

PROJETO URBANO SANTA APOLÓNIA-XABREGAS

Conjunto urbano: Biblioteca, Museu, Auditório

Nuno Miguel Fernandes Rosado

Relatório Final para Obtenção do Grau de Mestre em

Arquitetura

Orientador: Prof. Doutor António Salvador de Matos Ricardo da Costa

Júri

Presidente: Prof^ª. Doutora Helena Silva Barranha Gomes
Orientador: Prof. Doutor António Salvador de Matos Ricardo da Costa
Vogal: Prof. Doutor Vítor Manuel de Matos Carvalho Araújo

Mai 2015

PROJETO URBANO SANTA APOLÓNIA-XABREGAS

Conjunto urbano: Biblioteca, Museu, Auditório

Relatório de Projecto, para Obtenção do Grau de Mestre em Arquitetura

Maio 2015

Nuno Miguel Fernandes Rosado; 76677

Agradecimentos

Ao Prof. António Salvador de Matos Ricardo da Costa

À minha mãe

Ao meu pai

Ao meu irmão

Ao Filipe

A toda a família

Aos amigos

Obrigado

Abstract

The main objective of this thesis report is to contribute to a thorough reflection regarding the best strategy to pursue in the qualification of the area between Santa Apolónia Station and Xabregas.

The content here displayed consists in the representation of a fundamented strategy, presented in the form of an urban project for the area previously mentioned, and consequently, an architectural project whose objective is to answer to a specific problem of that area's urban planning.

The two referenced projects were designed during the summer semester of the 2013-2014 student year, in Integrated Architecture Masters fifth curricular year for the curricular unit Final Project in Architecture - Dissertation.

The project addressed the opportunity to qualify this area of the city, still occupied by the Lisbon Port. This opportunity derives from the possible relocation of the port infrastructures to the south bank of the Tejo River, freeing the river front from any function and creating a suitable place for the development of this project.

The adopted strategy aims for a creation of a public park through a decontextualization. That decontextualization ensures a protection of the urban park, in physical terms, from the railroad infrastructures and from the Infante D. Henrique Avenue. It is then a collection of longitudinal buildings with a useful program, mostly commercial, that acts like an element which emphasizes the existing limit.

This territory planning was studied through a thorough research of its history, in order to understand its identity, and through case studies, where the concept of limit design was also adopted as a project strategy. This approach was based in the theory "Critical Reconstruction", developed in Berlin in the 70's by Josef Paul Kleihues.

In order to solve the various issues of the urban project, the resolution's scale was approximated, while simultaneously studying the suggested program's interaction in the new territory, thus presenting an architecture project.

The problem chosen to be solved at an approximate scale is based on the area between the newly built Infante D. Henrique Avenue and the Marquês de Nisa Square. The urban complex was designed under the concept of a limit, as it encloses itself, forming a central courtyard, which has in its relation with the river its major fundament. Therefore a program consisting of the Museu de Arquitectura de Lisboa, associated with a Library and an Auditorium is developed.

Key words: Identity

Timelessness

Relations

Urban Park

Site

Resumo

O presente relatório tem como principal objectivo contribuir para uma reflexão aprofundada sobre qual melhor estratégia a adoptar na qualificação da zona compreendida entre a Estação de Santa Apolónia e Xabregas.

O conteúdo aqui relatado consiste na representação de uma estratégia fundamentada, apresentada sobre a forma de um projecto urbano para a zona em causa, e consequentemente, um projecto de arquitectura, cujo objectivo é a resolução de um problema em concreto do planeamento urbano desta zona.

Os dois projectos referenciados foram executados no 2º semestre do ano lectivo de 2013 - 2014, do 5º ano do Mestrado Integrado em Arquitectura, no âmbito da unidade curricular de Projecto Final em Arquitectura - Dissertação.

O exercício debruçou-se sobre a oportunidade de qualificar esta zona da cidade, ainda ocupada pelo Porto de Lisboa. Esta oportunidade surge devido à possível deslocação das instalações portuárias para a margem sul do Tejo, libertando a frente ribeirinha de qualquer função, sendo este espaço livre apropriado como lugar de implantação do projecto.

A estratégia adoptada visa a criação de um parque público através de uma descontextualização. Essa descontextualização resulta numa protecção do parque urbano, em termos físicos, das instalações ferroviárias e da Avenida Infante D. Henrique. Trata-se então de um conjunto de edifícios longitudinais, munidos de um programa útil, maioritariamente comercial, que se comporta como um elemento que enfatiza o limite existente.

Esta estratégia de ordenamento do território é estudada através de uma pesquisa aprofundada sobre a história do território, de forma a compreender a sua identidade, e de casos de estudo, onde o conceito de desenho do limite foi também adoptado como estratégia projectual. A estratégia utilizada é fundamentada na teoria da "Reconstrução Crítica", enunciada em Berlim, na década de setenta, por Josef Paul Kleihues.

De modo a resolver diversas questões do projecto urbano, foi aproximada a escala da resolução, estudando ao mesmo tempo a interação do programa proposto no novo território, apresentando assim um projecto de arquitectura.

O problema escolhido para ser resolvido a uma escala aproximada baseia-se no remate entre a nova Avenida Infante D. Henrique com o Largo Marquês de Nisa. O conjunto urbano, desenhado sobre a forma de um limite, é encerrado e concluído, desenhando um pátio central cuja relação com o rio é o seu principal fundamento. É então desenvolvido um programa que consiste no Museu de Arquitectura de Lisboa, associado a uma Biblioteca e a um Auditório.

Palavras chave: Identidade Atemporalidade Relações Parque Urbano Lugar

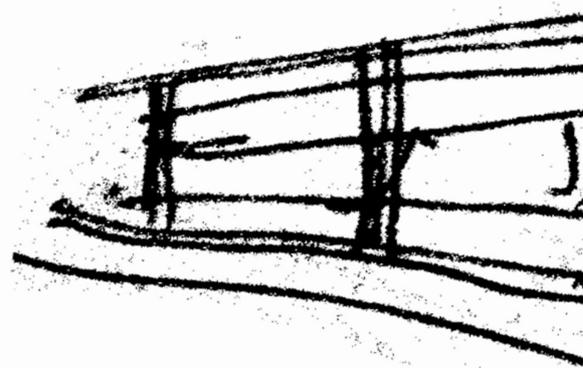
Índice

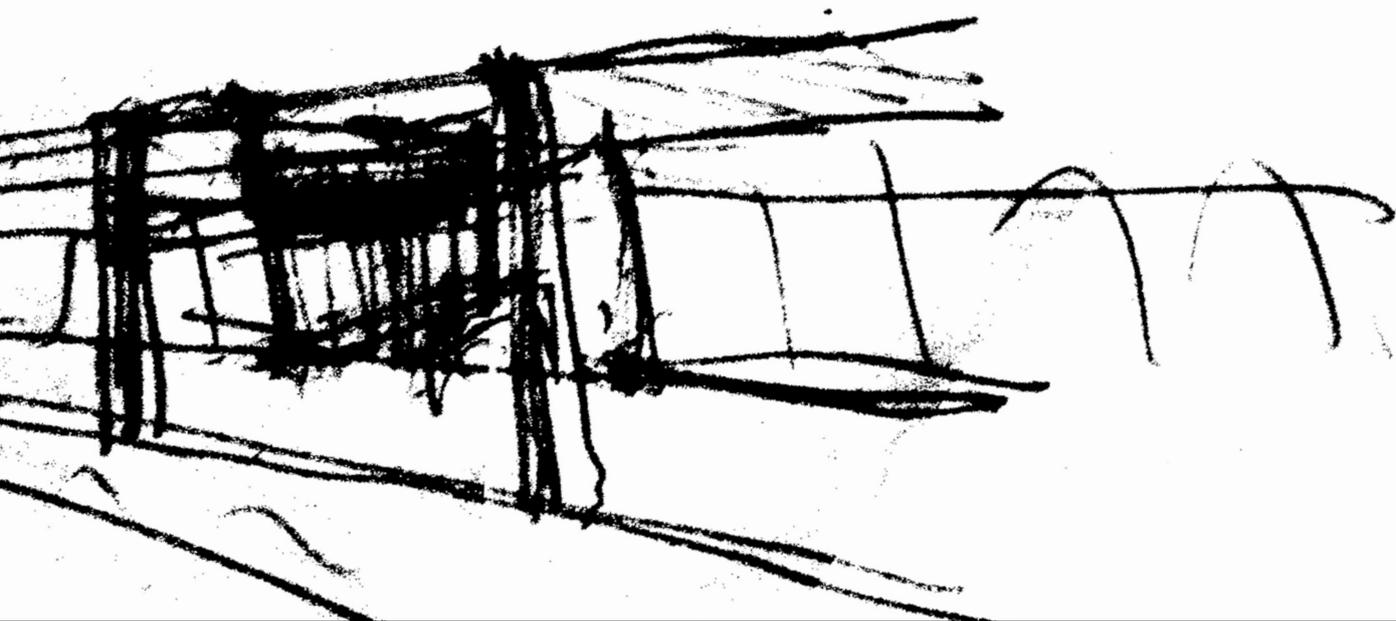
1 Introdução	3
1.1 Objectivo.....	4
1.2 Metodologia.....	5
1.3 Estrutura.....	6
2 O lugar	9
2.1 O Contexto histórico.....	11
2.2 O património.....	14
3 O Projecto urbano	25
3.1 O problema.....	27
3.2 O cenário zero.....	29
3.3 Uma questão de atemporalidade.....	32
3.4 O “Big Brother” espacial.....	39
3.5 A solução.....	43
4 O Projecto do Conjunto Urbano: Biblioteca, Museu, Auditório	55
4.1 O problema.....	59
4.2 A construção do lugar.....	61
4.3 A Biblioteca.....	67
4.4 O Museu.....	79
4.5 O Auditório.....	89
4.6 O piso em cave / serviços e estacionamento automóvel.....	95
5 Conclusão	97
6 Bibliografia	98
7 Anexos	101

Lista de figuras

Fig.	Pág.
1. Fotografia aérea com a área de estudo delimitada.....	10
2. Planta de Lisboa, Filipe Folque, 1856-58.....	13
3. Fotografia aérea com a área de estudo delimitada com identificação do património.....	15
4. Levantamento de 1904 a 1911 com identificação do património.....	16
5. Igreja de Santa Engrácia; Panteão Nacional; sucessão de plantas, alçado e corte.....	17
6. Museu Militar.....	18
7. Fotografia aérea da Estação de Santa Apolónia; fotografia de Abreu Nunes, 1950.....	18
8. Igreja de Nossa Senhora da Porciúncula; fotografia tirada entre 1898 e 1908.....	19
9. Estação Elevatória dos Barbadinhos; Museu da Água; fotografia do princípio do século XX.....	19
10. Palácio Pancas Palha / Palácio Van Zeller; fotografia de Armando Seródio, 1968.....	20
11. Convento de Santos-o-Novo; alçado voltado ao rio.....	20
12. Convento de Santos-o-Novo; planta de implatação.....	21
13. Convento de Santos-o-Novo; corte a passar pelo claustro.....	21
14. Igreja da Madre de Deus; Palácio Marquês de Nisa; levantamento de 1904 a 1911.....	22
15. Igreja da Madre de Deus; alçado e corte pormenorizado do claustro.....	22
16. Igreja da Madre de Deus; planta do piso térreo.....	22
17. Viaduto Ferroviário de Xabregas; desenho de Manuel Maria Bordalo Pinheiro, 1857.....	23
18. Convento de São Francisco de Xabregas; planta do piso térreo.....	23
19. Convento de São Francisco de Xabregas; óleo sobre tela de J. Pedroso, 1859.....	23
20. Viaduto ferroviário de Xabregas - fotografia de Arnaldo Madureira, 1968.....	28
21. Porto de Lisboa visto da Avenida Infante D. Henrique.....	31
22. Vila Adrana, século II; planta.....	35
23. O.M.Ungers; residência de estudantes em Enschede, Holanda, 1964.....	35
24. John Hejduk, "Berlin Masque"; maquete, 1979-83.....	37
25. John Hejduk, "Victims"; planta, 1986.....	37
26. John Hejduk, "Victims"; desenho das sesenta e sete estruturas, 1986.....	38
27. Ilustração do livro de John Hejduk, Berlin Masque, pag 140.....	40
28. Ilustração do livro de John Hejduk, Berlin Masque, pag 146.....	41
29. O.M.Ungers, projecto para um parque urbano, Salemi, Sicília, planta, 1985.....	42
30. Primeira proposta urbana, intenção projectual e o estudo do conceito adotado.....	45
31. Palácio de Charlottenhof, K. F. Schinkel, fotografia de Richard Peter.....	46
32. Palácio de Charlottenhof, K. F. Schinkel, prespectiva e planta.....	46
33. Stourhead.....	47
34. Stourhead, planta.....	47
35. O.M. Ungers, Bloco 1 IBA, Berlim, Alemanha, 1981-1987.....	48
36. Planta do projecto urbano.....	49
37. Planta do projecto urbano, demonstrando o piso térreo.....	49
38. Fotografias do viaduto ferroviario de Xabregas.....	51

Fig.	Pág.
39. Maqueta 1-500.....	52
40. Maqueta 1-500.....	53
41. Maqueta 1-200.....	56
42. Esquisso, pátio central.....	57
43. Planta de localização do projecto.....	60
44. Fotografia ao nível da rua da Câmara Municipal de Saynatsalo, Alvar Aalto.....	62
45. Fotografia do patio da Câmara Municipal de Saynatsalo, Alvar Aalto.....	62
46. Planta do primeiro piso, Câmara Municipal de Saynatsalo, Alvar Aalto.....	63
47. Corte e alçado, Câmara Municipal de Saynatsalo, Alvar Aalto.....	63
48. Maqueta 1-200.....	65
49. Planta à cota 0,5.....	66
50. Esquissos sobre a planta, relações espaciais.....	69
51. Álvaro Siza, Biblioteca Universitária de Aveiro, cortes e plantas, 1988 1994.....	70
52. Maqueta 1-200.....	71
53. Maqueta 1-200.....	72
54. Alçado g.....	73
55. Alçado e.....	73
56. Corte f.....	73
57. Planta à cota 1,5.....	74
58. Alçado i.....	75
59. Alçado h.....	75
60. Corte construtivo, Biblioteca.....	77
61. Maqueta 1-200.....	78
62. Planta à cota 5,4.....	81
63. Affonso Eduardo Reidy, interior do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1953.....	82
64. Affonso Eduardo Reidy, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, planta, 1953.....	82
65. Registo elaborado para o estudo do alçado do Museu.....	83
66. Maqueta 1-200.....	84
67. Alçado a.....	85
68. Alçado b.....	85
69. Corte construtivo, Museu.....	87
70. Affonso Eduardo Reidy, Centro Técnico da Aeronáutica, em São Paulo, 1947.....	88
71. Affonso Eduardo Reidy, Escola Preliminar, Centro Técnico da Aeronáutica, planta, 1947.....	88
72. Planta à cota 8,3.....	90
73. Corte b.....	91
74. Corte c.....	91
75. Corte construtivo, Auditório.....	93
76. Planta à cota -2,4.....	94





1.1 Objectivo

É com o intuito de apresentar e relatar o processo de projecto desenvolvido ao longo do ano lectivo de 2013/2014, no âmbito da unidade curricular de Projecto Final, integrada no Mestrado em Arquitectura, que surge este relatório.

O projecto em questão visa dar resposta a um futuro vazio urbano na cidade de Lisboa: troço da zona ribeirinha situado entre a estação ferroviária de Santa Apolónia e Xabregas. A resposta é dada através de uma proposta de desenho urbano. Posteriormente trabalha-se à escala do edificado.

O lugar identificado acima está hoje em dia afecto à actividade do Porto de Lisboa, sendo essa actividade facilmente reconhecida pela imagem característica desse aterro, ocupado por enormes e expressivos volumes de contentores. É, então, antecipado o surgimento de um vazio urbano neste aterro devido ao término contractual entre a Câmara Municipal de Lisboa e o Porto de Lisboa, devendo este, em principio, deslocar-se para a margem sul do Tejo.

Este relatório tem como objectivo constituir, através de uma outra linguagem, ser mais uma peça de representação do objecto projectado. Ou seja, pretende descrever o percurso da ideia para a resolução do problema. Uma peça em pé de igualdade com a maquete e as peças desenhadas, construindo assim todo um conjunto de reflexão e de representação sobre o objecto.

1.2 Metodologia

A metodologia deste trabalho consiste no relato do processo de desenvolvimento da resposta ao problema apresentado, assim como a descrição dessa resposta em termos formais, resposta que pode ser entendida como o objecto criado. Este processo de desenvolvimento pode ser compreendido por um conjunto composto pela abordagem ao problema em si e por diversas pesquisas que vão fundamentando as decisões projectuais.

Não me resta melhor maneira de relatar este processo de reflexão do que descrever e fundamentar as decisões que culminaram no projecto. Sendo assim, este relatório é uma sucessão de apresentação dos vários problemas que foram surgindo e a descrição das respostas dadas, fundamentadas pelas diversas pesquisas e representadas pelos registos elaborados. Registos estes compostos por desenhos, maquete, e pelo próprio texto deste relatório. As pesquisas foram elaboradas tanto através da leitura de textos publicados, identificados na bibliografia deste relatório, como através da análise a edifícios, objectos. As relações problema / resposta presentes nas ideias dos edifícios analisados são, quando comparadas com o problema em questão, pertinentemente utilizadas como exemplos, como casos de estudo.

Este relatório, por se basear numa resposta individual a um problema, apresenta, também, um carácter experimental.

1.3 Estrutura

A simplicidade da consulta foi um dos objectivos na elaboração deste relatório. A compreensão intuitiva do seu conteúdo requer assim uma organização onde o texto é repartido por três grandes capítulos: “O lugar”, “O Projecto urbano” e “O Projecto do Conjunto Urbano: Biblioteca, Museu, Auditório”.

Relativamente ao capítulo 2, “O lugar”, este está organizado em dois subcapítulos. Cada um deles é constituído por uma descrição dos diversos factores territoriais, relevantes na tomada de decisões ao longo do processo de desenho da intervenção:

Subcapítulo 2.1, “O Contexto histórico”, é descrita a evolução do território e da cidade ao longo de uma narrativa temporal. Esta evolução é então compreendida pela relação entre a descrição do lugar e os factores históricos nele ocorridos.

Subcapítulo 2.2, “O património”, são enumerados e descritos todos os edifícios dotados de interesse público, elementos activos na elaboração do novo espaço urbano.

Com o objectivo de descrever e fundamentar todo o processo de desenho do novo espaço público, o capítulo 3, “O Projecto urbano”, está dividido em cinco subcapítulos, cada um alusivo a uma fase desse mesmo processo:

Subcapítulo 3.1;

“O problema”, descreve as primeiras dificuldades encontradas, dificuldades estas referentes ao objectivo da proposta, à necessidade de uma intervenção, às características do lugar.

Subcapítulo 3.2;

“O cenário zero”, dá a conhecer a primeira estratégia de intervenção, a relação que o objecto deveria manter com o lugar, os aspectos relevantes do sítio que deveriam ser enaltecidos.

Subcapítulo 3.3;

“Uma questão de atemporalidade”, expõe através de uma pesquisa exhaustiva de casos de estudo e teorias urbanas, o conceito referente ao espaço público que se cria.

Subcapítulo 3.4;

“O “Big Brother” espacial”, faz a reflexão conceptual através de uma síntese da pesquisa elaborada e relatada no subcapítulo anterior, retirando desta todos os aspectos relevantes a uma intervenção no sítio em questão, dando a conhecer a ideia.

Subcapítulo 3.5;

“A solução”, expõe e descreve intensivamente a intervenção proposta.

No capítulo 4, “O Projecto do Conjunto Urbano: Biblioteca, Museu, Auditório”, é detalhada a solução proposta, desenhada à escala do edifício. É dividido em cinco subcapítulos, onde se descreve o percurso que culminou na solução final:

Subcapítulo 4.1;

“O problema”, especifica a parte do plano urbano cuja dificuldade de resolução convidava a uma aproximação à escala do edifício, aproximação esta extremamente necessária. É também neste subcapítulo que são enumeradas as novas oportunidades que o plano urbano oferece, oportunidades relevantes para a qualificação do espaço público através de um programa concreto.

Subcapítulo 4.2;

“A construção do lugar”, tem como objectivo representar o novo lugar no qual é implantado o objecto, referindo ao mesmo tempo as soluções encontradas para um contexto racional da intervenção, ou seja, dando a conhecer as novas relações originadas entre edifício e as pre-existências.

Subcapítulo 4.3 / 4.4 / 4.5

Nos subcapítulos “A Biblioteca”, “O Museu”, “O Auditório”, é descrito de forma minuciosa cada um dos edifícios que compõem o conjunto projectado, mais concretamente, a sua forma, as relações que mantém entre eles e com o espaço público e a sua organização programática.

Subcapítulo 4.6;

“O piso em cave / serviços e estacionamento automóvel” é o subcapítulo que descreve e fundamenta as opções relativas ao espaço comum aos três edifícios do conjunto, espaço este que se encontra enterrado.

Com o objectivo de finalizar, o capítulo 5, “Conclusão”, é apresentada uma reflexão acerca do lugar e da intervenção proposta. Uma reflexão a *posteriori* sobre o trabalho realizado, que desta maneira o conclui.

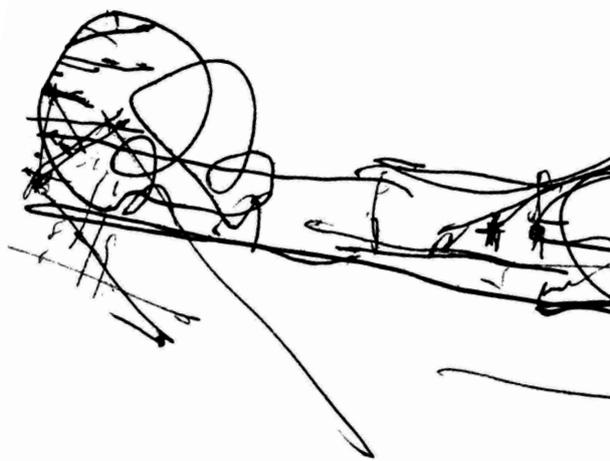






fig. 1. Fotografia aérea com a área de estudo delimitada, fonte: Google Earth; delimitação: autor

2.1 O Contexto histórico

O lugar, objecto de intervenção, fica situado na zona Oriental de Lisboa, mais concretamente, na margem do Tejo, aterrada, entre a estação de Santa Apolónia e Xabregas (figura 1) .

A paisagem urbana deste lugar é caracterizada pelos diferentes bairros, na sua maioria residenciais, e pelo património existente, constituído por edifícios de grande escala que de certa forma vão pontuando o território.

É facilmente imaginado este território antes da Revolução Industrial: basta substituir toda a estrutura edificada de pequena escala por campos agrícolas, campos estes que pertenciam às propriedades dos diferentes conventos, mosteiros e palácios que ali foram construídos, e que muitos deles ainda existem.

A proximidade com o Tejo foi um lugar de excelência para a localização dessas construções monumentais devido à fertilidade que o terreno apresentava. Os campos agrícolas garantiam assim uma certa auto-suficiência aos seus habitantes. Um caminho extremamente orgânico, que se acomodava aos declives das colinas e vales, interligando os diversos conventos, mosteiros e palácios, denominado caminho do pré-posto, era uma das principais saídas da cidade. (Matos & Paulo, 1999)

O território começou a ser loteado, por volta do século XVI. Este loteamento deveu-se ao deslocamento dos habitantes das zonas centrais da cidade. A vivência nessas zonas centrais era caracterizada por um certo caos, ao contrário dos bairros situados na proximidade com o Tejo, que ofereciam uma maior salubridade. A margem do rio começou então a ser desenhada através de um conjunto de cais marítimos privados, com o intuito de proporcionar trocas comerciais.

Um novo percurso surge, ligando estes diversos cais marítimos, chamado Caminho do Oriente, ajudando também a um parcelamento dos terrenos mais interiores. (Matos & Paulo, 1999)

Depois de um grande interesse pelo espaço público desta zona Oriental de Lisboa, o que levou ao aparecimento de diversos palácios da nobreza, dá-se o terramoto de 1755. Como a catástrofe não teve consequências neste território, a preocupação das entidades públicas foi centrada nas zonas da cidade que necessitavam de uma atenção especial relativa à sua reconstrução, como é o caso da Baixa Pombalina.

Os recentes bairros reconstruídos, após o terramoto, impuseram-se como áreas principais da cidade, o que, de certa forma, poderá ter sido um factor que levou ao esquecimento de todas aquelas áreas que dispensavam a reconstrução, estagnando assim o seu desenvolvimento.

A paisagem urbana desta zona Oriental de Lisboa pouco se alterou até à Revolução Industrial. Em 1856 dá-se a construção do primeiro troço de caminho-de-ferro, porém, este apenas foi consolidado em 1865 com a construção da estação de Santa Apolónia. Esta infra-estrutura foi relevante para a modificação da paisagem deste lugar, para além da apropriação dos terrenos necessários à construção da ferrovia, dá-se o aparecimento de inúmeras outras estruturas de apoio, como o viaduto ferroviário de Xabregas. (França, 1980)

Com o objectivo de oferecer uma maior eficiência ao escoamento de mercadorias, foi, em 1883, apontada uma comissão com a missão de elaborar o projecto para o novo Porto de Lisboa.

A actividade portuária de então era efectuada ao longo das margens arenosas do Tejo, havendo a necessidade de embarcações de menor escala fazerem a ligação entre os navios ancorados no meio do rio e a cidade.

O projecto para o novo Porto de Lisboa foi, então, faseado, atribuindo vários níveis de prioridade a diversas secções ribeirinhas da cidade, compreendendo a construção de infra-estruturas de apoio à actividade portuária: a primeira secção, relativa à margem entre o caneiro de Alcântara e Santa Apolónia, como é o exemplo do Cais do Sodré, o Cais da Alfândega e a Doca do Poço do Bispo. A segunda secção, estipulada desde Belém e o caneiro de Alcântara, onde foram projectadas as Docas do Bom Sucesso. A terceira e última secção, prevista para a zona entre Santa Apolónia e o Beato.

Com isto, na zona Oriental de Lisboa, começaram a emergir um enorme número de indústrias substituindo o tecido rural que caracterizava a área. Para além destas infra-estruturas, fábricas, armazéns, etc, a população que, outrora, vivia do campo vem alojar-se em vilas operárias, de grande escala, originando assim uma outra classe social na cidade: o proletariado.

Já no século XX, sob o regime do Estado Novo, Duarte Pacheco desenvolve planos gerais para a urbanização de todo o país. Entre estes planos estava prevista a criação de uma zona industrial para a área Oriental de Lisboa, que compreendia também o desenho da avenida Infante D. Henrique, assim como uma melhoria geral na estrutura do Porto de Lisboa. (sítio do Porto de Lisboa)

Hoje em dia, este território é de novo repensado como um lugar onde a experiência com o Tejo pode ser valorizada, sendo alvo de uma intenção de requalificação global de toda a frente ribeirinha da cidade. Várias parcelas desta frente de rio já foram alvo de requalificação. De modo a que esta requalificação das áreas ribeirinhas possa ser contínua, e dado o termino contratual entre o Porto de Lisboa e a Câmara Municipal, surge a oportunidade de redesenhar todo este aterro, todo este lugar, objecto de estudo deste trabalho.

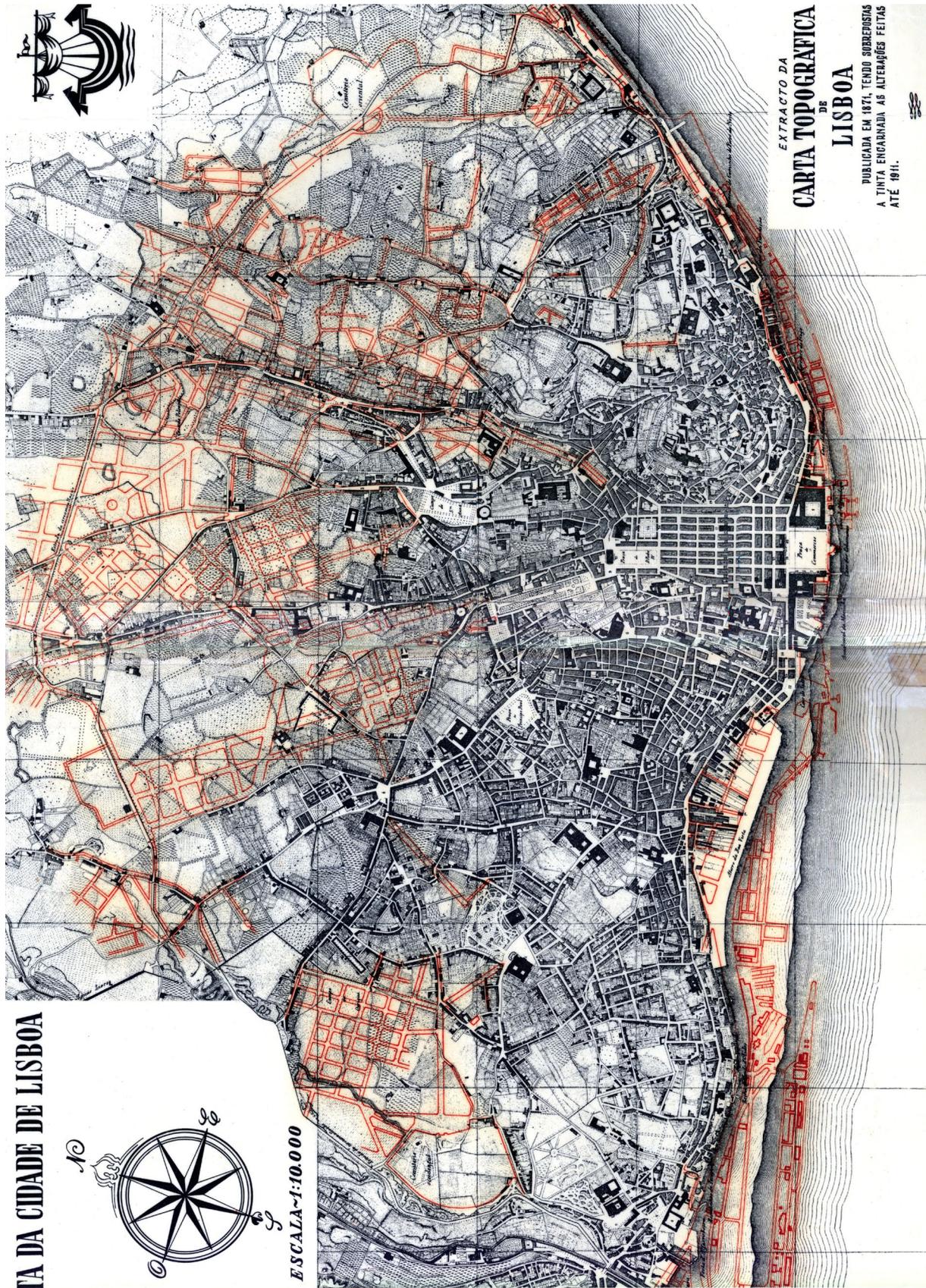


fig. 2. Planta de Lisboa, Filipe Folque, 1856-58
anotados a vermelho, os melhoramentos projectados até 1911
fonte: FRANÇA, José-Augusto - "Lisboa: urbanismo e Arquitectura", 2006

2.2 Património

Como testemunho da tão rica história deste lugar, referida atrás, temos um vasto património que constituíu factor activo no que às decisões projectuais.

De modo a que cada edifício dotado de interesse público seja individualizado para uma organizada descrição, é elaborada uma planta com a sua localização (figura 3 e figura 4). Deste modo, é possível também relacionar todos estes objectos uns com os outros, ajudando ao entendimento do lugar, em termos fenomenológicos e temporais, enquanto paisagem construída, enaltecendo a memória do território.

1- Igreja de Santa Engrácia; Panteão Nacional, CODSIG 3288, Classificação: Monumento Nacional
Decreto n.º 251/70, DG n.o 129, de 03-06-1970. Decreto de 16-06-1910, DG n.º 136, de 23-06-1910

2- Museu Militar, CODSIG 3309, Classificação: Monumento de Interesse Público
Decreto n.º 45 327, DG n.o 251, de 25-10-1963

3- Estação do Cais dos Soldados; Estação Ferroviária de Santa Apolónia, não classificado

4- Igreja de Nossa Senhora da Porciúncula; do Convento dos Barbadinhos, CODSIG 3284, Classificação: Imóvel de Interesse Público
Decreto n.º 1/86, DR n.o 2, de 03-01-1986

5- Estação Elevatória dos Barbadinhos; Museu da Água, CODSIG 251, Classificação: Conjunto de Interesse Público
Desp. de 25-08-1984; Portaria n.º 1176/2010, DR n.º 248, de 24-12- 2010

6- Palácio Pancas Palha / Palácio Van Zeller, CODSIG 4912, Classificação: Imóvel de Interesse Público
Decreto n.º 67/97, DR n.o 301, de 31-12-1997

7- Convento de Santos-o-Novo, CODSIG 3234, Classificação: Imóvel de Interesse Público
Decreto n.o 31/83, DR n.o 106, de 09-05-1983

8- Igreja da Madre de Deus (Museu Nacional do Azulejo), CODSIG 3280, Classificação: Monumento Nacional
Decreto de 16-06-1910, DG n.o 136, de 23-06-1910

9- Viaduto Ferroviário de Xabregas, não classificado

10- Convento de São Francisco de Xabregas, não classificado

Classificação segundo o PDM, Câmara Municipal de Lisboa, Anexo 2,
Imóveis, conjuntos e sítios classificados e em vias de classificação

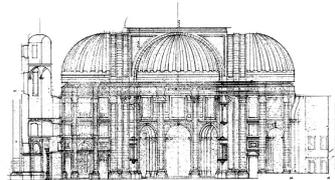
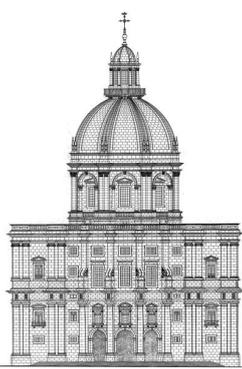
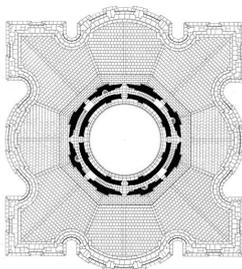
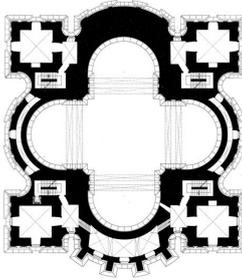
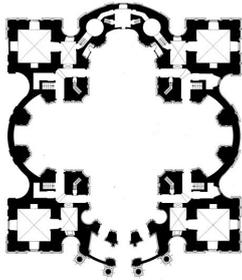
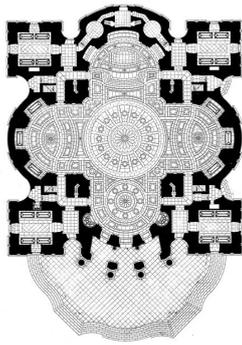
A descrição individual de cada edifício (ou estrutura) referencia a data de construção e os materiais adoptados. Ilustra-se cada texto com desenhos técnicos ou com imagens cuja identidade do edifício.



fig. 3. Fotografia aérea da área de estudo com identificação dos edifícios com valor patrimonial, fonte: Google Earth; identificação: autor



fig. 4. Levantamento de 1904 a 1911 com identificação dos edifícios com valor patrimonial
fonte: "Levantamento da Planta de Lisboa: 1904-1911", Lisboa, Câmara Municipal; identificação: autor



[1] Igreja de Santa Engrácia/ Panteão Nacional, CODSIG 3288, Monumento Nacional

Projecto da autoria dos arquitectos Luís Amoroso Lopes e João Nunes Tinoco, começou a ser construído em 1682, tendo apenas sido terminado já no século XX (1966).

Construída sobre o local da primeira igreja de Santa Engrácia, igreja esta que ruíu em 1681, foi considerada monumento nacional em 1910, e considerada Panteão Nacional em 1916, distinções estas que foram atribuídas antes da conclusão das obras.

É facilmente reconhecido o estilo barroco pela forma ondulada presente nos seus alçados, uma ondulação composta por uma sucessão de curvas e contra-curvas, que transmite um dinamismo característico deste estilo.

Apresenta uma planta em cruz grega, cujos quatro cantos são rematados por um torreão. Entre os torreões, no seu interior, quatro abóbadas de concha desenharam, a entrada, a ábside com a capela-mor, e os dois braços, cada uma com três capelas.

A cúpula é composta por um tambor e um zimbório em forma circular. Apresenta também um lanternim, este também composto por tambor e zimbório circulares.

Devido aos 284 anos de construção, este edifício apresenta uma grande diversidade de materiais. Mármore, cantaria de lioz branco e encarnado, betão armado e madeira são alguns dos materiais empregues que podemos encontrar.

Apesar de um edifício religioso, é desde 1916 utilizado sobre um programa funerário, destinado a homenagear cidadãos portugueses que, ou pelo exercício de altos cargos políticos, militares, ou pelo papel relevante no que à expansão da cultura portuguesa diz respeito, se distinguiram por serviços prestados ao país. (sítio do IHRU, SIPA)

fig. 5. Igreja de Santa Engrácia/ Panteão Nacional, sucessão de plantas, alçado e corte
fonte: Sítio do Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana, Sistema de Informação para o Património Arquitectónico

[2] Museu Militar, CODSIG 3309, Monumento de Interesse Público

Da autoria do arquitecto José Teixeira Lopes, o actual edifício começou a ser construído em 1760 sobre as ruínas do antigo arsenal do Exército. Em 1764 deu-se a conclusão das obras do edifício. Passa a ser reconhecido como Museu de Artilharia a partir de 1851, sendo atribuído um programa expositivo. É Museu Militar desde 1926.

Apresenta uma planta rectangular, distribuindo-se em torno de um pátio central quadrado. O alçado que dá para a Avenida Infante D. Henrique é singularizado por um portico que se destaca do plano da fachada composta por nove colunas monumentais, em que três apresentam uma secção quadrada e seis uma secção circular.

Apresenta um contraste entre elementos em cantaria de calcário e os panos de alvenaria mista, rebocados e pintados. Para além da madeira, é também utilizado azulejo para revestimentos decorativos, assim como o bronze, o ferro forjado e o ferro fundido na concepção de peças escultóricas. (sítio do IHRU, SIPA)

[3] Estação Ferroviária de Santa Apolónia

Edificada entre 1862 e 1865 em frente ao “Cais dos Soldados”, num local outrora ocupado por um antigo quartel de artilharia, é a estação mais antiga de Lisboa e o ponto de partida de diversos comboios, quer a nível nacional, quer internacional. Desenhada pelo engenheiro João Evangelista de Abreu, Nicolas Lecrenier e Angel Ugart, consiste numa grande nave de planta retangular. Com as características próprias da arquitectura oitocentista, apresenta uma influência classicista, assim como um rigor e uma sobriedade geométrica. É construída maioritariamente em alvenaria, embora a cantaria em calcário possa ser reconhecida nos seus cunhais e nas molduras dos vãos. É também empregue o ferro forjado e a madeira de pinho. (sítio do IHRU, SIPA)



fig. 6. Museu Militar
Fonte: Bing Maps



fig. 7. Fotografia aérea da Estação de Santa Apolónia
fotografia de Abreu Nunes, 1950
fonte: Sítio do Arquivo Municipal da Câmara Municipal de Lisboa



fig. 8. Igreja de Nossa Senhora da Porciúncula
Fonte: Bing Maps

[4] Igreja de Nossa Senhora da Porciúncula; do Convento dos Barbadinhos, CODSIG 3284, Imóvel de Interesse Público

Concluída em 1742, no reinado de D. João V, apresenta uma planta retangular onde se desenvolve a nave e a capela-mor, claramente visíveis pelos dois volumes que compõem o objecto.

