



## Universidades Lusíada

Martins, Florbela Gomes, 1986-

### **Arquitectura funerária : conceitos e lógicas propositivas no cemitério do século XX**

<http://hdl.handle.net/11067/1360>

#### **Metadados**

<b>Data de Publicação</b>	2015-01-19
<b>Resumo</b>	A presente dissertação tem como objecto de estudo a arquitectura dos espaços funerários. Para tal, foram eleitas três tipologias de cemitérios construídas na segunda metade do século XX e que se constituem como casos de estudo: o cemitério da tradição de Carlo Scarpa; o cemitério cidade de Aldo Rossi e o cemitério paisagem de Enric Miralles. A investigação procura enquadrar os fundamentos da arquitectura que os três arquitectos revelam ao pensar e construir três espaços de ausência (física) e da...
<b>Palavras Chave</b>	Cemitérios - Século 20, Espaço (Arquitectura), Arquitectura e religião
<b>Tipo</b>	masterThesis
<b>Revisão de Pares</b>	Não
<b>Coleções</b>	[ULL-FAA] Dissertações

Esta página foi gerada automaticamente em 2025-05-17T10:48:53Z com informação proveniente do Repositório



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitectura

**Arquitectura funerária: conceitos e lógicas  
propositivas no cemitério do século XX**

**Realizado por:**

Florbela Gomes Martins

**Orientado por:**

Prof. Doutor Arqt. Bernardo d'Orey Manoel

**Assistente de orientação:**

Mestre Arqt. Pedro Jorge Ribeiro Guedes Lebre

**Constituição do Júri:**

Presidente: Prof. Doutor Arqt. Joaquim José Ferrão de Oliveira Braizinha

Orientador: Prof. Doutor Arqt. Bernardo d'Orey Manoel

Arguente: Prof. Doutor Arqt. Rui Manuel Reis Alves

Dissertação aprovada em: 14 de Janeiro de 2015

Lisboa

2014



U N I V E R S I D A D E L U S Í A D A D E L I S B O A

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitectura

Arquitectura funerária: conceitos e lógicas  
propositivas no cemitério do século XX

Florbela Gomes Martins

Lisboa

Dezembro 2014



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitectura

Arquitectura funerária: conceitos e lógicas  
propositivas no cemitério do século XX

Florabela Gomes Martins

Lisboa

Dezembro 2014

Florbela Gomes Martins

## Arquitectura funerária: conceitos e lógicas propositivas no cemitério do século XX

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitectura e  
Artes da Universidade Lusíada de Lisboa para a  
obtenção do grau de Mestre em Arquitectura.

Orientador: Prof. Doutor Arqt. Bernardo d'Orey Manoel

Assistente de orientação: Mestre Arqt. Pedro Jorge  
Ribeiro Guedes Lebre

Lisboa

Dezembro 2014

## Ficha Técnica

**Autora** Florbela Gomes Martins  
**Orientador** Prof. Doutor Arqt. Bernardo d'Orey Manoel  
**Assistente de orientação** Mestre Arqt. Pedro Jorge Ribeiro Guedes Lebre  
**Título** Arquitectura funerária: conceitos e lógicas propositivas no cemitério do século XX  
**Local** Lisboa  
**Ano** 2014

### Mediateca da Universidade Lusíada de Lisboa - Catalogação na Publicação

MARTINS, Florbela Gomes, 1986-

Arquitectura funerária : conceitos e lógicas propositivas no cemitério do século XX / Florbela Gomes Martins ; orientado por Bernardo d'Orey Manoel, Pedro Jorge Ribeiro Guedes Lebre. - Lisboa : [s.n.], 2014. - Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa.

I - MANOEL, Bernardo de Orey, 1969-

II - LEBRE, Pedro Jorge Ribeiro Guedes, 1968-

#### LCSH

1. Cemitérios - Século 20
2. Espaço (Arquitectura)
3. Arquitectura e religião
4. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitectura e Artes - Teses
5. Teses - Portugal - Lisboa

1. Cemeteries - 20th Century

2. Space (Architecture)

3. Architecture and religion

4. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitectura e Artes - Dissertations

5. Dissertations, Academic - Portugal - Lisbon

#### LCC

1. NA4800.M37 2014

Aos meus pais.



## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos os que contribuíram para a construção da minha casa:

Aos meus avós por serem as fundações, um obrigado!

Aos meus pais por serem a estrutura de toda a casa, obrigado pelo apoio incondicional e por todas as oportunidades que me proporcionaram desde sempre, por toda a força que me disponibilizaram nos momentos mais difíceis e, sobretudo por me terem ajudado a crescer e a desenvolver-me como pessoa.

Aos meus irmãos por serem os meus quatros pilares, obrigado pela vossa paciência e, claro por serem os melhores.

Às minhas cunhadas por serem as minhas vigas, obrigada pelo apoio e pela vossa amizade.

Aos meus sobrinhos que são o revestimento de toda a casa, um obrigado por fazerem parte da minha vida, sem vocês a minha casa não teria a mesma cor.

Aos meus amigos que são os tijolos, obrigado pela força, amizade e compreensão.

Ao Prof. Doutor Arq.<sup>o</sup> Bernardo Manoel D'Orey e ao Prof. Mestre Arq.<sup>o</sup> Pedro Jorge Ribeiro Guedes Lebre, por terem sido o telhado da minha casa, pela partilha de conhecimento e experiências e pela constante disponibilidade e tempo dispendido para a elaboração do presente trabalho.

E para completar a minha casa, resta-me agradecer a todos os trabalhadores da Mediateca da Universidade Lusíada de Lisboa, que se demonstraram sempre disponíveis para o auxílio de pesquisas bibliográficas e para a colocação de questões, especialmente à Susana Tomé e, claro, à Catarina Graça pela paciência e trabalho dedicado à formatação do presente documento.

A todos, um sincero obrigado



## APRESENTAÇÃO

### Arquitectura Funerária Conceitos e Lógicas Propositivas do Cemitério no Século XX

Florbela Gomes Martins

A presente dissertação tem como objecto de estudo a arquitectura dos espaços funerários. Para tal, foram eleitas três tipologias de cemitérios construídas na segunda metade do século XX e que se constituem como casos de estudo: o cemitério da tradição de Carlo Scarpa; o cemitério cidade de Aldo rossi e o cemitério paisagem de Enric Miralles. A investigação procura enquadrar os fundamentos da arquitectura que os três arquitectos revelam ao pensar e construir três espaços de ausência (física) e da memória (culto religioso).

Os cemitérios, percorridos pelos vivos, são ocupados pelos mortos. Estes são espaços com um carácter específico da relação entre a vida e a morte nos quais se condensa parte da história humana. Neste sentido é possível afirmar que estes espaços constituem, nas suas diversas dimensões, cidades cujo objectivo é o de perpetuar a memória. Representam, desde sempre, um facto arquitectónico singular, suportados nas suas próprias lógicas de organização e planeamento que revelam os diversos níveis de estratificação das sociedades onde são construídos.

Abordar a arquitectura funerária, pressupõe investigar as questões matriciais que estiveram e estão na génese desta tipologia, da ideia generativa até ao momento da sua construção. Nesta investigação considera-se relevante proceder à leitura crítica de um conjunto de projectos que estruturam uma configuração específica, materializada desde a ideia até à formalização/construção dos mesmos. São propostas que se constroem em territórios singulares e configuram objectos arquitectónicos distintos nos seus fundamentos propositivos.

**Palavras-chave:** Cidade, Tipologia, Limites, Muro, Topografia, Percursos, Memória, Espaço de Ausência e de Tradição, Espaço de Transição, Paisagem, Edifício.



## PRESENTATION

### **Funerary Architecture** **Concepts and Propositional Logics of the twentieth century's Cemeteries** Florbela Gomes Martins

The present dissertation has the architecture of funerary spaces as subject of study. To do that, were elected three typologies of cemeteries in the in the second half of the twentieth century to act as case studies: the Carlo Scarpa's tradition-cemetery, the Aldo Rossi's city-cemetery and Enric Miralles's landscape-cemetery. The present research seeks to embrace the architectural fundamentals revealed by the three architects during the conception of absence spaces (physical) and memory spaces (worship).

The cemeteries, covered by the living, are occupied by the dead. These are spaces with a specific character of the relationship between life and death in witch condenses part of human history. Thus, it is possible to say that these spaces are, in their various dimensions, cities whose purpose is to perpetuate memory. They represent, has always been, a singular architectural fact, based in its own organizational logic and planning that reveal several stratification levels from society where they are built.

To deal with funerary architecture we need to investigate the main issues that were and are in this typology genesis, from the generative idea until its construction time. In this investigation it's considered relevant to proceed with the critical reading of a set of projects that structure a specific configuration, materialized since the idea to its formalization and construction. These proposals are built on singular territories and shape different architectural objects in its propositional bases.

