimento Arts & Crafts na Inglaterra, é a obra deixada por Gertrude Jekyll (1843-1932). Gertrude Jekyll nasceu em 1843. Quando era jovem, estudou pintura na Escola de Arte Kensington e tornou-se uma admiradora, e mais tarde amiga, de John Ruskin. Toda a sua abordagem à vida e ao trabalho foi influenciada pelo ideário do movimento Arts and

Crafts. Jekyll, versada em botânica, anatomia, ótica e a ciência da cor, dedicou-se à prática do artesanato, com carinho, naturalidade e denotando-lhe beleza. Ninguém fez mais para esclarecer as pessoas sobre jardins apropriados para as casas Arts & Crafts que estavam sendo construídas no início de 1900, do que esta extraordinária e entusiasta especialista.

Os livros de Jekyll exaltando os pontos mais delicados da horticultura e design ainda hoje, são um excelente recurso para jardineiros. Os jardins em Munstead Wood representam a expressão perfeita da ligação simbiótica entre casa e jardim. Aqui, ela desenhou uma série de "salas de jardim" que levou de uma área para outra, cada um com uma personalidade distinta e proporcionando uma vista para a casa. A maioria dessas áreas estavam projetadas para épocas específicas - um april garden bulb; um june garden house, um fall aster garden - mas sua maior inovação consistiu na sua abordagem artística para combinar plantas para onde cor e textura estivessem em consonância.

Munstead Wood serviu como um protótipo para jardins que ela concebeu em colaboração com Edwin Lutyens, arquiteto britânico. Um dos exemplos mais famosos, Hestercombe, construído com pedra originária de Somerset conferiu-lhe uma certa qualidade rústica. Composto por uma longa pérgula que encerra o jardim de um lado, permitia uma vista sobre o vale, estando cercado com altos muros de pedra nos outros dois. Jekyll envolveu a pérgula com uma variedade de rosas de escalada e vinhas, enquanto as plantas aromáticas, como a lavanda, limitavam um outro caminho de pedra mais em baixo. Plantas delicadamente agrupadas e o elemento aquático presente em consonância com a pavimentação acentuavam a geometria do jardim. Outra colaboração de Lutyens e Jekyll foi feita no



Castelo Drogo, em Devon, para o milionário Julius Drewe que começou a ser construído em 1911 e terminou em 1930.

Devido ao 1º Guerra Mundial, este foi o último castelo construído em Inglaterra. Edwin Lutyens não simpatizando particularmente com a construção deste tipo de edificação, tentou convencer o magnata a construir aquilo que se designa por uma "lovely house with plenty of good rooms". No entanto, o orçamento que estava disponível, era de tal modo confortável que Edwin Lutyens acabou por aceitar o projecto. O projeto acabou por incluir elementos Tudor, onde as ameias salientes, uma torre de entrada fortificada, e uma ponte levadiça para criar uma ligação à época medieval, imprimiram alguma peculiaridade ao edifício.

Cada bloco de granito foi especialmente extraído para a casa. No que concerne ao esquema de plantação destinado ao caminho de acesso para o Castelo foi planeado por Gertrude Jekyll em 1915. O resto do jardim, no entanto, não foi executado por Jekyll mas sim por Lutyens e George Dillistone. Lutyens forneceu a grande escala e estrutura arquitetónica desejada pelos seus clientes, incluindo sinuosos caminhos pelo pátio, cujos padrões foram inspirados num seu trabalho recente executado na Índia.

Dillistone tomou esta formalidade e suavizou-a com plantas exuberante, criando um cenário que ainda hoje parece uma pintura Eduardina romântica. A família Drewe desejava um jardim formal, dentro dos parâmetros da moda vigente, mas o terreno apenas oferecia encostas pedregosas oferecendo pouco abrigo. Tendo plantado um "cinto de abrigo" de árvores de faia, Lutyens concebeu um longo jardim com um relvado no topo, que conduziu através de uma área informal composto por arbustos e árvores exóticas, terminando com um chequer-board rose garden.

Com o propósito de melhorar as condições de vida de uma crescente população urbana, cujas cidades não estavam planeadas para lhes garantir condições de habitabilidade, projetos como o de Ebenezer Howard veem dar consistência à ideia de ser possível melhorar essas mesmas condições. A crescente preocupação em transformar um meio urbano numa área onde o verde haveria de pontuar em condições equilibradas com o cimento e o ferro, os jardins são um apontamento de suma importância na sociedade industrial da Inglaterra.

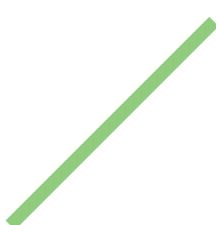
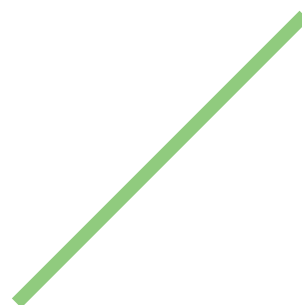
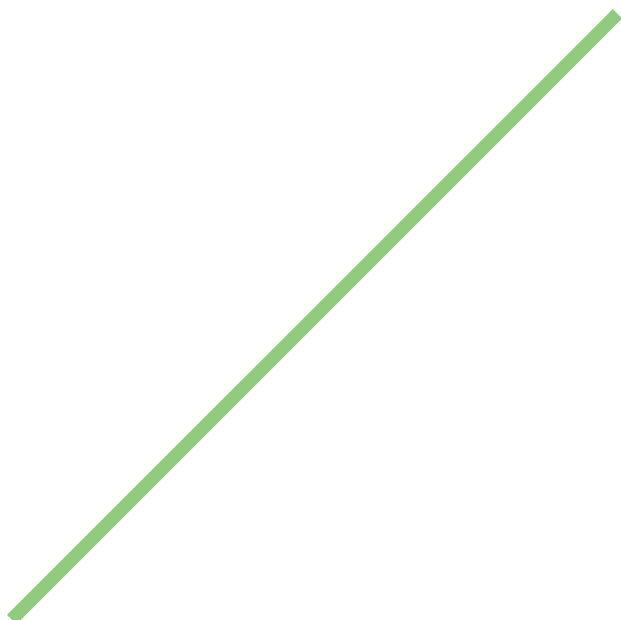
A este projeto, outros se haveriam de seguir, embora não tivessem já o cunho original que lhe imprimiu Ebenezer Howard. No entanto, é de salientar, que, apesar da ideia original ter sido de algum modo alterada nos projetos posteriores, é possível colher neste empreendedor, um conceito de desenvolvimento sustentável, aliado a preocupações ambientais, ideário que nem sequer existia na época. Esta visão eco urbanística, traduzia já uma preocupação ecológica à luz das teorias contemporâneas.

Este legado de Ebenezer Howard (1850-1928) vai repousar na visão de alguns arquitetos seus contemporâneos, que tal como ele, vêm com preocupação o crescente fluxo migratório para as grandes cidades, ser motivo de preocupações no que toca às condições de habitabilidade

Num século de progresso industrial assinalável, apesar do adjetivo utópico estar associado aos projetos de Howard, as suas ideias acabam por merecer a atenção de arquitetos conceituados. Atentos às preocupações e projetos deste empresário, que insistia na necessidade de uma construção que unisse o melhor do campo e da cidade numa interligação engenhosa que permitiria um assinalável conforto e melhoria da qualidade de vida, arquitetos conceituados como Le Corbusier, entre outros, são um exemplo da possível viabilidade deste ideário.







A RELAÇÃO DA CASA COM O EXTERIOR NO SÉCULO XX

CASOS DE ESTUDO

Após a fundamentação teórica elaborada com o objetivo de proporcionar uma melhor compreensão sobre as tipologia do jardim, seguidamente, proceder-se-á à apresentação dos casos de estudo, através dos quais se pretende mostrar as considerações elaboradas sobre as diferentes maneiras como o espaço doméstico se interliga com o exterior, por meio da escolha de um exemplo por década.

Neste sentido, foram selecionados projetos relevantes no universo arquitetónico, que pretendem demonstrar de modo inequívoco, a importância da relação estabelecida entre a natureza e o Homem e na criação do edifício.

A relação Homem/Natureza, que parecia estar perdida, assume neste conjunto de obras, grande importância, pois são projetos capazes de estabelecerem de novo, a ligação entre o Homem, a Paisagem, fazendo com que a Arquitetura se torne numa experiência sensorial e espacial.

Estes Casos de Estudo foram escolhidos com o objetivo de reconhecer e valorizar as intenções vinculadas a cada um deles, num contexto histórico, social e cultural específico. Pretende-se demonstrar que as suas finalidades não são meramente funcionais, mas também estéticas, representativas de um ideário arquitetónico, e de uma liberdade que transmite a ideia que não existe apenas um modo de projetar e habitar.

No procedimento analítico de cada um dos casos, não subsiste a preocupação de elaborar descrições exaustivas que incluam todos os elementos dos projetos. Pretende-se assim, realizar uma abordagem que incida sobre os factos mais relevantes, que proporcionem um melhor entendimento da relação da casa com o exterior.



VILLA LE LAC

LE CORBUSIER . SUIÇA . 1923-25

A partir dos finais do século XIX, assistiu-se na Europa a importantes inovações que deram origem ao chamado Movimento Moderno.

Essas inovações consistiram, essencialmente, entre outras características, em adequar a forma dos edifícios à sua função e à natureza dos materiais utilizados, fazendo sobressair as superfícies planas, retilíneas, e eliminando os revestimentos decorativos. Tratavam-se de mudanças resultantes do aparecimento de um novo material de construção, o betão armado, e das exigências do crescimento urbano.

Uma nova forma de perceber o espaço, foi uma das contribuições do cubismo, lançando uma nova perspectiva sobre os objetos e o espaço, rompendo com a tradição renascentista tridimensional. Passou a interpretá-lo a partir de vários ângulos rejeitando a necessidade de fidelização à realidade. Aliada a esta nova abordagem, a inclusão do vidro nos projetos arquitetónicos contribuiu para uma representação da ideia do cubismo. Os arquitetos da época, influenciados por este movimento artístico, iniciaram abordagens que refletem a racionalização e geometrização das formas e volumes.

Le Corbusier, após ter trabalhado algum tempo com August Perret, torna-se, em 1908, um dos pioneiros no desenvolvimento de novas técnicas construtivas e projetuais trazendo-nos uma nova forma de ver e construir o espaço habitado. Autor do manifesto “Cinco pontos para uma nova arquitetura” foi precursor de muitas e importantes práticas revolucionárias do projeto, que permanecem até aos dias de hoje.

A implementação do manifesto “Cinco Pontos para uma Nova Arquitetura” é já visível no início dos primeiros projetos elaborados por Le Corbusier, que se debateu, no entanto, com algumas limitações que, inicialmente, impediram a sua implementação plena, tal como é possível detetar no projeto Vila Le Lac, localizada no Lago Léman em Corseaux, na Suíça.

Este projeto, elaborado em parceria com o seu primo Pierre Jeanneret, cuja construção tinha como destinatários os pais de Le Corbusier, exibe em 1923 uma casa inovadora, e testa três dos “cinco pontos para uma nova arquitetura”: janela horizontal, terraço-jardim e planta livre. De maneira clara e precisa, Le Corbusier resume os três pontos da Nova Arquitetura desta forma: “o terreno sob a casa ficou desimpedido; o teto, foi reconquistado; a fachada está inteiramente livre e, assim, não estou mais paralisado.” (Cosac e Naify, 2004. p.52)

O manifesto era revolucionário, todavia, ainda não era possível no projeto da Vila Le Lac, implementar os cinco pontos que o constituem, nomeadamente os pilotis e a fachada livre. O primeiro, assente em fundamentados cálculos matemáticos, permite que estes apoios sejam espaçados em intervalos específicos, iguais, sem qualquer preocupação estética relativa ao interior do edifício.

Deste modo, a construção assente nestes apoios liberta-se da humidade, apanha ar, luz, permitindo ainda que o jardim coexista debaixo da casa. Depois, não menos importante, o desenho livre da fachada, elevada acima do solo, esta deixou de ser um elemento de suporte estrutural, permitindo o desenho e construção de longas janelas, podendo ser concebida livremente.



Para a Vila Le Lac, Le Corbusier necessita de gerir um orçamento limitado, otimizar a distribuição do espaço colocando ênfase na sala de estar, e sobrevalorizar a importância da visão, projeta uma casa com 64 metros quadrados, composta por uma sala, cozinha, dois quartos, uma casa de banho, terraço e jardim. Inicialmente pintada de branco, não permaneceu muito tempo assim, pois as condições climáticas e o uso de materiais de menor qualidade obrigaram Le Corbusier a revestir a fachada norte com chapas galvanizadas de aço em 1931, e a fachada sul com folhas de alumínio em 1950.

Obedecendo à lógica por si do manifesto “Cinco pontos para uma nova arquitetura”, é visível a aplicação do ponto “plano livre”, que evidencia conter em si mesmo uma certa prioridade entre os restantes. O seu autor manifesta a sua clara rejeição ao modelo tradicional arquitetónico que apresentava espaços particularizados e definidos, surgindo agora com áreas sem paredes interiores de suporte, cujo resultado é visível através do deslocamento e interrupção do espaço contínuo por sólidos figurais, na colocação livre de paredes de qualquer espessura, podendo cada andar ser totalmente independente do resto.

A partir da descrição de Le Corbusier sobre o processo seguido na construção da Villa Le Lac, o mesmo, afirma o seguinte: “Eu sabia que a região onde queríamos construir tinha 10 a 15 quilómetros de colinas ao longo do lago. Um ponto fixo: o lago, outra, a magnífica vista frontal; outro, o Sul, igualmente frontal.” (Corbusier, 2004, p.127)

Fugindo à prática habitual que incide numa procura do local para posteriormente, se chegar à elaboração do plano de acordo com o espaço, Le Corbusier decidiu em primeiro lugar elaborar o plano, seguindo aquilo que definira, determinado pelos fatores acima mencionados, fazendo, desta forma, com que o mesmo correspondesse idealmente para o uso que era esperado.

“The key to the problem of modern habitation” is, according to Le Corbusier, “to inhabit first,” “placing oneself afterwards.” But what is meant here by “inhabiting” and “placement”? The “three factors” that “determine the plan” of the house - “the lake, the magnificent frontal view, the South, equally frontal” - are precisely the factors that determine a photograph. “To inhabit” here means to inhabit that picture. “Architecture is made in the head,” then drawn. Only then does one look for the site. But the site is only where the landscape is “taken,” framed by a mobile lens. This photo-opportunity is at the intersection of the systems of communication that establishes that mobility, the railway, and the landscape. But even the landscape is here understood as a 10 to 15 kilometre strip, rather than a place in the traditional sense. The camera can be set up anywhere along the strip. The house is drawn with a picture already in mind. The house is drawn as a frame for that picture. The frame establishes the difference between “seeing” and merely looking. It produces the picture by domesticating the “overpowering” landscape. (Sexuality & Space, 1992, p. 115-116)



As janelas são muitas vezes tratadas como simples aberturas retangulares em paredes. O seu papel é estabelecer uma relação entre interior e exterior podendo ser usadas para a entrada de luz, como pontos de vista, ou para ventilação - e elas podem ser incrementadas como elementos importantes para lidar com estes aspetos, individualmente, ou combinados. O tamanho e a forma de uma janela também enquadram a relação entre quem habita e o espaço exterior.

Uma pequena abertura pode ser usada para enquadrar uma visão específica; uma janela horizontal pode estar relacionada com o horizonte; uma vertical pode permitir todo o corpo sentir-se ligado ao exterior. Mas o que é que acontece quando a janela é interpretada como se fosse a própria casa? Quando a privacidade e a separação entre a casa e a natureza é apagada? O observador e o observado são invertidos, e a ênfase desloca-se para a pessoa que vive dentro da casa.

Uma vez "dentro de portas", estamos perante um espaço que designamos de "interior". O exterior é olhado, ou pode ser olhado, através de uma janela, de uma porta que nos coloca como observadores privilegiados. A forma como se estabelece a ligação entre o interior e exterior, para nós, humanos, desempenha um papel importante, na medida

em que nos ajuda na interpretação/apreensão do ambiente em que vivemos.

Apreender a noção de espaço, para o ser humano, resulta da necessidade de orientação, visão e perspetiva. Perante um ambiente grande e demasiado exposto, aquilo que referimos como o que fica lá "fora", para alguns representa ameaça e perigo, leva, por isso, à necessidade de nos recolhermos no abrigo, e na privacidade do espaço conhecido como o "interior".

Apreender a noção de espaço, para o ser humano, resulta da necessidade de orientação, visão e perspetiva. Perante um ambiente grande e demasiado exposto, aquilo que referimos como o que fica lá "fora", para alguns representa ameaça e perigo, leva, por isso, à necessidade de nos recolhermos no abrigo, e na privacidade do espaço conhecido como o "interior".

O desejo de formar relações é fundamental para a mente humana e parece ser um motivo principal detrás do nosso processo de perceção. Compreender a natureza de dentro e fora do espaço, e como a diferenciação entre os dois afeta o seu relacionamento, é muito importante se quisermos apreciar como um edifício satisfaz a necessidade humana inata para o abrigo.



Certos elementos que podem estabelecer uma fronteira conducente à distinção entre o interior e o exterior, o teto, por exemplo, a partir das suas componentes: altura, forma, cor, textura, natural ou artificial, estabelece a diferenciação entre seres racionais e irracionais como representação física da nossa separação da Natureza.

O limiar de uma porta pode também ser encarado como uma fronteira física, um local onde se instala o encontro entre o exterior e o interior, um espaço de transição entre a rua, o espaço público, e o interior, o espaço privado.

A janela, por sua vez, vai um passo mais em frente, mostrando essa capacidade humana que nos permite experienciar a beleza do mundo natural, ao mesmo tempo que nos separa dele.

A apreciação da beleza de uma tempestade através de uma janela, coloca-nos como apreciadores de um impressão visual provocado pelo efeito que o raio produz, invadindo-nos também uma segurança presunçosa, pelo facto de a podermos apreciar por detrás de um vidro.

No projeto da Villa Le lac, a janela, é a grande protagonista do mesmo e foi usada como cobaia no rompimento do uso tradicional das janelas típicas da época. Não é apenas uma janela é a "janela". Longa janela horizontal, de 11 metros, é o elemento dominante do edifício, apresenta proporções que valorizam um determinado enquadramento e permite uma vista continuada, abrangente sobre a paisagem. Elemento controverso, esta janela é mote para uma discussão entre Le Corbusier e Perret que se irá prolongar no tempo.

O primeiro insiste na necessidade de fazer a diferença entre "ver e olhar", elevando o estatuto desta janela, a um elemento que está na base da união entre a sala, quarto e casa de banho, e que revoluciona a relação entre o exterior e o interior,

diluindo-lhe os limites. O segundo é defensor de um enquadramento vertical, ou de uma estrutura contínua horizontal.

Não havendo consenso entre Le Corbusier e Perret, Guillaume Baderre, jornalista da Paris Journal, defensor do argumento do primeiro, torna, em 1923, o seu artigo bastante significativo uma vez que é publicado ao mesmo tempo que se conhecem os primeiros esboços – plantas e vistas gerais – da Villa Le Lac. Neste artigo, Baderre apadrinha todos os argumentos a favor das longas janelas horizontais, denegrindo, de algum modo, a janela vertical, adjetivando-a como um elemento desatualizado que obedecia as normas de construção assentes em pedra e tijolo. (Andrea Deplazes, 2005, p.176)

No seguimento deste extremar de posições, entre argumento a favor e contra a janela horizontal, Perret afirma categoricamente que a janela longa não é uma janela de todo. Defende que a janela "é o próprio homem" – reconhecendo aqui uma analogia antropomórfica – Jeanneret afirmou que o olho humano só pode capturar uma visão horizontal, tendo Perret respondido que detestava panoramas.

Num contínuo despejo de argumento, Perret opunha-se (veementemente) à ideia da janela horizontal, afirmando não ser esta particularmente útil para uma visão completa do espaço exterior, abarcando esta ideia o jardim, a rua, o céu – uma vez que esta invalida a perceção e a avaliação correta do cenário que nos é dado observar.

Ultrapassando o patamar mais elementar da discussão que se centrou ao redor da qualidade e quantidade de luz no interior e outros aspetos técnicos. Incidindo na sua ideia, Perret observou que a intenção de Le Corbusier foi essencialmente estética, a impressão de volume ou mero elemento decorativo.



Concentrando-nos na sua geometria composicional exterior, encontramos elementos como planicidade, leveza e espessura reduzida.

A par destes elementos, as experiências têm revelado a principal importância de uma janela com estas características – otimizando e revolucionando a relação do interior com o exterior e a paisagem.

Mais importante do que as diferenças entre a orientação vertical e horizontal de suas janelas é o facto de que tanto Le Corbusier como Perret reinventaram a parede e as janelas: o primeiro rejeitando a tradição figurativa ou antropomórfica, o segundo transformando-a.

Para além do protagonismo da janela horizontal em todo o projeto, Le Corbusier, preocupado com o domínio que o betão instaura, percebe a possibilidade de construção de tetos planos, tentando criar espaços verdes na realidade cinzenta que o cimento produz. Cria-se assim, a possibilidade da existência de um refúgio importante. Reunindo os avanços tecnológicos que à época existiam, idealizou um espaço verde, o terraço-jardim, que hoje surge como uma proposta de cunho ambientalista, por contraponto à criação de espaços gigantescos e desumanos que caracterizam a construção moderna. Segundo Le Corbusier afirmava: “o tipo destes jardins no ar parece-me a fórmula moderna e prática de usufruirmos do ar e estar ao alcance imediato do centro da vida.” (Cosac e Naify, 2004. p. 105)

Partindo do pressuposto de que a arquitetura é uma representação do tempo e da cultura, Le Corbusier foi inevitavelmente um produto do seu tempo. Comprometido com o seu ideal de “verde” procurou transcender o conceito moderno e instrumentalizado da natureza, porém, não conseguiu inteiramente evitar cair nesse mesmo conceito.

Le Corbusier através de uma compreensão tradicional e complexa da natureza, pretende libertar

a sociedade moderna, resgatá-la de um futuro afastado da mesma, projetando-a num caminho novo em que dois mundos paradoxais possam coexistir: a ordem e o caos.

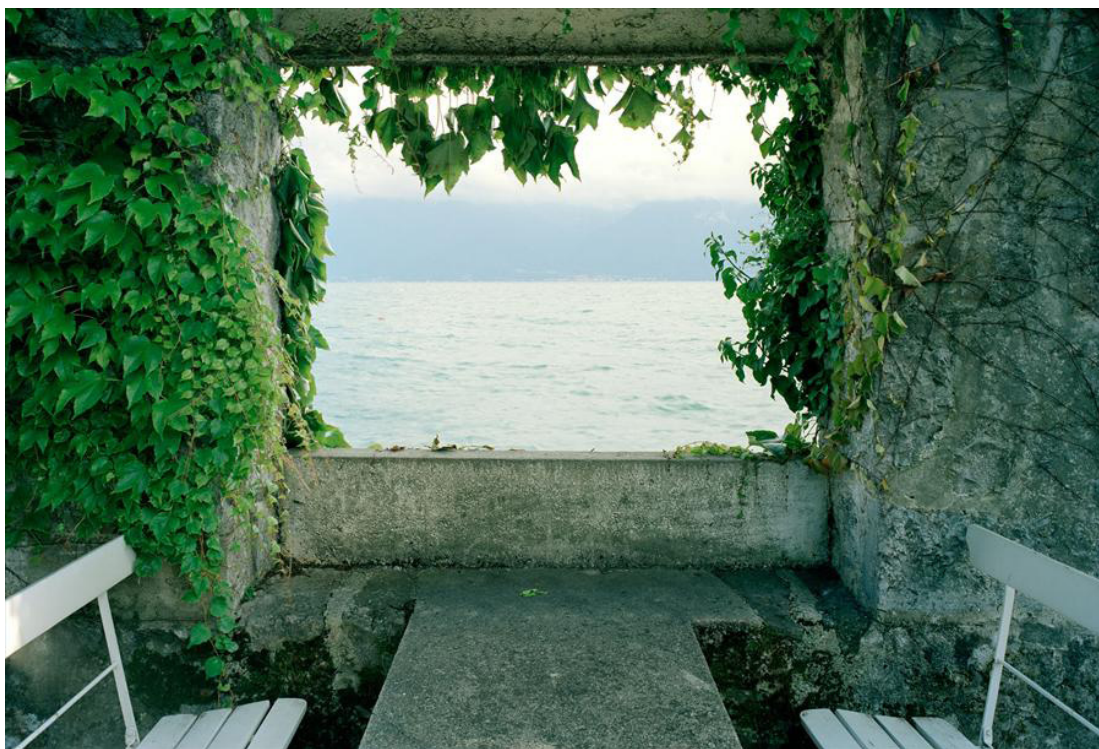
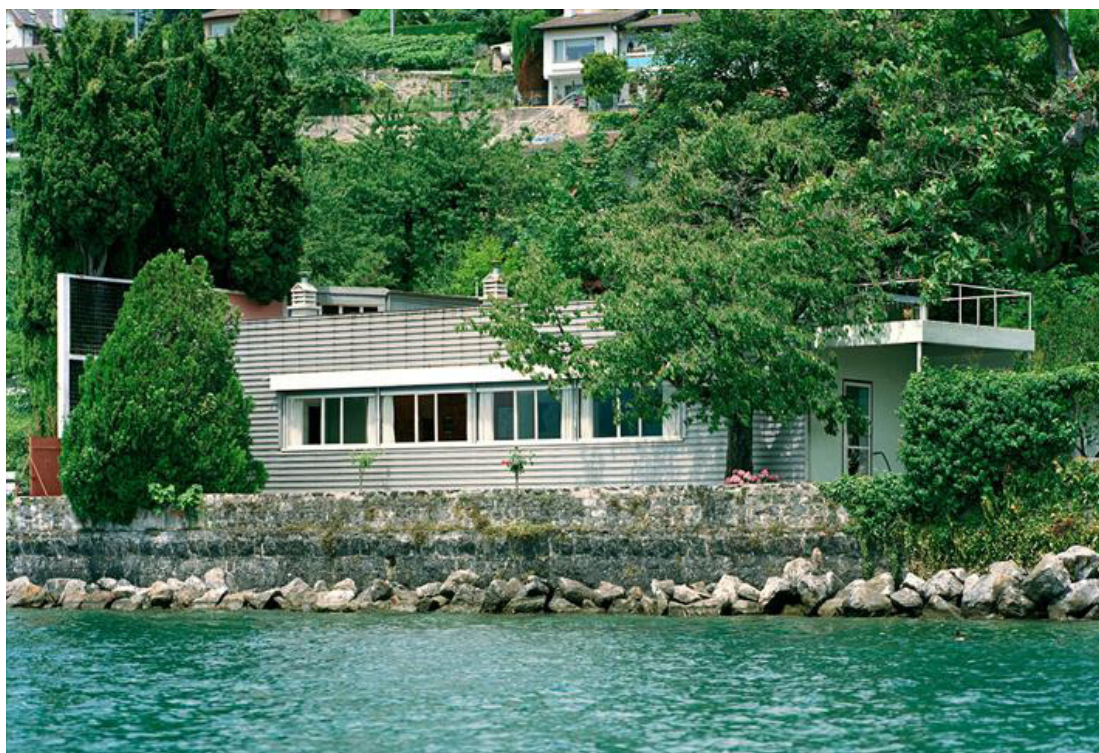
Ele mesmo, enquanto jovem, percecionava a natureza como algo caótico e imprevisível, mais maduro, encontrou nesta violência, ordem e harmonia subjacente a toda a criação. A Natureza regula-se a si própria através de leis internas que a fazem funcionar.

Le Corbusier concebia a natureza como um continuum em que todos os fenómenos, humanos e não-humanos, estão relacionados entre si, através da sua obediência às mesmas leis matemáticas.

A reconciliação com a natureza, da qual Le Corbusier falava, derivou tanto de uma necessidade de compreender a ordem natural e trabalhar em harmonia com ela, como de uma necessidade de proporcionar acesso ao sol, luz, ar e vegetação aos habitantes urbanos do século XX.

Le Corbusier afirma no seu manifesto purista, *Après le Cubisme*, que não se acredita que um retorno à natureza signifique um retorno à cópia da mesma, utilizando apenas uma linguagem mimética. Sugere o arquiteto, que a natureza pode protagonizar o papel de um “guia espiritual”, predispondo a alma “para tomar melhores decisões sobre o futuro da humanidade”. Incentivos a este processo passam por empreender uma viagem através da natureza, a fim de chegar a sua contemplação de um ponto elevado.

É-lhe comum a ideia de comungar com este espaço uma vivência, um diálogo com a natureza, trazendo-a para junto de si, expondo-a numa área privilegiada. Estabelece-se uma ligação intrínseca entre os elementos, sem descurar a “máquina estética” associada à maior parte do trabalho corbusiano, colocando-se a questão:



"Whether nature is seen as subject to and manifesting the same rational principles of order as those which govern the world of man-made form, or whether it is seen as a benignly "wild", romantic other, the point of view the ds to fix the limits of the relationship. It is, however, nothing more or less than a changing point to of view that eventually threatens to dissolve the distance between nature and culture, recalling Le Corbusier to his organicist roots in the fin-de-siecle culture of Art Nouveau, but now, on the far side of the Modern Movement, at a very different scale of concern than that of the ornamental motif." (Gans, 2006, p.26)

Partindo da ideia da utilização do "telhado verde", este proporciona um conjunto de benefícios que vão desde a retenção das águas pluviais, - cujos excedentes provocam inundações - até à purificação do ar, uma vez que absorvem óxido de carbono e libertam oxigénio, sem esquecer a possibilidade de se constituir como um bom isolante acústico, diminuindo deste modo a poluição sonora. Para além disto, o terraço jardim satisfaz certas exigências que o betão armado impõe, nomeadamente uma certa manutenção contra as mudanças de temperatura e humidade, fazendo com que a humidade latente se mantenha apenas à superfície do telhado.

Le Corbusier através dos seus terraços-jardim experimentou uma variedade de condições espaciais para o jardim do telhado, que tanto podiam ser um espaço elevado com vegetação dentro do coração do edifício, como um jardim em terraço, externo ao edifício, ou ainda, um terraço, na parte superior.

Dentro das evoluções técnicas relacionadas com o novo material de betão armado, Le Corbusier foi capaz de descobrir novas potencialidades para o espaço jardim do telhado e para a arquitetura e a cidade moderna, tendo a capacidade de o desenvolver a partir de uma escala doméstica, para uma escala urbana.

Na Villa Le Lac, Corbusier testa pela primeira vez esta técnica, tendo-a desenvolvido a partir daqui. O acesso ao telhado é feito por uma escada estreita que se encontra numa das extremidades da casa, o telhado plano, de dimensões modestas, é relvado com um beiral transparente para proteção.

No exterior da Villa encontra-se um jardim que Corbusier definiu como uma câmara de vegetação, dentro de uma sala verde constante. Apresenta uma parede envolvente, em branco, na direção a leste, uma cobertura de frente para a estrada e uma parede à beira do lago com uma abertura no centro.

Neste espaço, coexistem relva, uma árvore enorme e uma janela quadrada que limita a visão da paisagem para o lago e as montanhas, fazendo desta área do jardim uma sala de estar de verão, adornada com uma mesa de cimento e duas cadeiras.

Uma imagem de um interior aberto para o céu, onde paredes de dois metros de altura albergam uma janela que anula o acaso, dando qualidade pictórica ao que se observa, originou frequentemente, fotografias que revelam uma composição de objetos domésticos de tal modo dispostos que lembram uma pintura de Giorgio Morandi.

Analisando o trabalho de Corbusier através das janelas executadas na casa: janela horizontal longa que aproxima e envolve o espaço interior com a paisagem, e passando ao exterior, no jardim, onde a moldura da janela seleciona e destaca uma vista da paisagem, é possível observar a mestria do projetista, ao elevar um elemento arquitetónico a protagonista de todo o conjunto edificado.

Através da janela, os limites entre interior e exterior dissolvem-se, havendo um prolongamento da arquitetura em direção à paisagem e um extravasamento da paisagem que invade a arquitetura.



WERKBUNDSLINGER

JOSEF FRANK . VIENA DE ÁUSTRIA . 1932

A Werkbund austríaca, seguidora das linhas inspiradoras da Werkbund alemã, foi fundada em 1912, com o objetivo de reconciliar o esforço artístico, com o artesanato e a produção industrial em massa.

A recente associação, não pretendia apenas criar objetos de luxo para uma elite social, pretendia, isso sim, garantir que todos, mesmo os que fizessem parte de um grupo menos afortunado, como aqueles que podiam ser associados a uma classe média baixa, trabalhadora que apesar de limites modestos, mesmo assim, tivesse acesso a produtos potenciadores de um certo bem-estar, produtos que promovessem a cultura da vida doméstica.

Quando a exposição da Werkbund surge em Viena, no ano de 1932 esta, representou a realização de um projeto utópico, se considerarmos que as suas construções apresentavam uma arquitetura que obedecia a um determinado projeto político e económico, cujas linhas dominantes, a faziam afastar do ideal da liberdade individual.

O nome imediatamente associado à era Neues Bauen ou New Building em Viena por volta de 1930 é o de Josef Frank. Considerado o homem que está por detrás do início do Vienna Werkbund Estate, e sendo seu supervisor artístico, Josef Frank colocou-se numa posição que lhe permitia estar no encalço de um conceito de arquitetura própria, independente das correntes contemporâneas – testemunho que deixou, quer nos edifícios criados, quer nos registos escritos elaborados. Este é um aspeto que se tornou característico e significativo, do trabalho por si

realizado em Viena, por volta de 1930.

Este movimento – New Building - não estava particularmente preocupado com a questão estética ou com os princípios teóricos ligados à conceção e forma. Focou-se muito mais nas necessidades individuais daqueles que iriam ocupar os edifícios.

Segundo este movimento, a casa era para ser um fim em si mesmo, e existia para facilitar a vida doméstica, considerando os aspetos que caracterizavam a vida do homem moderno: "The modern house is that which can absorb all that is alive in our time and yet still remain an organically integrated artistic creation." (Viena and the New Building Movement, s.d. para.2) Esta máxima encerra a tentativa de libertação dos representantes do modernismo vienense, das limitações impostas pelo uso do estilo e símbolos.

A Vienna Werkbund Estate deve ser vista como um exemplo do Movimento Moderno vienense por volta dos anos 30 do século XX, época em que se dissociou da estética unificada do movimento Nova Construção e do Estilo Internacional. Dissociação essa, que pretendia reverter da arquitetura preconceitos e um certo pensamento conservador tradicional, ligado a uma certa mentalidade pequeno-burguesa.

Escapando aos ditames da linguagem formal do modernismo da Bauhaus e das suas últimas inovações em construção, o modelo da propriedade vienense representou uma demonstração de soluções de plantas individuais e desenhos atentos às necessidades da vida moderna.



Josef Frank, arquiteto representante da segunda fase do Wiener Moderne (Modernismo vienense durante o período entre as duas grandes guerras) desenvolveu uma noção de habitar, tendo em conta que os padrões de vida quotidiana, estão em constante mutação. Este projeto resultante da Werkbund austríaca, abarcava um total de 70 casas unifamiliares, erigidas num subúrbio arborizado. Na sua projeção estiveram envolvidos trinta e três arquitetos. Além de quatro participantes estrangeiros, a maioria dos arquitetos envolvidos eram de Viena, em grande medida oriundos do círculo em torno de Oskar Strnad e Josef Frank, sendo que, alguns deles, estavam apenas em início de carreira.

As pequenas casas incluídas nesta paisagem tinham como objetivo servir de modelo para outras propriedades.

Totalmente mobiladas, as casas modelo estavam disponíveis para venda e fizeram parte da Exposição Internacional de Viena Werkbund, acontecimento que teve lugar entre 5 Junho a 7 agosto no ano de 1932. A exposição atraiu mais de 100.000 visitantes.

O desenvolvimento da noção de habitar de Josef Frank, não só foi motivada pela tentativa de produzir uma sensação de maior liberdade para os seus habitantes, mas também pela convicção de que os interiores das casas deveriam refletir e surgir dos padrões da vida quotidiana em constante mutação.

Embora a Viena Werkbund Estate fosse às vezes, descrita em relatos contemporâneos como uma “cidade jardim”, esse termo é enganador. A Werkbund Estate foi uma exposição de pequenas casas unifamiliares, com jardins situados num local fornecido pelo município de Viena, mas não era um jardim da cidade, não no sentido de um grande subúrbio, autossuficiente, definido de acordo com os princípios de planeamento urbano. Além do mais, a Werkbund Estate não tinha dimensão para se constituir como uma cidade jardim.

No entanto, a sua associação com o termo, pode ser

explicada pelas suas origens no Vienna Settlement Movement de início de 1920. Confrontados com a terrível escassez do período imediatamente após a Primeira Guerra Mundial, houve a preocupação de estabelecer grandes assentamentos (Siedlungen), com inclusão de jardins produtivos a fim de que nestes, se providenciasse alimento. No entanto, na altura em que a Werkbund Estate foi construída, os jardins anexos foram destinados principalmente para recreação, em vez de subsistência. Cada parcela tinha uma área de superfície de aproximadamente 200 m².

O design dos jardins foi deliberadamente contido e uniforme, a fim de dar aos seus futuros proprietários a possibilidade de lhe imprimirem um cunho pessoal, através da sua criatividade. Arbustos Privet foram plantados, em vez de cercas entre os jardins. Caminhos feitos de bandeiras de arenito foram estabelecidos a partir do jardim da frente para a entrada das casas, e da parte de trás desta para o fim do projeto, enquanto pérgulas de madeira ou de ferro, foram criadas para fornecer locais abrigados onde as pessoas se pudessem sentar. No entanto, para a exposição em 1932 é possível encontrar diferentes estilos relativo aos jardins que foram plantados.

A conexão entre a casa e o jardim foi um dos temas centrais da arquitetura vienense durante o período entre guerras. Ao longo dos anos, as casas deveriam crescer junto com os jardins que os rodeavam e assim, tornarem-se entrelaçadas com a natureza - uma noção elucidada por Oskar Strnad com o exemplo do duplex com o qual contribuiu para a propriedade da Werkbund: “Just as the building as such stretches itself towards the light, opening itself up to Nature, as it wards off wind and weather, as the garden gives way to the built floor and the walls of the rooms project out towards the outdoors. It is the harmony of Nature with the geometric forms that have become meaning but which are rooted in the earth.” Strnad (citado em *The garden concept*, s.d., para. 3)



O plano geral da Werkbund de Viena foi elaborado por Josef Frank num subúrbio residencial semi-rural de Hietzing. As casas foram posicionadas para dar a impressão de fazerem parte de um programa de propriedades com tipos e modelos discretos e variados ao mesmo tempo, mantendo o caráter de uma solução orgânica. O layout das casas seguiu um padrão estrito apesar de quase todas as casas serem orientadas para se “abrirem” para o jardim, os edifícios foram posicionados estritamente paralelos às ruas, contribuindo assim para reforçar o sentido de ordem.

Se fosse para resumir o conceito arquitetónico de Josef Frank realizado na Werkbund de Viena, pode dizer-se que os projetos das suas casas-modelo eram destinados a obter um uso mais eficiente do espaço, juntamente com a promoção do design interior moderno. Motivado pela sua filosofia de vida, Frank estava preocupado principalmente em fornecer soluções individuais, em vez de dar prioridade às últimas tecnologias e métodos de construção. A propriedade foi composta por vários modelos diferentes de moradias unifamiliares modernas.

O design que as acompanhava não estava sujeito aos ditames de quaisquer sistemas ideológicos ou estéticos. Além do uso mais eficiente do espaço, Frank acreditava que dando aos futuros ocupantes, uma escolha livre no mobiliário e decoração de sua casa, iria promover uma nova cultura da vida doméstica. Parte do mobiliário modelo na exposição

da Werkbund foi projetado pelos arquitetos dos edifícios, complementados por itens resultantes do trabalho de outros designers de interiores austríacos, e reformadores do espaço- habitação.

Na mesma época e num país periférico situado no sudoeste da Europa, Portugal, prepara-se para colher nestes exemplos internacionais- nomeadamente no supracitado - modelos de construção que podem vir a ser implementados, através da prática de uma política habitacional que obedece também a ditames específicos de cariz político e económico. Num momento em que o planeamento e construção – duas realidades que atravessavam a Europa e se assistiu a uma reflexão e a um revigorar de ideias, no que concerne a habitações destinadas a uma população pertencente a uma classe média baixa, à qual era necessário garantir o conforto de um teto, Portugal, apesar de alguma distância face ao que se ia verificando no exterior, não estava completamente alheio às novidades.

Movimentos arquitetónicos, congressos, exposições internacionais, encontros que influenciaram arquitetos de diferentes países que não ficavam indiferentes às ideias que toda esta movimentação irradiava, também encontraram em Portugal, arquitetos seguidores da ideia de que era necessário estar atento à difusão de novos modelos e novas soluções. Estava formado um universo de arquitetos por toda a Europa, que defendia a universalidade de certos projetos.



No contexto político português na década de 30 – uma ditadura com a designação de Estado Novo, a partir de 1932 – os seus governantes fomentaram políticas de habitação social divulgadas pelo Estado, através de um programa de Casas Económicas. Foram criados fundos de investimento de incentivo à construção de bairros de habitação económica e estabelecidas as tipologias habitacionais mais adequadas à população de classes menos favorecidas. Havendo falta de especialistas nacionais, foram chamados técnicos estrangeiros que englobaram equipas na elaboração de novos Planos Gerais de Urbanização, a partir de 1934, com o objetivo de urbanizar estrategicamente o território através de um método apriorístico e uniformizador, onde “as cidades fossem a expressão da ação e do controlo hegemónico do Estado sobre o espaço social”. (Nuno Grande, 2002. p.119)

A partir dos anos 40, chamam ao trabalho alguns dos representantes da elite técnica que o Estado Novo acalentou. Entre estes, destacou-se o urbanista Étienne De Gröer, - arquiteto-urbanista de origem polaco-russa, professor no Instituto de Urbanismo de Paris. Chegou a Portugal a convite de Duarte Pacheco, na altura presidente da Câmara Municipal de Lisboa e pouco depois Ministro das Obras Públicas e Comunicações. Deixou marca em diferentes cidades do país e foi em Coimbra responsável pelo Plano de Embelezamento da Extensão da cidade, por volta de 1940.

A pressão demográfica decorrente da imigração beirã dos anos 30 (e a ligação de Salazar a Coimbra) levou o Estado Novo a empenhar-se no plano da cidade nas décadas de 1940 e 1950. A cidade de Coimbra, aquando da construção do complexo universitário, sito na denominada “alta da cidade” assistiu a demolições que obrigaram ao realojamento dos habitantes deste espaço, que iria dar lugar a uma cidade Universitária. A sua implantação contribuiu assim, para o agravamento da problemática da

carência habitacional, uma vez que se destruiu uma parte significativa do seu tecido urbano de carácter residencial.

Para o realojamento destes habitantes foram erguidos os primeiros bairros periféricos, estruturados segundo um plano ordenado, conduzindo à transferência da população que se viu sem teto, por conta de demolições que haveriam de dar lugar, à época, às diferentes faculdades que fazem parte ainda hoje da Universidade. Grande parte desta população desalojada vai encontrar uma nova casa numa área – Calhabé - a qual acolheu construções habitacionais, um bairro que mais tarde iria tomar o nome de Bairro Marechal Carmona. Este, tal como outros construídos em Coimbra, e noutras cidades do país, obedeciam ao propósito de dar alojamento a uma classe média baixa, cujos rendimentos, ainda assim, lhes permitissem viver num espaço com um mínimo de condições de habitabilidade.

Deu-se então, seguimento à edificação na periferia Sul de Coimbra, de um complexo habitacional constituído por moradias unifamiliares, organizadas a partir de uma planta de traçado ortogonal. Defensor das teorias das cidades jardim de Ebenezer Howard, que De Groer considera como sendo a primeira base do urbanismo moderno, aposta numa construção assente num plano prévio, cujas casas deveriam obedecer ao modelo de moradias unifamiliares, pois, na sua opinião, estas, potenciavam a melhoria da qualidade de vida das famílias.

Esta posição defendida nos congressos internacionais de urbanismo desde Viena em 1920, até Estocolmo em 1939, ajudaram a construir as bases da filosofia deste arquiteto. De Groer, que chegou a Portugal depois de já ter dado provas no planeamento da malha urbana em diferentes países, planeou para a classe média, e classe média baixa, modelos de casas unifamiliares. Contudo, admitiu, para o primeiro caso, a geminação, e para o segundo, a edificação em banda.



COIMBRA-Bairro Marechal Cunha
EDICÃO DA TABACARIA CELESTE

A intervenção urbanística é caracterizada pela implantação de habitações económicas, geminadas, desenvolvidas em dois pisos, num plano que propõe uma organização racional do espaço.