A fachada principal é caracterizada pelos três arcos que desenharam o acesso à única nave através de uma arcada, funcionando assim como um espaço de transição. Nesta fachada ergue-se uma torre sineira de secção quadrada, construída já no século XIX.

No que à materialidade diz respeito, este edifício é construído em alvenaria mista, cantaria de calcário nos cunhais, frisos e molduras dos vãos. Relativamente aos acabamentos é empregue o reboco e estuque pintado, azulejos e madeira proveniente do Brasil. (sítio do IHRU, SIPA)

[5] Estação Elevatória dos Barbadinhos; Museu da Água, CODSIG 251, Conjunto de Interesse Público

Da autoria do arquitecto Manuel Nunes Tiago, inaugurada em 1880, manteve-se em funcionamento até 1928, ano em que foi construída a nova estação eléctrica. Foi desactivada e remodelada em 1950, com o objectivo de receber a sede do Museu da Água.

Em termos formais, trata-se de um enorme reservatório paralelepípedo, coberto por abobadas de aresta, apoiadas em pilares de secção quadrada.

O edifício ao lado, de vinte metros de altura, nos quais se desenvolvem três pisos, estavam localizadas as máquinas a vapor elevatórias, máquinas estas que foram conservadas para integrarem o museu como peças expositivas. É empregue neste edifício, alvenaria de tijolo, betão armado, cantaria de calcário e reboco pintado. (sítio do IHRU, SIPA)

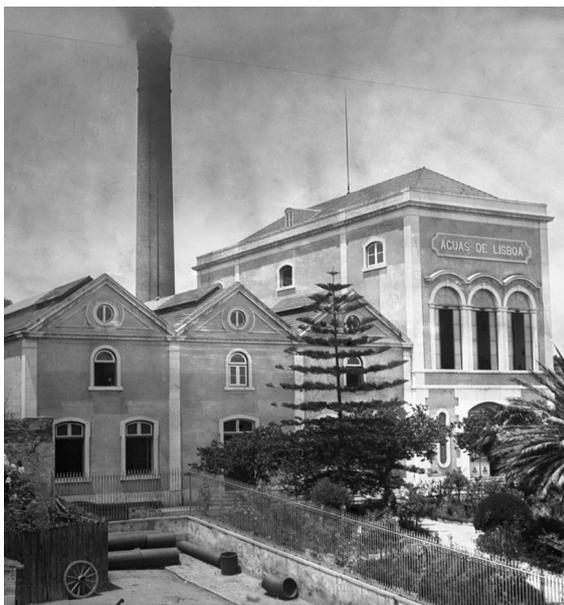


fig. 9. Estação Elevatória dos Barbadinhos; Museu da Água, fotografia de Alberto Carlos Lima, 1906
fonte: Sítio do Arquivo Municipal da Câmara Municipal de Lisboa

[6] Palácio Pancas Palha / Palácio Van Zeller, CODSIG 4912, Imóvel de Interesse Público

Construído no século XVI é um dos típicos palácios que se ergueram na zona Oriental de Lisboa, cuja propriedade era, também, composta pela respectiva quinta.

O edifício é organizado por dois corpos que abraçam um jardim central murado. Um desses corpos apresenta uma planta em forma de “L”. Trata-se de um volume complexo, com coberturas em telhado de duas, três e quatro águas. As fachadas apresentam alguma diversidade no que toca à distribuição dos vãos devido ao declive das ruas que as acompanham. É rematada com a cobertura através de uma cornija saliente suportando um beirado simples.

Devido às numerosas intervenções de que foi alvo, este edifício é composto por uma grande variedade de materiais, sendo os mais evidentes a alvenaria pobre em fundações e a alvenaria mista na composição das paredes exteriores. As paredes interiores são constituídas por tabique. É também utilizada a cantaria em pedra calcária nas molduras dos vãos, nos cunhais e nos elementos decorativos. A estrutura da cobertura e das lajes é realizada em betão armado. Nos pavimentos interiores é utilizada a madeira e nos pavimentos dos pátios o granito.

(sítio do IHRU, SIPA)



fig. 10. Palácio Pancas Palha / Palácio Van Zellerfoto
fotografia de Armando Seródio, 1968
fonte: Sítio do Arquivo Municipal da Câmara Municipal de Lisboa

[7] Convento de Santos-o-Novo, CODSIG 3234, Imóvel de Interesse Público

Construído durante o reinado de Filipe II, no século XVII, este convento foi recuperado depois de ter ficado parcialmente destruído em 1755.

De planta quadrada, com claustro também quadrado. Na fachada Norte encosta uma igreja de planta retangular, regular, esquema típico de um convento feminino.

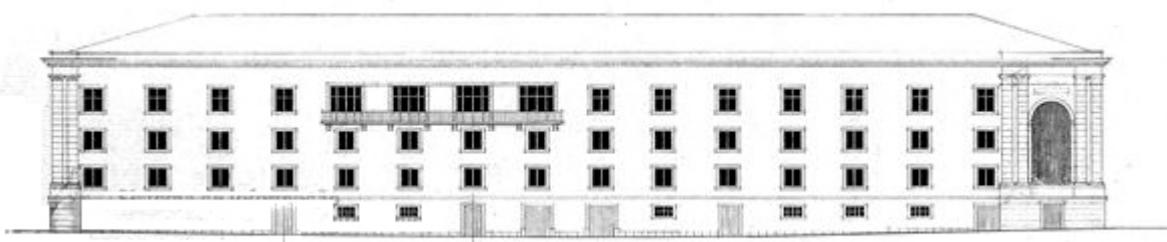


fig. 11. Convento de Santos-o-Novo, alçado voltado ao rio
fonte: Sítio do Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana, Sistema de Informação para o Património Arquitectónico

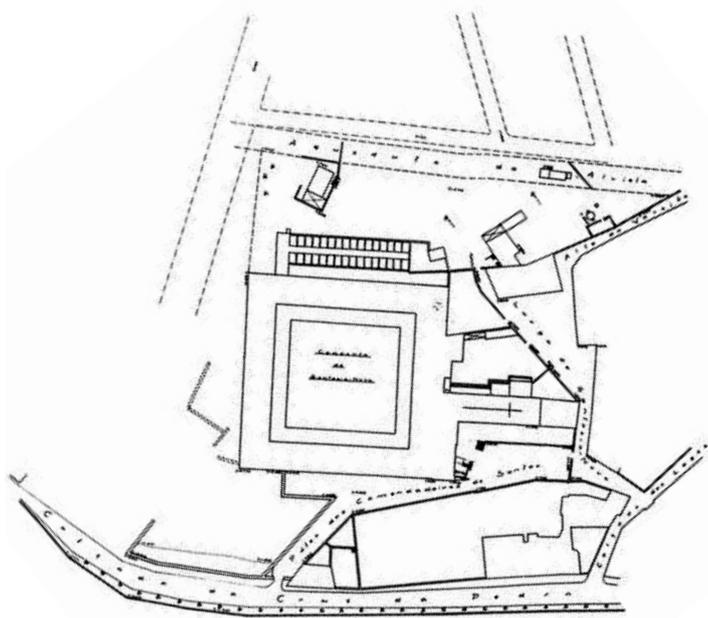


fig. 12. Convento de Santos-o-Novo, planta de implatação
 fonte: Sítio do Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana,
 Sistema de Informação para o Património Arquitectónico

O claustro, maneirista, é constituído por três pisos. Nos dois primeiros pisos, é desenvolvida uma arcada composta por pilares em cantaria, sendo que o último piso é formado por uma segunda arcada, que sustem a cobertura desse espaço.

Os corpos longitudinais que compõem o edifício principal, de planta quadrada, apresentam um desenho de influência maneirista. As coberturas em cada corpo são compostas por duas águas, nas quais nascem vãos do tipo águas-furtadas.

As paredes são construídas em alvenaria também mista. É utilizada a cantaria de pedra calcária nas molduras dos vãos. No que acabamentos diz respeito pode ser encontrado o reboco pintado e o azulejo.

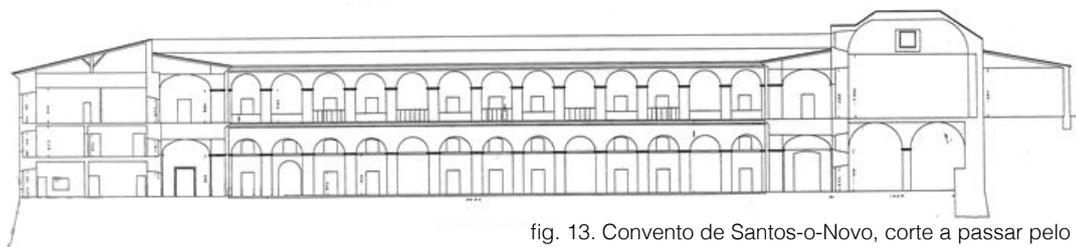


fig. 13. Convento de Santos-o-Novo, corte a passar pelo claustro
 fonte: Sítio do Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana, Sistema de Informação para o Património Arquitectónico

Na igreja, composta por nave e capela-mor, com cobertura em abóbada de berço, tipicamente barroca, é utilizada a talha dourada e embutidos de mármore, sendo que o pavimento é desenhado através de uma composição de pedra calcária. (sítio do IHRU, SIPA)

[8] Igreja da Madre de Deus (Museu do Azulejo), CODSIG 3280, Monumento Nacional

Esta Igreja de insere-se num complexo constituído, para além dela, pelo Convento de Madre de Deus e pelo Palácio dos Marquês de Nisa.

O Palácio Marquês de Nisa é um dos típicos palácios da zona Oriental de Lisboa, pertencente à nobreza, tendo sido propriedade de diferentes famílias ao longo da história.

Tanto a Igreja como o Convento da Madre de Deus foram fundados em 1509, pela Rainha D. Leonor, desenhados pelo arquitecto Diogo de Torralva.

Quer o Palácio Marquês de Nisa, como o conjunto religioso, possuem uma grande diversidade de estilos arquitectónicos devido às sucessivas intervenções de que foram alvo, nomeadamente após o terramoto de 1755.

Desde 1980, funciona nestes edificios o Museu Nacional do Azulejo

De planta irregular, o convento apresenta um claustro de forma quadrada, de dois pisos. Neste se desenvolve uma arcada de cobertura em abóbada de aresta, no piso térreo, e de cobertura em madeira no primeiro piso.

A igreja, tipicamente barroca, é desenhada no corpo transversal à Rua da Madre de Deus, através de um único eixo onde é organizada uma profunda capela-mor.

Os corpos, de cobertura em duas águas, são compostos por fachadas rebocadas e pintadas de branco, acompanhadas por um embasamento de cantaria. Este material é também adoptado nos cunhais e nas molduras quer dos vãos rectilíneos, quer nos óculos, que surgem nas fachadas internas, ao nível do segundo e terceiro piso. Encostada à fachada da Rua Madre Deus, é desenhada uma torre sineira, de secção quadrada. (sítio do IHRU, SIPA)



fig. 14. Igreja da Madre de Deus
fonte: "Levantamento da Planta de Lisboa: 1904-1911",
Lisboa, Câmara Municipal

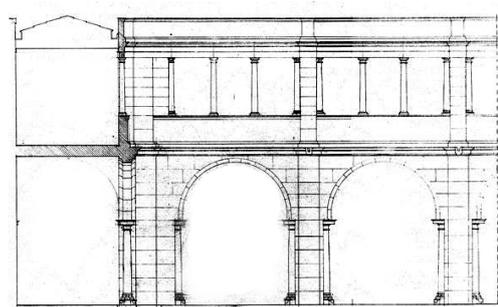


fig. 15. Igreja da Madre de Deus
corte-alçado do claustro
fonte: Sítio do Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana,
Sistema de Informação para o Património Arquitectónico

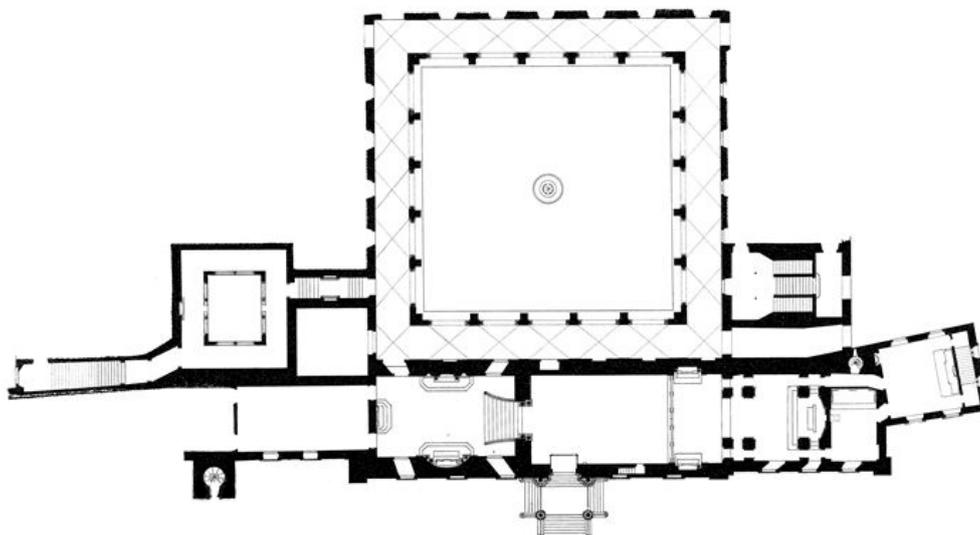


fig. 16. Igreja da Madre de Deus, planta do piso térreo
fonte: Sítio do Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana, Sistema de Informação para o Património Arquitectónico



fig. 17. Viaduto Ferroviário de Xabregas, desenho de Manuel Maria Bordalo Pinheiro
 fonte: "Archivo Pittoresco", Ano 1, nº 5, Agosto de 1857

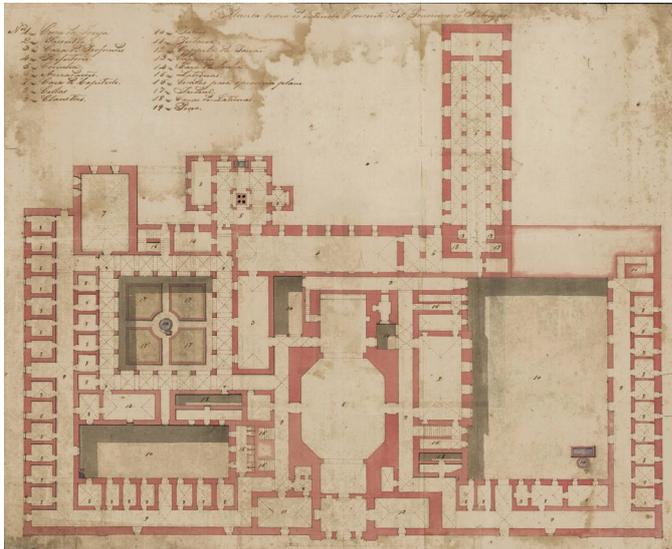


fig. 18. Convento de São Francisco de Xabregas, planta piso térreo
 fonte: Sítio da Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas - Arquivo Nacional Torre do Tombo



fig. 19. Convento de São Francisco de Xabregas
 óleo sobre tela de J. Pedroso, 1859
 fonte: SOUZA, Alberto - "ALFACINHAS, Os lisboetas do passado e do presente"

[9] Viaduto ferroviário de Xabregas

Construído em 1834 pelo engenheiro Valentine C.L e John Sutherland, trata-se de uma estrutura funcional que sobrepõe uma linha ferroviária a uma via pré-existente.

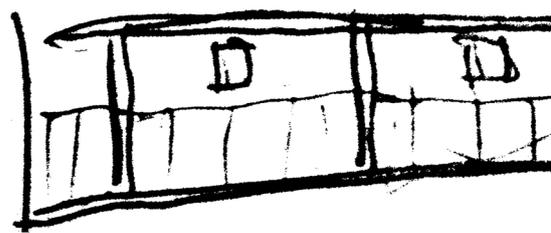
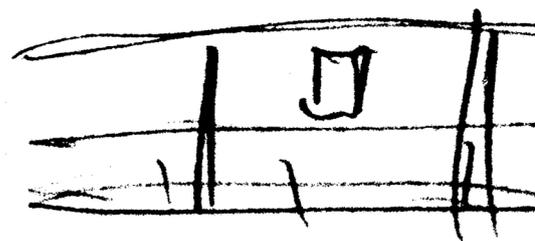
Estrutura em ferro, substituída por uma estrutura mista em arcos de cantaria e viga de betão em 1954, foi determinante na afirmação de uma sociedade industrial na zona Oriental de Lisboa, que até então se mostrava tímida e reservada. (sítio do IHRU, SIPA)

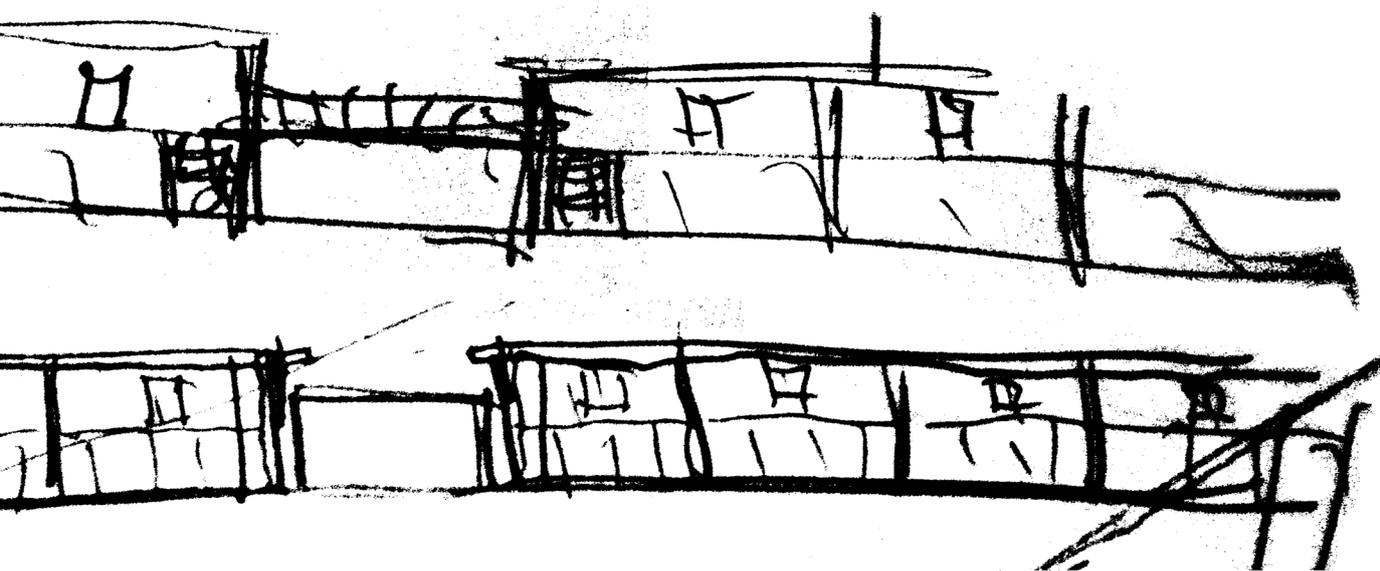
[10] Convento de São Francisco de Xabregas

Situado sobre as ruínas do antigo Paço de Xabregas, o Convento de São Francisco de Xabregas foi fundado em 1456, projectado pelo arquitecto João Nunes Tinoco, porém, devido aos grandes estragos consequentes do terramoto de 1755, o convento foi demolido e reconstruído na sua totalidade em 1757

Possui uma planta retangular composta por diversos corpos que desenhavam um claustro e dois pátios interiores. Dividindo o claustro e um dos pátios interiores, um corpo central é ocupado pela igreja conventual, de planta octógona não regular, com torre sineira recuada. A fachada da igreja é revestida a cantaria e é rematada por um frontão.

Desde 1980 que este edifício alberga o Teatro Ibérico, embora tenha sido utilizado ao longo da história como quartel do exército, fábrica de tecidos, armazém de tabacos, e unidade industrial. (sítio do IHRU, SIPA)





3.1 O problema

Ninguém espera que, por exemplo, um médico cure um certo paciente de uma certa patologia que esse paciente não apresente. Ninguém espera que um matemático desenvolva cálculos sem que estes sejam destinados à resolução de um problema.

Após a leitura de obras de Alberto Campo Baeza, principalmente “A Ideia Construída”, entende-se que é sobre os problemas que os arquitectos se focam e onde tiram motivação. O título desta obra de Alberto Campo Baeza não poderia ser mais sugestivo. As ideias constroem-se. Mais que tudo, os arquitectos desenham ideias, e apesar de o objecto em termos fenomenológicos não se tornar tangível ou simplesmente desaparecer, devido à sua efemeridade ou à sua demolição, a ideia fica construída para a eternidade, sob forma de qualquer género de representação dos seus fenómenos.

Reflectindo sobre o nascimento e o desenrolar de um problema, estes surgem através intenções de alguém para um certo “algo”. São desejos ou necessidades, apresentados sobre a forma de programas, de limites estabelecidos, de regras funcionais, como se de um jogo se tratasse. É um ponto de partida que se impõe ao drama da folha em branco, e com isso acresce realidade e lucidez à ideia, mas principalmente acresce a possibilidade de surgir uma ideia.

Não se compreende algo de que não se conhece a génese, o porquê do que foi criado e com que intuito, e esse porquê, esse intuito, são facilmente respondidos com o conhecimento do problema inicial. Invertendo assim a linha de raciocínio, havendo uma clara noção do problema, da génese, é entendível a essência do “algo”, que não é mais do que a ideia por detrás do fenómeno.

“Reclamo a Ideia como a base necessária a qualquer obra de criação. Como base imprescindível da Arquitectura. Pensar ou não pensar. Eis a questão.”

BAEZA, Alberto Campo - “A Ideia Construída”, Caleidoscópio, 2009, pag 48



fig. 20. Viaduto ferroviário de Xabregas - fotografia de Arnaldo Madureira, 1968
fonte: Sítio do Arquivo Municipal da Câmara Municipal de Lisboa

3.2 O cenário zero

A estratégia de dotar o lugar de algum interesse urbano foi, de algum modo, a tentativa de relacionar a vasta frente ribeirinha aterrada, ainda ocupada pelo porto de contentores, com os vales que nele desembocam. Estes vales, Vale de Chelas e Vale de S. António, apresentam uma complexidade urbanista, dispar entre si, própria da cidade de Lisboa. Entre esta realidade e o aterro, existe um limite físico bastante considerável. Para além do declive, tanto a Avenida Infante D. Henrique como a paralela linha ferroviária têm uma presença bastante acentuada (figura 20). Para facilitar essa relação entre o aterro e a restante cidade, este limite linear de infra-estruturas destinadas à mobilidade poderia sofrer alterações.

Surgiram dois cenários que poderiam ser adoptados como uma estratégia vertical ou como um ponto de vista coerente. À priori estes cenários foram escolhidos como quem decide aspectos inaugurais de um jogo: o primeiro a jogar, a cor das peças, etc...

Cenário 1: a estação de Santa Apolónia é desativada e idealizada outra, desactivando parte da linha ferroviária, conseguindo assim uma total e desenfreada relação de permeabilidade entre a frente de rio em aterro e o resto da cidade.

Cenário 2: toda a linha ferroviária é substituída por uma linha de metropolitano, subterrânea ou à superfície, mantendo assim a ligação à Gare do Oriente. Esta substituição do meio de transporte, associada a uma diminuição do nível da Avenida Infante D. Henrique desperta uma estratégia que iria quase por esbater o limite existente tão característico desta zona.

A meu ver não faria sentido seguir nenhum dos cenários propostos. Porquê reabilitar o edifício da estação de Santa Apolónia, munindo-o de outro qualquer programa, se haveria a necessidade de desenhar outra estação? Porquê atenuar o limite existente entre a cidade e o aterro que tanto os caracteriza?

Esquecendo então os cenários acima descritos, não os interpretando como dogmas, nasceu o cenário zero. A estação de Santa Apolónia funcionará como estação ferroviária como sempre funcionou. A linha de caminho de ferro será aligeirada, reduzida ao mínimo necessário a fazer chegar e fazer partir comboios relativamente à estação. O nível da via é diminuído de forma a desenhar espaços de chegada e acessibilidade à zona aterrada, e assim se vai criando o problema tão desejado: trabalhar o limite enfatizando-o, dotando-o de programa, relacionando-o com algo que permitisse ao indivíduo experienciar o rio.

Independentemente de tudo isto, penso que qualquer intervenção que tenha lugar nesta área não irá fazer esquecer toda a vivência que o porto de contentores protagoniza no presente (figura 21). Esta zona tão característica da cidade, um espaço em constante mutação pelos tão viajados contentores. Uma mecânica teatral representada por esses brutos e alegres módulos. Expressivos na forma e numa possível personificação de um objecto que obteve, ao longo das suas viagens, um vasto conhecimento acerca dos vários países, dos vários continentes.

De algum modo, esta paisagem escultórica, que demonstra tanto o tempo como uma actividade, era algo que deveria ser tida em conta pela nova proposta. Apesar de tudo, uma abstracção sobre uma paisagem já abstracta em suas formas é difícil de alcançar.

Com isto, é apresentado mais um argumento na defesa da manutenção da linha ferroviária tal como está, havendo assim a possibilidade de uma interpretação da identidade do lugar, apoiada na substancia das suas pre-existências, que ao ser relacionando com um programa simples e sensato, resultasse numa estratégia de projecto baseada em conceitos como o de espaço abstracto, de experiência do rio, de representação do tempo num contexto espacial.

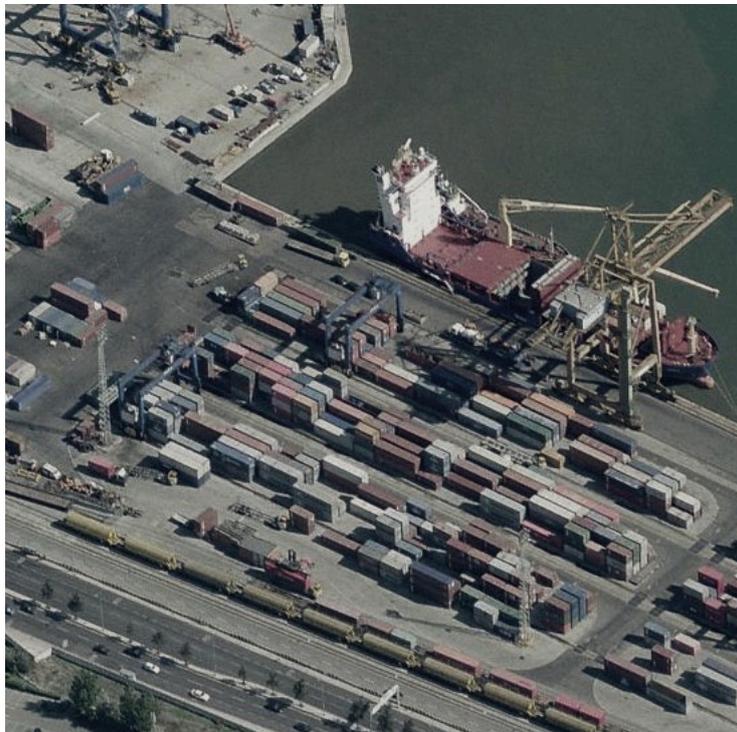


fig. 21. Porto de Lisboa
Fonte: Bing Maps

3.3

Uma questão de atemporalidade

Há duas obras de John Hejduk (1929 - 2000) para a cidade de Berlim que me vejo na obrigatoriedade de mencionar. Analizando estes dois projectos, Berlin Masque e Victims, observa-se como um processo apoiado num experimentalismo fenomenológico consegue resolver um problema urbano, onde o carácter poético realça a identidade do lugar, e tudo isto graças à idealização de um limite. Porém, é conveniente contextualizar estas obras, em jeito de caso de estudo, de modo a que a genialidade das propostas de John Hejduk seja entendida.

A divisão da cidade de Berlim em termos ideológicos e políticos, divisão formalizada pela construção física de um muro, o Muro de Berlim, a 13 de Agosto de 1961, resultou na necessidade de resolver um enorme número de problemas a nível urbano. A construção do Muro de Berlim transformou áreas centrais da cidade em zonas periféricas. Era então fundamental regulamentar e proteger a qualidade do espaço urbano do confronto com distintas teorias pós-modernistas. Estas recentes teorias aproveitavam a oportunidade para serem implementadas em Berlim, oportunidade esta que foi uma consequência da especulação imobiliária que se vivia na cidade. Essa regulamentação iria basear-se na “Reconstrução Crítica”, teoria desenvolvida na década de setenta por Josef Paul Kleihues (1933, 2004), arquitecto e urbanista alemão. (Bronstein Passaro, 2002)

Kleihues compara quase de igual modo as consequências do planeamento urbano pós-moderno com os danos causados pela segunda grande guerra em Berlim. Essas consequências provenientes das teorias pós-modernas são fundamentalmente a perda de identidade da cidade. Segundo Kleihues, o planeamento da cidade de Berlim Oeste, com vista a resolver os problemas acima apresentados, deveria ser realizado através de uma relação entre os conceitos urbanísticos tradicionais com as inovações tecnológicas e teóricas do modernismo. Com o objectivo de convencer, ou forçar se necessário, os arquitectos a intervir na cidade recorrendo a formas aceitáveis, segundo o seu ponto de vista, os escritos que compõem a “Reconstrução Crítica” descrevem um conjunto de regras que incidem sobre aspectos formais como: dimensões da forma, tipologias funcionais e materialidade do edifício. Para além dos aspectos formais, é abordada uma estratégia de intervenção. Esta estratégia, que era ao mesmo tempo objecto de debate público, tinha como objectivo valorizar as particularidades de cada área da cidade. A renovação da cidade consistia em conjugar as novas intervenções com o desenho dos bairros tradicionais, ou seja, a estrutura urbana histórica seria a base para essas novas intervenções. O passado e o futuro eram assim relacionados numa cidade moderna através da memória, história e tradição da sua forma e organização. Estas regras passaram a ser um guia de cumprimento obrigatório para os arquitectos que interviessem na cidade de Berlim quando, em 1979, Kleihues foi nomeado director da IBA (International Bauausstellung). Esta entidade regulamentava assim as novas intervenções na cidade, agora, segundo a teoria da “Reconstrução Crítica”. (Bronstein Passaro, 2002)

Apesar de um conjunto de regras formais e objectivas esta teoria foi recebida como um ponto de partida conceptual de intervenção na cidade que apelava a uma visão poética do racionalismo moderno. Dai resulta a critica ao pós-modernismo, sendo este acusado de estar associado ao consumismo caprichoso individual, um género de “vale tudo”, uma interação de elementos estruturais e estéticos de forma simplista e muito superficial, como por exemplo a obra de Robert Venturi. Esta critica ao pós-modernismo, assim como ao movimento moderno, baseia-se na visão reducionista que estes movimentos têm da história, da tradição e da memória da cidade. Em termos objectivos, os bairros tradicionais perdiam identidade devido a uma abordagem que dividia as cidades em áreas monofuncionais. Essas áreas eram interligadas por novos traçados viários, sobrepondo-se ao traçado antigo. As novas formas adoptadas estariam relacionadas com o processo industrial do qual eram originadas, perdendo assim identidade. Essa poética, identidade, relativa à relação entre o antigo e o novo, entre o passado e o futuro, era substituída por uma área padronizada, homogénea e completamente abstracta no que toca à estética das formas empregues.

A “Reconstrução Critica” sugeria uma abordagem mais complexa e heterogénea quando convidava os arquitectos a uma recuperação, ou interpretação, dos diversos aspectos da cidade existente. Estes aspectos não seriam vistos como soluções destinadas a problemas do passado já ultrapassados, mas sim como objectos históricos e artísticos, uma cultura arquitectónica, que deveria ser actualizada e valorizada. O funcionalismo passa a ser tão determinante como a necessidade de expressar cada episódio histórico, sendo que cada episódio é relevante para a forma de como a cidade é conhecida no presente. (Bronstein Passaro, 2002)

Tanto o lugar como a sua história passam a ser instrumentos de criação artística. Com isto nasce a necessidade de uma aproximação a esta realidade, que devido à sua ambiguidade, subjectividade de significados, e ao facto de proporcionar experiências individuais, deve ser entendida numa base fenomenológica e através de uma interpretação epistemológica. Realizando assim um exercício de abstração sobre a cidade, entendida como um objecto complexo, é possível individualizar os fenómenos de referência desse universo, de forma a compreendê-lo, exercício este explorado por Kevin Lynch nos seus textos. Por outro lado, é essencial uma reflexão epistemológica baseada na cumplicidade entre indivíduo e o lugar, ressaltando assim conceitos de identidade e de reconhecimento. (Lynch, 2014)

Como resposta aos problemas urbanos a resolver, associados ao entendimento do lugar, compreendem-se os conceitos de pluralidade e de fragmentação adoptados. A inserção do objecto na paisagem urbana deveria promover uma relação de figura-fundo. Devido à complexidade dessa paisagem, desse todo, um todo plural e variado, esse “fundo”, leia-se paisagem urbana, deveria ser fragmentado em diversos outros “fundos”, leia-se bairros. A história do lugar transmite identidade porque existe um passado, e apenas existe um passado porque existe um futuro. Ou seja, relação não iria ser concretizada através de uma procura de harmonia superficial, quase ao estilo do revivalismo. Era fundamental uma abertura à experimentação, experimentação esta que é uma consequência da individualidade e da cumplicidade entre o utilizador e o lugar. Por outro lado, os debates proporcionados por esta experimentação iriam certamente enriquecer a disciplina da arquitectura. (Bronstein Passaro, 2002)

Esta relação de cumplicidade entre o arquitecto e uma base para a criação experimental de um objecto artístico tem certamente um valor poético. Este “racionalismo poético” não era mais do que denominar uma abordagem arquitectónica em que se pretendiam projectos a todos os níveis correctos. Racional nos aspectos técnicos, funcionais e programáticos, poética na relação com o lugar, à imagem do objecto, à dinâmica das formas. Poética esta que desencadeia numa pluralidade com-

plexa, cúmplice com o reconhecimento individual do espaço, espaço este também complexo e heterogéneo por consequência, havendo assim a necessidade de o fragmentar, isolando-o, de forma a enaltecer a sua identidade. (Bronstein Passaro, 2002)

Não é descabida uma associação destes conceitos explorados acima com a cidade de Lisboa. A complexidade dos seus diferentes bairros, como o Bairro Alto, a Baixa Pombalina, Alfama, o Bairro de Alvalade, Anjos, Lapa, etc, evidenciam uma fragmentação urbana, consequência das suas tão próprias identidades. Esta identidade é então construída ao longo do tempo, ao longo da história, através de uma cumplicidade entre os diversos factores geográficos, sociais e políticos. Nasce então um reconhecimento cultural pelo espaço e pela narrativa que este transmite, uma narrativa epistemológica, poética, apesar de estar assente nos fenómenos que constituem a unidade bairro. Veja-se como exemplo a intervenção de Álvaro Siza Vieira localizada num percurso que liga o Cais do Sodré ao Chiado. Apesar de uma estratégia assente numa base epistemologia bem ao estilo do arquitecto, não se pode deixar de reparar a preocupação de manter e incorporar na intervenção os fenómenos históricos pré-existentes no local, como a ruína da Muralha Fernandina. Também na intervenção destinada à resolução dos problemas urbanos causados pelo incêndio no Chiado, esta preocupação de não olvidar os conceitos de memória e identidade foi principal objectivo. Interpretando a história do lugar e através de um processo de procura, de pesquisa e de estudo sobre o passado, que inevitavelmente caracteriza o existente, Álvaro Siza Vieira encontra respostas a dar aos problemas.

“Sempre me espantou, em Lisboa, o contraste entre o tecido fragmentado e quase cubista, influenciado pela cultura árabe, e as grandes construções, os grandes palácios. Este duplo registo determina a intensidade da expressão arquitectónica.”

SIZA, Álvaro - “Imaginar a Evidência”, Edições70, 2009, pag 97

É facilmente compreendida a relação entre a teoria da “Reconstrução Crítica “ de Kleihues e a estratégia de projecto de Álvaro Siza Vieira. Não será por isso estranho que o próprio Álvaro Siza Vieira tenha sido convidado pela IBA a realizar uma intervenção em Berlim Oeste, Residência Schlesisches Tor, ou Bonjour Tristesse (1984), onde, naturalmente, a coerência contextual e a liberdade criativa no desenho das formas é visível.

Antes de abordar as obras de Jonh Hejduk, e de evidenciar a influencia que estas tiveram para a resolução do problema urbano que me foi proposto, é essencial referir alguns projectos de Oswald Mathias Ungers. É no âmbito de resolver problemáticas urbanas por partes, por fragmentos, reivindicando a pluralidade, que Oswald Mathias Ungers se centra em cada um dos seus trabalhos. Essa pluralidade, que origina fragmentos, que por sua vez originam identidades próprias, e defende de algum modo a cidade de uma anarquia ideológica, quase ao nível de uma colagem urbana, como escrevem Colin Rowe e Fred Koetter em “Collage City”. Nestes textos é argumentado que a qualidade urbana passa imprescindivelmente por uma rigorosa delimitação formal de diversas realidades singulares de modo a poderem ser intervencionadas. (Rowe & Koetter, 1978)

Essas delimitações são alvo de uma abstracção formal por parte de Ungers, tratando assim estes lugares como temas. Este processo convida a uma intervenção apoiada numa síntese tipológica plural, abstracta no que toca à utilização de fenómenos provenientes da geometria simples como o quadrado, o círculo, o triângulo. (Ungers, 1997)

É imediata a relação entre esta maneira de trabalhar um lugar por parte de Ungers, nomeadamente

na obra da residência de estudantes em Enschede, Holanda, com uma das grandes referências para Colin Rowe e Fred Koetter, relativa à abordagem através de uma fragmentação urbana, a Vila Adriana (figura 22), um palácio, construído para o Imperador Adriano no século II, em Tivoli. (ROWE & KOETTER, 1983)

Em ambas as obras é criada uma pluralidade de temas que contribuem para um todo contraditório e onde a abstracção formal é a ferramenta protagonista para o desenho da forma. As intersecções das formas provenientes da geometria simples originam espaços, entradas, dinâmicas, tipologias, alinhamentos, e todo um conjunto de relações entre todos estes fenómenos. (Ungers, 1997)

Estes conceitos ganham expressão quando analisando a obra de John Hejduk. Quebrando de certa maneira com a relação histórico-tipológica aplicada por Ungers, proveniente de uma ampla pesquisa que este havia desenvolvido, Hejduk dedica-se a uma tentativa individual de entendimento do conceito "lugar".