**Keywords:** City, Typology, Boundaries, Wall, Topography, Pathways, Memory, Absence and Tradition Spaces, Transitional Space, Landscape, Building.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Arquitecto Carlo Scarpa, Klaus Frahm. (Los, 1994) .....	26
Ilustração 2 – Arquitecto Aldo Rossi. (Rossi, 2001) .....	26
Ilustração 3 – Arquitecto Enric Miralles. (El croquis, 2000).....	26
Ilustração 4 – Cemitério da Tradição Tomba Brion, San Vito di Altivole, Treviso, Itália (1969-1978) – Carlo Scarpa. (Frampton, 1995, p. 316).....	26
Ilustração 5 – Cemitério Cidade de San Cataldo, Módena, Itália (1971-1978) – Aldo Rossi. (Canniffe, 2013, p. 377) .....	26
Ilustração 6 – Cemitério Paisagem de Igualada, Barcelona, Espanha (1985-1994) – Enric Miralles. (Levene, 2005, p. 56).....	26
Ilustração 7 - Área de Intervenção - Avenida da Liberdade e rua do Salitre. (Ilustração nossa, 2013).....	28
Ilustração 8 - Planta da proposta para o Hostel e Guest House na Avenida da Liberdade. (Ilustração nossa, 2013).....	28
Ilustração 9 - 3D da proposta para o Hostel e Guest House na Avenida da Liberdade. (Ilustração nossa, 2013) .....	28
Ilustração 10 – “Mapa de distribuição dos monumentos megalíticos em Portugal”, V. O. Jorge. (Pereira, 1995, p. 52) .....	35
Ilustração 11 – “Anta da Orca do Seixinho, Seixo da Beira”, Paulo Pereira. (Pereira, 1995, p. 53) .....	37
Ilustração 12 – “Anta Grande do Zambujeiro, Herdade de Mitra, Évora”, Paulo Pereira. (Pereira, 1995, p. 54).....	37
Ilustração 13 – “Menir da Herdade dos Almendres, Évora – vista geral, Paulo Pereira. (Pereira, 1995, p. 57).....	38
Ilustração 14 – Entrada para a mamoa do centro interpretativo intercalar em Portimão, 2007. (Santa-Rita Arquitectos, 2014).....	38
Ilustração 15 – Mamoa do centro interpretativo intercalar em Portimão – vista do exterior, 2007. (Santa-Rita Arquitectos, 2014) .....	38
Ilustração 16 – Diagarama - Mamoa, centro interpretativo intercalar em Portimão, 2004. (Santa-Rita Arquitectos, 2014) .....	39
Ilustração 17 – Mamoa, centro interpretativo intercalar em Portimão, 2007. (Santa-Rita Arquitectos, 2014).....	39
Ilustração 18 – Anta de Murteira de Cima, Arraiolos, planta do monumento com mamoa envolvente, Georg e Vera Leisner. (Pereira, 1995, p. 51) .....	40
Ilustração 19 – “Tholos do Monte do Outeiro, Aljustrel, planta e corte do monumento”, Georg e Vera Leisner. (Pereira, 1995, p. 55) .....	41
Ilustração 20 – Tholos de New Grange perto de Dublin, Irlanda – planta e corte do monumento, Leland Roth. (Roth, 2007, p. 157) .....	42
Ilustração 21 – Corte em perspectiva de uma mastaba, E. B. Smith. (Roth, 2007, p. 173) .....	45

Ilustração 22 – Planta do complexo funerário de Djoser, A. Stockler e Leland Roth. (Roth, 2007, p. 174).....	47
Ilustração 23 – Pirâmide escalonada de Djoser, em Saqqara (III dinastia, c. 2650 a.C.) projectada pelo arquitecto Imhotep, Werner Forman Archive. (Freeman, 1996, p. III). 47	
Ilustração 24 - “O complexo funerário do Hórus Netjerirkhet Djoser, em Sakara (adaptado de François Daumas, a partir de esquema de Jean-Philippe Lauer).” (Araújo, 1992, p. 54) .....	48
Ilustração 25 – “Pirâmide em Degraus de Meidum”, Anne e Henri Stierlin. (Wildung, 1998, p. 38) .....	49
Ilustração 26 – Pirâmide romboidal em Dahchur (IV dinastia), Anne e Henri Stierlin. (Wildung, 1998, p. 39).....	49
Ilustração 27 – Pirâmide romboidal em Dahchur – Planta e perfil, Anne e Henri Stierlin. (Wildung, 1998, p. 39).....	50
Ilustração 28 – “Reconstrução do sistema de câmaras sepulcrais da pirâmide de Seneferu em Dachur, c. 2590 a. C., Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 47) .....	50
Ilustração 29 – Pirâmide vermelha a norte de Dahchur, Anne e Henri Stierlin. (Wildung, 1998, p. 38) .....	51
Ilustração 30 – Necrópole de Gizé, A. Stockler. (Roth, 2007, p. 177).....	51
Ilustração 31 – Necrópole de Gizé. (Roth, 2007, p. 177).....	51
Ilustração 32 – Pirâmide de Keops, Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 50) .....	52
Ilustração 33 – Desenho isométrico da pirâmide de Keops, Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 51) .....	52
Ilustração 34 – Perfil da Pirâmide de Keops e planta do templo da Pirâmide de Keops. (Wildung, 1998, p. 50).....	53
Ilustração 35 – Pirâmide de Kefrén, Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 52).....	53
Ilustração 36 – Perspectiva da Pirâmide de Kefrén, Archio Scala. (Melli, 2006, p. 56) 53	
Ilustração 37 – Esfinge de Gizé, c. 2570-2540 a. C., Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 53) .....	54
Ilustração 38 – Desenho isométrico e corte da pirâmide de Mikerinos, Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 57) .....	55
Ilustração 39 – Pirâmide de Mikerinos e as três pirâmides para as rainhas, Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 57) .....	55
Ilustração 40 – Desenhos construtivos das pirâmides dos faraós, Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 62) .....	56
Ilustração 41 – Planta da Pirâmide e do templo funerário de Userkaf em Saqqara, c. 2490 a. C., Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 63).....	56
Ilustração 42 – Planta do complexo funerário, Leland Roth. (Roth, 2007, p. 184) .....	57
Ilustração 43 – Perspectiva do complexo funerário, Hirmer Verlag. (Roth, 2007, p. 184) .....	57
Ilustração 44 – Catacumbas de Santa Priscila, Roma, Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 18) .....	59

Ilustração 45 – Catacumbas de São Calisto, Roma, Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 18)	59
Ilustração 46 – Columbário em Israel, Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 19)	60
Ilustração 47 – Columbário S. Sebastião, Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 20)	60
Ilustração 48 – Vala de enterramento comum, Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 327)	62
Ilustração 49 – Necrópole de Himera em Itália, Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 327)	62
Ilustração 50 – Planta do Cemitério dos Prazeres (1833). (Ilustração nossa, 2014)	64
Ilustração 51 – Cemitério dos prazeres. (Ilustração nossa, 2014)	65
Ilustração 52 - Plano do cemitério, 1940, Svenska Arkitekters. (Santa-Maria, 2004, p. 158)	78
Ilustração 53 – Cemitério sul de Estocolmo, percurso na paisagem, Andrea López. (Santa-Maria, 2004, p. 96)	78
Ilustração 54 – Cemitério sul de estocolmo, a lagoa, Fabio Galli. (Santa-Maria, 2004, p. 156)	78
Ilustração 55 – Capela do cemitério sul de Estocolmo, 1918-1920. (Capitel, 2012, p. 31)	79
Ilustração 56 – Corte do cemitério sul de Estocolmo, 1918-1920. (Capitel, 2012, p. 31)	79
Ilustração 57 – Capela e pórtico do crematório do cemitério sul de Estocolmo, 1935-1940. (Capitel, 2012, p. 31)	79
Ilustração 58 – Arquitecto Carlo Scarpa, Klaus Frahm. (Los, 1994)	84
Ilustração 59 – Ortofotomapa, San Vito di Altivole, Treviso, Itália. (Google Inc., 2014)	88
Ilustração 60 – Ortofotomapa do Cemitério da Tradição Tomba Brion, San Vito di Altivole, Treviso, Itália. (Google Inc., 2014)	88
Ilustração 61 – Túmulos tradicionais – cemitério pré-existente, Arquivo Carlo Scarpa. (Marcianò, 1985, p. 150)	89
Ilustração 62 – Planta Geral – parcela em forma de L, Arquivo Carlo Scarpa. (Los, 1994, p. 139)	89
Ilustração 63 – Arcossólio, lago com o pavilhão de meditação e a capela. (Frampton, 1995, p. 316)	90
Ilustração 64 – Muro visto do exterior do cemitério, Arquivo Carlo Scarpa. (Marcianò, 1985, p. 152)	91
Ilustração 65 – Muro visto do interior do cemitério, Arquivo Carlo Scarpa. (Marcianò, 1985, p. 152)	91
Ilustração 66 – Detalhe do muro, Arquivo Carlo Scarpa. (Marcianò, 1985, p. 152)	91
Ilustração 67 – Entradas para o cemitério Tomba Brion. (Ilustração nossa, 2014)	92
Ilustração 68 – Desenho do propileu - Carlo Scarpa, Arquivo Carlo Scarpa. (Marcianò, 1985, p. 155)	93
Ilustração 69 - Propileu – Entrada efectuada através do cemitério municipal, Arquivo Carlo Scarpa. (Marcianò, 1985, p. 155)	93