“Bairro nasce, assim, de um modelo urbano implantado num planalto, orlando a estrada da Beira, uma via de entrada e saída da cidade pelo Leste. É uma zona plana e de fácil implantação de um traçado hipodâmico sob a direcção Nascente-Poente. É uma malha que também pode ser chamada de “colonial”, pois é facilmente extensível, controlável e de fácil reprodução. (...) Esta é uma solução clara, estruturada com espaços de circulação viária e pedestre, espaços verdes e praças. Programaticamente divide-se em zona habitacional e de serviços. (...) Nos espaços entre elas existem as ruas secundárias que desenham uma rede de espaçamento regular para o loteamento das habitações. As praças funcionam como áreas de descompressão com clara intenção de introduzir o elemento verde e potenciar o espaço público para as actividades conjuntas dos habitantes.” (Ferreira, 2007, p.75)

Quanto às habitações, na sua construção em banda apresentam um conjunto de quatro casas separadas por cercas, arbustos, que terminavam num portão de madeira, baixo, dividido em dois, que permitia alcançar a entrada da casa sem grandes objeções.

Habitações de dois pisos, tinham uma área térrea constituída por uma sala com funções de sala de estar e de jantar, de onde partia uma escada que levava ao piso de cima, cujo pequeno patamar dava acesso aos quartos: dois, no caso das moradias em esquina, e três, nas casas denominadas na gíria do bairro por “as casas do meio”. Ainda no piso térreo, era possível encontrar uma cozinha, despensa e a casa de banho.

Na área exterior, as janelas retangulares resguardavam-se através de portadas. Estas, em madeira de cor castanha ocre, adornavam todas as moradias de forma homogénea, transformado o cenário num quadro de cor única. Nestas moradias em banda, as casas que faziam esquina, a partir do portão de entrada, tinham ao lado esquerdo um pequeno jardim com canteiros em formas geométricas: triângulos e losangos – sendo este, o

do meio, o maior. Seguindo em frente, o visitante vislumbrava um canteiro maior, geralmente com árvores de fruto, o qual estava separado da casa por um passeio estreito em betão.

Era do lado esquerdo que se fazia a entrada principal, sendo que, ao ir em frente e, contornado a casa para o lado esquerdo, o visitante dar-se-ia com uma porta pertencente à cozinha, e que se posicionava frontalmente para mais uma pequena área de jardim, a qual, servia, algumas vezes, para pequeno cultivo.

As casas ladeadas por estas duas, “as casas do meio”, possuíam apenas uma entrada a quem viesse da rua. A sua outra porta, ficava situada na parte de trás, e onde só se podia aceder através do interior da moradia, neste caso, atravessando a área comum a uma sala de estar e jantar, que permitia acesso direto à cozinha, através de um estreito corredor, onde pontuava uma pequena despensa de apoio à cozinha que lhe ficava em frente.

A partir daqui, o exterior abria-se a um pequeno quintal que batia num muro alto, dissuasor de entradas não permitidas. Este espaço, pese embora a sua pequena dimensão, permitia a existência de uma pequena horta e tinha, tal como as outras, na sua maioria, aqui plantadas árvores de fruto. Esta localização, em frente à cozinha, permitia acesso fácil à pequena zona de cultivo. Também a parte da frente da casa se encontrava ocupada com canteiros com flores. As casas encontravam-se separadas por arbustos, que tomavam o papel de cercas.

As habitações geminadas, destinadas a uma classe média de maiores rendimentos, possuíam um número de quartos, que variavam consoante o agregado familiar, tendo dois espaços diferentes destinadas à denominada sala de jantar e de estar. A nova geração de arquitetos portugueses lutava contra a visão absoluta da “casa portuguesa unifamiliar” e era apologista das novas tipologias coletivas divulgadas pelo Movimento Moderno. Em conclusão, o ambiente vivido no laboratório urbanístico português, da segunda metade do século XX, era de rutura com as formas urbanas do passado, apoiando-se na libertação tecnológica e visando criar um espaço urbano radicalmente novo. As novas formas desenhavam a imagem cultural do novo e do moderno.



VILLA MAIREA

ALVAR AALTO . FINLÂNDIA . 1939

Alvar Aalto, arquiteto de renome mundial, é apontado como figura cimeira do modernismo denominado funcionalismo orgânico. Para os seus seguidores, o projeto de um edifício obedece em primeiro lugar, às especificidades do programa e do local. Refletindo na forma como o ser humano irá interagir com o espaço ou objeto, observam, analisam, para posteriormente o conceberem, ao contrário dos racionalistas.

"A building is like an instrument. It has to absorb all the positive influences and intercept all the negatives influences that may affect people. A building cannot do that unless it is treated with the same finesse as the environment it stands in." (Copans, s.d. Architecture of 23 – Alvar Aalto – The Community Center of Saynatsalo)

Aalto, na sua filosofia de trabalho, partia do pressuposto que os seus edifícios pertenciam a um único lugar, exibiam uma identidade que começava com uma criteriosa escolha de materiais, incluindo ainda, cuidados acrescidos na questão da luminosidade: como finlandês, não esquecia os efeitos dos longos invernos escuros, e dos verões claros com o característico sol da meia-noite.

Imprimiu, a partir destas componentes, uma ideia de pertença aos seus edifícios. As suas construções

pertenciam a um único lugar não sendo possível transportá-los para outro local.

Levando em linha de conta as características dos edifícios criados pelos racionalistas que aboliram todas as referências históricas, os edifícios resultantes dos projetos funcionais orgânicos, embora não as carreguem consigo, estão lá numa elaboração de uma arquitetura mista. Enquanto os primeiros se preocuparam com abstrações, relações geométricas, standardização e honestidade estrutural, os funcionalistas, tal não evidenciam. Dedicam sim, especial atenção à escala humana, às texturas, à iluminação natural e cores, pois partem do propósito, que o corpo humano tem necessidade de se orientar no mundo que o rodeia.

Aalto, senhor de uma visão fenomenológica, baseia-se no seguinte princípio: "reality consists of objects and events as they are perceived or understood in human consciousness and not of anything independent of human consciousness". No seguimento, Aalto acrescenta ainda: "Modern architecture has been rationalized mainly from the technical point of view...but since architecture covers the entire field of human life, real functional architecture must be functional mainly from the human point of view" Aalto (citado em Ghabash, 2014, p.17)



Para ele, o racionalismo deve nascer das necessidades, das atividades e do conforto humano, e, sustenta tal ideia, com o seguinte exemplo:

"One of the typical activities in Modern architecture has been the construction of chairs and the adoption of new materials and new methods for them. The tubular steel chair is surely rational from a technical and constructive point of view: It is light, suitable for mass production, and so on. But steel and chromium surfaces are not satisfactory from the human point of view. Steel is too good a conductor of heat. The chromium surface gives too bright reflections of light, and even acoustically it is not suitable for a room. The rational methods of creating this furniture style have been on the right track, but the result will only be good if rationalization is exercised in the selection of materials which are most suitable for human use." (Ghabash, 2014 p.18)

Aalto não aceitava a abordagem do papel do arquiteto como possível mentor de regras universais, ou que o design fosse algo que ditasse comportamentos sociais aceitáveis. Ia contra a ideia de criar padrões, modelos estandardizados na construção- particularmente na área residencial - uma vez que considerava poder esta estandardização constituir-se como um cenário favorável à uniformização do próprio ser humano, das suas atividades e experiências corporais.

Se os racionalistas apelavam para a normalização e universalismo, os funcionalistas orgânicos, louvavam o individualismo e particularismo, tendo neste caso em Alvar Aalto, um acérrimo defensor.

No século XX, a Finlândia apresentava uma situação cultural, onde utopia e o "passado camponês" colidiam. É nesta altura que lentamente se assistem a transformações que hão de conduzir o país por um caminho de transformação, de modo a resultar numa nação industrializada, deixando para trás um meio rural e uma sociedade agrária.



Ao iniciar este percurso, aceita sem grande resistência o ideário agregado ao modernismo, considerando-o como um símbolo de um futuro otimista e, ao mesmo tempo, como um retorno da estética simples do “camponês”, exibindo deste modo, os ideais de uma “pobreza nobre”.

Fazendo um percurso à volta do edifício Villa Mairea é possível verificar um fluxo interminável de memórias e imagens. “Technology and naturalness, Finnish traditional and modern mechanized civilization, the forests of Finland and nautical metaphors are juxtaposed here in permanent state of dialogue or contrast... [It] achieves vibrancy and tension from its contradictions and inconsistencies.” (Ghabash, 2014 p.23)

A Villa Mairea de Alvar Aalto foi construída em 1939 para Maire e Harry Gullichsen, amantes e promotores de arte. O casal estava interessado numa residência moderna, abstrata, com uma ideologia utópica e, por isso, foi dada aos arquitetos uma hipótese que muitos nunca tiveram, a de projetar sem limites, quer

ao nível do desenho quer ao nível monetário.

Logo de início, Aalto propôs que se projetasse uma variação de uma quinta vernacular. Não abandonando de todo esta ideia, alargou o seu conceito, incorporando-lhe um formato em L, muito comum entre os projetos direcionados para aristocratas endinheirados, e aqui, dada a fortuna Gullichsen o permitir, Aalto teria liberdade para o fazer. Os planos em forma de L encerram em si uma liberdade de definição do espaço ao ar livre, e, no caso particular de Villa Mairea, essa área incluiria uma piscina e uma sauna ligada à casa, por uma passagem com uma cobertura geminada.

Dado o aval por parte dos clientes à proposta do arquiteto, Aalto, inicia a construção da casa na clareira da floresta, mas não tarda em imprimir-lhe alterações. Esta é a prova de como a sua mistura do velho e novo - que tem sido designado como técnica de colagem - pode aceitar mudanças, dada a natureza orgânica da sua modernidade.



O princípio da colagem de Aalto permite a fusão de elementos contraditórios, imagens da modernidade e do passado camponês, continental avant-garde e construções primordiais, simplicidade primitiva e sofisticação extrema de detalhes.

Numa primeira observação, este edifício parece ser fruto de alguma improvisação. Mas o que parece conter um número indefinido de idiossincrasias, mais não é que um conjunto de experiências que Aalto tinha já testado em planos anteriores. Villa Mairea, constitui-se por isso, como um edifício exemplar de uma arquitetura moderna, reunindo coerência quanto à sua integridade, consistência interna e aparente inevitabilidade.

Com todo o fervor criativo, sem que alguma barreira se interpusesse, foi possível congrega os desejos dos clientes até ao mais ínfimo pormenor. Plena de detalhes, esta construção apresenta-se como um modelo, onde a tradição da construção finlandesa se alia a uma nova interpretação, mais moderna, exemplo de um novo vocabulário.

Este edifício apresenta a conceção de Aalto sobre a fluidez de um espaço invariavelmente ligada ao espaço sem fim que a natureza nos apresenta. Aqui, em Villa Mairea, é possível detetar pormenores estritamente ligados com a noção de natureza, quer

no uso de materiais naturais, texturas, quer ao nível de formas e ritmos do seu crescimento que sugerem metáforas bem concebidas.

Surpreende a quantidade de motivos, ritmos, texturas e matérias ali aplicados. Persiste a ideia de desenvolver a composição como se de uma pintura se tratasse. Aalto, alcança neste projeto, uma fusão de elementos paradoxais harmonizando imagens de modernidade às de um passado agrário. Aliam-se uma certa simplicidade primitiva, a uma clara sofisticação evidenciada na profusão de detalhes.

A ter em conta o ideário de Alvar Aalto, Villa Mairea fugiu à tentativa de lhe imprimir um ritmo artificial no que à sua arquitetura diz respeito, uma vez que, para ele, o conceito de "artificial" implicava uma certa lógica unidimensional.

Tendo em conta os arranjos rítmicos de Villa Mairea, carregados com o caráter das formas irregulares da natureza, as suas associações orgânicas, os intervalos irregulares de unidades métricas, estas, criaram uma forte continuidade entre os diferentes espaços que a constituem.

Na sua preocupação de continuidade, Aalto desviou a atenção entre as diferentes áreas, nomeadamente os espaços fechados em conexão com os espaços



situados ao ar livre, incluindo as hierarquias arquitetônicas, a partir do momento em que postes decorativos e colunas estruturais, são interpretados como elementos da mesma progressão rítmica.

Seguindo a imagem padrão do Movimento Moderno, visível no design apresentado, Aalto conseguiu criar nesta sua arquitetura, uma ideia de individualismo da qual era acérrimo defensor.

Não ficando presa no tempo, Villa Mairea assume-se como um projeto dual: uma evocação do passado, um vislumbre do futuro, garantindo desta forma o seu lugar na história. Lugar esse, alcançado como que a partir de um estabelecimento de relações recíprocas, entre a autoridade atemporal do vernáculo, e o caráter não comprovado do novo – mecanismo artístico utilizado para unificar o edifício.

É, ainda, um lugar de encontro entre opostos constituídos por artesanato e fabrico industrial; rigor e embelezamento; linhas duras e contornos suaves; elementos naturais e apontamentos culturais.

Com uma construção pensada ao pormenor, o edifício, aparentemente desconexo, apresenta uma ambiência coerente. A aproximação à moradia, que não é imediatamente visível, faz-se através de um caminho sinuoso com o seu início na orla da floresta.

À medida que se avança, é possível vislumbrar o edifício, emoldurado por pinheiros altos, revelando-se como uma caixa branca brotando da floresta.

Toda a casa se dá a conhecer de forma lenta e indistinta. A partir da entrada, contornando uma curva acentuada, após a passagem da maior parte da fachada sul-oriental, o nosso olhar é desviado para o canto da frente da casa e o pórtico da entrada, que se revelam em toda a sua plenitude.

O olhar acumula revelações súbitas, mas ao mesmo tempo transparece um efeito calmante, de lazer permanente, o efeito de um despertar insinuante dos sentidos, logo a partir da lenta abordagem feita através da floresta que, na sua quietude, constitui-se como elemento inseparável de todo o edifício.

A sobreposição de várias peças vistas a partir de um olhar mais concentrado, obriga a uma leitura mais atenta: a caixa de madeira que se projeta a partir das paredes de estuque branco (onde se encontra a biblioteca do proprietário e ainda a sala de estar), um revestimento feito em madeira, uma cobertura na entrada incomum, e várias janelas pouco ortodoxas num andar superior, conduzem-nos a uma leitura despojada de simplicidade.



Sob o pórtico da entrada, os pormenores ligados à utilização de marcenaria rattan torcida, minúsculos pés de aço geométricos, um puxador de bronze fundido pouco comum, prendem a atenção, mantendo a pessoa completamente comprometida com o tempo presente.

Após a passagem sob uma claraboia que permite a visão de um céu iluminado, a chegada ao hall de entrada, possibilita, através da existência de uma parede baixa e inclinada, dirigir o olhar para uma sala de jantar formal. Impressiona o contraste visível entre o vazio sem adornos da antecâmara, e a rica abundância de formas, texturas e cores suaves ali existentes. O impacto visual do fluxo espacial do interior é otimizado pelos sons de superfícies, uma vez que, relativamente ao piso, este, alterna entre duro e macio, entre azulejo e madeira, acabando por determinar momentos-chave de transição. Acresce um sofá estofado desenhado por Aino, que acompanha o contorno da parede da entrada principal, que apela ao visitante um momento de calma, de relaxe, convidando-o a sentir-se em casa.

Esta atmosfera convidativa, é reforçada pela existência de uma área de estar, equipada com uma lareira, um tapete, cadeiras confortáveis, criando-se desta forma uma ambiência intimista, acolhedora que, aliás, se generaliza a toda a casa.

No interior percecionasse a presença metafórica da floresta através de colunas que se assemelham a árvores. Todo o espaço se assemelha a uma tecelagem de linhas e superfícies, que não obedecem a uma construção de colunas regulares e planas, perceptíveis noutros modelos modernos. Aalto alcançou um papel de manipulador do velho e novo, através destes elementos arquitetónicos.

No piso inferior, uma escada com grande protagonismo destaca-se, ocupando o ponto central da casa. Escada larga, ajustada entre ripas de madeira firmes e robustas colocadas na vertical, agrupam-se de maneira a sustentarem este elemento arquitetónico, que se encontra suspenso, fixo a partir do teto, dando a ideia de planar no espaço.

Também as colunas - propositadamente diferentes

entre si - impedindo deste modo uma percepção de ritmos arquitetónicos artificiais através da sua verticalidade, imprimiram uma leitura metafórica ao interior da casa.

Os pilaretes colocados na escada, figuram a floresta de bétulas que a circunda. O arquiteto pretendia assim, mostrar que a natureza e o processo criativo podiam combinar forças. A floresta penetra na sala trazendo consigo todas as componentes que lhe estão associadas: o aroma de ar fresco do verão nórdico mistura-se com terra e pinheiros, tornando-se elementos passíveis de se agarrarem.

Fixando-se a atenção a partir da entrada e a área de estar perto da lareira, que constituem o principal local de chegada, e através da colocação de telas de postes de madeira, que definem o fim da parede da entrada, e depois encerram a escada aberta para o segundo andar, o visitante tem uma abertura para o exterior: jardim, sauna, e floresta, reafirmado a ideia de que a arquitetura se abre para a natureza, até nela se diluir.

Com uma janela colocada estrategicamente junto à lareira, a ideia do arquiteto era ajustar a sua posição, abrir em linha reta para fora, de acordo com as condições climáticas da Finlândia, e proporcionar um alinhamento entre o jardim e a sala de estar, formado um espaço contínuo, numa conexão perfeita.

Retornando aos pilotes da escada, junto da madeira grossa que emoldura a janela da sala, flores frescas, uma planta de interior em conformidade com o arranjo do mobiliário, dão ao ambiente uma atmosfera tranquilizadora.

Os terraços são um dos traços característicos da Villa Mairea. Aliando velhas reminiscências, como por exemplo, uma camponesa subindo ao topo do forno quente de cozer para uma sesta, Aalto projeta uma lareira ao ar livre, em pedra natural, construída contra a extremidade da sala de jantar, de modo a formar um lance de escadas até ao terraço no telhado sobre a sala de jantar. A variação moderna deste projeto assenta num terraço banhado pelo Sol.



Na Villa Mairea, um outro elemento importante, e quase inusitado – a piscina- elemento arquitetônico pouco comum na Finlândia por conta dos invernos rigorosos, surge incorporado no projeto de forma harmoniosa.

Expondo um perímetro parecendo formado por curvas sinuosas, no entanto, apresenta um dos lados com linhas retas, colocando-se paralelo ao muro de pedra afirmando-se como uma linha geométrica. Trata-se de uma plataforma de madeira que sai diretamente da sauna para as águas da piscina, qual lago finlandês.

O material com o qual, o local destinado à sauna foi feito, é de madeira tradicional, possuindo um pormenor interessante: o revestimento externo está colocado tanto na horizontal como na vertical.

O acesso, feito por uma porta dividida em duas partes, passíveis de abrirem separadamente ou em conjunto, foi feita à boa maneira do estilo Careliano. A parte inferior é feita de tiras de vidoeiro, material muito utilizado nas artes artesanais de outrora, nomeadamente na elaboração de cestos. Os detalhes decorativos da elevação e do pinheiro que cresce em frente da sauna criam um efeito mais parecido com uma reminiscência de uma paisagem japonesa em miniatura, do que, com um jardim tradicional finlandês.

O jardim das traseiras, onde se apresenta a piscina e a sauna, encontra-se a um nível abaixo do chão da entrada, do edifício principal. Aqui, o arquiteto fez a ligação do edifício com a piscina e a sauna, através de um toldo ou pérgula que fica ao mesmo nível do solo e cobriu o telhado de relva.

Na melhor tradição da construção vernacular finlandesa, o telhado do relvado é usado especificamente para edifícios destinados à prática da sauna. O seu caráter vernacular é reforçado pela parede de pedra circundante, com as suas portas

de madeira. O muro baixo de tijolos é pintado de branco com vigas verticais mais ou menos fixas, que enfatizam o caráter “exterior” do hall de entrada.

A transferência do exterior para o nível de sala de jantar e de estar, através do hall de entrada é realçada por uma mudança no revestimento do soalho.

Nesta junção do interior com o exterior, os esforços de Aalto, resultaram numa combinação perfeita entre uma paisagem cultivada dentro do pátio em comunhão com a floresta que lhe fica próxima - composição única, eficazmente conseguida.

Essas características combinadas entre pinheiros altos ao fundo, e trepadeiras exuberantes colocadas em primeiro plano, fazem com que se anulem a gravidade do tratamento modernista das fachadas do pátio, unificando ainda mais a arquitetura e paisagem.

O desenho da parte traseira da casa é mais descontraído do que o da frente. Possui menos informação visual. As superfícies predominantemente brancas e sólidas são compensadas por grandes extensões de vidro que servem ao mesmo tempo as salas de estar e de jantar e ainda o estúdio de madeira escura para Maire, que se deixa ver a partir da frente. Debaixo deste estúdio há um jardim de inverno, cujo acesso se faz a partir do exterior. A estufa ou “jardim de inverno” foi concebido para a dona da casa, de modo a que esta pudesse cuidar das suas flores.

Villa Mairea edifício que abarca arquitetura paisagística, design de interiores e design industrial, tem nestes vetores a base da sua identidade. Não poderia ter sido realizada sem a sua complexa integração.

No âmbito artístico expansivo da vila, existe uma noção de pertença, não poderia, por isso, ser edificada noutro local. Para tal, contribui também



o mobiliário do interior da moradia- mobiliário de bétula, designadamente - árvore acarinhada na Finlândia - é a sua árvore nacional.

Aalto, servindo-se da localização que pretendia para edificar a casa para a qual tinha toda a liberdade monetária, serviu-se desta matéria-prima, do trabalho e da tecnologia local para o fabrico do mobiliário, que tem a particularidade de aumentar a unidade e amplitude do interior da casa.

O que dá a Villa Mairea um lugar de destaque na história da arquitetura não é apenas o facto de ser um projeto onde se produziu um jogo hábil com formas contrastantes ou um domínio de ritmo e tempo, escala e densidade política e geográfica, mas sim como projeto que antecede um futuro e cujo relevante ele permanece.

Villa Mairea é um projeto perene, revelando um equilíbrio certo entre a novidade do presente e a aura do passado. Conseguiu uma integração plena num conjunto natural, onde arquitetura e natureza se entrelaçam harmoniosamente.

Villa Mairea, uma casa atemporal, planeada e construída a partir de uma técnica que muitos apelidam de "colagem", apesar dos muitos espaços com características de áreas contínuas, na verdade, ali se encontram matérias específicas, texturas, construções, aberturas e outros detalhes que não se repetem, mas que se encaixam a um nível profundo.

A incorporação do vernáculo (algo que pode ser atribuído ao trabalho de Aalto, visível em dois pavilhões finlandeses construídos como modelos em feiras mundiais) atualmente, inserido na casa moderna, constitui-se como um meio eficaz que

proporciona o reforço e a coesão de uma infinidade de detalhes e referências.

Ao vincular o vernáculo, língua familiar de pessoas comuns, com a estranheza da nova arquitetura desenvolvida por Aalto, este, criou uma obra com grande apelo. Enquanto que a construção e as prioridades funcionais do início da habitação moderna se distanciaram do contexto histórico e geográfico num esforço de se tornar universal, Villa Mairea é um exemplo de identidade para os finlandeses.

Estes, reveem-se no projeto, através das suas particulares características: utilização dos materiais locais; do estabelecimento de laços económicos com artesãos e trabalhadores disponíveis, e do enfatizar das tradições.

Aalto, com este seu projeto, criou um meio-termo. Um equilíbrio entre tradição e modernidade. Um equilíbrio entre a segurança de um passado familiar, e a promessa de um futuro emocionante.

Criou um lugar onde as pessoas comuns poderiam prender-se a novas formas de modernidade, funcionando como um quadro de referência, algo que as familiarizasse com a sua história.

Numa visão para o futuro, o plano brilhante de Aalto, acabou aliando modernidade e tradição, tecnologia e artesanato, arquitetura e natureza interligadas numa conexão perfeita. Esta sua resolução responde a muitas questões, desafios que se colocam atualmente neste segmento e é aqui, neste local por si escolhido, que Aalto criou uma casa com importância mundial duradoura.



CASA UGALDE

JOSÉ CODERCH . ESPANHA . 1951

Durante quase três décadas, grandes questões ligadas à vida urbana e ao espaço que lhe pertence foram discutidas pelos elementos pertencentes ao CIAM. Toda a documentação produzida e conclusões finais acabaram por influenciar a forma como as cidades foram planeadas.

A partir das conclusões obtidas no quarto Congresso, cujo documento final contém os princípios do planeamento moderno, documento denominado “ Carta de Atenas ” que se baseia no princípio da separação das áreas residenciais, de lazer e de trabalho, propondo, em lugar do caráter e da densidade das cidades tradicionais, uma cidade, na qual os edifícios possam crescer em altura, deixando espaço para áreas verdes, acabou por se constituir um documento controverso. Esta controvérsia foi gerada pelo facto do planeamento das cidades ser pouco flexível.

Os projetos obedecem a um esquema funcional, alojando os habitantes em blocos de apartamentos espaçosos, onde cada conjunto de edifícios estaria separado entre si pelos denominados Green Belts, espaços verdes circundantes, que teriam como função diminuir a densidade urbana.

No entanto, pouco tempo depois, os arquitetos acabam por se questionar sobre as conclusões alcançadas em Atenas sendo que as suas preocupações incidem no que chamam de esterilidade da cidade, imaginada pelo CIAM.

Alguns jovens arquitetos britânicos - Alison e Peter Smithson -, por altura de 1953, céticos relativamente ao Congresso de Atenas, em conjunto com mais dez arquitetos, de onde se destacam Aldo van Eyck, Georges Candilis, Shadrach Woods e Giancarlo de Carlo, formaram uma equipa que apelidaram de Team X. Contudo, em 1956, acabaram por se

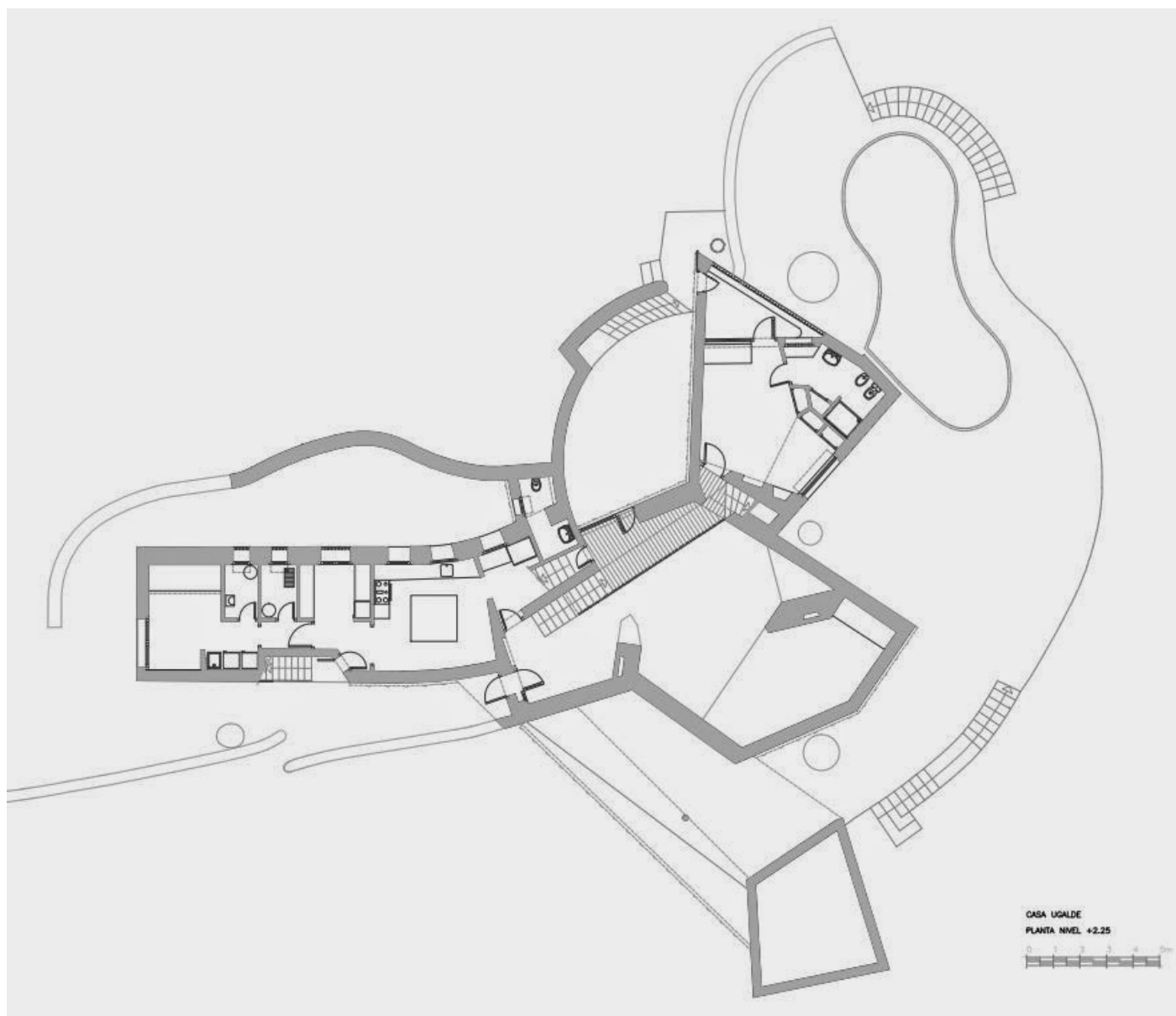
desentender, e estas disputas internas levaram à dissolução do CIAM. Em 1959, em Otterlo, deu-se o último Congresso não oficial.

José Antonio Coderch, arquiteto espanhol, nome importante da arquitetura catalã, autor de inúmeros projetos, é considerado um arquiteto modernista. Pela mão de José Lluís Sert, foi apresentado ao CIAM, participou no último congresso em Otterlo, contudo, não era um seguidor acrítico dos pioneiros do pré-guerra. Convidado a participar em várias reuniões do Team X, ao longo dos anos 1960 e 1970, manteve sempre uma certa distância, relativamente às discussões produzidas pela Team X.

Muito interessado na arquitetura vernacular e na paisagem da Catalunha, as suas preocupações incidiam sobre o Racionalismo Estrito ou Funcionalismo.

Coderch não foi influenciado pelas ideias de Corbusier da mesma maneira. Coderch, com influências espanholas, italianas e escandinavas, apareceu nas discussões da Team X, com abordagens diferentes dos restantes elementos. Influenciado por Alvar Aalto, este forneceu a Coderch uma saída quanto ao processo de racionalização que restringiu os Smithsons.

O movimento moderno, na sua fase inicial, mostrava-se preocupado com os esquemas gerais através dos quais, quer a sociedade quer a arquitetura, poderiam ser reconstruídas de acordo com princípios racionais. Aparentemente, Aalto não se preocupava com ideias tão universais. Pragmático, vivia mais concentrado em permanecer com os “pés no chão”, e seguir o caminho até onde o instinto o levasse. Ele contentou-se em permanecer “close to the ground” (com os pés assentes na terra, viver na realidade). (Scale: Imagination, Perception and Practice in Architecture, 2012)



Apesar das preocupações de todo um vasto conjunto de arquitetos sobre a melhor forma de planear o habitar, o consenso não era denominador comum. José António Coderch é um rosto participante nestas reflexões, como já foi referido, mas não se deixa manietar pelo pensamento geral.

Assume uma forma particular de interpretar a arquitetura: dar importância aos materiais, aos recursos locais, não desprezando o conhecimento "empírico" dos construtores. Reunindo estas características, a arquitetura tradicional é considerada uma arquitetura corrente, viva.

Uma arquitetura que engloba diferentes formas de agrupamento e o habitat disperso com todos os seus edifícios auxiliares, não esquecendo os elementos mais modestos (uma fonte, um caminho...) que, juntas, formam a paisagem tradicional mediterrânica.

Durante as primeiras duas, três primeiras décadas do século XX, não se assiste a uma ampla difusão do interesse pela arquitetura vernacular. Contudo, a devastação causada pelo conflito bélico deu origem a um vasto plano de reconstrução que, nos novos povoados, adquiriu um desenho representativo da arquitetura tradicional, predominando a tradição de cada região.

Dada a grande escassez de meios económicos no pós-guerra, a simplicidade surgiu como uma necessidade na construção ou na ornamentação, o que era compatível com escolha feita a favor da arquitetura vernácula, com as aspirações do iniciante Movimento Moderno de Espanha, a favor de uma arquitetura nacional.

O vernáculo foi considerado por aqueles que faziam parte dos grupos de arquitetura moderna, como um modelo a ter em conta. Tratava-se de um autêntico reduto de racionalidade. Desde o fim da Guerra Civil até finais dos anos 50, Espanha permanece relativamente isolada e centrada na reconstrução do país, com base numa arquitetura e urbanismo bastante tradicionais e historicistas. (Cenicacelaya e Baganha, 2004, p.13)

A arquitetura Mediterrânica é uma arquitetura que assume como primordial importância a procura de uma posição privilegiada, no que à observação diz respeito.

Apesar da existência de diferentes cambiantes na forma como é possível projetar uma casa – dependendo por exemplo da região, mas em todos os casos, há uma necessidade comum: estar em contacto permanente com o exterior. O homem mediterrânico vive muito ao ar livre. Desta forma, é possível ver principalmente três formas de exterior em comunicação com a casa: um pátio, um jardim e um quintal.

A construção, em si, uma vez que se trata de uma arquitetura tradicional, apoia-se no uso de materiais locais. Não surpreende, dada a forte presença da pedra, especialmente pedra calcária, que este seja o principal material usado para a construção de casas. O tijolo é também bastante comum, principalmente em soluções de telhados planos. De um ponto de vista estrutural, a solução mais adotada para suporte é vigas de madeira. A maioria das casas emprega um revestimento exterior, sendo o mais



comum a argamassa à base de cal. Esta é a imagem estereotipada da arquitetura mediterrânica: casas brancas devido ao material usado e ao imperativo do clima.

Esta arquitetura advém de três circunstâncias principais: a simplicidade de construção, luz e sombra. Pode dizer-se que um ambiente típico mediterrânico, que facilita a transição entre a íntima relação do interior e exterior, é o que podemos chamar de uma arquitetura de sombra. É um espaço que gera uma varanda ou um pórtico, criando um microclima com a capacidade de temperar o contraste da luz intensa, criada entre o interior e exterior, tornando-se num espaço muito apreciado.

Passa também por ser uma reinterpretação do que é possível assistir na arquitetura de José Coderch. Um espaço ligado à paisagem com características tradicionais projetadas com ideias afetas ao Movimento Moderno.

A casa Ugalde, projetada para ser uma casa de férias, pode ser considerada um marco da arquitetura catalã do século XX é um modelo exemplar de uma arquitetura decorrente do modernismo, mas mais regional ao invés de internacional, que respeita a tradição e as qualidades especiais de determinados lugares.

O local onde pontuavam rochas, pinheiros e, especialmente, muito mais do que aquilo que a vista alcançava, foram fatores determinantes para a escolha da sua localização. Projetada por José Antonio Coderch, em colaboração com o estúdio parceiro em Barcelona Manuel Valls i Verges, em 1951

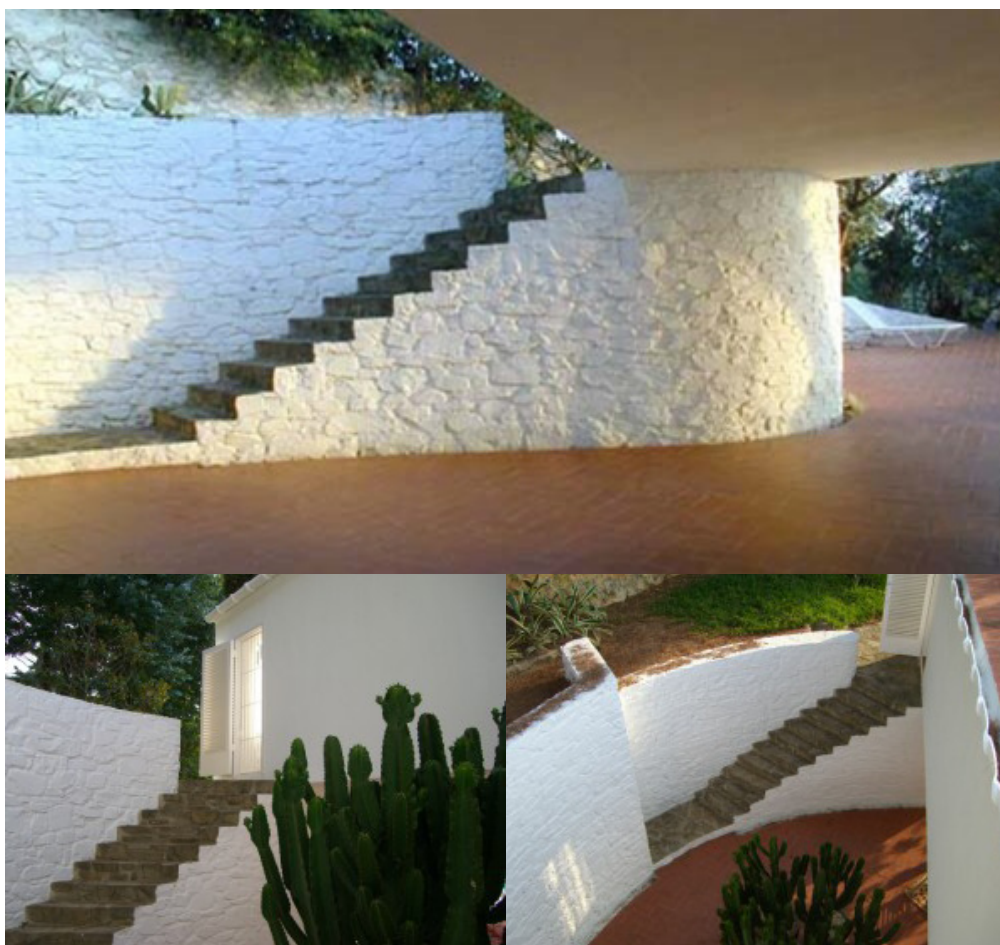
e construída um ano depois, a Casa Ugalde procura responder aos desejos do seu futuro proprietário, o engenheiro Eustaquio Ugalde.

Eustaquio Ugalde questiona o seu amigo arquiteto, José Antonio Coderch, sobre a possibilidade da construção de uma casa numa colina com vista para o mar, ali, num lugar, perto de um local situado a 30 km de Barcelona. Acabou projetada, não para ser uma casa colocada numa colina, mas uma casa que cresce no topo de uma colina. Perante a possibilidade de se efetuar a edificação no local escolhido, pode dizer-se que a génese do projeto assentava em três vetores: melhorar, preservar e realçar o ambiente, bem como o seu estatuto privilegiado.

Após o final da Segunda Guerra Mundial, este projeto - uma grande parcela que se estende ao longo das ondulações de um promontório de terra na costa - é considerado um exemplo de integração harmoniosa de um edifício, num recanto natural paisagístico privilegiado.

O local escolhido, na localidade catalã, Caldes d'Estrac, situa-se numa encosta íngreme, num plano elevado em relação à baía, de onde se avistam diferentes perspetivas relativamente à paisagem costeira, com a presença de vegetação exuberante onde pontua um vasto pinhal Mediterrânico.

A partir desta posição privilegiada, as paredes do edifício parecem ter crescido organicamente, absorvendo e respeitando todas as características da natureza que o circunda.



E em torno desta natureza, o engenheiro Ugalde acabou por fixar a sua atenção num determinado ponto específico da floresta- de onde lhe era possível admirar a paisagem a partir de três pontos principais: norte, sul e este – os quais, eram condição sine qua non para o projeto de Cordech.

Deste modo, criou-se a ordem pela qual o projeto se havia de erigir, respeitando os pontos definidos que permitissem, assim, ao proprietário, alcançar toda a beleza que a paisagem lhe proporcionava.

Cordech mantinha, na sua filosofia de trabalho, a preocupação de assumir um projeto através do estudo de um mapa topográfico, o lugar como geometria. Contudo, no que respeita ao projeto Casa Ugalde, este constituiu uma exceção. Logo na primeira vez que visitou o local, fixou imediatamente todo um conjunto de dados, informações necessárias ao desenvolvimento do que era pretendido.

Registando todos os elementos de que necessitava para gerir o projeto, analisou metodicamente o local da futura construção, as condições que oferecia, sem esquecer toda a natureza que a envolvia, uma vez que esta iria, de algum modo, obrigar a um exercício construtivo que se pretendia equilibrado. As anotações in situ leva em consideração, entre outros fatores: árvores, distâncias, limites, perímetros, orientações, conexões. Curiosamente, é a partir da existência de três pinheiros a norte da futura edificação, que pode marcar o limite da propriedade.

Assim, com um jogo de paredes caiadas de branco e transparências, a casa que o arquiteto propõe, adapta-se magistralmente às condições topográficas através de um desenho onde pontuam formas

geométricas que definem a escarpa. Ao mesmo tempo, respeita escrupulosamente as árvores nativas que compõem o espaço, desenhando um conjunto de volumes brancos, que se misturam perfeitamente com o ambiente.

A casa Ugalde destaca-se pela sua liberdade geométrica, com uma irregularidade descomposta. Alheia a traços geométricos ortogonais, a casa compromete-se com o terreno, dando azo a uma interpretação, a uma linguagem arquitetónica na natureza, a partir de uma lógica interna de “topos-gonius”, saber ler na natureza, em vez do apoio teórico constante nos livros.

“What we must know in organic architecture is not found in the books. It is necessary to have recourse to Nature...in order to get an education. Necessary to learn form trees, flowers, shells – objects which contains truths of form following function. If we stopped there, then it would be merely imitation. But if we dig deep enough to read the principals upon which these are activated, we arrive at secrets of form related to purpose that would make of the tree a building...” (Franck, 2006)

É possível entender a composição da Casa Ugalde como arbitrária, mas na verdade é o resultado de um processo complexo, apresenta uma composição pouco convencional. A casa desenvolve-se em redor do ponto mais alto, marcado, no esboço inicial, que corresponde ao quarto principal da família Ugalde: a cada início do dia, a família tem a possibilidade de se lembrar da origem da casa.

“De manera que es una casa que en lugar de tener una composición ortogonal u orto-lo-que-sea, su base es radial, con ángulos que conviene respetar.



Ahora bien: ¿qué influencia tienen los años? Pues sí, tienen una influencia: que yo tenía que haber trabajado más para evitar algunos desórdenes gratuitos. Ya puestos a hacer, a menudo te pasas. Un poco más de orden y seriedad.” Coderch (citado em Soria, 1997, p. 58-59)

Dividido em três áreas típicas muito próprias deste tipo de habitação: área de trabalho - situada junto ao muro de contenção que acompanha o percurso quando o visitante se aproxima da entrada principal da casa; espaço público - que se estende da sala de estar para o terraço; e as áreas destinadas a uma maior privacidade, localizadas no primeiro andar, constituindo exceção os aposentos destinados aos hóspedes. Todas as áreas têm uma entrada separada e são independentes.

“La casa Ugalde, en Caldes d’Estrac, es la muestra más viva de esta madurez adquirida a partir de una culta interiorización de los datos de la arquitectura popular mediterránea. Con una composición extraordinariamente libre tanto en planta como en altura, el edificio articula un sistema útil de espacios que se abren matizadamente hacia el paisaje marítimo del exterior en una viva gradación de zonas intermedias.” (Rubió, 1972)

Por forma a aceder à casa, Coderch projetou uma longa parede branca, a qual não só encaminha o

visitante, como também esconde a paisagem por trás do edifício, mas uma vez ultrapassado o limiar de acesso, a casa apresenta-se aberta à paisagem avistando-se o mar a partir da sala, que funciona como o núcleo da mesma.

Coderch considerava a natureza envolvente como um espaço particular, embora não seja fechada. Não só respeitou as condições pré-existentes do lugar, como também otimizou todo o projeto arquitetónico, ao incluí-lo na paisagem. Assumiu-se como um autor, alguém que fez da arquitetura um meio de interpretação do ambiente. Ideias que colheram a influência de Gaudí - arquiteto que ele muito admirava - usou a ideia de aprender, observando o ambiente natural.

Coderch respeita o contexto existente e compreende a natureza como o verdadeiro protagonista. Vê a Natureza como um elemento vital, desenvolvendo a ideia de uma arquitetura orgânica em que o edifício está integrado no seu ambiente natural. Não só a forma e a cor, mas também a materialidade e estrutura para o seu ambiente. A casa Ugalde, com paredes brancas, arquitetura vernacular, é um modelo que prima, seguidor da tradição, como é também um projeto seguidor de modernidade. Não se manifesta apenas como material nativo, mas sublinha a neutralidade e simplicidade estrutural.