Em ambas as obras: "Victims" (figura 24) e "Berlin Masque" (figura 25), o processo de fragmentação urbana por parte de Hejduk torna-se radical ao ponto de haver uma clara e formal delimitação de um recinto. Esta delimitação de um universo singular desenha um lugar próprio, que é qualificado através de uma linguagem onde diferentes disciplinas, como a abstracção surrealista, a poesia, a literatura e a própria arquitectura, têm igual importância na qualificação e na funcionalidade do espaço, sendo este um espaço textual. (Hejduk, 1985)

Em "Berlin Masque", os dois quarteirões alvos de requalificação são descontextualizados da envolvente através de um muro perimetral. Uma ponte liga os quarteirões, passando assim por cima da via entre ambos. Toda a área do recinto deveria ser pavimentada com blocos de granito. Os edifícios pré-existentes dentro desse recinto deveriam ser mantidos, fazendo parte do novo contexto. Este contexto seria então desenhado por intermédio de uma disposição de vinte e oito estruturas, objectos, que protagonizam o programa. (Hejduk, 1985)

No que respeita ao projecto "Victims", este tinha como objectivo dar a Berlim um lugar de reflexão sobre o episódio Nacional Socialista na Alemanha, ao mesmo tempo que fornecia à cidade um pequeno parque urbano. O recinto, situado junto aos antigos quartéis gerais da SS e da Gestapo deveria, também, ser rodeado por um muro. Este muro era composto por duas paredes onde um pequeno comboio circulava ao longo do perímetro do recinto, sempre entre ambas as paredes. O acesso era feito por um percurso arborizado que levava, também, a uma ponte que superava o muro, marcando assim uma entrada, zona onde se poderia também aceder ao comboio. Dentro do recinto era, também, desenhado, idealizado, um outro contexto, um outro lugar, um outro mundo. Similarmente ao projecto "Berlin Masque", esse contexto era composto por, neste caso, sessenta e sete estruturas, objectos, que também protagonizavam o programa. (Hejduk, 1985)

Esta adoção de uma estratégia onde tudo é encarado como um fenómeno: a ponte, o muro, cada uma das estruturas, os edifícios pré-existentes, o comboio, resulta assim num jogo sujeito-objecto, num mundo poético, numa história espacial, um contexto fragmentado de tudo o resto, que ao entrar nele pela tão demarcada entrada, ao entrar nesse desconhecido micro-cosmos, nesse diferente universo, o tempo pára, ou o tempo é simplesmente diferente daquele a que estamos habituados.

Encontramos-nos assim uma espaço atemporal.

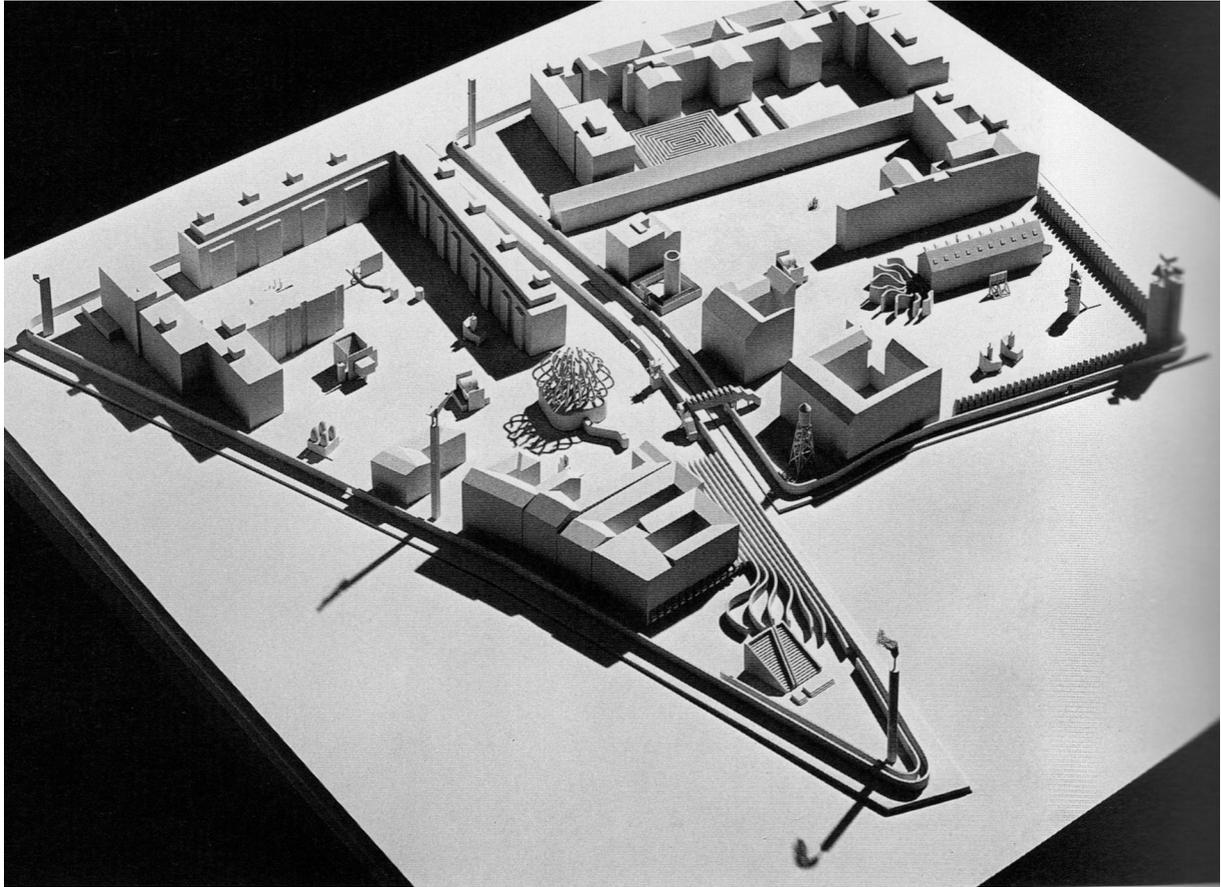


fig. 24. John Hejduk, maqueta, Berlin Masque
 fonte: Hejduk, 1985

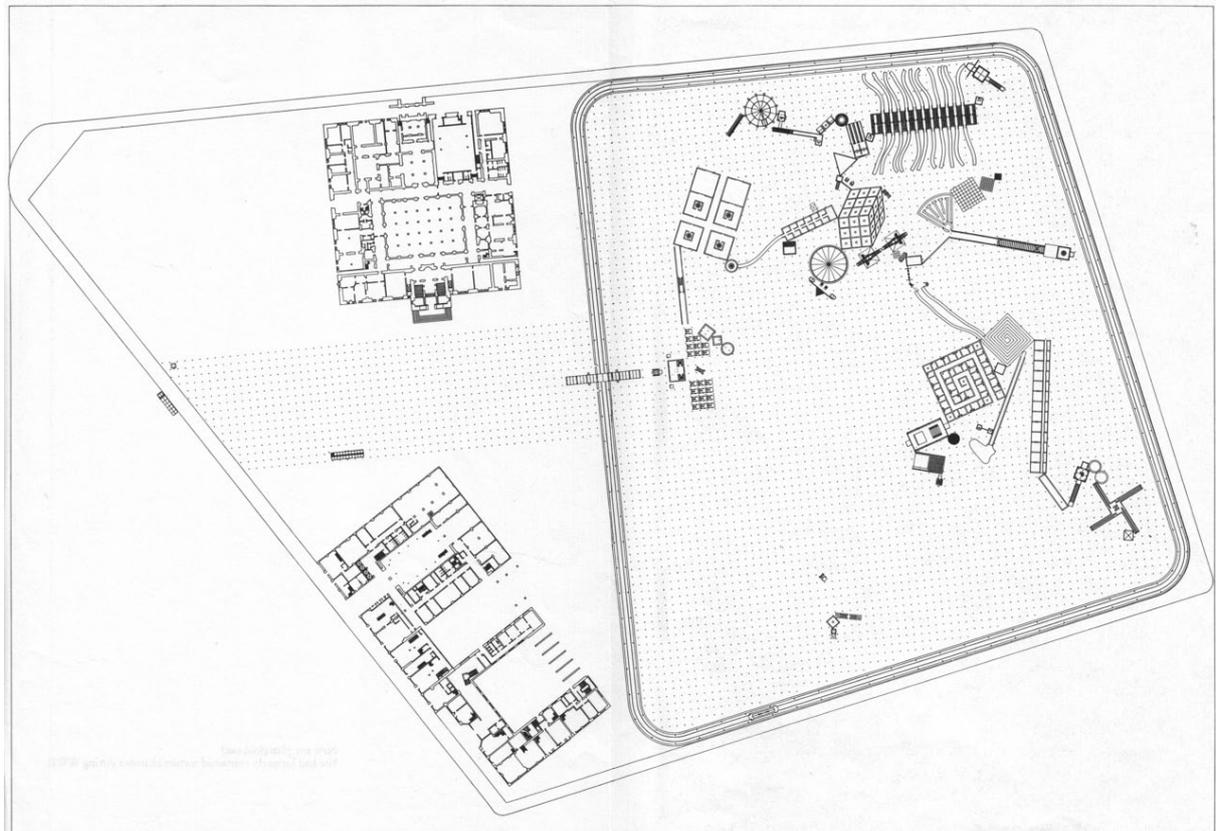


fig. 25. John Hejduk, "Victims", planta, 1986
 fonte: Tumblr

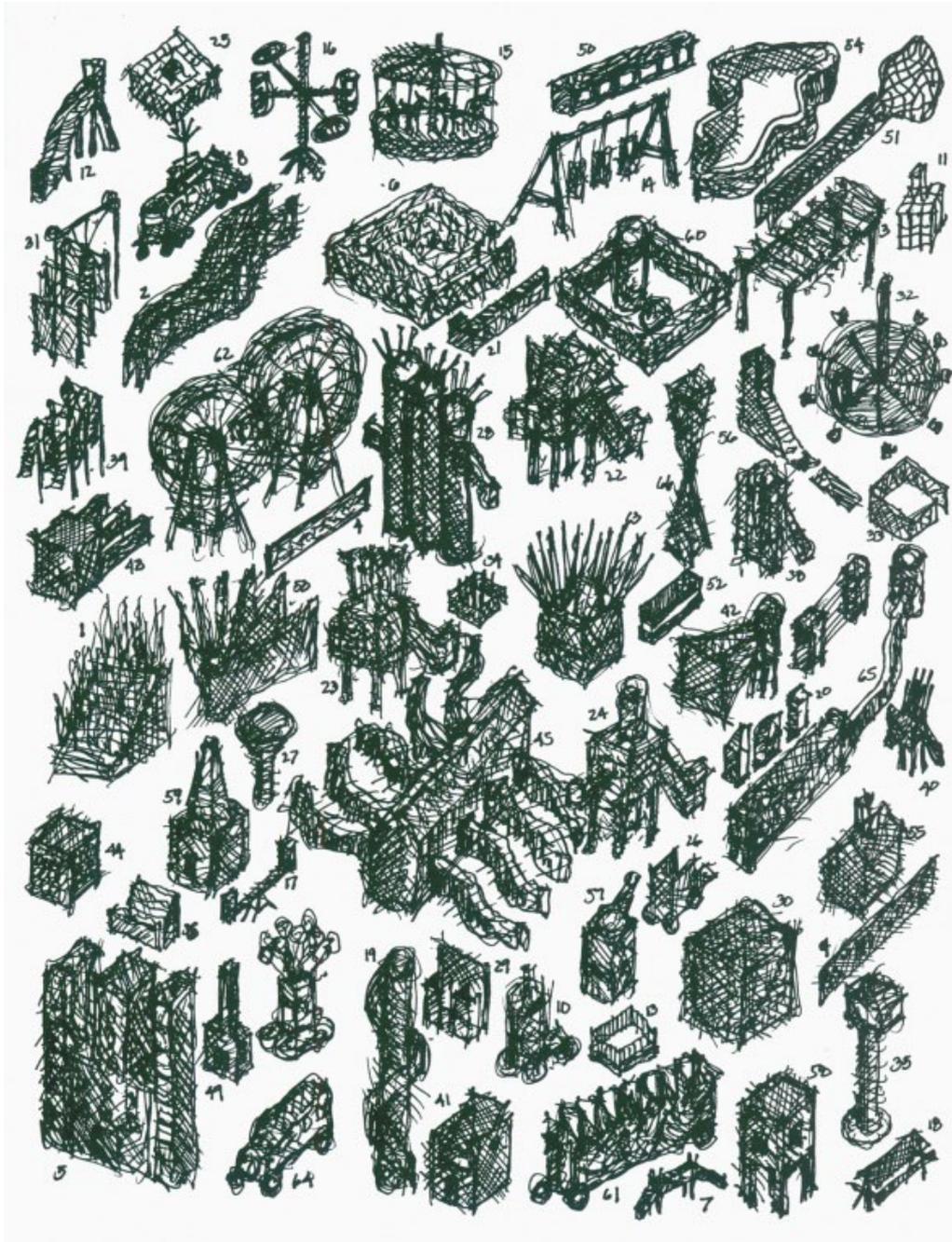


fig. 26. John Hejduk, "Victims"
desenho das sesenta e sete estruturas, 1985
fonte: Tumblr

3.4

O “Big Brother” espacial

O jogo de relações é essencial para a disciplina de arquitectura. Não menos importante como a temática da luz ou como a coerência e assertividade métrica. Mas, por vezes, a melhor relação entre duas realidades é simplesmente a não relação. O peso e a medida neste caso é fundamental para que não seja perdido esplendor. Se imaginarmos uma relação como uma força, uma força atractiva, facilmente entendemos que ao tentar relacionar um espaço com uma terceira realidade, estando à *priori* esse espaço relacionado com algo, podemos estar a retirar espectacularidade e surpresa à relação já estabelecida.

Veja-se como exemplo a casa Malaparte (Adalberto Libera, Curzio Malaparte, 1937), em que os seus vãos não desvendam descontroladamente o mar, oferecendo-nos sim, vistas oblíquas, enquadradas para o tão especial confronto entre um enorme maciço rochoso e a água. Subindo a escadaria para o terraço, um plano emerge, obrigando-nos a descobrir a vista sobre o mar, que ao não nos ser oferecida de mão beijada, transforma o momento em algo *sui generis*. Estratégia também adoptada por Álvaro Siza Vieira na Casa de Chá (1963), em Leça da Palmeira, aquando no ritual de chegada, percorrendo a escadaria, nos desvenda o mar, que de seguida nos esconde, para nos fazer descobri-lo novamente sobre uma nova perspectiva.

Resumindo, é mais forte uma relação de um espaço num determinado momento com uma qualquer realidade quanto mais descontextualizado estiver esse espaço com todas as outras realidades.

Esta característica de descontexto ganha então poder no jogo de relações por si abraçadas. Quanto mais forte pode ser a relação de um presidiário com os objectos ao seu redor, ou mesmo a relação consigo próprio, ou mesmo com o limite que o descontextualiza da grande realidade, que neste caso, são quatro paredes? Quanto mais forte pode ser a relação de um qualquer ermita com a paisagem natural que o descontextualiza devido à sua extensão? Não é tão espectacular como louca a relação que o protagonista do filme *Janela Indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock (1899-1980) estabelece com a vista do seu compartimento? Tudo graças à descontextualização que o seu compartimento lhe confere e à fuga para uma mínima parte da grande realidade que o vão lhe oferece: a janela do edifício em frente.

O conceito de “Big Brother” deixou há muito de estar ligado à personagem fictícia que George Orwell (1903-1950) explora na sua obra “Mil Novecentos e Oitenta e Quatro” (1949). Este “Big Brother” é, neste romance, uma ferramenta de opressão à população sobre a forma de uma intensiva vigilância, levando à inexistência de privacidade. Hoje em dia, este conceito é então muito mais complexo. A ferramenta de vigilância apenas representa relações, assim como um qualquer desenho, fotografia ou texto. Este conceito pode ser definido hoje em dia como as relações estabelecidas por um grupo de entes, completamente descontextualizados da realidade, sendo estas relações representadas sobre

modo video através de uma vigilância exaustiva.

Seriam estas relações tão fortes e únicas se não estivessem descontextualizadas? Não será também esta a razão porque Oswald Mathias Ungers explora o conceito de limite? Não será também esta a razão porque John Hejduk, quer no seu projecto "Victims" como em "Berlin Masque", dispõe os seus sessenta e sete objectos (figura 28) num recinto limitado por dois grandes muros? Não será então este limite, físico ou não, programático ou simplesmente um muro, o segredo de tudo isto?

A questão da atemporalidade é determinante para história espacial que se pretende alcançar no recinto proposto. Essa atemporalidade é devida, em termos concretos, à relação entre escalas, à descontextualização que o recinto estabelece com outras realidades, à apropriação por parte do programa de fenómenos pré-existentes, e à contrariedade expressa pela relação de todas estas questões.

Esta surrealismo espacial é entendida nos projectos de John Hejduk pela sua dedicação a diversas disciplinas e métodos de representação pouco convencionais da ideia. A poesia, a literatura, os esboços, relatam todo um espaço textual, todo um enredo metafórico, em que nenhuma dessas representações perde importância em relação às outras, encontrando-se assim em total pé de igualdade (figura 27 e 28).

A surpresa é alcançada aquando da entrada no novo contexto criado. Surpresa semelhante é causada quando se entra pela primeira vez na Mesquita Azul (1616), em Istambul, onde a escala dos seus grandes quatro pilares sustêm as cúpulas que aquela luz flutuante tenta levantar. Por outro lado, a atemporalidade vai-se desenrolando enquanto descobrimos todo este novo e desconhecido universo, como a sua organização, os seus fenómenos e as relações que estes mantêm entre eles e connosco.

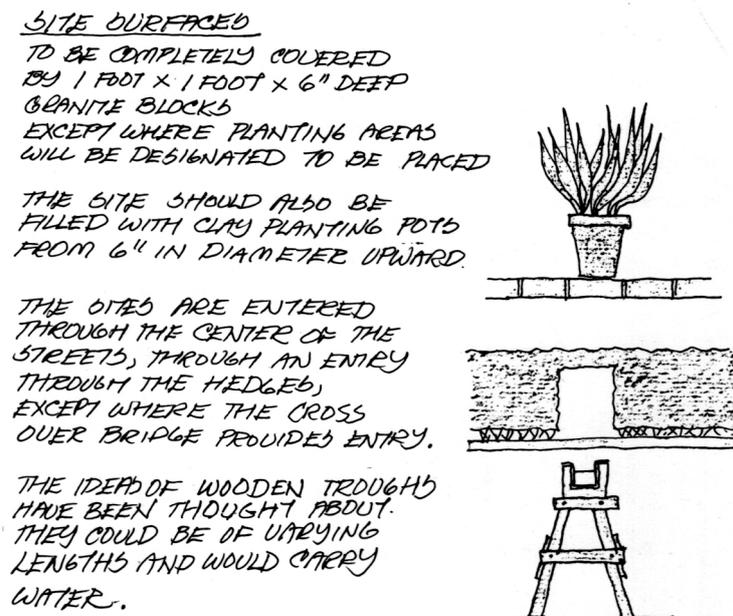


fig. 27. Ilustração do livro de John Hejduk, Berlin Masque
fonte: Hejduk, 1985

①9 LOTTERY WOMAN

TO HAVE A CHANCE FOR
UNIT (A) OR UNIT (B) A
TICKET MUST BE BOUGHT
FROM THE LOTTERY WOMAN.
THE LOTTERY WOMAN
TRAVELS OVER THE SITES
WITHIN HER BOX. SHE
SELLS THE LOTTERY
TICKETS. ONE PUTS THE
MONEY IN ONE OF THE
TUBES, IT SUCKS IN THE
MONEY, THEN A TICKET
IS BLOWN OUT FROM THE
TUBE. THE LOTTERY WOMAN
SLEEPS IN THE TRUCK
WHICH BRINGS THE LIVING
UNITS [(A) & (B)] TO THE
SITES. THE TICKETS CAN
NOT BE RETURNED.

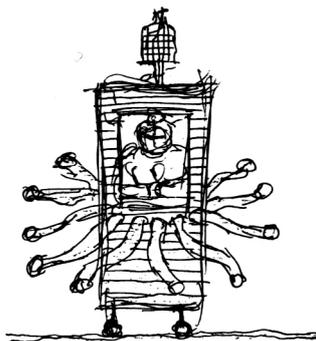


fig. 28. Ilustração do livro de John Hejduk, Berlin Masque
fonte: Hejduk, 1985



fig. 29. O.M.Ungers, Projecto para um parque urbano,
Salemi, Sicilia, planta, 1985

fonte: Tumblr

3.5 A solução

Com o cenário zero o desafio de manter o limite estava então lançado. Não faria qualquer sentido esquecê-lo, pelo contrário, não só deveria ser mantido como deveria ser desenhado. O problema nasceu naturalmente com esta intenção de qualificar o limite, dotando-o de um programa, relacionando-o com um enorme parque urbano que ao se prolongar até ao rio, permitia a contemplação de toda a frente ribeirinha.

O limite é enfatizado, conceptualmente um “muro”, um muro programático, epistemologicamente um conjunto de edifícios providos de uma variedade tipológica. Este conjunto abarca assim o parque urbano, protegendo-o e descontextualizando-o de todo o mal necessário composto pela avenida Infante D. Henrique e pela linha ferroviária. É também uma intenção projectual que este parque urbano se comportasse como um espaço atemporal. A sua enorme escala oferece a possibilidade de este lugar ser utilizado para uma grade variedade de actividades, onde possam surgir objectos, onde a metamorfose qualificativa fosse a sua grande identidade.

Com a simplificação da ferrovia e com a diminuição do nível da Avenida Infante D. Henrique nasce a possibilidade de garantir comodidade a qualquer utilizador deste espaço. É desenhado um largo passeio arborizado, fora do contexto do parque, ao longo da avenida, onde é também disponibilizado estacionamento automóvel de modo a assegurar a acessibilidade ao conjunto. É então através de uma variedade tipológica e de um jogo de intersecções de volumes nos edifícios que protagonizam o conceito do “muro”, que são marcadas as entradas do parque urbano.

“I want to make the wall even stronger, because everybody wants to dissolve it.”

Le Style, c'est l'Homme - A Conversation with Oswald Mathias Ungers
BOUMAN, Ole; TOORN, Roemer van - “The Invisible in Architecture”, Wiley, 1994, pag 54

O sentido da palavra permeabilidade em arquitectura é muitas vezes contraditório. Se algo é permeável, esse algo tem de existir. Trata-se então de um dilema de proporção entre o cheio e o vazio de um certo objecto. Vazio que garante atravessamentos, cheio que garante a presença do objecto.

Aldo Rossi foi outro arquitecto que participou activamente nos trabalhos da IBA. Tal como Oswald Mathias Ungers, Rossi tinha como estratégia o redesenho perimetral do quarteirão. Esse redesenho permitia uma liberdade na composição do jardim interior, sendo este acessível por portais ou por vazios originados pela separação de volumes dessa construção perimetral. Através dessa liberdade compositiva, Aldo Rossi reproduz nesse jardim um espaço inspirado nas paisagens de Karl Friedrich

Schinkel (figura 31 e 32). Contudo, Aldo Rossi oferece a estes espaços exteriores um carácter abstracto, proveniente de uma linguagem constituída por um repertório simples de formas geométricas puras. Esta composição simples e complexa provém dos distintos arranjos e relações entre estas formas e o espaço em si. (Rossi, 1977)

Os distintos arranjos geométricos que promovem este carácter abstracto desenvolvem tanto o programa implementado no interior dos quarteirões como o limite que os protege dos espaços públicos para lá do perímetro desenhado. Embora o espaço desenhado no interior do quarteirão seja também público, onde diferentes usos, como escolas, ginásios, etc, são dispostos num pequeno parque urbano, o carácter espacial pretendido apenas se torna expressivo se descontextualizado da cidade. (Rossi, 1977)

Essa descontextualização de um espaço público exige que seja pensado um qualquer esquema que permita ao indivíduo percorrer o elemento descontextualizador, garantindo assim a acessibilidade entre os espaços. Essa acessibilidade pode ser compreendida como o carácter permeável que o elemento que descontextualiza o espaço interior apresenta, elemento este que trata da construção perimetral, ao logo do quarteirão. Contudo, a permeabilidade atribuída nunca deverá romper com a descontextualização que se pretende no espaço interior. (Rossi, 1977)

No caso de Aldo Rossi, a permeabilidade dos seus edifícios, permitindo o acesso ao interior dos quarteirões, é realizada através de uma estratégia idêntica à utilizada na composição destes espaços interiores. Esta estratégia proveniente também da geometria simples, desconstrói os troços do elemento perimetral, através de intersecções e deslocamentos, que originam aberturas, ou seja, entradas. (Rossi, 1977)

Era necessário atribuir uma certa permeabilidade ao “muro”, contudo, não deixando que este não se apresente como um muro. Esta permeabilidade permite então ao indivíduo realizar todo um percurso desde a avenida ao rio, sendo este atravessamento singularizado pela contradição, pelo contraste entre diferentes escalas, a escala de qualquer entrada e a escala da grande estrutura verde atemporal.

Incorporado no “muro” é proposto um hotel. Este edifício comporta-se como um objecto que, não deixando de garantir a continuidade do “muro”, interage com o parque urbano. Oferece vistas sobre o jardim desde o seu interior, para além de oferecer também uma contradição a quem deambula pelo jardim, ao se confrontar com a contradição existente na relação entre o que é estrutura construída e o que é estrutura arbórea, relação esta muito presente em Stourhead (figura 33 e 34). Neste grande parque a paisagem é qualificada pela extraordinária contradição entre os objectos, monumentos, que vão espreitando pelas massas orgânicas arborizadas. É estabelecido assim um contraste romântico, entre o verde e o negro, entre o orgânico e o construído, entre a luz directa e o reflexo da água.

A organização espacial do hotel surge através de uma relação formal e directa com o Convento de Santos-o-Novo. Um quadrado dentro de um quadrado, concêntricos, organizam a planta, resultando assim num claustro, num jardim semi-público. Muito na linha de Ungers, expressa nas suas ideias: “Cidade na Cidade”, “Edifício no Edifício”, “Objecto no Objecto”. Um volume negativo, um vazio geométrico, um jardim dentro de um jardim, ou um hotel num jardim e um jardim no hotel, uma descontextualização de um destes fenómenos em relação ao outro (figura 35). (Ungers, 1997)

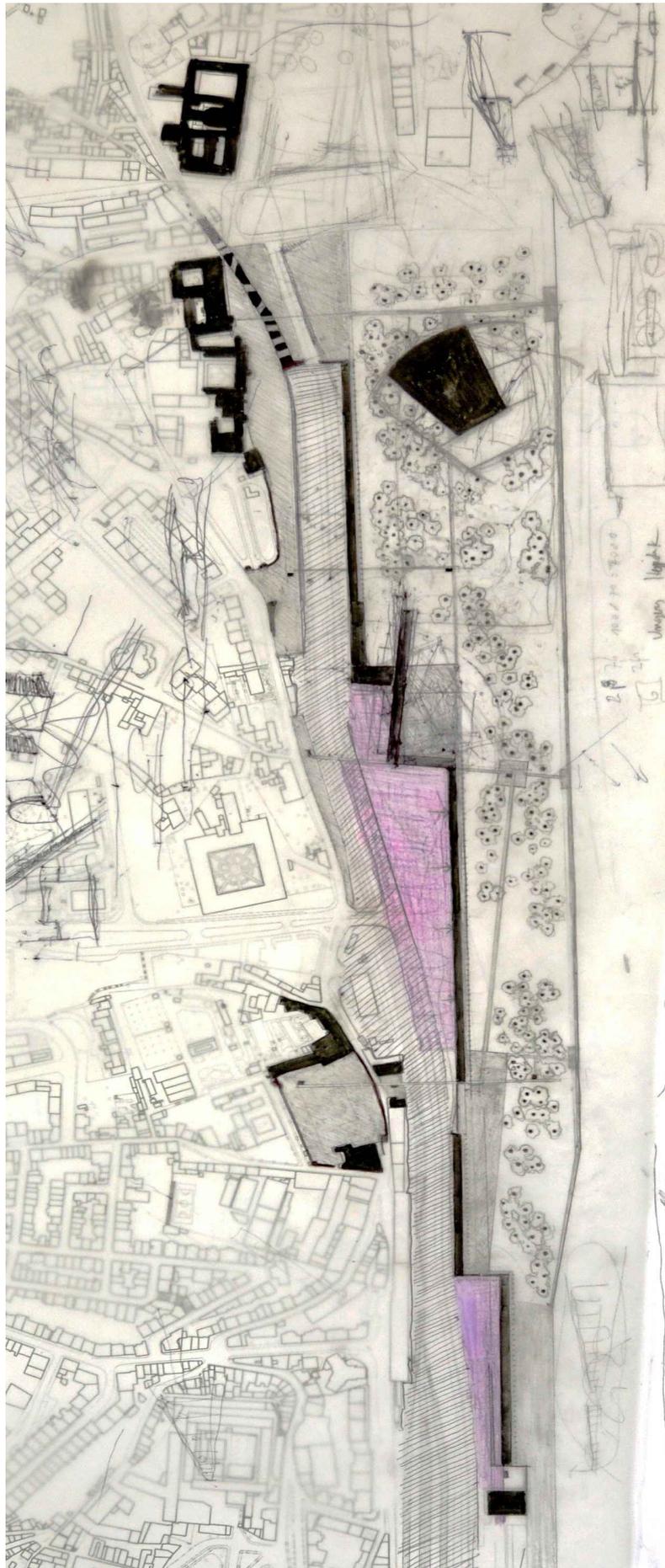


fig. 30. Primeira proposta urbana, demonstrado a intenção projectual e o estudo do conceito adotado

fonte: Autor



fig. 31. Palácio de Charlottenhof, Berlim, Karl Friedrich Schinkel, 1826
fotografia de Richard Peter, entre 1950 -1977
fonte: Wikimedia Commons

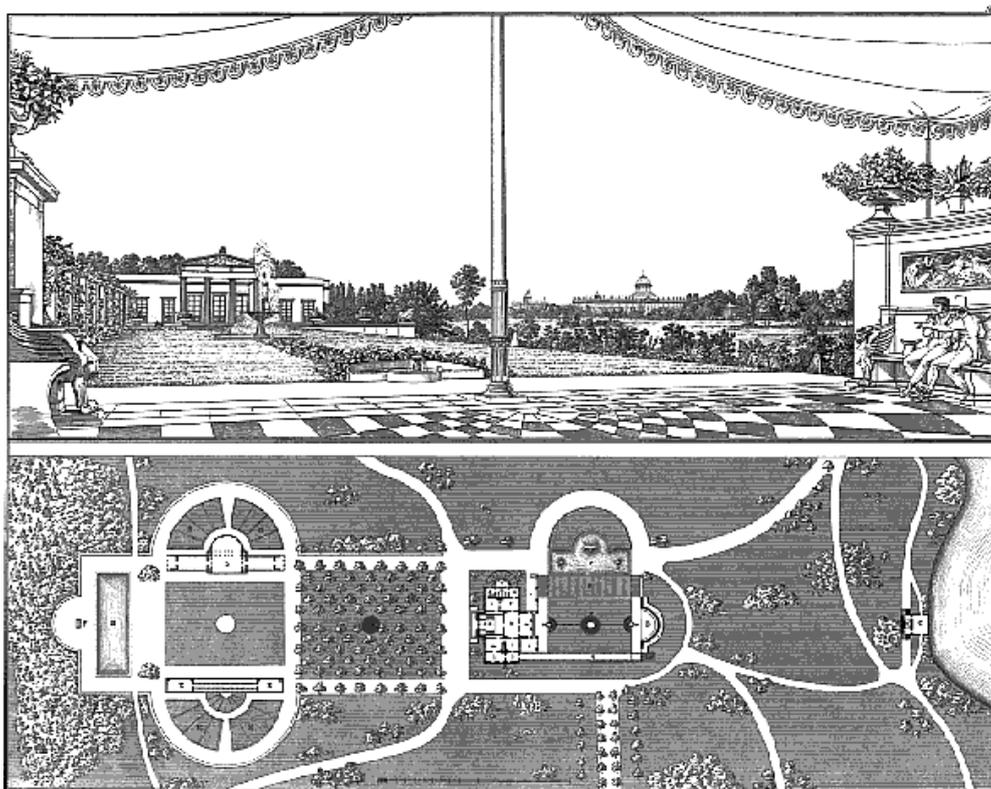


fig. 32. Palácio de Charlottenhof, Berlim, Karl Friedrich Schinkel, 1826
perspectiva e planta
fonte: 5110 Final Building ID's



fig. 33. Stourhead

fonte: Autorial de António Salvador de Matos Ricardo da Costa



fig. 34. Stourhead, planta

fonte: Blog ARQUITECTURA S. XVIII Y XIX

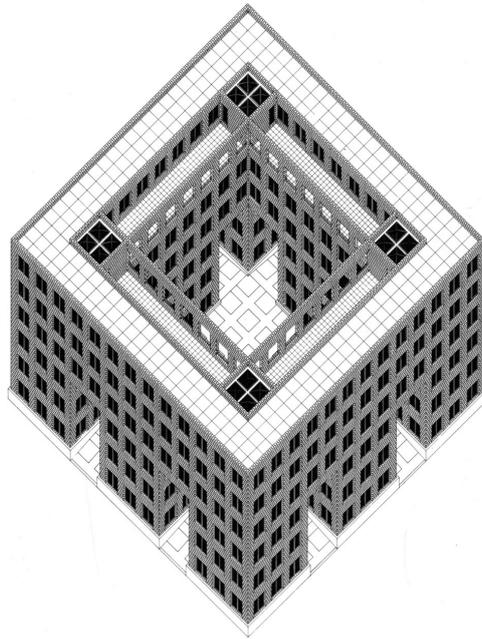


fig. 35. O.M. Ungers, Bloco 1 IBA
Berlim, Alemanha, 1981-1987
fonte: Tumblr

“I want to volume even more voluminous, to reduce it to the cube, which is the volume as such.”

Le Style, c'est l'Homme - A Conversation with Oswald Mathias Ungers
BOUMAN, Ole; TOORN, Roemer van - “The Invisible in Architecture”, Wiley, 1994, pag 54

A organização espacial do parque urbano é estabelecida pela disposição do arborizado. Por entre esta disposição rompem caminhos que conectam as entradas desenhadas no “muro” ao rio (figura 36 e 37). Em alguns momentos, relativos ao remate desses caminhos com a frente ribeirinha, o arranjo desses espaços exteriores permite uma experiência espacio-temporal ao indivíduo com a água. São grandes anfiteatros compostos por grandes degraus, que, afectados pelo ciclo de marés, a água os encobre e os descobre e os encobre e os descobre, dotando-os de uma marca característica escura e esverdeada. O desgaste que revela o tempo e o tempo que revela o desgaste, cumplicidade tão apreciada por Junichirō Tanizaki e por ele ilustrada na sua obra “O Elogio da Sombra”.

“Não é que tenhamos uma reserva a priori relativamente a tudo o que brilha, mas, a um brilho superficial e gelado, preferimos sempre os reflexos profundos, um pouco velados; seja nas pedras naturais seja nas matérias artificiais, esse brilho ligeiramente alterado que evoca irresistivelmente os efeitos do tempo”

TANIZAKI, Junichirō - “Elogio da Sombra”, Relógio D'Água Editores, 2008, pag 25 e 26



fig. 36. Planta do projecto urbano fonte: Autor

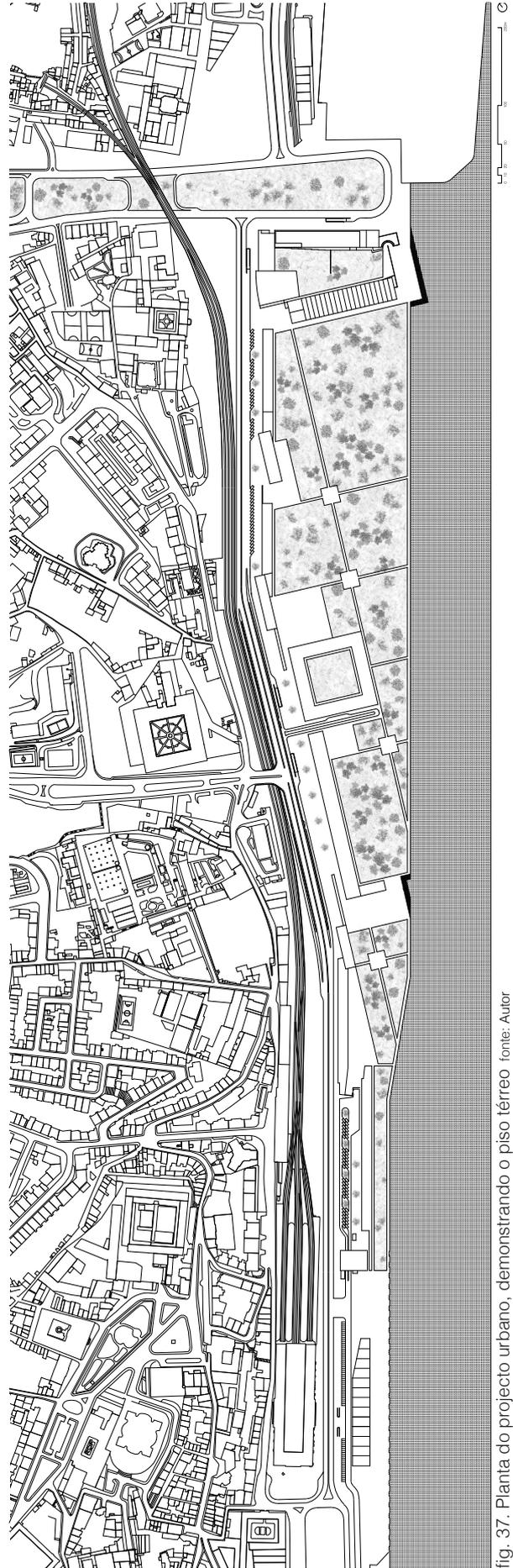


fig. 37. Planta do projecto urbano, demonstrando o piso térreo fonte: Autor

“É uma desculpa, dir-me-eis, e aceito-o, mas não é menos verdadeiro que amamos as cores e o lustro de um objecto maculado pela sujidade, pela fuligem ou pelas intempéries, ou que o parece estar, e que viver num edifício, ou no meio de utensílios que possuem esta qualidade, apazigua-nos curiosamente o coração e acalma-nos os nervos.”

TANIZAKI, Junichirō - “Elogio da Sombra”, Relógio D’Água Editores, 2008, pag 26

Uma avenida que dá para um hotel que tem uma arcada que dá para um enorme parque que tem um caminho que dá para o rio.

Uma avenida que dá para uma galeria de arte, um bar, um restaurante, um atelier, uma qualquer loja, que tem uma arcada que dá para um enorme parque que tem um caminho que dá para o rio.