Ilustração 70 – Círculos intersectados – vista a partir do ponto de entrada, Sergio e Sofia Los. (Polano, 1995, p. 91).....	93
Ilustração 71 – Círculos intersectados – vista do jardim – parede exterior, Sergio e Sofia Los. (Polano, 1995, p. 91).....	94
Ilustração 72 - Planta com indicação do Peristilo do propileu. (Ilustração nossa, 2014) .....	95
Ilustração 73 – Corredor, para o lado esquerdo, Sergio e Sofia Los. (Polano, 1995, p. 93) .....	95
Ilustração 74 - Corredor, para o lado direito, Sergio e Sofia Los. (Polano, 1995, p. 93) .....	95
Ilustração 75 – Esquisso – Círculo posicionado num nível inferior à área do relvado, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 140).....	97
Ilustração 76 – Arcossólio – Cemitério, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 130) .....	97
Ilustração 77 – Desenho de Carlo Scarpa, Arquivo Carlo Scarpa. ....	98
Ilustração 78 – Sarcófagos, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 141).....	98
Ilustração 79 – Intradorso decorado com mosaico, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 141) .....	98
Ilustração 80 – Planta com a sinalização do curso de água. (Ilustração nossa, 2014) .....	98
Ilustração 81 - Curso de água, Sergio e Sofia Los. (Polano, 1995, p. 95) .....	98
Ilustração 82 – As 4 etapas que formam uma cruz. (Ilustração nossa, 2014) .....	99
Ilustração 83 – Túmulo (Edícula) da família Brion, Sergio e Sofia Los. (Polano, 1995, p. 96) .....	99
Ilustração 84 – Túmulo (Edícula) da família Brion, junto à parede do perímetro exterior, Sergio e Sofia Los. (Polano, 1995, p. 96).....	99
Ilustração 85 – Vão de entrada do túmulo da família Brion, Arquivo Carlo Scarpa. (Marcianò, 1985, p. 161).....	100
Ilustração 86 – Vão visto do interior do túmulo, Arquivo Carlo Scarpa. (Marcianò, 1985, p. 161) .....	100
Ilustração 87 – Desenho de Scarpa para o Pórtico, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 10) .....	101
Ilustração 88 – “Pórtico”, Sergio e Sofia Los. (Polano, 1995, p. 97) .....	101
Ilustração 89 - Muro em betão, porta pivô decorado com tiras de ferro, Sergio e Sofia Los. (Polano, 1995, p. 98).....	101
Ilustração 90 – Abertura Circular, Arquivo Carlo Scarpa. (Marcianò, 1985, p. 162) ..	102
Ilustração 91 –Corte - desenho de Carlo Scarpa, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 15)...	103
Ilustração 92 – Abertura circular no interior da capela, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 144) .....	103
Ilustração 93 – Desenho da capela – Carlo Scapa, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 14) .....	103
Ilustração 94 – Capela do cemitério Tomba Brion, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 144).....	103
Ilustração 95 – Desenho de execução do tecto da capela, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 46) .....	104

Ilustração 96 – Cúpula truncada em forma de pirâmide, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 47) .....	104
Ilustração 97 – Interior da capela, luz proveniente da cúpula, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 145) .....	104
Ilustração 98 – Altar da capela, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 146) .....	105
Ilustração 99 – Túmulo de Carlo Scarpa, Sergio e Sofia Los. (Polano, 1995, p. 99) .	105
Ilustração 100 – Pavilhão de Meditação – Desenho de Carlo Scarpa, Arquivo Carlo Scarpa. (Marcianò, 1985, p. 158).....	106
Ilustração 101 – Pavilhão de meditação – desenho de Carlo Scarpa, Arquivo Carlo Scarpa. (Marcianò, 1985, p. 158).....	106
Ilustração 102 – Pavilhão de meditação, Sergio e Sofia Los. (Polano, 1995, p. 92)..	106
Ilustração 103 - Corredor/Peristilo do propileu, desenho do mecanismo da porta de vidro, Arquivo Carlo Scarpa. (Frampton, 1995, p. 319) .....	107
Ilustração 104 – Pavilhão de meditação, centro da cobertura, Sergio e Sofia Los. (Polano, 1995, p. 99) .....	108
Ilustração 105 - Análise da geometria no plano. (Frampton, 1995, p. 322) .....	109
Ilustração 106 – Detalhe com rebites. (Polano, 1995, p. 98).....	110
Ilustração 107 – Arquitecto Aldo Rossi. (Rossi, 2001).....	112
Ilustração 108 – Ortofotomapa da Cidade de Módena, Itália (Google Inc., 2014) .....	114
Ilustração 109 – Ortofotomapa do cemitério de San Cataldo, em Módena. (Google Inc., 2014) .....	115
Ilustração 110 – Cemitério neoclássico de Cesare Costa. (Arnell, Bickford, 1985, p. 90) .....	116
Ilustração 111 – Desenho de conjunto, cemitério de San Cataldo, Módena – à esquerda cemitério de Aldo Rossi, no centro cemitério Judeu e à direita o cemitério neoclássico de Cesare Costa, E. C. (Jones, Canniffe, 2013, p. 377) .....	118
Ilustração 112 – Alinhamento entre os três cemitérios. (Ilustração nossa, 2014) .....	118
Ilustração 113 – Edifício perimétrico e pátio central rectangular. (Ilustração nossa, 2014) .....	119
Ilustração 114 – Pórtico da ala Sul do cemitério – “óleo sobre madeira”. (Rossi, 2013) .....	120
Ilustração 115 – Estudo do pórtico de Módena, “caneta e pincel sobre o papel”. (Rossi, 2013) .....	120
Ilustração 116 – Estudo do pórtico. (Rossi, 2013).....	120
Ilustração 117 – Espinha dorsal que assume forma triangular em planta. (Ilustração nossa, 2014).....	121
Ilustração 118 – Espinha dorsal que assume forma triangular em corte. (Ilustração nossa, 2014).....	121
Ilustração 119 – Segundo pátio. (Ilustração nossa, 2014).....	121
Ilustração 120 – Perspectiva do percurso de ligação do Cubo ao Cone. (Rossi, 2013) .....	122

Ilustração 121 – Percurso de ligação entre o cubo e o cone e marcação do centro do cemitério. (Ilustração nossa, 2014) .....	122
Ilustração 122 – Cemitério de Aldo Rossi – edifício suportado por uma colunata. (Ilustração nossa, 2014) .....	122
Ilustração 123 - Alçado, corte longitudinal e corte transversal do edifício do columbário, Aldo Rossi. ([Adaptado a partir de : ] Arnell, Bickford, 1985, p. 97) .....	123
Ilustração 124 – “Corte transversal do edifício do columbário e da colunata”, ligação feita por pontes metálicas no ultimo piso, Aldo Rossi. ([Adaptado a partir de : ] Arnell, Bickford, 1985, p. 96).....	123
Ilustração 125 – Alçado, corte longitudinal e corte transversal do edifício da colunata, Aldo Rossi. ([Adaptado a partir de : ] Arnell, Bickford, 1985, p. 97) .....	123
Ilustração 126 – Axonometria e corte do columbário e colunata, E. C. (Jones, Canniffe, 2007, p. 382) .....	124
Ilustração 127 – Interior do columbário, E. C. (Jones, Canniffe, 2007, p. 383).....	124
Ilustração 128 – Túmulos familiares, Luigi Ghirri. (Braghieri, 1997, p. 56).....	124
Ilustração 129 – Perspectiva, cubo e cone, E. C. (Jones, Canniffe, 2013, p. 379) ....	125
Ilustração 130 – Santuário, edifício cúbico – “caneta e pincel sobre papel”. (Rossi, 2013) .....	126
Ilustração 131 – Construção cúbica – Ossário, E. C. (Jones, Canniffe, 2013, p. 385) .....	126
Ilustração 132 – Planta e Corte do edifício cúbico do Santuário – Piso subterrâneo. (Arnell, Bickford, 1985, p. 94).....	127
Ilustração 133 – Planta do piso tipo, planta de cobertura, corte e alçado do ossário, Aldo Rossi. (Arnell, Bickford, 1985, p. 98).....	127
Ilustração 134 – Nichos na espessura da parede, escadas apoiadas numa estrutura de aço. (Arnell, Bickford, 1985, p. 101) .....	128
Ilustração 135 – Edifício cúbico – Santuário/Ossário dos mortos da Guerra – Cemitério de Módena, E. C. (Jones, Canniffe, 2013, p. 384) .....	129
Ilustração 136 – Cone, fossa comum. (Arnell, Bickford, 1985, p. 94) .....	130
Ilustração 137 – Alçado norte dos edifícios ao longo do eixo central do cemitério de San Cataldo, Módena, Aldo Rossi. (Arnell, Bickford, 1985, p. 92).....	131
Ilustração 138 – Alçado sul dos edifícios ao longo do eixo central do cemitério de San Cataldo, Módena, Aldo Rossi. (Arnell, Bickford, 1985, p. 93) .....	131
Ilustração 139 – Entrada localizada na extremidade norte. (Ilustração nossa, 2014)	132
Ilustração 140 – Aldo Rossi. (Arnell, Bickford, 1985, p. 98).....	132
Ilustração 141 – Pórtico da cidade Italiana.....	133
Ilustração 142 – Paisagem metafísica de De Chrico. (Arnell, Bickford, 1985, p. 92) .	133
Ilustração 143 – Cabinas de Elba, 1975-1980. (Rossi, 2013).....	136
Ilustração 144 – Cabinas de Elba, 1979. (Rossi, 2013).....	136
Ilustração 145 – Arquitecto Enric Miralles. (El Croquis, 2000).....	140