“Los cuerpos geométricos grandes no pueden ser. Entonces hay dos limitaciones: adaptarse en planta a las curvas de nivel a base de quiebros que nunca tengan una longitud mayor que el tipo de cubrición. Después esta la altura, los escalonamientos. Esto me gusta mucho. Se consiguen vistas, no se estropea el paisaje... Es decir: el sistema escalonado, en altura y en horizontal, siempre adaptándose al terreno (que al terreno nunca parezca que se le haya hecho daño), y la elasticidad de la distribución.” Coderch (citado em Soria, 1997, p. 33)

São vários os espaços ao ar livre criados por mudanças de nível e gradações, acabando por produzir jogos de sombra, pátios privados, terraços em plataforma concedendo ao edifício diferentes pontos de vista, conseguindo satisfazer totalmente o cliente, que eventualmente acaba, fundindo-se com ambiente de design de pinho.

“¡No hay ningún mueble moderno! O, para decirlo de una manera más precisa: sólo los muebles que sean móviles pueden ser modernos. Todos los muebles que estaban sujetos contra la pared, es decir que no eran móviles y que, como se desprenden del nombre, no eran verdaderos muebles... Qué debe hacer el verdadero arquitecto moderno? Tiene que construir casas en las que todos los muebles que no sean movibles desaparezcan dentro de las paredes” (Loos 1993. Pág. 195-196)

O caminho introduz a natureza no interior como elemento de transição entre o espaço exterior e interior, organizando a distribuição do edifício. Ele contorce -se no interior, dissolvendo as hierarquias das diferentes áreas e níveis. As plantas comunicam entre si, mediante a criação de diferentes sistemas espaciais, onde é visível a sobreposição, que permite uma relação constante entre todos os espaços criados. A narrativa não é linear. Acaba por ser, um processo de percepção. O objetivo é a dissolução dos padrões habituais e a rejeição de um ângulo visual total. Espaço Ugalde Casa é um espaço contínuo e fluido. O fluxo do processo e da coesão entre interior e exterior cria uma nova qualidade espacial.

“El arquitecto sirve...al paisaje interior y exterior, que en realidad confluyen. Naturaleza dentro y fuera de nuestra piel es realmente uno y continuamente comunicada. Tenemos que aprender a apreciar las confluencias efectivas del exterior e interior. Es nuestra vida.” (Neutra, 1962, p. 113)

Seguindo os contornos dos muros de pedra serpentina, que criam um terraço em forma de ameba coberta de azulejo de terracota, este aproxima-nos de uma piscina que lhe fica próxima. O muro maciço, exterior, feito de pedra, prolonga-se pelo interior da casa convertendo-se numa escada, que permite aceder aos quartos, que se encontram num nível superior da casa. Funciona como em elemento de ligação.

Este terraço formaria a base de uma casa unificada, retilínea, e provavelmente dela faria parte um teto alto, caso fosse uma tradicional casa de férias, situada na Costa Brava. Mas, aqui, a casa assume-se como um elemento inquieto e articulado, que parece não querer permanecer confinado dentro dos limites do espaço preparado para tal.

Seguindo em direção ao lado sul da casa, a caixa angular do quarto de hóspedes, desce ao largo da borda do terraço, apoiando-se numa parede de pedra, que forma um alpendre que pode aproveitar para o estacionamento de um automóvel.

E no lado oeste, uma sala de serviço vagueia ao longo dos contornos entre um pátio de serviço estreito e o caminho até a entrada principal.

A casa projetada por Coderch é construída como uma paisagem arquitetónica, uma paisagem abstrata cheia de fluidez. No entanto, esta situação não ocorre através da transparência ou da ausência dos limites, ocorre através de existência de um espaço contínuo: o espaço inspira o indivíduo a mover-se através dele. A casa funciona como uma experiência física; viagens espaciais geradas por um espaço dinâmico, absorvendo o movimento das pessoas. Movimento e espaço; o movimento é espacial e espaço só pode ser percebido como um resultado das sucessivas sensações experimentadas por meio do movimento.



Um projeto concebido para uma otimização do local escolhido, nele, Coderch tem a preocupação de ligar o interior e o exterior de modo inesperado. Exemplo disso, é uma linha contínua pavimentada de terracota, que nos encaminha até à sala principal que, com as suas grandes janelas e portas de vidro, mais parece fazer parte do terraço.

Esta é, basicamente, uma casa de dois andares, contudo não é tão linear assim. A sua secção é tão enigmática, quanto a sua planta, e quase todos os quartos no andar de cima se encontram em níveis diferentes.

Se houver um único tema unificador, nesta composição solta de betão e pedra, é a ideia de que o edifício é, essencialmente, um lugar de onde se pode avistar.

O panorama para sul é cuidadosamente cortado e enquadrado tanto por planos horizontais como verticais, havendo aberturas com vidros e vidrados, que criam uma espécie de galeria de vistas do Mediterrâneo.

A Casa Ugalde estabelece uma hibridização entre arquitetura e fotografia: converte-se numa câmara transitável, cortando e selecionando diferentes pontos de vista para a paisagem. A realidade pode ser capturada através de imagens e sequências. Mas, geralmente, é observada superficialmente, pelo que capturar momentos e publicá-los em imagens, seja através da pintura, cinema e fotografia tem sido um desafio em si mesmo. O olhar fotográfico oferece novas possibilidades para a análise e desenvolvimento da arquitetura.

Aficionado pela fotografia e sendo um fotógrafo amador, Coderch demonstra grande mestria no

uso da câmara fotográfica, realizando instantâneos, como um rastreador de absorção de luz, imagem, dispersão, enquadramento, atmosfera e sedução, a posição privilegiada do observador. Fotografia como inspiração, posicionando furos como mecanismo de captação e como forma de enquadrar as vistas sobre o mar.

As diferentes perspetivas são parte da proposta arquitetónica, realizando as conexões visuais mais influentes. Através das aberturas de janela, o olhar do usuário está focado.

Coderch consegue construir uma arquitetura através dos olhos. A ilustração é transferida para um espaço real. A câmara torna-se o olho, através da qual o arquiteto concebeu o projeto. A fotografia é vista como uma ferramenta para pensar a arquitetura. A Casa Ugalde revela uma história, um storyboard conectando visão e audição, onde existe um segredo para ser descoberto, um espaço infinito, uma casa sem limites para o mar, inundada pela paisagem.

A contribuição da arquitetura de José Antonio Coderch é preenchida com uma série de artigos e textos, sendo o famoso “Não são génios o que precisamos agora”, aquele que nos indica ser difícil separar a sua maneira de ser, com a arquitetura que cria. Nele se prevê existir uma certa deriva da arquitetura internacional para a situação atual, enquanto reivindica a necessidade de evitar os grandes pensadores e estrelas de arquitetura, incentivando, por seu lado, a procura de soluções para resolver os pequenos problemas da arquitetura de todos os dias, sem perder de vista, o lugar onde eles se situam.



SOLAR PAVILION

ALLISON E PETER SMITHSON . INGLATERRA . 1961

Os nomes de Allison e Peter Smithson figuravam entre os mais influentes e controversos arquitetos britânicos da segunda metade do século XX, graças, não só a projetos como o Economist Building e Robin Hood Gardens, como desempenharam também um papel importante no incipiente movimento Pop Art britânico.

Logo no início das suas carreiras, ainda mesmo durante os primeiros dias, os Smithsons estavam já convencidos de que as diferenças existentes entre o espaço que se designa por cidade e o que se designa por campo haveriam de condicionar os vários tipos de habitar. Essas considerações ficaram demonstradas em 1956, no Manifesto de Dorn, aquando da sua apresentação no CIAM da secção chamada Valley, mostrando uma série de cinco tipos de projeto detalhado. Esta foi a sua alternativa para a homogeneização iminente típica de suburbanização pós-guerra.

A organização do encontro CIAM, que teve lugar em 1956, na cidade de Dubrovnik, na Croácia, esteve a cargo de um grupo de jovens participantes dos Congressos, que propôs, naquele momento, a sua extinção.

Por ser a ocasião da décima edição dos Congressos, o grupo passou a ser conhecido como Team 10. O Team 10 persistiu como grupo intelectual ao longo de três décadas, entre 1954 e 1984. Allison e Peter Smithson foram os elementos que deram a

paternidade ao movimento.

A origem do grupo tem raízes na necessidade sentida de se discutir a questão da humanização dos espaços produzidos como arquitetura moderna a partir da crítica ao funcionalismo proposto pelos CIAM. Os jovens arquitetos do Team 10 entendiam por humanização, a possibilidade de incorporar, na produção rigorosa e doutrinada da arquitetura funcionalista, a questão das inter-relações sociais no espaço construído.

O tema fundamental não estava mais na discussão das novas tecnologias, da casa mínima ou dos princípios fundamentais do urbanismo moderno. Todas essas questões eram conquistas efetivas pertencentes à geração precedente. A intenção fundamental dos jovens era questionar a validade desses princípios universais, a partir da noção de que o homem se organiza em comunidades, que desenvolve a necessidade de se diferenciar, de se identificar com o local onde habita, criar vínculos sociais, e apreender o espaço a partir dos seus próprios valores culturais. Para essa geração, o atributo essencialmente humano na relação com o espaço era a constituição de lugares com identidade própria, para além da noção de existenzminimum defendida nos primeiros CIAM. Pode considerar-se que os valores humanos não se traduziam em atributos e necessidades genéricas para um tipo universal, mas constituíam-se historicamente em função de características locais e culturais.



Assim, tornava-se inviável a elaboração de mais uma doutrina abstrata que padronizasse a atividade urbanística. Ao contrário, o que os jovens membros do Team 10 procuravam era introduzir na arquitetura moderna as particularidades de cada usuário, sem negligenciar as conquistas sociais do movimento moderno.

Duas características fundamentais destacaram-se ao longo da trajetória do Team 10: a crítica aos princípios universais do CIAM, e a garantia de que haveria lugar para a pluralidade de pensamentos/opiniões entre os seus membros. A principal fonte de descontentamento do grupo com o modo de trabalho dos CIAM, consistia na organização dos Congressos em comitês temáticos, independentes e, ainda em relação ao aspeto doutrinário e abstrato com que as propostas eram encaminhadas. Para eles, aquela forma de conduzir a discussão refletia-se de modo perverso na realidade social produzida nas cidades desenhadas a partir de princípios nacionalistas, e no distanciamento entre a arquitetura e urbanismo, resultante da emergência desses mesmos princípios.

No sentido contrário, o Team 10 procurava abarcar as diversas possibilidades contidas nas múltiplas interpretações do papel do arquiteto na sociedade, e nos desafios colocados em cada projeto, para que, assim, encontrasse soluções que se aproximassem dos valores culturais locais, em detrimento da ideia de uma universalização das soluções arquitetônicas, em função das leis racionais e otimizadas da sua produção.

As atividades do Team 10 desenvolveram-se a partir de um esforço que tinha como objetivo garantir essa pluralidade. Para uma melhor compreensão dos caminhos trilhados na continuidade das discussões do grupo, ao longo do tempo, as atividades do Team 10 foram apresentadas como que seccionadas em três momentos: o primeiro, entre 1954 e 1959, onde é possível identificar as suas atividades ainda vinculadas à sua participação nos CIAM; o segundo momento, posicionado entre 1959 e 1962, é já caracterizado por um período de afirmação das principais atividades do Team 10 enquanto grupo;

e o terceiro momento, onde é visível um esboço das três vertentes distintas do posicionamento dos jovens do grupo, em relação à forma como abordava a arquitetura.

Uma vertente ajustou-se a uma extensão da linha de pensamento corbusiana no que concerne à elaboração de modelos formais arquitetônicos para a resolução dos problemas sociais. Outra desenvolveu critérios próprios para a conceção da forma, e foi apelidada de estruturalista holandesa. Já a terceira linha, ligada ao movimento o Novo Brutalismo ligado aos membros ingleses, Alison e Peter Smithson, afirmou-se pela valorização das tradições locais, através do uso de referências formais tendo como princípio o respeito pelas questões culturais.

Questões de teoria e prática demasiado frequentemente dividiram a comunidade de arquitetura em dois campos, desprezando um ao outro, desnecessariamente, uma vez que os dois são interdependentes. Casas dos arquitetos forneceram raras ocasiões em que os dois encontram uma simbiose natural. A casa de fim-de-semana os Smithsons em Wiltshire pertence a essa espécie em mais de um sentido, porque eles não só construíram as suas ideias mais concretamente possível, como também construíram um lugar privado para retiro e reflexão.

Ao projetar, o arquiteto tenta reproduzir uma ideia, ideia essa que tomará forma física na construção, e, tudo isto em conjunto, na maior parte das vezes, traduz a conceção de vida, de uma determinada época. A casa de fim de semana os Smithsons em Wiltshire pertence a essa categoria em mais de um sentido, porque eles não só desenvolveram as suas ideias o mais concretamente possível, como também construíram um lugar privado para retiro e reflexão. Acontece que Allison e Peter Smithson concediam ao vazio um significado mais profundo. Por isso, ao assumirem que a vida tem lugar no vazio, vão atribuir à própria arquitetura um papel mais complexo, na medida em que consideram que esta produz, influencia e interfere com o vazio necessário que acreditavam ser essencial à existência humana.



Aliás, quando escolheram para a sua monografia o título "The Charged Void: Architecture", fizeram questão de esclarecer que se referiam exatamente à "capacidade que a arquitetura tem de encher o espaço à sua volta com uma energia que se pode articular com outras energias, influenciando a natureza das coisas que possam vir... uma capacidade que podemos sentir, mas não podemos necessariamente descrever ou gravar." Smithsons (citado em Rodrigues, 2008, p.237)

Segundo Alison e Peter Smithson, a arquitetura tem a capacidade de conceber esses espaços vazios harmoniosamente organizados e arrumados no seu interior, mas simultaneamente cheios, por se encontrarem carregados de energias que se extraem do vazio exterior, como a paisagem, a luz, etc. E este especial efeito consistia na principal particularidade que o projeto de arquitetura poderia conceder à casa. É neste sentido que vão atribuir ao arquiteto a responsabilidade e o poder da sua concretização.

E ao chegarem à conclusão de que o quotidiano urbano era fatalmente vivido de forma agitada, acreditaram que era nesse vazio arrumado e carregado que o habitante poderia encontrar uma certa ordem e calma, no interior da casa quotidiana, nomeadamente nos espaços prosaicos e citadinos. Isto é, nas casas de todos os dias.

Para além do mais, convenceram-se de que o equilíbrio do habitante da cidade dependia ainda de um contrabalançar de certos momentos que deveriam ser vividos num outro ambiente mais descomprometido e natural, proporcionando-lhe uma maior harmonia interior. Assim, partindo deste pressuposto, estes dois arquitetos vão estabelecer uma significativa distinção entre os espaços domésticos quotidianos e urbanos e outros - temporários e idílicos.

Determinaram que esses outros espaços domésticos, temporários e idílicos, deveriam ser preferencialmente no espaço natural, mas sobretudo num vazio de coisas, de pessoas, de poluição, de barulhos, etc. Alison e Peter Smithson usaram a palavra idílico para justificar esse ambiente distinto que previa o contrariar da rotina do dia-a-dia e o fomentar de uma maior aproximação à natureza.

Forçosamente, isto implicaria um outro modo de habitar, uma outra casa que deveria ser projetada tendo em conta estas especificidades.

Uma vez que os Smithsons experimentaram a tensão entre a cidade e o campo como potencial de energia positiva em sua vida e trabalho, eles decidiram em 1959 comprar parte de uma fazenda em Fonthill Estate. Os Smithsons fixaram o seu interesse neste local, situado no meio de grandes paisagens cultivadas na Inglaterra, durante anos.

Porque é que um edifício de escala tão pequena do reportório dos Smithsons haveria de ganhar tanta importância? Segundo os arquitetos que reconstruíram o pavilhão em 2003, do estúdio Sergison Bates, "Solar Pavilion is one of the most accessible of the Smithson projects. There is something about the very social programme and the directness of the construction. It's a sensibility that has great appeal to us today." (The Guardian, 2003, Down to earth)

E quando em 1958 compraram um terreno rural em Fonthill Estate, em Upper Lawn of Wiltshire, nos arredores de Londres, para construírem a sua casa de férias e proporcionarem o seu idílio, apoiaram-se nestas mesmas deduções. Para Alison e Peter Smithson, essa casa que viria a chamar-se "Solar Pavilion", iria responder precisamente ao que consideravam ser as necessidades básicas humanas: um bocado de terra, uma vista do céu, a presença da natureza e muita privacidade.

Solar Pavilion previa uma absoluta simplicidade - dir-se-ia agreste - mas pretendia sobretudo distanciar-se da cidade e do seu inerente modo de vida, proporcionando consequentemente um diferente modo de estar, também com a natureza. Estas eram, sem dúvida, as principais intenções que sustentavam, à partida, o projeto de arquitetura desta casa.

Mas também parece claro que ambos procuraram projetar algo que fosse ao encontro das ambições profissionais dos Smithsons, enquanto arquitetos, simultaneamente compatível com as possibilidades económicas do casal, enquanto clientes, e ainda que realizasse os desejos da sua família, enquanto habitantes. E contam:



“Com as portas abertas, o pátio flui através do pavilhão. O pavilhão assenta no pátio amuralhado e no jardim, como num enclave; a vista era o seu domínio. O pavilhão não tinha direito de proteção para além do muro. Viveu-se, no princípio, como num acampamento; a sua decoração, como encontrada. Nos dias de chuva, liamos. Gradualmente o nível de comodidade ia aumentando, assim como a quantidade de luz do entardecer. A vista abrangia trezentos graus à sua volta. O pátio e o jardim, por causa dos muros, eram um envolvente quarto exterior. (...) O território era necessário para apoiar o pavilhão, como um idílico, para permitir a ilusão de uma vida idílica. O pavilhão num enclave, num domínio; isto é que é importante nesta história, não a solução formal que é muito pessoal, e é já história.” Allison Smithson (citado em Rodrigues, 2008, p.241)

De facto, e como já constatámos, a ideia base daquele projeto apenas depreendia que a casa proporcionasse um diferente prazer doméstico, vivido por períodos de tempo limitados, ou seja, nas férias, nos fins de semana, ou simplesmente nos feriados. Mas, por alguma razão, que continua oculta, Alison e Peter Smithson decidiram que essa casa fosse simplesmente um pavilhão.

Outra decisão tomada foi no sentido, que esse pavilhão iria exportar toda a sua comodidade e conforto, para o lado de fora, deixando toda e qualquer mordomia adstrita ao interior em segundo plano.

A secção que os Smithsons adquiriram, consistiu num grande pátio murado onde, embutido na parede norte se situava um chalé típico de proprietário rural. A posição periférica da cottage oferecia a melhor visão possível da zona rural envolvente, de modo

que os Smithsons rebaixaram parte da casa de pedra e apoiaram um novo e modesto pavilhão sobre a fachada da casa existente. Este pavilhão espreita acanhadamente a rua, designadamente através da porta de entrada que se abria ao exterior (público). E podia pousar suavemente no empedrado que desenhava um amplo espaço exterior (privado), no interior de um pátio habitável. Ou seja, a casa seria assumidamente um pavilhão num pátio, ou “um pátio e um pavilhão”. E assim surgiu o “Solar Pavilion”, construído em 1961. Das duas fachadas frontais originais, apenas uma das antigas chaminés foi deixada, para funcionar como centro do novo pavilhão. A casa contém um espaço vazio e aberto, proporcionando uma vista panorâmica sobre o terreno circundante.

O escasso programa distribuía-se por dois pisos, guardando toda a intimidade no piso superior, onde simplesmente dormiam à noite, organizando-se num amplo espaço, visualmente vazio e usando o piso térreo como o espaço permanente que previam que fosse comum, de estar, de preparação das refeições e ainda da higiene, onde integraram uma contida casa de banho.

Uns anos antes, em 1956, para a exposição seminal de Pop Art “This is Tomorrow”, na galeria de arte de Whitechapel, os Smithsons contribuíram com “Patio and Pavilion”, uma cabana feita com madeira de segunda mão e um telhado de plástico ondulado. A intenção deles era que esta fosse lida como um habitat simbólico que abrangia o que eles consideravam ser as necessidades básicas humanas; um pedaço de chão, uma vista para o céu, privacidade e a presença da natureza. O Solar Pavilion incorpora este pensamento sobre o fundamental que “alimenta” ou “sustem” não só o físico do homem mas também as suas necessidades espirituais.



O pavilhão dos Smithsons foi parcamente mobilado, podendo dizer até ao extremo. Pretendiam que todo o equipamento doméstico se movesse e reorganizasse facilmente e de muitas maneiras, num espaço que previam multifuncional mas virtualmente vazio. Por isso, reduziram, ao mínimo, tanto o mobiliário, como os utensílios de cozinha e os eventuais eletrodomésticos. A cozinha tinha um lava-louça e uma máquina de lavar, mas não tinha nenhum utensílio de cozinha e eles cozinhavam no fogão exterior. À noite a família toda desenrolava os seus colchões no primeiro piso. Os Smithson comparavam esta maneira de viver com “acampar na paisagem”.

A linguagem arquitetónica, bem como o processo construtivo híbrido, exprimiam uma vontade pragmática, simples e até bruta. O reforço da estrutura em betão, os caixilhos de madeira e a cobertura revestida com zinco consolidavam estas mesmas intenções. As ideias de Mies van der Rohe foram aqui representadas na forma simples e rudimentar de uma caixa de vidro, que se expunha ao sol e à paisagem, e as ideias de Le Corbusier, pilotis e a fachada livre, são unidas e transformadas aqui, apontando para uma simplicidade completa e franqueza, demonstrando assim o programa arquitetónico do Novo Brutalismo defendido pelos Smithsons naqueles anos.

O espaço por baixo da caixa é para todas as conveniências e da cozinha/sala de jantar. Esta área mais privada está virada para o quintal: as portas de vidro, que delimitavam o piso térreo, de frente para o pátio, serviam ainda de charneira entre o lado de dentro e o lado de fora, abrindo-se ou fechando-

se consoante a vontade do momento, ao longo das horas do dia, ou das estações do ano. Esta opção permitia aumentar ou diminuir o espaço habitável da casa, onde o interior facilmente se confundia com o exterior.

Um grande terraço situa-se junto à área da cozinha/sala de jantar. Por causa da posição ligeiramente deslocada do novo pavilhão, uma das duas janelas ditas tradicionais do antigo armazém agrícola que ali existia desde o século XVIII, da parede exterior existente, uma ficou dentro do pavilhão, iluminando a zona da cozinha, outra ficou no pátio, onde uma mesa insinua uma referência à Villa Le Lac que Le Corbusier projetou para os seus pais. Cria no terraço uma certa intimidade, como se fosse um espaço ao ar livre, ao mesmo tempo redirecionando a atenção do quintal para a paisagem circundante.

O pátio era o território dominado e dominante, que transmitia confiança e estabilidade ao pavilhão que acolhia. O pátio foi dividido em duas áreas: a maioria das pedras originais foram preservadas na área diretamente adjacente à cozinha/sala de jantar e ao terraço. As adições feitas pelos Smithsons regularam a hidrodinâmica do estaleiro.

A outra metade do espaço ao ar livre foi transformado num um espaço amplo e desocupado, mostrando ainda os vestígios de um antigo vazio no espaço onde se situa um parque infantil abrigado, onde as crianças brincavam livremente, e os adultos podiam acender uma fogueira. Tal atmosfera contribuía para o encanto daquele lugar especial, de características domésticas, e atribuía um carácter particular ao denominado Solar Pavilion.



"The primitiveness was a deliberate statement. A few years earlier they had designed the House of the Future for the Daily Mail Ideal Home Exhibition, a futuristic cave dwelling complete with retractable furniture and a hot air curtain to blow the dust off visitors, inspired by the car industry. At Upper Lawn the basicness may have been partly down to budget, but it was also self-consciously back-to-nature, turning its back on technology and the city. But although the construction is simple, the amount of glazing and use of aluminium cladding are relatively advanced for the time." (The Guardian, 2003, Down to earth)

Para Alison e Peter Smithson, "Upper Lawn - Solar Pavilion", acima de tudo, foi um "capricho". Mas, este projeto, deu aos Smithsons a oportunidade de experimentarem, fundirem a tradição, os métodos em uso nas construções mais antigas e que, normalmente, não eram autorizadas num modelo de construção regulamentada. Além disso, eles tentaram adaptá-la às condições climáticas. Inicialmente chamavam a sua casa de fim de semana Upper Lawn e depois vieram a mudar-lhe o nome para Solar Pavilion, onde as estações do ano poderiam ser experimentadas ao em toda a sua magnitude.

Os Smithsons foram presenças constante no local, durante o período que levou a construção, assim como aí passaram grandeparte dos seus fins de semana e feriados. Para o Smithsons e os seus filhos,

a construção da casa e mais tarde a sua manutenção, significou a experiência de uma dimensão extra, para viver em Upper Lawn.

Grande parte do apelo do Pavilhão Solar é o seu toque leve, a magia do pequeno prédio com grandes ideias na tradição do pavilhão do jardim ou folly. Mesmo no século XX há precedentes de arquitetos que construíram retiros para si mesmos, aos quais incorporam uma simplicidade que até alguns clientes suportariam, como por exemplo a Casa de Verão Experimental de Alvar Aalto em Muuratsalo, ou a Le Cabanon em Roquebrune-Cap-Martin de Le Corbusier. Os Smithsons certamente não eram tímidos sobre o posicionamento do Pavilion Solar na história, quanto mais não seja, pelo reescrever da sua a própria história ao longo do tempo.

As ruínas da casa original, não só providenciaram um enquadramento para ancorar a nova estrutura de madeira e vidro, como também colocaram o novo edifício na história da arquitetura. É uma ilustração perfeita da teoria "as found" dos Smithson, onde, em vez da busca da "reluzente" novidade do início do Movimento Moderno, os arquitetos reusaram e reinventaram o existente.

É uma abordagem que tem uma profunda influência nalgumas das jovens práticas britânicas de cariz mais ambientalistas e social, tais como Caruso St. John, arquiteto da Walsall Art Gallery, e de Sergison Bates, muito aclamados pelos seus projetos relativos à habitação sociais.



CASA DE CAMINHA

SÉRGIO FERNANDEZ . PORTUGAL . 1973

Sérgio Fernandez, arquiteto, deixou em Caminha o seu cunho pessoal como autor de um projeto denominado "A Casa em Caminha" ou "Vila Alcina", duas moradias geminadas, cuja construção é datada entre o início de 1970 até 1973.

Esta localidade pertence ao distrito de Viana do Castelo, um município junto à faixa costeira no Norte de Portugal quase fronteiro com a vizinha Espanha, estas duas casas foram construídas entre a aldeia de Caminha – hoje vila – e Moledo do Minho, praia localizada na foz do Rio Minho. Escolhida a localização – região montanhosa muito próxima do litoral Atlântico, com características geomorfológicas variadas - estavam reunidas as condições para avançar com o projeto.

Viradas para a foz do Rio Minho, assentes num terreno inclinado, rochoso, húmido, com vegetação abundante, e voltadas a Poente (pormenor que chamou a atenção do arquiteto, por permitir elaborar uma arquitetura em harmonia com a natureza), estas duas moradias, neste lugar envolto pelas características citadas, acabam por constituir um desafio ao autor do projeto.

Apresentando o lugar original uma paisagem que quase pode ser considerada selvagem, pretende o arquiteto – autor e cliente do projeto- preservá-la aquando do habitar.

A forma como a edificação se prende à paisagem permite interpretá-la como se de uma simbiose se tratasse: construída em sucessivos desníveis acrescenta-lhe o uso do granito local na construção das paredes em conjunto com utilização da telha em cimento aparentado com o tom da terra. O próprio acesso à propriedade é mínimo, reduzindo assim o impacto no meio natural.

Num local onde à data da construção existia apenas uma única edificação, um pré-fabricado de pequenas

dimensões, vem este projeto proporcionar coerência entre a construção e a natureza envolvente. É uma estrutura desafiante que pôs à prova a vontade do arquiteto relativamente às técnicas construtivas, e ainda quanto aos materiais a utilizar, sem esquecer a questão do orçamento.

Numa observação atenta da planta é possível interpretar a espacialidade do projeto, na medida em que esta deixa antever a intenção do arquiteto em querer criar um espaço onde apenas fosse colocado o imprescindível para ser habitada, e onde o espaço, amplo, fosse o grande protagonista.

Este conceito de espaço amplo, aberto, contínuo é, em parte, provocado pelas diferenças de cota que ocorrem ao longo da casa. Estas definem três patamares: o que alberga a cozinha, o da sala de estar e o das alcovas. Lugar para refeições, outro para reuniões e ainda outro para dormir, apesar de definidos para tal, acabam todos eles também como espaços de convívio, pois a ideia de abertura encontra-se manifestamente visível em cada um deles.

Este projeto encerra em si uma interpretação única de cada espaço construído, permitindo que cada área, e cada elemento se intersetem entre si.

O acesso à habitação é feito através do ponto mais alto. A entrada principal da casa apresenta características diferentes das do resto da obra; é um espaço que contém limites bem definidos, um lugar distinto relativamente ao espaço amplo, que faz parte da restante habitação.

O início do percurso no interior da casa é feito através da descida de umas escadas estreitas que não ultrapassam a largura da porta. Chegando ao último patamar uma pessoa é obrigada a mudar de direção.



“Entrada em sifão e estrutura espacial organizada em dois alinhamentos perpendiculares, um diagrama simples: o eixo longitudinal assenta horizontalmente no terreno e constrói o atravessamento da casa de um topo ao outro, a ele se adicionando os diversos espaços que a constituem; no sentido transversal, um retângulo largo contra as curvas de nível. O teto, por sua vez, é um imenso plano que percorre todo o espaço interior, unificando-o; ao teto contínuo contrapõe-se o pavimento recortado que acompanha o terreno – topografia modificada, acolhe os usos diferentes.” (Maria Manuel Oliveira, 2008, p.26-27).

A edificação da casa no terreno é possível e regrada por um muro de suporte de espessura assinalável. Este define o perfil longitudinal da casa, o seu limite superior marca a cota da cozinha, e o inferior, a cota da sala de estar. Olhando para a direita encontramos a cozinha, “momento a partir do qual toda a casa pode ser vista, os próprios vãos abertos sobre a paisagem têm com ela uma forte relação – como se o lugar onde se prepara as refeições, geralmente pouco significativa, aqui representasse o cerne de toda a atividade doméstica.”

“A cozinha liga-se diretamente à sala de estar, sendo que esta se situa numa cota mais baixa, através do prolongamento do banco da cozinha que se transforma como que numa divisória, dando um estatuto de open space a esta zona da casa. Esta zona que faz parte da cozinha é um espaço de refeições e um espaço de trabalho com bastante luz natural proveniente de uma janela adjacente que se abre sobre a paisagem. Ao nível da sala de estar foi encastrada no muro uma lareira que não se encontra numa posição dominante no espaço da sala. [...] O muro confere escala à lareira e esta dá ao muro algo do arquétipo fundador do ato de habitar [...]” (Maria Manuel Oliveira, 2008, p. 28)

Olhando para a esquerda encontram-se os quartos, a uma cota mais alta da cozinha e elevados um degrau acima do corredor.

As alcovas, tal como foram projetadas, assumem o papel de quartos, havendo a possibilidade de se tornarem mais restritas, isto é, havendo a

possibilidade de prevalecer alguma privacidade em relação ao resto da casa, a partir de uma cortina lhes confere um maior grau de intimidade. O último dos três quartos possui a particularidade de se resguardar em relação aos outros, no que à privacidade diz respeito, através da existência de uma porta. A existência de uma cortina acaba por fazer mais sentido, uma vez que o corredor que lhe dá acesso funciona também como uma varanda que, em resultado do grande envidraçado, parece quase um miradouro que permite o debruçar sobre uma paisagem que hipnotiza.

“Para um lado, os quartos, que não são quartos mas alcovas, elevadas um degrau acima do corredor; este, muito mais do que uma passagem é uma varanda minhoto, larga, rasgada em continuidade sobre o exterior, transparente à luz, ao sol e à chuva.” (Maria Manuel Oliveira, 2008, p.27). Utilizando caixilharias simples em madeira, optando por paredes exteriores simples de granito aparelhado

a pico fino e, colocando um chão em mosaico, estão reunidas as condições para dotar esta edificação de soluções económicas, e que recorrem a materiais e técnicas locais, mas que, de algum modo, ignoram o conforto térmico. Não havendo possibilidade de se projetar a temperatura de um espaço, a projeção da sensação térmica do mesmo aparece como solução. Assim, para a zona das alcovas a opção tomada para as mesmas passou pelo revestimento total desse espaço com madeira, material também utilizado para fazer o revestimento do teto da casa.

Nesta zona da construção, os vãos adquirem um tamanho superior a qualquer outro vão da casa, cobrindo toda a parede virada a poente. Obtém-se, deste modo, a possibilidade de uma melhor absorção no que à luz solar diz respeito, mais propriamente ao fim do dia. Com o mar por vizinho, e com a utilização da madeira – nos tetos inclinados e o uso de contraplacado de faia no seu interior - estes elementos dão à luz da casa uma característica quente e rasante.



As condições da envolvente e até da obra em si mesma, acrescentando-lhe a pendente acentuada do terreno contribuem para que tal aconteça.

Considerando a colocação dos vãos na base da pendente da cobertura, estes acabam por forçar a entrada da luz pela parte mais baixa da casa. A única exceção é feita por uma claraboia posicionada no ponto mais alto da casa, a marcar o acesso ao exterior.

Cortinas e portadas encarregam-se de fechar a entrada de toda esta irradiação. O uso de cortinas e portadas pode ser encarada na perspetiva de se estabelecer uma abertura ao exterior numa atitude mais contemplativa, ou no caso de se desejar uma maior introspeção, procede-se ao seu encerramento.

Percorrida a casa pelo seu exterior, esta tem uma densidade assinalável de arvoredo, parecendo ter sido engolida pela natureza envolvente, que lhe permite ficar quase invisível a partir de diferentes ângulos, por conta da continuidade que este manto verde lhe imprime. Contudo, os enormes vãos envidraçados em conjunto com as portadas encarnadas voltadas encosta abaixo em direção ao horizonte e, por sua vez, o vazio da zona exterior social de ligação entre os dois fogos, são elementos que permitem vislumbrar a existência da edificação.

Esta zona social tem ainda a característica de fazer sentir o utilizador como se este estivesse dentro de uma gruta, que só após ter sido contornada permite voltar a ver a paisagem que se deixa absorver pelo olhar daqueles que pisam o local.

Tendo sido edificada em comunhão com a natureza que a rodeava – característica que chamou

a atenção do arquiteto, aquando da escolha do local, como aliás, já referido – veio a verificar-se que o espaço exterior de algum modo se apropriou da construção. Trepadeiras, plantas cujas raízes as mantém agarradas ao solo por toda a vida, envolviam meticulosamente quase toda a casa, acabando por lhe imprimir um efeito camuflado que a protegia de olhares externos.

É esta uma obra em harmonia com o contexto com uma escala e uma linguagem integradoras do próprio conceito; não exclui as características que a sua contemporaneidade lhe impõe, conseguindo paralelamente uma qualidade intemporal que lhe traz proximidade àquilo que de mais legítimo existe na Arquitetura Popular, própria da cultura da época em que foi construída.

Planeada através de uma arquitetura onde é visível a ausência de desenho, composta de processos simples, inclui técnicas construtivas ancestrais, transmitidas de geração em geração através do exemplo, e pela chamada tradição oral. O processo de construção incluiu uma colaboração próxima entre arquiteto e construtor. Para além desta colaboração, foi possível assistir-se a um desembocar de procura de soluções por tentativa e erro, numa base de aprendizagem mútua, através de métodos experimentais testados em obra, como acontecia na arquitetura popular.

No que concerne à escolha do material base para a construção, esta, segundo decisão do arquiteto, recai no tijolo e numa estrutura de betão. Mais tarde, Sérgio Fernandez considera ser mais barato executar a edificação em pedra, e altera a conceção inicial sem, no entanto, alterar o desenho. Esta alteração,



que pode hoje ser considerada uma escolha por um material de luxo, na altura da sua construção revelou-se uma escolha com sentido economicista no que ao orçamento diz respeito. Esta edificação levada a cabo por Sérgio Fernandez é considerada uma experiência irrepetível, tendo o próprio arquiteto afirmado que não tornaria a edificar uma construção semelhante.

“Sérgio Fernandez descreve a casa como “um mau projeto e uma boa casa”, confirmando a possibilidade de ultrapassar a disciplina da arquitetura por uma afetividade casual decorrente da simples conjugação de opções pragmáticas. Era uma intenção do projeto fazer desaparecer a arquitetura, torna-la invisível, não só pela descrição física e diluição no terreno em que se insere, mas também pelo modo como o projeto parece ser indiferente perante a possibilidade de afirmar alguma representatividade ou autoria (...)”. (Tavares, 2008, (p.7)

Esta experiência construtiva, que deu lugar à edificação de uma casa numa posição privilegiada face à paisagem que a envolve e sobre a qual a mesma se debruça, não funciona apenas como um lugar de contemplação. Ela é, em si mesma, uma personagem na paisagem - com ela estabelece diálogo e, perante a grandeza do que a envolve, parece ao mesmo tempo querer reduzir-se a uma personagem secundária, deixando à envolvente o brilho de um protagonista.

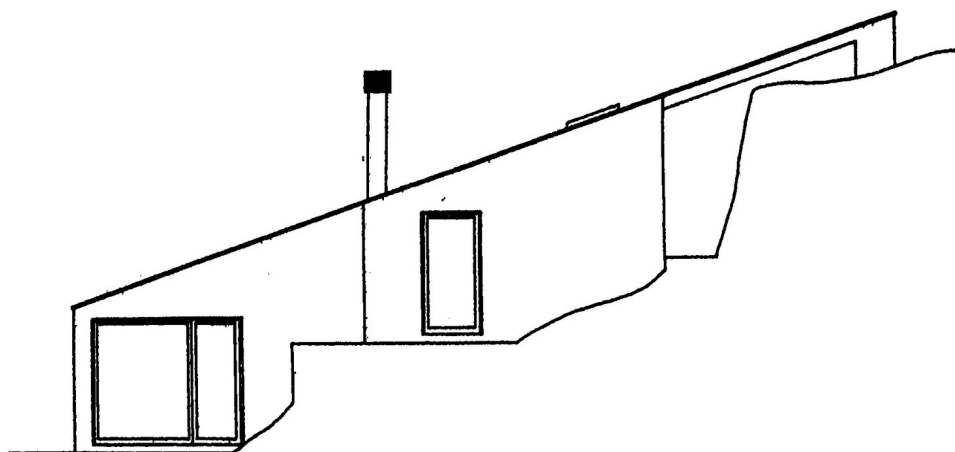
“Se pensarmos bem, isto é, se pensarmos várias vezes testando e experimentando o pensamento, voltamos sempre à origem: uma-casa-no-cimo-de-um-monte-voltada-para-um-mar-onde-o-Sol-imerge. O imperativo da paisagem que origina a casa, que a domina, que fantocheia o humilde arquitecto penitente

e submisso ao gesto aparentemente incontornável: o projecto assenta fundamentalmente na ideia de paisagem. Poderia ser de outro modo?” (Fernandez, 2008, p. 63)

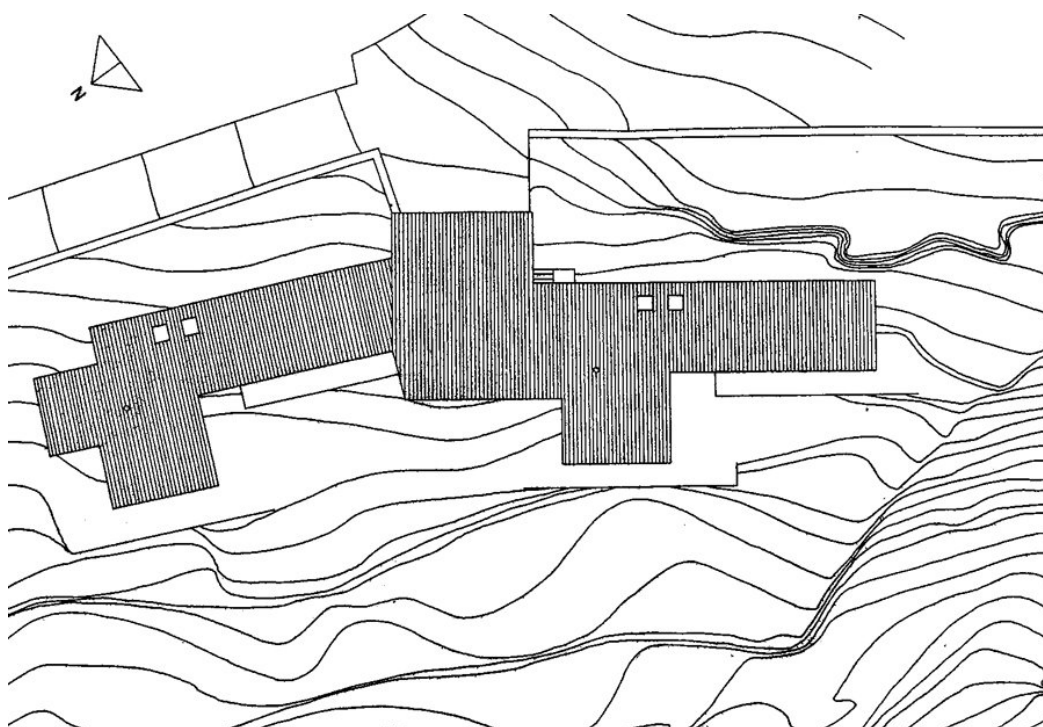
Respeitando a ideia do arquiteto, no sentido de planejar uma edificação num lugar sem marca de presença humana, criando uma relação com o mesmo, esta obra pode ser considerada uma obra paradigmática. Não é programada no seguimento dos conceitos vigentes – pretende-se que esta seja um exemplo de habitar livre de convenções. É uma obra feita em função duma paisagem que a envolve, e à qual se pretende que venha a aproximar-se dos modelos canónicos do movimento moderno no sentido em que se realiza de acordo com o seu tempo e traduz a realidade que a envolve.

A casa de Caminha, a Casa de Férias em Caminha de Sérgio Fernandez, também conhecida por Vill’Alcina, é possuidora de diversas características típicas da arquitetura orgânica tal como Bruno Zevi. Segundo este, a preocupação em embeber a edificação na natureza criando-lhe uma unidade integradora entre interior/exterior, e ainda, segundo ele, a casa e a sua envolvente formam um contínuo ininterrupto, porque os seus compartimentos são configurados, e o seu invólucro escolhido de modo a integrá-los no respetivo terreno. (1971-73 Vill’Alcina, s.a. 2012) (blog)

Referindo-se aos materiais de construção, é de opinião que estes também contribuem para o mesmo contínuo ininterrupto, na medida em os mesmos, uma vez oriundos do respetivo local, asseguram continuidade funcional e morfológica com a envolvente natural.



ALÇADO SUL



Interpreta a casa como sendo um invólucro, um abrigo dentro do qual o animal humano se pode proteger como no interior de uma gruta, protegido da chuva, do vento e da luz. Em contraste com o interior modernista da casa, a linguagem exterior traduz-se “como um eco do terreno que se reveste da mesma rudeza.” (Fernandez, 1988, p. 190)

Esta alusão ao “interior modernista” remete ao conceito open space presente na ligação entre a cozinha e a sala de estar, que confere a esta área interior a tal ambiência modernista.

“Apesar disto, é uma obra moderna, realizada de acordo com o seu tempo, refletindo a realidade que a envolve, que acaba por adquirir um duplo sentido, na medida em que, por um lado reflete uma certa cultura corbusiana, e do outro reflete um certo realismo, no sentido em que se aproxima mais da atitude e metodologia que caracteriza a arquitetura popular e regional. A Casa de Caminha é realista, no sentido em que (não a procurando) se aproxima mais da atitude e da metodologia que caracterizam a Arquitectura Popular do que a maioria das obras surgidas depois do “Inquérito”. (Fernandes, 2010, p. 423-424)

É a última casa que se pode encontrar em Portugal, construída através de um processo de conceção-construção com acentuada raiz popular, embora não tenha sido feito tal caminho deliberadamente, esta casa ostenta um certo pragmatismo sem esquecer o

necessário conforto. Não se excede em requintes, e esta realidade imprime-lhe um cunho particular. Não possui um número exagerado de desenhos, e os que existem, só por si, contém informação suficiente e necessária para a sua compreensão.

Construída num período político designado por Estado Novo, quase no seu estertor, pois a revolução de abril haveria de acontecer em 1974, esta edificação acaba um ciclo. Assinala o fim entre aquilo que se designa de “atelier de vão de escada” relativamente a uma posição de resistência, quer pelo desenho e/ou pela ação política ao Estado Novo, que após o 25 de abril de 74 deixa de ter razão de existir. A partir daqui, há espaço “institui-se um clima que permite a sua intervenção social de forma livre. Esta é assim, a última obra que reflete ainda esta condição de alguma clandestinidade da chamada “Escola do Porto”, assinalando também o fim de um período, onde o mote para a aproximação à cultura popular era a realidade (já em vias de desaparecimento) do mundo rural.