Se por um lado, a sul, a Avenida Infante D. Henrique interliga com naturalidade no projecto urbano proposto para resolver a zona diante da estação de Santa Apolónia (anexo 5), a norte, o projecto urbano que visa a resolução de todo o Vale de Chelas, nomeadamente a Avenida Gualdim Pais e o Largo Marquês de Niza, não ajudava a rematar a nova avenida projectada (anexo 6). Também nesta zona, ao longo da Rua Madre de Deus, há uma inversão entre a cota da linha ferroviária e a cota da via para lá do aterro, a Calçada da Cruz de Pedra. Esta inversão origina assim uma elevação da linha ferroviária em relação à cota do aterro, onde automóveis e pessoas passam por baixo, por entre expressivos arcos em pedra, o tão conhecido viaduto ferroviário de Xabregas. Toda esta construção é considerada parte do “muro”, visto que se comporta formalmente como tal (figura 51). Era então necessário resolver o Largo Marquês de Niza de modo a integrar o Museu Nacional do Azulejo e o Convento de São Francisco de Xabregas num renovado espaço público.

No Museu Nacional do Azulejo, é espetacular a contradição da relação entre um edifício do século XVI e a razia que um comboio relativamente contemporâneo faz no seu cunhal. No caso do Convento de São Francisco de Xabregas, este encontra-se escondido por um quarteirão composto por infra-estruturas industriais, na sua maioria abandonadas. É proposto então a demolição desse quarteirão, revelando a sua fachada e ampliando o largo. De modo a resolver o remate da Avenida Infante D. Henrique com a Avenida Gualdim Pais é desenhada uma grande alameda. Esta alameda é rasgada pela grande estrutura em pedra que sustem a linha ferroviária, o viaduto, onde a via passa pelos arcos existentes. A ligação com o novo projecto urbano para o Vale de Chelas é realizada mais a montante. Este novo projecto urbano possibilita a transformação da Rua Madre Deus numa rua exclusivamente pedestre, visto que é proposta uma nova ligação entre a Avenida Gualdim Pais e a Estrada de Chelas. A escala da Rua Madre Deus torna-se assim adequada à contemplação do Museu Nacional do Azulejo, assim como a Igreja de Madre Deus, o que não aconteceria se esta fosse acessível ao trânsito automóvel, comportando-se apenas como uma via de ligação.

A alameda proposta, para além de ajudar a uma distribuição do trânsito prolonga o parque urbano ao longo do Vale de Chelas. Por fim, o remate do conjunto que compõe o “muro” com a alameda criada será resolvido à escala do objecto, da arquitectura, novamente através de uma pré-proposta de programa (figura 39 e 40).



fig. 38. Fotografias do viaduto ferroviario de Xabregas

fonte: Autor

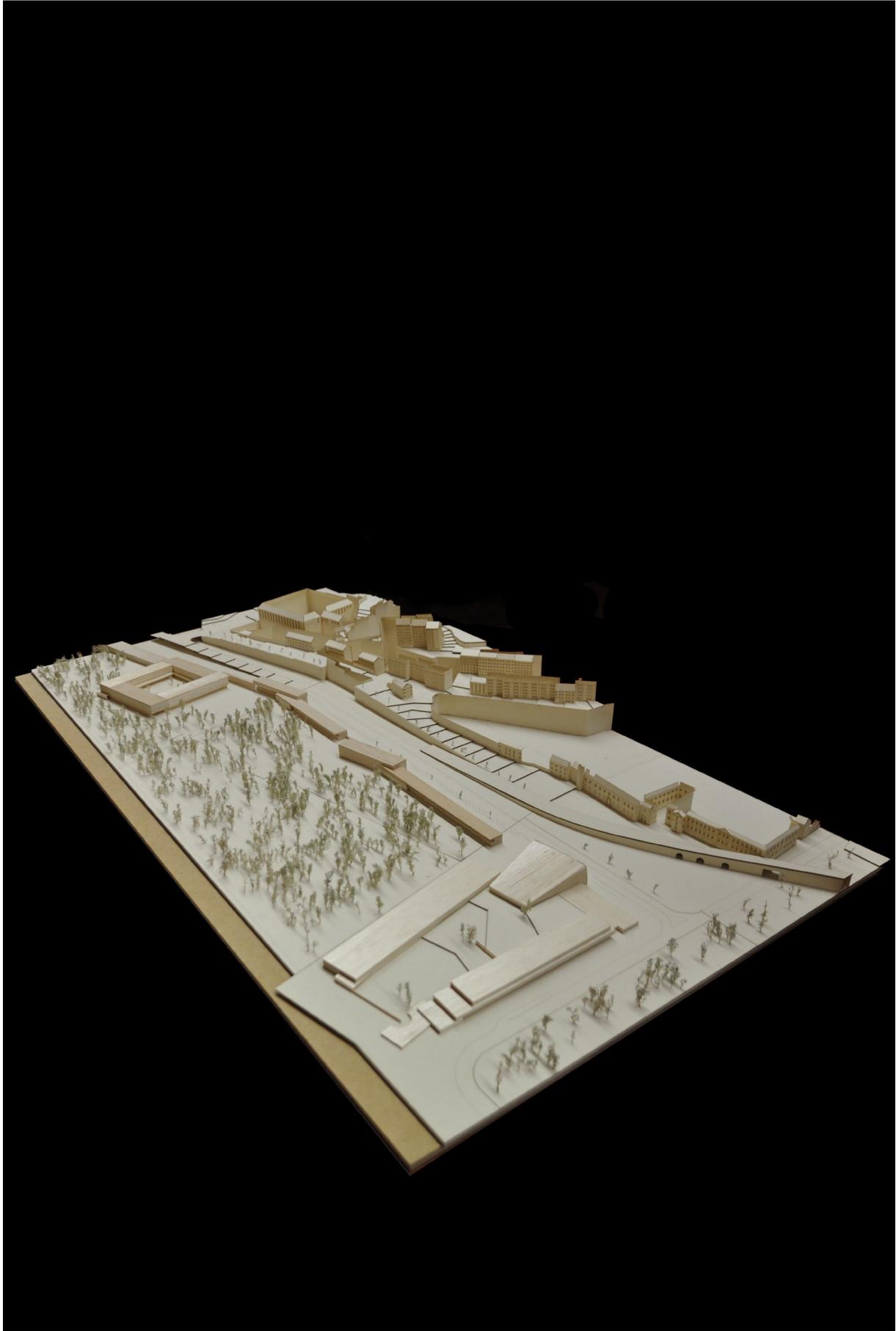


fig. 39. Maqueta 1-500
fonte: Autor

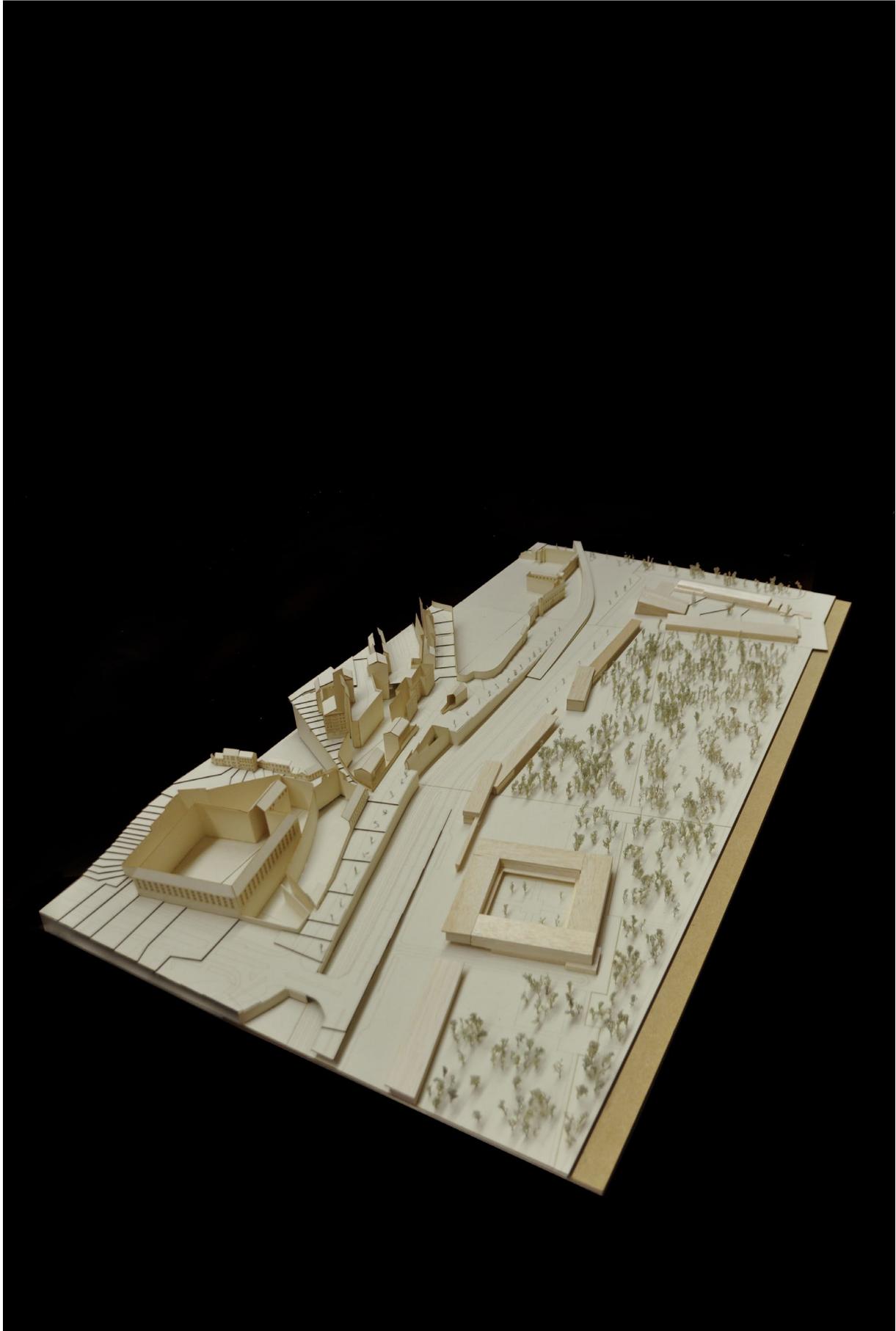


fig. 40. Maqueta 1-500
fonte: Autor







fig 41. Maqueta 1-200
fonte: Autor

De forma a representar de modo intuitivo a solução proposta para a resolução do remate de todo o projecto urbano já relatado com o Vale de Chelas (figura 41), mais concretamente a Avenida Gualdim Pais e o Largo Marquês de Niza, é necessária uma abordagem introdutória organizada, explicando o problema e descrevendo a construção do lugar numa primeira fase.

Numa segunda parte, os edifícios serão singularizados de modo a poderem ser descritos por escrito, embora esteja sempre presente uma representação gráfica do todo, entenda-se plantas, alçados, cortes, esquisos, maquete.

O resultado final, como qualquer projecto de arquitectura, deve ser entendido como uma aproximação da ideia, ideia como resposta ao problema.

Apesar de uma aproximação, esta foi elaborada de modo exaustivo, e por isso, profunda, estando assim alguns pormenores apenas descritos por escrito, outros ainda subentendidos na linha de raciocínio do todo.

A ideia é também composta por uma certa parte de experimentalismo, quer relativa à construção do lugar, quer relativa ao desenho das formas e da organização programática dos espaços. Neste caso, coerente com toda a ideia por detrás do plano urbano, do qual este projecto também faz parte.

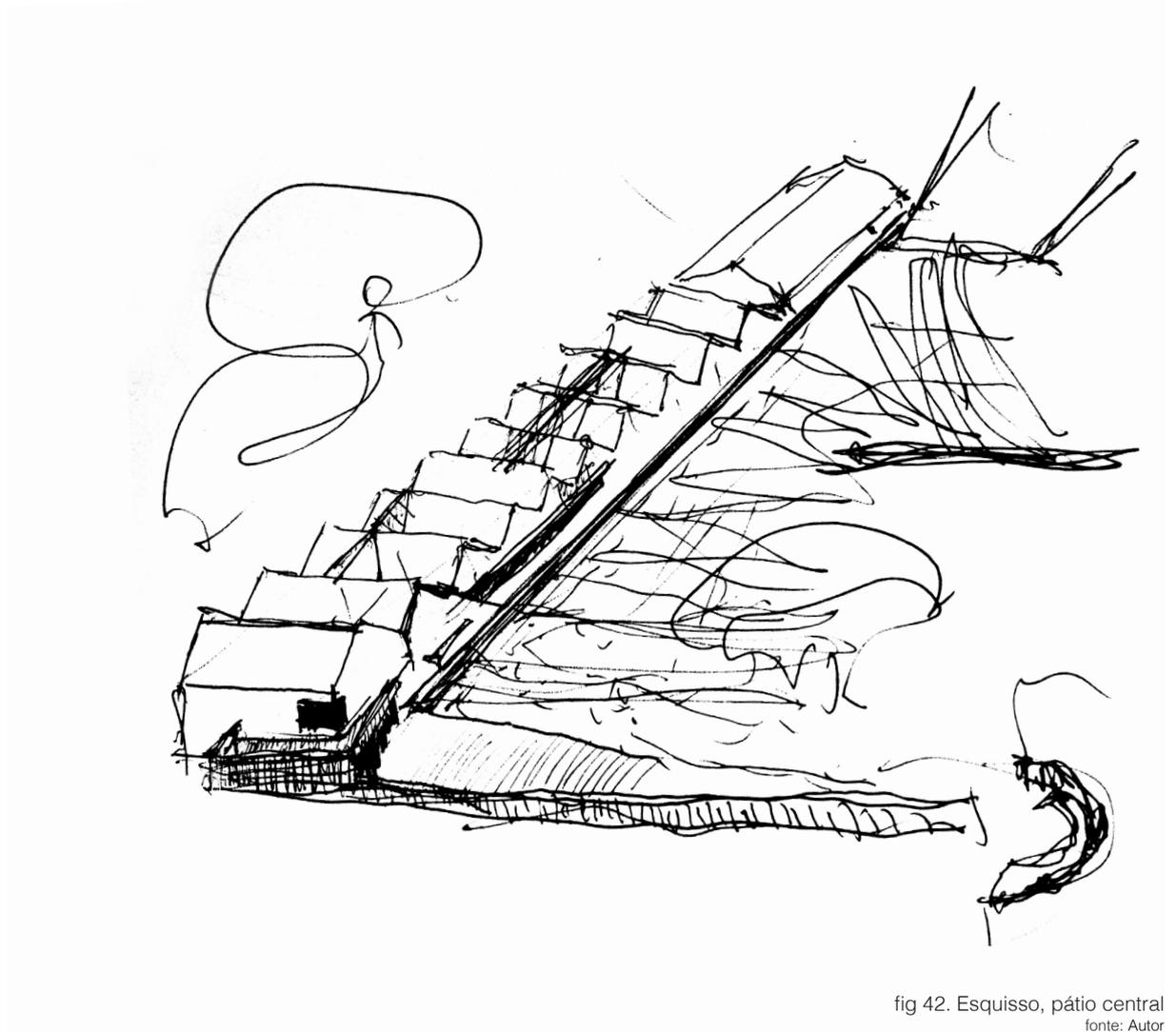


fig 42. Esquiso, pátio central
fonte: Autor

Áreas:

2.-1.1. zona de cargas e descargas com monta-cargas	2.0.10. controle de entradas - 11m ²
2.-1.2. ante-câmara monta-cargas	2.0.11. sala de segurança - 19m ²
2.-1.3. segurança / controlo de entradas e saídas - 46m ²	2.0.12. sala director - 24m ²
	2.0.13. i.s. director - 6m ²
3.-1.1. estacionamento funcionários / convidados	2.0.14. gabinete director - 24m ²
3.-1.2. corredor de serviço - 193m ²	2.0.15. sala de reuniões - 49m ²
3.-1.3. camarim - 18m ²	2.0.16. deposito de documentos - 18m ²
3.-1.4. instalações técnicas - 18m ²	2.0.17. copa - 18m ²
3.-1.5. i.s. funcionários / convidados - 27m ²	2.0.18. antecâmara para armazém - 16m ²
3.-1.6. back-stage - 100m ²	2.0.19. armazém com monta-cargas - 82m ²
3.-1.7. palco - 330m ²	2.0.20. sala de pessoal - 55m ²
---	2.0.21. i.s. funcionários - 20m ²
1.0.1. entrada de serviço - 23m ²	
1.0.2. hall de serviço - 33m ²	3.0.1. foyer - 188m ²
1.0.3. corredor de serviço - 295m ²	3.0.2. balcão de recepção - 43m ²
1.0.4. antecâmara para deposito - 11m ²	3.0.3. bengaleiro - 14m ²
1.0.5. sala monta-livros - 29m ²	3.0.4. sala de projecção - 4m ²
1.0.6. deposito de conservação - 280m ²	3.0.5. antecâmara sala de projecção - 7m ²
1.0.7. deposito de periódicos - 43m ²	3.0.6. arrumos sala de projecção - 7m ²
1.0.8. deposito de difusão - 45m ²	3.0.7. i.s. homens - 29m ²
1.0.9. i.s. funcionários homens - 24m ²	3.0.8. i.s. mulheres - 36m ²
1.0.10. i.s. funcionários mulheres - 28m ²	3.0.9. i.s. deficientes - 9m ²
1.0.11. zona de cacifos homens - 9m ²	3.0.10. sala de convidados - 102m ²
1.0.12. zona de cacifos mulheres - 9m ²	3.0.11. auditório - 110m ²
1.0.13. sala de pessoal - 53m ²	---
1.0.14. sala director - 43m ²	1.1.1. recepção com controlo - 45m ²
1.0.15. i.s. director - 6m ²	1.1.2. foyer - 178m ²
1.0.16. gabinete director - 21m ²	1.1.3. bar - 98m ²
1.0.17. sala de reuniões - 54m ²	1.1.4. copa / balcão - 18m ²
1.0.18. arquivo de documentos - 19m ²	1.1.5. arrumos bar - 13m ²
1.0.19. arrumos - 26m ²	1.1.6. sala de leitura - 1400m ²
1.0.20. oficina - 39m ²	1.1.7. i.s. homens - 21m ²
1.0.21. armazém - 54m ²	1.1.8. i.s. mulheres - 11m ²
1.0.22. instalações técnicas - 23m ²	1.1.9. i.s. deficientes - 6m ²
1.0.23. casa caldeira - 21m ²	1.1.10. balcão bibliotecário com monta-livros - 21m ²
1.0.24. grupo de rega - 29m ²	1.1.11. zona de leitura de periódicos - 196m ²
1.0.25. P.T. - 50m ²	1.1.12. reprografia - 38m ²
1.0.26. sala de refeições (restaurante) - 295m ²	
1.0.27. i.s. homens - 14m ²	2.1.1. exposição - 2596m ²
1.0.28. i.s. mulheres - 14m ²	2.1.2. i.s. homens - 25m ²
1.0.29. i.s. deficientes - 6m ²	2.1.3. i.s. mulheres - 21m ²
1.0.30. cozinha - 62m ²	2.1.4. i.s. deficientes - 5m ²
1.0.31. entrada de serviço - 27m ²	2.1.5. varanda - 65m ²
1.0.32. esplanada - 340m ²	
1.0.33. espaço útil / reserva - 54m ²	3.1.1. i.s. homens - 20m ²
1.0.34. i.s. funcionários - 19m ²	3.1.2. i.s. mulheres - 24m ²
1.0.35. arca frigorífica 1 - 9m ²	3.1.3. arrumos - 21m ²
1.0.36. arca frigorífica 2 - 9m ²	3.1.4. bar - 42m ²
1.0.37. dispensa alimentos - 34m ²	3.1.5. copa / balcão - 9m ²
1.0.38. arrumos utensílios - 90m ²	3.1.6. arrumos bar - 6m ²
2.0.1. foyer com recepção - 272m ²	3.1.7. auditório - 373m ²
2.0.2. sala recepcionista - 43m ²	---
2.0.3. arrumos - 40m ²	1.2.1. sala de leitura - 1400m ²
2.0.4. exposição - 2517m ²	1.2.2. sala de trabalho - 36m ²
2.0.5. i.s. homens - 25m ²	1.2.3. i.s. homens - 22m ²
2.0.6. i.s. mulheres - 22m ²	1.2.4. i.s. mulheres - 13m ²
2.0.7. i.s. deficientes - 5m ²	1.2.5. i.s. deficientes - 6m ²
2.0.8. corredor de serviço - 69m ²	1.2.6. balcão bibliotecário com monta-livros - 21m ²
2.0.9. entrada de serviço - 12m ²	1.2.7. varanda - 541m ²

4.1 O problema

Conforme anteriormente descrito, o remate da Avenida Infante D. Henrique com a Avenida Gualdim Pais, o remate do plano urbano com o novo Largo Marquês de Nisa, é um problema que acresce substância a uma intervenção que aqui aconteça. Apesar disso, essa substância deveria ser consolidada com um programa mais ou menos estipulado, de modo a construir um gênero de equação espacial, um gênero de jogo entre factores funcionais e poéticos do lugar.

Com isto, apenas faltava idealizar um programa sólido, algo que se pudesse incorporar num complexo. Um complexo que se relacionasse tanto com o rio como com o Largo Marquês de Nisa. Largo este que abarca o Convento de São Francisco de Xabregas, o Museu Nacional do Azulejo e o viaduto ferroviário que o rasga ao meio.

Tendo presente o facto de não ter sido construído o Museu de Arquitectura de Lisboa, encomendado ao Atelier Aires Mateus, projecto previsto para uns antigos armazéns industriais situados no Beco da Mitra e havendo assim o desejo de dotar a cidade de um edifício com este programa específico, este foi adotado, sendo assim base activa para o desenho do lugar, das formas, dos objectos propostos.

Especificando o programa proposto, este está organizado por três grandes edifícios: a Biblioteca, o Museu de Arquitectura de Lisboa e o Auditório, para além de um parque de estacionamento subterrâneo que interliga os três edifícios à sua cota.

De modo a que a organização do conjunto seja compreendida, é estabelecida uma numeração aos espaços, compartimentos, indicando a área correspondente, em que:

O primeiro número corresponde a um determinado edifício: 1 para a Biblioteca, 2 para o Museu, 3 para o Auditório.

O segundo número corresponde ao piso onde esse compartimento se encontra: -1 para o piso em cave, 0 para o piso térreo, 1 para o primeiro piso, 2 para o segundo piso.

Por fim, o terceiro e último número corresponde ao espaço em si, singularizando-o dos outros espaços presentes nesse piso do mesmo edifício.

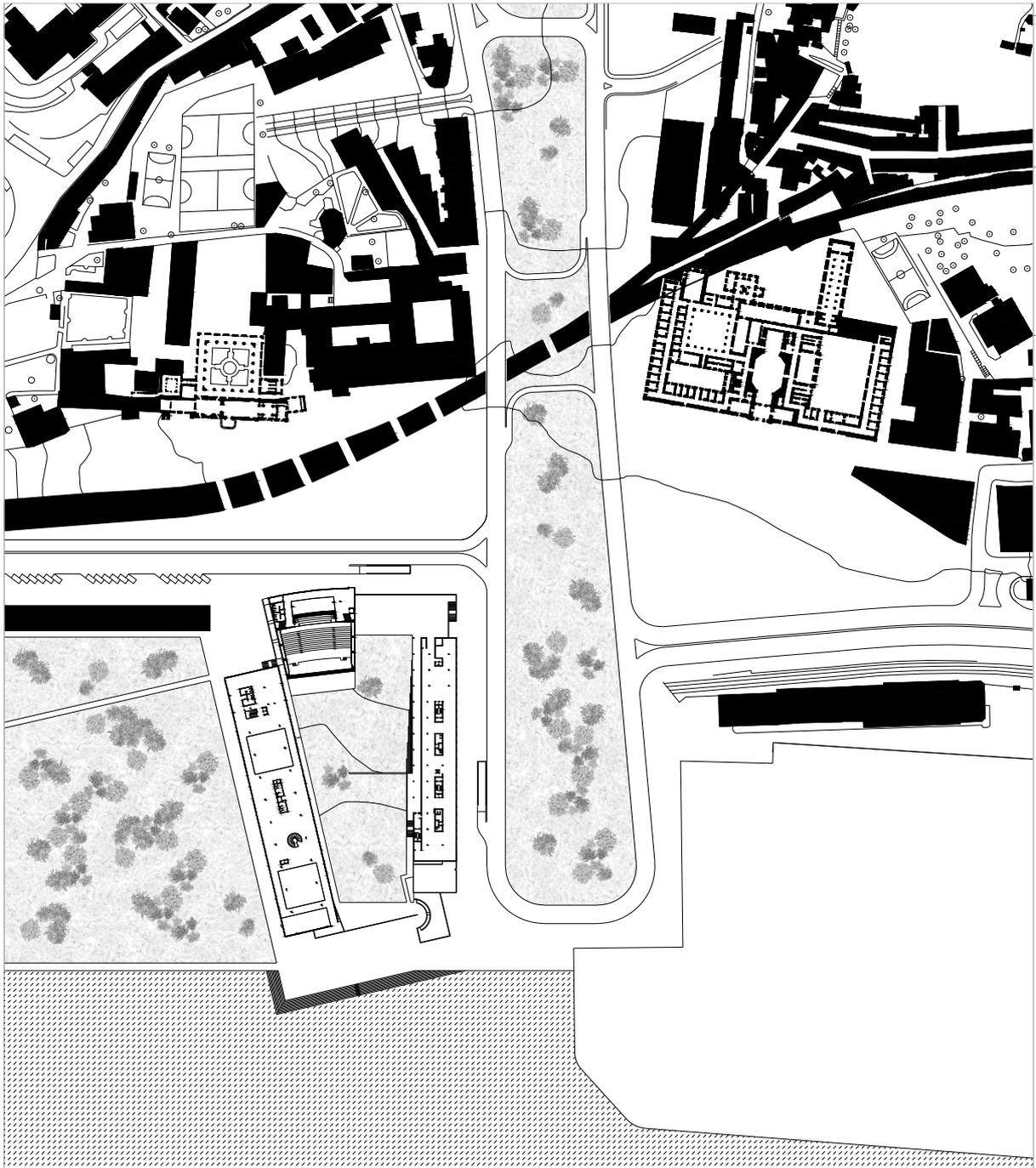


fig.43. Planta de localização do projecto
fonte: Autor

4.2

A construção do lugar

A proposta deveria relacionar todo o património que qualifica o Largo Marquês de Nisa, redesenhado pela alameda criada, com um novo lugar que interagisse com o rio, ao mesmo tempo que rematasse o “muro” oferecendo um redesenho à nova Avenida Infante D. Henrique e consolidando o parque urbano (figura 42). Para além deste jogo de relações, há a intenção de que os três edifícios se comportassem como um complexo único dentro do parque, desenhando um pátio, mas demarcado.

Veja-se como exemplo o edifício da Câmara Municipal de Saynatsalo (Alvar Aalto, 1951) onde é claramente definida uma organização do edifício em torno de um pátio central elevado (figura 43). Esta elevação permite o desenho de dois espaços exteriores, cada um com a sua identidade. Por um lado, à cota mais baixa, no embasamento do edifício, foi proposto um programa comercial, como lojas, uma farmácia, um banco (figura 44). Por outro lado, à cota do pátio, são dispostos os espaços administrativos. Apesar de público, este pátio liberta-se da vulgaridade do espaço que acede ao programa comercial. O pátio elevado é acessível a Este, pela escadaria principal em granito e a Oeste, por uma expressiva escadaria de forma plástica, cuja materialidade é um revestimento em relva. Estas duas escadarias ajudam a realçar o contraste entre as duas cotas, conferindo um carácter monumental ao pátio (figura 45 e 46).

O pátio central proposto vai-se elevando, resolvendo com isto uma variedade de questões ao nível da poética do lugar. Sendo uma elevação progressiva, o pátio desenha uma espécie de anfiteatro enquadrado com o rio. Essa elevação é acompanhada pelo embasamento do conjunto, desenhado a partir do conceito do “muro”, onde vai morrendo até ao limite da frente ribeirinha, onde desenha uma praça diagonal, retangular, que invade o rio e é invadida pela água. No lado oposto, onde a cota da elevação atinge a altura de um piso, é criada uma praça elevada, que esconde as vias adjacentes, e oferece uma vista privilegiada sobre o Largo Marquês de Nisa e sobre o património que dele consta. Por outro lado, esta elevação do pátio central permite estabelecer um fundo arborizado à imagem dos três edifícios, desvendando o parque urbano.

Os três edifícios são entendidos como fenómenos completamente diferentes. A Biblioteca é desenhada a partir de uma forma orgânica que “encaixa” no “muro”, “saltando” por cima deste, ajudando à descontextualização do pátio interior. O Auditório é representado por uma peça geometricamente simples, dotada de alguma monumentalidade devido à sua escala, que encastra no jardim do pátio central, e que desenha uma das entradas para o parque urbano à cota do piso térreo. Esta peça, tal como o Museu, desempenha um papel importante configurando ao parque a contrariedade que se pretende. A contrariedade presente na imagem de um objecto perdido e camuflado pelas copas verdes das árvores, onde as sombras dessas copas são projectadas nas superfícies brancas desses objectos. Relativamente ao Museu, este estabelece a fronteira entre o parque urbano e o pátio central, oferecendo através da sua forma, um género de ritmo a todo o conjunto, diferenciado-se assim, em



fig. 44. Fotografia ao nível da rua da Câmara Municipal de Saynatsalo, Alvar Aalto
fonte: Sítio do Great Buildings Collection



fig. 45. Fotografia do patio da Câmara Municipal de Saynatsalo, Alvar Aalto
fonte: Sítio do Great Buildings Collection



fig. 46. Planta do primeiro piso
Câmara Municipal de Saynatsalo, Alvar Aalto
fonte: Sítio do Great Buildings Collection

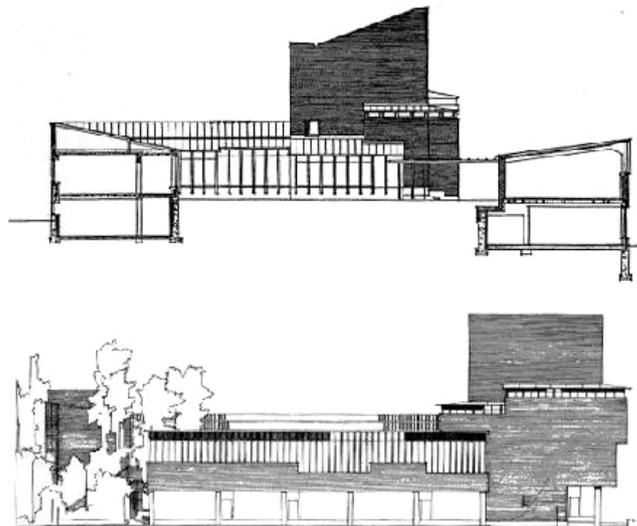


fig. 47. Corte e alçado
Câmara Municipal de Saynatsalo, Alvar Aalto
fonte: Sítio do Great Buildings Collection

termos fenomenológicos, do Auditório. É então, claramente, um objecto construído dentro do parque, resultando na tão falada contrariedade. Uma peça branca na qual é intersectado um volume de pedra, desenhando assim uma das entradas para o pátio, para o complexo, junto à praça ribeirinha criada.

Para além da entrada ao nível da praça ribeirinha, o pátio central pode ser acedido por uma escadaria alinhada com a arcada do piso térreo da Biblioteca, arcada esta que resulta da sobreposição da biblioteca em relação ao “muro”. No espaço confinado pelo Auditório e pelo Museu, onde é estabelecida uma das entradas para o parque urbano, é desenhada outra escadaria para o pátio central. Esta escadaria convida assim a um percurso contínuo por estar alinhada com o caminho longitudinal do parque urbano, caminho este que inclusivamente passa ao longo da fachada do hotel que se encontra de frente ao Tejo. Ainda nesta zona, partilhando do mesmo ponto de chegada desta escadaria, é disposta uma rampa que se desenrola ao longo da fachada curva do Auditório. Esta rampa, para além de resolver a questão da acessibilidade ao pátio a qualquer indivíduo que apresente mobilidade reduzida, está incluída no passeio da Avenida Infante D. Henrique, originando assim uma divisão desse passeio: um que se mantém de nível, outro que se eleva progressivamente.

Relativamente ao desenho propriamente dito do pátio central, é proposto um muro de contenção que permite ao terreno moldado chegar à cota da praça que dá para o Largo Marquês de Nisa sem que a pendente perde-se o seu carácter, a sua suave elevação. Entre o muro de contenção que entra pelo pátio central e a praça elevada a pendente do terreno é acompanhada por uma escadaria. Sobre esse embasamento recai a arcada do primeiro piso da biblioteca, dotando assim o pátio central de uma zona exterior coberta.

Relativamente à materialidade do espaço exterior, os pavimentos são revestidos a uma pedra calcária, tipo lioz, assim como todos os espaços exteriores de todo o projecto urbano. Nos espaços interiores, para além de uma simples estrutura porticada de betão, existem paredes em alvenaria com isolamento exterior, salvo algumas excepções. O pavimento interior proposto é, para os espaços públicos, em tabuado de madeira, para as áreas de serviço, em cerâmica, e para os espaços de oficinas, armazéns, etc, em betonilha.

área de implantação, com o pátio central - 17818 m²

área de implantação, sem o pátio central - 9688 m²

área bruta - 28556 m²

área em cave - 7785 m²

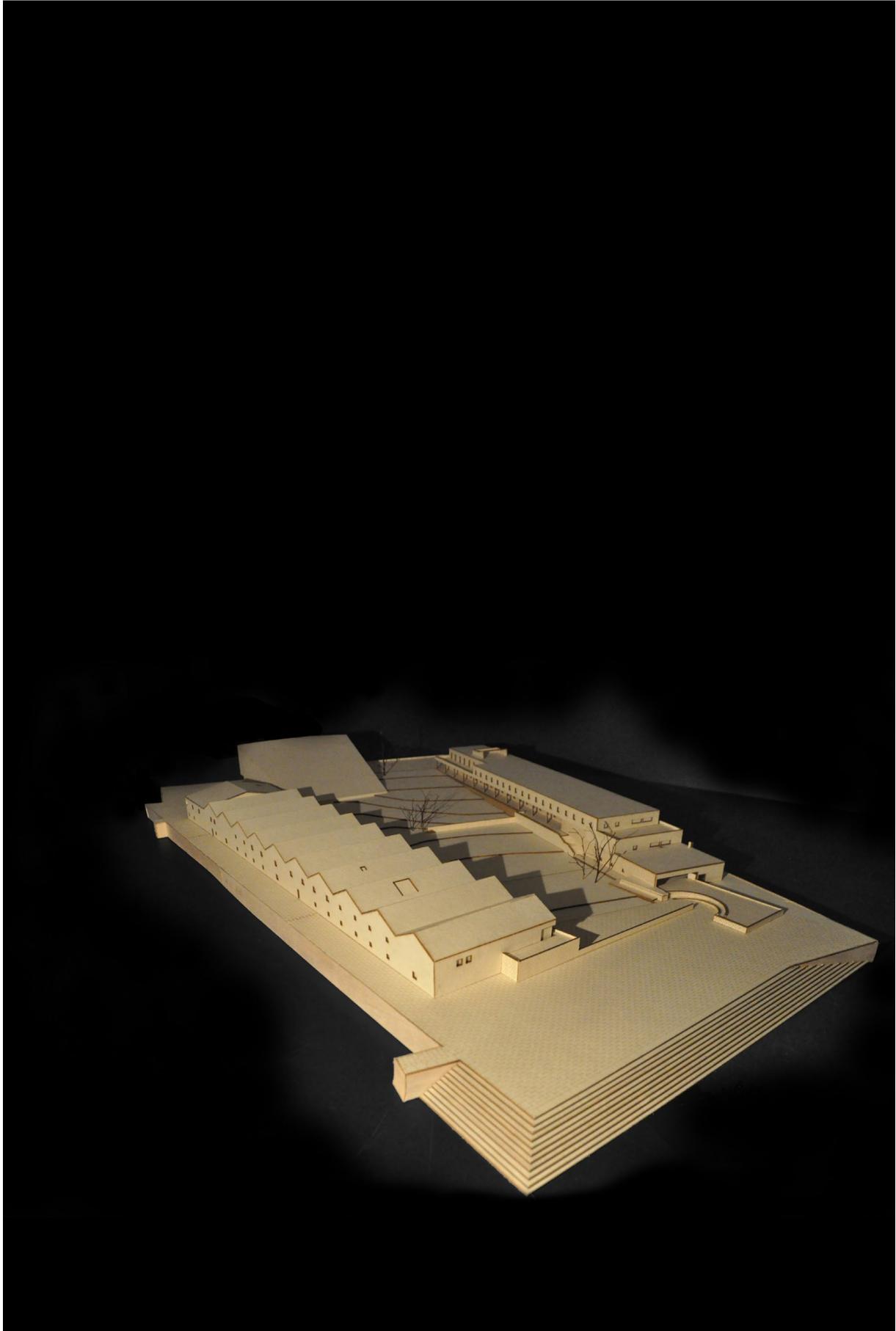
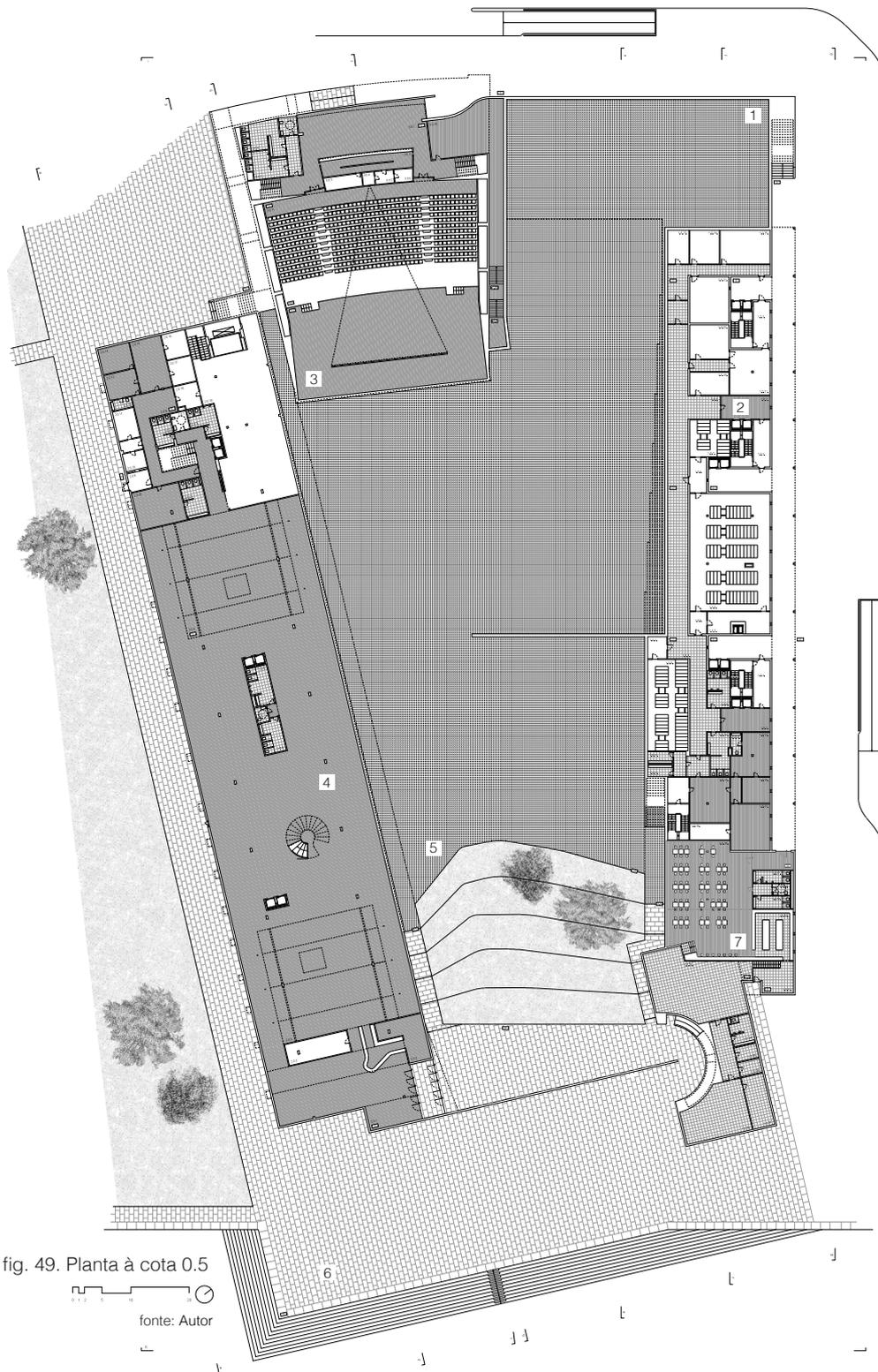


fig. 48. Maqueta 1-200
fonte: Autor



- 1** praça elevada
- 2** biblioteca
- 3** auditório
- 4** museu
- 5** pátio central
- 6** praça ribeirinha
- 7** restaurante

4.3 A Biblioteca

Era necessário resolver uma variedade de questões no que toda ao desenho da Biblioteca. Em primeiro lugar, deveria ser oferecido um alçado ao nível da alameda proposta no plano urbano. Esse alçado consiste, como já foi referido, de alguma forma, representar o conceito do “muro”, que deveria prolongar ao longo da via e morrer junto ao rio. Assim sendo, todo o programa público da Biblioteca desenrola-se no primeiro e segundo piso, que se apoiam nesse “muro”, espreitando o jardim da alameda, e desenhando uma arcada, estrutural, ao nível do piso térreo. Neste piso, onde o “muro” é representado por uma esteriorotomia em pedra na fachada, está situado todo o programa privado da biblioteca, como os diversos depósitos dos livros, as instalações técnicas, a sala de pessoal e respectivas áreas de apoio, o gabinete do director e as entradas de serviços.