Ilustração 146 – Ortofotomapa, Igualada – Barcelona, Espanha. (Google Inc., 2014)	143
Ilustração 147 – Ortofotomapa do Cemitério de Igualada, Espanha. (Google Inc., 2014)	143
Ilustração 148 – Área envolvente ao cemitério – Igualada, 2010, Paula Rovisco. (Romba, 2011, p. 83)	144
Ilustração 149 – Paisagem circundante, 2010, Paula Rovisco. (Romba, 2011, p. 83)	144
Ilustração 150 – Desenho de Enric Miralles – atitude de intervir na paisagem. (Fundació Enric Miralles, 2014)	144
Ilustração 151 – Plano integrado na paisagem, Richard Levene. (Levene, 2005, p. 51)	146
Ilustração 152 – “Plano 1 (ZEMENT+IRI 1), Plano de situación (escala 1:5000), plan de etapas (escala 1:2000).” (Fundació Enric Miralles, 2014)	146
Ilustração 153 – “Plano 2 (ZEMENT+IRI 2), Planta general y perfil del terreno desde el río (escala 1:500).” (Fundació Enric Miralles, 2014)	147
Ilustração 154 – “Plano 3 (ZEMENT+IRI 3), Planta general y secciones enterramientos (escala 1:500), perfil sin el terreno desde el río (escala 1:500), Capilla: planta entrada, planta cubierta y sección (escala 1:500), planta y sección transversal enterramientos (escala 1:100).” (fundació Enric Miralles, 2014)	147
Ilustração 155 – Planta do cemitério de Igualada de Enric Miralles, Richard Levene. (Levene, 2005, p. 56)	147
Ilustração 156 – Cemitério integrado na paisagem, 2010, Paula Rovisco. (Romba, 2011, p. 84)	148
Ilustração 157 – As cinco fases apresentadas pelos arquitectos na proposta do concurso. (Fundació Enric Miralles, 2014)	149
Ilustração 158 – Cortes do cemitério. (Robert, 1997, p. 56)	150
Ilustração 159 – Rua pontuada por árvores. (Fundació Enric Miralles, 2014)	150
Ilustração 160 - Espaço elíptico, 2010, Paula Rovisco. (Romba, 2011, p. 86)	150
Ilustração 161 – Muro em betão e postes em aço córtex, Richard Levene. (Levene, 2005, p. 59)	151
Ilustração 162 – Início do percurso descendente a partir do espaço elíptico, Richard Levene. (Levene, 2005, p. 58)	151
Ilustração 163 – Percurso descendente. (Fundació Enric Miralles, 2014)	151
Ilustração 164 – Percurso descendente,	151
Ilustração 165 – Inicio da área principal de sepultamento, Richard Levene. (Levene, 2005, p. 51)	151
Ilustração 166 – Esquisso de Enric Miralles.	152
Ilustração 167 – Nichos – elementos em betão, Luis Fernández-Galiano. (Fernández-Galiano, 2002, p. 39)	152
Ilustração 168 – Área uterina do cemitério de Igualada. (Fernández-Galiano, 2002, p. 95)	153

Ilustração 169 – Planta e cortes da área uterina. (Levene, 2005, p. 66) .....	153
Ilustração 170 – Nichos. (Fundació Enric Miralles, 2014).....	154
Ilustração 171 - Nichos, 2010, Paula Rovisco. (Romba, 2011, p. 90).....	154
Ilustração 172 - Espaços para inumação dos corpos, 2010, Paula Rovisco. (Romba, 2011, p. 90) .....	154
Ilustração 173 – Entrada para a área da capela. ( .....	155
Ilustração 174 – Entrada para a área da capela com uma parede que permite proteger o cemitério e suscitar curiosidade ao visitante. (Fundació Enric Miralles, 2014) .....	155
Ilustração 175 – Planta da capela. (Fundació Enric Miralles, 2014) .....	155
Ilustração 176 – Perspectiva do interior da capela. (Fundació Enric Miralles, 2014) .	155
Ilustração 177 - Capela inacabada, Paula Rovisco. (Romba, 2011, p. 87).....	155
Ilustração 178 - Entrada de luz na capela através de clarabóias, Paula Rovisco.(Romba, 2011, p. 87) .....	155
Ilustração 179 – Escadas de acesso a um nível mais elevado, 2010, Paula Rovisco. (Romba, 2011, p. 87).....	156
Ilustração 180 – Rio das almas, 2010, Paula Rovisco. (Romba, 2011, p. 89) .....	156
Ilustração 181 – Percurso por entre os Gabiões. (Fundació Enric Miralles, 2014) ....	157
Ilustração 182 – Gabiões, Richard Levene. (Levene, 2005, p. 63).....	157
Ilustração 183 – Gabiões em pedra, 2010, Paula Rovisco. (Romba, 2011, p. 91).....	158
Ilustração 184 – Dormentes em madeira, 2010, Paula Rovisco. (Romba, 2011, p. 91) .....	158
Ilustração 185 – Planta do edifício de serviços. (Levene, 2005, p. 71).....	159
Ilustração 186 – Edifício de serviços, Richard Levene. (Levene, 2005, p. 71).....	159
Ilustração 187 – Maquete apresentada em concurso – manipulação da topografia. (Fundació Enric Miralles) .....	161
Ilustração 188 – Procedimento geométricos e o uso da linha. (fundació Enric Miralles, 2014) .....	164
Ilustração 189 – Lisboa vista em perspectiva, 1550. (Lisboa, 2012) .....	172
Ilustração 190 – Cartograma de Lisboa, 1647. (Lisboa, 2012) .....	172
Ilustração 191 – Cartograma de Lisboa, desenvolvimento urbano, morfológico e topográfico, 1756. (Lisboa, 2012).....	172
Ilustração 192 – Cartograma de Lisboa, desenvolvimento urbano, morfológico e topográfico, 1833. (Lisboa, 2012).....	172
Ilustração 193 – Cartograma de Lisboa, desenvolvimento urbano, morfológico e topográfico, 1948. (Lisboa, 2012).....	172
Ilustração 194 – Cartograma de Lisboa, desenvolvimento urbano, morfológico e topográfico, 2010. (Lisboa, 2012).....	172
Ilustração 195 – 1771, aprovação do Passeio Público. (Lisboa, 2012) .....	173
Ilustração 196 – 1773/1777, construção do Passeio Público. (Lisboa, 2012).....	173

Ilustração 197 – “Avenida da Liberdade visto de Norte para Sul e perfil da avenida.” (Fadigas, 2001, p. 106-107).....	174
Ilustração 198 - "Avenida dos Campos Elísios, Paris (fotografia a partir do Arco do Triunfo) e perfis dos boulevards des Batignolles, Paris.” (Fadigas, 2001, p. 106-107) .....	174
Ilustração 199 - 1830/1840 renovação do Passeio Público, transformação num Jardim fechado com portões e gradeamento em vez dos muros pré-existentes, arquiteto Malaquias Ferreira Leal. (Lisboa, 2012).....	174
Ilustração 200 – "Antiga entrada do Passeio Público (Restauradores), meados do séc. XIX, MC. (Silva, 2001, p. 56).....	175
Ilustração 201 - Plano de Ressano Garcia - 1879 - Apresentação da proposta "Grande Avenida", Passeio Público ao Rossio. (Lisboa, 2012) .....	177
Ilustração 202 - Lisboa de Ressano Garcia, 1903, AAC. (Silva, 2001, p. 62).....	177
Ilustração 203 - Avenida da Liberdade e bairros adjacentes. (Ilustração nossa, 2013) .....	178
Ilustração 204 – Estrutura verde – PUALZE. (Lisboa, 2012) .....	179
Ilustração 205 – Corte da Avenida. (Lisboa, 2012) .....	179
Ilustração 206 – Proposta de uma pousada para a Quinta da Ribafria, Sintra. (Ilustração nossa, 2013) .....	180
Ilustração 207 – Área de intervenção. (Ilustração nossa, 2013).....	181
Ilustração 208 – Perspectiva – Avenida da Liberdade, 2013. (Google Inc.) .....	182
Ilustração 209 – Desenho esquemático. (Ilustração nossa, 2013) .....	183
Ilustração 210 – Desenho do Eixo – Colinas. (Ilustração nossa, 2013).....	183
Ilustração 211 – Ortofotomapa. (Ilustração nossa, 2013).....	183
Ilustração 212 – Esquisso – planta. (Ilustração nossa, 2013).....	184
Ilustração 213 – Esquisso – planta. (Ilustração nossa, 2013).....	184
Ilustração 214 – Esquisso – edifício em perspectiva. (Ilustração nossa, 2013) .....	184
Ilustração 215 – Esquisso – edifício em perspectiva – praça. (Ilustração nossa, 2013) .....	184
Ilustração 216 - 3D da Praça. (Ilustração nossa, 2013).....	185
Ilustração 217 - Maquete. (Ilustração nossa, 2013) .....	185
Ilustração 218 – Planta do piso térreo, Hostel e Guest House – Avenida da Liberdade. (Ilustração nossa, 2013) .....	186
Ilustração 219 – Planta do piso intermédio, Hostel e Guest House – Avenida da Liberdade. (Ilustração nossa, 2013).....	186
Ilustração 220 – Planta do piso 1, Hostel e Guest House – Avenida da Liberdade. (Ilustração nossa, 2013) .....	187
Ilustração 221 – Planta do piso 2, 3 e 4, Hostel e Guest House – Avenida da Liberdade. (Ilustração nossa, 2013).....	187
Ilustração 222 – 3D Consola, fachada virada para a avenida da Liberdade. (Ilustração nossa, 2013).....	188