É uma casa moderna, na medida em que acolhe uma arquitetura onde é passível de se verificar uma relação perfeita entre a época e a realidade que a envolve. A esta edificação está associado um contraste naquilo que o exterior exprime – replicação de uma casa telúrica – e a realidade no interior projetado a partir da filosofia open space modernista.



CASA HUNDERTWASSER

HUNDERTWASSER . VIENA DE ÁUSTRIA . 1983-85

Friedensreich Hundertwasser, personalidade multifacetada de nacionalidade austríaca, abarca várias qualidades como artista. A ele se atribuem qualidades como pintor, arquiteto, artista gráfico, teórico de arte e criador de espaço, ecologista e orador. Homem de convicções, lutava para que a oportunidade de criar uma nova dimensão nas cidades da época se fizesse através de uma ideia arquitetural, que incidisse numa maneira de encontrar um equilíbrio entre a arquitetura e a natureza e de esta com o ser humano, já que este carrega em si a sua individualidade e criatividade.

Como artista, Hundertwasser denunciava já nas suas obras, temas bastante profundos que faziam eco das preocupações ambientais sentidas enquanto cidadão de uma época, que começava a construir um espírito crítico face ao assunto. Neste contexto, a preocupação de Hundertwasser relativo ao meio ambiente, começava a manifestar-se em projetos por si realizados, fora da esfera da arte, dando início a um período de transição.

Hundertwasser, possuidor de forte sentido estético e preocupações éticas, defende a necessidade de incorporar no design urbano mais natureza. A partir deste postulado, Friedensreich Hundertwasser foi, na Europa, um dos primeiros defensores deste tipo de compensação ecológica, realizada através da inclusão de telhados e edifícios verdes.

A partir das suas convicções, encontramos em Hundertwasser um crítico à uniformidade e falta de criatividade visível por toda Europa, resultante

da construção realizada no período pós segunda guerra mundial: "We are born into a grey column on the march, proceeding into the colorless, the meaningless and the collective. The column of the march is called Europe." (Grunenberg, 2012, p.39.)

Senhor de uma visão utópica face ao futuro do urbanismo, Hundertwasser imaginou de uma forma simples e acessível, um mundo, onde fosse possível um relacionamento perfeito entre o homem e o ambiente, tal como explica o historiador e crítico de arte Pierre Restany: "a relationship forged by osmosis, starting from successive levels of consciousness, and concentric to his inner self." (Restany, 1998, p.10)

Nesta linha de pensamento, Hundertwasser olhava para a sociedade moderna como um observador crítico em assuntos relacionados com o consumismo, o capitalismo, a educação obrigatória, e ainda os testemunhos que a arquitetura moderna ia semeando. Um dos seus objetivos tinha por base sensibilizar o público, para que este fosse ator, personagem principal, operacionalizando uma mudança de mentalidade, que considerava imprescindível.

Só através da mudança, da transformação, seria possível concretizar a sua visão de uma utopia pós-moderna, que priorizava a autonomia individual, a liberdade criativa e acima de tudo a beleza natural. Oponente a qualquer instituição estabelecida, organização, grupo, movimento ou ideologia, afirmava que todos eles diminuían o poder e a originalidade do indivíduo.



A partir desta abordagem, foi autor de inúmeros manifestos, nos quais fez questão de colocar as suas declarações ideológicas sobre relacionamentos, nomeadamente a relação entre o homem e a natureza, e os deveres do homem face a esta última.

Tentando desenvolver uma filosofia que o levasse a concretizar as suas propostas, tal como Corbusier, que havia já apresentado e defendido os seus cinco pontos de arquitetura no manifesto “cinco pontos para uma nova arquitetura”, Hundertwasser, defendia a ideia de que a nossa realidade é composta por camadas, peles. A primeira camada é a pele, propriamente dita, a segunda, a roupa, e a terceira é a casa. Sendo a Terceira Pele, aquela, onde um ser se relaciona com a sua realidade exterior através da arquitetura, Hundertwasser, passou a defender a necessidade de, num futuro próximo, se legislar no sentido de dar a possibilidade a um inquilino de um qualquer edifício - comprado ou arrendado - de o personalizar, quer no seu interior, quer no exterior, inclusivamente fora das janelas; até onde os braços pudessem alcançar.

Hundertwasser esperava assim que, mais tarde, numa sociedade pós-moderna, viesse a existir uma unidade entre o inquilino, a camada de tijolos e o arquiteto de um edifício, onde a construção de uma residência não fosse declarada terminada, até que o inquilino se tivesse mudado, e contribuído com as suas ideias pessoais para o projeto.

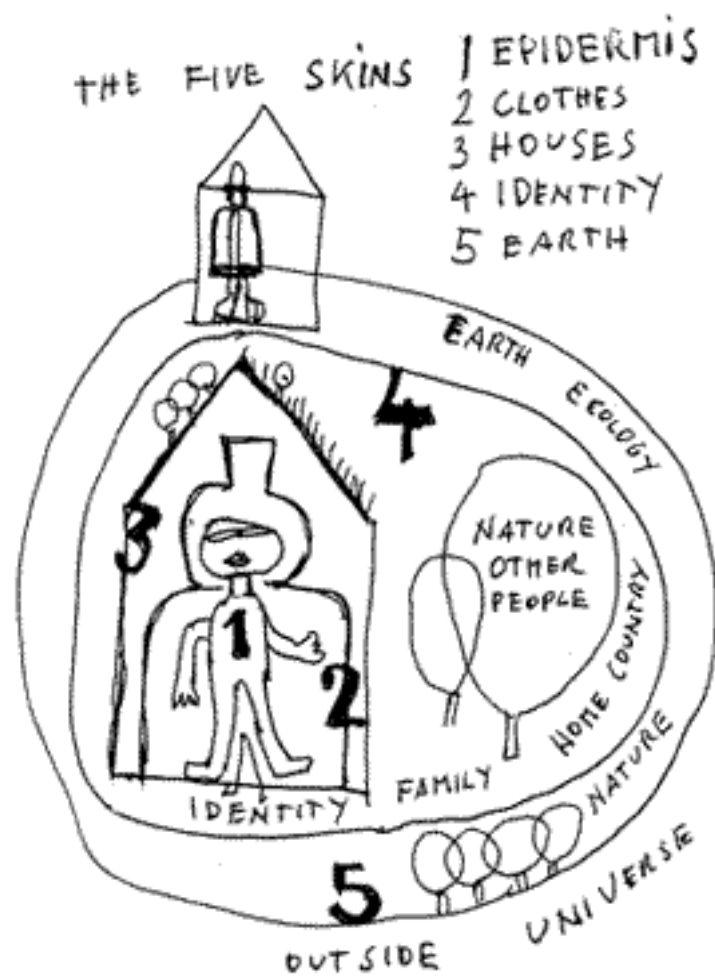
Esta trindade: arquiteto, pedreiro, inquilino, possibilitaria potenciar um sentimento de responsabilidade de cada pessoa em relação à sua residência e ao meio que a circunda, assim como, humanizar e individualizar a arquitetura e a paisagem de cada cidade. Hundertwasser imaginou que, deste modo, a personalização da nossa Terceira pele pudesse vir a imprimir ao edifício, algo semelhante ao que descreveu no seu Mouldliness Manifesto: “From

the street, everyone can see: there lives a man who distinguishes himself from his neighbors, the pent-up livestock!” (Hundertwasser, 1958, Manifesto)

Apresentando uma evolução na forma como aborda questões inerentes ao meio ambiente e à arquitetura, Hundertwasser, dirige paulatinamente a sua atenção para questões relacionadas com a poluição, testemunho visível no seu trabalho, denominado “Forestation of the City”. Trabalho produzido em 1971, criticou ferozmente a forma como o gás e o petróleo eram bombardeados para a superfície da terra, assim como a rapidez, aliada a uma total irresponsabilidade, com que se queimavam os combustíveis fósseis que precisavam de milhões de anos para se desenvolverem.

Descreveu a poluição atmosférica resultante como “a state of hell, as it was before and in which man is killing himself.” A fim de neutralizar os danos causados ao meio ambiente pela industrialização, Hundertwasser propôs um plano para implementar jardins nas coberturas. Este plano alinhava com a sua ideia do “Dever de Árvore”, que consistia na obrigação de cada um integrar a vegetação natural na arquitetura.

A chave para o recente sucesso de Hundertwasser durante este período tumultuoso, está na expansão e ligeira alteração da sua estratégia de sobrevivência. Em 1972, a filosofia das “Three Skins” de Hundertwasser passou a uma filosofia apelidada de “Five Skins”. Esta última designação incluía, assim, o ambiente social e o ambiente natural, que seriam como a quarta e a quinta pele adicional. A escrita, manifestos e ações de Hundertwasser, espelham a sua nova preocupação relativamente a causas sociais e ambientais, assim como o apelo à volta da ideia que solicita necessidade da existência de uma ação coletiva.



A Quinta Pele de Hundertwasser, o ambiente global e a relação entre ecologia e a humanidade, também se desenvolveu como forma de apresentar, para si e para o homem, uma maneira de sobreviver face às agressões resultantes de um mundo industrial e moderno.

Neste contexto, ativistas à margem, tinham começado a expressar preocupações sobre a poluição e a degradação ambiental como resultado da produção industrial e do consumo capitalista, já em meados da década de 1960. No entanto, por volta de 1972, a sensibilização do público para os problemas ambientais cresceu, devido ao facto de se assistir a uma maior consciencialização sobre os efeitos destrutivos em consequência da laboração de centrais nucleares, fábricas de produtos químicos, juntando-se-lhe o problema do aumento gradual de poluição no ar, água e terra.

Hundertwasser não era imune a tal conhecimento e, devido à maior consciencialização do efeito destrutivo relativo ao uso excessivo de energia sobre o meio ambiente natural, o desejo do artista em integrar a natureza na paisagem urbana por razões estéticas, evoluiu para uma vontade que permitisse incorporar a vegetação ao longo de cidades, a fim de proteger e preservar o sistema ecológico natural da terra. O molde que Hundertwasser desejava usar para arredondar os ângulos retos e deformar as linhas retas da arquitetura moderna no seu Mouldiness Manifesto, tornou-se num meio de regeneração do ambiente natural que vinha sendo claramente danificado.

Na verdade, Hundertwasser ampliou o papel do artista, e insistiu que ele ou ela (artistas) constituíam-se como uma ponte, um caminho de ligação entre o homem e a natureza:

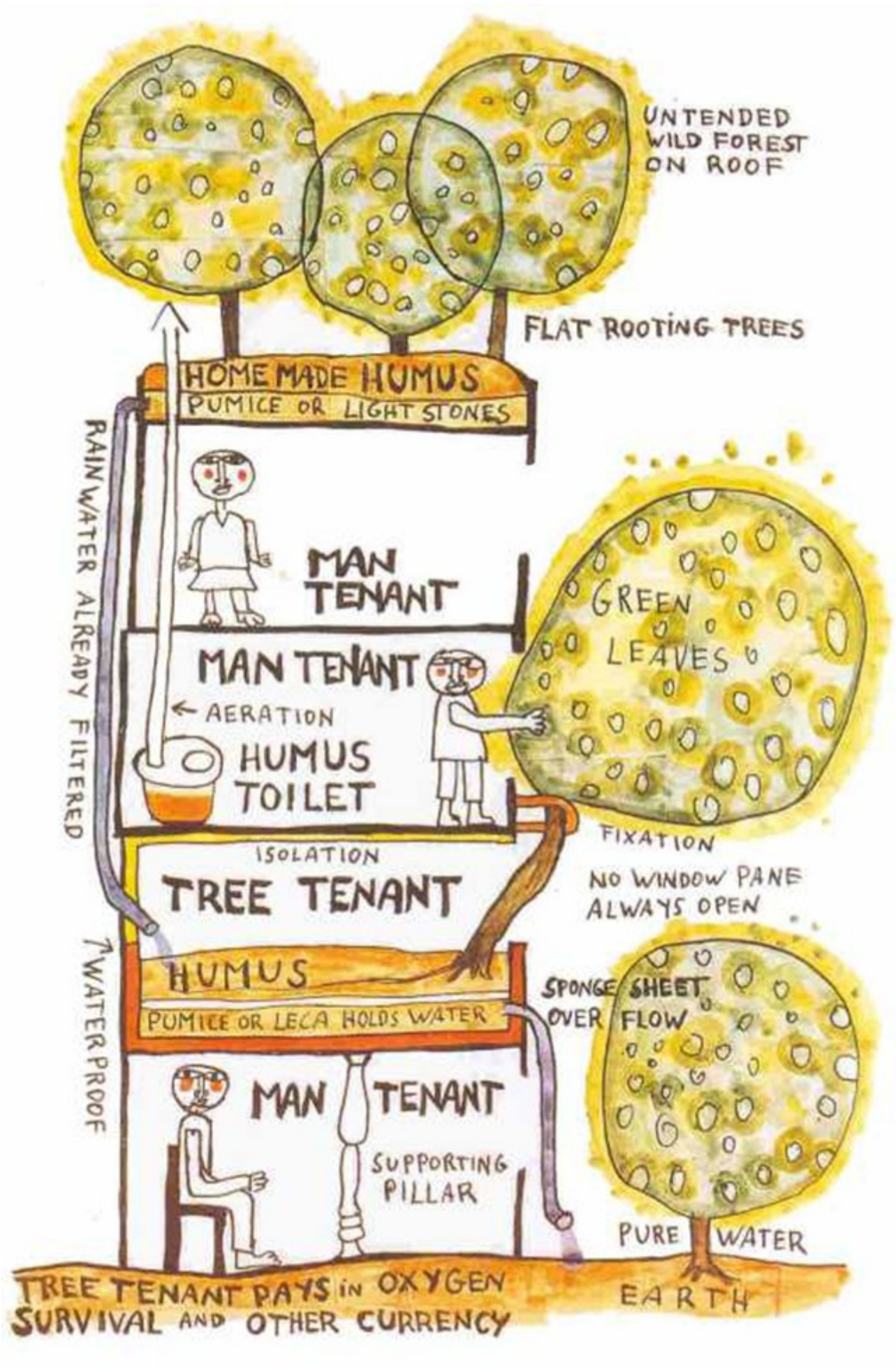
"The painter is not only a painter; he must also be an ecologist. The painter must be a revolutionary; he must stand at the vanguard of what will help human progress, and that can't happen in this day and age without nature and ecology. Without ecological awareness

and without combatting the throwaway and consumer society, positive creativity is not possible." (Hundertwasser, 2011, p.171)

Recorrendo ainda ao argumento "If we want to survive, we must bring nature into things, i.e. let other energies do their work besides us." (Hirsch, 1997, p.51), Hundertwasser acreditava que o crescimento natural e espontâneo da vegetação nas coberturas e no interior das casas, poderia ser muito útil. Esta utilidade seria visível na regulação da temperatura, na absorção de poluentes, na inibição de ruídos indesejados e na forma como iria gerir os níveis de humidade. Para além do descrito, funcionaria ainda como um adicional estético e, sendo assim, as coberturas ajardinadas, assim como as árvores integradas na estrutura de um edifício, processo ao qual dava a designação de "tree tenants", poderiam em conjunto, assumir naturalmente as tarefas que os seres humanos realizavam normalmente com energia não natural.

Acérrimo defensor da importância da existência de árvores nas cidades, Hundertwasser trata-as com uma reverência tal, que as chama de "Embaixadoras da Natureza Primordial (Ambassadors of Primordial Nature) em ambientes urbanos, o qual, considera "cidades sem alma". Chamando a atenção para esta temática, e repetindo a extrema importância da sua incorporação num ambiente citadino, lembra que a cidade moderna se expressa através do seu tamanho. Segundo a sua filosofia, somente as árvores podem competir livremente com edifícios, arranha-céus e todos os antropogénicos - obras monumentais do homem.

As árvores são a prova viva da existência da parceria entre os seres humanos e a natureza. Hundertwasser descobriu que a relação do homem com a árvore devia trazer de volta (referindo-se a tradição Old Celtic European) o misticismo e a seriedade religiosa. Perante a progressiva degradação do ambiente urbano, teoriza que a sobrevivência da espécie humana, assenta na existência de árvores colocadas estrategicamente nas cidades.



Durante a realização da Trienal de Milão realizada em 1973, e sobre a qual se possui documentação – abaixo transcrita - que testemunha a aceitação de Hundertwasser no evento, este, plantou quinze árvores em apartamentos na Via Manzoni, como forma de demonstração física das suas teorias, no contexto do manifesto de arquitetura denominado “tree tenant”. Tendo decorrido em setembro, durante a noite de 27 para 28, foi interdito o tráfego automóvel para dar lugar à sua pretensão. Paralelamente, Hundertwasser deu uma conferência de imprensa com o Presidente da Câmara de Milão sobre o triunfo da instalação das “tree tenants”.

Como artista, Hundertwasser tinha já alcançado fama, através das suas pinturas corajosamente coloridas, contudo, e apesar de todas as teorias, convicções e manifestos, Hundertwasser ainda não tinha colocado a sua assinatura em projetos arquitetónicos arrojados. A oportunidade irá surgir, aquando da proposta feita pelo burgomestre de Viena, Leopold Gratz, em 1977, o qual, solicitou a idealização de um projeto, que contemplasse um edifício destinado à habitação social.

Com uma visão peculiar, na influência que a arquitetura tem na sociedade, vai tentar implementar as suas ideias, naquela que ficará conhecida como Hundertwasser Haus, situada em Viena. Caracteriza-se por ser um edifício de apartamentos sociais, que Hundertwasser transformou numa parte de fluxo verde, dentro do espaço urbano.

Como Hundertwasser afirmara no passado, os projetos de arquitetura implicavam um grande consenso e a aprovação por parte das autoridades e proprietários. Para ele, este convite constituiu-se como um projeto desafiante no sentido em que exigia colaboração de diferentes personalidades. Ao fazer o seu discurso aquando da colocação da primeira pedra das fundações, Hundertwasser afirmou: “The house was created in the lion’s den, so to speak, at the headquarters of the bureaucratic enemy, who not only turned out to be a friend, but an enthusiastic collaborator for a good cause. And this bureaucracy showed what it was capable of... there were no compromises.” (Schmied, 1928-2000, p.304)

Hundertwasser entrou claramente neste projeto com uma certa hesitação e lutou muito para construir um edifício que realmente encarnasse a sua visão orgânica da arquitetura: uma arquitetura livre de linhas retas, e cheia de vegetação. Graças à ajuda de alguns funcionários públicos de Viena, que compartilharam o seu objetivo, acabou sendo um projeto bem-sucedido, que ficou concluído em 1986.

O projeto, designado por Hundertwasser Haus, que nascia numa cidade – Viena – convencionalmente considerada pouco aberta a inovações desta natureza, poderia nunca ter existido, não fosse a presença de Hundertwasser num programa televisivo de cariz popular – “Wünsch Dir Was”, qualquer coisa como “ pede um desejo”, no qual teceu considerações sobre a sua aspiração em tornar-se um arquiteto. Leopold Gratz – responsável autárquico na cidade de Viena – dirigiu-lhe uma carta, em 15 de Dezembro de 1977, oferecendo-lhe um lote de terreno, sobre o qual ele poderia construir uma casa de acordo com as suas ideias e desejos, com inclusão de árvores e uma cobertura com jardim.

A atitude do Presidente da Câmara sobre o projeto era bastante facilitadora, pois em resposta para o porquê de ele ter oferecido a Hundertwasser a oportunidade de construir o seu próprio projeto de habitação pública, Gratz respondeu: “Why not? Here is an original man with some unusual ideas, but he believes in them and when he presents them to us, he is thoroughly convincing. Why not take him at his word? Why not put it to the test and see what happens?” (Schmied, 1928-2000, p.303).

No entanto, a experiência que Gratz propunha a Hundertwasser demorou alguns anos a ser posta em prática, pois a procura por um terreno levou vários anos.

Devido ao facto de Hundertwasser não ser arquiteto, solicitou à cidade de Viena um arquiteto profissional, que estivesse disposto a transpor os seus conceitos em desenhos arquitetónicos. Para este fim, o arquiteto Josef Krawina foi colocado à sua disposição. Contudo, apesar da ajuda prestada, esta parceria acabaria por ser anulada, uma vez que Josef Krawina não conseguiu estar em uniformidade de pensamento com o artista. Repetidamente mostrou-lhe modelos que se pareciam com uma estrutura geométrica comum, montada com linhas retas, que concedia apenas lugar a alguns jardins no terraço e a algumas decorações na fachada.

Tal apresentação do projeto ofendeu Hundertwasser, embora o desejo do arquiteto de aderir às práticas tradicionais dos edifícios existentes fosse compreensível. Construir um edifício como Hundertwasser imaginava não era fácil, ele vislumbrava paredes ondulantes, pisos irregulares, janelas irregulares, “tree tenants” dentro da estrutura, telhas irregulares e jardins na cobertura.

Devido às diferenças criativas, Hundertwasser e o arquiteto original, seguiram caminhos separados. No outono de 1981, um arquiteto free-lancer, e funcionário do Departamento de Administração de



Viena, Peter Pelikan, ofereceu-se para o ajudar na criação do projeto de habitação que ele imaginava. O arquiteto Pelikan tornou-se num parceiro de longo prazo de Hundertwasser, trabalhando com ele em vários outros projetos de construção.

O vereador para o desenvolvimento urbano e renovação, Fritz Hofmann, também teve um papel ativo na realização do sonho de Hundertwasser. Assim, com a conjugação dos esforços de Pelikan, Hofmann e Gratz foi possível a Hundertwasser ver concretizado o seu desejo de deixar marca na arquitetura. Foi também uma oportunidade de suavizar o seu preconceito relativamente ao núcleo de burocratas, tendo abraçando uma parceria arquitetónica que se prolongou no tempo.

A Hundertwasser House – depois de resolvidos alguns problemas – viu o período da sua construção situar-se entre 1983-1985 sob o mandato do Presidente da Câmara (burgomestre) Helmut Zilk. A primeira pedra foi colocada a 16 de agosto de 1983 e em 17 de Fevereiro de 1986, a casa foi apresentada aos seus habitantes. Durante um ano, Hundertwasser deslocou-se todos os dias ao local da construção.

Os elementos do projeto de habitação provaram ser extremamente importantes para Hundertwasser, até o último detalhe. Recusou-se a usar betão, à exceção de alguns elementos essenciais de apoio estrutural do edifício, ou qualquer estrutura do esqueleto básico. Em vez disso, ele insistiu que a casa deveria ser construída inteiramente em tijolos, colocados um por um, numa linha de desvio (deviating line). As paredes apresentam-se, assim, ondulantes e os pisos um pouco irregulares, mas não ao ponto de representarem um risco para a segurança dos inquilinos.

Hundertwasser certificou-se de que o chão não seria demasiado irregular mantendo uma percentagem de elevação que tornava a passagem suave, garantido assim que as peças de cerâmica não seriam colocadas de forma desigual, por mais do que um único milímetro. Relacionada com a sua forte crença sobre os “direitos de janela,” Hundertwasser concebeu treze tipos diferentes de janelas, de diferentes tamanhos, manchadas e envernizadas com quatro cores diferentes. No contrato de arrendamento pode-se ler:

“A resident must have the right to lean out of his window and to refinish everything within arm’s reach on the outer wall, so that people can see from afar: »a free man lives there«. The tenant may refinish the outer wall of his apartment around the window in a creative and original way (...). The finishing as found upon moving in is not under legal protection. Within the framework of “window right” the tenant may also change the design

by Hundertwasser, as this decoration is only intended as a precursor of window right (...).” (Hundertwasser, 1985, Window Right)

O edifício reflete a crença básica de Hundertwasser de que existe uma obrigação de substituir todos os espaços que, na natureza, são ocupados no processo de construção da cidade. O resultado aqui é um extenso conjunto de jardins, terraços e janelas a transbordar de árvores e vegetação. Nas palavras de Hundertwasser: “Everything horizontal under the sun, under the open sky belongs to nature. Roads and roofs should be planted with trees. It must be possible to breathe forest air in the city again.” (Rand, 1993, p.146)

Desde os tempos de Gaudi, que praticamente ninguém ousara aparecer com um projeto na cidade carregando cores admiráveis nas fachadas dos edifícios. A par de todo o cenário cromático, Hundertwasser criou a ideia “tree-tenants”.

As tree-tenants, que pagam arrendamento em forma de oxigénio, é um ideal defendido nos seus manifestos, “habitam” em pequenas varandas e janelas. Após numerosas experiências e observações, Hundertwasser conseguiu especificar a quantidade mínima de terra que deve ser conferida a uma árvore para que possa sobreviver num espaço mais pequeno, por trás da parede exterior e na frente das janelas internas.

O terraço escalonado, formado a partir da distribuição irregular dos apartamentos, possui uma cobertura vegetal como forma de repor no meio ambiente a área ocupada pela construção. Os jardins na cobertura tornaram-se um elemento importante do edifício. Uma variedade de vegetação cresceu sobre uma camada de húmus, cerca de cinquenta centímetros a um metro de espessura, dentro de uma abertura em betão, altamente isolada, que incluía frutas e legumes próprios para consumo, bem como relva, arbustos e árvores.

Esta é a forma como o conceito de tree-tenants funciona: em primeiro lugar, são bastante visíveis no ambiente urbano. Em contraste com os edifícios monolíticos da cidade, árvores a crescer para fora das janelas dos edifícios, cobrindo telhados e terraços, tornam-se ainda mais evidentes.

Além de moldarem o cenário, melhoraram significativamente a qualidade de vida na cidade – esta torna-se mais amigável para as pessoas, para os peões, bem como diretamente para os moradores destes edifícios restaurados com elementos da natureza.

Embora a Hundertwasser Haus englobe uma ampla gama de objetivos artísticos, que Hundertwasser transporta para a arquitetura, incluindo-lhe alguns dos seus objetivos ecológicos, o artista enfatizou



repetidamente que o projeto de habitação não era “orgânico” ou uma “eco-casa,” apesar da retórica que os meios de comunicação frequentemente usaram para descrever o seu trabalho. Muitos dos elementos ecológicos de arquitetura que Hundertwasser desejou implementar só poderiam ser colocados em ação, depois da existência de futuros desenvolvimentos tecnológicos na produção de energia renovável na regeneração dos recursos.

Como resultado, a casa não poderia realmente incluir água quente ou mecanismo de troca de calor através da energia solar, ou fornecer a sua própria eletricidade, iluminação e aquecimento. Ao invés de ser uma realização do sonho arquitetônico de Hundertwasser, a Hundertwasser Haus constituiu, com mais precisão, um passo na direção certa para a sua visão de uma arquitetura criativa e eco-friendly do futuro. Tal como a Hundertwasser Haus, a maioria dos edifícios de Hundertwasser, não foram concretizados com o seu ideal de arquitetura, mas constituíram passos progressivos na direção do seu ideal.

Com esta casa, Hundertwasser provou que uma arquitetura mais humana, em harmonia com a natureza, é possível dentro do tempo de construção regular, dentro do orçamento financeiro de um projeto público e dentro das leis atuais de construção, sem quaisquer autorizações especiais.

Há quase sessenta anos que Hundertwasser começou a formular a sua filosofia de reflorestamento, aproveitando espaço disponível nos telhados/coberturas. Levou um total de cinco décadas para realizar o seu sonho, mas aquando da sua morte, na passagem do milénio, várias cidades na Alemanha e Áustria tinham já agraciado os seus horizontes com magníficos templos de árvore. Ao nível da rua, os edifícios não se misturam com o fundo, pois são muito brilhantes e coloridos, mas, a partir de uma perspetiva de cima, a sua aparência topográfica é completamente verde. Hundertwasser não plantou em cubos de betão, ele introduziu a habitação em relva e folhas de árvores espessas - centenas delas. Ele considerou que “A natureza livre deve crescer por todo o lado onde cai neve e chuva. Lá, onde tudo é branco no inverno, tudo deve ficar verde no verão. Aquilo que é paralelo ao céu pertence à natureza – as ruas e os telhados devem ser cobertos de madeira, na cidade deverá poder respirar-se novamente o ar da floresta” (Restany, 1999, p. 27).

Uma herança que, nos grandes espaços citadinos, levou os projetistas a incorporar jardins suspensos, coberturas verdes, pátios relvados e outras estratégias, como uma necessidade de compensação pela perda de espaços verdes provocada pelo excesso de edificações trazido pelo desenvolvimento urbano. Muitas cidades europeias são testemunhas deste esforço, exibindo espaços com estas características.



CASAS PÁTIO

EDUARDO SOUTO DE MOURA . PORTUGAL . 1994-2000

Eduardo Souto Moura assume a arquitetura como uma atividade, que tanto é artística quanto política, uma vez que esta intervém no domínio público com a certeza que lhe cabe um papel no que ao desenvolvimento social diz respeito. Com assinatura em diferentes edifícios espalhados por diferentes lugares do mundo, é, no entanto, a cidade do Porto e a sua área metropolitana que acolhe e mostra o produto de excelência, por si criado.

Apesar da descrição que as suas casas apresentam, esta são plenas de luminosidade no seu interior e vieram dar nova forma aos critérios exigidos pela classe burguesa da cidade, possuidora de boas condições económicas. No que concerne ao âmbito disciplinar, as suas primeiras obras fazem parte das referências a ter em conta na arquitetura portuguesa dos últimos 30 anos.

Eduardo Souto de Moura projeta um complexo de casas baixas, entre os anos de 1994 e 1999, totalmente integradas no plano da paisagem, conseguindo estabelecer um equilíbrio entre diferentes cenários, ou seja, entre diferentes realidades sociais e espaçadas no tempo. Desde o Porto de Leixões à zona histórica de Matosinhos, oculta-se, intramuros, uma casa-pátio integrada numa urbanização onde pontuam outras nove que fazem parte de um projeto que acabou distinguido como Finalista, na III Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Ingenieria Civil (2002).

O pátio tema recorrente na obra deste arquiteto – funciona como uma espécie de cobaia, designadamente nas casas unifamiliares, onde adquire matizes diferentes.

A Casa Pátio é antes de mais, um modelo de habitação cujo foco se volta para o interior, um modelo de habitação introvertido, onde é possível vislumbrar que espaços de domínio oposto – casa (interior) e pátio (exterior) - são refletidos como um todo, como um espaço gerador de unidade, inseparável. O pátio emerge como uma apropriação de um espaço exterior natural, que é talhado num equilíbrio, numa relação proporcional para uma escala humana, e usado como forma de colocar ao alcance daquele que o vai usar na qualidade de habitante, um ambiente pessoal, muito particular.

Aqui se pode movimentar livremente, mas é também, uma área passível de otimizar relações ao nível espacial e sensorial. É através desta área, deste espaço, que os elementos naturais se associam intrinsecamente ao processo de construção da casa, possibilitando o estreitamento de laços, a criação de uma forte relação dialética entre o Homem, a Arquitetura e a Natureza.

No pátio, reconhece-se o “imperecível”, como, aliás, afirmava Mies Van der Rohe, a dimensão do eterno, sendo-lhe atribuído – ao pátio - a origem das primeiras formas do habitar.



Quando Souto de Moura afirma “no final a casa não mudou muito, é sempre igual. Há materiais que mudam, mas no fundamental mudou pouco. No meu ponto de vista, os tipos de casa onde as pessoas gostam de viver são sempre os mesmos: os pátios, os corredores, os terraços, as coberturas. Eu penso que a casa tem muito a ver com o corpo, o corpo em 2000 anos mudou pouco.” Eduardo Souto Moura (Alvarogimenez, 2011, Souto de Moura Fragmento), estamos perante a ideia da dimensão do eterno.

A Arquitetura é um todo: não se resume apenas à forma, luz, som, ou material. Tornar perceptível todo este conjunto de elementos está dentro das capacidades do Homem, uma vez que o espaço apenas pode ser compreendido a partir do momento em que este o vive e percorre. Para que uma construção ganhe verdadeiro significado, verdadeiro sentido arquitetónico, há que ter em conta o Homem, pois é este que vai ser um interveniente direto e ativo no espaço construído e, só quando essa realidade acontece, se pode dar por terminado o processo.

Nessa relação de complementaridade estabelece – se entre o espaço construído e o Homem, que tem origem o ato de Habitar. (Auping, 2003, p. 25). O Habitar, não é uma simples ocupação de um território, mas um ato que pressupõe que o ser humano, através das ações do seu corpo sobre o espaço, desenvolva um envolvimento direto e ativo na sua construção. O habitar é como uma viagem pelo espaço construído, funciona como uma experiência espacial onde é possível perscrutar memórias, viver sentimentos e emoções.

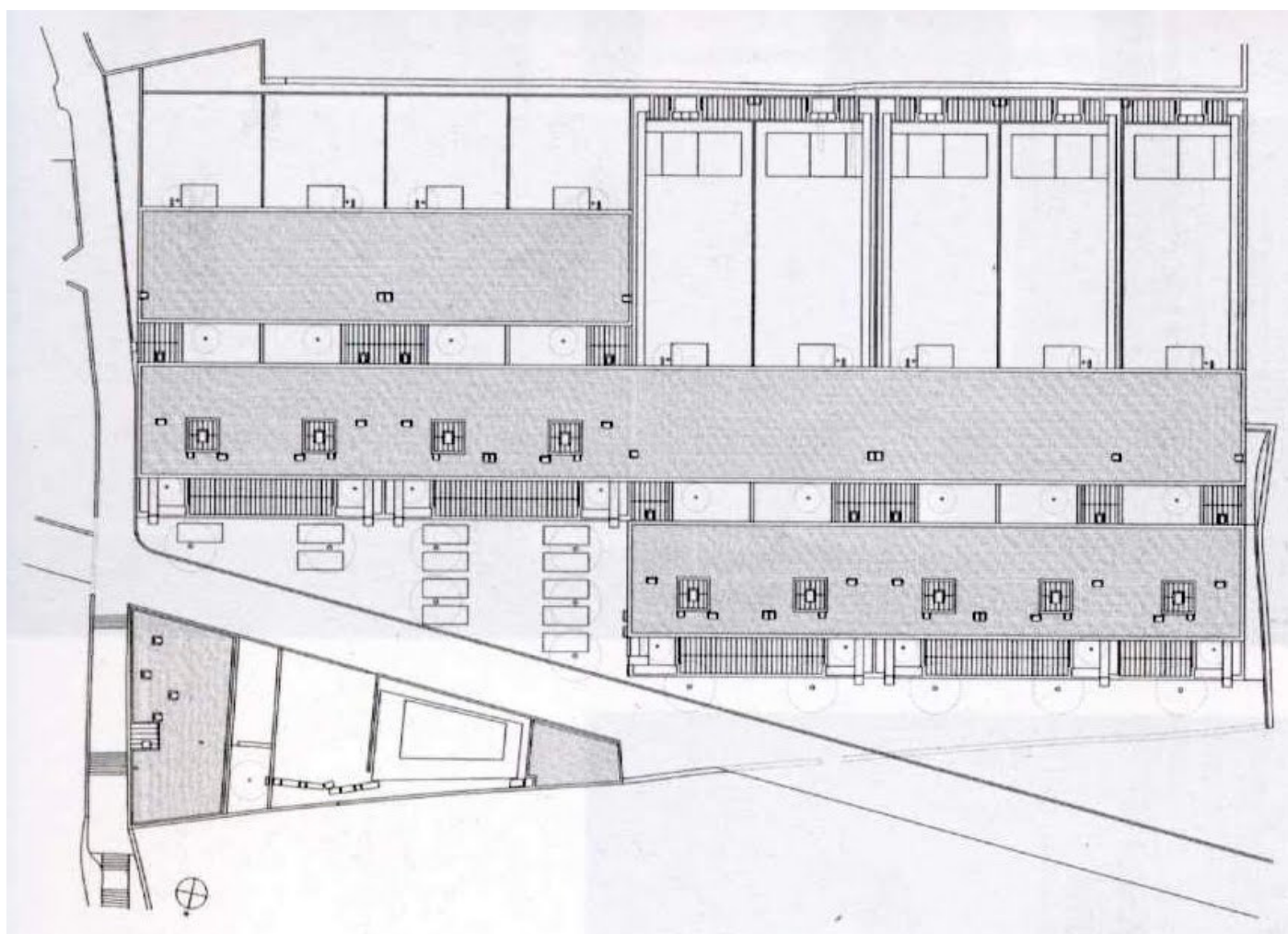
Considerando a casa como o espaço edificado mais próximo do Homem, desperta como o espaço com o qual este estabelece uma relação mais forte

e ativa. A casa acaba por ser o próprio Homem que nela habita e, por sua vez, esse mesmo Homem é a sua própria casa.

A partir do relacionamento particular que o Homem estabelece com o seu habitat, assiste-se ao desvendar de todo um conjunto de interações pessoais e sociais, sendo estas reforçadas pela presença dos pátios.

Na tipologia da casa pátio, este princípio é reforçado pelo facto do pátio oferecer um território natural que se abre à participação na vida que acontece no interior da casa e onde o habitante se pode expressar livremente. Por todas estas questões, tanto a casa como o seu pátio têm de ser vistos para além daquilo que apresentam como estrutura física, como edifício. Aqui se constrói todo um sistema relacional, no qual se envolve o seu habitante. Tanto a casa como o pátio abarcam ainda o seu contexto territorial, social e cultural.

Mies Van der Rolhe - influência absorvida por Souto de Moura - concentrou-se no tema da casa pátio ao longo da década de 30 através de um vasto conjunto de projetos. Partindo de uma possível suposição do tema lançado por Franz Schulze que define as casas pátio como uma alteração, uma metamorfose do que pode ser considerado uma casa do campo, numa casa urbana, ele distingue igualmente as casas pátio de Souto de Moura definindo-as como um espaço que garante a possibilidade sensorial, a possibilidade de percecionar uma certa liberdade transparente que uma casa de campo permite. Esse é então o lugar onde a área privada se prolonga num terreno de grandes dimensões, que, por sua vez, se pode confinar – não num significado pejorativo – a um lote pequeno e vedado na cidade.



Recuando até às domus, residências urbanas romanas, é possível sabê-las lá, como parte integrante do esquema da casa urbana. Com os seus muros altos, delimitando-as, as casas abrem-se para o pátio. Este define-se como um pátio centrípeto. Por comparação a estas edificações perdidas no tempo – embora eternizadas pela ciência arqueológica – também nos arquitetos Mies Van der Rohe e Souto de Moura é possível identificar uma determinada resolução do programa hierarquizado, que se relaciona diretamente com os pátios geométricos de dimensões diferentes que lhes estão associados, e que ultrapassam a dimensão funcional de ventilar e iluminar, identificando e revelando também, os aspetos qualitativos dos mesmos.

Tendo em conta apenas a sua localização em relação à casa estes, podem ser encontrados nos seguintes espaços: no centro da casa, rodeados por toda a estrutura da mesma, tal como era comum em determinadas casas da antiga cidade de Pompeia; em contíguo, apenas com uma das fachadas da mesma, tal como o arquiteto Souto de Moura utiliza nas suas casas-pátio de Matosinhos; ou ainda ladeado por apenas dois ou três dos espaços interiores da casa, sendo que as outras laterais, se podem encontrar compostas por muros ou vegetação.

Em relação ao interior da casa deverão ser tidos em conta, fatores como: a sua orientação, com que espaços interiores se relacionam, a sua função, dimensão e proporção, a permeabilidade em relação ao espaço exterior e de que elementos e materiais se irão constituir e revestir.

A tipologia da casa pátio, apresenta-se como um edifício de habitação que tem associado a si, um ou mais espaços exteriores, os pátios, local em torno do qual se estrutura e desenvolve toda a habitação. O pátio é como um núcleo, elemento central, ali converge todo o sentido de que se quer impregnar a habitação. Conectado, forma uma área intimista, reservada, que mantém uma relação de distinção com tudo o que o rodeia. Com uma orientação geralmente Norte – Sul, uma vez que possibilita obter uma maior exposição solar no decorrer do dia.

O contraste no tamanho dos pátios e o seu planeamento, a hierarquização e a heterogeneidade dos espaços percecionam-se em áreas de maior dimensão situadas à entrada, enquanto os pátios mais pequenos se encontram relacionados com os espaços privados da casa.

No já citado complexo de Matosinhos encontra-se à entrada, um pequeno pátio que funciona como área de transição entre o espaço público e o privado. A distribuição dos núcleos dos quartos é solucionada com um “pátio” quadrado iluminado por uma claraboia. Ao contrário de Mies Van der Rohe, onde se organizam compactamente dentro do lote, ocupando os pátios zonas periféricas, em Matosinhos, os três pátios seguem um eixo longitudinal à semelhança das casas pátio Josep Luís Sert - voltado para o interior, como se de uma domus romana ou de claustros pertencentes a um mosteiro se tratasse. Contudo, o pátio assume sempre um papel de protagonismo num jogo de hierarquização.



Na casa pátio de Matosinhos, abre-se para um pátio central, o único pavimentado que se encontra encostado ao limite do lote. As casas neste lote terminam, então, num grande pátio-jardim até ao limite do terreno. A solução para a divisão dos lotes acabou com estes a ficarem estreitos e compridos, mas de maneira a permitir a agregação e formação de um quarteirão, relacionado com os variados esquemas da “cidade horizontal” no Movimento Moderno.

“Os lotes são divididos por muros paralelos onde repousam três bandas de betão que fazem as coberturas. Os espaços entre elas são pátios, onde a vegetação ultrapassará as cérceas, fundindo-se com o jardim e os campos circundantes. O sítio, feito com muros e árvores, penso que manterá a sua identidade”. (Souto de Moura, 2006, p.75)

Toda a harmonia deste conjunto de edifícios e a sua integração na envolvente sobressai na rua calcetada de acesso à urbanização, no design dos candeeiros, da autoria do arquiteto e em conformidade com a antiga alma de Matosinhos, e nos muros que separam os lotes, em granito, projetados à altura das habitações.

Esta fluidez estende-se às próprias casas, de tipologia semelhante, e à forma como recebem a luz oriunda dos três pátios interiores. As diferenças que

as distinguem, ligeiras, dizem respeito aos materiais e à dimensão das áreas verdes: cinco beneficiam de um jardim maior e as restantes quatro de jardins mais pequenos, já que o traçado da rua obrigou a lotes inferiores.

Transposto o portão exterior, deparamo-nos com um painel de vidro de grandes dimensões, emoldurado por uma caixa em aço inoxidável, que deixa transparecer o hall de entrada, com acesso ao hall de distribuição de quartos e longo corredor que conduz às zonas sociais. No percurso para a cozinha e sala de estar, é imediata a sensação de espaço: cerca de 350 metros quadrados entrecortados por aberturas de luz natural.

A sala de estar dispõe de uma pequena porta de comunicação para o pátio interior, calcetado, de acesso aos quartos. Esta solução faz lembrar os pátios conventuais, para onde se viravam todas as áreas. Ao mesmo tempo, a arquitetura mediterrânica afirma-se com rigor num circuito giratório que se faz interiormente, beneficiando também os quartos com a luz de Sul.

A luz, moldada entre os pátios e as claraboias que desenham a cobertura, é uma qualidade que se encontra no sentido profundo da identidade do lugar, tanto geograficamente como existencialmente.



O ciclo das horas, dos dias, das estações, tece a sua história neste lugar, o tempo cronológico e atmosférico: a variação da luz e das cores, do nevoeiro – a neblina que vem do Atlântico – até à luz deslumbrante do Sul. Este hermético diafragma externo deixa apenas adivinhar a riqueza e a complexidade dos espaços da casa.

A casa é visível de todos os lados, mas o muro exterior, uma cortina contínua de pedra acompanha o velho traçado escondendo o que acontece no seu interior.

Na porta de entrada encontra-se um candeeiro e uma árvore, plantada no meio da parte superior da escada, tal como acontece nas colinas de Lisboa.

O espaço multiplica-se: a divisória que termina o contorno dissimulado da pedra da piscina, guarda outro jardim oculto, onde um círculo de carvalhos faz transparecer a uma sensação de se estar num lugar esotérico.

Através de hábeis manipulações, de atos de rejeição, mas também de gestos de acolhimento, o pátio permite capturar fatores imateriais como o vento, a luz solar, o céu e recriar a natureza no interior da casa, transformando o que seria um vasto espaço exterior num lugar. Dotado de uma escala íntima e humana, este espaço permite que se criem as condições para que o Homem viva de um modo livre e sereno, uma vez que este necessita de (...) um espaço de paz e de abrigo que o proteja do espaço exterior, hostil e desconhecido, mas que, contudo, participe do dia e da noite, do sol e da lua, do calor e do frio e da chuva. (Blaser, 2004, p. 7).

No entanto, e considerando que a arquitetura não surge apenas pela necessidade de construir espaços que abriguem o Homem, mas sobretudo, pela necessidade de criar atmosferas com a capacidade de comover e emocionar, o pátio, enquanto território de uso e apropriação, responde como um espaço que procura criar essas mesmas reações, ao estimular interações entre as pessoas, ou talvez ainda mais importante, ao estimular essas mesmas interações como resposta às necessidades psíquicas de cada um. O pátio, através da capacidade de gerar diferentes graus de permeabilidade entre domínios opostos, surge como um espaço que estabelece um vínculo associativo com o seu habitante, pelo facto de reunir as condições ideais onde cada ser pode exercer a sua individualidade, permitindo que nele se desenvolvam ideias e pensamentos à margem de qualquer influência exterior.