O piso térreo funciona então como um embasamento do edifício, como um pedestal dos pisos superiores, um plano expressivo em pedra, onde pontualmente vão aparecendo vazios, vazios estes que desenham as entradas de serviço assim como o acesso ao parque de estacionamento subterrâneo, como se pode verificar na planta à cota 0.5 e 1.5 (figura 48 e 56).

À medida que o edifício se aproxima do rio, o plano em pedra vai morrendo, diminuindo a escala dos volumes, desenhando espaços exteriores nos restantes pisos. Neste ponto, onde já é possível a abertura de vãos para o pátio central, é proposto um restaurante. A sua entrada encontra-se alinhada com a arcada do piso térreo, assim como a escadaria que acede ao pátio central. De frente para o rio, o “muro” morre num volume com apenas um metro de altura, que intersecta com o restaurante, desenhando a esplanada deste, assim como a praça ribeirinha e respectiva entrada para o pátio. Esta entrada é composta pelo prolongamento de um plano do volume que marca a entrada do Museu e pela rampa circunferencial que acede à esplanada do restaurante. A interseção desse volume resulta, para além da entrada de serviço, num enorme vão que desvenda o rio a quem se encontra na sala de refeições. Abaixo da laje da esplanada, num piso semi-enterrado, estão situadas as áreas de apoio ao restaurante, como as diversas dispensas, arrumos, sala de pessoal.

A entrada da Biblioteca está situada na praça elevada junto ao Largo Marquês de Nisa. Percorrido o corta-vento, um enorme balcão de atendimento em mármore faz o controle das entradas e saídas da sala de leitura. Esta zona também pode ser acedida pelo parque de estacionamento subterrâneo através de um elevador que chega directamente à zona do balcão.

No outro lado do volume onde se encontra o elevador e que define a entrada, o corta-vento, está localizado o bar, com vista para o jardim da alameda.

Ultrapassado o balcão, realizado o controle da entrada, a sala de leitura é inaugurada por um vazio na laje do segundo piso, revelando uma enorme clarabóia, que permite a entrada de uma luz zenital. A sala de leitura está organizada por um corredor central onde são dispostos nichos de leitura compos-

tos por uma sucessão de estante, mesa, estante, mesa. Enquadrada com cada mesa, é desenhado um vão que revela o pátio central de um lado, e o jardim da alameda do outro, proporcionando uma luz uniforme ao longo da sala de leitura. No interior de certas estantes, está situada parte da estrutura do edifício.

Esta tipologia de desenho dos espaços semi-autónomos, compostos pela alternância da unidade mesa de trabalho com as estantes foi também utilizada na Biblioteca Universitária de Aveiro (1995), por Álvaro Siza Vieira (figura 50). Cada espaço de trabalho é também iluminado por um vão na fachada exterior, para além de uma luz filtrada proveniente das clarabóias, desvendadas pelos grandes vazios centrais, desenhados ao longo da sala de leitura. (Álvaro Siza, *El Croquis*, 2000)

Devido a uma plataforma pré-existente, que comunica directamente com os outros edifícios pertencentes ao Campus ali localizados, a entrada da Biblioteca Universitária de Aveiro é realizada no primeiro piso. Esta praça é prolongada e colmatada por este novo edifício nela integrado. Com isto, todas as zonas de serviço, assim como os depósitos dos livros, são colocados no piso térreo, estipulando um embasamento que permite ao edifício ganhar a altura suficiente para oferecer à praça a entrada. (Álvaro Siza, *El Croquis*, 2000)

Ao longo do corredor são dispostos quatro volumes, onde no interior de cada um, intercalados, encontram-se as instalações sanitárias e os núcleos de acesso (escadas e elevadores). No terceiro volume, a contar da entrada, é prolongado um balcão, em madeira, que desenha a área do bibliotecário, equipada com um monta livros que vence todos os pisos, chegando ao depósito no piso térreo. Estes volumes propostos são, ao longo do seu perímetro, forrados com estantes, comportando-se como grandes volumes de livros, transmitindo uma contrariedade estrutural.

Na fachada de frente ao Tejo é proposto um vão horizontal, que permite uma visão panorâmica da paisagem ribeirinha. Aí encontra-se a reprografia da biblioteca, assim como uma entrada de serviço do lado do pátio central.

No segundo piso da biblioteca, a organização da sala de leitura é semelhante à estipulada no primeiro piso. Contudo, um recuo das paredes exteriores permite uma varanda que abraça as quatro fachadas do edifício, três na totalidade, uma parcialmente. A diminuição da escala do edifício à medida que se aproxima do rio garante uma área considerável à varanda em frente ao Tejo.

No mesmo piso, onde as paredes exteriores estão adjacentes à varanda, são propostas janelas de corpo inteiro, desenhadas a partir da geometria própria do alçado. Na fachada onde a varanda apenas se desenrola parcialmente, na fachada de frente ao pátio central, são dispostas nove salas de trabalho, cada uma com a sua mesa, cada uma com o seu vão. As paredes interiores destas salas de trabalho, assim como os volumes dispostos ao longo dos corredores, são forradas com estantes, com livros.

A laje de cobertura é caracterizada pela forma da clarabóia que, com a sua forma plástica, reflecte a luz vinda de Sul e a reflecte para o interior do edifício, chegando assim à entrada da sala de leitura, como já foi descrito.

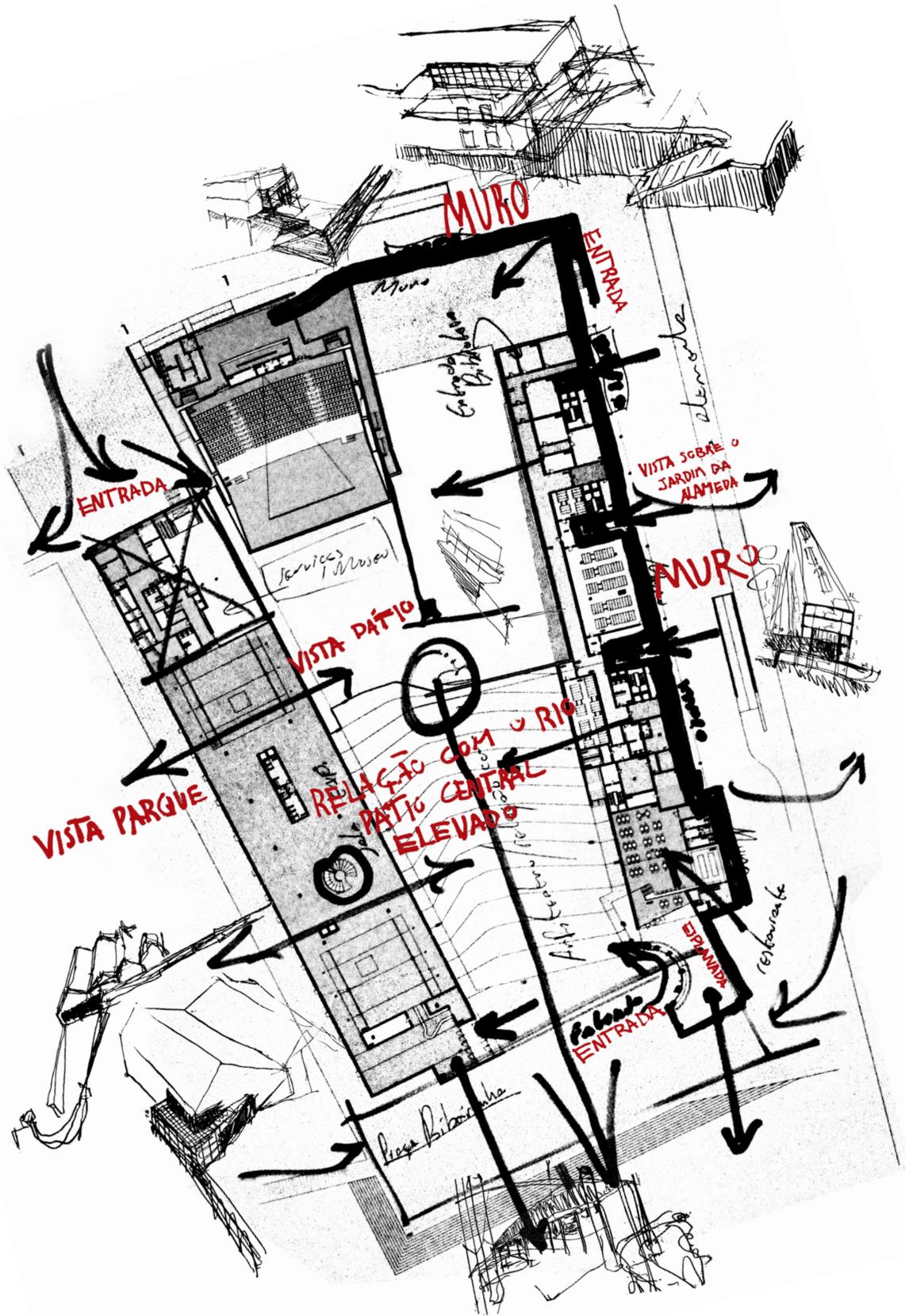
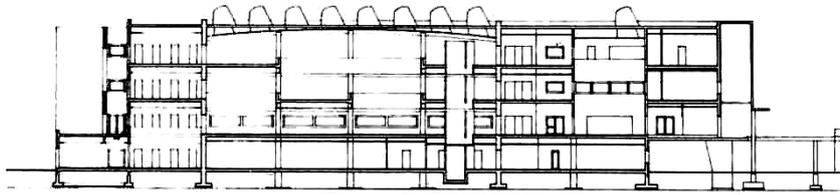
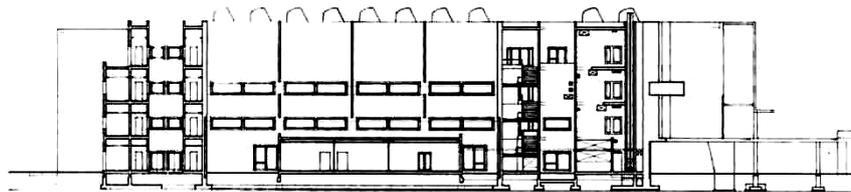


fig. 50. Esquissos sobre a planta, relações espaciais

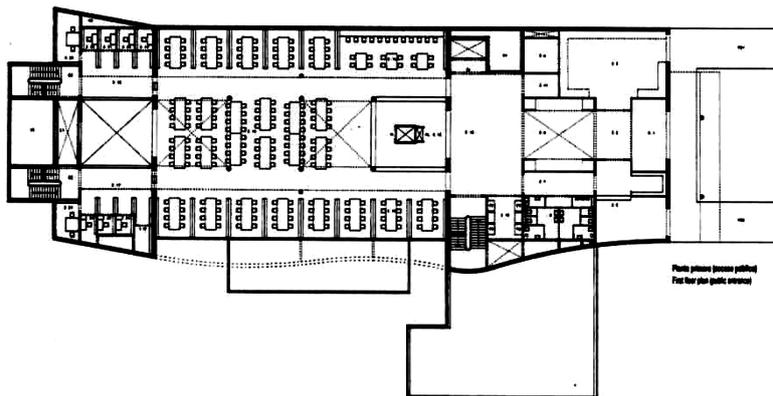
fonte: Autor



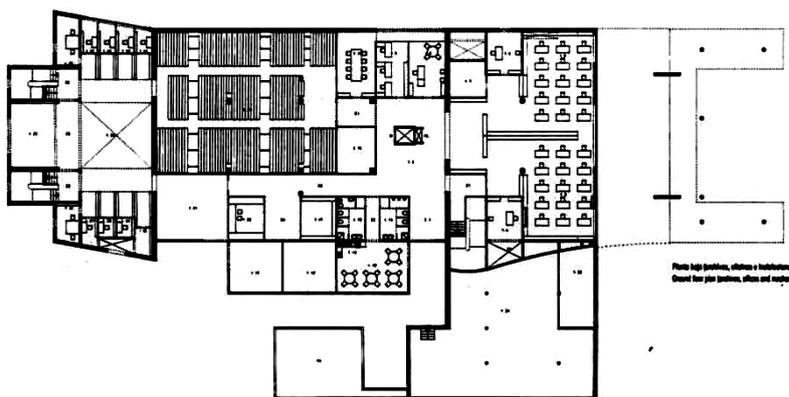
Section longitudinal por cima do telhado, lado de Nordeste - Longitudinal section through upper levels, looking towards



Section longitudinal por baixo do telhado, lado de Nordeste - Longitudinal section through ground floor, looking towards



Planta primeiro andar público
First floor plan (public entrance)



Planta térreo (biblioteca, vitrine e instalações)
Ground floor plan (biblioteca, vitrine and installations)

fig. 51. Álvaro Siza,
Biblioteca Universitária de Aveiro,
cortes longitudinais, planta do primeiro
 piso e do piso térreo, 1988 1994
 fonte: (Álvaro Siza, El Croquis, 2000)

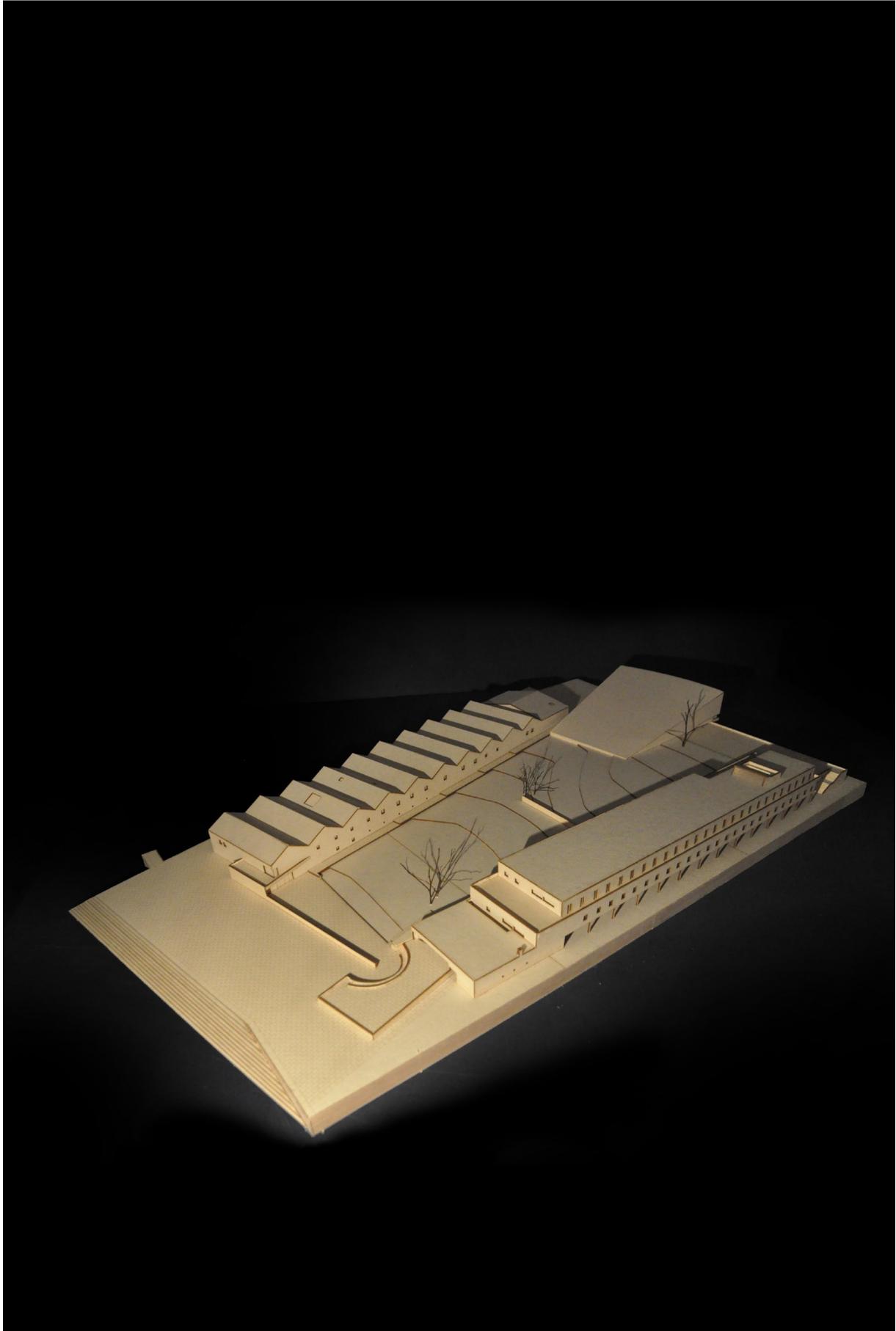


fig. 52. Maqueta 1-200
fonte: Autor

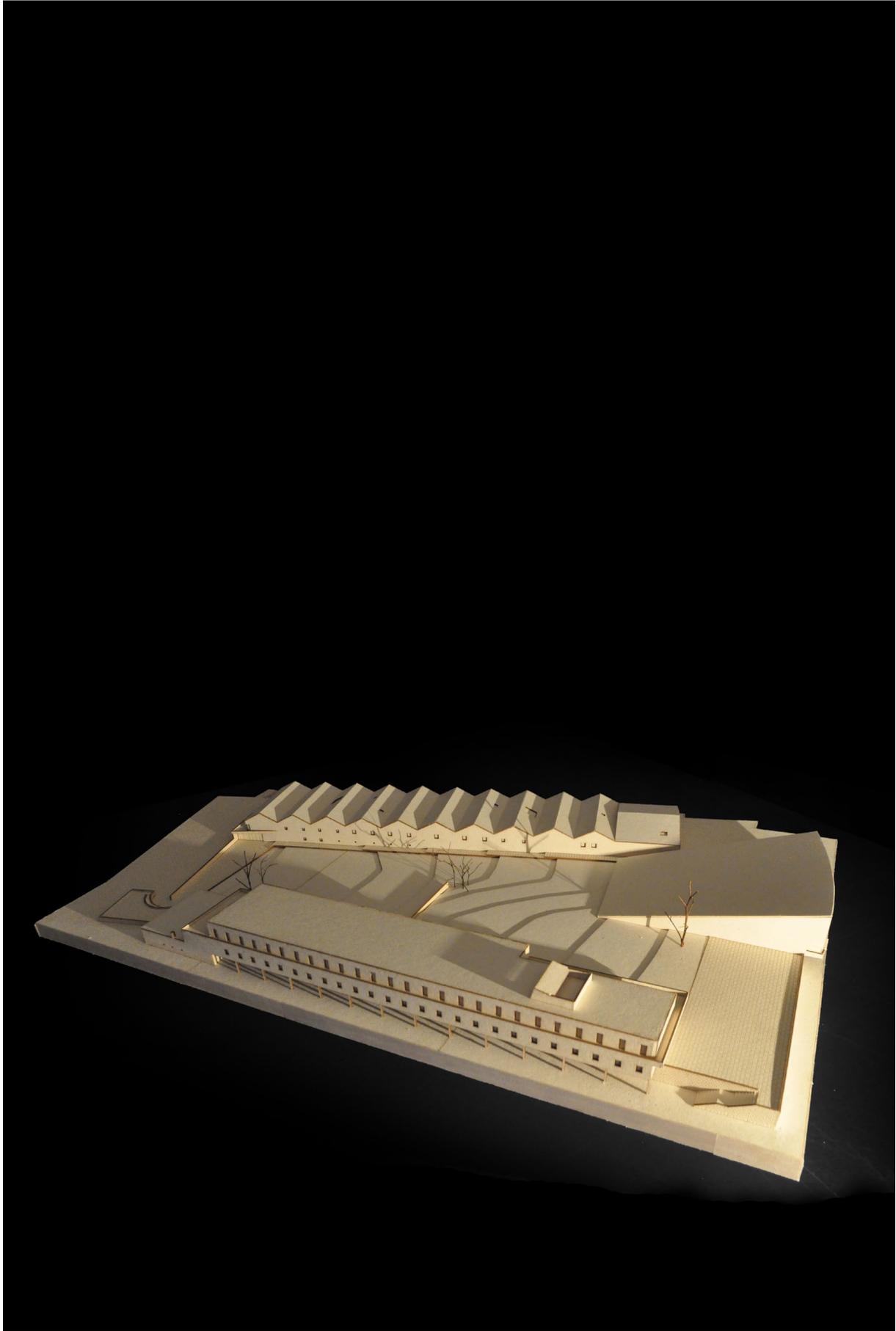


fig. 53. Maqueta 1-200
fonte: Autor

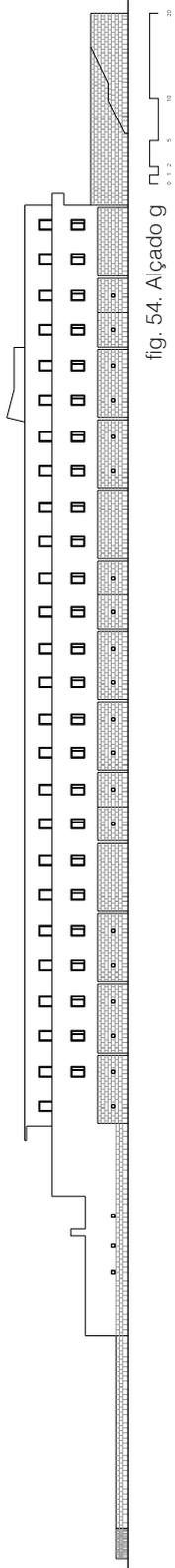


fig. 54. Alçado g
 fonte: Autor

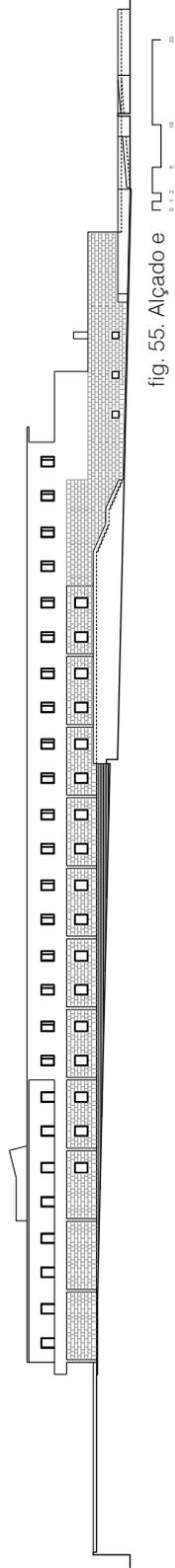


fig. 55. Alçado e
 fonte: Autor

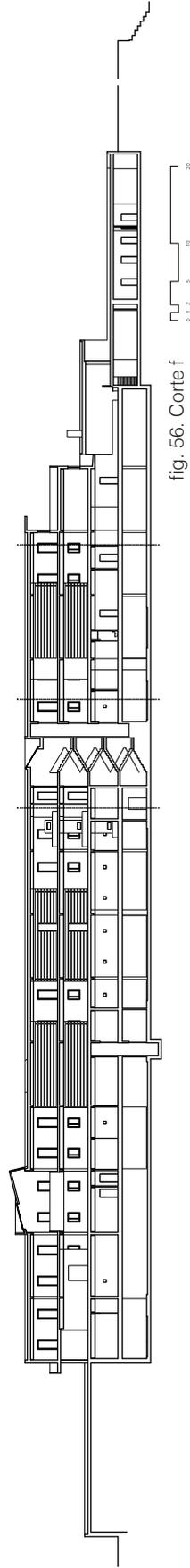


fig. 56. Corte f
 fonte: Autor

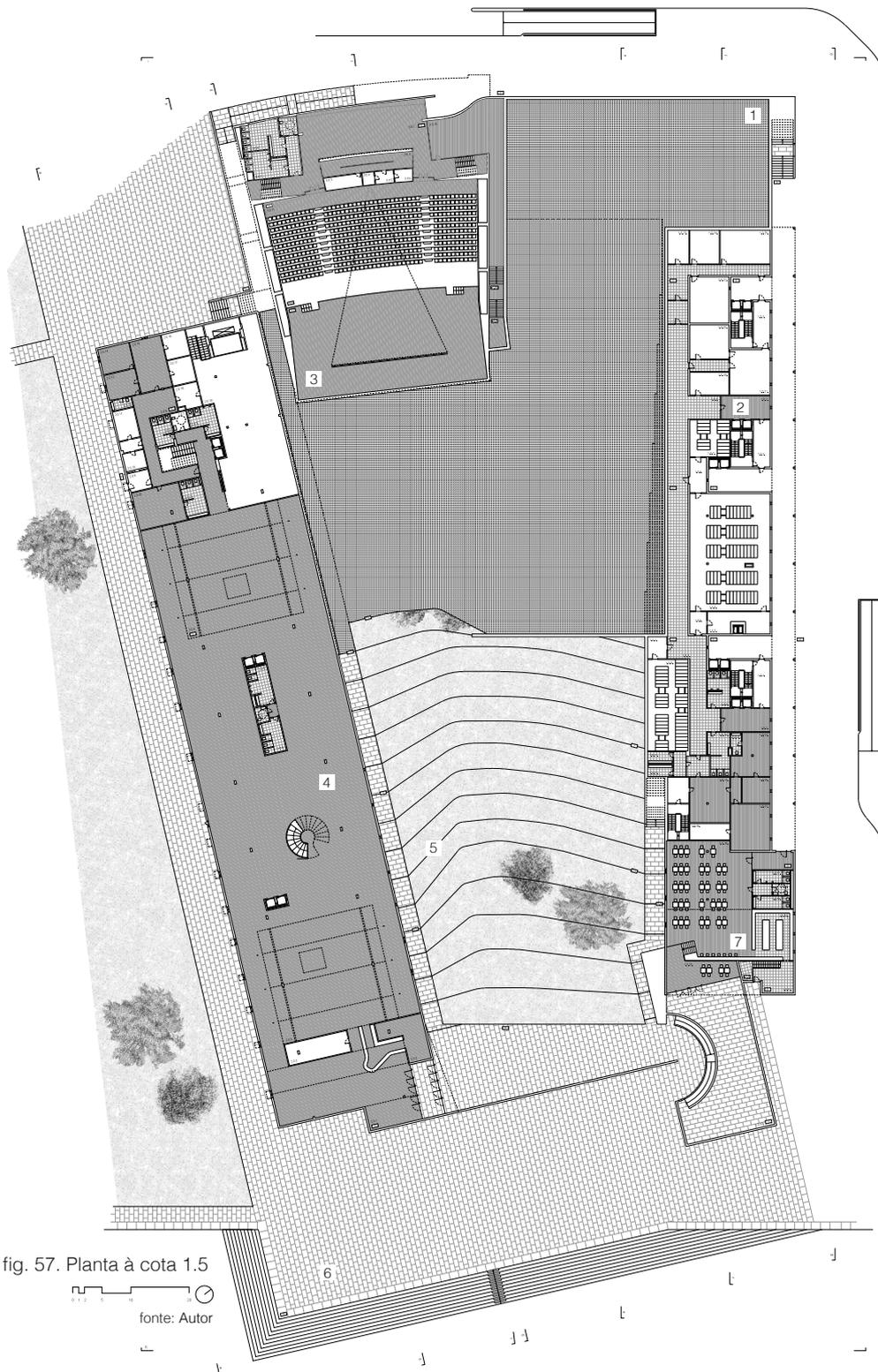
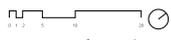


fig. 57. Planta à cota 1.5


 fonte: Autor

- 1** praça elevada
- 2** biblioteca
- 3** auditório
- 4** museu
- 5** pátio central
- 6** praça ribeirinha
- 7** restaurante

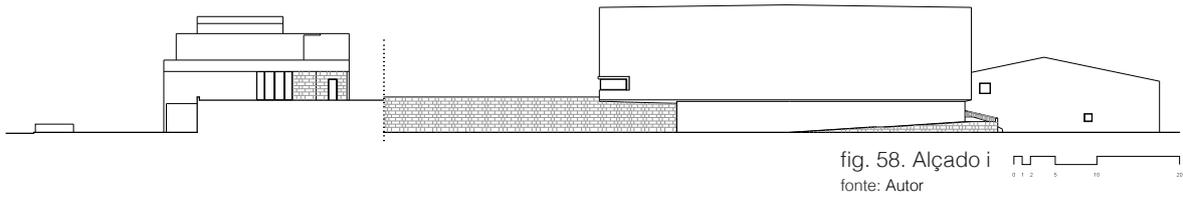


fig. 58. Alçado i
fonte: Autor

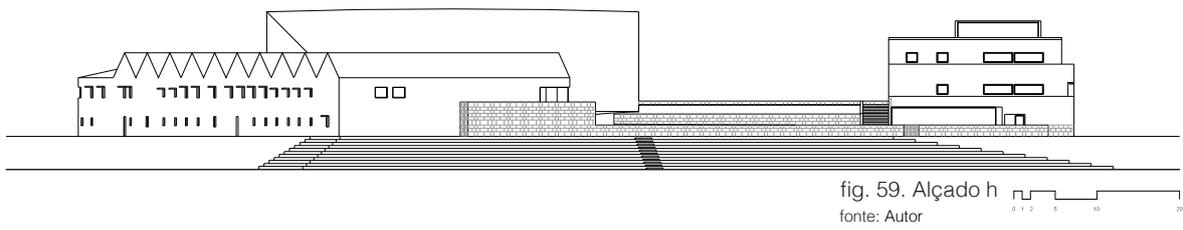
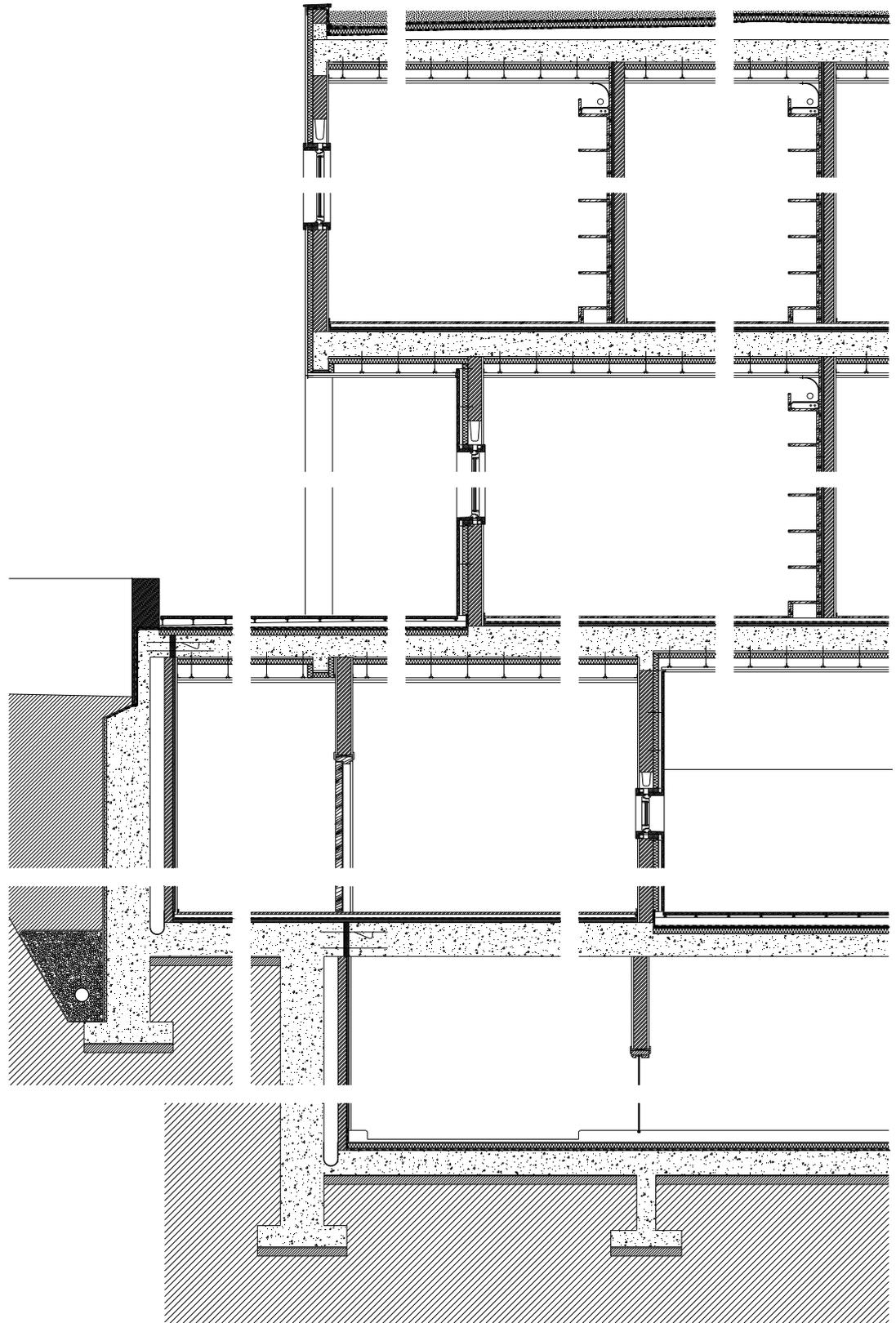


fig. 59. Alçado h
fonte: Autor



0 1 2 5m

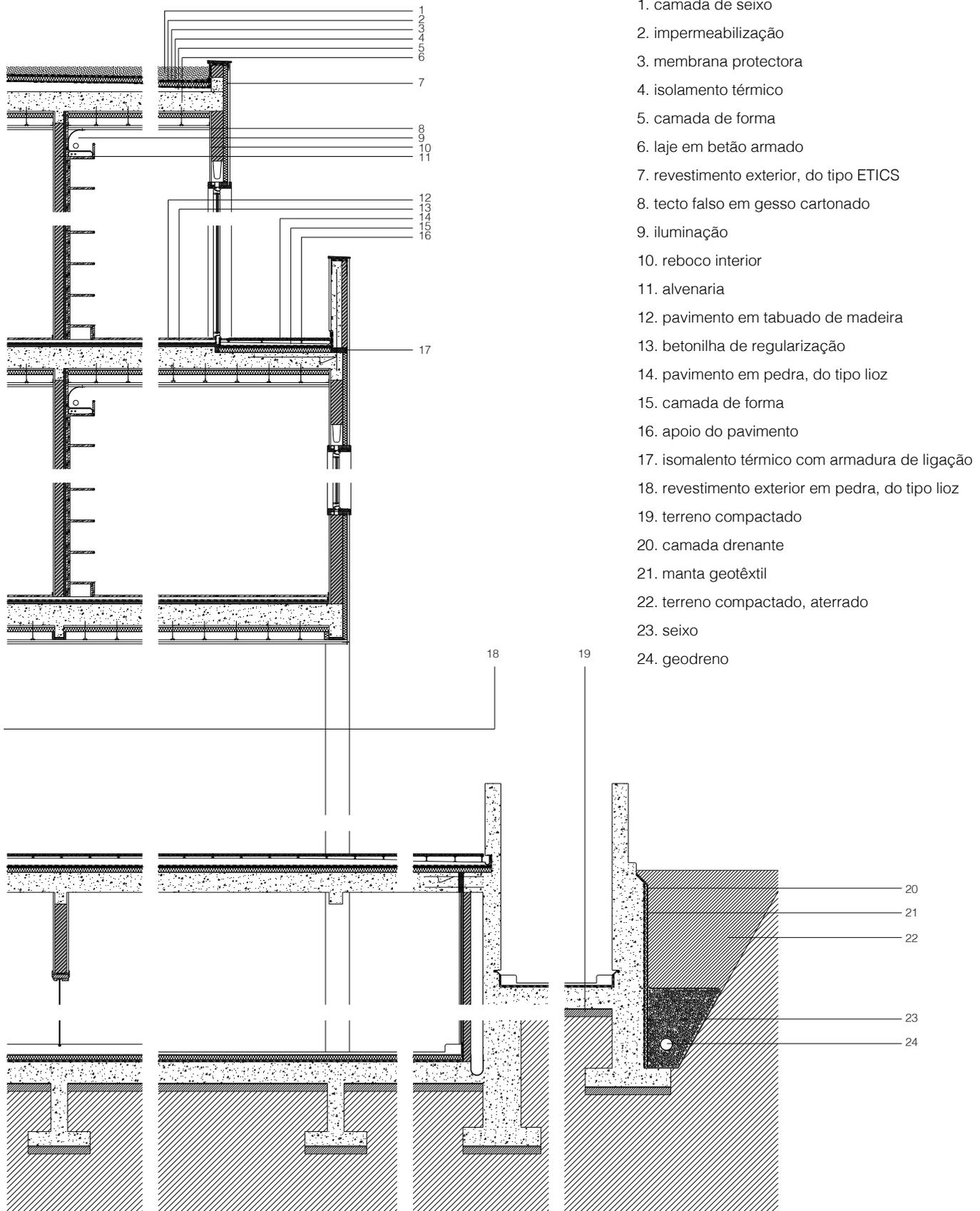


fig. 60. Corte construtivo, Biblioteca

fonte: Autor

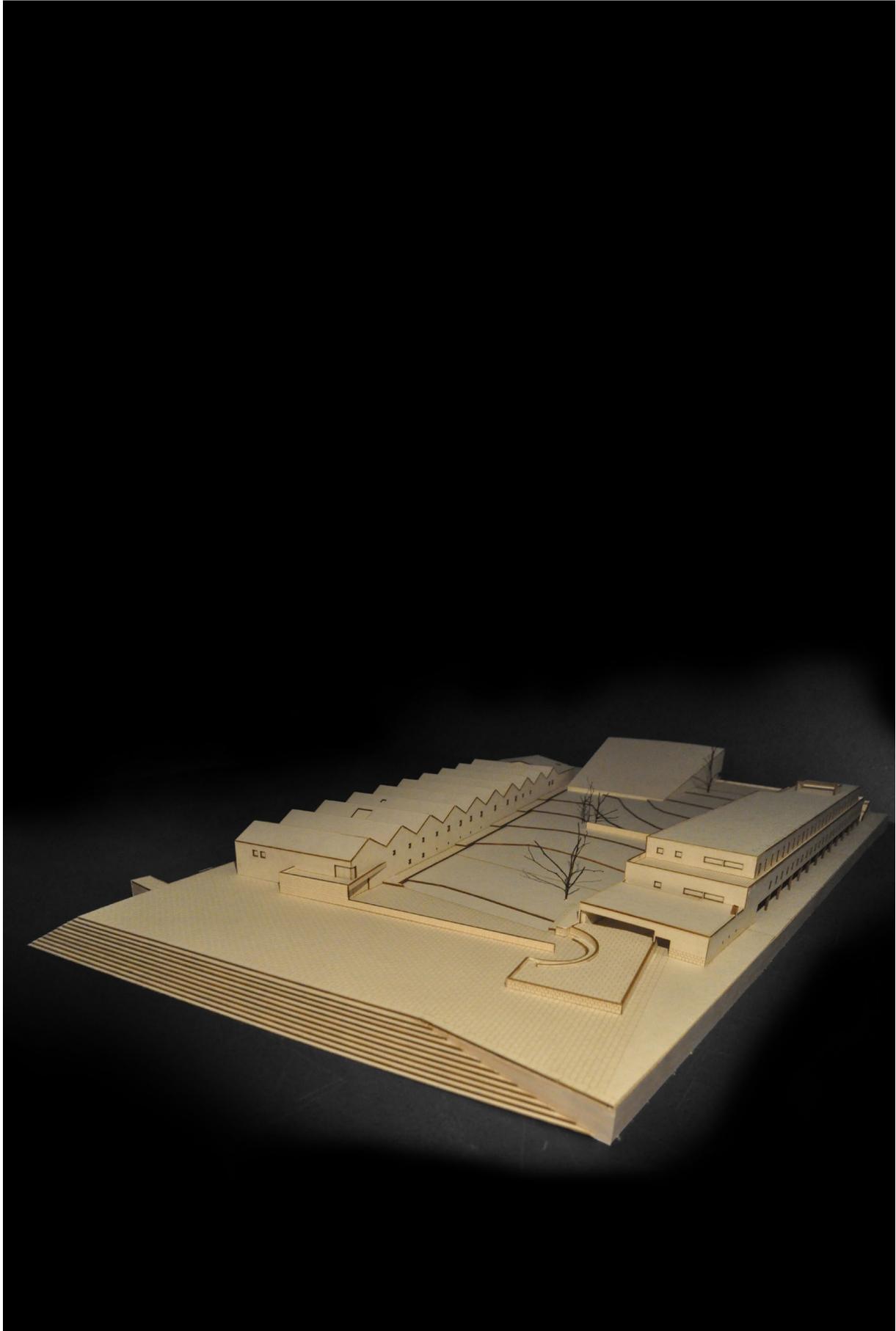


fig. 61. Maqueta 1-200
fonte: Autor

4.4 O Museu

Era uma das intenções do projecto dotar cada edifício com um único programa, diferenciado-os, atribuindo-lhes uma identidade própria, sendo assim entendidos como distintos fenómenos que compõem um espaço que se pretende atemporal.