Ilustração 223 – Maquete. (Ilustração nossa, 2013).....	188
Ilustração 224 – Alçado da fachada da Rua do Salitre. (Ilustração nossa, 2013).....	188
Ilustração 225 – 3D da fachada da Rua do Salitre. (Ilustração nossa, 2013) .....	189
Ilustração 226 – Maquete. (Ilustração nossa, 2013).....	189
Ilustração 227 – Cortes e piso -1, Hostel e Guest House – Avenida da Liberdade. (Ilustração nossa, 2013) .....	189
Ilustração 228 – Plantas e corte construtivo. (Ilustração nossa, 2013).....	190
Ilustração 229 – Detalhe construtivo da consola. (Ilustração.....	191
Ilustração 230 – 3D da estrutura metálica. (Ilustração nossa, 2013) .....	192

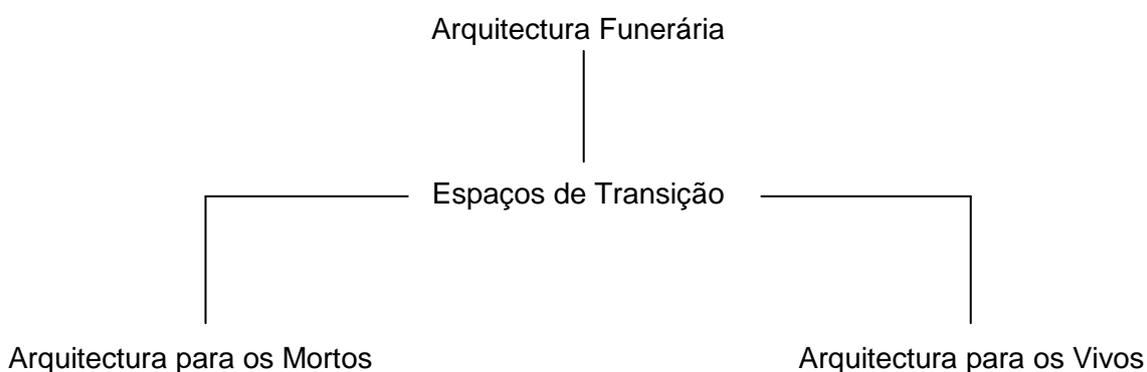
## SUMÁRIO

1. Introdução .....	23
2. Arquitectura e Espaço Funerário .....	31
2.1. Tempo e Tipologia.....	33
2.2. Fundamentos da Arquitectura enquanto Tradição e Religião .....	66
2.3. Paisagem e Objecto .....	75
3. Século XX e a “Cidade dos Mortos” .....	81
3.1. O Cemitério da Tradição Tomba Brion – O Detalhe.....	84
3.2. O Cemitério Cidade de San Cataldo - A Analogia .....	112
3.3. O Cemitério Paisagem de Igualada – A Geometria .....	140
4. Transição e Movimento .....	165
4.1. Espaço e Tempo .....	167
4.2. Lugar e Tempo.....	175
4.3. Proposta e Tempo.....	180
5. Considerações Finais.....	193
Referências .....	201
Bibliografia.....	207
Glossário .....	209
Anexos .....	215
Lista de anexos.....	217
Anexo A .....	219



## 1. INTRODUÇÃO

Fundamentos da Arquitectura<sup>1</sup> Funerária – Conceitos e Lógicas Propositivas no Cemitério do Século XX, é a premissa que está na génese da investigação elaborada na presente dissertação. Este objecto de partida, numa primeira vertente, aborda um tipo específico de arquitectura para os mortos (cemitérios). Esta arquitectura configura espaços de morada para os mortos, em contraponto com a dimensão mais corrente da arquitectura construída para os vivos. Esta última, na presente dissertação, refere-se aos projectos Hostel e Guest House propostos para a Avenida da Liberdade, no âmbito da cadeira de projecto de 5º do ano lectivo de 2012/2013. Os fundamentos subjacentes a diferentes proposições arquitectónicas, cemitérios e edifícios, são abordados tendo como ponto de partida um denominador comum, ambos os casos configuram espaços de transição. Partindo, desta acepção afere-se às diferenças significantes entre uma arquitectura pensada e construída para os mortos e uma arquitectura para o habitar dos vivos. Na presente leitura crítica a transição é entendida enquanto passagem para outro mundo, o sagrado, e/ou espaço habitado pelo homem temporariamente.



É também intenção nesta dissertação compreender as convergências e as divergências do processo mental que fundamenta uma arquitectura para os mortos e outra para os vivos. Para tal, estabeleceu-se uma leitura de objectos tipológicos díspares, assumindo que ambos funcionam como espaços de transição.

---

<sup>1</sup> “A arquitectura é, fundamentalmente, uma narrativa. [...] A dificuldade de sistematizar os fundamentos da arquitectura reside na própria essência da arquitectura. Identifico, neste momento, a dificuldade de compreender a essência do acto criador. A totalidade da história está presente nesse momento singular que acontece no interior da estrutura do homem e da estrutura do mundo. Surgem no horizonte os problemas da expressão em que todo o homem se confronta com a sua finitude. A questão das diferentes linguagens.” (Manoel, 2012, p. 13)

A metodologia adoptada para a elaboração desta dissertação estabelece a sua fundamentação em ensaios teóricos desenvolvidos por um conjunto de autores, que reflectiram e investigaram o presente objecto de estudo. Destes autores destacamos alguns que suportam o conteúdo desta investigação: Alcino Ferreira, Carlos Vicente, Gianni Braghieri, Leland M. Roth, Simões M. J. Ferreira, entre outros. A temática destes autores é também subordinada à genealogia da arquitectura funerária e à evolução que esta foi sofrendo ao longo da história das civilizações. Para a investigação destas matérias recorreu-se à hermenêutica<sup>2</sup> como instrumento para a compressão e interpretação das fontes utilizadas nesta dissertação. Estes dois elementos permitiram a estruturação e delimitação do campo de estudo.

Outro método utilizado no desenvolvimento do tema foi o método indutivo<sup>3</sup>, partindo de premissas particulares, através de deduções de modo a inferir uma verdade geral. A presente investigação recorre também ao método expositivo. Este é estruturado por uma leitura crítica de três casos de estudos, sobre cemitérios realizados na segunda metade do século XX, tendo como contraponto o caso de estudo referente ao projecto académico elaborado no ano lectivo de 2012/2013. A delimitação e enquadramento do tema investigado, a arquitectura funerária, conduziu ao estabelecimento da leitura da história desta tipologia apoiada em diversos exemplos paradigmáticos, assim como a sua contínua evolução em termos da proposição arquitectónica.

A dissertação está organizada, em termos do seu enquadramento teórico, através de uma crítica fundamentada, dos três casos de estudo eleitos para a arquitectura funerária e do caso de estudo relativo ao projecto para uma unidade hoteleira. Com este objectivo a dissertação foi organizada em quatro capítulos.

---

<sup>2</sup> **Hermenêutica** é um ramo da filosofia que estuda a teoria da interpretação, que pode referir-se tanto à arte da interpretação, ou à teoria e treino de interpretação. A hermenêutica tradicional - inclui hermenêutica Bíblica – refere-se ao estudo da interpretação de textos escritos, especialmente nas áreas de literatura, religião e direito. A hermenêutica moderna, ou contemporânea, engloba não somente textos escritos, mas também tudo que há no processo interpretativo. Isso inclui formas verbais e não-verbais de comunicação, assim como aspectos que afectam a comunicação, como proposições, pressupostos, o significado e a filosofia da linguagem, e a semiótica. Uma hermenêutica (singular) refere-se a um método ou vertente de interpretação. “**1. RELIGIÃO** interpretação dos textos da Bíblia. **2.** Actividade que consiste na interpretação das palavras, leis, ou textos de vária natureza (Do gr. *hermeneutiké [tékhne]*, «arte de interpretar»)” (Porto Editora, 2012, p. 840)

<sup>3</sup> **Método indutivo** ou indução, é o raciocínio que, após considerar um número suficiente de casos particulares, conclui uma verdade geral. A indução, ao contrário da dedução, parte da experiência sensível, dos dados particulares. “**Indução** *n. f.* **1.** Acto ou feito de induzir. **2.** Sugestão; persuasão. **3.** Forma de raciocínio em que se procura, a partir da verificação de alguns casos particulares, formular uma lei que explique todos os casos da mesma espécie.” (Porto Editora, 2012, p. 899)

O primeiro, referente à introdução, enuncia o tema da dissertação, Arquitectura Funerária, e define o campo da investigação. Neste capítulo procura-se circunscrever a metodologia utilizada para a compreensão e exposição dos processos de pensar e fazer a arquitectura funerária.