Mesmo no séc. XX, no Movimento Moderno, com a sua vertente de standardização dos espaços e a pré-fabricação dos processos construtivos, torna-se importante assinalar a procura por parte de alguns arquitetos na individualização da célula residencial.

Fazendo referência aos pátios privados, o arquiteto Luís Barragán afirma: “Sem querer fazer desaparecer a necessária e indispensável vida pública, o Homem dos nossos dias necessita, para seu prazer, ou melhor, por necessidade, para as suas atividades em comunidade, deste tesouro que podemos dar-lhe em troca, uma vida privada e um jardim privado. Um jardim deste tipo ajuda muito ao desenvolvimento da personalidade e a suprimir as mentalidades uniformizadas.” Barragán (citado em Lopes, 2003, p. 33).



Já na casa da Rua do Crasto - construída entre os anos de 1996 e 2001 - Eduardo Souto de Moura reproduz a influência que Adolf Loos exerceu sobre si quando a este propósito escreveu: "Uma casa à face da rua com três pisos. A distribuição das plantas faz-se conforme um programa nunca até aí ensaiado por mim. Uma escada desenvolve-se num saguão vertical que os liga. A fachada para a rua, depois de uma visita a Viena (Loos), faz-se com janelas. Dispostas antropomorficamente, quase em simetria, com o desenho de um tubo de queda."

Aqui, o arquiteto escolheu uma volumetria em altura, a direito sobre a rua. Ou seja, ergueu a casa à face do passeio, num alinhamento relativo à casa vizinha, fazendo uma absorção à largura total da parcela. Deste modo, optou por condensar todo o espaço livre, na parte não ocupada pertencente às traseiras do lote que é delimitado por muros rebocados e pintados da cor da edificação.

No entanto, este lote encontra forte condicionamento por conta de uma acentuada inclinação topográfica, que é visível em toda a extensão do terreno, ou seja, marcada no sentido longitudinal da parcela, encontrando-se transversal em relação à própria rua. Assim, determina dois níveis de cota de terreno e distribui o programa da casa de modo a desfrutar dessa desconformidade.

Ao nível do passeio da Rua do Crasto, organiza-se o acesso à habitação. Nesse primeiro piso situa-se a porta de entrada que dá acesso à escada que se desenvolve num saguão vertical, ligando os restante andares.

Ao fundo, encontra-se a área da lavandaria e um pequeno espaço polivalente, equipado com um sanitário e uma área para arrumos que se fazem notar nas traseiras do lote através de uma estreita janela horizontal, encostada à zona de garagem que admite o seu acesso na continuidade da porta de entrada de casa.

O projeto coloca nas traseiras, uma zona exterior relvada - o jardim - que adota a segunda cota de terreno. Este eleva-se o suficiente para se encontrar quase ao nível do segundo piso da casa. Aí, ajusta a cozinha junto da sala comum, permitindo a partilha de um plano de vidro ininterrupto, que se abre diretamente para o jardim. No lado oposto, define o espaço de escritório que perscruta a Rua do Crasto através de uma única janela central. E ainda, ao lado da caixa de escada, dispõe um pequeno sanitário de apoio.

A zona mais retirada, mais íntima, encontra-se recolhida num terceiro e último piso, onde dois quartos de dormir simétricos se encontram direcionados para o lado de trás da casa. Estes, não só utilizam as mesmas zonas de arrumos e as mesmas instalações sanitárias, como dividem uma única janela que se abre centrada sobre o jardim das traseiras. Já o quarto de maiores dimensões é colocado virado para o lado da frente que fica equipado com um pequeno closet, e ainda as respetivas instalações sanitárias.

Os grandes envidraçados do projeto foram colocados no piso que se encontra virado para o interior do lote e resguardado à cota do terreno.



A opção da janela – de dimensões controladas e estrategicamente localizada - colheu a decisão, por parte do arquiteto, de ser colocada quer no piso dos quartos, quer no piso intermédio, virado para a rua.

“Estas casas dialogam diretamente com a envolvente próxima. Poderá dizer-se que são sempre projetadas tendo em conta os pontos de vistas exteriores, onde os recortes das janelas são estratégicos e rigorosos, espreitando constantemente diferentes pontos da paisagem.” (Ana Luisa Rodrigues, 2008, p.310)

O pátio é uma tipologia que tem uma grande capacidade de se transformar e adaptar, perante a especificidade de cada território. Esta sua capacidade quase “camaleónica” permite-lhe existir em lugares tão diferentes como a América do Sul, Europa, ou na cultura asiática, designadamente a japonesa, ou ainda islâmica. Cronologicamente, é passível de se situar em períodos da História distintos: desde a Antiguidade Clássica, à Idade Média, atravessando o Renascimento, ou mesmo o Modernismo no séc. XX. No seu desenho, para além de, no seu ponto de partida, ser uma casa com um pátio no seu interior, não estão estabelecidas quaisquer regras ou normas que indiquem qual o limite, a forma, ou dimensão adequada dos seus pátios, uma vez que estes fatores são tão variáveis como a própria habitação, e com os seus limites o permitam.

O pátio traduz uma ambiência capaz de atribuir características transmissoras de um clima de paz e a serenidade de que o Homem tanto necessita no seu espaço habitacional. Nesta atmosfera, há um maior

potencial promotor do desenvolvimento da mente, uma vez que esse tipo de espaços de introspeção são essenciais na procura do verdadeiro “eu” de cada indivíduo.

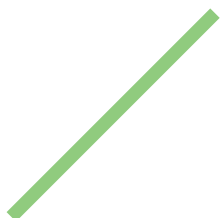
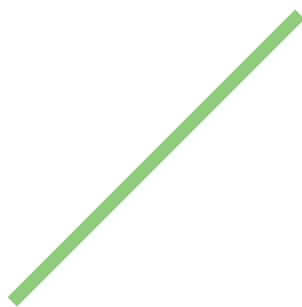
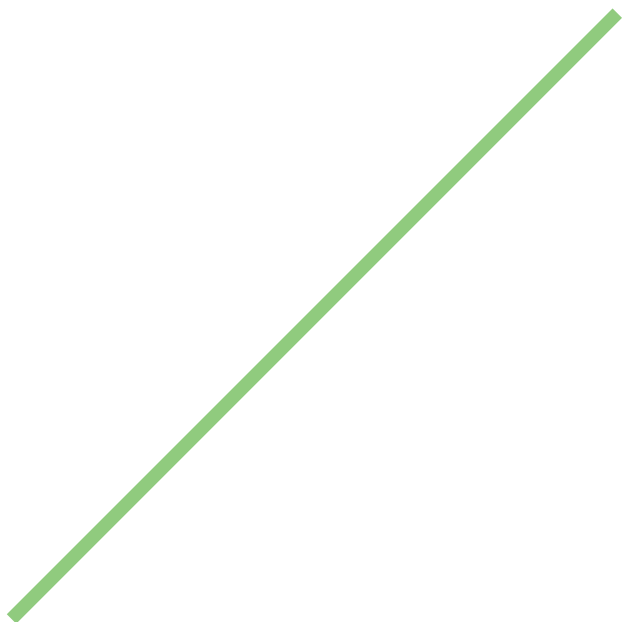
Contudo, não se menospreze o papel que ao espaço exterior é atribuído, pois este é também, fundamental para o desenvolvimento mental do Homem, uma vez que não poderá, de modo algum, desenvolver-se apenas, por meio de estímulos e emoções proporcionadas através do espaço privado. “El hombre necesita un espacio de paz y de recogimiento que le proteja del espacio exterior, hostil y desconocido, pero que, sin embargo, participe del día y de la noche, del sol y de la luna, del calor, del frío y de la lluvia. (...) que esté sometido al paso de los días y las estaciones, es decir (...) el patio.” (Blaser, 2004, p. 7).

O Homem tem, claramente, uma necessidade intrínseca de se relacionar socialmente e de viver no e para o exterior. Segundo o sociólogo Edward T. Hall, “certos aspetos da personalidade ligados à atividade visual, quinestésica, tátil, térmica, podem ver o seu desenvolvimento inibido ou, pelo contrário, estimulado pelo meio ambiente.”. (Hall, 1986, p. 77).

Assim, considera-se importante fazer sobressair esta forte relação que se estabelece entre o Homem e o espaço que ocupa, seja ele mais privado, ou virado para o exterior, sendo que, particularmente, o pátio assume grande protagonismo, pela capacidade que tem de incentivar, por meio dos elementos arquitetónicos e naturais que encerra.







PENSAMENTO FUTURO

3.1.1 DO HORIZONTAL AO VERTICAL

Martin Heidegger, filósofo alemão, afirmou que a única possibilidade que o homem tem para ser e estar no mundo é habitando-o". Sem entrar na complexidade filosófica que a frase encerra, o Homem, desde cedo sentiu necessidade de criar um espaço para habitar. Esta necessidade decorre do facto que o mundo no seu estado natural, não ser habitável. Sobreviver num mundo, que não ofereça uma "camada protetora", fez apelar à capacidade inventiva do Homem, para que este se dotasse de um "abrigo", que lhe garantisse segurança e conforto, que lhe permitisse a sobrevivência da própria espécie.

O génio inventor do Homem proporcionou-lhe desde os primórdios da sua existência, a capacidade de se superar, e a construção de espaços habitáveis, através daquilo que se designa por arquitetura, permitiu-lhe uma constante evolução na arte de edificar. A função histórica e social da arquitetura tem sido a criação necessária de um espaço humanizado, um espaço feito à imagem e semelhança do homem para que este sobreviva. O arquiteto passa a ser um maestro, um intérprete, que permite à arte arquitetónica ter voz e expressão. O design de interiores aparece, então, por uma necessidade que o Homem tem de manipular o espaço para a vivência do mesmo.

O empenho colocado por estes mestres interpretativos no sentido de proverem às necessidades de habitação que se fizeram sentir ao longo da História, colocam-nos como personagens privilegiados na forma como conduziram o processo. Perante a dinâmica das transformações que o Mundo protagonizou, o objeto mais

delicado, aquele em que incide a maior fatia de experimentação é, sem dúvida, a casa ou a habitação.

Da passagem da casa unifamiliar, individual, isolada – privilégio, que no século XIX era detido por um grupo social burguês, endinheirado - à casa plurifamiliar – designada por habitação coletiva – existiu um percurso preenchido de diferentes matizes. O problema da habitação é um problema que afeta sobretudo os meios urbanos, e encontrar a tipologia residencial que supra essas necessidades.

A escolha do objeto de estudo passa pela denominação genérica de "casa unifamiliar". Esta aparece ligada ao século XIX, cujo local de edificação se situou essencialmente nos arredores das grandes cidades europeias com clientela assente numa classe média, foi uma solução encontrada sob influência das transformações operadas pela Revolução Industrial. Ainda hoje, afastado o cenário típico dos meios urbanos que nasceram à volta desta Revolução, a casa unifamiliar continua a ser um privilégio de uma reduzida parte da população. Efetivamente, hoje em dia, a casa plurifamiliar – designada por habitação coletiva – tal como a "habitação unifamiliar em série" – comumente chamada "a casa em banda" – é, pelos mais diferentes fatores, aquela que prevalece nas nossas cidades.

É esta casa, a casa plurifamiliar, o elemento que maior representatividade tem no conjunto habitacional daqueles que residem em meio urbano. A expansão demográfica, a densidade

populacional aliada a fatores de segurança, a fatores de cariz económico, vê nesta forma de construção – na sobreposição – uma solução para o habitar na cidade. Esta solução – o apartamento – já encontrada no longínquo modo de vida do Império Romano, ou na Lisboa Quinhentista, apresentava-se como um modelo capaz de responder aos problemas.

Por isso, devemos reconhecer que o ato de construir a habitação do Homem não é simplesmente racional, sustentado apenas em questões físicas, mas é também, emocional, preso a questões psicológicas, tal como o próprio equilíbrio do ser humano.

A importância do conforto doméstico é muito mais do que apenas a simples busca de bem-estar físico, começa com o aparecimento da casa como contexto para uma vida interior que vai emergindo, chegando à conclusão de que o conceito de intimidade, conforto doméstico, lugar e de família, foram a grande conquista da Era Burguesa.

Com a entrada do século XX, e após a 1ª Guerra Mundial, arquitetos vanguardistas, preocupados com a temática da habitação – setor atingido por uma grande escassez – decorrente da guerra e do crescimento das cidades (sob a influência da revolução industrial) tomaram consciência da necessidade de uma intervenção eficaz.

Nesta época dão-se mudanças operadas na sociedade, a família clã – família alargada onde os membros da família sempre acolhiam no seu seio o novo membro – dá lugar a famílias menos numerosas. Esta mutação social traz profundas alterações não só ao nível da casa, exigindo uma nova tipologia, diferente daquela que até então se via como a casa ideal, mas também ao nível da cidade, que passou a ser perspectivada de modo diferente.

Com a premência de construir em massa e responder às necessidades mínimas, essenciais que o setor da habitação exige, os projetistas empenharam-se em encontrar modelos e métodos, quer de projeto quer de construção, para chegar a um projeto que integrasse uma casa barata e eficaz.

Uma das preocupações sentidas prendeu-se com a maneira de agregar as habitações, temática que gerou múltiplas discussões à sua volta. Em conjunto com o problema sentido, colocou-se também a questão relacionada com a escolha do melhor solo que haveria de ser colocado nos jardins, espaço ideal para o incremento de uma vida saudável ao ar livre. Colocada nesta perspectiva, a edificação teria de ser erigida em altura, libertando espaço.

É nesta altura que o apartamento é reinventado não só para dar resposta evidentemente a essas qualidades mínimas de habitação como também são reinventados novos tipos de habitação. O duplex, por

exemplo, criação de Corbusier, procura conciliar dois aspetos aparentemente contraditórios: por um lado a moradia, o edifício de apartamentos, por outro. E ele acrescentava, não só os dois pisos, mas também, um jardim privado, - espaço inerente à moradia - e que, neste caso, podia então também ser posto em altura, começando assim a verificar-se um cenário que apontaria já, para algo muito parecido, com um jardim vertical.

O caráter inventivo do projetista foi desafiado a partir do momento em que a procura se fazia do lado, onde havia menos possibilidades económicas. Erradamente pensa-se que as facilidades de um orçamento sem limites alimenta a imaginação e criatividade na arquitetura, contudo, os arquitetos, por vezes, respondem com maior capacidade inventiva numa situação, em que a escassez monetária é notória. Em concreto, o apartamento no meio urbano coloca desafios constantes, que o torna atrativo.

Nos últimos anos assistimos a um interesse crescente pela procura da identidade, no meio do emergente fenómeno da globalização. A importância da identidade foi valorizada pelas últimas tendências filosóficas que reclamam o direito à diferença, o respeito pelo outro, e a erradicação de qualquer tipo de discriminação, seja a que nível for. Esta abordagem chegou também à produção arquitetónica e urbanística.

Juntamente com este direito a reclamar um conjunto de valores próprio, os ambientalistas mostraram até que ponto estamos envolvidos num desenvolvimento que não é autêntico, já que nos conduz a um mundo insustentável. Os estudos sobre o meio ambiente colocaram em evidência a importância das propostas arquitetónicas e urbanas que são capazes de manter a sua validade por muito tempo, isto é, que mantêm uma existência superior à data de caducidade da maioria dos produtos de consumo atuais.

Com um crescimento populacional bastante significativo, a pressão para que a construção acompanhe esta evolução é enorme, o que acarreta graves problemas no que concerne à ocupação de espaço livre. Deste modo, assistimos a um crescente défice de espaço que possa contemplar a construção de parques e espaços verdes, os quais, incluam pequenos jardins (tradição, muito cara aos habitantes desta parte do mundo). A que a existência de espaços verdes nas cidades melhora a qualidade de vida dos seus habitantes. Esta é, aliás uma realidade, confirmada por diferentes estudos realizados.

Com o aumento da densidade populacional nas

grandes metrópoles, o que faz com que deixe de existir espaço disponível para parques e jardins no meio da cidade, a solução, passa pela inovação de colocar jardins ou simples vegetação, quer no interior quer no exterior. Esta solução não é apenas estética como possivelmente muitos presumem, pois a razão pela qual muitos projetistas hoje a põem em prática, é pelo facto de comprovadamente os jardins influenciarem os níveis de qualidade de vida das pessoas. Não só atuam no melhoramento da qualidade do ar, como também se assumem como espaços de convívio, e influenciam a capacidade de relacionamento entre vizinhos.

Tendo em conta o que ficou dito, e tendo em conta a pressão demográfica a que se assiste hoje particularmente nas cidades, torna-se difícil conciliar a problemática da preservação do ambiente com a crescente agressão que a construção massiva lhe imprime. Assim, não está facilitada a apresentação de soluções que permitam a estes grandes centros urbanos gerir a forte densidade populacional que alberga, com o espaço disponível para habitação. Há necessidade de ultrapassar a arquitetura, a construção de edifícios vistas como obras de arte ou como um processo de construção parecido a uma linha de montagem.

Muitas são as propostas que diferentes arquitetos apresentam no sentido de adequar soluções, carregadas de modernidade, e que, ao mesmo tempo possam resolver os problemas que na atualidade se colocam na gestão dos espaços urbanos. A construção vertical, parece ser, hoje em dia, uma solução onde, a par das habitações, sejam aqui também incluídos espaços de lazer, nomeadamente jardins, que possam vir a constituir áreas de relaxamento que contribuam para uma melhor qualidade de vida.

Neste século XXI assistimos, então, a um booming na arquitetura "verde", não tanto sustentável, mas sim, uma arquitetura que incorpora vegetação em complexos habitacionais.

É possível pensar que esta é uma tendência que tem ganhado forma pelo facto de a mentalidade da sociedade estar a mudar. O que Hundertwaaser "pregava" nos anos 80 está finalmente a chegar às ideias dos habitantes das cidades.

Com a evolução de materiais e técnicas construtivas nestes últimos anos os projetistas podem agora arriscar e levar a sua criatividade a outro nível. Alguns desses projetos são aqui apresentados cronologicamente, cada um com um conceito diferente.



8 HOUSE

BJARKLE INGLES GROUP . DINAMARCA . 2008

A 8 House é um complexo habitacional projetado por Bjarke Ingels Group, estúdio dinamarquês, que tem em atenção a integração de vegetação nos seus projetos. Localizado no sul da Ørestad junto ao Canal de Copenhaga e com vista para os espaços abertos de Kalvebod Fælled, este é um projeto cuja oferta abrange pessoas de várias faixas etárias: jovens e idosos, famílias numerosas, agregados mais pequenos, assim como solteiros.

Este complexo apresenta-se como uma casa grande no sentido literal da palavra, ao contrário de um bloco tradicional, a 8 House contém todos os ingredientes de um bairro urbano e animado. Com 150 casas geminadas que se estendem por todo o bloco, lojas, escritórios e um jardim-de-infância, todos eles ligados por um passeio e uma via própria para ciclistas que se inicia ao nível da rua, e chega até ao topo do 10º andar. Aqui acontece todo um movimento que proporciona vida social, promove o encontro espontâneo e a interação entre vizinhos. Toda a movimentação criada neste grande edifício, que se encaminha para o nível do solo, faz com que se esteja perante um bairro tridimensional, em vez de um

objeto arquitetónico.

O arquiteto Bjarke Ingels afirma que o desenvolvimento deste projeto habitacional em Copenhaga conseguiu alcançar o ideal da missão brutalista de Allison e Peter Smithson se propuseram atingir com o seu conceito "Streets in sky" em 1960 e 1970.

O desenho do passeio com a ciclovias inclinada, ou "streets in the sky" (ruas no céu) segue o modelo pós-guerra proposto pelos Smithson aquando da elaboração do projeto que incluía apartamentos ligados por passeios públicos, em que eles acreditavam serem estes elementos encorajadores e potenciadores de uma melhor interação social entre os residentes.

Durante uma conferência realizada no Royal Institute of British Architects Bjarke Ingels afirmou: "The Smithsons tried to realise this and I think they never really succeeded. I think maybe because the connection to the ground was actually sort of covered over." A ligação entre os pisos através de um passeio que tinha início ao nível do solo até ao último andar foi o fator chave que tornou a 8 House mais bem-sucedida neste ideal denominado "street in the sky". (Ingels, 2016, Dezeen)



Outro aspeto benéfico no projeto foi a divisão das áreas. Ao contrário de dividir as diferentes funções do edifício, umas para a habitação outras para o comércio, em blocos separados, as várias funções foram distribuídas horizontalmente. Os apartamentos foram colocados na parte superior, enquanto o programa comercial se desenvolve na base do edifício. Como resultado, as diferentes camadas horizontais alcançam uma qualidade própria, ou seja: os apartamentos beneficiam da vista, luz solar e ar fresco. Já os escritórios beneficiam de uma maior proximidade com a rua, quase se fundem com ela. A possibilidade criada para tal, resulta da figura angular, com a figura de um oito em planta, que está literalmente içado para cima, no canto Nordeste e empurrado para baixo no canto Sudoeste, permitindo que a luz e ar entrem no pátio localizado a Sul.

Na intersecção, formada pelo formato em 8, uma ampla passagem de 9 metros permite a ligação dos dois espaços da cidade circundante, nomeadamente: a área do parque orientada

a Oeste e área do canal orienta a Este. Este cruzamento dá lugar à criação de dois pátios interiores, íntimos, que abrigam instalações comuns disponíveis para todos os residentes. Estes possuem uma série de colinas verdejantes, "not only do we optimise the conditions for the individual programmes but we also elevate the social space, you end up getting almost small-scale community life happening inside a big building" (Ingels, 2016, Dezeen)

"This is our take on creative, experimental architecture, which surprises and calls for a life based on a sense of community. We have actually elevated the shared facilities around the height axis, so that gardens, trees and the system of paths follow the body of the structure all the way to the roof. On the rooftop, eleven stories up, these shared spaces culminate in a combined "mountain path" and rooftop garden. From here, you can enjoy the view of Kalvebod Fælled's nature resort."

Bjarke Ingels, fundador do BIG (2010)











LOGEMENTS ANGLET

OFF ARCHITECTURE . FRANÇA . 2011

A OFF Architecture, com sede em Paris, em associação com o estúdio de arquitetura de Duncan Lewis, SCAPE, propuseram construir um bloco de habitação social sobre dois locais adjacentes, um projeto denominado “Logements Anglet”, na região de Anglet, França. Sendo este gabinete especialista em telhados verdes, não admira que esta ideia contemple natureza incorporada na construção.

Cobertos por uma camada de vegetação exuberante, os volumes são gerados por um par de eixos que mostram a forma e a função dos vários edifícios. Considerando os pontos de acesso para o complexo, a partir do contexto envolvente, a estrutura dos edifícios é separada ou levantada do chão, criando caminhos e túneis para o grande jardim central, que divide a propriedade. Emergindo da terra, a flora e fauna nativas, para além de dominarem como material visual de construção, também funcionam quase como camuflagem, na forma como ocultam o betão e a alvenaria, que fazem parte da construção convencional.

Estes quatro blocos de apartamentos incorporados com terraços, são adornados com vegetação de tal modo exuberante, que o visitante é quase levado a pensar estar defronte de uma área preenchida com matagal. Com mais dois blocos

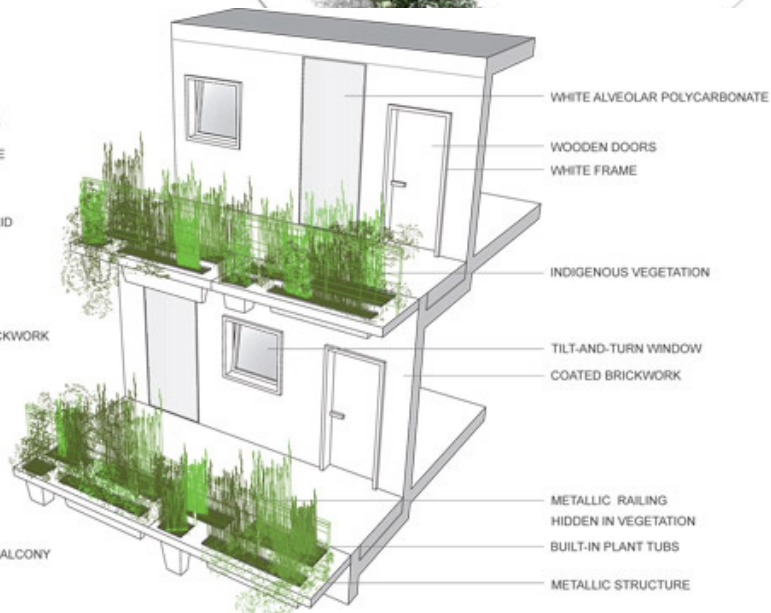
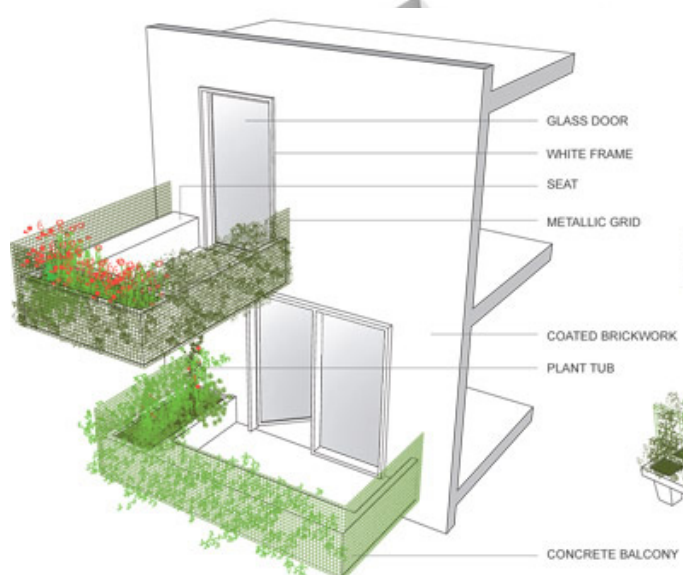
residenciais adjacentes, o complexo de apartamentos foi apetrechado com estacionamento subterrâneo, constituindo este projeto um ponto de fuga cravado de verde no centro de um meio urbano.

Orientadas de norte a sul, as fachadas de 12 metros de comprimento, são compostas por varandas destinadas aos 70 apartamentos contidos no edifício. Organizado com uma grade de 2,5 metros, o sistema modular é empurrado e puxado de modo a respeitar os regulamentos, altura locais, bem como manter a vista para cada uma das 98 residências. A planta densa, tenta conciliar os efeitos do desenvolvimento, restaurando espaços verdes para o tecido urbano.

A Logements Anglet é um projeto que, através do desafio lançado aos projetistas, tenta conciliar interesses que se afiguram contraditórios, a densidade habitacional e a qualidade de vida. Este projeto pretende reunir de forma equilibrada, a densidade populacional, a qualidade de vida que se deseja proporcionar aos moradores, assim como a conservação da fauna e flora. Surge assim, uma excelente oportunidade que permite criar novos cenários, e que permite lançar uma estratégia que consiga aliar história, tradição com o futuro e o progresso.







As propostas para a sua implementação, para a escolha dos locais da edificação, partilham um valor intrínseco: o ser humano como parte da memória coletiva do bairro. Os dois lotes estão localizados um em frente do outro, ligados, canto com canto. Possui espaço suficiente para sete blocos de apartamentos, todos eles voltados para Este e Oeste, de modo a aproveitarem a exposição solar.

O primeiro terreno possui dois longos edifícios com um terraço e uma faixa verde central no meio compartilhada entre os dois. Coberto de vegetação, quando visto de cima, todo aquele bloco na sua dimensão, faz lembrar um espaço colorido de verde-esmeralda. Os apartamentos com terraço encontram-se cobertos de vegetação em forma drapeada, com a particularidade das varandas se encontrarem salientes de modo a camuflarem o edifício inserido num ambiente urbano.

O segundo terreno é composto por uma série de edifícios com uma inclinação que apresentam grandes varandas, cujas saliências sombreadas, têm como função filtrar a luz e orientar/direciona a visão para o espaço exterior. Todos os edifícios parecem ter sido projetados para que a sua localização não interfira com a sombra projetada pelos edifícios circundantes. A exuberância dos terraços e

telhados verdes proporcionam um contraste gritante com o tecido urbano envolvente, e cria um oásis e espaço para muito apelativo conducente a um ambiente de relaxamento.

"Just like that, out of habit, I look up and I watch the top of the hill. I only see the pine wood, the broken line of peaks that appears to be lost in a low cloud, and then the deep green, dense, which always reminded me of the Green of Dante's Hell, the one I imagined while reading a book of old engravings of Gustave Doré. To the left, I can guess new constructions that I do not want to see, beige, pink or white, built in haste; stupid chromatically mistakes that the forest tolerates and the distant sky covers with its indifference. A shoulder of a hill, I perceive at some places the curves of the road today asphalted; once path of clear soil, almost white, dotted with brown stones, trenched with two deep wheel tracks that filled up in days of rain with deep and muddy water." (Cena, 2016, Social Gardens)

Este terreno, bem como as pequenas terras de plantação restantes para agricultura/horticultura de alguns horticultores fará parte dos componentes essenciais do projeto. Eles contribuem como uma espécie de matéria-prima para (re)formular o terreno que irá formar a imagem do projeto, e preservar a sua identidade.



BOSCO VERTICALE

STEFANO BOERI . ITÁLIA . 2014

O Bosco Verticale, projetado por Stefano Boeri, abriu as suas portas para os futuros moradores, cinco anos após o início da sua construção no emergente distrito de Porta Nuova, na cidade de Milão. O projeto, que em português tomou o nome de “floresta vertical”, alberga duas torres paisagísticas, contabilizando entre as duas 113 apartamentos que oferecem amplas vistas sobre a cidade.

“I think this is a prototype of a possible way to extend the natural sphere in a hyperdense urban context. This is not a unique way to implement biodiversity in an urban environment, but it is for sure one of the most environmental ways. So let's see together what will happen. Bosco verticale is a new concept of skyscraper, where trees and people live side by side. It is the first example in the world of a tower block which enriches the biodiversity of the flora and fauna of the city that houses it.”

Stefano Boeri (2014, Designboom)

um conceito arquitetónico que substitui materiais tradicionais em superfícies urbanas, utilizando a mudança da policromia das folhas nas suas fachadas. O arquiteto, tem por sua conta, uma enorme tela verde, plena de vegetação, onde pode criar um ambiente possuidor de um microclima e filtro solar adequado, sendo-lhe dada a possibilidade de rejeitar uma abordagem apenas tecnológica e mecânica com a sustentabilidade ambiental.

O design é caracterizado pela vegetação integrada, que possui no seu acervo mais de 1.000 espécies diferentes de árvores, arbustos e plantas. No total, o projeto contém 780 árvores plantadas, com o objetivo de aumentar a biodiversidade do local que, no entanto, pode ter sido prejudicado, ao longo do tempo que durou a construção do projeto.

Cada habitação individual dispõe de um jardim privado, que protege o espaço interior da poluição acústica, das partículas de poeira, dos ventos fortes e da luz solar direta.

A Floresta Vertical assume-se como







Além disso, como parte da regeneração da área, as estradas principais e parques de estacionamento foram colocados no subsolo, abrindo espaço para um total de 160 mil metros quadrados de área que inclui ciclovias, passeios pedestres que incorporam plantas, praças e pontes.

Este é um tipo de arquitetura biológica que não alinha numa abordagem estritamente tecnológica e mecânica com o objetivo de potenciar uma certa sustentabilidade ambiental. A vegetação diversificada irá fornecer habitats urbanos para pássaros e insetos, irá criar um microclima húmido que produza oxigénio, enquanto as sombras provocadas pelas edificações, pelas residências, se projetam ao longo do dia.

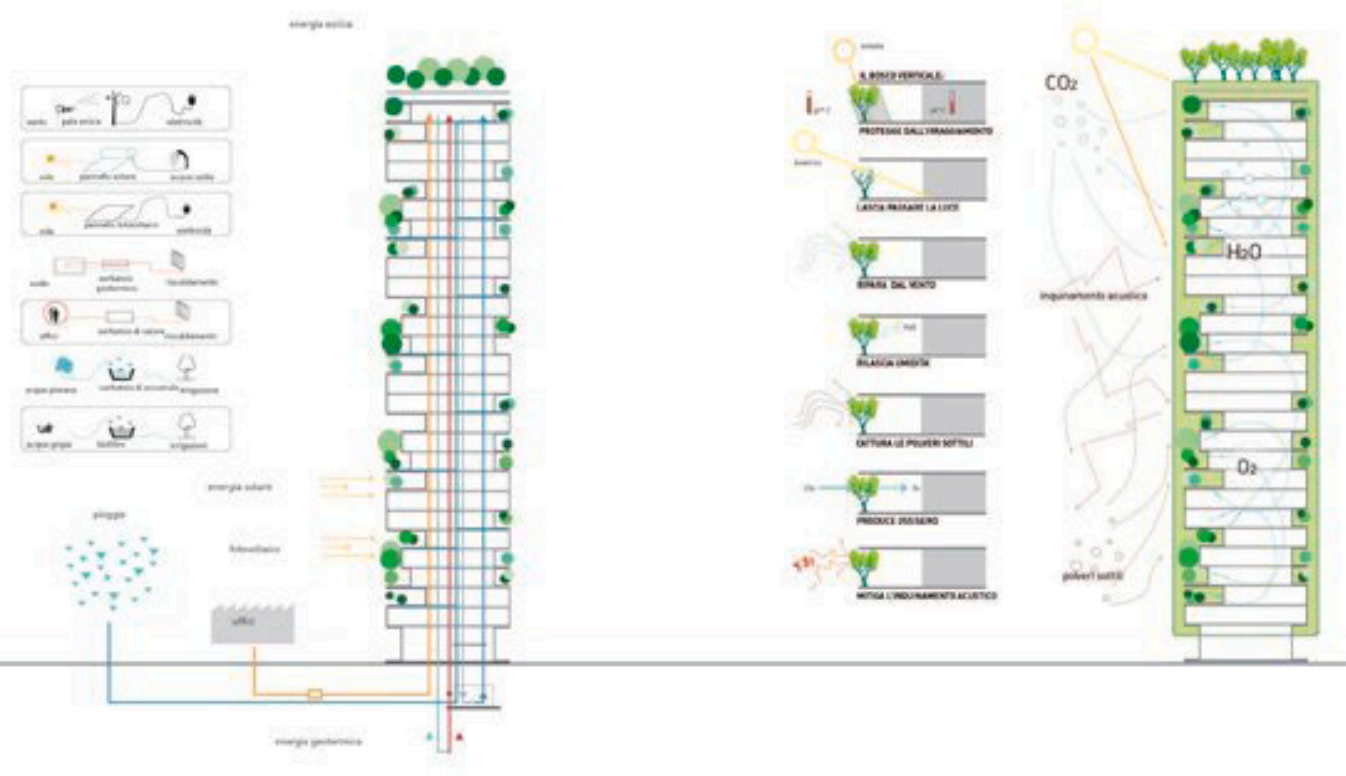
As árvores são um elemento-chave na compreensão do projeto. Neste caso, a escolha dos tipos de árvores seguiu um padrão tendencialmente potenciador de um ajustamento com a localização que iria ocupar, designadamente sobre as fachadas, e a altura que iriam alcançar. Foi um trabalho que levou dois anos a concluir, e que envolveu parcerias com um grupo de botânicos.

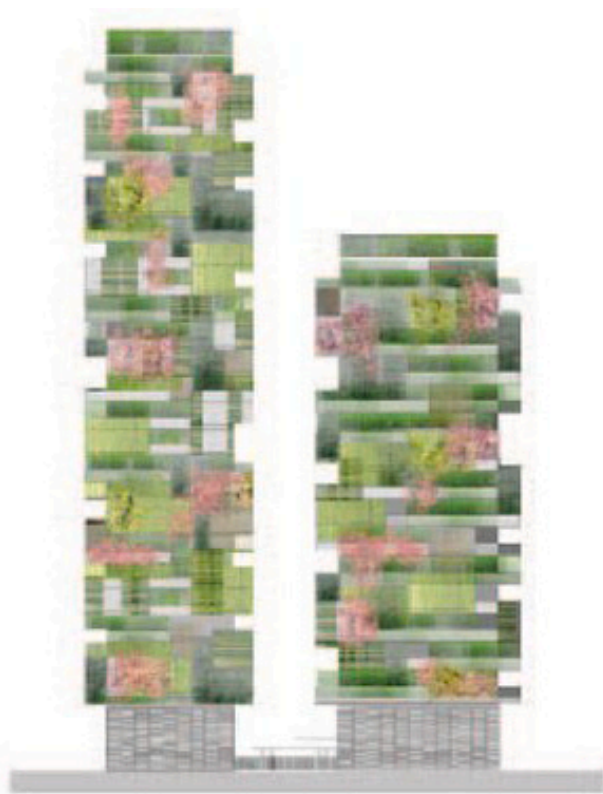
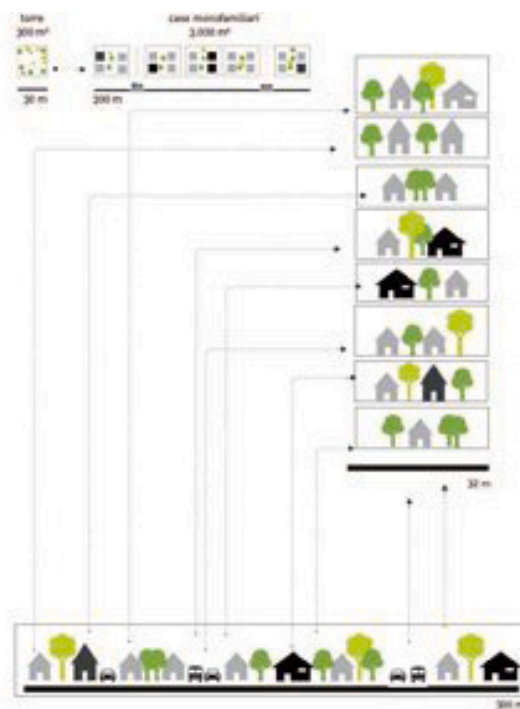
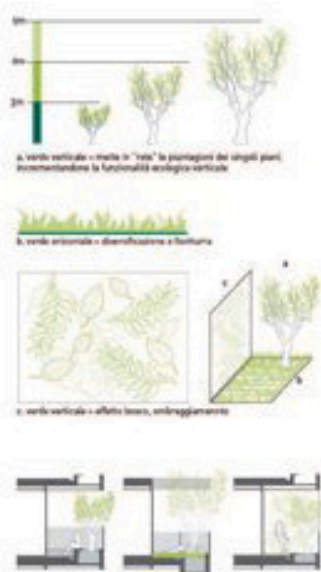
A plantação foi distribuída a partir de considerações respeitantes a determinadas especificidades, tais como: oliveiras e árvores de fruta localizadas na fachada Sul e árvores de folha caduca escolhidas para

a fachada Norte, de modo a não limitar demasiado a entrada de luz natural durante o inverno. Foi tido em conta que, com a altura do edifício as condições climáticas respeitantes ao nível da humidade, e a exposição ao vento, seriam diferentes em cada andar. As plantas foram pré-cultivadas num viveiro de modo a que se adaptassem às condições a que seriam submetidas.

Garantir a sua estabilidade foi um desafio singular. As exigências ao nível do solo colocaram-se a partir da premissa, que este não podia ser demasiado denso, de modo que impedisse o fornecimento de uma base sólida para as raízes, mas também não podia ser tão pesado, que colocasse exigências estruturais excessivas nas varandas de betão pré-esforçado.

A Floresta Vertical tem no seu cerne, um conceito de arquitetura que passa pela ideia de mudança. Mudam as estações do ano, e as suas fachadas acompanham esta transição, criando assim, uma habitação em estreita e constante relação com a natureza.









VERTICAL FOREST



GREEN SHOWERS

BEOMKI LEE + SUK LEE . ALEMANHA . 2015

Green Showers um projeto apresentado na competição "Hamburg Hybrid Housing" lançado pelo grupo Crlt-Space com o objetivo de identificar a melhor proposta de um edifício de uso misto localizado em Hamburgo, Alemanha, é da autoria de Beomki Lee e Suk Lee.

O concurso tinha como base, a ideia de considerar um edifício misto - onde pontuassem espaços residenciais e, ao mesmo tempo, espaços ligados a atividades públicas – como resposta ao problema da concentração populacional que se verifica nos centros urbanos.

Para a competição, a equipa de arquitetura com sede na cidade Nova Iorque, Beomki Lee, artista e fotógrafo, em conjunto com Suk Lee propuseram-se à idealização de um projeto, cujo objetivo seria revigorar o centro da cidade de Hamburgo, através da criação de novos edifícios residências, novas casas rodeadas de natureza, espaço verde que serviria, não só para os residentes, mas também para toda a comunidade de Hamburgo.

O projeto é desenvolvido a partir de dois conceitos principais: o interior urbano e a vila vertical. Assim, concebem um edifício com um formato de moldura quadrangular, onde o espaço interior alberga um jardim, e as paredes que o circundam são abastecidas de vegetação, sendo que este espaço interior verde está disposto na vertical fluindo do chão em direção ao céu.

Em dois dos cantos opostos do edifício, foram criados pontos de entrada a partir de um corte oblíquo. Pretendem desta forma proporcionar uma experiência única, possibilitando à comunidade em geral, usufruir de um espaço verde criado para aliviar o stress causado pelo modo de vida urbano do quotidiano.

Cada um dos andares pertencentes a esta estrutura vertical possui vários apartamentos residenciais destinados a diferentes públicos-alvo. Aqui, podem ser moradores pessoas de diferentes faixas etárias, assim como agregados familiares diferenciados.