Se por um lado, a Biblioteca apresenta uma forma orgânica que se acomoda sobre um rígido volume, robusto e definido, por outro lado, o Museu deveria apresentar uma forma mais ritmada, como uma sucessão de módulos, que ao mesmo tempo reivindicasse uma memória do lugar. Foi então apropriado um volume longo, onde ambas as maiores fachadas se encontram de frente para o jardim, uma para o jardim do parque urbano, outra para o jardim do pátio central do complexo projectado. Ao longo desse volume, é desenhada uma sucessão de águas na cobertura, resultando num ritmo muito presente e característico de toda a frente ribeirinha da cidade de Lisboa. São na sua gênese armazéns industriais, que começaram a surgir aquando da revolução industrial, com o objectivo de apoiar todas as diversas actividades portuárias.

A fachada que, juntamente com o auditório, estabelece a entrada do parque é desenhada através da rotação de um dos módulos, oferecendo assim a quem por aí passa, a forma representada pelas duas águas.

O museu deveria ser desenhado como um espaço amplo, relativo à sua sala de exposição. Essa amplitude permitiria assim uma grande flexibilidade organizativa das diferentes exposições a realizar. Com isto, o edifício apresenta apenas dois pisos acima do solo. Em ambos, se desenrola a sala de exposição. É então um espaço amplo, pontuado pelos acessos entre pisos e pelos compartimentos de apoio, como as instalações sanitárias e os arrumos. Estes compartimentos são desenhados como volumes dentro do volume. São caixas que não tocam no tecto do piso em questão, permitindo uma iluminação encastrada no espaço entre laje do piso e cobertura de cada volume. Para além dos acessos mecânicos inseridos nos volumes de apoio, são desenhadas duas escadarias independentes que protagonizam o percurso entre pisos. Uma orgânica, em “caracol”, de grande escala, outra mais rígida geometricamente, fora da sala de exposição do piso térreo, junto à zona administrativa do Museu.

Esta liberdade em planta expressa pela disposição dos diversos fenómenos programáticos resulta um espaço que se pretende flexível, plástico, que possa sofrer mutações, de acordo com a exposição a executar. Uma plasticidade livre num plano, fazendo lembrar uma qualquer e característica pintura de Wassily Kandinsky (1866-1944).

Esta estratégia de abordar a planta como um plano livre, fluente e flexível foi também utilizada pelo arquitecto Affonso Eduardo Reidy (1909-1964) no desenho do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1953 (figura 63 e 64).

O desenvolvimento das tecnologias de construção naquela época veio a resultar num novo método de organização espacial de um edifício. A estrutura independente retirou toda a responsabilidade estrutural aos planos de parede de um espaço, oferecendo uma grande liberdade na ordenação espacial. Este espaço fluente, em vez do espaço confinado, é agora possível. (Bonduki et al, 2000)

Affonso Eduardo Reidy desenha então o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, mais propriamente a sala de exposição, através desse espaço fluente, de planta rectangular, onde de um lado se apresenta o mar, e a entrada da barra, e do outro, se projectou um parque urbano. Esta paisagem faz claramente parte do espaço interior da sala, sendo oferecida ao indivíduo como parte integrante da exposição. A organização da sala pode ser então modificada de acordo com o tipo de exposição que se pretenda montar. Podem então surgir no seu interior espaços amplos onde diversas peças podem ser expostas, grandes planos expositivos que rompem o espaço, e até pequenas salas onde as obras podem ser contempladas perante uma certa intimidade. Estes fenómenos vivem assim no espaço como objectos soltos, dotados de uma certa personificação, livres. Esta liberdade de organização, esta distribuição orgânica dentro de um espaço regular, é também adoptada no desenho dos acessos entre pisos, onde a contrariedade está presente na relação entre a escala dos pequenos volumes de escadas e elevadores e a escala da grade sala de exposição, entre a forma orgânica da escada tipo “caracol” e a regularidade do rectângulo da planta. (Bonduki et al, 2000)

Os diferentes pisos da sala de exposição relacionam-se entre si através dos grandes vazios, de forma quadrada, desenhados na laje do primeiro piso. Com isto, pretende-se unificar a sala combatendo a altimetria como factor de divisão espacial. O tecto ritmado pelas águas está então presente em todos o espaço expositivo, qualificando-o.

Para além do ritmo presente na cobertura deste edifício, são dispostas clarabóias, de forma quadrada, resultando assim numa iluminação heterogénea ao longo sala de exposição, podendo assim ser conjugada com os objectos expostos.

Os alçados são furto de um estudo, representado por uma coletânea de fachadas de diversos armazéns industriais, dispostos em comprimento, ajudando à definição dos vãos que inserem os jardins no interior da sala de exposição (figura 65).

A entrada do Museu é marcada pela intersecção de um volume de pedra, entenda-se por uma esteriotomia desenhada através de um acabamento nesse material, de apenas um piso, que garante, para além dessa marcação convidativa, um género de varanda, um género de fumatório, no primeiro piso, virado para o rio. Um volume em que um dos seu planos se prolonga, definindo assim, juntamente com a esplanada do restaurante, a entrada para o pátio central na praça ribeirinha, e ajudando desta forma, ao entendimento do complexo como um todo.

Percorrido o corta-vento, somos deparados com um duplo pé-direito no foyer, onde um balcão de forma orgânica, em pedra, nos “vai buscar”, sendo realizado o controle das entradas. No extremo oposto do edifício, do outro lado da sala de exposição, também no piso térreo, encontra-se toda a zona administrativa do Museu. Esta zona, facilmente identificada em planta devido às diferentes escalas da compartimentação, é composta pela entrada de serviço, sala de segurança, sala de pessoal, sala e gabinete de director, sala de reuniões, copa e depósito de documentos. Na mesma zona, onde a elevação do pátio central não permite a abertura de vãos, é definido o armazém, equipado com um monta-cargas, comunicando assim com o piso em cave.

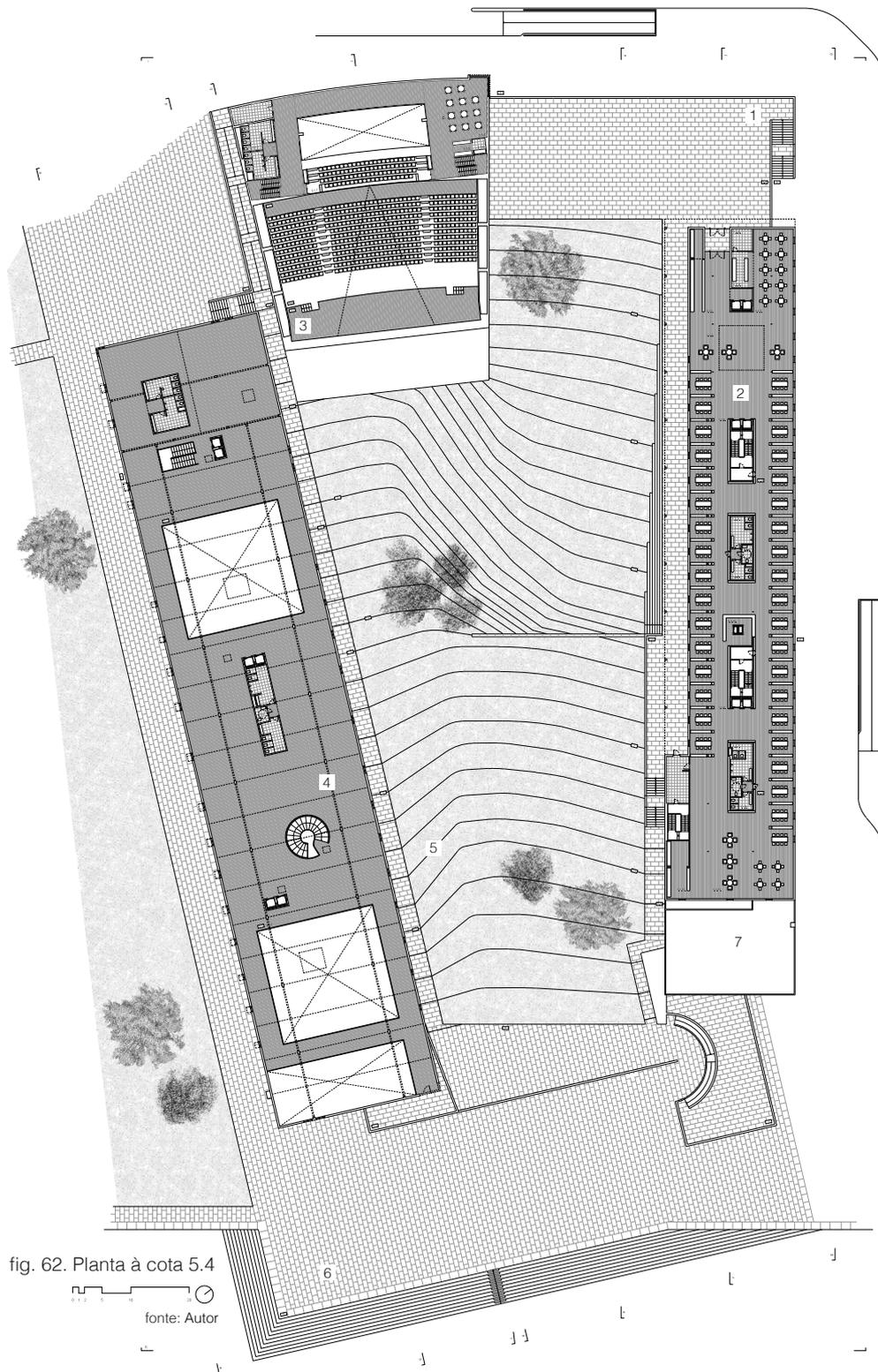


fig. 62. Planta à cota 5.4



 fonte: Autor

- 1** praça elevada
- 2** biblioteca
- 3** auditório
- 4** museu
- 5** pátio central
- 6** praça ribeirinha
- 7** restaurante



fig. 63. Affonso Eduardo Reidy, fotografia do interior do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ainda em construção, 1953
 fonte: (Bonduki et all, 2000)

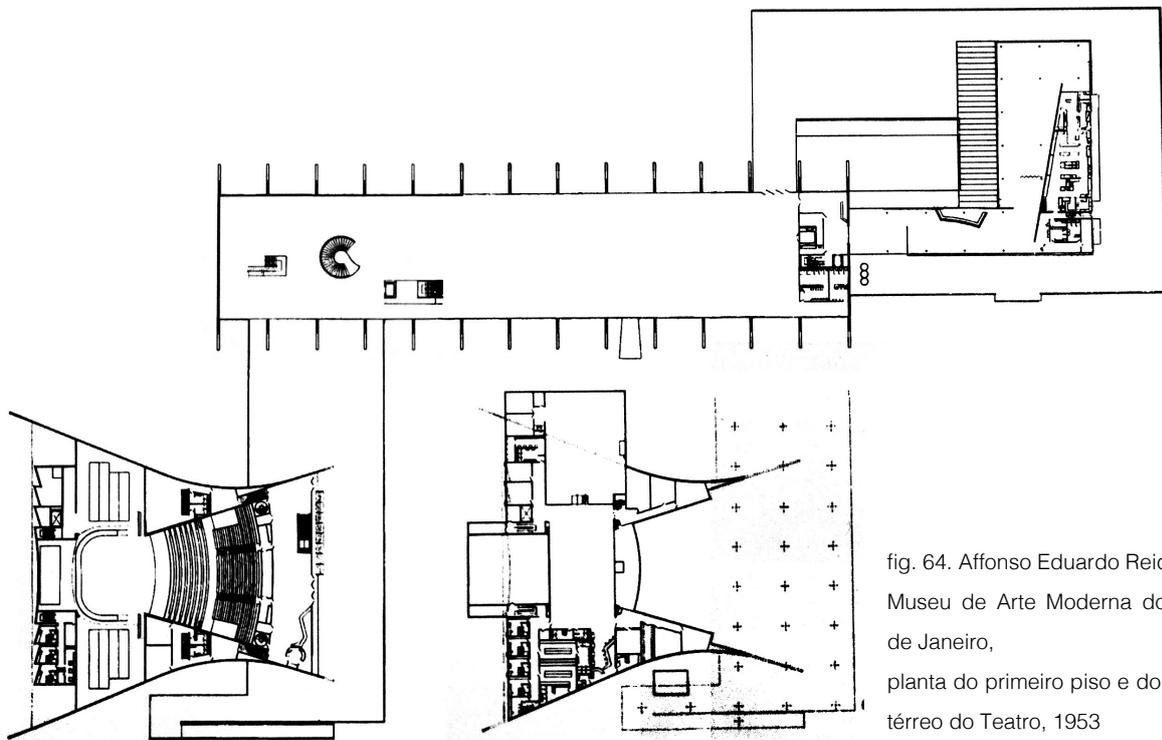


fig. 64. Affonso Eduardo Reidy, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, planta do primeiro piso e do piso térreo do Teatro, 1953
 fonte: (Bonduki et all, 2000)



fig. 65. Registo elaborado para o estudo do alçado do Museu
fonte: Autor

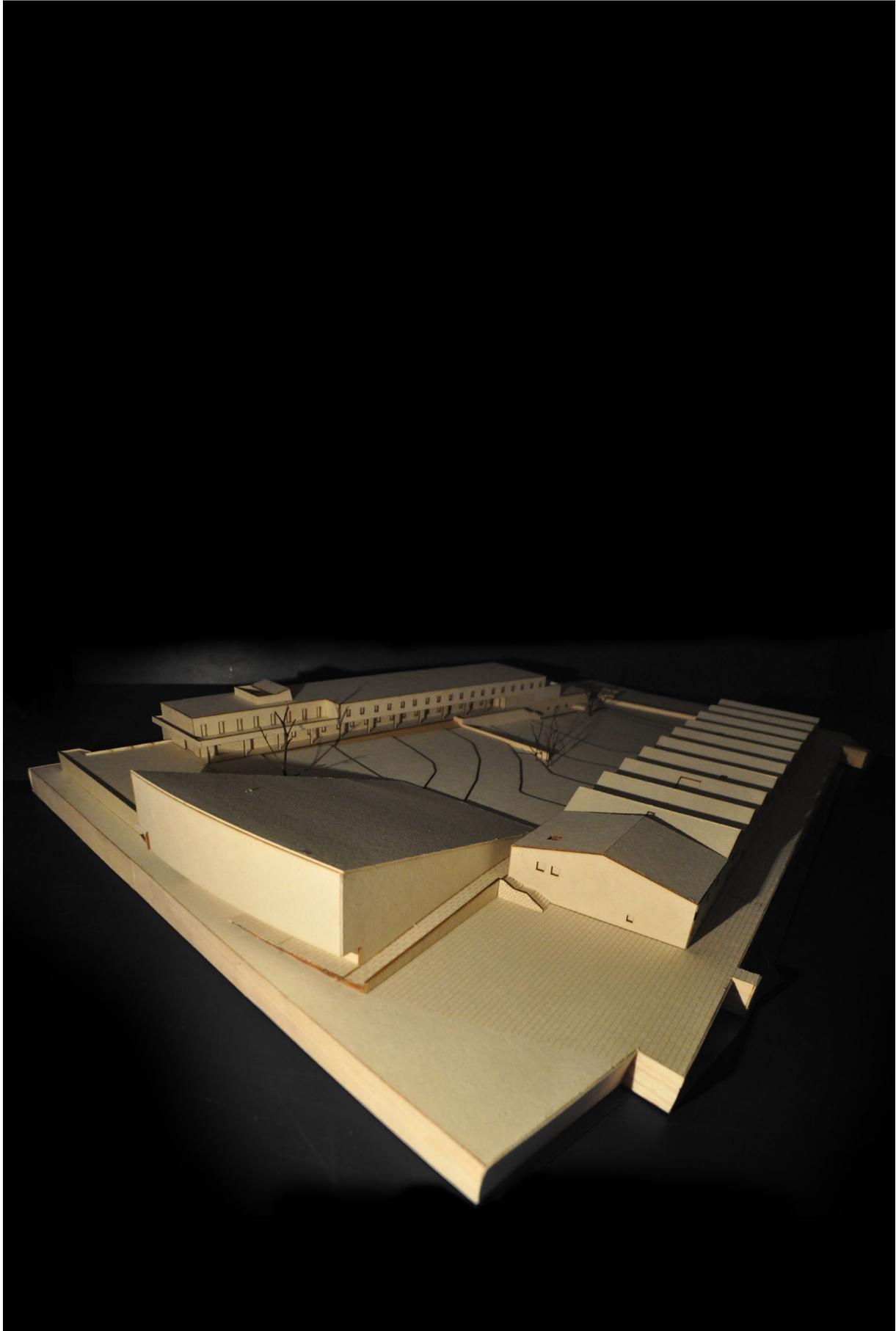


fig. 66. Maqueta 1-200
fonte: Autor

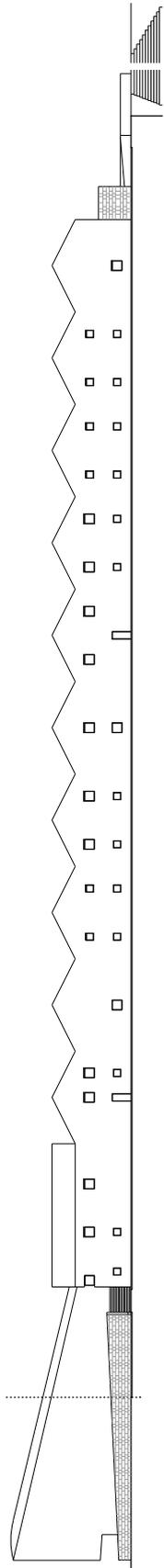


fig. 67. Alçado a

fonte: Autor

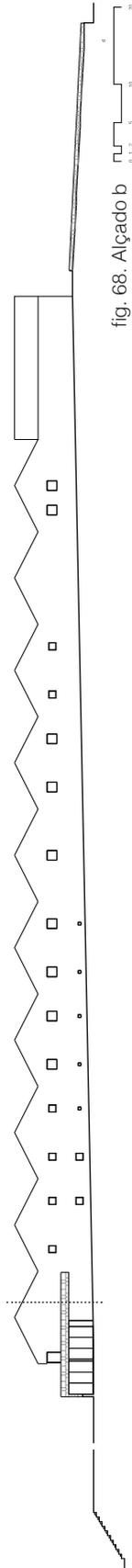
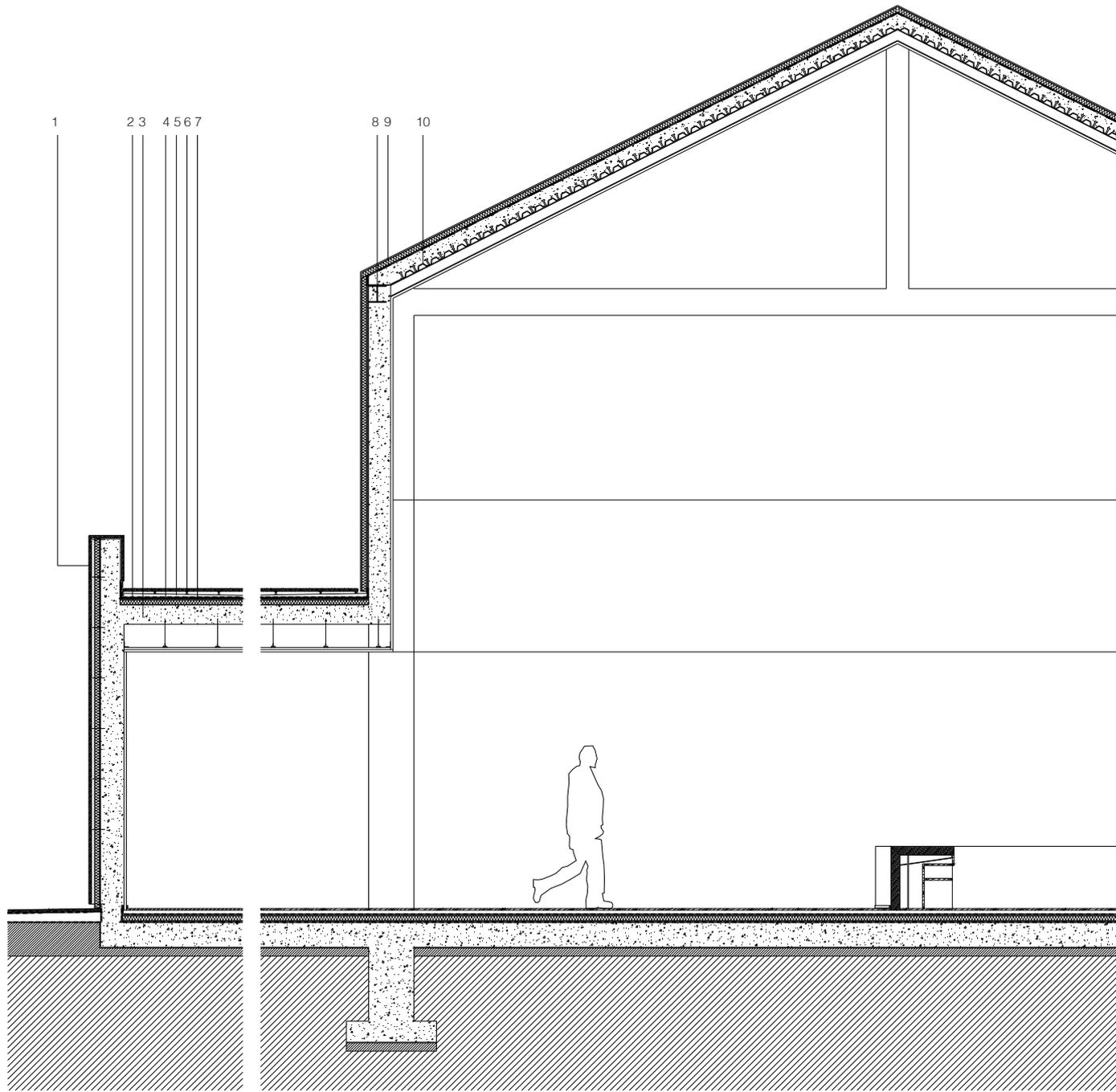
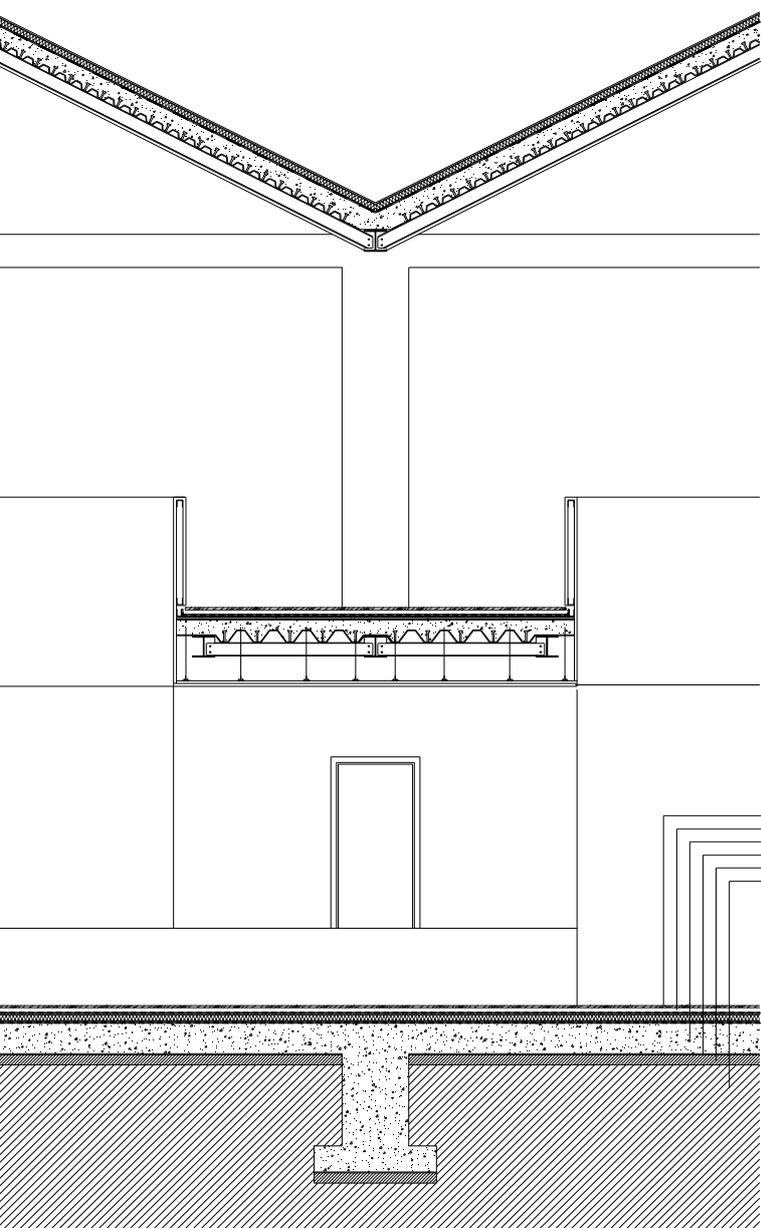


fig. 68. Alçado b

fonte: Autor





1. revestimento exterior em pedra, do tipo lioz
2. isolamento térmico
3. laje em betão armado
4. impermeabilização
5. camada de forma
6. apoio do pavimento
7. membrana protectora
8. viga de aço
9. revestimento exterior, do tipo ETICS
10. chapa metálica, cofragem perdida
11. pavimento em tabuado de madeira
12. betonilha de regularização
13. laje de pavimento em betão armado
14. protecção com tela de polietileno
15. terreno compactado

11
12
13
14
15
16

fig. 69. Corte construtivo, Museu

fonte: Autor

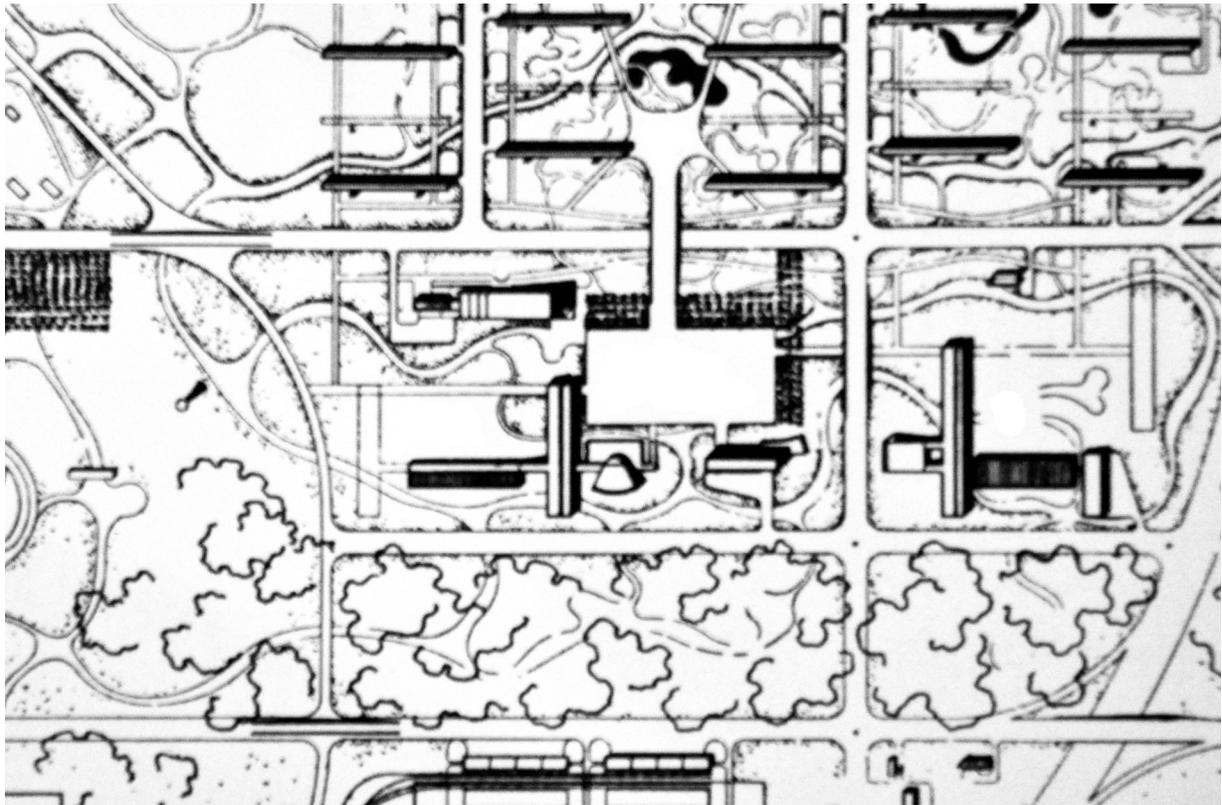


fig. 70. Afonso Eduardo Reidy, Centro Técnico da Aeronáutica, em São Paulo, 1947
 fonte: (Bonduki et all, 2000)

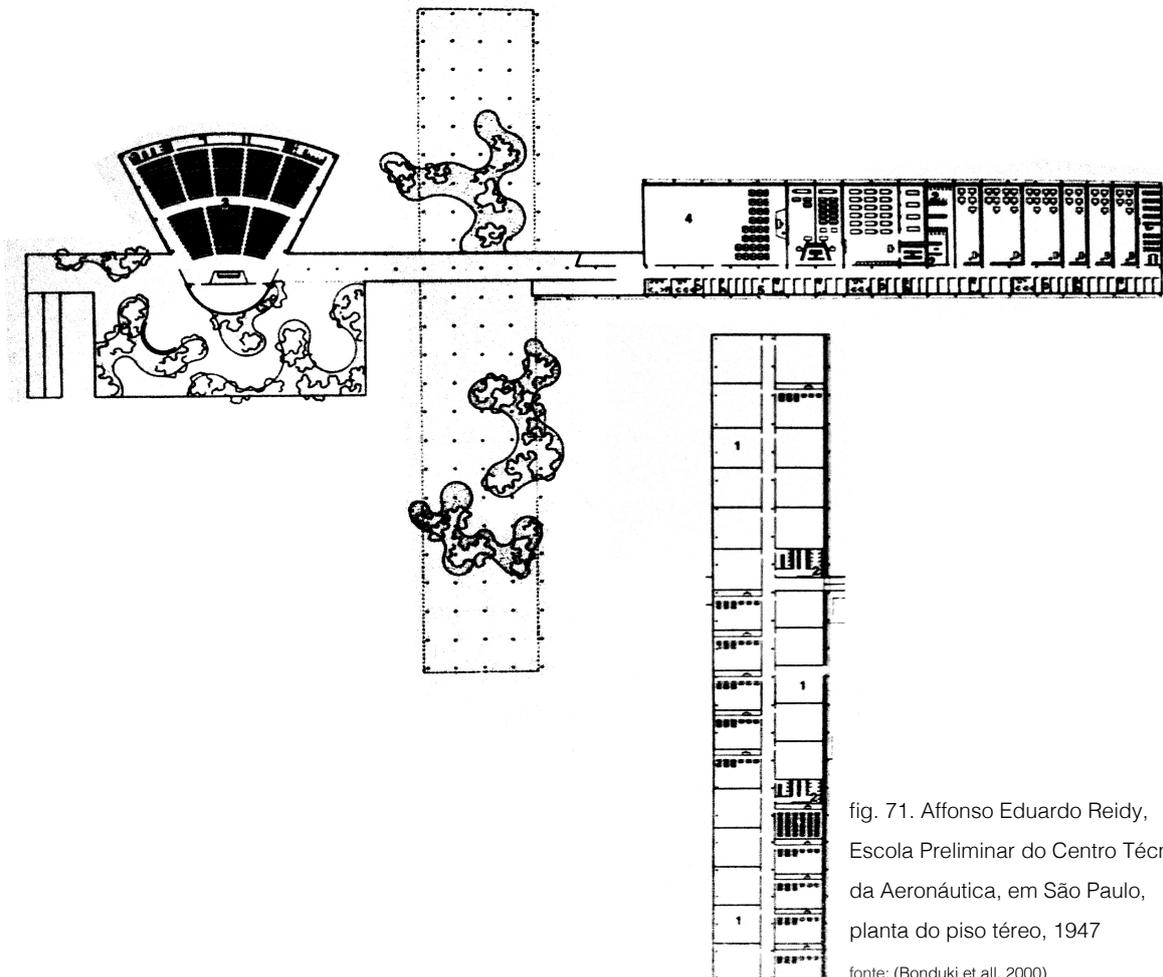


fig. 71. Afonso Eduardo Reidy, Escola Preliminar do Centro Técnico da Aeronáutica, em São Paulo, planta do piso téreo, 1947
 fonte: (Bonduki et all, 2000)

4.5 O Auditório

O Auditório pode ser entendido como o objecto monumental de todo o conjunto, quer pela sua escala, quer pela contrariedade que oferece por se comportar como um volume apenas. O “muro” surge vindo do seu interior, desenhando assim a entrada.

Não foi só no caso do Museu que foi estudada a obra de Affonso Eduardo Reidy, abordada como caso de estudo, ajudando à execução do objecto.