O capítulo 2 é composto por um enquadramento histórico que, sumariamente, estabelece diferentes respostas construídas ao longo da história civilizacional de alguns povos.

Neste capítulo são também abordadas um conjunto de questões relacionadas com o tema e o modo como evoluiu com a passagem do tempo e as transformações culturais dos povos. Neste sentido procede-se à colocação das seguintes questões: Como evoluiu a tipologia do espaço funerário ao longo dos tempos? Em que medida a tradição e a religião influenciaram a arquitectura? De que modo a paisagem e a cidade se integram com estes espaços?

No capítulo 3 é proposta uma leitura crítica sobre os processos de pensar e fazer arquitectura funerária. Neste são investigadas e expostas um conjunto de especificidades arquitectónicas inerentes aos casos de estudo escolhidos, nomeadamente na respectiva dimensão formal, espacial e construtiva. Os casos eleitos servem de suporte para o estabelecimento de uma abordagem sobre conceitos que estão subjacentes na proposição contemporânea para a construção da tipologia cemitério, os quais fazem parte do imaginário e vivências culturais dos seus autores. A escolha dos casos de estudo recaiu sobre três projectos construídos, integral ou parcialmente, no século XX: Cemitério da Tradição Tomba Brion<sup>4</sup>, San Vito di Altivole, Treviso, Itália (1969-1978), da autoria de Carlo Scarpa; o Cemitério Cidade de San

---

<sup>4</sup> Na presente dissertação designou-se este espaço funerário como Cemitério da Tradição. “El Cementerio Brion, con su superestructura en alto y su espacio inundado, se presenta en muchos aspectos como una reflexión oriental sobre la aceptación de la mortalidad. Sería difícil encontrar otra obra contemporánea conmemorativa tan alejada de la morbosidad que suele asociarse a la muerte en Occidente. Por el contrario, Scarpa buscó una expresión transcultural ecuménica que trascendiera la preocupación cristiana por el pecado y la redención. La idea de muerte como una (re)unión alegre, unida indisolublemente al erotismo, queda confirmada sutilmente en esta obra, donde Scarpa ha utilizado con astucia el carácter chino de «doble felicidad» - un carácter empleado tradicionalmente en las bodas -, incorporándolo ingeniosamente a la forma de la ventana de hormigón con celosía de forja, situada en la única esquina abierta del conjunto del cementerio.” (Frampton, 1999, p. 304) O Cemitério Brion, com a sua super estrutura em cima e o seu espaço inundado, apresenta-se em muitos aspectos como uma reflexão oriental sobre a aceitação da mortalidade. Seria difícil encontrar outra obra contemporânea comemorativa tão longe da morbosidade muitas vezes associada à morte no Ocidente. Por outro lado, Scarpa procurou uma expressão transcultural ecumênica que transcendia a preocupação cristã com o pecado e a redenção. A ideia de morte como uma (re)união feliz, onde Scarpa utilizou com astúcia o carácter chinês para a «dupla felicidade» - um carácter tradicionalmente empregue em casamentos -, incorporando-o inteligentemente na forma da janela de betão com um postigo forjado, localizado no único canto aberto do complexo do cemitério. (Tradução nossa, 2014)

Cataldo<sup>5</sup>, Módena, Itália (1971-1978), de Aldo Rossi e Gianni Braghieri e também o Cemitério Paisagem de Igualada<sup>6</sup>, Barcelona, Espanha (1985-1994), de Enric Miralles e Carme Pinós.



**Ilustração 1** – Arquitecto Carlo Scarpa, Klaus Frahm. (Los, 1994)



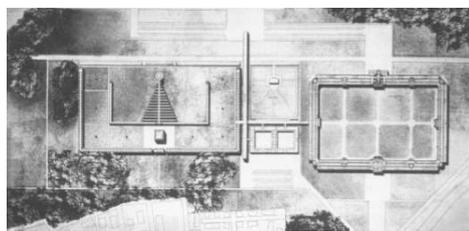
**Ilustração 2** – Arquitecto Aldo Rossi. (Rossi, 2001)



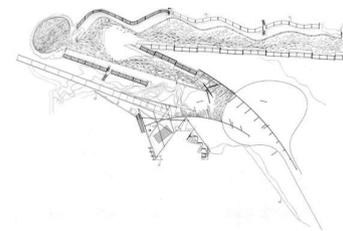
**Ilustração 3** – Arquitecto Enric Miralles. (El croquis, 2000)



**Ilustração 4** – Cemitério da Tradição Tomba Brion, San Vito di Altivole, Treviso, Itália (1969-1978) – Carlo Scarpa. (Frampton, 1995, p. 316)



**Ilustração 5** – Cemitério Cidade de San Cataldo, Módena, Itália (1971-1978) – Aldo Rossi. (Canniffe, 2013, p. 377)



**Ilustração 6** – Cemitério Paisagem de Igualada, Barcelona, Espanha (1985-1994) – Enric Miralles. (Levene, 2005, p. 56)

A leitura crítica dos três casos de estudo procura aferir, os fundamentos arquitectónicos corporizados, na génese destes projectos e por inerência a sua manifestação na dimensão formal, espacial e construída. Neste sentido pretende-se compreender a estrutura de pensamento destes três autores interligada com os respectivos objectos propostos.

<sup>5</sup> Este projecto, na presente dissertação, foi designado como Cemitério Cidade. “A cidade, [...], é aqui entendida como uma arquitectura. Ao falar de arquitectura não entendo referir-me apenas à imagem visível da cidade e ao conjunto das suas arquitecturas, mas, de preferência, à arquitectura como construção. Refiro-me à construção da cidade no tempo. Considero que este ponto de vista, independentemente dos meus conhecimentos específicos, possa constituir o tipo de análise mais global da cidade; esta análise dirige-se ao dado último e definitivo da vida da colectividade – a criação do ambiente em que esta vive. Concebo a arquitectura em sentido positivo, como uma criação incidível da vida civil e da sociedade em que se manifesta; ela é, por natureza, colectiva. Assim como os primeiros homens construíram para si habitações e na sua primeira construção procuravam realizar um ambiente mais favorável à sua vida, construindo um clima artificial, assim também construíram Segundo uma intencionalidade estética. Iniciaram a arquitectura a um tempo com os primeiros traços da cidade; a arquitectura é, assim, congénita com a formação da civilização e um facto permanente, universal e necessário. (Rossi, 2001, p. 31)

<sup>6</sup> Relativamente a este caso a designação atribuída foi Cemitério Paisagem. “A paisagem enquanto conceito e obra deve-se à estética renascentista que aceita o Homem na sua singularidade e descobre novas dimensões na relação do Eu com o Mundo. E é nesta relação de presença e de contemplação que passa a ter lugar o belo natural, onde uma natureza providencial, acolhedora e bela vence e afasta uma outra natureza hostil, assustadora e maldita.” (Pardal, 2011, p. 13)

A investigação pretende esclarecer a questão que se prende com o entendimento sobre: Como se desenvolveram, no século XX, três cemitérios tipologicamente diferentes, tendo como denominador comum três arquitectos, reconhecidos como autores<sup>7</sup>, cuja actividade projectual marca um modo de pensar próprio e uma configuração objectual específica.

Na pesquisa são cruzadas as variáveis e as invariantes da praxis arquitectónica aplicada aos objectos em estudo, como sejam, a cidade, a intervenção sobre o construído existente, a manipulação da topografia, a reconfiguração da envolvente, o detalhe, as formas puras, a geometria, os percursos e os limites. Estes são alguns dos fundamentos que conferem a estes três projectos configurações próprias, transformando-os em casos singulares na história da arquitectura.

No que concerne ao facto de na presente investigação se assumir que os três arquitectos são autores com métodos específicos de pensar arquitectura, esta ilação está ancorada na leitura que Paolo Portoghesi estabelece sobre a singularidade do pensamento e obra de Aldo Rossi e da especificidade da obra de Carlo Scarpa, bem como na leitura de Josep Quatglas relativamente à estrutura mental e projectual de Enric Miralles.