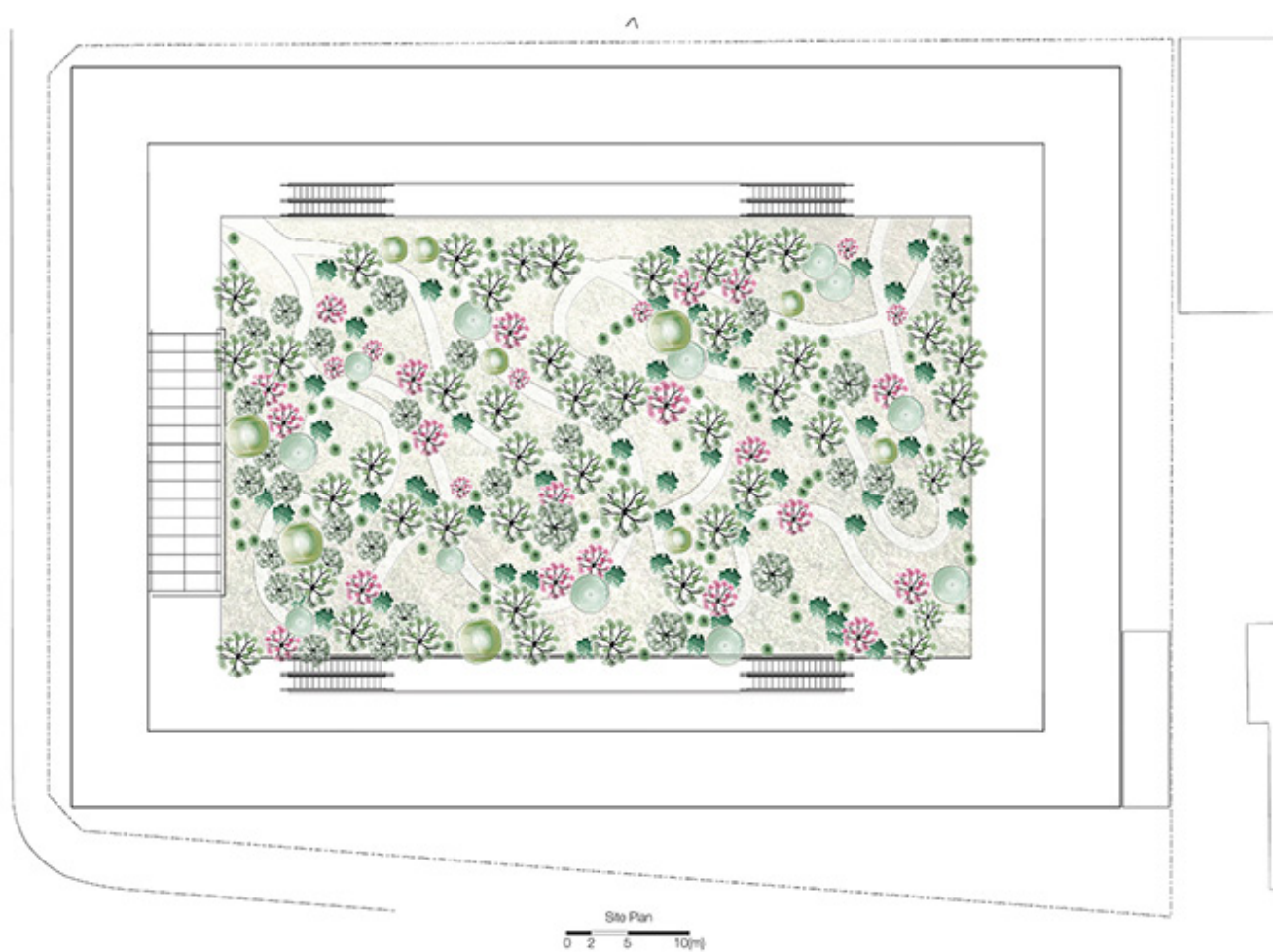
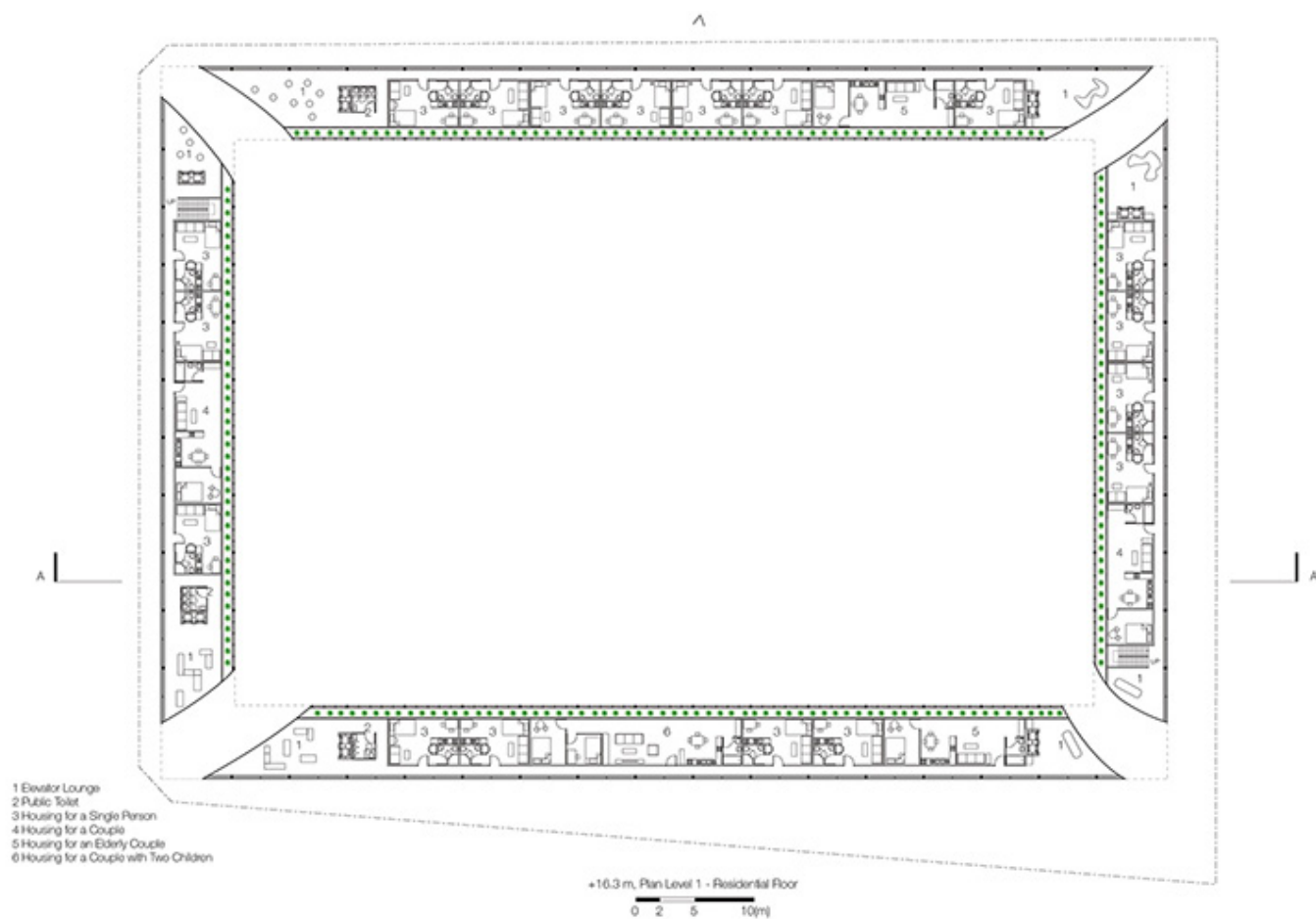


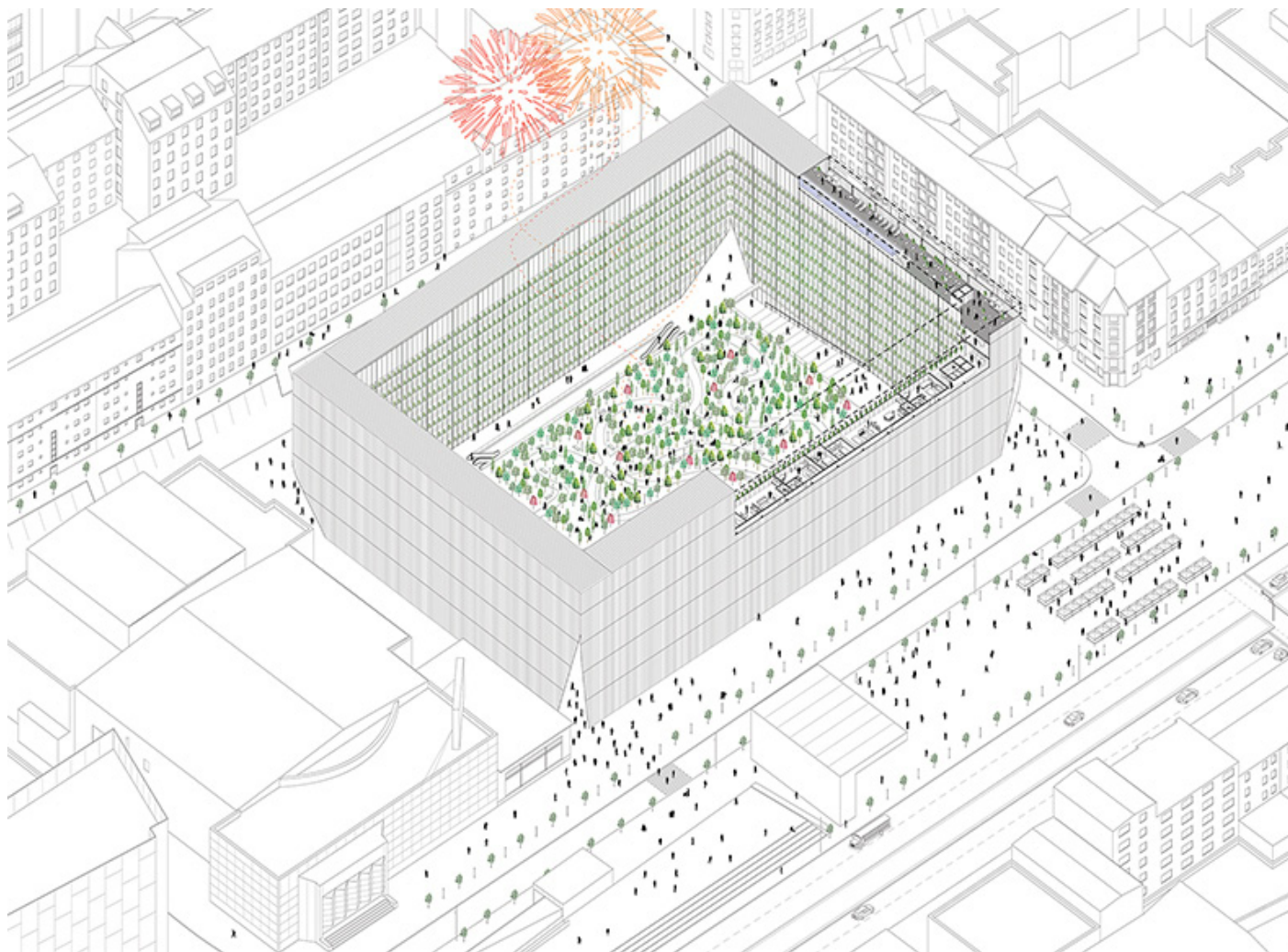


Desde famílias numerosas a famílias mais pequenas, população jovem estudante, ou população mais idosa, encontraria aqui, em Green Showers, um espaço que responderia às suas exigências e ao seu modo de vida. A existência de espaços comerciais, e outras áreas comuns adjacentes ao núcleo de circulação, possibilitariam uma interação social, muito positiva entre as diferentes pessoas.

No conjunto dos seis andares compostos por unidades residenciais que convivem com um espaço semi-público na cobertura, ajudam a definir o conceito de casa de campo vertical. No vidro utilizado, onde foram aplicados diferentes acabamentos, são cuidadosamente sobrepostos transparências que podem conduzir a uma ideia de interação com o público, mas, ao mesmo tempo não deixa de proporcionar a necessária privacidade que cada morador pretende preservar.

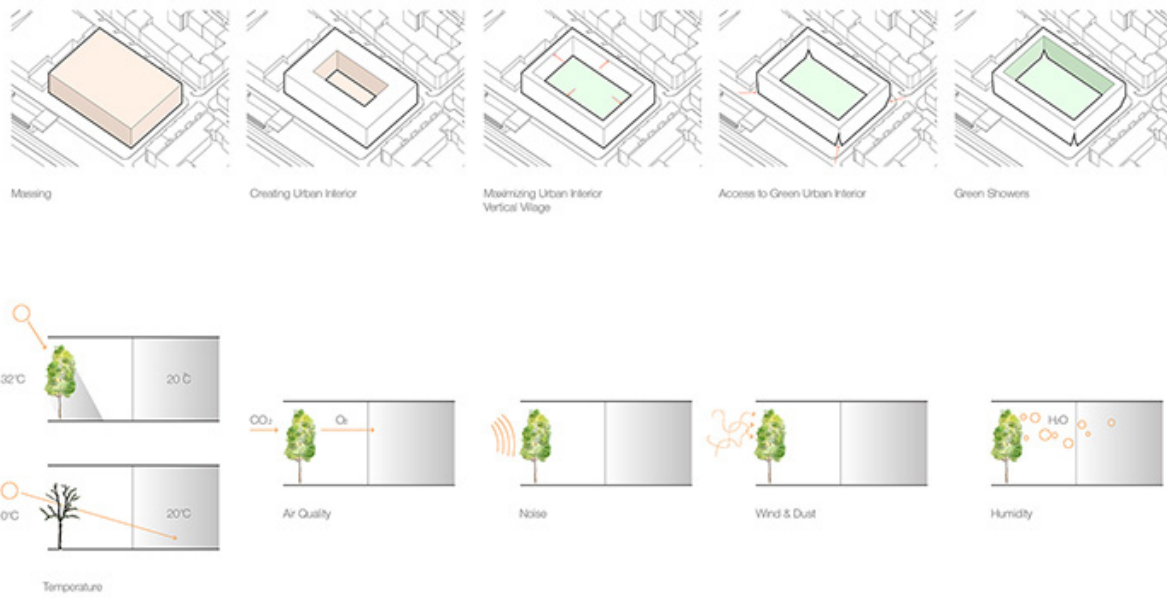
O controlo ambiental é feito através da colocação de pele dupla numa extremidade e vegetação na outra. A ambição de criar um interior urbano onde fosse possível também incorporar uma vila vertical, encontra neste projeto a possibilidade de ser criado um espaço sem precedentes.





Section A-A'

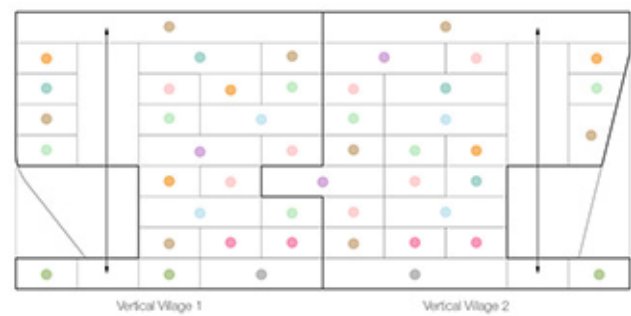
0 2 5 10(m)



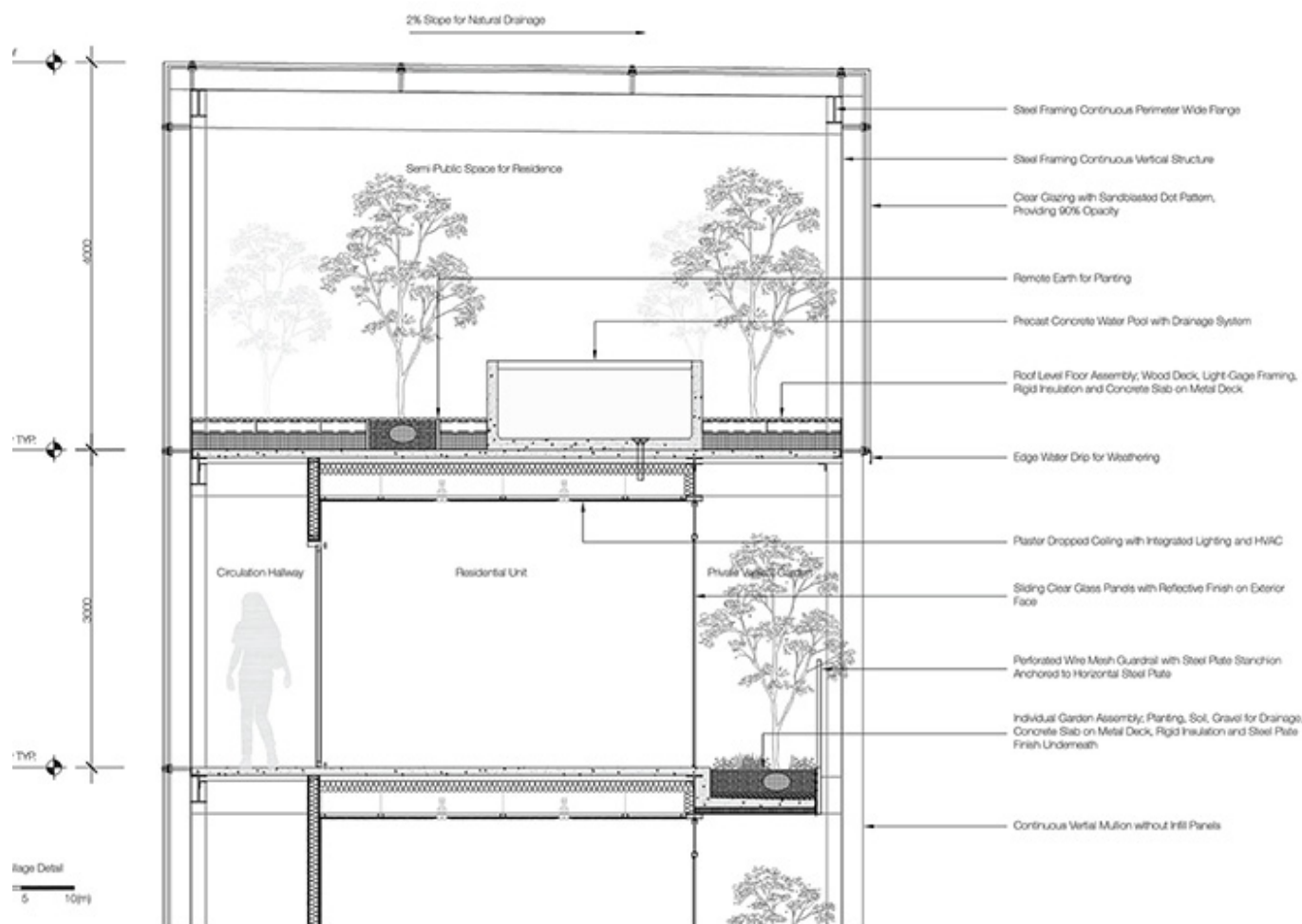
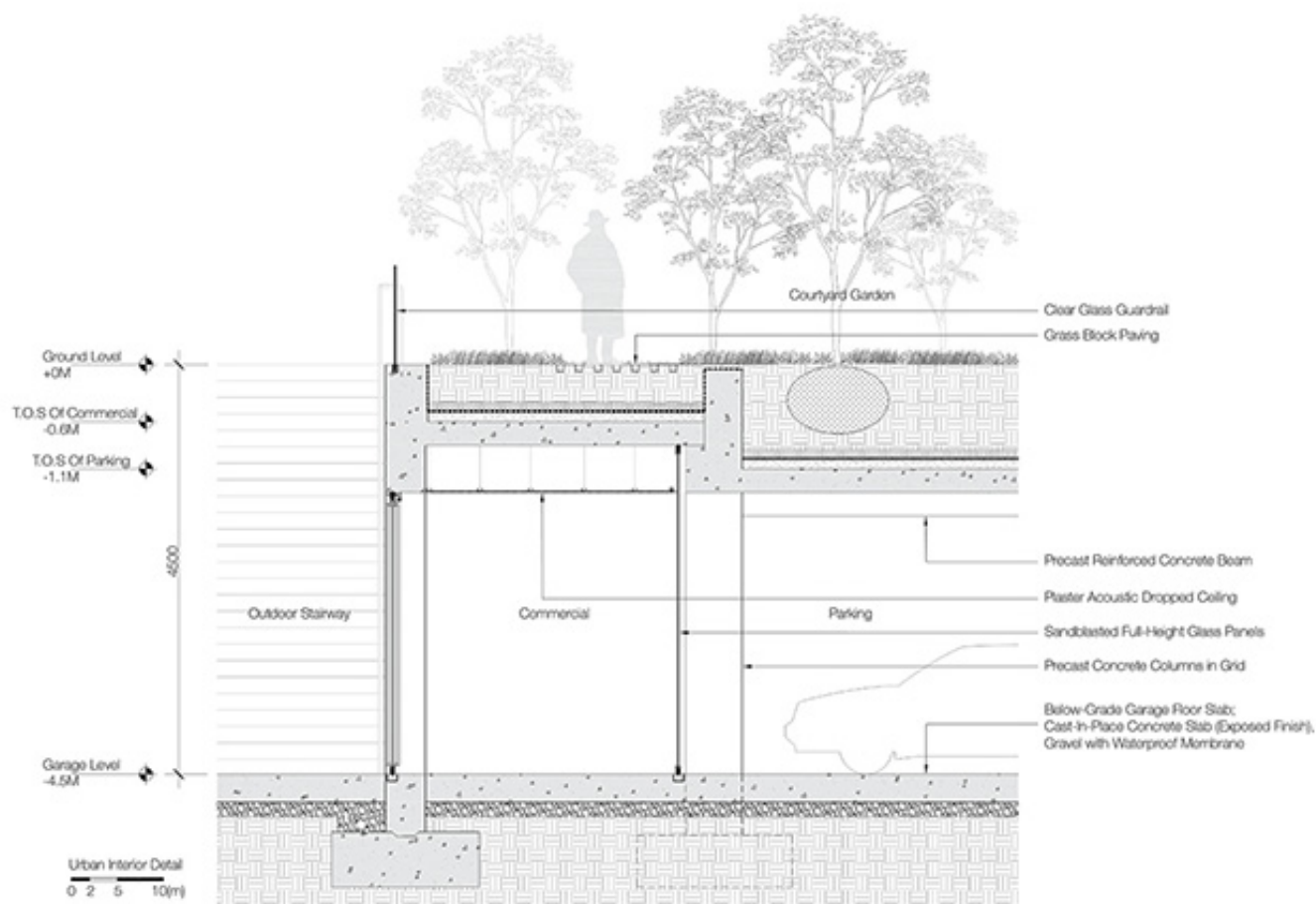
Urban Interior(s)



Vertical Village(s)



- Residential for University Students
- Residential for a Couple with Two or More Children
- Residential for a Couple with One Child
- Residential for a Couple with No Children
- Residential for an Elderly Couple
- Residential for a Single Person Studio
- Community Space
- Commercial
- Parking Lot
- Transportation Station





THE CANOPIA PROJECT

SOU FUJIMOTO . FRANÇA . 2016

Canopia Project é a resposta a um convite colocado a arquitetos que pretendessem apresentar ideias para uma área de 800.000 metros quadrados centrados à volta da estação ferroviária Saint-Jean de Bordéus. Atendendo ao convite feito pela cidade, Sou Fujimoto Architects e Laisné Roussel aderem à iniciativa.

Ao divulgaram a sua proposta: um complexo multifuncional que conta com uma torre residencial de madeira de 50 metros de altura e 199 residências, 3.770 m² de espaços para escritórios e 500 m² área comercial, pretendem que Canopia se assuma como um esquema misto, onde se incluem unidades residenciais, escritórios e lojas outlet. A torre será uma das edificações de madeira mais altas do mundo.

Localizada no cruzamento entre a Rue Cazeaux e a Rue Beck, próximo à Gare Saint Jean de Bordeaux, Canopia localiza-se num terreno de 17.000 m² e faz parte de um plano de desenvolvimento maior na seção Amagnac da Zona de Desenvolvimento Urbano de Bordeaux Saint-Jean Belcier. Com um conjunto de coberturas verdes compartilhadas

e construída com materiais oriundos de fontes sustentáveis, o projeto pretende vir a ser um ponto de grande interesse para a região, esta iniciativa, pretende também contribuir para o problema das mudanças climáticas.

A estrutura de madeira foi meticulosamente estudada desde a fase inicial do projeto, garantindo que os diferentes problemas técnicos construtivos fossem antecipados e solucionados. O projeto faz uso de abeto castanho e vigas e estacas de pinheiro. Os pisos são feitos de madeira laminada, tanto de abeto, como de pinheiro, aplicando a técnica Mathis ATEX, utilizada para edifícios em altura. Barras de madeira Glu-lam são usadas nas estruturas de vigas e estacas, para estabilizar a torre.

O projeto compreende quatro torres, cada uma delas com uma cobertura vegetal assinalável: árvores e outro tipo de vegetação. O espaço comercial foi colocado nos níveis mais baixos, ficando a área residencial situada nos níveis mais acima. A dimensão das varandas privadas varia: tornam-se maiores, à medida que se situam nos andares mais altos. Desta





forma, com mais espaço, também é possível albergarem mais vegetação, e outro tipo de plantação. À medida que se sobe, dá-se o culminar, perante a existência de quatro jardins panorâmicos, localizados na cobertura das torres, cada um com a sua própria atmosfera.

“What sets this project apart is the proposal for a collection of themed rooftop gardens connected by walkways, particular attention has been paid to delivering quality shared spaces, both on the fringes of the site with the terrace gardens, or at the heart of the development with the green oasis.” (Design team, 2016, Designboom)

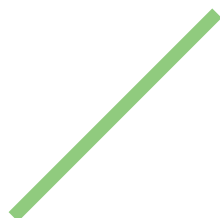
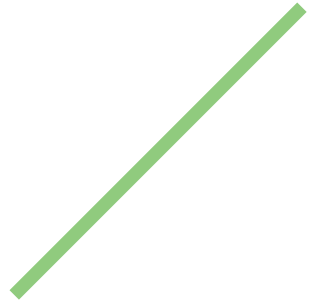
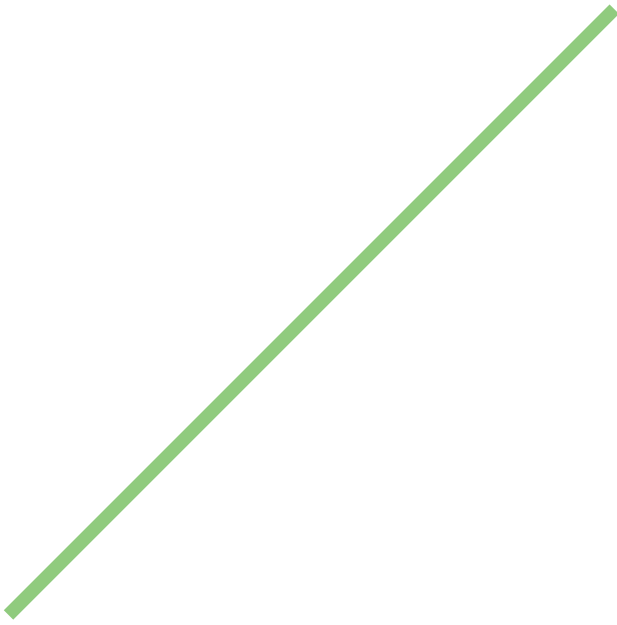
Os residentes, por entre os edifícios isolados, através de uma série de passeios – que oferecem vistas privilegiadas para as montanhas - têm acesso a uma enorme variedade de espaços, destinados à prática da agricultura, jardinagem, árvores frutíferas, áreas de compostagem e reservatórios de água; um jardim de inverno; e um terraço com restaurante e parque infantil.

Os apartamentos oferecem a quem os habita, pelo menos uma varanda privada – muitos, incluem mais - ou mesmo um terraço externo, que envolve a totalidade da residência. Ao nível do solo, a existência de um parque no centro do sistema, tem como função, incentivar o movimento de pedestres em todo a área. Esta configuração, pretende ser também, uma tentativa de garantir que o progresso possa coexistir de forma equilibrada, dentro do contexto em que é inserido.

O que diferencia este projeto, é a proposta de um conjunto de jardins suspensos, temáticos, ligados por passeios. Foi prestada particular atenção à existência de um oásis verde num projeto urbano.

Esta experiência lúdica, convida moradores e visitantes a passear, relaxar e contemplar a paisagem da região de Bordeaux. O Canopia Project, emerge como uma grande inovação arquitetónica na paisagem contemporânea, com a inclusão de uma estrutura que incorpora as ambições da cidade, que tomou a iniciativa de fazer diferente, através de uma ideia arrojada.





PENSAMENTO FUTURO

3.1.2 PEQUENA E MÉDIA ESCALA NO DESIGN

O projetista do século XXI, ao conceber espaços, locais, áreas, em que o homem será um usuário, tem de ter em conta não só o aspeto inerente a valores sociais e culturais, como também tem de superar o minimalismo elegante da última década, cuja inovação se baseava puramente na forma. Agora, tem de retornar a parâmetros que, de alguma maneira, sempre serviram de base ao design, tal como o uso sofisticado de novos materiais e tecnologias.

Os exemplos escolhidos e aqui apresentados, representam uma nova estratégia de pequena e média escala no que concerne à introdução do verde no design de interiores. No âmbito desta temática, recorreremos à teoria concebida por Werner Aisslinger – nascido em 1964 – que, em 1993 criou o seu próprio estúdio, “studio aisslinger, em Berlim, após estudos efetuados na área do design industrial e ter dado início à sua carreira como freelancer.

Defensor de uma abordagem projetual sustentável – a natureza é o tema central à volta do qual gira o seu trabalho – dirigiu a sua atenção para um novo conceito de design de produto, onde a inovação no que concerne ao uso de materiais e técnicas, lhe permitem criar produtos únicos e visionários.

Ciente da mais-valia na ideia de transferência de materiais, e questionando-se sobre como será viver e trabalhar no mundo de amanhã, Werner Aisslinger antecipa-se, responde a esses desafios confiante

no uso de materiais cuja origem está na indústria automóvel, na medicina e bio-ciências, criando soluções usadas diretamente em casa e ambientes laborais. Defensor de soluções pouco convencionais para design de produtos e arquitetura de interiores, apoia-se em estruturas ecológicas, liga-se a questões de sustentabilidade e aspetos práticos, sendo estes vetores importantes que desempenham um papel principal no processo de desenvolvimento e produção dos seus objetos.

Quando se pensa no amanhã, no futuro, existe a tendência para projetar cenários completamente inovadores, onde nada se parece com o que já existe. No entanto, há quem afirme que o futuro não reside na invenção de algo novo, mas sim na reinvenção do velho. Este é o lema do designer de produto Werner Aisslinger. Uma das suas principais preocupações é aliar a estética em compasso com a cultura quotidiana. Sob a curadoria de Katja Blomberg, o museu “Haus am Waldsee” expôs as ideias de Aisslinger, em 2013, para a “Casa do Futuro”.

Aisslinger apresentou o projeto “Chair Farm” – uma de suas ideias mais visionárias. O conceito “chair farm” tem tanto de simples como de radical. A “chair farm”, produzida num laboratório agrícola é uma utopia, cuja produção se projeta no futuro. O projeto em si, é um kit que oferece a capacidade de plantar a sua própria cadeira, e vê-la crescer



naturalmente.

“Plant yourself a chair ...”

Este protótipo inicial é composto por uma estrutura de aço perfurada, com o formato de uma cadeira, que atua como um molde no sentido de orientar a direção na qual a vegetação há-de crescer. Quando a planta atingir a maturidade, liberta-se da estrutura montada, revelando uma cadeira que cresceu naturalmente.

A partir desta filosofia, os móveis não são mais produzidos no sentido clássico da palavra. A sua produção é levada aos processos mais simplificados, também mais radicais, mas que visa encaminhar numa direção de métodos inovadores ao nível da produção, com princípios ecológicos a repensarem o futuro da indústria do mobiliário. O homem desenha o mobiliário, e a natureza, em seguida, assume a implementação.

A Chair Farm de Aisslinger reconsidera a forma como as pessoas adquirem móveis: em vez de uma compra já pronta a usar, este projeto leva ao uso de capacidades de moldarmos nós mesmos, o futuro móvel. Para além de poder ser moldado, em última análise, este produto, após um determinado tempo de germinação, acaba por poder ser colhido, no fim da mesma. O recurso à fábrica vê-se aqui, totalmente inibido. O design minimiza o uso de recursos e resíduos, tornando-se uma alternativa excepcionalmente sustentável para cadeiras padrão.

Esta mudança estrutural também tem influenciado o mundo do design de produto. Muitos designers têm-se antecipado à mudança. O design é abordado num universo de design verde ou projeto eco-pluralista, e reconhecem-no como uma oportunidade de se anteciparem ao futuro.

No mesmo projeto o designer concebe uma casa de banho, onde dois dos elementos – chuveiro e lavatório fugindo aos materiais tradicionais,

aparecem agora num material têxtil inovador: tecido macio, absorvente da humidade. A inspiração ocorreu, a partir da observação do comportamento do besouro do deserto da Namíbia. Este animal, recolhe e armazena o orvalho matinal para uso posterior.

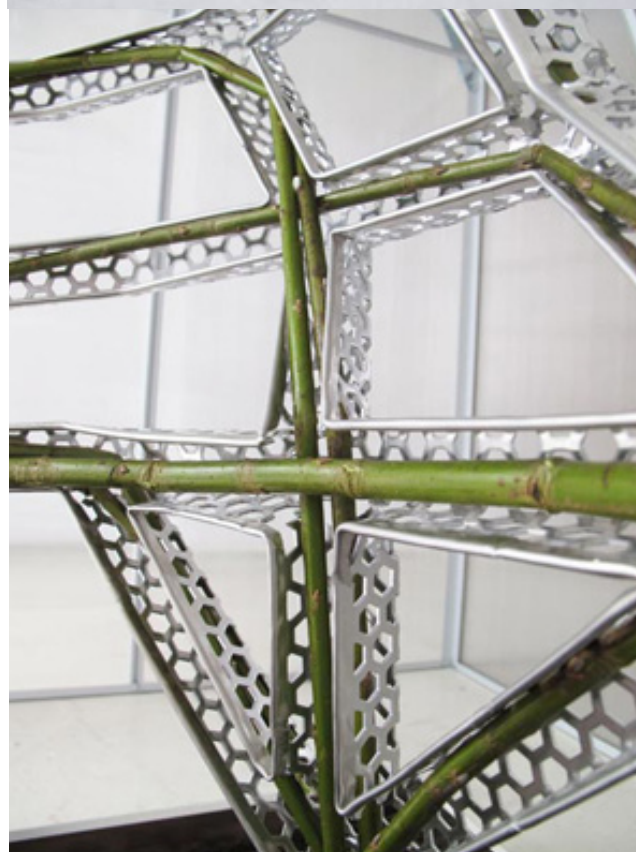
Da mesma forma, o chuveiro constante da instalação disposto no centro da divisão, integra plantas que beneficiam de um sistema comparado ao normal ciclo da água, existente na Natureza. A humidade retida no tecido, alimenta as necessidades hídricas das plantas aí existentes. Não necessita de recursos adicionais.

Neste projeto, a aplicação de um tecido totalmente inovador, com capacidade para reter a humidade produzida pelo uso do chuveiro num banho de água quente. Este material absorvente, que reveste a parede junto ao chuveiro, joga com a humidade resultante do banho, alimentando deste modo, as plantas ali colocadas. A casa de banho é transformada num ambiente têxtil, com uma visão suave, orientada para a natureza, contrariando os materiais duros que dominam as casas de banho tradicionais.

A flexibilidade que acompanha este material, permite-lhe ser enrolado e ajustado para a altura de qualquer pia ou chuveiro. O lavatório e a banheira têxtil são projetados com intenção de transformar a volumetria, a partir da ideia de poder “enrolar” os seus exteriores, ajustando a quantidade de água para a respetiva utilização.

A casa de banho do futuro também pode funcionar como uma estufa de recursos sustentáveis. Pode ser visto como um ambiente em que, Aisslinger, através do uso de material têxtil específico, transforma a casa de banho numa divisão “macia”, em contraponto às superfícies “duras” geralmente preferidas e utilizadas, neste tipo de ambiente.

Materiais e técnicas modernas de produção são removidos dos seus efeitos de fabrico originais e







usados para mobília híbrida que conciliar tecnologia avançada com os princípios da natureza.

Agora em 2016 cinco parceiros de design, da AXOR, de renome internacional inspiraram-se, para criarem um lavatório inovador. "Create your own Spout" é o lema do Axor WaterDream 2016. A técnica utilizada para fazer o lavatório conjugada com os materiais alternativos utilizados, conferem ao objeto um significado novo e emocional. O resultado acabou por se transformar em cinco conceitos, que pretendem responder à necessidade de personalizar a casa de banho.

O Estúdio Aisslinger projetou o "The Sea and the Shore", mostra um conjunto combinado entre aquilo que podemos designar por uma fonte e um prato. Este, tanto pode ser usado como uma saboneteira ou como um vaso para plantas de raízes pequenas. Funciona como um objeto de design híbrido : um espaço virado para o ritual e outro para a funcionalidade. Trabalhado a partir de um material antigo e histórico - argila – esta, enfatiza a longevidade e destaca o valor da água.

O significado por trás do título do projeto, que traduzido, para "o mar e a costa", relaciona-se com a pretensão de transmitir a ideia, que a plataforma se pode tornar numa praia, e a fonte no oceano, uma vez que está constantemente cheio de água, tal como a praia constantemente banhada de água fresca. Esta fronteira entre a água e a terra tem sido sempre um tema interessante para a Humanidade. O aspeto emocional projetado pelo elemento

Natureza e o aspeto funcional da base, conjugam de forma elegante e única neste modelo feito de argila. Curiosamente, é a primeira no mundo, que tal material serve este fim, e que a WaterDream AXOR 2016 ousou deste modo, inovar.

A argila é um material, cujo uso remonta historicamente à antiguidade clássica. Recuando aos tempos romanos, por exemplo, encontramos ânforas - objeto usado para manter a água fresca, assim como a louça, era também, feita deste material. A conexão entre a argila e a água, data de há mais de dois mil anos, e os objetos hoje existentes em terracota, tornam o espaço destinado ao banho, mais aconchegante e natural. Hoje em dia, as casas de banho são revestidas com pedra e cerâmica, materiais existentes na Natureza, tornam o espaço mais natural, mais autêntico e acolhedor.

A mensagem deste projeto representa um retorno à Natureza, através da utilização de um material natural, a argila, que tem uma beleza e naturalidade que liga perfeitamente com o fluxo de água.

A perceção que se tem ao olhar todo um espaço, tanto pode difundir uma ideia de conforto como o seu contrário. Essa perceção invade os sentidos. Estes acomodam-se aos novos elementos, às novas abordagens, às novas conceções de design, e aceitam um novo paradigma. Nesta nova forma de projetar, enquanto Werner Aisslinger tenta uma experiência imersiva, outros abordam o verde como elemento cromático, o qual se coloca à posteriori projetando assim, experiências visuais.



Object interface, o estúdio de design multidisciplinar de Ryan Taylor, com sede em Toronto, desenvolveu um dispositivo elétrico a que deu o nome de Babylon Light. Trata-se de um candeeiro suspenso, feito de alumínio revestido por uma camada resinosa, cujo formato possibilita a plantação. De acordo com Taylor, "ele pode ser usado como uma peça centra decorativa, ou funcionar como um jardim de ervas suspenso sobre o balcão da cozinha. Não importa onde está situado - Babylon Light torna-se um pequeno jardim suspenso".

Ryan Taylor reconheceu que, embora a Babylon Light não seja propriamente um ideal de vaso, específico, para acolher plantio, porém, o seu objetivo era alcançar "um equilíbrio de três coisas: uma luminária funcional, um recipiente onde se pode plantar e, também um elemento de estética visual". Na sua experiência, plantas que beneficiam de pouca rega e que sejam pequenas e leves, são a melhor proposta, tanto do ponto de vista técnico como estético.

Por esta razão, ele sugere o uso de musgo para reter a humidade e a redução de peso. Outras seleções incluem tomilho, samambaias, suculentas, tendo o cuidado de garantir que todas as plantas no

seu conjunto tenham um equilíbrio semelhante na necessidade de água.

Em relação aos potenciais efeitos que possam vir a destruir a lâmpada, Ryan Taylor, assegura que a componente elétrica está selada, para evitar possíveis curtos-circuitos. Dependendo do tipo de lâmpada, esta poderia aquecer o abajur de alumínio e fazer com que o solo secasse mais rapidamente do que o normal, porém não seria suficiente, para queimar ou danificar as raízes. Ele observa ainda, que é possível a utilização de lâmpadas tipo CFL ou LED, que emitem muito menos calor do que as incandescentes tradicionais.

O estúdio criou também a "Well Light". O nome foi dado a partir do difusor "Well Glass" com a sua forma de cápsula. Este projeto é uma continuidade da ideia multifuncional usada pela primeira vez no candeeiro Babylon Light.

Neste modelo o estúdio separou os dois elementos, vaso e difusor, melhorando assim a sua funcionalidade. Podem funcionar simultaneamente como um objeto único, ou retirar o vaso e colocá-lo noutra zona para que as plantas possam receber luz solar. O corpo do produto é feito de alumínio fundido com um difusor de vidro fosco.



Na Holanda , Noktuku, um estúdio de design sediado em Roterdão, têm na criação do projeto Moss Clock, um exemplo de grande criatividade. Este relógio de largo efeito visual, utiliza o elemento verde como efeito cromático. Fruto da criatividade dos seus autores, transmite a ideia de que o verde, mais uma vez é um elemento multifacetado, podendo atribuir várias qualidades ao objeto que o acolhe.

O Moss Clock é um relógio de parede, inspirado na natureza, que transforma o passar das horas no decorrer do dia, numa bela, e viva obra de arte. O elemento decorativo vegetal, selecionado para este aparelho de contagem do tempo, é constituído por musgo de rena, escolhido de forma criteriosa na Noruega, e meticulosamente preservado.

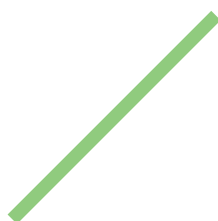
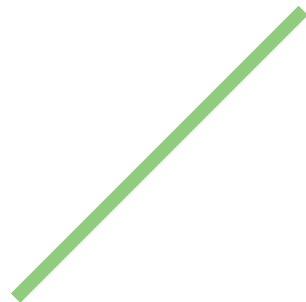
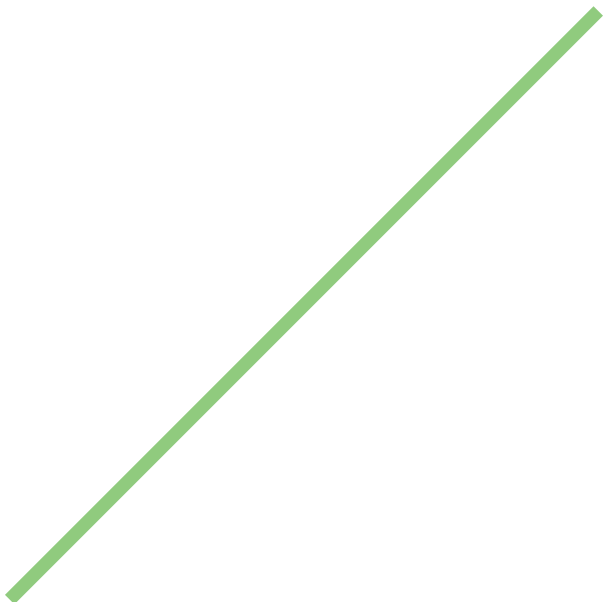
O relógio de formato redondo, que acolhe dois quilos de musgo constitui-se como elemento colorido próprio de um estilo de vida contemporâneo.

O protótipo artesanal do Moss Clock, utilizou 1,5 metros de tiras de contraplacado proveniente da

bétula vizinha do Mar Báltico. Elaborado através de uma conexão conjunta de camadas, a forma circular desejada para o relógio é alcançada através da técnica de dobragem utilizando vapor (um método ecológico e económico de manipulação da madeira).

Preenchido com musgo colhido à mão que, na verdade, é líquen (organismo composto resultante de algas), o relógio, que se destina a ser pendurado, acaba por ser decorado com elementos naturais. O musgo colocado no relógio, bem preservado, não requer rega nem outros cuidados adicionais, tornando-se assim um dispositivo de baixa manutenção que, uma vez instalado, não requer nenhuma atenção especial.

A ideia, de acordo com Noktutu, é trazer a natureza para dentro de casa e torná-lo uma peça para reflexão. Bonito e simples, o Moss Clock, põe também em relevo, o quanto os nossos produtos são feitos para usar e deitar fora. A ideia é também que este sirva de inspiração para outros designers de produto.



PENSAMENTO FUTURO

3.2.META PROJECTO

Assumindo o formato metaprojetual, apresentamos uma reflexão crítica e reflexiva preliminar sobre a própria atitude projetual partindo de um cenário hipotético, tendo como base análises e reflexões realizadas anteriormente. Apresentamos um modelo, que considera hipóteses possíveis dentro da potencialidade do design, mas que não produz outputs como modelo projetual único. O resultado almejado pelo metaprojeto é definir uma proposta conceptual de integração da mancha verde no interior do espaço.

Este trabalho tem como objetivo estudar e demonstrar o potencial que existe, para formalizar a introdução do verde no espaço interior.

Como já foi dito, os espaços verdes têm uma função extremamente importante na saúde mental e física do Homem. Desde o advento da revolução industrial, que trouxe consigo o aparecimento das fábricas com o consequente aumento da poluição, obrigou assim, a repensar esta problemática. O ar que consumismos está saturado de poeiras prejudiciais à saúde, e a falta de espaços verdes nas cidades piora ainda mais a situação. Estudos feitos pelas Nações Unidas dizem que 70% da população mundial viverá em cidades no ano de 2050. Com o aumento da população nos centros urbanos e a diminuição dos parques, a qualidade de vida das pessoas sofrerá um decréscimo.

Daí que, seja importante equacionar as vantagens de criar espaços, onde o verde possa assumir protagonismo. A sua introdução na habitação doméstica, traz a possibilidade de se tornar um agente restaurador e revigorante, que ajude a enfrentar o intenso quotidiano, que se vive nas cidades.

O viver citadino, encontra em parques e jardins um paliativo para enfrentar as agressões ambientais decorrentes da pressão urbanística. Neste estudo, que tem como ponto de partida as origens e a evolução dos jardins, e que encaminhou o trabalho para a análise de vários casos de estudo e tendências, chega-se agora ao presente momento, que tem como objetivo demonstrar o empenho em incorporar o elemento verde, no interior da habitação doméstica.

Percorrendo a História, deparamo-nos com um universo de inovações tecnológicas, que vieram ajudar a concretizar novas ideias na forma de projetar. Até agora, parecia haver um único caminho a seguir, plantação apenas na horizontal. Contudo, o tempo em que vivemos, colhendo todas as possibilidades modernas, visionárias, de que dispõe a nível tecnológico, transpõe fronteiras, ultrapassa limites, na medida em que projeta plantio na vertical, suspenso no teto, ultrapassando a visão tradicional, padronizada, monótona.

Intencionalmente, derrubámos linhas que separam o exterior do interior, trazendo o primeiro para “dentro de portas”, para o interior. Esta intencionalidade decorreu da abordagem que fazemos ao elemento verde, quando o passamos a considerar como algo possuidor de características muito peculiares, e que apela aos sentidos do homem: visão, tato e olfato.

Partindo das divisões tipo de um típico apartamento de tipologia T1, dirigidos a um público-alvo denominado geração milénio, este projeto teve como base os casos de estudo apresentados anteriormente, e que se pretendeu serem coerentes com a filosofia de vida desta geração.