Dentro da obra de Affonso Eduardo Reidy, foram estudados diversos auditórios e teatros, devido à simples forma de como foram resolvidos, mais concretamente o projecto apresentado a concurso da Escola Preliminar do Centro Técnico da Aeronáutica, em São Paulo, 1947 (figura 70 e 71). (Bonduki et al, 2000)

O Auditório é desenhado por Affonso Eduardo Reidy através de uma disposição em anfiteatro da plateia, que, ao ser limitado pelas paredes exteriores, resulta numa peça angular, cuja forma revela intuitivamente a função do volume. (Bonduki et al, 2000)

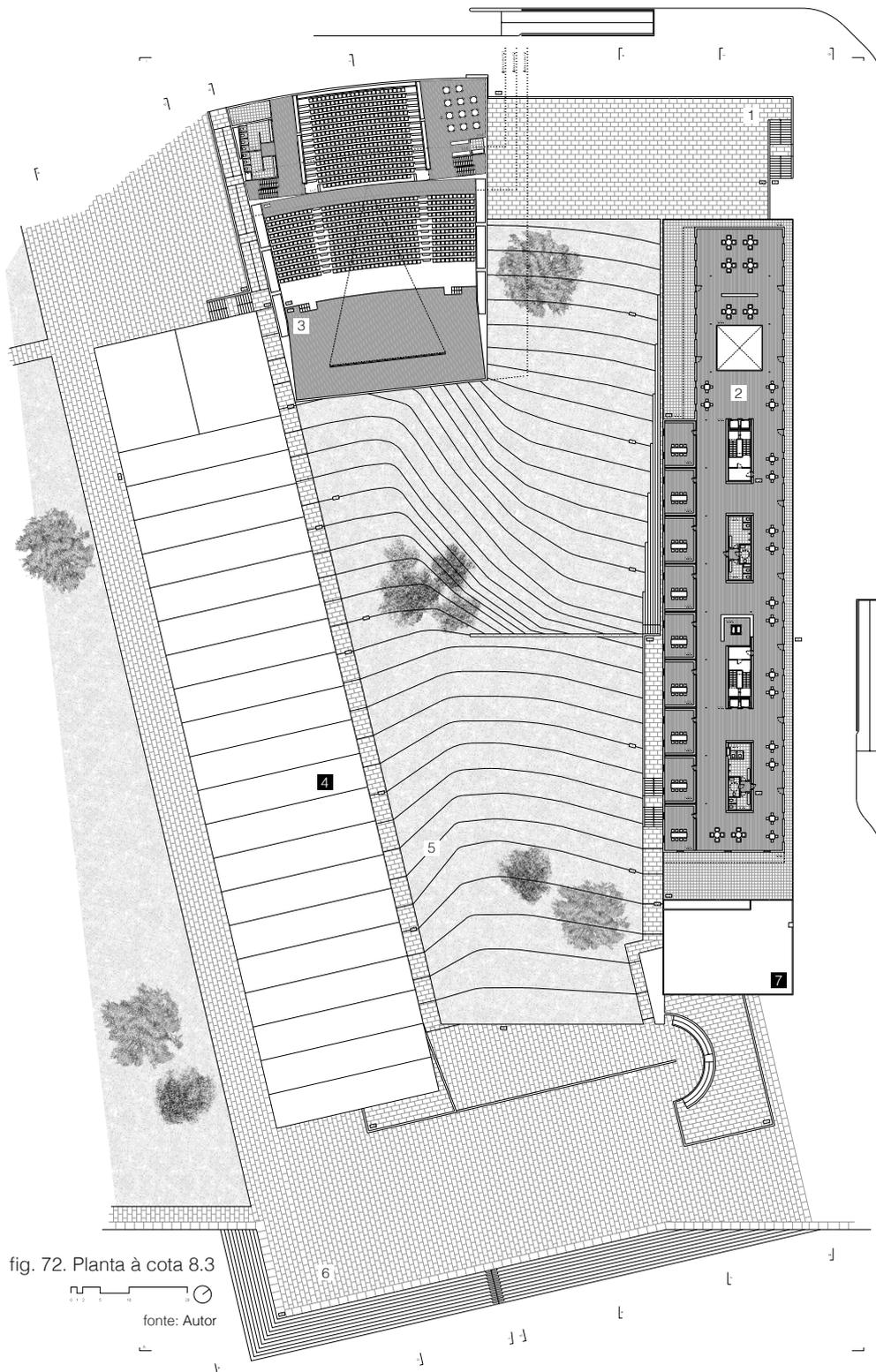
O foyer apresenta um enorme pé-direito, onde se encontra a recepção, com o seu enorme balcão em pedra, onde, atrás deste, se encontra o bengaleiro e a sala de projecção.

Numa das extremidades do balcão estão situadas as instalações sanitárias do piso térreo, na outra extremidade, é desenhada a sala de convidados que desce de encontro aos camarins e ao palco. Atrás das instalações sanitárias bem como da sala de convidados, estão situadas as duas entradas para a sala do auditório do piso térreo, assim como as escadarias de acesso à sala do auditório do primeiro piso, em mezanine.

A sala do auditório, no seu todo, é composta por oitocentos e setenta e quatro lugares, sendo que quinhentos e quatro estão situados no piso térreo, e trezentos e setenta estão localizados na mezanine do primeiro piso.

No primeiro piso, para além das instalações sanitárias, é desenhado um bar, que comunica directamente com o foyer, devido ao duplo pé-direito. É proposto um vão singular, localizado no cunhal do edifício, que permite uma relação directa e diagonal de quem se encontra no bar com a alameda e com o Convento de São Francisco de Xabregas.

Toda a zona de camarins, assim como o palco, estão localizados no piso em cave.



- 1** praça elevada
- 2** biblioteca
- 3** auditório
- 4** museu
- 5** pátio central
- 6** praça ribeirinha
- 7** restaurante

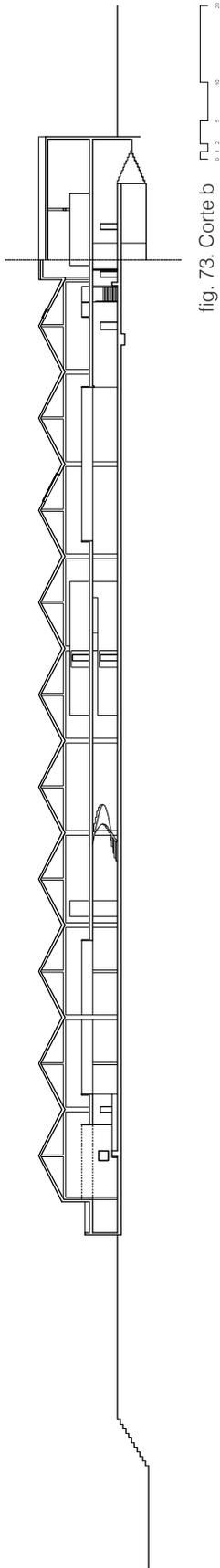


fig. 73. Corte b

fonte: Autor

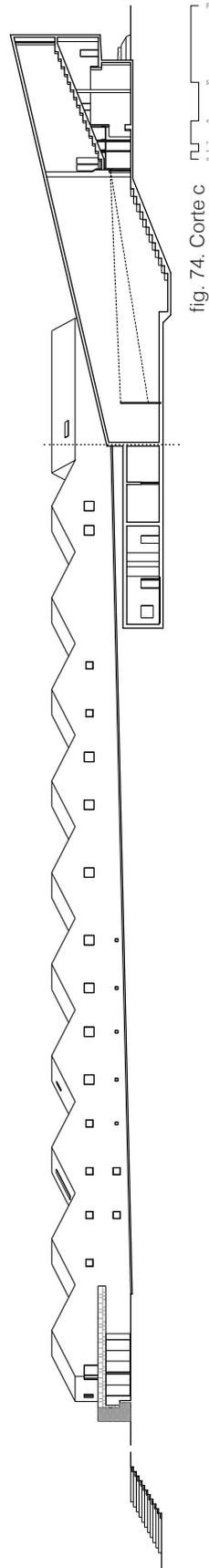
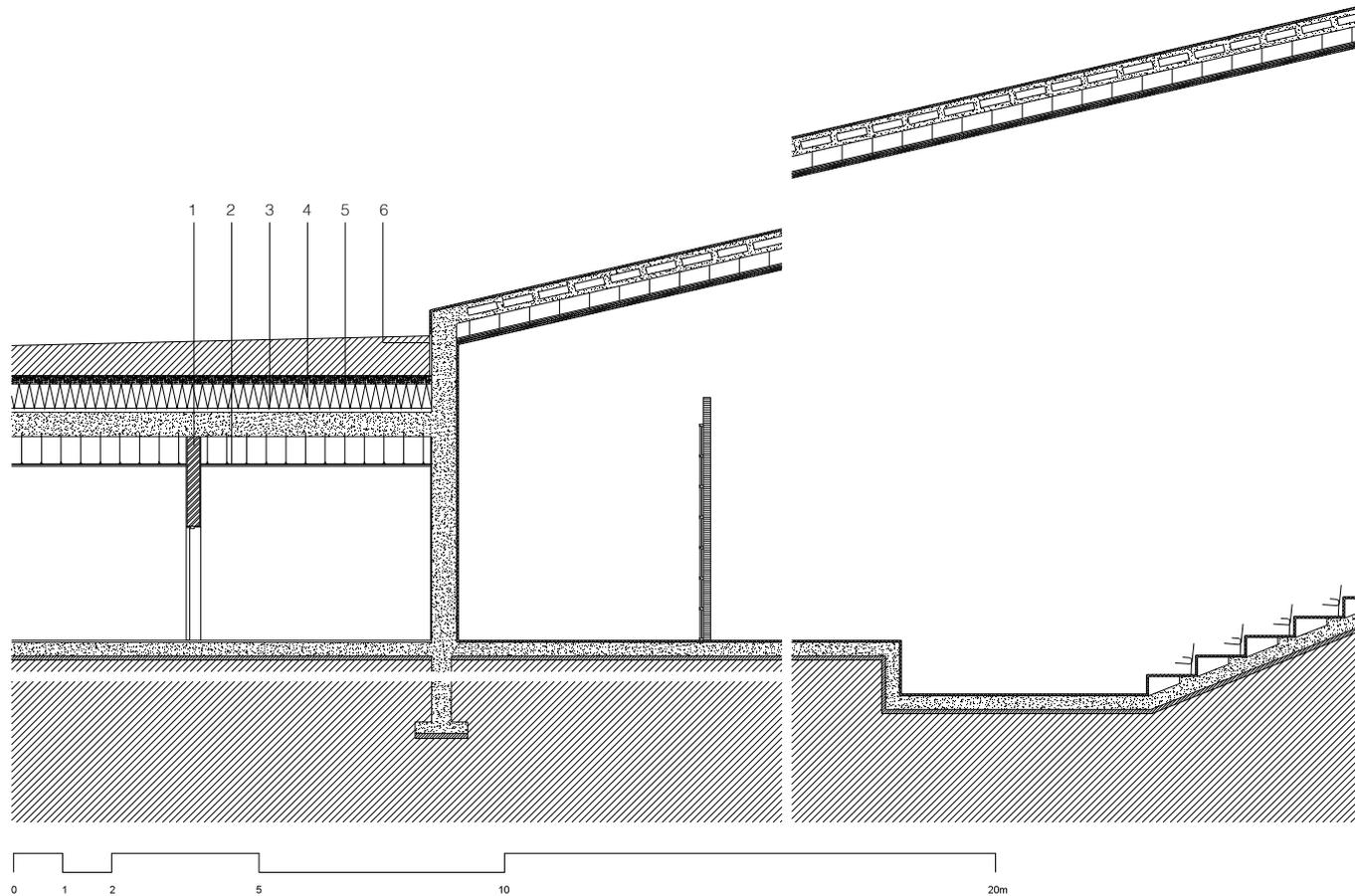


fig. 74. Corte c

fonte: Autor

1. alvenaria
2. tecto falso em gesso cartonado
3. camada de forma
4. isolamento térmico
5. camada drenante
6. impermeabilização
7. revestimento exterior, do tipo ETICS
8. laje em betão armado
9. pavimento elevado, em tabuado de madeira, com isolamento acústico e impermeabilização
10. assento
11. revestimento interior com isolamento acústico
12. parede em gesso cartonado
13. geodreno
14. seixo
15. terreno compactado, aterrado



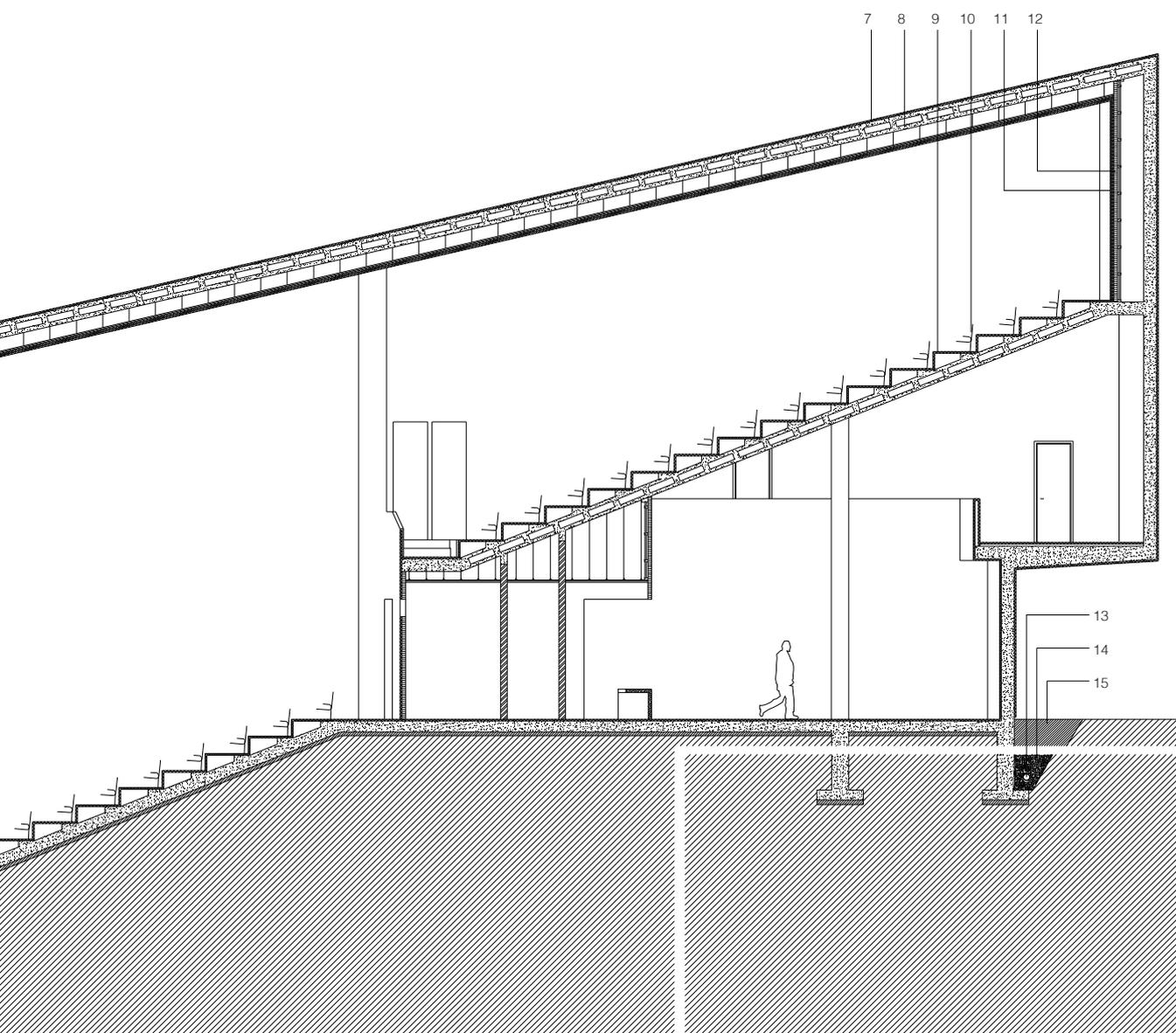


fig. 75. Corte construtivo, Auditório

fonte: Autor

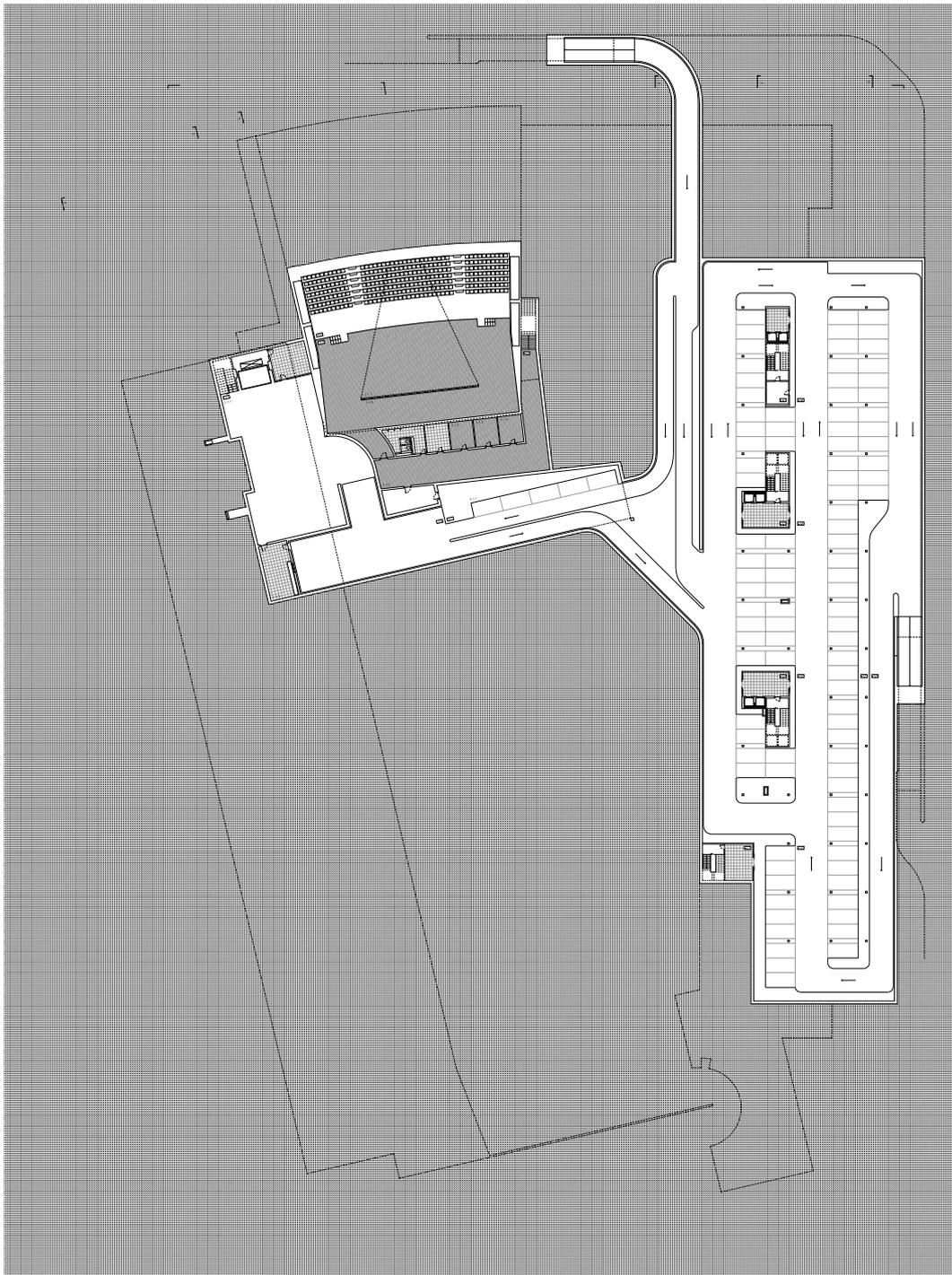


fig. 76. Planta à cota -2.4

fonte: Autor

4.6

O piso em cave / serviços e estacionamento automóvel

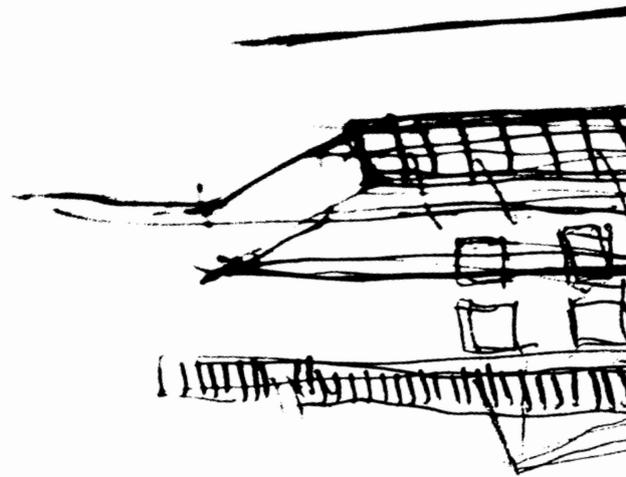
A este nível, todos os três edifícios estão conectados, permitindo assim uma facilidade logística e funcional (figura 76). O acesso automóvel é efectuado, por uma entrada em rampa localizada na Avenida Infante D. Henrique, e por uma saída, também em rampa, situada na via da alameda.

Este piso está dividido em duas grandes zonas, o parque de estacionamento público e as áreas de apoio ao Museu e ao Auditório.

O parque de estacionamento público apresenta noventa e sete lugares de estacionamento, o seu acesso ao exterior é efectuado quer por escadas quer por meios mecânicos. Estes acessos chegam directamente à via da alameda, situados nos vazios desenhados no “muro”. Há também um acesso à entrada da Biblioteca, à zona de controle das entradas.

É neste piso que se encontram os camarins, o back-stage, e o palco do Auditório. São oferecidos cinco lugares de estacionamento aos convidados, oradores. Esta área, liga também directamente com a sala de convidados localizada no piso térreo.

Relativamente aos serviços do Museu, o espaço deveria ser dimensionado para a circulação de viaturas de grande dimensão, que por sua vez deverão efectuar cargas e descargas dos objectos expositivos. É oferecida uma área onde é possível a manobra dessas viaturas, ao mesmo tempo que se alinham com o armazém presente neste piso. Este armazém está conectado com o do piso térreo por uma escada e um monta-cargas. Nesta zona há também uma sala de segurança, com o objectivo de controlar o trânsito, as manobras e as entradas não autorizadas a esta área.



Este trabalho conclui assim uma reflexão sobre a relação que a frente ribeirinha lisboeta mantém com a restante cidade. É sabido que a requalificação destes espaços é uma prioridade para a cidade, para os seus habitantes, e conseqüentemente, para quem os representa. É por isso uma oportunidade para qualquer intervenção cujo objectivo seja a qualificação de toda a frente do Tejo. Ao debruçar sobre o local objecto deste trabalho, é facilmente reconhecida essa oportunidade, muito devido ao facto de haver uma possível deslocação do Porto de Lisboa para a margem Sul do Tejo. Para além disso, este espaço, apesar de apresentar um enorme número de problemas no que ao planeamento urbano diz respeito, é um lugar rico em potencial, potencial este que o permitiria ser reconhecido como um espaço de qualidade se intervencionado com critério.

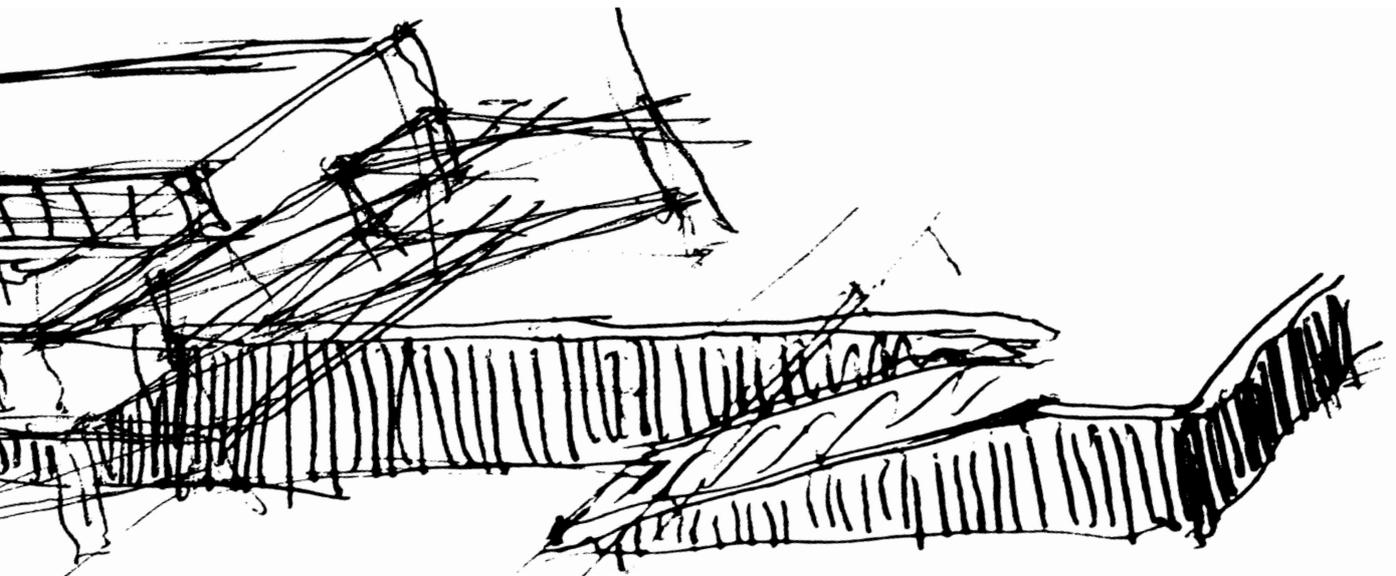
Se por um lado a oportunidade existe, e é forte, por outro lado temos a necessidade. Entenda-se por necessidade a resposta à pergunta “o que se pode fazer?”, “o que é que a cidade necessita?”. Que programa e que usos a implementar neste território é uma questão, que para além de controversa, é de difícil resposta.

Foi então nesta base que a reflexão teve o seu ponto de partida. De modo a não ser perdida a identidade daquele fragmento urbano, a proposta deveria ser simples e complexa ao mesmo tempo. Que não se confunda algo simples com simplista e algo complexo com complicado. Não sendo referido ao longo deste relatório a disponibilidade monetária que eventualmente poderia ser disponibilizada, foi um aspecto que esteve subentendido ao longo do processo.

Com isto, foi sugerido o enaltecimento do limite existente de modo a que não fosse perdida a identidade do lugar, protegendo assim o novo espaço público criado de todo o mal necessário ao funcionamento da zona enquanto cidade.

A identidade é então pensada sobre dois pontos de vista:

-O limite composto pela relação entre diferentes cotas, pela avenida e pela linha ferroviária, será mantido. É sem dúvida, algo identitário do lugar, ficando este irreconhecível com o seu desaparecimento.



5. Conclusão

-Tratando-se então de um fragmento, deveria ser assumido como tal, resultando assim numa decisão projectual.

A atemporalidade do espaço como se encontra agora, paisagem caracterizada pelos volumes expressivos, os contentores, que se vai alterando ao longo dessa linha temporal desconhecida, é alvo de uma abstracção. Essa abstracção tem como objectivo promover um espaço também ele atemporal, mas que por sua vez, permitisse uma experiência com o rio.

O remate entre aquilo que se propõe e aquilo que é tangível neste momento foi encarado como um novo problema a ser resolvido. Porém, dada a complexidade do problema, a aproximação da escala e a escolha de um programa racional foram determinantes para o resultado final.

É fundamental a realização de experiências antes de uma tomada de decisões ou antes de se realizar algo concreto. Este relatório foi desde o seu início encarado como uma experiência, que se pretendia válida e fundamentada. É apenas uma linha de raciocínio individual da qual nasceu um resultado. Este resultado foi então representado por diversos registos, uns mais aprofundados que outros, não deixando mesmo assim de ser, apenas, representações.

De acordo com esta metodologia, haveria ainda muito a desenvolver. As respostas dadas aos problemas apresentados, apesar de fundamentadas, fazem parte de um infinito conjunto de soluções, também elas válidas.

Como é infinito o número de soluções válidas, também o é a discussão à volta de cada uma delas, e se este projecto, de alguma maneira, contribuir para a discussão de como intervir na frente ribeirinha de Lisboa, então o objectivo foi alcançado.

Porém, essa discussão apenas será válida se, ao mesmo tempo que se apresentam os problemas urbanos e se traçam objectivos, sejam comparadas as diversas soluções propostas para esta zona de Lisboa.

6. Bibliografia

- Ascher, F. (2012). *Novos Princípios do Urbanismo seguido de Novos Compromissos Urbanos*. 3ª ed. Lisboa. Livros Horizonte. (2001 e 2008)
- Beinhauer, P. (2012). *Atlas de detalhes construtivos - construção nova*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Bonduki, N., Portinho, C., Silva, E., Esposel, R., Gautherot, M. & Szabó, K. (2000). *Afonso Eduardo Reidy*. Lisboa, Editorial Blau.
- Bouman, O. & Toorn, R. (1994). *The Invisible in architecture*. London. Academy Editions.
- Bronstein Passaro, L. (2002). *Fragmentos de una crítica: Revisando a IBA de Berlim*. Doutor. Universitat Politècnica de Catalunya. Departament de Composició Arquitectònica.
- Campo Baeza, A. (2013). *Principia Architectonica*. Casal da Cambra. Caleidoscópico.
- Campo Baeza, A. (2011). *A ideia construída*. Casal de Cambra. Caleidoscópico.
- Campo Baeza, A. (2011). *A ideia construída*. Casal de Cambra. Caleidoscópico.
- França, J. (1980). *Lisboa, urbanismo e arquitectura*. Lisboa. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Ciência.
- Hejduk, J. & Shkapich, K. (1985). *Mask of Medusa*. New York, Rizzoli.
- Le Corbusier. (1969). *Maneira de pensar o urbanismo*. Lisboa. Publicações Europa-América. (1945)
- Lynch, K. (2014). *A Imagem da Cidade*. Lisboa. Edições 70. (1960)
- Lynch, K. (2012). *A Boa forma da cidade*. Lisboa. Edições 70. (1981)
- Matos, J. S. & Paulo, J. F. (1999). *Caminho do Oriente - Guia Histórico I*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Matos, J. S. & Paulo, J. F. (1999). *Caminho do Oriente - Guia Histórico II*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Neufert, P. (2010). *Arte de Projectar em Arquitetura*. 17ª edi., Barcelona, Gustavo Gili.
- Phillips, D. & Yamashita, M. (2012). *Detail in contemporary concrete architecture*. London. Laurence King Publishing.
- Portas, N. & Távora, F. (2007). *A cidade como arquitectura*. Lisboa. Livros Horizonte.
- Rossi, A. (2013). *Autobiografia Científica*. Lisboa. Edições70. (1990)
- Rossi, A. (1977). *A arquitectura da cidade*. Lisboa. Edições Cosmos. (1966)

Rowe, C. & Koetter, F. (1978). *Collage city*. Cambridge Mass.. MIT Press. (1978)

Siza, A. (2000). *Alvaro Siza, 1958-2000*. Madrid. El Croquis Editorial.

Siza, A. (2009). *Imaginar a evidência*. Lisboa. Edições 70.

Siza, A. & Costa, A. (2013). *Chiado em detalhe, Chiado in detail - Álvaro Siza*. Lisboa. Verbo.

Tanizaki, J. (2008). *Elogio da Sombra*. Lisboa. Relógio D'Água. (1933)

Ungers, O., Vieths, S. & Molinari, L. (1997). *O. M. Ungers: The Dialectic City*. Milano. Skira.

Viegas, I. M. & Tojal, A. A. M.. coord.: Vaz, L. & Mangorrinha, J. (2005). *Levantamento da Planta de Lisboa: 1904-1911*, Lisboa, Câmara Municipal.

Sítio da Câmara Municipal de Lisboa (2009) - Plano Director Municipal de Lisboa, disponível online em: <http://www.cm-lisboa.pt/fileadmin/VIVER/Urbanismo/urbanismo/planeamento/pdm/AF_REGULAMENTO_PDM_Lx.pdf> [21. 09. 2014].

Sítio da Câmara Municipal de Lisboa (2008) - Plano Geral de intervenções da Frente Ribeirinha de Lisboa, disponível online em: <http://www.cm-lisboa.pt/fileadmin/VIVER/Urbanismo/urbanismo/planeamento/prospectivos/ribeirinha/documento_enquadramento.pdf> [22. 09. 2014].

Sítio da Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas - Arquivo Nacional Torre do Tombo, disponível online em: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/viewer?id=4247390> [08. 01. 2015]

Sítio do Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana - Sistema de Informação para o Património Arquitectónico, disponível online em: http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/Default.aspx [18. 05. 2015]

Sítio do Porto de Lisboa, disponível online em: http://www.portodelisboa.pt/portal/page/portal/PORTAL_PORTO_LISBOA/PORTO_LISBOA/HISTORIA [20. 05. 2015]

Sítio do 5110 Final Building ID's, disponível em: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/5110-final-building-ids/deck/13198135> [20. 5. 2015]

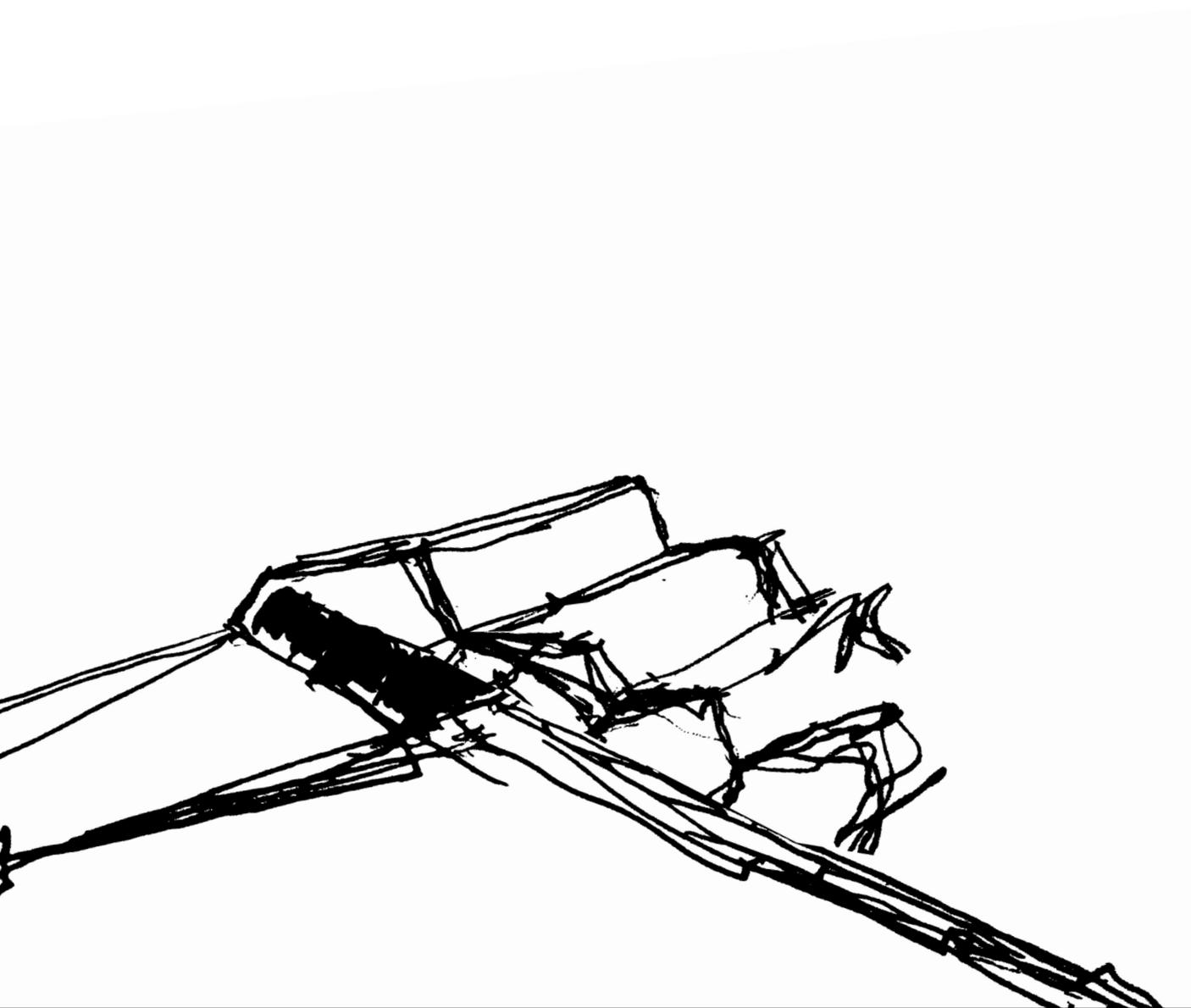
Sítio do Tumblr, disponível online em: <https://www.tumblr.com> [21. 02. 2015]

Sítio do Wikimédia Commons, disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page [22. 5. 2015]

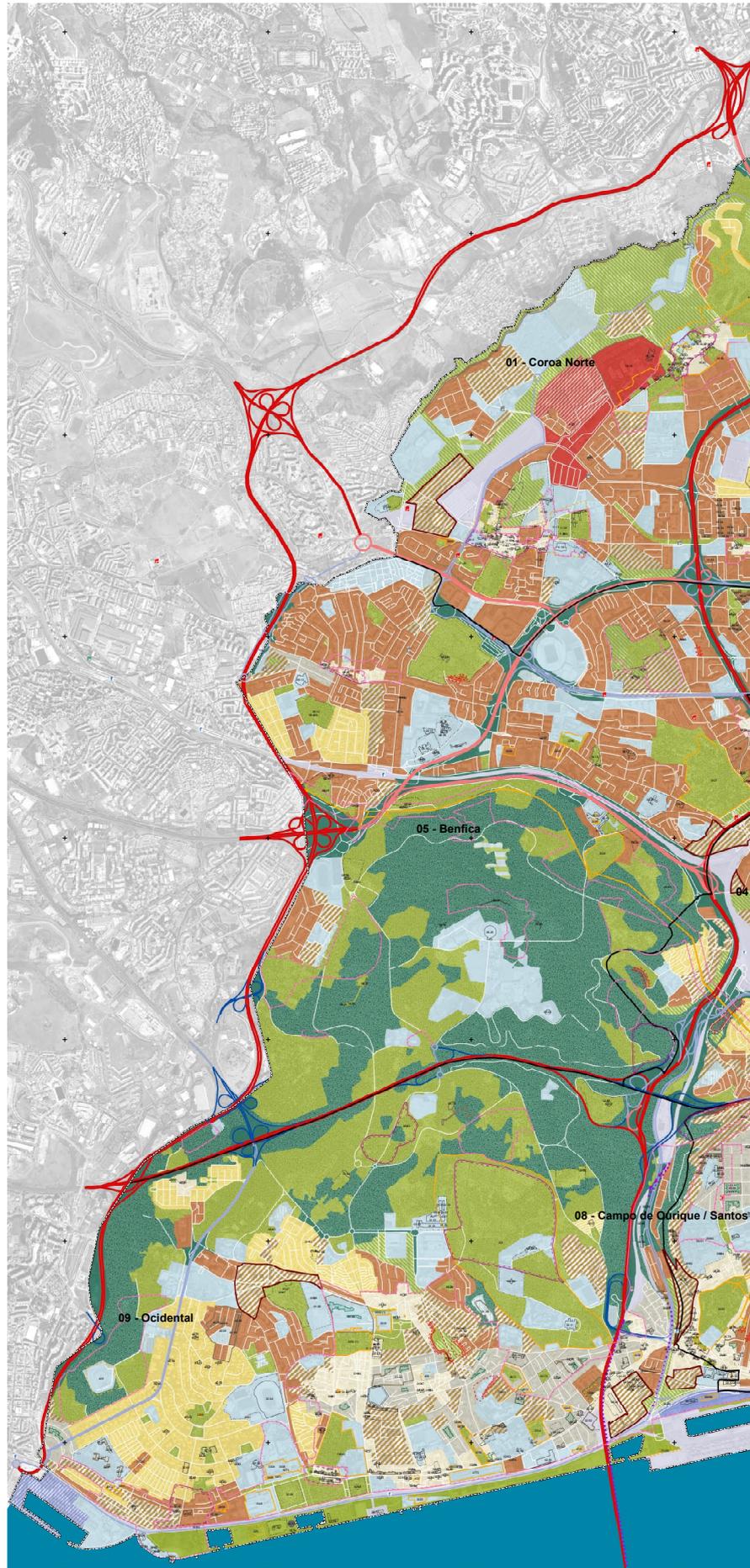
Sítio do Great Buildings Collection, disponível online em: <http://www.greatbuildings.com/gbc.html> [26. 5. 2015]