Para Paolo Portoghesi o arquitecto e obra de Carlo Scarpa são:

[...] Scarpa [...] incansável na tarefa de focar cada vez mais claramente um método de transcrição para partes separadas de temas e nós sintácticos da tradição veneziana, sem renunciar nunca a um processo de destilação que decompõe, altera, violenta até à desesperação, a raiz mnemónica da forma. Uma arte da memória que reduz o texto a uma estenografia alusiva, que vai desde Veneza até à chegada simbólica a um extremo oriente, revivido através do exemplo do pensamento Zen. (Portoghesi, 1985, p. 156)

Este mesmo autor, Paolo Portoghesi, define o arquitecto Aldo Rossi como:

[...] a figura mais fascinante do actual horizonte europeu: Aldo Rossi, um arquitecto que realizou pouco edifícios, dos quais nenhum terá a grandeza de uma obra-prima, mas cuja produção gráfica e projectual constitui testemunha de grande intensidade das inquietudes e dúvidas e também de algumas certezas descobertas por toda uma geração de arquitectos. [...] A sua paixão intelectual pelo loosiano rigor, fá-lo encarar com suspeita a intimidade e a psicologia dos seus companheiros de estrada, mas também o distingue claramente dos proponentes de um regresso à ortodoxia funcionalista, à visão da continuidade histórica da arquitectura e à rejeição da

---

<sup>7</sup> “[...] o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem das suas significações, como foco da sua coerência.” (Foucault, 1997, p. 22)

consequente divisão da cultura em dois ramos: o anterior e o posterior à produção industrial e ao Movimento Moderno. (Portoghesi, 1985, p. 157)

Para Josep Quetglas o pensamento e a complexidade da obra de Enric Miralles revelam:

También quienes vivieron, alrededor de los años ochenta, en Barcelona, la presentación de los primeros proyectos de Enric Miralles y Carme Pinós conocieron un similar momento de fundación, de estupor y reconocimiento. No se trataba de una nueva escuela, una nueva tendencia o un nuevo estilo, por añadir obedientemente a la lista, sino que, de pronto, todo el modo imperante, establecido y reconocido de hacer arquitectura (pensar, dibujar, construir arquitectura) quedaba destituido, descubría el amasijo convencional de sus operaciones predispuestas, de sus convenciones, mientras que se hacía sitio la manifestación natural, evidente y directa de una – de la – arquitectura.<sup>8</sup> (Quetglas, 2000, p. 26)

No capítulo 4 a leitura crítica incide sobre o projecto académico relativo à elaboração de uma proposta para um Hostel e Guest House. Este caso de estudo é referente, conforme anteriormente explicitado, à proposição de um edifício para uma unidade hoteleira cuja vivência é inevitavelmente realizada por indivíduos em trânsito. Esta circunstância conduz à assupção que este tipo de equipamento funciona, embora com características distintas, também como espaço de transição.



**Ilustração 7** - Área de Intervenção - Avenida da Liberdade e rua do Salitre. (Ilustração nossa, 2013)



**Ilustração 8** - Planta da proposta para o Hostel e Guest House na Avenida da Liberdade. (Ilustração nossa, 2013)



**Ilustração 9** - 3D da proposta para o Hostel e Guest House na Avenida da Liberdade. (Ilustração nossa, 2013)

O projecto desenvolvido pressupunha a investigação deste tipo de equipamentos na dimensão vivencial de espaços de habitar temporários. A intervenção em espaços urbanos e consequentemente a proposta de um edifício na Avenida da Liberdade (Rua do Salitre), implica a reconfiguração da imagem de parte e do conjunto formado pelos edifícios que constituem esta avenida lisboeta. Esta intervenção é mais um momento

---

<sup>8</sup> Aquelles que viveram em torno dos anos oitenta, em Barcelona, a apresentação dos primeiros projectos de Enric Miralles e Carme Pinós conheceram um momento semelhante de fundação e reconhecimento. Não se tratava de uma nova escola, uma nova tendência ou um novo estilo, por adicionar obedientemente à lista, mas de todo o modo predominante, estabelecido e reconhecido de fazer arquitectura (pensar, desenhar, construir arquitectura) foi removido, descobriu a massa convencional de suas operações predispostas, das suas convenções, enquanto sítio de manifestação natural, evidente e directa de uma arquitectura. (Tradução nossa, 2014)

da reconfiguração que a Avenida da Liberdade tem vindo a ser objecto ao longo do século XX e que inevitavelmente transforma o seu carácter e vai definindo uma nova etapa enquanto espaço público.

A zona definida para a intervenção e o programa, implicaram a resolução de um objecto arquitectónico enquanto espaço de transição, momento de passagem e estadia por curtos períodos de tempo.



## 2. AQUITECTURA E ESPAÇO FUNERÁRIO

A arquitectura<sup>9</sup> e o espaço da morte<sup>10</sup>, revelam-se através da conservação e da salvaguarda do corpo dos que já morreram, pelo que esta prática se mantém desde os primórdios. É possível afirmar que esta prática e os rituais, provêm de uma recusa fase à morte física, remetendo-nos para uma passagem que assegura ao Homem uma ressurreição transferindo a alma e mantendo o corpo. É neste contexto que se compreende a relevância atribuída à conversação e salvaguarda do corpo.

Neste sentido se podem interpretar as palavras de Adolf Loos: «Quando na floresta encontramos um túmulo com seis pés de comprimento por três de largo, em forma de pirâmide com lápide, ficamos sérios e qualquer coisa nos diz: Aqui está sepultado alguém. Aquela é a arquitectura». O túmulo com seis pés de comprimento por três de largo é a arquitectura mais intensa e mais pura, uma vez que se identifica no facto; apenas na historicidade da arquitectura se dá aquela separação entre elemento originário e as formas que o mundo antigo parece ter resolvido para sempre e de que deriva o carácter de permanência que àquelas formas reconhecemos. (Rossi, 2001, p. 156)

Os exemplos ainda existentes comprovam que desde cedo o Homem procedeu à implantação de necrópoles adjacentes ao espaço habitado pelos vivos. Estas necrópoles são marcas territoriais de enorme valor que remetem para a necessidade sentida pelos homens, de protecção do corpo dos seus mortos, facto que implicou que estas se situassem num local próximo ao espaço habitado pelos vivos. A compreensão dos fenómenos relacionados com a morte não pode ser generalizada,

---

<sup>9</sup> “A arquitectura nasce da relação entre o corpo e o mundo.” (Manoel, 2012, p. 60)

<sup>10</sup> “Não te iludas: não estou ainda bastante fraco para ceder às imaginações do medo, quase tão absurdas como as da esperança e seguramente muito mais penosas. Se fosse preciso enganar-me a mim mesmo, preferia que fosse no sentido da confiança; não perderia mais com isso e sofreria menos. Este fim tão próximo não é necessariamente imediato; deito-me ainda, todas as noites, com a esperança de chegar à manhã seguinte. Adentro dos limites intransponíveis de que te falei há pouco, posso defender a minha posição passo a passo e recuperar mesmo algumas polegadas do terreno perdido. Não deixo por isso de ter chegado à idade em que a vida se torna, para cada homem, uma derrota aceite. Dizer que os meus dias estão contados não significa nada; sempre assim foi; é assim para todos nós. Mas a incerteza do lugar, do tempo e do modo, que nos impede de atingir bem o fim para o qual avançamos sem cessar, diminuí para mim à medida que a minha doença mortal progride. Qualquer pessoa pode morrer de um momento para o outro, mas o doente sabe que passados dez anos já não estará vivo. A minha margem de hesitação já se não alonga em anos, mas em meses. As minhas probabilidades de acabar com uma punhalada no coração ou por uma queda de cavalo tornam-se cada vez menores; a peste parece improvável, a lepra ou o cancro afiguram-se definitivamente afastados. Já não corro o risco de cair nas fronteiras, atingido por um machado caledónio ou trespassado por uma flecha parta; as tempestades não souberam aproveitar as ocasiões que se lhes ofereceram, e o feiticeiro que me predisse que eu me não afogaria parece ter acertado. Morrerei em Tibure, em Roma ou em Nápoles quando muito, e uma crise de sufocação encarregar-se-á da tarefa. Serei levado pela décima ou pela centésima crise? É essa a única questão. Assim como o viajante que navega entre as ilhas do Arquipélago vê despontar, ao entardecer, uma espécie de névoa luminosa e descobre pouco a pouco a linha da costa, eu começo a avistar o perfil da minha morte.” (Yourcenar, 1988, p. 10)

uma vez que estes constituem especificidades de determinada cultura e religião de cada pessoa, tornando-a, em si, única.

Os costumes, cultos e celebrações, com significações mais ou menos diferentes, têm subsistido até aos nossos dias. A visibilidade é manifestada nas obras de inúmeros artistas plásticos, arquitectos e escultores, os quais tem vindo a produzir obras notáveis.

Há cemitérios verdadeiramente monumentais, dignos de visita, pela arquitectura e escultura que encerram. Alguns exemplos são mesmo de recente fundação e são citados como autênticos e grandiosos lugares de arte.

Deste modo, é necessário compreender de que modo os espaços funerários têm vindo a sofrer ao longo dos tempos, na reconfiguração da proposição arquitectónica, quer ao nível formal como espacial. Para tal considerou-se relevante estabelecer uma leitura, através da interpretação dos exemplos do passado para elencar uma compreensão sistemática das transformações que têm ocorrido ao longo da história dos Homens.