Neste âmbito, o projeto destina-se a pessoas que pretendem viver num espaço sem características que venham a albergar um núcleo familiar, pois a maior parte dos elementos da geração milénio, não pretendem ter grandes agregados familiares, ou, no limite, sequer constituir família. Interessados em assumirem-se como cidadãos do mundo, viajar e criar laços de amizade com pessoas dispersas por diferentes países, acaba por ser um modo de vida. A habitação será um espaço acolhedor, não necessita de ter grandes dimensões, nem opulência, mas que seja único, que transmita identidade.

Assim, é importante incluir todo um conjunto de comodidades, tais como: espaços multifuncionais, abertos; espaço exterior em conexão com o interior. A geração milénio é conhecida por ser uma geração testemunha dos muitos avanços tecnológicos, do desenvolvimento de países que acabaram por se tornar potências mundiais. É uma geração, onde as preocupações ecológicas assumem relevância, sendo a natureza um elemento a preservar, e com a qual cria laços de afinidade.

Aqui, foram aplicadas soluções particulares que se adaptassem a cada divisão do espaço projetado, de acordo com a sua funcionalidade. A apresentação de cinco dispositivos, um por cada espaço, à exceção do quarto de dormir, pretendem demonstrar possíveis ideias no design de interiores.

O primeiro objeto que encontramos no projeto designamo-la por "cortina viva", um elemento divisor do espaço como se de um biombo se tratasse. A possibilidade de colocar um elemento natural em casa, sempre foi possível. No entanto, agora, pretendemos afastarmo-nos do modelo tradicional, já não queremos uma caminhada em direção ascendente, pelo contrário, a partir de um vaso colocado no teto, esperamos vê-la descer ao encontro de um chão, onde, no entanto, não vai tocar. Criámos a ideia de uma cortina viva, que parte de um vaso colocado no teto com pequenas aberturas por onde a planta terá possibilidade de crescer.

Na sua essência, é uma planta, um ser vivo colocado como elemento integrante de um espaço, no entanto, ultrapassa este papel e, em plena metamorfose, já não é apenas uma planta, uma cortina viva, antes, um elemento que agarra toda a ambiência e se impõe como peça fundamental do mesmo, assumindo um protagonismo e uma relevância que não pode ser ignorada. Considerado o espaço para onde foi projetada, o hall de entrada, área compreendida entre a porta da rua e a escada, ou as portas que dão acesso ao interior de uma

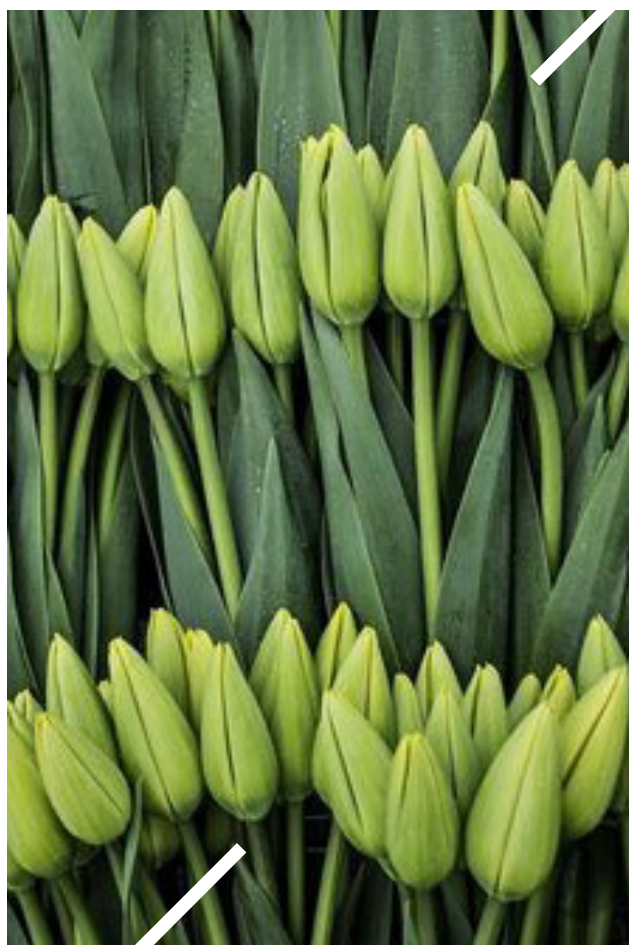
casa, coloca-nos perante um espaço de transição entre o espaço público, rua ou corredor, e o espaço privado, a casa. Pelo facto de assumir essa função - área de transição - requer, assim, a existência de um elemento, que preserve a privacidade do restante espaço doméstico.

Na cozinha encontramos um jardim de ervas aromáticas vertical, composto por um painel dividido em doze partes. Pensado como um projeto facilitador - o acesso ao pequeno jardim estar ao alcance da mão - passaria pela capacidade de ser concretizado num modelo de dimensões variáveis: far-se-ia conforme o espaço disponível para o mesmo, e à medida dos desejos do consumidor final. Este, ciente das diferentes variáveis que nele poderia incluir, projetaria a possibilidade de ser elaborado como se de um puzzle se tratasse, cujo resultado final acabaria por estabelecer a existência de funcionalidade e variedade.

O espaço adaptado à sua confeção, a cozinha, já sofreu inúmeras mudanças ao longo dos tempos. Por ser um espaço que agrega à sua volta diferentes formas de atuar, recorrer a ervas aromáticas é uma prática que vem de longe e se tem mantido como tradição. Recuando à Idade Média, por exemplo, a existência de uma horta ou de um quintal, quer junto à cozinha de um mosteiro, ou de um castelo, nesta época, a existência de um espaço exterior desta natureza era uma valência preciosa. À medida que o tempo ia passando, e com a pressão demográfica centrada no meio urbano, em conjunto com a densidade construtiva que daí adveio, colocou-se a questão sobre a forma de manter, agora na grande cidade, alguma da tradição deste cultivo, junto da habitação.

Em meio urbano, o apartamento impõe-se como elemento preferencial - a cidade cresce em altura - o habitante citadino não possui um espaço com terra, onde possa plantar. Perante esta constatação, assistimos ao longo das últimas décadas à tendência de implementar nos projetos, espaços para plantar o seu próprio quintal nas áreas exteriores, em terraços e varandas, existentes nas habitações coletivas, que possam prover à cozinha, as suas necessidades.

De uma forma elegante, há quem denomine estas tendências por "agricultura urbana" e "agricultura integrada", considerando-as resultado de utopias carregadas de ideias ecológicas ou, até resultantes, de uma cultura boémia urbana. Porém, é certo que são projetos que encontraram pessoas dispostos a testá-los, nomeadamente em cidades como Paris ou Berlim, superando indústrias padrão de eficiência agrícola, em larga escala.



Com a pressão construtiva nas grandes cidades, e atentos à falta de espaço, encontraram-se soluções que possibilitam o cultivo de ervas aromática que, por serem leves, de pequena dimensão, e não necessitarem de grande irrigação, ocupam áreas no interior da casa. Sendo a parede um espaço da casa, por vezes, mal aproveitado, viu-se aí, a possibilidade de incorporar a ideia de um jardim vertical.

Considerando o desejo de criar uniformidade no projeto, o elemento verde, natural, é uma peça chave de agregação. Combinando uma relevância entre uma parede e o chão que a suporta, colocou-se um dispositivo revestido por um relvado, num formato passível de ser utilizado como um banco. Tal, veio acentuar a ideia de criar um elemento discreto, acolhedor, num espaço aberto, fluido, com base num apontamento de bem-estar que carrega a palavra sustentável consigo. Ocupando parte de uma parede, é-lhe permitido assumir vários papéis, a sua função não é estática, antes multifacetada.

Concebido o projeto, este, teve como base a ideia dos bancos de relva perfeitáveis em construções feitas de tijolo numa época que remonta à Idade Média. "In the Garden itself people liked best to sit on the smooth surf seats, which mostly ran along the walls and were either propped up with bricks or stood alone." (History of Gardens, pag. 187)

O ser humano possui uma capacidade de ordem genética – afirma-se existir uma inscrição no próprio cérebro que expressa milhares de anos de processo evolutivo - que lhe permite responder de forma positiva à existência de vegetação. Criadas as condições para este relacionamento, para esta interação, os seres humanos hão-de procurá-lo ao longo da vida.

A interação daí resultante permite-lhe pensar em diferentes formas de a abordar e, em que contextos. Sendo que, a natureza é fundamental na vida do ser humano e exerce influência ao nível da saúde física e psicológica propiciando recuperação aquando do desgaste diário proveniente do stress provocado pelo ambiente urbano, a sua introdução no interior da habitação veio propiciar uma maior aproximação à realidade denominada Natureza. As vivências citadinas criam predisposição potenciadora de afastamento desta deste ambiente profícuo e reparador, desta realidade natural. A necessidade de voltar a criar vínculos com esta realidade, que foi interpretada durante muito tempo, como algo que apenas era passível de ser experienciada num espaço exterior, público, chegou com projetos que a trazem para dentro de casa. Este adentrar criou condições para retomar o vínculo emocional com a

Natureza. Só é possível respeitar e defender algo, quando criamos laços que nos tornem próximos.

Ao trazer-se a Natureza para dentro de casa, esta, tornou-se um elemento intrínseco ao espaço privado, um espaço com uma expressão e identidade própria, que nos faz dar mais valor à experiência do verde, pois apreendemo-lo/tomamo-lo como nosso. Concomitantemente, vem reforçar a ideia de se poder tornar numa experiência sensorial, na medida em que ativa o sentido da visão e do tato.

Perante a evidência das vantagens que traz o uso da vegetação como elemento de controlo, e estabilizador do efeito nefasto das radiações solares nas edificações, e ao ter-se em conta a valorização de um espaço exterior, nomeadamente, a varanda, esta, foi agraciada com a incorporação de uma pérgula, com a função de projetar sombra, com o objetivo de controlar a incidência de raios solares mediante as estações do ano.

Na elaboração deste projeto, o elemento pérgula foi tido em conta, sendo constituída por uma estrutura composta por cinco barrotes de 5x5 com um formato em L, os quais, irão servir de suporte à hera, de modo que seja possível desta forma criar um ambiente com sombra refrescante.

A introdução de um elemento natural no espaço exterior – varanda – assume um papel dual: não só regula a temperatura interior, como também se encarrega de gerar melhorias térmicas na própria varanda, na medida em que ameniza a radiação solar e a temperatura é controlada. Esta escolha traz benefícios acrescidos à escolha tradicional, onde se recorre muitas vezes a materiais como o plásticos ou metais como meio de proteção dos raios solares, sem ter em conta o calor que tais materiais absorvem. Deste modo, todo o calor acaba por se concentrar neste mesmo espaço, não proporcionando o ambiente de frescura, que se pretende.

Historicamente comprova-se que o seu uso - talvez há mais de 3000 anos – atesta a sua resistência ao passar do tempo. A necessária mudança de estilos e de materiais- naturalmente adaptadas a modas e tendências – não retiraram a este elemento, à pérgula- a função de ser capaz de desempenhar um duplo papel: proporcionar estética ao espaço que a acolhe, e controlar efeitos térmicos mais agressivos. Sem perder a sua identidade, adapta-se aos tempos, atravessando períodos ricos, em mudanças profundas.

Utilizada para os mesmos fins, quer seja por elemento da sociedade mais abastados, ou não, a pérgula viu-se utilizada em jardins suspensos por



uma elite, capaz de suportar os seus custos, como um meio vantajoso para cultivo de espécies que pudessem crescer nesta estrutura, utilizada por pessoas de um segmento económico mais baixo, e ainda utilizada por plantas trepadeiras, que a utilizam como um elemento facilitador de modo a chegarem mais alto.

Têm exercido a nobre missão de proteger todos os tipos de pessoas da aspereza dos raios de sol, ou de elementos furiosos trazidos por uma tempestade primaveril, sempre numa figura elegante, numa estrutura delicada no traço.

Sujeita a modas e tendências, foram afastadas no século XVIII e XIX, deixando de exercer o papel que sempre lhes fora atribuído, por culpa de uma abordagem naturalista que se foi impondo no estilo de jardinagem que se queria para a época. Contudo, ainda no século XIX embora timidamente, tentam um regresso. No início do século XX, designers de jardins, como Sir Edwin Lutyens e Gertrude Jekyll, resgatam-nas do esquecimento, incorporando-as nas suas paisagens.

Sem abandonar a ideia da possibilidade de incorporar verde no interior da habitação, no que diz respeito ao quarto de banho, o projeto encaminhou-se no sentido de transformar uma parede convencional, num cenário quase exótico. Através do uso de uma variedade de plantas de diferentes cores e texturas, criaram-se condições para que o seu usuário num espaço tradicionalmente carregado de pragmatismo, pudesse, deste modo, aproximar-se ao elemento verde.

Pensado com base num conceito de floresta tropical, o vulgar chuveiro - elemento predominante num cenário desta natureza - encarna o seu papel

com a ambição de se assumir como uma cascata. Uma vez estabelecido estamos perante um ambiente carregado de algum exotismo, as plantas aqui existentes, alimentar-se-ão com o vapor de água libertado pelo chuveiro. Criou-se, assim, um cenário, onde a vulgar humidade se transforma em humidade de floresta existente num espaço moderno, urbano e tecnológico.

Um espaço tradicionalmente subalternizado, a casa de banho, adquiriu dimensão e protagonismo ainda não há muito tempo. Antigamente a casa de banho era um espaço banal, onde não se projetava para além do funcional e da higiene. Hoje, é vista como um espaço privilegiado onde se passa algum do nosso tempo, logo, subsiste atualmente à sua projeção, a ideia de conforto. Um projeto equilibrado não proporciona à casa de banho grandiosidade desmedida. Proporciona-lhe coerência em função de todos os outros espaços projetados. Recordando os primórdios do espaço concebido para atos de higiene, verificamos a existência de áreas distintas: exterior escolhido para a localização da retrete, e o interior, o quarto, por exemplo, onde o banho teria lugar pelo facto de não ser uma necessidade diária como atualmente.

Com a evolução dos hábitos sociais e novas abordagens à forma de realizar a higiene, modificou-se o modo como a casa de banho passou a ser pensada. Esta, passa a ser incluída no interior da casa. Gradualmente, este espaço foi alvo de uma maior atenção, sendo hoje tão importante como qualquer outra divisão. As escolhas feitas para este espaço em particular, têm em conta, não só a funcionalidade e o conforto, como também uma dinâmica que lhe imprima modernidade e sustentabilidade.





































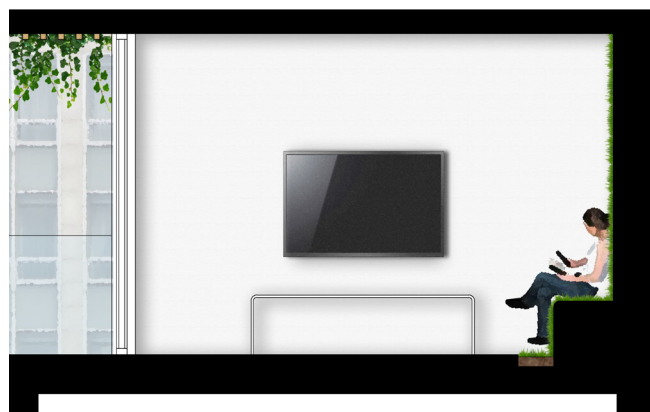




CORTE AA



CORTE BB



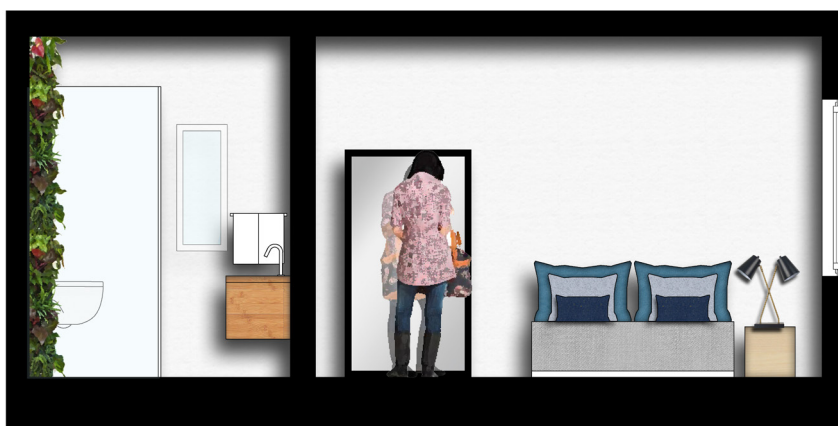
CORTE CC



CORTE DD



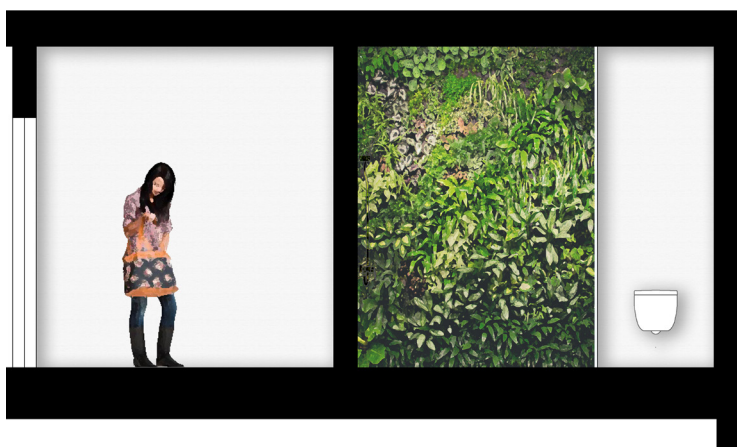
CORTE EE



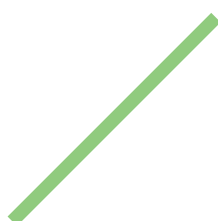
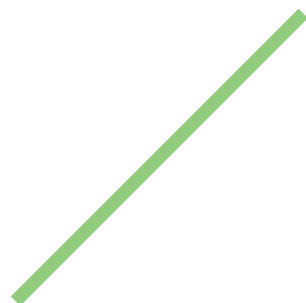
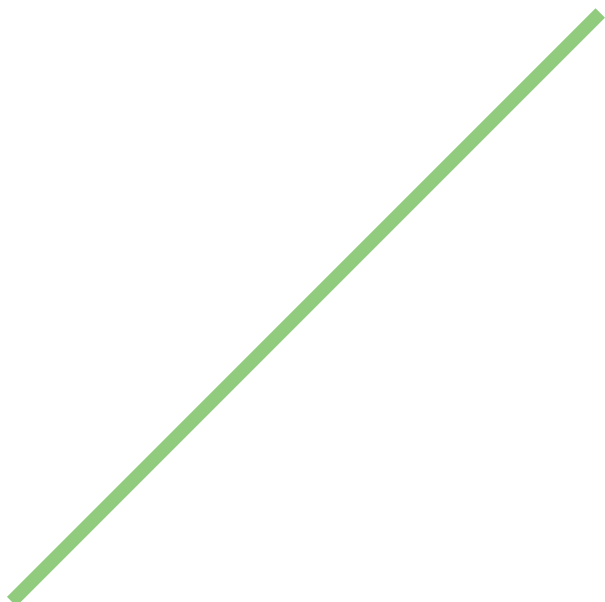
CORTE FF



CORTE GG



CORTE HH



3.3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A natureza é uma musa inspiradora. Fornece ao Homem uma panóplia de ideias, sistemas e conceitos que lhe permitem garantir a sobrevivência no mundo em que habita. Assumindo-a como fonte de inspiração, criativos de diversas áreas, como a arquitetura, o design e a arte, preocuparam-se sempre, em colher na natureza ensinamentos que lhes possibilitasse a criação de uma relação harmoniosa entre os dois sujeitos – homem e natureza. Na atualidade, confrontados com a produção de alimentos, abastecimentos de água a um número crescente de população, equaciona-se, cada vez com maior pertinência, a questão da sustentabilidade.

Para tal, partiu-se da ideia que é necessário repensar o presente, pois este carrega uma herança, um acumular de experiências, que não podem ser ignoradas pelos projetistas contemporâneos, independentemente de serem designers de interiores ou arquitetos. Estas devem ser interpretadas de forma a promoverem novas maneiras de pensar e projetar, que se adaptem aos valores e às necessidades do Homem do século XXI.

Recuando no tempo, observámos que essa relação se estabeleceu a partir de dois princípios: dependência e sobrevivência. Desde tempos recuados, o Homem, primeiro recolector, e mais tarde, já como produtor, passava a incarnar o papel de agente modificador da paisagem natural que o rodeava. Agindo em conformidade com o suprir das suas necessidades básicas, o Homem encarava a Natureza como um elemento válido à sua sobrevivência, projetando nela os seus anseios e receios. Elevando-a à condição de quase divindade, o homem estabelecia uma relação com a natureza, não só de carácter utilitário, mas também para deleite visual e fruição de bem-estar, em espaços preparados para o efeito – os jardins.

Desde os míticos Jardins Suspensos da Babilónia- espaço verde edificado, a partir de uma engenharia sofisticada, e que parece terem sido construídos,

para colmatar as saudades que a rainha apresentava da sua verdejante terra natal, até aos espaços geometrizados dos jardins egípcios, que permitiam através da sua dimensão, exhibir o poder económico dos seus proprietários, o homem interpretava o papel de personagem, que domina uma força que ele próprio admite ser-lhe superior.

O jardim, como um espaço que refletia o relacionamento humano com a natureza, desenhou-se, idealizou-se à medida de cada civilização. Na Antiga Grécia, apesar de influenciados pelo modelo do jardim egípcio, os gregos aproximaram os seus jardins ao clima e à topografia acidentada da região e, acreditando que a natureza era livre e não devia ser tocada pelo homem, encaravam o mundo natural como divino. Os romanos, por sua vez, regressaram à geometrização da natureza, e integram-na nas suas casas, Villas, renovando-se a vontade de dominar a natureza. Senhores de um grande império, e dominadores na sua personalidade, os romanos criaram uma relação de poder com o espaço verde, criaram uma estética sintética e sofisticada.

Quando o Império Romano do Ocidente ruiu, deu-se início a um período denominado Idade Média, marcado por constantes revoltas e guerras. Neste clima de insegurança, vivia-se recolhido, e o jardim medieval adquiriu como característica marcante, a simplicidade. A natureza era intocada, havia apenas a necessidade de ter um jardim de carácter utilitário como uma horta, por exemplo, deixando-se o resto da natureza crescer livremente.

Com o decorrer do tempo, e à medida que se caminhava para um período de paz e prosperidade, reconhecido como Renascimento, a Itália, logo no início do século XV, respondia com uma eclosão criativa inspirada nos antigos valores greco-romanos, retomados pelos artistas que vivenciavam a decadência de um paradigma e o nascimento de um universo totalmente diferente.

Assistia-se ao retorno da ideia do domínio da natureza e a sua geometrização. O jardim era



visto como um espaço onde se podia dar largas à ostentação, sendo também visto sob uma perspectiva hedonista. Coincidente com o estatuto económico-social do seu proprietário, o jardim albergava um espaço dedicado ao Teatro, usufruindo-se do local no seu pleno. Entre mudanças e novas abordagens, com o advento do romantismo regressava a ideia que a natureza devia crescer livre, intocada, fazendo com que os jardins apresentassem uma naturalidade, de certo modo forjada pelo homem, mas com o cuidado de não o fazer transparecer, pois o objetivo era prepará-lo para um cenário próximo da não intervenção por parte da mão humana, era criado como se de uma pintura se tratasse.

Todos os jardins têm, na sua essência, a representação da natureza. O que os distingue é a forma como a representam. Sendo a ideia da natureza palco para diferentes abordagens, o jardim acaba por ser um espaço privilegiado de manipulação, sujeitando-se a um estado de metamorfose.

Este exercício de poder que o homem exerceu ao longo do tempo, face à natureza que o rodeava, a abordagem relativamente aos espaços verdes, dos quais nunca pôde prescindir, esteve sempre dependente das condições sociais, económicas e políticas que cada período histórico lhe propiciou.

Com o decorrer das transformações que tiveram lugar ao longo do século XIX, a forma como se abordava o jardim, passava pela preocupação de o transportar para zonas de grande dimensão: o jardim deixou de ser visto como algo particular, apenas pertença de uma habitação, para ganhar estatuto de local público, destinado ao usufruto de um número cada vez maior de pessoas. Chegavam os grandes parques, criavam-se jardins - o jardim era uma criação humana - numa atmosfera de grande prosperidade económica que beneficiava uma alta burguesia, e os responsáveis rompiam de vez com as fantasias românticas, retomando o caminho dos modelos clássicos.

No decorrer do século XX, assistia-se a uma mudança de paradigma na forma de pensar e projetar. A evolução tecnológica e material possibilitavam novas experiências no relacionamento da casa, espaço íntimo, reservado, com o espaço exterior, um espaço aberto a experiências sensoriais.

A inovação no modo de projetar logo nas primeiras décadas do século XX, marcava esta época como um período em que os projetistas arriscavam o uso de materiais de forma arrojada, de modo a criar ambiências plenas de modernidade.

Neste conceito de modernidade, cabia a recriação do papel representado por elementos como a janela,

e materiais construtivos como o vidro, prontos a redefinir uma relação entre interior e exterior, transformando-a numa relação mais diluída, num apagar de linhas separadoras que vieram permitir uma visão desimpedida do exterior.

Este estreitar de relações emerge na forma como o homem se apropria do espaço exterior. Apropriação essa, que pode resultar da construção de um habitáculo onde se imprima um ambiente pessoal onde se possa movimentar livremente e, ao mesmo tempo, usufruir da privacidade desejada, ou resultante de uma edificação numa paisagem escolhida, sem que esta sofra agressões numa perspetiva ambiental. Esta integração na paisagem, utilizando a topografia para a excluir de olhares externos, ou a sua incorporação num ambiente florestal recatado, imprime a ideia que se quer desfrutar do espaço de forma equilibrada, através de um "conjunto de fortes conceções, ideológicas e construtivas, que levam os projetistas a formalizar o espaço habitável através da exploração de diferentes dualidades, tais como: aberto e fechado, interior e exterior, distante e próximo, inovação e pré-existência, material e imaterial ou divergente e convergente." (Cardoso, 2010, p.181)

Uma característica estrutural que se impõe ao arquiteto e ao designer de interiores é a visão de conjunto, onde, homem, lugar, matéria, tecnologia se entrelacem numa harmonia equilibrada e duradoura, persistindo o permanente desafio da procura da excelência estética, aliada ao atender das satisfações, quer físicas, quer psíquicas, daqueles que hão-de usufruir do espaço projetado.

"Os projetistas começaram a pensar o espaço habitável a partir do interior para o exterior. Assim, o espaço interior da habitação numa direta ligação com o exterior, vai cada vez mais se transformar num espaço fluido e orgânico que se adapta aos movimentos dos seus habitantes e à morfologia do seu corpo." (Cardoso, 2010, p.181)

É, então, agora no novo milénio, que assistimos ao emergir de uma nova tendência ligada à problemática da sustentabilidade. Esta ideia, que percorreu os anos 80, porém, apenas ao nível do emprego de materiais e energias renováveis, mostra agora uma abordagem, que procura inculcar no projetista conceitos que o encaminhem para a implementação do elemento verde na arquitetura.

Projetistas atuais, tanto arquitetos como designers, começam a despertar para esta necessidade de integrar o verde nos seus projetos abordando-a como uma forma de sustentabilidade capaz de gerar conforto e bem-estar aos habitantes.



Estas soluções não são apenas para efeitos de estética como possivelmente muitos presumem, pois a razão pela qual muitos projetistas hoje a põem em prática, é pelo facto de, comprovadamente, o elemento verde influenciar o nível de qualidade de vida das pessoas.

É a partir deste pressuposto que começamos a ver a preocupação de projetistas em idealizar soluções para esta massa cinzenta que são as nossas cidades, para que se possa devolver ao homem a possibilidade de um novo estreitar de relações entre si e a natureza, elemento do qual se distanciou.

A introdução de um novo elemento - uma fachada ou telhado verde - no nosso habitual espaço doméstico, tem o poder de estimular as nossas perceções sensoriais e sociais, colocando memórias em movimento, hábitos, preconceitos, estereótipos, esperanças, desejos, que influenciam as nossas opiniões e ações.

O papel do designer de interiores como interventor na criação e caracterização dos espaços habitados, interpretando-os e reformulando-os, agindo de forma crítica sobre a envolvente edificada, permite-lhe partilhar um papel com a arquitetura, num processo de exploração e desenvolvimento de um projeto baseado no desenho, na pesquisa teórica e na construção de soluções inovadoras e sustentáveis.

A produção projetual, baseada em parcerias e partilhas de experiências, partilhas de aprendizagens, concorre para a existência de uma associação que estabeleça um fio condutor, de modo que a execução dos projetos passe pela escolha da melhor metodologia a ser utilizada, tendo em vista as mais amplas necessidades dos utilizadores incluídos numa sociedade cada vez mais exigente, e com maior sentido crítico.

Ao incluir o elemento verde nos projetos de agora, pretendeu-se estabelecer uma maior aproximação à natureza. Só que esta não pode ser entendida como algo que se pode resgatar ou relegar conforme modas e tendências. Ela é, pelo contrário, um elemento de suma importância à existência humana no domínio físico e espiritual. Nesta linha de pensamento, o verde surge como um elemento privilegiado para tornar mais fortes as linhas de contacto entre o homem e a natureza, que se foram diluindo à medida que a pressão demográfica e urbanística se instalou.

Atualmente, considerando a tendência de valorização dos espaços verdes, que se vem traduzindo numa alteração relativa à forma de projetar espaços habitacionais, coloca-nos também,

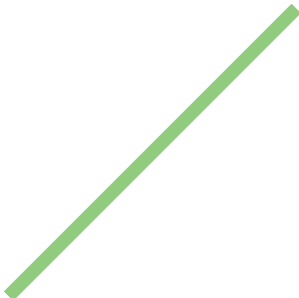
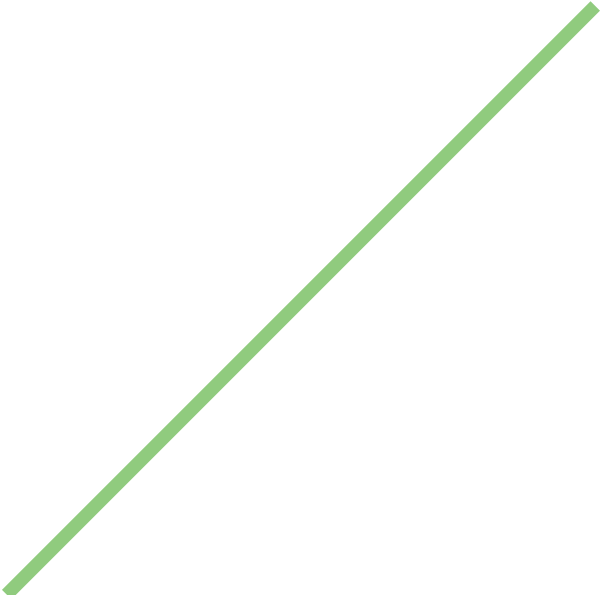
perante alterações sociais e culturais. Valorizar a ideia da sustentabilidade no projeto, nomeadamente no habitacional, é um importante contributo que o conjunto de projetista, quer sejam designers de interiores, arquitetos, oferecem à construção da sociedade atual e do futuro.

Ao longo desta investigação parece-nos ficar demonstrada a atitude intencional dos autores dos projetos analisados. Estes assumem uma intencionalidade clara no recurso ao elemento verde como elemento estruturante. Ao longo da explanação tenta-se realçar a importância do projetista como alguém a quem se atribui a qualidade de transformar. O produto final das suas ideias pode, inclusivamente, ser capaz de mudar comportamentos e aproximar realidades contrastantes. Tendo como função conceber a mudança, poderá aglutinar à volta de um projeto diferentes abordagens que terão como objetivo congregar vontades, que conduzam à concretização de espaços que contribuam para o bem comum.

Numa sociedade em mutação, em constante evolução, o designer de interiores é um elemento capaz de garantir a manutenção de um debate à volta de todo o processo evolutivo que acompanha a sociedade da qual faz parte. Perante o cenário atual, ao qual chegámos, atravessando épocas e ciclos históricos, concluímos que o designer de interiores não pode resguardar-se no papel de espetador, antes tem que assumir um papel preponderante na mudança que se gera à sua volta.

Projetar no século XXI irá superar o minimalismo elegante da última década, com a sua inovação baseada puramente na forma. A ideia de proporcionar ambientes relaxantes, agradáveis e benéficos para a vida das pessoas, não pode passar de uma conjectura teórica, antes, tem de se transformar numa realidade, para que assim se dilua a ideia que projetar desta forma, não passará de uma utopia. De qualquer modo, pensamos que a integração dos elementos vegetais na construção, se assume ainda como uma matéria bastante ampla, complexa e recente, que permite a possibilidade de se lhe juntarem outros temas para investigação, com o objetivo de potenciar a qualidade e eficiência nesta área transdisciplinar que é o design de interiores.

Estes espaços a criar no futuro, não poderão esquecer toda a história que os acompanha, que expõem uma relação entre o homem e a natureza, a qual tem de ser equacionada numa perspetiva atual, atendendo às novas realidades, sem esquecer que será impossível ao homem sobreviver sem este intercâmbio relacional.



BIBLIOGRAFIA

Aalto, A. (1988). *The Humanizing of Architecture*. Wales. University of New South Wales

Barr, P. N. (2013, Janeiro, 2). *Werkbundsiedlung Vienna 1932*. Domus. Retirado 28 de Abril de 2016, do endereço <http://www.domusweb.it/content/domusweb/en/architecture/2013/01/02/werkbundsiedlung-vienna-1932.html/>

Bosco Verticale / Boeri Studio. (2015, Novembro, 23). ArchDaily. Retirado 16 de Agosto de 2016, do endereço <http://www.archdaily.com/777498/bosco-verticale-stefano-boeri-architetti>

Boruslawski, P. (2015, Novembro, 1). *clock by noktuku brings nature home with real reindeer moss from norway*. Designboom. Retirado 6 de Setembro de 2016, do endereço <http://www.designboom.com/design/moss-clock-noktuku-11-01-2015/>

Cardoso, A. S. C. (2010). *Mutações e permanências: A evolução da tensão entre o público e o privado nos espaços habitacionais do século XIX ao século XXI*. Dissertação de Mestrado, Escola Superior de Arte e Design, Matosinhos.

Chin, A. (2013, Maio, 9). *werner aisslinger: home of the future*. Designboom. Retirado 6 de Setembro de 2016, do endereço <http://www.designboom.com/design/werner-aislinger-home-of-the-future/>

Colomina, B. (1992). *The Split Wall: Domestic Voyeurism*. Em Edição 1 de *Papers on Architecture. Sexuality and Spaces* (pp. 73-130) Nova Iorque. Princeton Architectural Press

Deplazes, A. (2005). *Constructing Architecture, Materials Processes Structures: A Handbook*. Basileia. Birkhauser.

Duque, K. (2013, Outubro, 29). *Clásicos de Arquitectura: Casa Ugalde / José Antonio Coderch*. Plataforma Arquitectura. Retirado 20 de Abril de 2016, do endereço <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-304939/clasicos-de-arquitectura-casa-ugalde-jose-antonio-coderch>

Dummett, E. (2007). *Green space and cosmic order: Le Corbusier's understanding of nature*. Tese de Doutoramento, University of Edinburgh, Edimburgo.

Ferreira, C. (2007) *Coimbra aos Pedços: Uma abordagem ao espaço urbano da cidade*. Prova Final de Licenciatura. Universidade de Coimbra. Coimbra.

Furuto, A. (2011, Dezembro, 12). *Affordable Green Housing / OFF & Duncan Lewis SCAPE Architecture*. Archdaily. Retirado 20 de Agosto de 2016, do endereço <http://www.archdaily.com/187509/affordable-green-housing-off-duncan-lewis-scape-architecture>

Gans, D. (2006). *The Le Corbusier Guide* (3ª Ed.). Nova Iorque. Princeton Architectural Press.

Ghabash, I. (2014). *The body in modern architecture: Perceptions, philosophies, and design consequences in the work of Le Corbusier and Alvar Aalto*. Dissertação de Mestrado. University of Utah. Utah.

Grieco, L. (2011, Março, 15) *OFF architecture: logements anglet in france*. Designboom. Retirado 8 de Setembro de 2016, do endereço <http://www.designboom.com/architecture/off-architecture-logements-anglet-in-france/>

Gothein, M. L. (1925). *History of Garden Art* (L. Archer-Hind, trad.) (2ª Ed.). Walter P. Wright. J.M. Dent & Sons Ltd.

Jonathan (2014, Agosto, 15). *Great British Houses: Castle Howard – Everything You Need to Know about the Real Brideshead*. Anglotopia. Retirado 10 de Janeiro de 2016, do endereço <http://www.anglotopia.net/british-history/great-british-houses-castle-howard-everything-need-know-real-brideshead/>

Heuvel, D. & Risselada M. (2014, Agosto) *Building of the Month : Alison & Peter Smithson's Upper Lawn Pavilion*. Twentieth Century Society. Retirado 17 de Maio de 2016, do endereço <http://www.c20society.org.uk/botm/alison-peter-smithsons-upper-lawn-pavilion/>

Hill, J. (2016). *A Landscape of Architecture, History and Fiction*. Nova Iorque. Routledge.

Howard, E. (2001). Garden cities of tomorrow. Nova Iorque: Books of business.

Hundertwasser, F. (1990). Hundertwasser. Window Dictatorship and window rights. Retirado em 8, Maio de 2016 de http://www.hundertwasser.at/english/texts/philo_fensterdiktatur.php

Hundertwasser, F. (1997). Hundertwasser Architecture For a More Human Architecture in Harmony with Nature. Andreas Hirsch (ed.). Cologne. Taschen.

Hundertwasser, F. (1968) Mouldiness Manifesto: Against Rationalism in Architecture. Berkeley. University of California Library of Congress.

JELLICOE, G. & S. (1987) The Landscape of Man: shaping the environment from prehistory to the present day. Londres. Thames and Hudson.

Le Corbusier. (2004). Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo. Cosac & Naify.

Madeira, D. B. O. C. (2016). Construção do lugar: leitura e apreensão do sítio - e sua geomorfologia – como metodologia projetual. Dissertação de Mestrado. UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA. Lisboa

Mairs, J. (2016, Fevereiro, 3). BIG's 8 House succeeds where the Smithsons' "streets in the sky" failed, says Bjarke Ingels. Dezeen Magazine. Retirado 17 de Agosto 2016, do endereço <http://www.dezeen.com/2016/02/03/big-8-house-robin-hood-gardens-smithsons-streets-in-the-sky-failed-says-bjarke-ingels/>

Minner, K. (2010, Outubro, 20) 8 House / BIG. Archdaily. Retirado 17 de Agosto de 2016, do endereço <http://www.archdaily.com/83307/8-house-big>

Neira, J. (2016, Janeiro, 6). Beomki Lee + Suk Lee propose green showers for hybrid housing competition in Hamburg. Designboom. Retirado 18 de Agosto de 2016, do endereço <http://www.designboom.com/architecture/beomki-lee-green-showers-hybrid-housing-hamburg-01-05-2016/>

Owen, J. (2014, Março, 21) William Kent's English landscape revolution at Rousham. Financial Times. Retirado 10 de Janeiro de 2016, do endereço <https://www.ft.com/content/0333f618-adc3-11e3-9ddc-00144feab7de#comments>

Peixoto, M. T. C. M. (2013). Casa-pátio: o pátio como reflexo do modo de projectar e habitar a casa. Dissertação de Mestrado. Universidade Lusíada de Lisboa. Lisboa

Restany, P. (2001). Hundertwasser: The Painter-King with the Five Skins. Colónia. Taschen

Rodrigues, A. L. (2008) A habitabilidade do espaço doméstico: o cliente, o arquiteto, o habitante e a casa. Tese de Doutoramento. Universidade do Minho. Braga

Ross, D. Historic Houses, Rousham House (s.d.) Britain Express. Retirado em 12 de Janeiro de 2016, do endereço <http://www.britainexpress.com/counties/oxfordshire/houses/Rousham.htm>

Ross, D. Historic Houses, Petworth House (s.d.) Britain Express. Retirado em 12 de Janeiro de 2016, do endereço <http://www.britainexpress.com/attractions.htm?attraction=307>

Stevens, P. (2014, Outubro, 21) bosco verticale by stefano boeri greens milan's skyline. Designboom. Retirado 16 de Agosto de 2016, do endereço <http://www.designboom.com/architecture/bosco-verticale-vertical-forest-stefano-boeri-studio-milan-10-20-2014/>

Stevens, P. (2016, Março, 15) sou fujimoto + laisné roussel propose vegetated towers for bordeaux euratlantique. Designboom. Retirado 8 de Setembro de 2016, do endereço <http://www.designboom.com/architecture/sou-fujimoto-canopia-timber-tower-bordeaux-euratlantique-laisne-roussel-03-15-2016/>

Soares, A. M. R. T. (2009) Escalas de Intimidade: Relação interior/exterior na arquitectura da casa. Dissertação de Mestrado. Universidade de Coimbra Departamento de Arquitectura. Coimbra

Soria, E. (1997) Conversaciones con J. A. Coderch de Sentmenat. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia.

Tavares, A. & Bandeira P. (2008). Só Nós e Santa Tecla. Porto. Dafne Editora.