Sítio do Blog Arquitecturas S. XVIII y XIX, disponível em: http://arquitecturaxviiiixix.blogspot.pt/2008_09_01_archive.html [26. 05. 2015]





7. Anexos



ANEXO 1

Plano Director Municipal
Planta de ordenamento
Qualificação do espaço urbano
Câmara Municipal de Lisboa



USO DO SOLO

ESPAÇOS CONSOLIDADOS

- Espaços Centrais e Residenciais - Traçado Urbano A
- Espaços Centrais e Residenciais - Traçado Urbano B
- Espaços Centrais e Residenciais - Traçado Urbano C
- Espaços Centrais e Residenciais - Traçado Urbano D
- Logradouros Verdes Permeáveis a Preservar
- Espaços de Atividades Económicas
- Espaços Verdes de Recreio e Produção
- Espaços Verdes de Proteção e Conservação
- Espaços Verdes de Enquadramento a Infraestruturas
- Espaços Verdes Ribeirinhos
- Espaços de Uso Especial de Equipamentos
- Espaços de Uso Especial de Equipamentos com Área Verde Assoc
- Espaços de Uso Especial de Infraestruturas
- Espaços de Uso Especial Ribeirinho

ESPAÇOS A CONSOLIDAR

- Espaços Centrais e Residenciais
- Espaços Centrais e Residenciais - POLU
- Espaços de Atividades Económicas
- Espaços Verdes de Recreio e Produção
- Espaços de Uso Especial de Equipamentos
- Espaços de Uso Especial Ribeirinho

PATRIMÓNIO ARQUEOLÓGICO E GEOLÓGICO

- Geomonumentos com Área de Proteção
- Ocorrências Hidrominerais de Alfama com Área de Proteção
- Nivel Arqueológico I - Área / Restos das Cercas de Lisboa
- Nivel Arqueológico II
- Nivel Arqueológico III

PATRIMÓNIO EDIFICADO E PAISAGÍSTICO

- Imóveis Classificados
- Imóveis em Vias de Classificação
- Objetos Singulares e Lojas de Referência Histórica e/ou Artística
- Imóveis
- Conjuntos Arquitetónicos
- Logradouros
- Património Paisagístico

REDE VIÁRIA

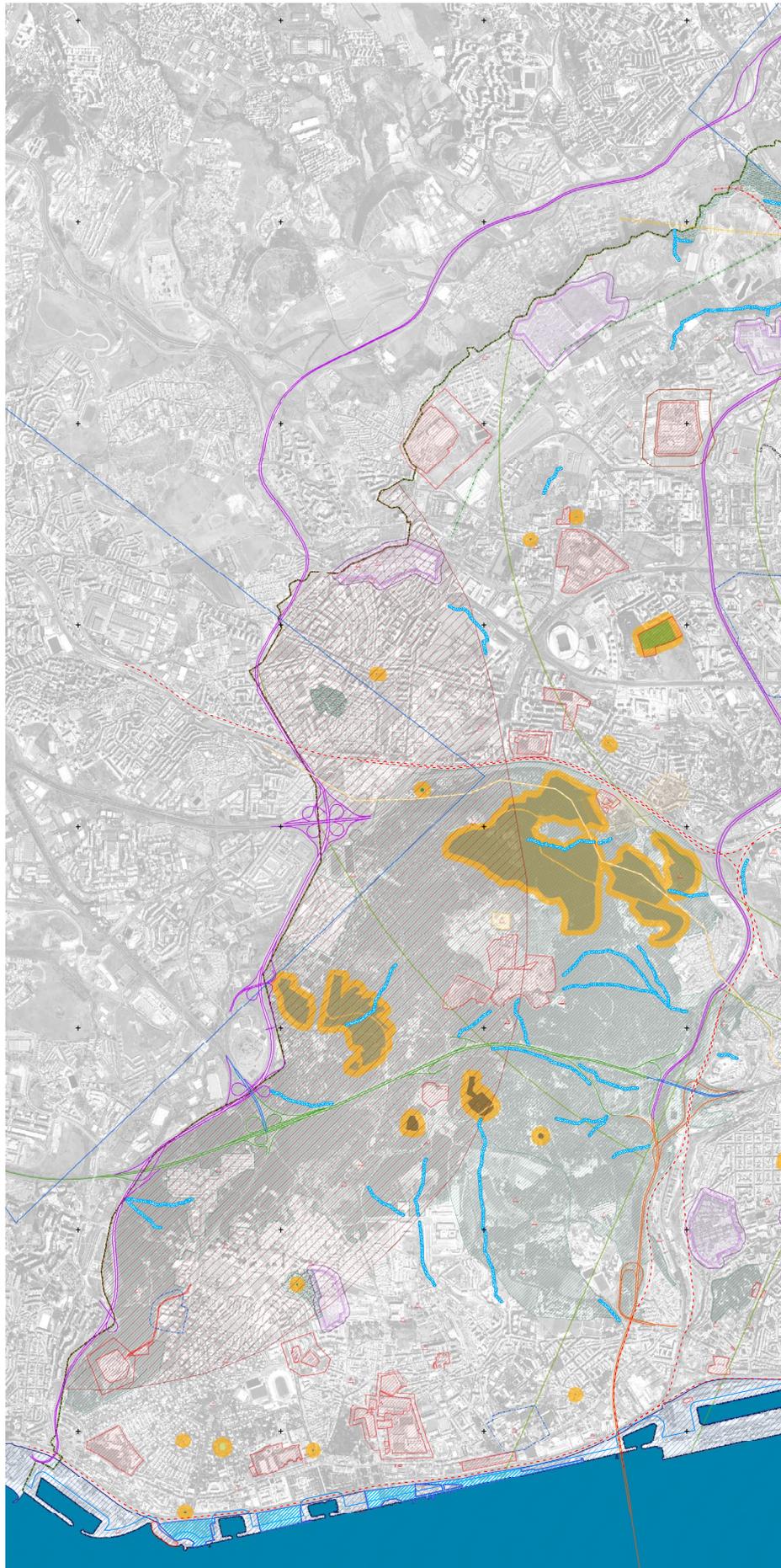
- existente**
- privada
- 1.º Nivel - Rede Rodoviária Nacional
- 1.º Nivel - Rede Rodoviária Municipal
- 2.º Nivel - Rede Rodoviária Nacional
- 2.º Nivel - Rede Rodoviária Municipal
- Túneis/Viadutos Ferroviários
- Paragens de Comboio existentes
- Estações de Metro existentes
- Estações de Metro em construção
- Estações de Metro previstas

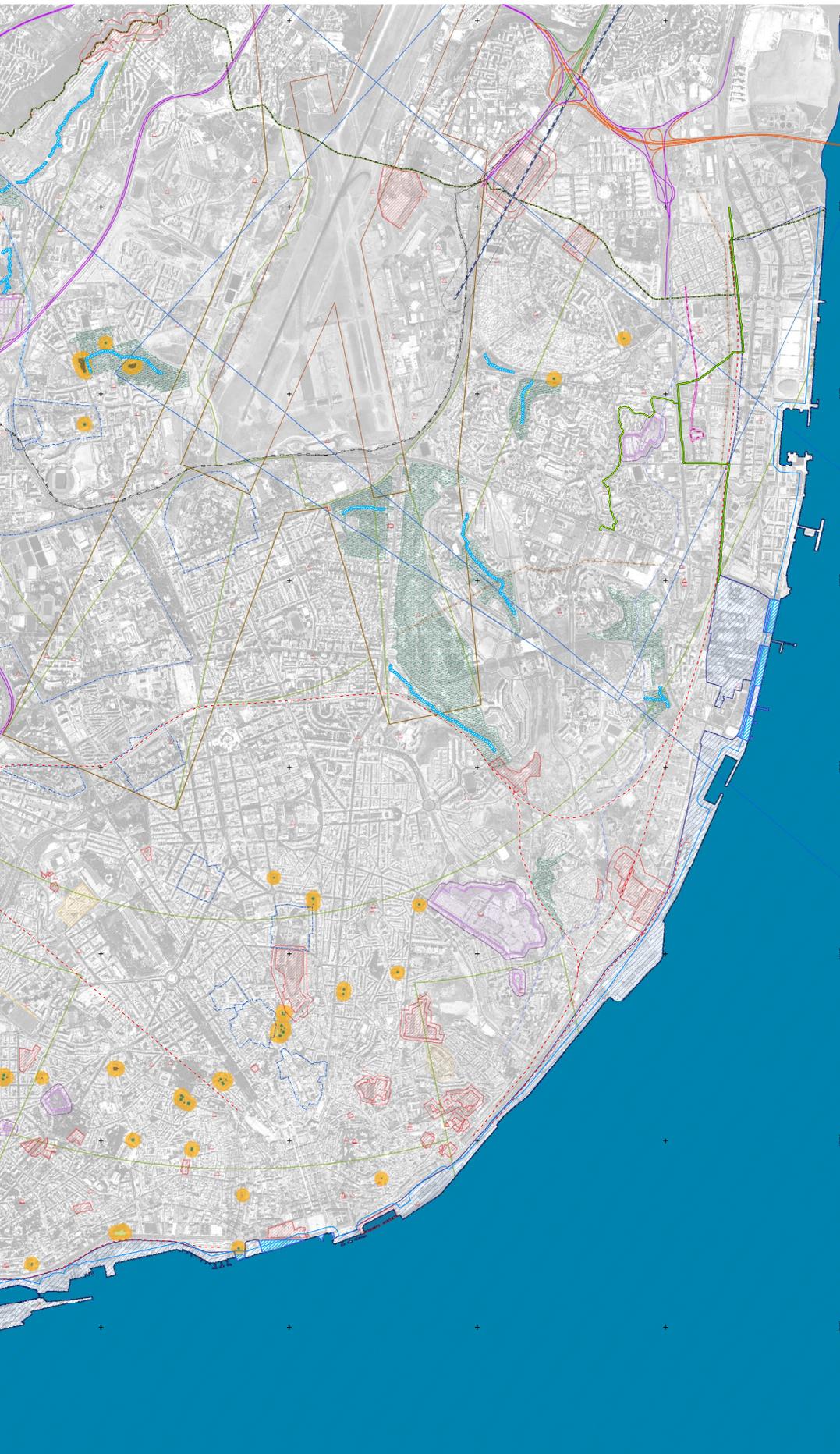
UNIDADES OPERATIVAS DE PLANEAMENTO E GESTÃO

-
- LIMITE DO MUNICÍPIO / ZONAMENTO ACÚSTICO - Zona Mi**
-

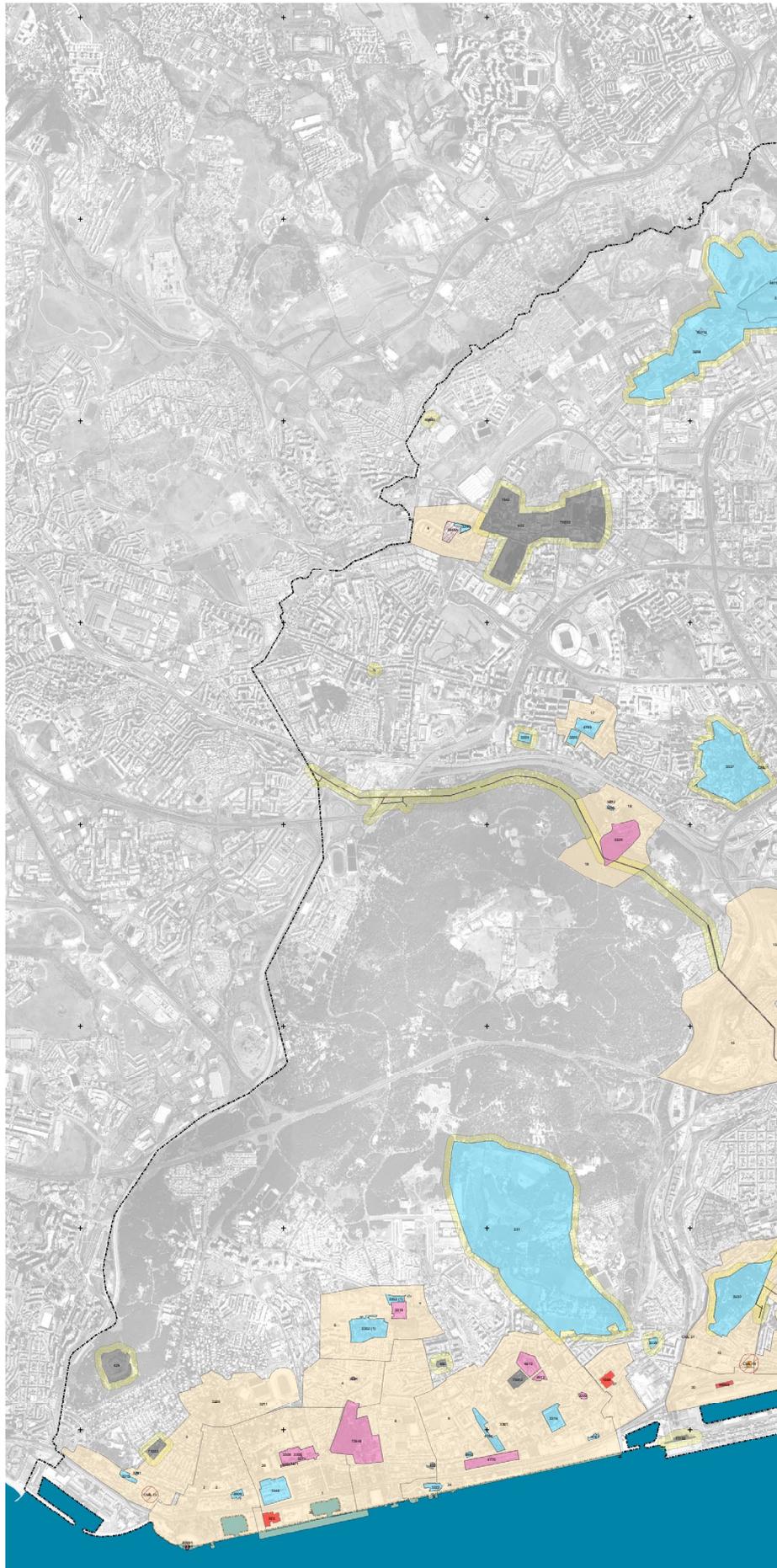
ANEXO 2

Plano Director Municipal
Planta de condicionantes
Serviços administrativa e restrições de
utilidade pública I
Câmara Municipal de Lisboa



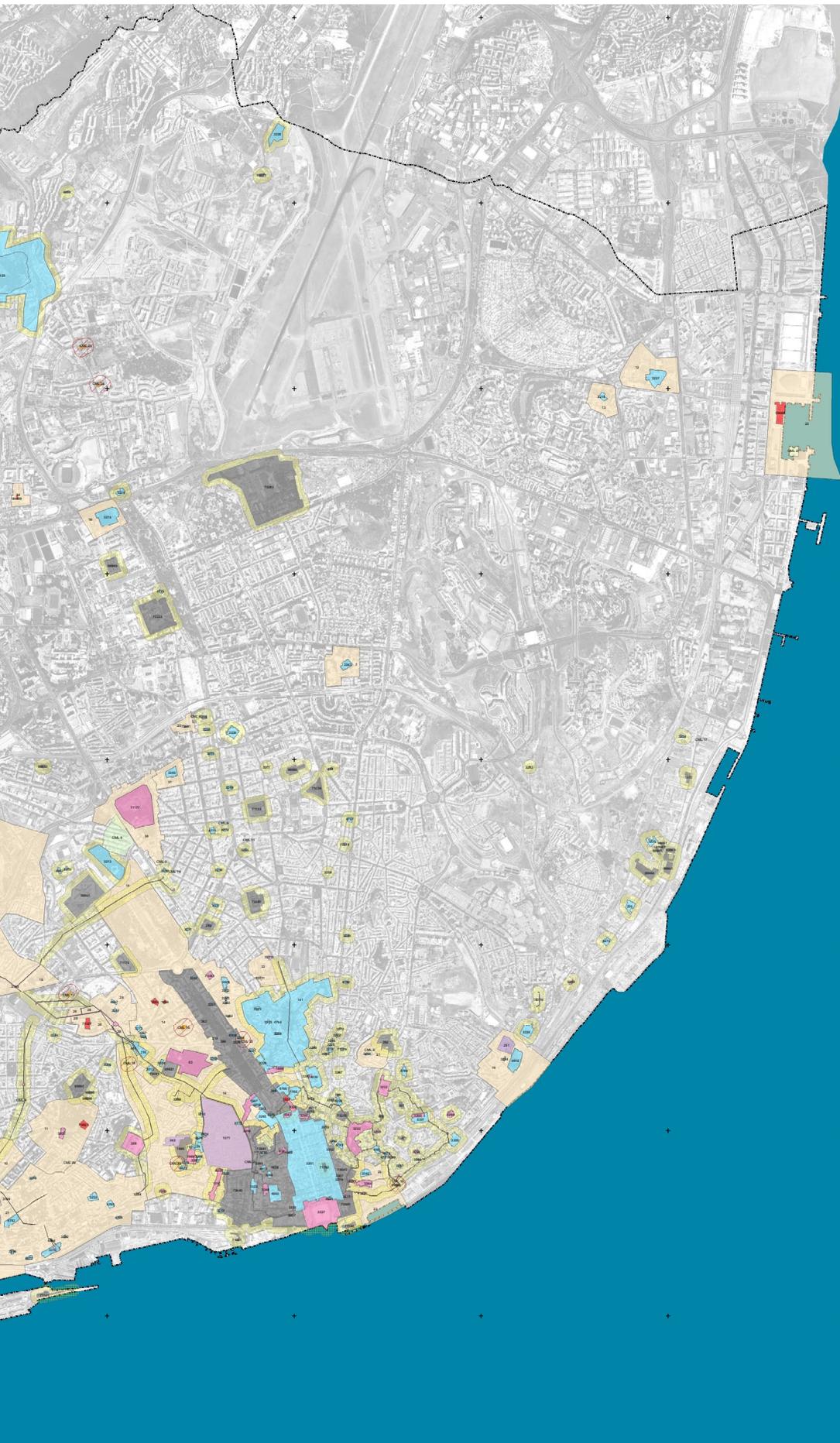


- - - Ferrovias
 - Brisa
 - EP
 - Grande Lisboa
 - Lusoponte
- RDN
Concessões
- Gasoduto
 - Faixa de Serviço do Gasoduto
 - Traçado Indicativo da Margem
- Domínio Histórico
- Domínio Histórico (Lacustre e Fluvial)
 - Área de Jurisdição da Administração do Porto de Lisboa
 - Área de Jurisdição da Administração do Porto de Lisboa a Redefinir
 - Áreas Desafetadas (Decreto-Lei nº75, 31 de Março de 2009)
- Sistemas Infra-estruturais
Abastecimento de Água
- Adutora de Vila Franca de Xira -Teijeiras
 - Canal Alviela
 - Aqueduto das Águas Livres
 - Canal Tejo
- Cemitérios
- Cemitérios
 - Zona não Aedificandi
 - Zona de Proteção de Cemitérios
- Centros Radial-elétricos
e Ligações Hertzianas
- Feixes Hertzianos
 - Zona de Proteção dos Feixes Hertzianos e Ligações Hertzianas
 - Estação Emissora de Alfragide
- Áreas Sujetas ao
Regime Florestal
- Parcel
 - Total
- Fitomonumentos
- Alameda
 - Arvoredo
 - Árvore isolada
 - Bosquete
 - Maciço
 - Área de Proteção dos Fitomonumentos
- Serviço Militar Aeronáutica
- Serviço Militar Terrestre
 - Instalações Militares
 - Zona de Proteção das Instalações Militares
- Marcos Geodésicos (Vértices Geodésicos)
- Marcos Geodésicos (Vértices Geodésicos)
- Redes de Distribuição e
Energia Elétrica
- Linha de Alta Tensão 1
 - Linha de Alta Tensão 2
 - Linha de Alta Tensão 3
 - Linha de Alta Tensão 4
 - Linha de Alta Tensão 5
 - Corredores de Alta Tensão AT 1
 - Corredores de Alta Tensão AT 2
 - Corredores de Alta Tensão AT 3
 - Corredores de Alta Tensão AT 4
 - Corredores de Alta Tensão AT 5
- Serviço do Aeroporto de Lisboa
- Serviço do Aeroporto de Lisboa
 - Zona de Proteção de Hospitais
 - Prisões e Estabelecimentos Tutelares de Menores
- Limite do Município
- Limite do Município

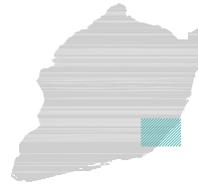


ANEXO 3

Plano Director Municipal
Planta de condicionantes
Serviços administrativa e restrições de
utilidade pública II
Câmara Municipal de Lisboa



- Património Mundial
- Monumento Nacional
- Conjunto de Interesse Público
- Monumento de Interesse Público
- Imóveis de Interesse Público
- Imóveis em Vias de Classificação
- Zona de Proteção dos Imóveis
- Zona Especial de Proteção
- Zona Non Aedificandi
- Imóveis de Interesse Municipal
- Imóveis em Vias para Interesse Municipal
- Zona de Proteção de Imóveis em Vias de Classificação Municipal
- Limite do Município



Frente Ribeirinha



ANEXO 4

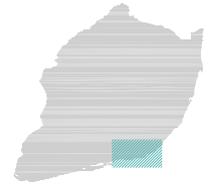
Plano para a requalificação da frente ribeirinha da cidade de Lisboa
Santa Apolónia - Madre de Deus
Câmara Municipal de Lisboa

-  Rede Viária existente
-  Áreas verdes existentes
-  Elementos Arquitectónicos de referência
-  Unidade Urbana
-  Áreas verdes propostas
-  Eixo Visual a valorizar
-  Áreas pedonais
-  Percurso pedonal
-  Percurso ciclável ribeirinho
-  Ligações viárias propostas
-  Equipamentos propostos

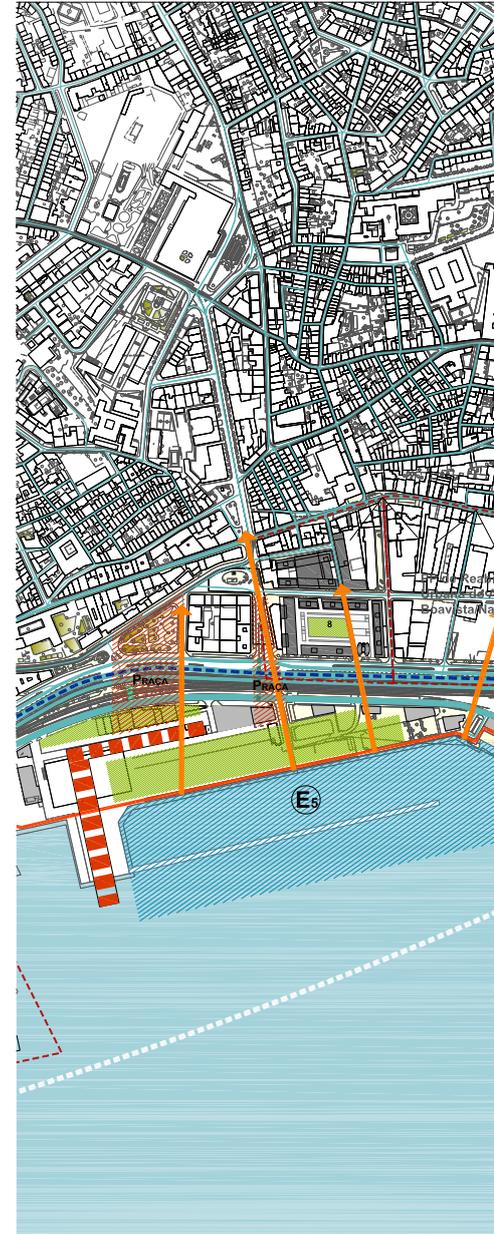
Arranha de Lisboa | Santa Apolónia / Madre de Deus



-  Ligações pedonais a estudar
-  Transporte público
-  Terceira Travessia do Tejo - Ferroviária
-  Transporte Público Fluvial
-  Intervenções Urbanísticas Municipais
- 1** PU do Vale de Sto. António
- 2** PU do Vale de Chelas
- T1** Terminal de cruzeiros com ligação à Estação de Santa Apolónia (solução A)



Fren

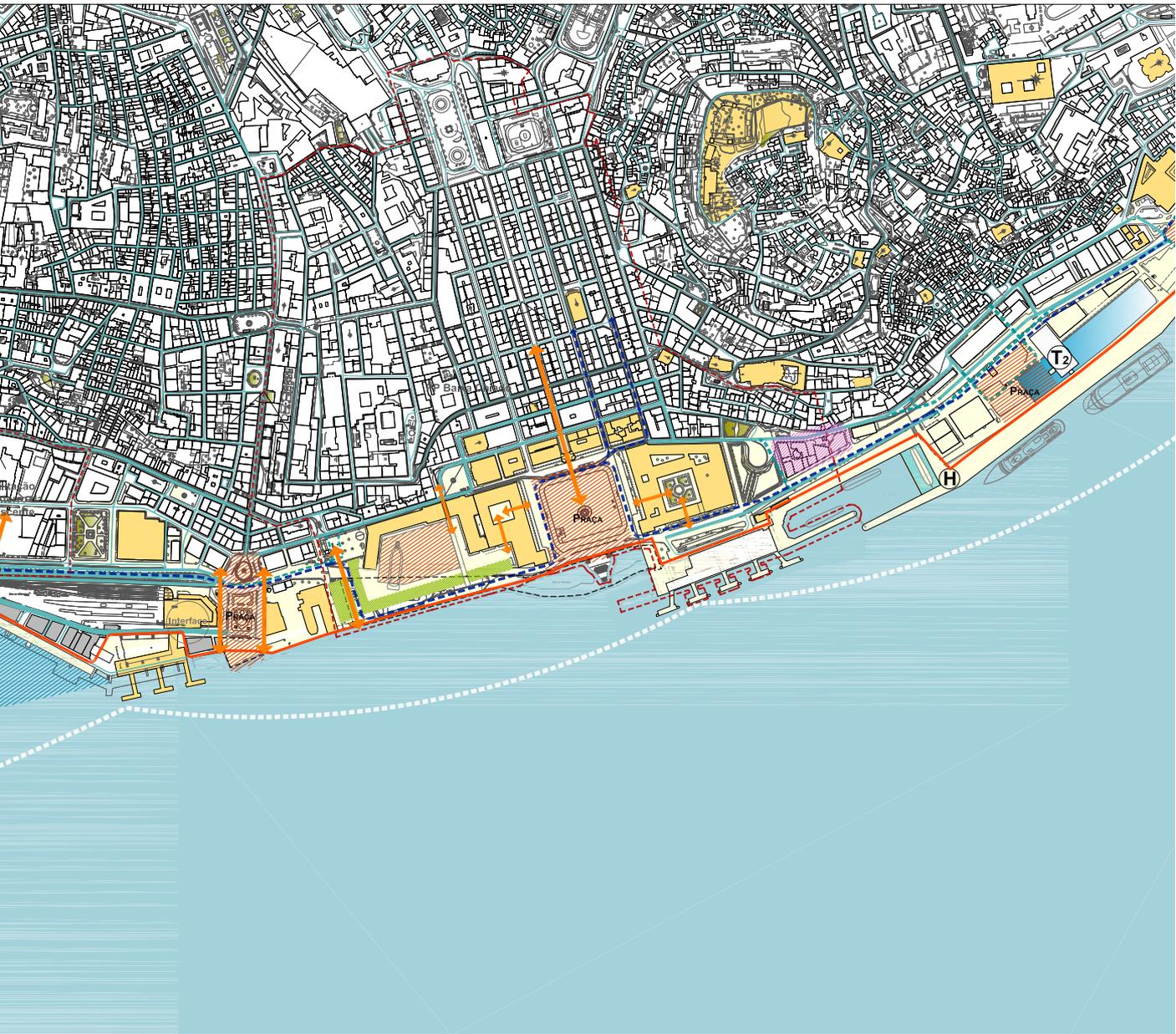


ANEXO 5

Plano para a requalificação da frente ribeirinha da cidade de Lisboa
Santos - Santa Apolónia
Câmara Municipal de Lisboa

-  Áreas identificadas no Protocolo de Intenções
-  Rede viária existente
-  Passagens pedonais desniveladas existentes
-  Áreas verdes existentes
-  Elementos arquitectónicos de referência
-  Unidade Urbana
-  Áreas verdes propostas
-  Eixo visual a valorizar
-  Áreas pedonais

nte Ribeirinha de Lisboa | Santos / Santa Apolónia



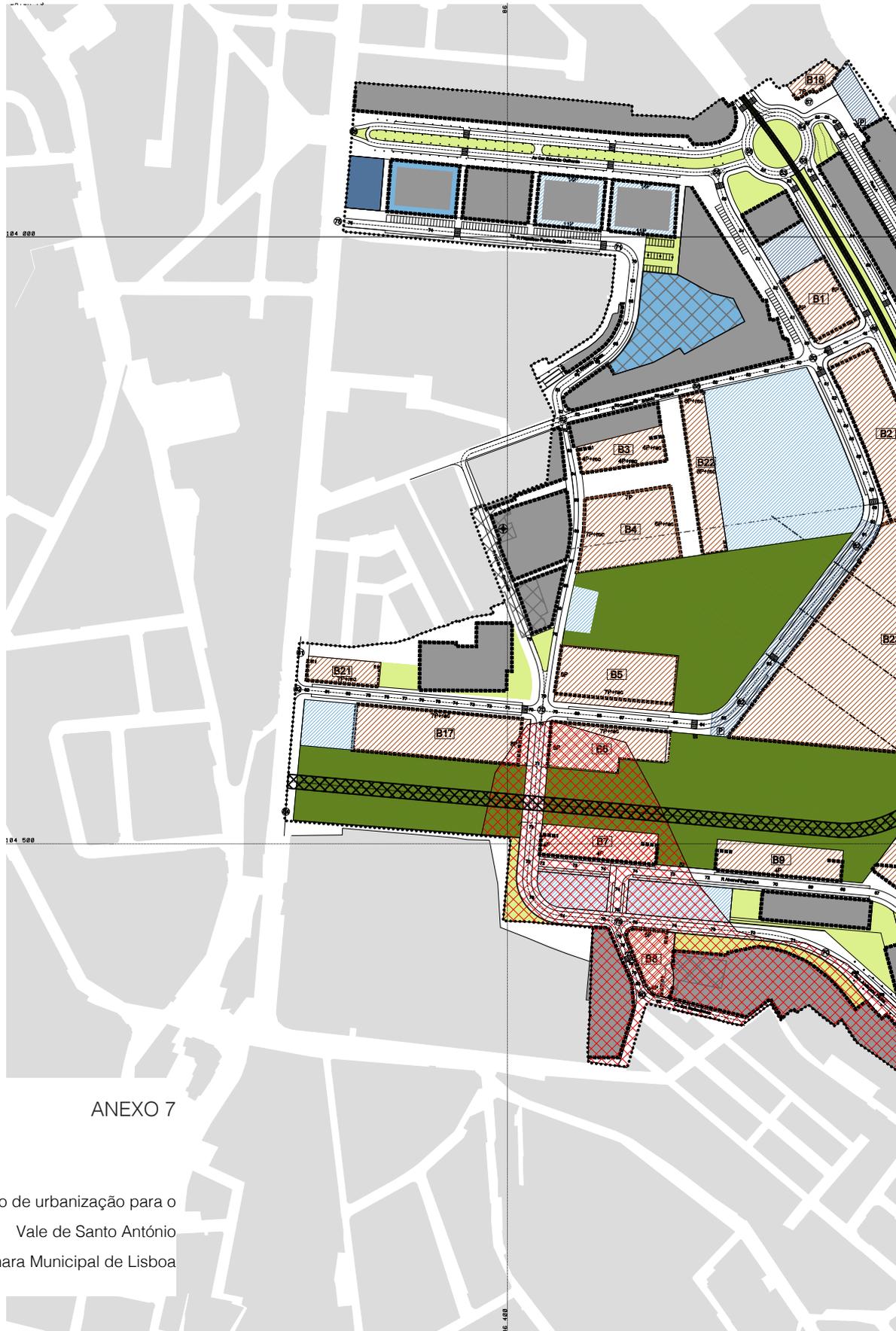
- tenções
 - tenções
 - ia
- Ligações pedonais a estudar
 - Percurso ciclável ribeirinho
 - Ligações viárias propostas
 - Zona náutica de recreio
 - Espelho de Água
 - Equipamento Proposto - Centro Municipal de Actividades Náuticas
 - Hellporto
 - Terminal de cruzeiro com ligação à Estação de Santa Apolónia (solução A)
 - Terminal de cruzeiros - edifício integrado na Doca do Jardim do Tabaco (solução B)

- Transportes públicos
 - Transporte público fluvial
 - Área alvo de Concurso de Ideias
 - Planos Municipais de Ordenamento do Território em Elaboração (DMPU/DPU/DCIP)
- 8 - PP do Aterro da Boavista



ANEXO 6

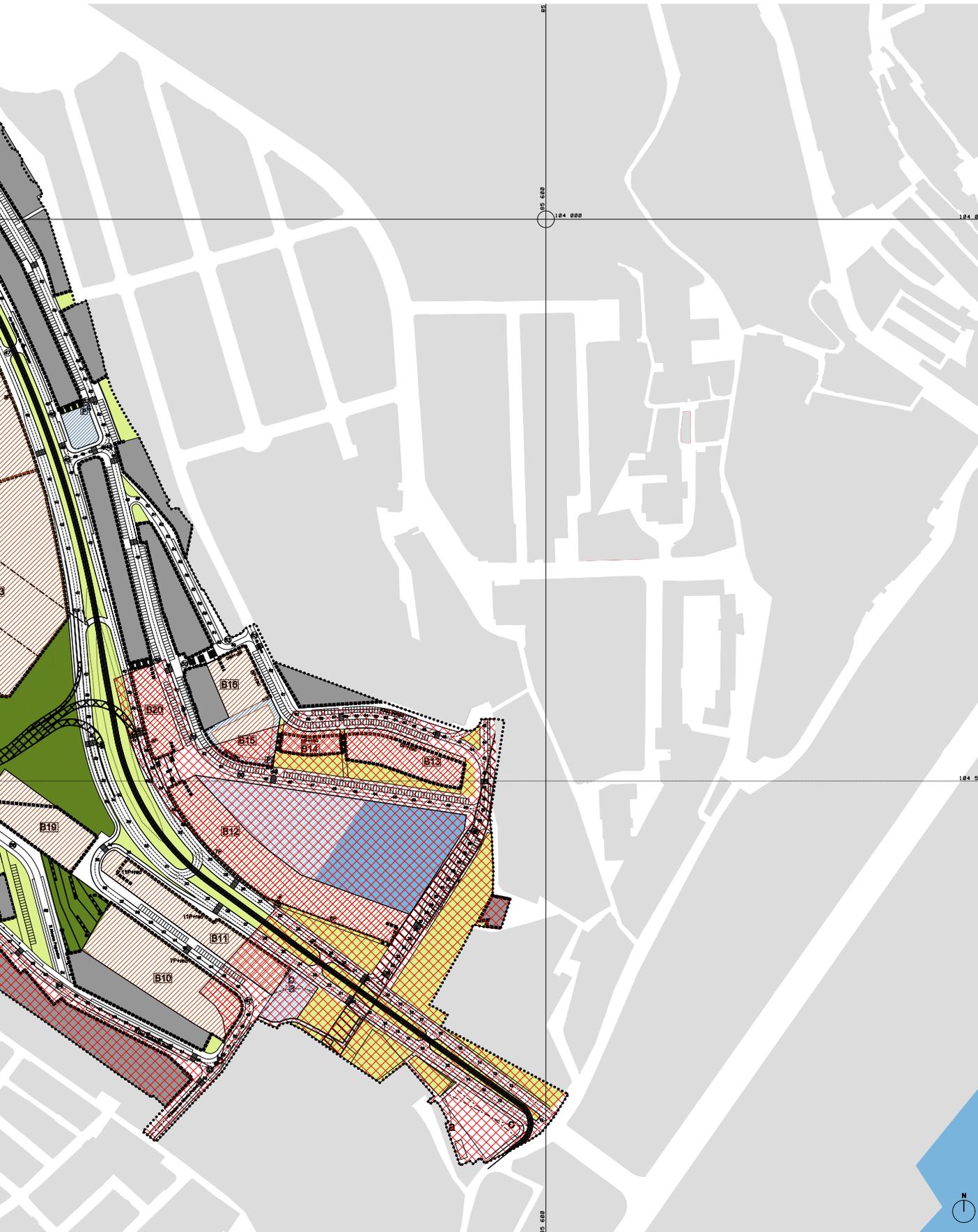
Plano de Promenor destinado à requalificação do Vale de Chelas
Câmara Municipal de Lisboa



ANEXO 7

proposta de plano de urbanização para o
 Vale de Santo António
 Câmara Municipal de Lisboa

LIMITE DA ÁREA DE INTERVENÇÃO	ESPAÇOS CONSOLIDADOS	ESPAÇOS A CONSOLIDAR	ESPAÇOS VERDES	VALORES PATRIMONIAIS
ALINHAMENTO VISUAL	ESPAÇOS CENTRAIS E RESIDENCIAIS	ESPAÇOS CENTRAIS E RESIDENCIAIS	RECREIO E LAZER	BENS REFERENCIADOS NA CARTA MUNICIPAL DO PATRIMÓNIO
COTAS DE REFERÊNCIA	TRAJADO URBANO II	POLÍGONO DE IMPLANTAÇÃO	ENQUADRAMENTO URBANO	LIMITE DAS ZONAS DE PROTEÇÃO
LINHA DE MÁXIMO RECUO DA FACHADA	ESPAÇOS DE USO ESPECIAL	ESPAÇOS DE USO ESPECIAL		a. Situação Elevada dos Edifícios (em virtude do disposto do 23.º Art.º do Regulamento Municipal de Ordenamento do Território e do Regulamento Municipal de Ordenamento do Território)
ACIMA DA COTA DE SOLERA	EQUIPAMENTOS	EQUIPAMENTOS		b. ZEP - Zonas de Especial Interesse Patrimonial (em virtude do disposto do 23.º Art.º do Regulamento Municipal de Ordenamento do Território e do Regulamento Municipal de Ordenamento do Território)



- ESPAÇOS CANAL
- TÉCNICO
- RODOVIÁRIO
- RENOVÁRIO LEVEIRO

ÁREA DE POTENCIAL VALOR ARQUEOLÓGICO
NÍVEL DE INTERVENÇÃO 2 -

EPUL | Câmara Municipal de Lisboa
PROPOSTA DE PLANO DE URBANIZAÇÃO DO VALE DE SANTO ANTÓNIO

PROPOSTA PLANTA DE ZONAMENTO I	JUNHO 2011 ESCALA 1:2000
MANUEL FERNANDES DE SA, LDA RUA DA CONSTITUIÇÃO, 344 - 1.º D 4200-182 PORTO TP: 22 800 84180 FX: 22 800 4473 EE: org_mfa@gmail.com	

Nota: Este documento é propriedade dos autores, não podendo ser reproduzido, divulgado ou copiado total ou parcialmente, sem autorização expressa. Reservados todos os direitos pela legislação em vigor.