Taylor, R. (2013, Maio, 1). babylon suspended garden light fixture by object interface. Designboom. Retirado 6 de Setembro de 2016, do endereço <http://www.designboom.com/design/babylon-suspended-garden-light-fixture-by-studio-oi/>

Villa Mairea (s.d.) Villa Mairea. Retirado em 15 de Abril de 2016 do endereço http://www.alvaraalto.fi/net/villa_mairea/en/1.htm

Vill'Alcina, FERNANDEZ, Sérgio (2012, Junho, 1). 1971-73 Vill'Alcina. Retirado em 7 de Junho de 2016, do endereço <http://villalcina.blogspot.pt/2012/06/villalcina-fernandez-sergio.html>

Villa Le Lac Le Corbusier (s.d.) Villa Le Lac. Retirado em 9 de Março de 2016 do endereço <http://www.villalelac.ch/en/index.html>

Vita, F. (2011, Junho, 7). Casas Patio en Matosinhos. CaViCa Proyectos de Arquitectura [Blog Post]. Retirado 12 de Julho de 2016, do endereço <http://cavicaplace.blogspot.pt/2011/06/casas-patio-en-matosinhos.html>

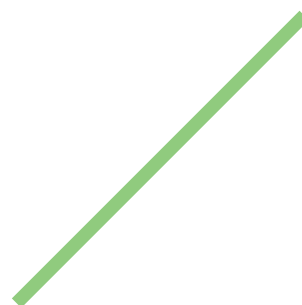
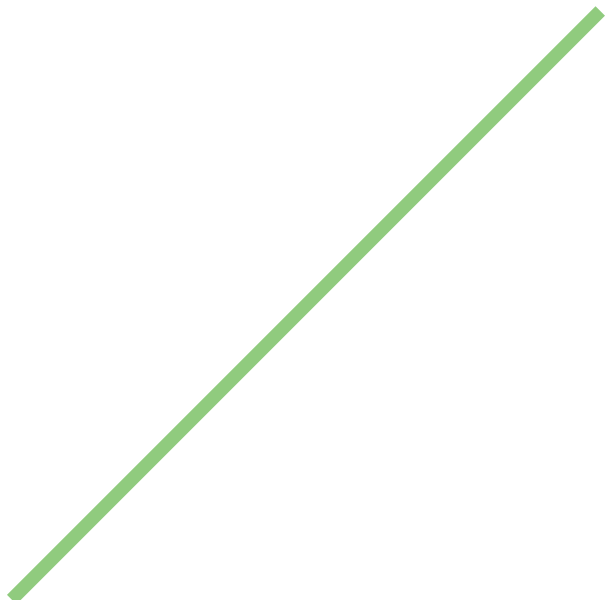
Withers, J. Life and style The Observer, Down to earth. (2003). The Guardian 17 de Maio de 2016, do endereço <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2003/nov/30/shopping.homes>

Heuristica (s.d.) Werkbundsiedlung Wien. Retirado 28 de Março de 2016, do endereço <http://www.werkbundsiedlung-wien.at/en/>

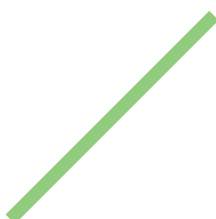
Heuristica (2003) BAYHAM ABBEY. Historical England, Art.1000257. Retirado 2 de Fevereiro de 2016, do endereço <https://historicengland.org.uk/listing/the-list/list-entry/1000257>

Heuristica (2014, Abril, 4) Humphry Repton. Parks and gardens UK: Knowledge, Inspiration, Conversation [Blog Post]. Retirado 2 de Fevereiro de 2016, do endereço <https://parksandgardensuk.wordpress.com/2014/04/04/umphry-repton/>

Heuristica (2014, Abril, 4) Humphry Repton. Parks and gardens UK: Knowledge, Inspiration, Conversation [Blog Post]. Retirado 2 de Fevereiro de 2016, do endereço <https://parksandgardensuk.wordpress.com/2014/04/20/umphry-repton-2/>



ÍNDICE DE IMAGENS



1º Capítulo

Imagem 1 - Mapa da Mesopotamia.....	página 35
Retirado de https://martinhumanities.com/2015/09/15/where-is-mesopotamia/	
Imagem 2 - Cidade da Babilónia.....	página 36
Retirado de http://ograndedialogo.blogspot.pt/2012/10/geografia-do-antigo-testamento-parte-1_28.html	
Imagem 3 - Cidade da Babilónia.....	página 36
Retirado de http://sobrehistoria.com/babilonia-economia-y-organizacion-politica/babilonia-2/	
Imagem 4 - Cidade de Ur.....	página 36
Retirado de http://www.kenneymencher.com/pic_old/fertile_crescent_egypt/lesson_5_historic_era_fertile_crescent.htm	
Imagem 5 - Jardins Suspensos da babilónia.....	página 38
Retirado de http://www.history.com/news/hanging-gardens-existed-but-not-in-babylon	
Imagem 6 - Mapa do Egipto.....	página 41
Retirado de http://www.todoegipto.org/Mapas/Mapas.php	
Imagem 7 - Pintura de um Jardim num Tempo egípcio.....	página 42
Retirado de http://www.bibleinterp.com/articles/2013/09/hul378003.shtml	
Imagem 8 - Canal de irrigação no Egipto Antigo.....	página 43
Retirado de http://faraocompanhia.blogspot.pt/2011/04/o-antigo-egito-e-o-sistema-de-irrigacao.html	
Imagem 9 - Modelo de representação tridimensional de um jardim egípcio.....	página 44
Retirado de http://www.metmuseum.org/art/collection/search/544256	
Imagem 10 - Jardim de uma Villa romana em Pompeia.....	página 46
Retirado de http://www.bbc.co.uk/history/ancient/romans/pompeii_art_gallery_01.shtml	
Imagem 11 - Jardim da Villa Madama Itália.....	página 46
Retirado de http://www.artstudiocafe.it/gallery.php?ID=68	
Imagem 12 - Jardim de Alhambra Espanha.....	página 46
Retirado de http://www.europareise24.com/die-alhambra/	
Imagem 13 - Obelisco do jardim de Chipwisk House.....	página 46
Retirado de http://www.gardenvisit.com/history_theory/library_online_ebooks/ml_gothein_history_garden_art_design/english_garden_theory_theorists	
Imagem 14 - Desenho egípcio do homem com a fauna e flora.....	página 48
Retirado de http://womenandthegarden.blogspot.pt/2010/09/ancient-egyptian-garden.html	
Imagem 15 - Mapa da Grécia.....	página 51
Retirado de http://www.freeworldmaps.net/europe/greece/map.html	
Imagem 16 - Templo de Hefesto, Ágora de Atenas, Grécia.....	página 52
Retirado de http://www.daniellaondesign.com/blog/william-kent-designing-georgian-britain	
Imagem 17 - The Temple of Ancient Virtue at Stowe was inspired by the Temple of Vesta at Tivoli, exemplo de neo-classicismo nos jardins do século XVIII.....	página 54
Retirado de http://www.daniellaondesign.com/blog/william-kent-designing-georgian-britain	
Imagem 18 - Representação de Aristóteles e Platão a discutir filosofia num jardim , Pannel de azulejos em Évora.....	página 55
Retirado de http://www.gardenvisit.com/history_theory/library_online_ebooks/ml_gothein_history_garden_art_design/philosophers_gardens_plato_academy_athens	
Imagem 19 - Gravura Natureza.....	página 56
Retirado de http://lounge.obviousmag.org/pindorama/2013/02/o-jardim-de-epicuro.html	

Imagem 20 - Mapa do Império Romano.....	página 59
Retirado de https://pt.wikipedia.org/wiki/Imp%C3%A9rio_Romano	
Imagem 21 - Modelo Tridimensional da Roma Antiga.....	página 60
Retirado de https://pt.wikipedia.org/wiki/Campo_de_Marte_(Roma)	
Imagem 22 - Villa Adriana, Roma.....	página 62
Retirado de http://www.rome.net/villa-adriana	
Imagem 23 - Modelo Tridimensional Villa Adriana	página 62
Retirado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Villa_Adriana_model_1.jpg	
Imagem 24 - “A Grotto” Fresco de Boscoreale, Pompeia.....	página 64
Retirado de http://www.gardenvisit.com/history_theory/library_online_ebooks/ml_gothein_history_garden_art_design/cicero_urbane_villa	
Imagem 25 - Fresco da Villa Lucrecius, Pompeia	página 64
Retirado de http://www.kdzdesigns.com/2012/02/the-frescoes-of-pompeii-interior-decoration-in-ancient-rome/	
Imagem 26 - Dietae.....	página 66
Retirado de https://www.studyblue.com/notes/note/n/roman-art/deck/8291453	
Imagem 27 - Mapa da Europa no século XIV.....	página 69
Retirado de http://www.zonu.com/fullsize/2009-09-17-794/Europa-Medieval-en-el-siglo-XIII.html	
Imagem 28 - planta do Mosteiro Saint Gall.....	página 70
Retirado de http://www.gardenvisit.com/garden/st_gall-sankt_gallen	
Imagem 29 - Jardim Claustro da Catedral St. Quenin.....	página 72
Retirado de http://www.beyond.fr/villphotos/vaison-la-romaine-cathedral-photo-gallery.html	
Imagem 30 - Anonymous, Upper Rhine - Garden of Paradise, c. 1410–20.....	página 74
Retirado de http://www.abbeville.com/blog/?tag=medieval-garden	
Imagem 31 - Jardim Cozinha do Castelo Castelnaud.....	página 76
Retirado de https://pauldorpat.com/2009/07/26/the-castles-and-gardens-of-perigord/	
Imagem 32 - Pintura Benning, Simon , 1530-40	página 76
Retirado de http://54.247.69.120/build/movio_musem/en/20/Detail/show/10027	
Imagem 33 - Pintura Jardim dos Prazeres Femmes au Moyen Âge s.d.	página 76
Retirado de http://www.castlesandmanorhouses.com/life_06_gardens.html	
Imagem 34 - Mapa da Itália.....	página 79
Retirado de http://www.lib.utexas.edu/maps/italy.html	
Imagem 35 - Villa de Médici, Careggi, Florença	página 80
Retirado de http://www.palazzo-medici.it/mediateca/en/immagine.php?id=909	
Imagem 36 - Villa Madama, Roma.....	página 82
Retirado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Il_giardino_di_Villa_Madama.jpg	
Imagem 37 - Fonte Neptuno, jardim da Villa d’Este, Itália.....	página 84
Retirado de http://antonioheras.com/patrimonio_humanidad/europa/index1245.html	
Imagem 38 - Jardim Boboli, anfiteatro, Florença.....	página 84
Retirado de http://www.reidsitaly.com/destinations/tuscany/florence/sights/pitti-palace-boboli.html	
Imagem 39 - Cascata da Villa Aldobrandini, Itália	página 84
Retirado de http://www.romaepiu.it/villa-aldobrandini/	
Imagem 40 - Villa Isobela Bella.....	página 86-87
Retirado de http://www.isoleborromee.it/eng/isola-bella.html	

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 41 - Pormenor do jardim da Vila Isobela Bella.....	página 86
Retirado de http://www.newyorksocialdiary.com/travel/2011/borromeo-baroque-lake-maggiores-isola-bella-isola-madre	
Imagem 42 - Jardim formal da Villa Isobela Bella.....	página 86
Retirado de http://www.newyorksocialdiary.com/travel/2011/borromeo-baroque-lake-maggiores-isola-bella-isola-madre	
Imagem 43 - Vista aérea da Villa Isobela Bella.....	página 86
Retirado de https://tesorotreasures.wordpress.com/tag/isola-bella/	
Imagem 44 - Jardim da Villa Garzoni, perto de Luca.....	página 88
Retirado de https://richardtullochwriter.com/2011/07/14/collodi-tuscany-pinocchios-gardens/	
Imagem 45 - Mapa de França.....	página 91
Retirado de http://www.worldatlasbook.com/france/france-political-map.html	
Imagem 46 - Vista aérea do Palácio de Versalhes.....	página 92
Retirado de http://allerplusloin.canalblog.com/archives/2015/01/08/31278618.html	
Imagem 47 - Jardim do Palácio de Versalhes.....	página 94
Retirado de http://thisisversaillesmadame.blogspot.pt/2014_08_01_archive.html	
Imagem 48 - Fonte Palácio de Versalhes.....	página 94
Retirado de https://meusplanosdeviagem.wordpress.com/2012/07/17/um-dia-no-palacio-de-versalhes/	
Imagem 49 - Grand Trianon do Palácio de Versalhes.....	página 96
Retirado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ch%C3%A2teau_de_Versailles_-_Le_grand_Trianon_-_201.jpg	
Imagem 50 - Bosque des bains de Appolon do Palácio de Versalhes.....	página 96
Retirado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bosquet_des_bains_d_appolon_du_chateau_de_versailles.jpg	
Imagem 51 - Anfiteatro Palácio de Versalhes.....	página 98
Retirado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Versailles-BosquetSalleBal.jpg	
Imagem 52 - Praça circular no jardim do Palácio de Versalhes.....	página 98
Retirado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Colonnade1.jpg	
Imagem 53 - Mapa de Inglaterra do século XVIII.....	página 102
Retirado de http://www.lahistoriaconmapas.com/atlas/england-maps/a-map-of-england-and-ireland.htm	
Imagem 54 - Jardim paisagístico do Castelo Howard.....	página 104
Retirado de http://www.castlehoward.co.uk/	
Imagem 55 - Jardim formal do Castelo Howard.....	página 104
Retirado de http://www.castlehoward.co.uk/	
Imagem 56 - Jardim formal da Rousham House.....	página 106
Retirado de http://www.rousham.org/	
Imagem 57 - Jardim paisagístico de Rousham House.....	página 106
Retirado de http://www.rousham.org/	
Imagem 58 - Jardim paisagístico de Rousham House.....	página 106
Retirado de http://www.rousham.org/	
Imagem 59 - Jardim serpentine de Petworth House.....	página 108
Retirado de http://britishheritage.com/capability-brown/	
Imagem 60 - Folly do jardim de Petworth House.....	página 108
Retirado de http://britishheritage.com/capability-brown/	

Imagem 61 - Vista aérea de Petworth House.....	página 108
Retirado de http://britishheritage.com/capability-brown/	
Imagem 62 - Pintura de Humphry Repton "o antes e o depois"	página 110
Retirado de https://parksandgardensuk.wordpress.com/2014/04/04/humphry-repton/	
Imagem 63 - Mapa da Europa Industrializada do século XIX.....	página 113
Retirado de http://theindustrialrevolutionjessd.weebly.com/stats.html	
Imagem 64 - Proletariado.....	página 114
Retirado de https://limerickwriter.wordpress.com/2011/11/05/the-industrial-revolution-2/	
Imagem 65 - Bairro Industrial de Inglaterra no século XIX.....	página 114
Retirado de https://www.smore.com/ac8p-industrial-revolution-conflicts	
Imagem 66 - Bairro Industrial de Inglaterra no século XIX.....	página 116
Retirado de https://history10c.wikispaces.com/Slums+%26Tenements	
Imagem 67 - Esquema desenhado da Cidade Jardim.....	página 118
Retirado de http://www.hotel-r.net/es/garden-city	
Imagem 68 - Os três imans da Cidade Jardim.....	página 118
Retirado de http://www.sacred-texts.com/utopia/gcot/gcot02.htm	
Imagem 69 - Poster de campanha da Cidade Jardim.....	página 120
Retirado de http://www.hotel-r.net/es/garden-city	
Imagem 70 - Esquema da planta da Cidade Jardim.....	página 122
Retirado de https://scodpub.wordpress.com/2011/03/01/garden-cities-by-ebenezer-howard/	
Imagem 71 - Jardim da Red House, William Morris.....	página 124
Retirado de http://www.traveleditions.co.uk/tour/At-Home-with-William-Morris/photos	
Imagem 72 - Jardim da Red House, William Morris.....	página 126
Retirado de http://www.redhousefarmgardenandnursery.co.uk/garden.htm	
Imagem 73 - Jardim da Red House, William Morris.....	página 126
Retirado de http://www.redhousefarmgardenandnursery.co.uk/garden.htm	
Imagem 74 - Jardim da Red House, William Morris.....	página 126
Retirado de http://www.redhousefarmgardenandnursery.co.uk/garden.htm	
Imagem 75 - Jardim da Munstead Wood, Gertrude Jekyll.....	página 128
Retirado de http://dreamlogo.eu/2015/06/my-pick-of-plants-for-the-garden-part-1/	
Imagem 76 - Jardim da Munstead Wood, Gertrude Jekyll.....	página 128
Retirado de http://www.gardenvisit.com/gardens/munstead_wood_garden	
Imagem 77 - Castelo Drogo, Inglaterra.....	página 128
Retirado de http://www.pixbam.com/castle-drogo	

2º Capítulo

Imagem 78 - Entrada Villa Le Lac, Le Corbusier.....	página 134
Retirado de http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4445&sysLanguage=en-en&itemPos=1&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=1&sysParentName=Home&sysParentId=64	
Imagem 79 - Villa Le Lac, Le Cobusier.....	página 136
Retirado de http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4445&sysLanguage=en-en&itemPos=1&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=1&sysParentName=Home&sysParentId=64	
Imagem 80 - Janela horizontal, Villa Le Lac, Le Corbusier.....	página 138
Retirado de http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4445&sysLanguage=en-en&itemPos=1&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=1&sysParentName=Home&sysParentId=64	
Imagem 81 - Pormenor jardim Villa Le Lac, Le Corbusier.....	página 140
Retirado de http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4445&sysLanguage=en-en&itemPos=1&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=1&sysParentName=Home&sysParentId=64	
Imagem 82 - Escada para o terraço, Villa Le Lac, Le Corbusier.....	página 142
Retirado de http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4445&sysLanguage=en-en&itemPos=1&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=1&sysParentName=Home&sysParentId=64	
Imagem 83 - Villa Le Lac, Le Corbusier.....	página 144
Retirado de http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4445&sysLanguage=en-en&itemPos=1&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=1&sysParentName=Home&sysParentId=64	
Imagem 84 - Jardim Natureza Morta, Villa Le Lac, Le Corbusier.....	página 146
Retirado de http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4445&sysLanguage=en-en&itemPos=1&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=1&sysParentName=Home&sysParentId=64	
Imagem 85 - Jardim Natureza Morta, Villa Le Lac, Le Corbusier.....	página 148-149
Retirado de http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=4445&sysLanguage=en-en&itemPos=1&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=1&sysParentName=Home&sysParentId=64	
Imagem 86 - Exposição Werkbundslinger Viena.....	página 150
Retirado de http://www.domusweb.it/en/architecture/2013/01/02/werkbundsiedlung-vienna-1932.html	
Imagem 87 - Exposição Werkbundslinger Viena.....	página 150
Retirado de http://www.domusweb.it/en/architecture/2013/01/02/werkbundsiedlung-vienna-1932.html	
Imagem 88 - Maqueta da Exposição Werkbundslinger Viena.....	página 152-153
Retirado de http://www.domusweb.it/en/architecture/2013/01/02/werkbundsiedlung-vienna-1932.html	
Imagem 89 - Casa nº da Exposição Werkbundslinger Viena.....	página 154
Retirado de http://www.werkbundsiedlung-wien.at/	
Imagem 90 - Casa nº da Exposição Werkbundslinger Viena.....	página 154
Retirado de http://www.werkbundsiedlung-wien.at/	
Imagem 91 - Casa nº da Exposição Werkbundslinger Viena.....	página 154
Retirado de http://www.werkbundsiedlung-wien.at/	
Imagem 92 - Casa nº 45 e 46 da Exposição Werkbundslinger Viena.....	página 156
Retirado de http://www.werkbundsiedlung-wien.at/	
Imagem 93 - Vista aérea do Bairro Norton de Matos, Coimbra.....	página 158
Retirado de http://encontrogeracoesbnm.blogspot.pt/p/bairropedia.html	
Imagem 94 - Rua , Bairro Norton de Matos.....	página 160
Retirado de http://encontrogeracoesbnm.blogspot.pt/p/bairropedia.html	
Imagem 95 - Casa no Bairro Norton de Matos, Coimbra.....	página 162
Retirado de http://encontrogeracoesbnm.blogspot.pt/p/bairropedia.html	

Imagem 96 - Villa Mairea, Alvar Aalto.....	página 164
Retirado de http://www.archdaily.com.br/br/01-170811/classicos-da-arquitetura-villa-mairea-slash-alvar-aalto	
Imagem 97 - Interior da Villa Mairea.....	página 166-167
Retirado de http://www.archdaily.com.br/br/01-170811/classicos-da-arquitetura-villa-mairea-slash-alvar-aalto	
Imagem 98 - Villa Mairea, Alvar Aalto.....	página 168-169
Retirado de http://www.archdaily.com.br/br/01-170811/classicos-da-arquitetura-villa-mairea-slash-alvar-aalto	
Imagem 99 - Entrada da Villa Mairea, Alvar Aalto.....	página 170
Retirado de http://www.archdaily.com.br/br/01-170811/classicos-da-arquitetura-villa-mairea-slash-alvar-aalto	
Imagem 100 - Entrada da Villa Mairea, Alvar Aalto.....	página 170
Retirado de http://www.archdaily.com.br/br/01-170811/classicos-da-arquitetura-villa-mairea-slash-alvar-aalto	
Imagem 101 - Interior da Villa Mairea.....	página 172
Retirado de http://www.archdaily.com.br/br/01-170811/classicos-da-arquitetura-villa-mairea-slash-alvar-aalto	
Imagem 102 - Exterior da Villa Mairea.....	página 174
Retirado de http://www.archdaily.com.br/br/01-170811/classicos-da-arquitetura-villa-mairea-slash-alvar-aalto	
Imagem 103 - Piscina da Villa Mairea.....	página 174
Retirado de http://www.archdaily.com.br/br/01-170811/classicos-da-arquitetura-villa-mairea-slash-alvar-aalto	
Imagem 104 - Villa Mairea, Alvar Aalto.....	página 176
Retirado de http://www.archdaily.com.br/br/01-170811/classicos-da-arquitetura-villa-mairea-slash-alvar-aalto	
Imagem 105 - Caminho de entrada da Casa Ugalde, José Coderch.....	página 178
Retirado de http://www.casaugalde.com/	
Imagem 106 - Planta da Casa Ugalde, José Coderch.....	página 180
Retirado de http://www.casaugalde.com/	
Imagem 107 - Pátio da Casa Ugalde, José Coderch.....	página 182
Retirado de http://www.casaugalde.com/	
Imagem 108 - Escadas exteriores Casa Ugalde, José Coderch.....	página 184
Retirado de http://www.casaugalde.com/	
Imagem 109 - Escadas exteriores Casa Ugalde, José Coderch.....	página 184
Retirado de http://www.casaugalde.com/	
Imagem 110 - Escadas exteriores Casa Ugalde, José Coderch.....	página 184
Retirado de http://www.casaugalde.com/	
Imagem 111 - Pátio da Casa Ugalde, José Coderch.....	página 186
Retirado de http://www.casaugalde.com/	
Imagem 112 - Piscina da Casa Ugalde, José Coderch.....	página 188
Retirado de http://www.casaugalde.com/	
Imagem 113 - Casa Ugalde, José Coderch.....	página 188
Retirado de http://www.casaugalde.com/	
Imagem 114 - Pormenor do jardim Casa Ugalde.....	página 188
Retirado de http://www.casaugalde.com/	
Imagem 115 - Casa Ugalde, José Coderch.....	página 190
Retirado de http://www.casaugalde.com/	
Imagem 116 - Entrada do Solar Pavilion, Allison e Peter Smithson.....	página 192
Retirado de https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/b8/c4/94/b8c494d03fc3222a6ab776d79c50e603.jpg	

Imagem 117 - Solar Pavilion, Allison e Peter Smithson.....	página 194
Retirado de http://www.domes-architecture.com/en/archive/issue_archive_project.php?objectid=184	
Imagem 118 - Rendering Interior Solar Pavilion, Allison e Peter Smithson.....	página 196
Retirado de http://www.ronenbekerman.com/peter-alison-smithson-upper-lawn-pavilion-3d-recreation-lasse-ode/	
Imagem 119 - Pátio Solar Pavilion, Allison e Peter Smithson.....	página 198
Retirado de https://www.flickr.com/photos/seier/5395927203/	
Imagem 120 - Solar Pavilion, Allison e Peter Smithson.....	página 200
Retirado de http://www.domes-architecture.com/en/archive/issue_archive_project.php?objectid=184	
Imagem 121 - Solar Pavilion, Allison e Peter Smithson.....	página 202
Retirado de https://www.flickr.com/photos/seier/5386382887/	
Imagem 122 - Solar Pavilion, Allison e Peter Smithson.....	página 204
Retirado de http://www.flickrriver.com/photos/iqbalaalam/18754998676/	
Imagem 123 - Villa'Alcina, Sérgio Fernandez.....	página 206
Retirado de http://simplyarchitecture.blogspot.pt/2013/02/sergio-fernandez-casa-em-caminha.html	
Imagem 124 - Alcovas Villa'Alcina, Sérgio Fernandez.....	página 208
Retirado de http://simplyarchitecture.blogspot.pt/2013/02/sergio-fernandez-casa-em-caminha.html	
Imagem 125 - Villa'Alcina, Sérgio Fernandez.....	página 210
Retirado de http://simplyarchitecture.blogspot.pt/2013/02/sergio-fernandez-casa-em-caminha.html	
Imagem 126 - Interior Villa'Alcina, Sérgio Fernandez.....	página 212
Retirado de http://simplyarchitecture.blogspot.pt/2013/02/sergio-fernandez-casa-em-caminha.html	
Imagem 127 - Alçado Sul Villa'Alcina, Sérgio Fernandez.....	página 214
Retirado de http://simplyarchitecture.blogspot.pt/2013/02/sergio-fernandez-casa-em-caminha.html	
Imagem 128 - Planta Villa'Alcina, Sérgio Fernandez.....	página 214
Retirado de http://simplyarchitecture.blogspot.pt/2013/02/sergio-fernandez-casa-em-caminha.html	
Imagem 129 - Hundertwasser House, Viena.....	página 216
Retirado de http://googglet.com/images/hundertwasser%20paintings%20houses	
Imagem 130 - Pintura de Hundertwasser	página 218
Retirado de http://www.art.com/products/p13109594-sa-i3733599/friedensreich-hundertw-green-town-c-1978.htm?sOrig=CAT&sOrigID=0&dimVals=5047724&ui=BA31EBCC88D14E35B4CFD4ECA1DD6E2A	
Imagem 131 - Esquema “as 5 Peles”, Hundertwasser.....	página 220
Retirado de http://queaprendemoshoy.com/hundertwasser-el-artista-de-las-cinco-pieles/	
Imagem 132 - Tree-tenants, desenho de Hundertwasser.....	página 222
Retirado de http://www.cronologiadourbanismo.ufba.br/apresentacao.php?idVerbete=41	
Imagem 133 - Trienal de Milão, Tree-Tenants	página 224
Retirado de http://www.hundertwasser.com/arch/view-22	
Imagem 134 - Trienal de Milão, Tree-Tenants	página 224
Retirado de http://www.hundertwasser.com/arch/view-22	
Imagem 135 - Hundertwasser House.....	página 226
Retirado de http://googglet.com/images/hundertwasser%20paintings%20houses	
Imagem 136 - Hundertwasser House.....	página 228
Retirado de http://googglet.com/images/hundertwasser%20paintings%20houses	
Imagem 137 - Casa Pátio, Matosinhos, Souto de Moura.....	página 230
Retirado de https://habitatgecollectiu.wordpress.com/2016/01/08/casa-patio-souto-de-moura/	

Imagem 138 - Interior Casa Pátio, Matosinhos, Souto de Moura.....	página 232
Retirado de https://habitatgecollectiu.wordpress.com/2016/01/08/casa-patio-souto-de-moura/	
Imagem 140 - Planta Casa Pátio, Matosinhos, Souto de Moura.....	página 234
Retirado de https://habitatgecollectiu.wordpress.com/2016/01/08/casa-patio-souto-de-moura/	
Imagem 141 - Interior Casa Pátio, Matosinhos, Souto de Moura.....	página 236
Retirado de http://www.gop.pt/projecto-detalle.php?projecto=37	
Imagem 142 - Portão Casa Pátio, Matosinhos, Souto de Moura.....	página 238
Retirado de http://www.gop.pt/projecto-detalle.php?projecto=37	
Imagem 143 - Garagem Casa Pátio, Matosinhos, Souto de Moura.....	página 238
Retirado de http://www.gop.pt/projecto-detalle.php?projecto=37	
Imagem 144 - Casa Rua do Castro, Porto, Souto de Moura.....	página 240
Retirado de http://www.ducciomalagamba.com/proyectos.php?IdProyecto=284&Idioma=Cs	
Imagem 145 - Pátio, Casa Rua do Castro, Porto.....	página 242
Retirado de http://www.ducciomalagamba.com/proyectos.php?IdProyecto=284&Idioma=Cs	
Imagem 146 - Pátio, Casa Rua do Castro, Porto.....	página 242
Retirado de http://www.ducciomalagamba.com/proyectos.php?IdProyecto=284&Idioma=Cs	
Imagem 147 - Interior, Casa Rua do Castro, Porto.....	página 242
Retirado de http://www.ducciomalagamba.com/proyectos.php?IdProyecto=284&Idioma=Cs	

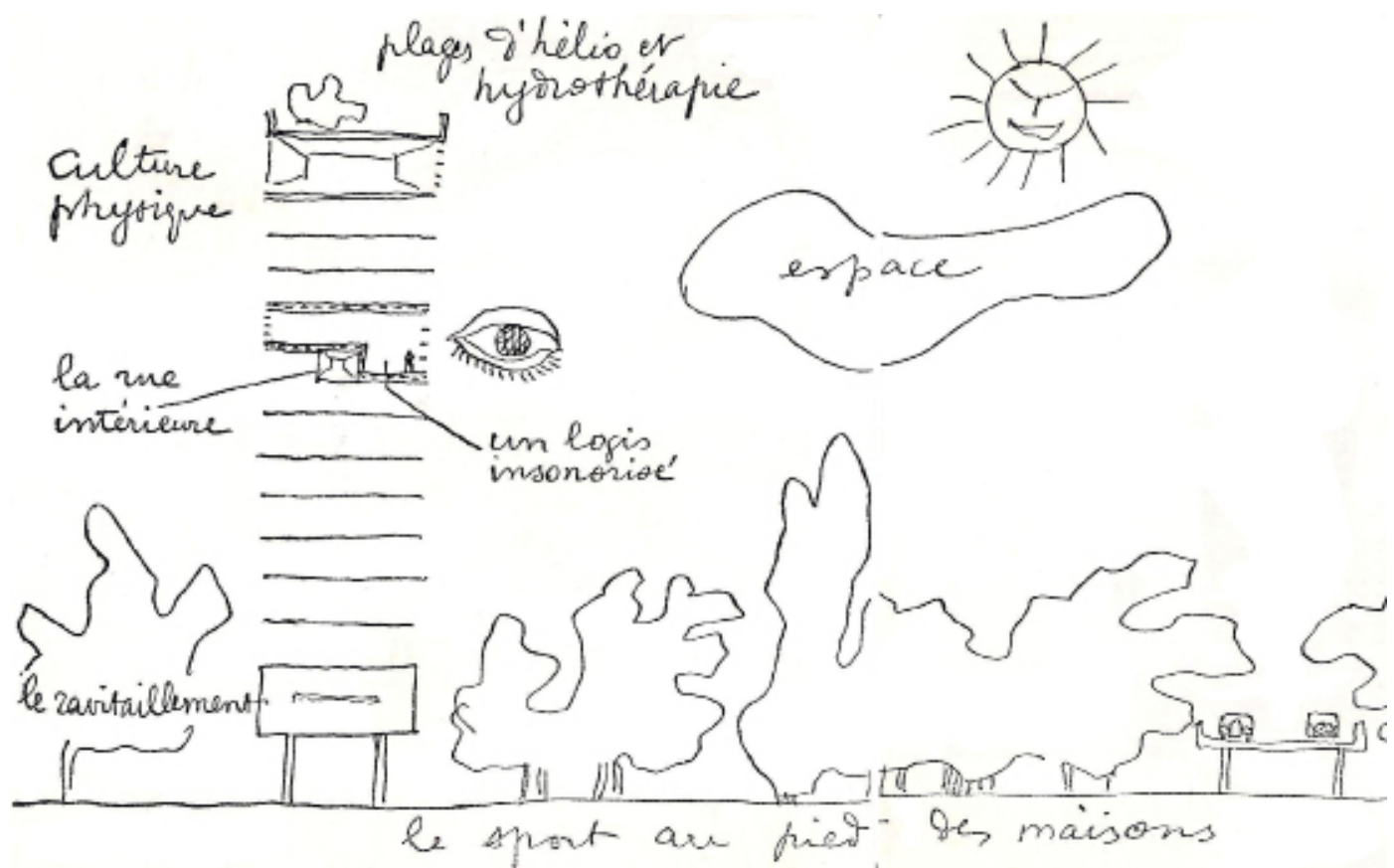
3º Capítulo

Imagem 148 - 8 House, BIG.....	página 250
Retirado de http://architizer.com/projects/8-house/	
Imagem 149 - 8 House, BIG.....	página 252
Retirado de http://architizer.com/projects/8-house/	
Imagem 150 - 8 House, BIG.....	página 254-255
Retirado de http://architizer.com/projects/8-house/	
Imagem 151 - 8 House, BIG.....	página 256-257
Retirado de http://architizer.com/projects/8-house/	
Imagem 152 - Distribuição de funções, 8 House, BIG.....	página 258-259
Retirado de http://architizer.com/projects/8-house/	
Imagem 153 - Rendering 8 House, BIG.....	página 260
Retirado de http://architizer.com/projects/8-house/	
Imagem 154 - Rendering 8 House, BIG.....	página 261
Retirado de http://architizer.com/projects/8-house/	
Imagem 155 - Rendering Logements Anglet, OFF Architecture.....	página 262
Retirado de http://www.designboom.com/architecture/off-architecture-logements-anglet-in-france/	
Imagem 156 - Rendering Logements Anglet, OFF Architecture.....	página 264
Retirado de http://www.designboom.com/architecture/off-architecture-logements-anglet-in-france/	
Imagem 157 - Rendering Logements Anglet, OFF Architecture.....	página 264
Retirado de http://www.designboom.com/architecture/off-architecture-logements-anglet-in-france/	
Imagem 158 - Vista aérea Logements Anglet, OFF Architecture.....	página 266
Retirado de http://www.designboom.com/architecture/off-architecture-logements-anglet-in-france/	
Imagem 159 - Esquema Varandas Logements Anglet, OFF Architecture.....	página 266
Retirado de http://www.designboom.com/architecture/off-architecture-logements-anglet-in-france/	
Imagem 160 - Rendering Logements Anglet, OFF Architecture.....	página 268
Retirado de http://www.designboom.com/architecture/off-architecture-logements-anglet-in-france/	
Imagem 161 - Rendering Logements Anglet, OFF Architecture.....	página 268
Retirado de http://www.designboom.com/architecture/off-architecture-logements-anglet-in-france/	
Imagem 162 - Bosco Verticale, Stefano Boeri.....	página 270
Retirado de http://www.designboom.com/architecture/stefano-boeri-vertical-forest/	
Imagem 163 - Bosco Verticale, Stefano Boeri.....	página 272-273
Retirado de http://www.designboom.com/architecture/stefano-boeri-vertical-forest/	
Imagem 164 - Rendering Bosco Verticale, Stefano Boeri.....	página 274
Retirado de http://www.designboom.com/architecture/stefano-boeri-vertical-forest/	
Imagem 165 - Bosco Verticale, Stefano Boeri.....	página 276
Retirado de http://www.designboom.com/architecture/stefano-boeri-vertical-forest/	
Imagem 166 - Desenhos Técnicos, Bosco Verticale, Stefano Boeri.....	página 278-279
Retirado de http://www.designboom.com/architecture/stefano-boeri-vertical-forest/	
Imagem 167 - Desenho Técnico Bosco Verticale, Stefano Boeri.....	página 280
Retirado de http://www.designboom.com/architecture/stefano-boeri-vertical-forest/	
Imagem 168 - Desenho Perpetiva Bosco Verticale, Stefano Boeri.....	página 281
Retirado de http://www.designboom.com/architecture/stefano-boeri-vertical-forest/	

Imagem 169 - Rendering Green Showers, Beomki Lee.....	página 282
Retirado de http://www.designboom.com/architecture/beomki-lee-green-showers-hybrid-housing-hamburg-01-05-2016/	
Imagem 170 - Rendering Green Showers, Beomki Lee.....	página 284
Retirado de http://www.designboom.com/architecture/beomki-lee-green-showers-hybrid-housing-hamburg-01-05-2016/	
Imagem 171 - planta Green Showers, Beomki Lee.....	página 286
Retirado de http://www.designboom.com/architecture/beomki-lee-green-showers-hybrid-housing-hamburg-01-05-2016/	
Imagem 172 - planta Green Showers, Beomki Lee.....	página 286
Retirado de http://www.designboom.com/architecture/beomki-lee-green-showers-hybrid-housing-hamburg-01-05-2016/	
Imagem 173 - Desenho Perpetiva Green Showers, Beomki Lee.....	página 286
Retirado de http://www.designboom.com/architecture/beomki-lee-green-showers-hybrid-housing-hamburg-01-05-2016/	
Imagem 174 - Corte Green Showers, Beomki Lee.....	página 286
Retirado de http://www.designboom.com/architecture/beomki-lee-green-showers-hybrid-housing-hamburg-01-05-2016/	
Imagem 175 - Desenho Técnico Green Showers, Beomki Lee.....	página 288
Retirado de http://www.designboom.com/architecture/beomki-lee-green-showers-hybrid-housing-hamburg-01-05-2016/	
Imagem 176 - Desenho Técnico Green Showers, Beomki Lee.....	página 288
Retirado de http://www.designboom.com/architecture/beomki-lee-green-showers-hybrid-housing-hamburg-01-05-2016/	
Imagem 177 - Desenho Técnico Green Showers, Beomki Lee.....	página 289
Retirado de http://www.designboom.com/architecture/beomki-lee-green-showers-hybrid-housing-hamburg-01-05-2016/	
Imagem 178 - Desenho Técnico Green Showers, Beomki Lee.....	página 289
Retirado de http://www.designboom.com/architecture/beomki-lee-green-showers-hybrid-housing-hamburg-01-05-2016/	
Imagem 179 - Rendering Canopia Project, Sou Fujimoto.....	página 290
Retirado de http://worldarchitecture.org/architecture-news/cefve/sou-fujimoto-and-laisn-roussel-unveil-wooden-canopia-tower-in-france.html	
Imagem 180 - Rendering Canopia Project, Sou Fujimoto.....	página 292
Retirado de http://worldarchitecture.org/architecture-news/cefve/sou-fujimoto-and-laisn-roussel-unveil-wooden-canopia-tower-in-france.html	
Imagem 181 - Rendering Canopia Project, Sou Fujimoto.....	página 292
Retirado de http://worldarchitecture.org/architecture-news/cefve/sou-fujimoto-and-laisn-roussel-unveil-wooden-canopia-tower-in-france.html	
Imagem 182 - Rendering Canopia Project, Sou Fujimoto.....	página 294
Retirado de http://worldarchitecture.org/architecture-news/cefve/sou-fujimoto-and-laisn-roussel-unveil-wooden-canopia-tower-in-france.html	
Imagem 183 - Rendering Canopia Project, Sou Fujimoto.....	página 296
Retirado de http://worldarchitecture.org/architecture-news/cefve/sou-fujimoto-and-laisn-roussel-unveil-wooden-canopia-tower-in-france.html	
Imagem 184 - Rendering Canopia Project, Sou Fujimoto.....	página 296
Retirado de http://worldarchitecture.org/architecture-news/cefve/sou-fujimoto-and-laisn-roussel-unveil-wooden-canopia-tower-in-france.html	

Imagem 185 - Desenho Perspetiva Canopia Project, Sou Fujimoto.....	página 297
Retirado de http://worldarchitecture.org/architecture-news/cefve/sou-fujimoto-and-laisn-roussel-unveil-wooden-cano-pia-tower-in-france.html	
Imagem 186 - Maqueta Canopia Project, Sou Fujimoto.....	página 297
Retirado de http://worldarchitecture.org/architecture-news/cefve/sou-fujimoto-and-laisn-roussel-unveil-wooden-cano-pia-tower-in-france.html	
Imagem 187 - Desenho Perspetico Canopia Project, Sou Fujimoto.....	página 298-299
Retirado de http://worldarchitecture.org/architecture-news/cefve/sou-fujimoto-and-laisn-roussel-unveil-wooden-cano-pia-tower-in-france.html	
Imagem 188 - Corte Canopia Project, Sou Fujimoto.....	página 300-301
Retirado de http://worldarchitecture.org/architecture-news/cefve/sou-fujimoto-and-laisn-roussel-unveil-wooden-cano-pia-tower-in-france.html	
Imagem 189 - Chair Farm, Werner Aisslinger.....	página 302
Retirado de http://www.dezeen.com/2012/04/16/chair-farm-by-werner-aisslingerat-ventura-lambrate/	
Imagem 190 - Chair Farm, Werner Aisslinger.....	página 304
Retirado de http://www.dezeen.com/2012/04/16/chair-farm-by-werner-aisslingerat-ventura-lambrate/	
Imagem 191 - Chair Farm, Werner Aisslinger.....	página 305
Retirado de http://www.dezeen.com/2012/04/16/chair-farm-by-werner-aisslingerat-ventura-lambrate/	
Imagem 192 - Chair Farm, Werner Aisslinger.....	página 305
Retirado de http://www.dezeen.com/2012/04/16/chair-farm-by-werner-aisslingerat-ventura-lambrate/	
Imagem 193 - Textile Bathroom, Werner Aisslinger, Home of Future.....	página 306
Retirado de http://www.designboom.com/design/werner-aisslinger-home-of-the-future/	
Imagem 194 - Textile Bathroom, Werner Aisslinger, Home of Future.....	página 306
Retirado de http://www.designboom.com/design/werner-aisslinger-home-of-the-future/	
Imagem 195 - Torneira AXOR, Werner Aisslinger.....	página 308
Retirado de http://www.dezeen.com/2016/04/16/front-gamfratesi-david-adjaye-axor-waterdream-collection-tap-fau-cet-milan-design-week-2016/	
Imagem 196 - Babylon Light, Ryan Taylor.....	página 310
Retirado de http://www.designboom.com/design/babylon-suspended-garden-light-fixture-by-studio-oi/	
Imagem 197 - Well Light, Ryan Taylor.....	página 310
Retirado de http://www.designboom.com/design/object-interface-well-light-02-06-2015/	
Imagem 198 - Moss Clock, Noktuku.....	página 312
Retirado de http://noktuku.com/moss-clock-14/	

ANEXOS



Le Corbusier/Pierre Jeanneret

"FIVE POINTS TOWARDS A NEW ARCHITECTURE," 1926

The theoretical considerations set out below are based on many years of practical experience on building sites.

Theory demands concise formulation.

The following points in no way relate to aesthetic fantasies or a striving for fashionable effects, but concern architectural facts that imply an entirely new kind of building, from the dwelling house to palatial edifices.

1. The supports. To solve a problem scientifically means in the first place to distinguish between its elements. Hence in the case of a building a distinction can immediately be made between the supporting and the non-supporting elements. The earlier foundations, on which the building rested without a mathematical check, are replaced by individual foundations and the walls by individual supports. Both supports and support foundations are precisely calculated according to the burdens they are called upon to carry. These supports are spaced out at specific, equal intervals, with no thought for the interior arrangement of the building. They rise directly from the floor to 3, 4, 6, etc. metres and elevate the ground floor. The rooms are thereby removed from the dampness of the soil; they have light and air; the building plot is left to the garden, which consequently passes under the house. The same area is also gained on the flat roof.

2. The roof gardens. The flat roof demands in the first place systematic utilization for domestic purposes: roof terrace, roof garden. On the other hand, the reinforced concrete demands protection against changing temperatures. Overactivity on the part of the reinforced concrete is prevented by the maintenance of a constant humidity on the roof concrete. The roof terrace satisfies both demands (a rain-dampened layer of sand covered with concrete slabs with lawns in the interstices; the earth of the flowerbeds in direct contact with the layer of sand). In this way the rain water will flow off extremely slowly. Waste pipes in the interior of the building. Thus a latent humidity will remain continually on the roof skin. The roof gardens will display highly luxuriant vegetation. Shrubs and even small trees up to 3 or 4 metres tall can be planted. In this way the roof garden will become the most favoured place in the building. In general, roof gardens mean to a city the recovery of all the built-up area.

3. The free designing of the ground-plan. The support system carries the intermediate ceilings and rises up to the roof. The interior walls may be placed wherever required, each floor being entirely independent of the rest. There are no longer any supporting walls but only membranes of any thickness required. The result of this is absolute freedom in designing the ground-plan; that is to say, free utilization of the available means, which makes it easy to offset the rather high cost of reinforced concrete construction.

4. The horizontal window. Together with the intermediate ceilings the supports form rectangular openings in the facade through which light and air enter copiously. The window extends from support to support and thus becomes a horizontal window. Slit vertical windows consequently disappear, as do unpleasant mullions. In this way, rooms are equally lit from wall to wall. Experiments have shown that a room thus lit has an eight times stronger illumination than the same room lit by vertical windows with the same window area.

The whole history of architecture revolves exclusively around the wall apertures. Through use of the horizontal window reinforced concrete suddenly provides the possibility of maximum illumination.

5. Free design of the facade. By projecting the floor beyond the supporting pillars, like a balcony all round the building, the whole facade is extended beyond the supporting construction. It thereby loses its supportive quality and the windows may be extended to any length at will, without any direct relationship to the interior division. A window may just as well be 10 metres long for a dwelling house as 200 metres for a palatial building (our design for the League of Nations building in Geneva). The facade may thus be designed freely.

The five essential points set out above represent a fundamentally new aesthetic. Nothing is left to us of the architecture of past epochs, just as we can no longer derive any benefit from the literary and historical teaching given in schools.

Constructional considerations

Building construction is the purposeful and consistent combination of building elements.

Industries and technological undertakings are being established to deal with the production of these elements.

Serial manufacture enables these elements to be made precise, cheap and good. They can be produced in advance in any number required.

Industries will see to the completion and uninterrupted perfecting of the elements.

Thus the architect has at his disposal a box of building units. His architectural talent can operate freely. It

Dear Studio Marconi,

I am very honoured to participate in the Triennial of Milan.

I want to realise the following environment project: a tree or several trees growing out of the windows. Big trees from the third or fourth floors, for example. In a house at the exhibition or not far from it. This is to be something permanent, not just for the exhibition.

To give an example: in the monotonous, sterile city, so much space is not lived in. So why shouldn't a tree instead of a person live in a flat if there is a shortage of oxygen? All you need is a window of a flat and a little space behind it. This is very important and can revolutionise the city more than by covering the roofs with forests. For the tree tenants leaning out of the windows can be seen from afar, everybody can derive pleasure from them; but the roof gardens and forests cannot be seen from the street.

The space rented to the tree must be insulated up to the height of the windowsill with a layer of Poreli rubber or plastic sheeting or other material and then filled with water for a week to see if everything is watertight.

The flats will then be filled up to the windowsills with earth in two layers, first lecca or pumice, then light humus or peat, with a water-permeable foamy-plastic layer in between.

The tree tenants are lifted into the flats through the windows with the aid of cranes, with the roots standing in the earth and the crown rising up in the air above the street.

The roots are buried in the dark room, the foliage grows into the bright daylight.

The windows must always remain open, without windowpanes, so that air, rain, heat, cold, wind, snow can get in.

This is the new living space of the tree tenant, who happens to have different needs from the human tenant. The room must be totally insulated from the rest of the building by insulation specialists. The rainwater must be conducted from the roof by a pipe and the overspill drained off through a second pipe.

The cars have ousted the trees into upper floors. The sterile vertical walls of the canyons of buildings, under whose aggressivity and tyranny we daily suffer, will be like green valleys where man can breathe freely.

A tree tenant is an ambassador of the forest.

The tree tenant pays his rent with oxygen, his capacity for absorbing dust, as an anti-noise machine which produces quiet, by eradicating toxins, purification of the contaminated rainwater, as a producer of happiness and health, as a bringer of butterflies and with its beauty and in many other currencies.

This can all be converted to money and is more than a human tenant can pay with a check.

Hundertwasser

- 329 -

ANTES



DEPOIS



ANTES



DEPOIS



ANTES



DEPOIS



ANTES



DEPOIS



ANTES



DEPOIS