Os nossos cemitérios, com as suas sombras, as suas relvas, as suas espessuras frescas, são, ao pé da Morte, uma paisagem, uma presença de vida. A natureza está junto das sepulturas, e é quase dormir estar morto sob as árvores que deram sombra ao nosso cansaço, frutas à nossa fome. Aquela natureza é um traço de união entre os mortos e os vivos; aquelas áreas são ruas também; aquelas sombras, aquelas flores, são para os que vêm, no dia dos mortos ou nas horas melancólicas, chorar ou lembrar-se. A alegria dos vivos, a natureza em que eles se movem, acompanham os mortos, estremecem, murmuram ainda por cima da sua impassibilidade: a folhagem rumoreja, a chuva cai das árvores, o vento passa, os pássaros cantam, o homem dorme a sesta... Depois, aquelas sombras provocam a imaginação e a lenda. O corpo do morto será abraçado por aquelas raízes? As rosas vermelhas serão a cor dos seus lábios? Aqueles ciprestes, que crescem melancólicos e doces, serão a provisão de suspiros que havia no seu peito? Aqueles troncos nodosos serão os seus olhos? A natureza, pelos gemidos que provoca e pelos sonhos que desperta, arranca ao morto a ideia fria do irreparável. As árvores estão ali que lhe estendem os braços, estão ali os pássaros que o chamam, e a erva que o abraça com as suas raízes. [...] aí, as sombras, o rumor das árvores, a humidade, a lividez das cruzes, as lâmpadas, os ciprestes, tudo faz uma decoração funerária e comunica-nos uma vibração nervosa. (Eça de Queiroz *apud* Ferreira, 2009, p. 57)

Para a interpretação do tema referente à arquitectura funerária, geradora de espaços de enterramentos e elo de união entre o espaço dos vivos ao espaço dos mortos, foi

fundamental recuar até às origens conhecidas dos Homens<sup>11</sup>. Desde essa altura até à actualidade estes espaços têm sofrido alterações significativas, muito ligadas ao lugar, configuradas em espaços poéticos e simbólicos<sup>12</sup>, nos quais a arquitectura construída, a paisagem e a natureza se fudem gerando unidade.

## 2.1. TEMPO E TIPOLOGIA

Ao longo dos séculos e do devir das civilizações humanas a tipologia dos espaços construídos para o culto dos mortos marca diferentes culturas e consequentemente manifestam a sua própria evolução arquitectónica<sup>13</sup>. O estudo de várias destas tipologias revela que transversalmente estes partilham objectivos similares, embora obedecendo a sistemas de hierarquizações sociais. Os preceitos e modos de vida das classes sociais torna possível verificar que ao longo dos tempos, estes espaços foram construídos integrando e manifestando os respectivos valores culturais e estruturas socio-económicas.

Na pré-história<sup>14</sup>, no final do IV milénio, as condições climáticas do Vale do Rio Nilo, potenciaram um rápido desenvolvimento da sociedade e das tecnologias. Esta ficou

---

<sup>11</sup> “O Homem olhou a mão. Depois olhou o objecto, e com essa mesma mão olhada, pegou o objecto, moldou-o, trabalhou-o, provocando no seu cérebro transformações diversas, e consequentemente a transformação do seu próprio ser.” (Lopes, 1989, p. 13)

<sup>12</sup> “As interpretações simbolistas, frequentes na literatura dos princípios do cristianismo e durante a Idade Média, surgem nos escritos de São Paulino de Nola, do bispo Durant, de Onório d’Autan e mantêm ainda vários cultores - especialmente entre os estudiosos do mundo oriental, cuja arquitectura, como provam os seus textos, está ligada a uma temática simbólica. No século XVIII, o maior defensor da teoria simbolista é W. N. Pugin, que demonstra como os dogmas da redenção pelo sacrifício na cruz, da trindade e da ressurreição são o fundamento das plantas e dos organismos dos edificios cristãos. (ZEVl, 1979, p. 28)

<sup>13</sup> “La arquitectura es una representación física del pensamiento y la ambición del hombre, una crónica de las creencias y valores de la cultura que la produce. [...] la arquitectura ha sido concebida siempre como un símbolo de las creencias comunitarias.” (Roth, 2007, p. 147) A arquitectura é uma representação física do pensamento e da ambição do homem, uma crónica das crenças e valores da cultura que o produz. [...] A arquitectura foi sempre concebida como um símbolo de crenças da comunidade. (Tradução nossa, 2014)

<sup>14</sup> **Pré-história** corresponde ao período da história que antecede a invenção da escrita, evento que marca o começo dos tempos históricos, aproximadamente em 3500 a.C. É estudada pela antropologia, arqueologia e paleontologia. Também pode ser contextualizada para um determinado povo ou nação como o período da história desse povo ou nação sobre o qual não há documentos escritos. Assim, no Egipto, a pré-história terminou aproximadamente em 3500 a.C., embora algumas culturas da Idade da Pedra tenham coexistido com as civilizações após essa data e algumas tribos ainda existam em locais remotos. A transição para a "história propriamente dita" dá-se por um período chamado proto-história, que é descrito em documentos ligeiramente posteriores ou em documentos externos. O termo pré-história mostra, portanto, a importância da escrita para a civilização ocidental. Uma vez que não há documentos deste momento da evolução humana, o seu estudo depende do trabalho de arqueólogos, antropólogos, paleontologia e genética ou de outras áreas científicas, que analisam restos humanos, sinais de suas presenças e utensílios preservados para tentar traçar, pelo menos parcialmente, a sua cultura e costumes.

conhecida como a época pré- dinástica<sup>15</sup>, marcando a transição da pré-história para a proto-história<sup>16</sup> até ao início da complexa e estruturada sociedade do Império Antigo<sup>17</sup>. É de referir que nem sempre é clara a transição de um período para o outro, uma vez que a sociedade evoluiu rapidamente, passando-se de um sistema organizado em pequenas aldeias para uma realidade unitária suportada por uma administração central.

No período pré-histórico<sup>18</sup> o Homem utilizava grutas naturais para a inumação dos cadáveres. Os corpos eram protegidos nestas grutas porque, se fossem deixados

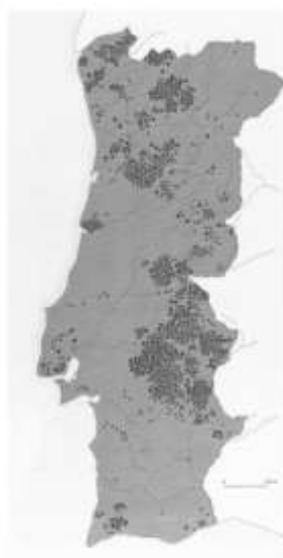
<sup>15</sup> **Época pré-dinástica** abrange de 4000-3000 a.C., momento caracterizado por um intenso processo de desertificação (as actuais condições climáticas egípcias foram estabelecidas), o início da agricultura integralmente sedentária e a padronização da cultura ao longo de todo o Egípcio; as práticas médicas egípcias mais antigas foram datadas deste período. Ao longo desta época as culturas egípcias que compunham as comunidades ribeirinhas do Nilo começaram a unificar-se e formar pequenos Estados ao longo do Nilo; segundo a Pedra de Palermo o Egípcio unificou-se em dois reinos um no Alto Egípcio (os reis usavam a *Hedjet*) e outro no Baixo Egípcio (os reis usavam a *Deshret*).

<sup>16</sup> **Proto-História** é o período do desenvolvimento da humanidade entre a pré-história e a história, que precede o surgimento da escrita, mas que nos é permitido conhecer por ser descrito em algumas das primeiras fontes escritas. Praticamente coincide com a Idade dos Metais. Até o século XIX, era crença geral de que o Homem tivesse surgido em poucos milhares de anos. Os estudos arqueológicos mostraram, porém, que a espécie humana passou por um processo evolutivo de dezenas de milhares de anos, desde a fabricação dos primeiros utensílios até aos primeiros registos escritos. Entende-se por pré-história todo o período que abrange a actividade humana desde as suas origens até ao aparecimento da escrita. A actividade humana inicial foi a predatória, passando depois para a subsistência agrícola. A proto-história denomina a época de transição que se seguiu, quando as sociedades agrárias reuniram os primeiros elementos para a posterior aplicação da escrita. A sua principal característica foi a substituição da tecnologia da pedra e do metal.

<sup>17</sup> **Império Antigo** do Egípcio com a capital em Mênfis iniciou-se com a unificação dos dois reinos, empreendida pelo faraó Menés e estendeu-se até pouco antes de 3200 a.C. Nesse período, os egípcios fizeram grandes progressos na irrigação e na agricultura, além de construção de grandes pirâmides. Neste período, o estado egípcio era pacifista e mantinha-se completamente isolado dos outros povos. Durante a III, IV, e V dinastias, ocorreu o apogeu do Antigo Império. A partir da V Dinastia, as contestações religiosas e as lutas políticas e sociais abalaram a estabilidade do Estado Egípcio.

<sup>18</sup> “[...] a través de las sepulturas se ha podido conocer bastante sobre su existencia comunitaria y algo también sobre su concepto de la vida. [...] En la gran mayoría de las sepulturas encontradas, los cuerpos están dispuestos según una orientación este-oeste, lo que podría sugerir que se alineaban siguiendo el movimiento del sol. [...] entre los hombres de Neanderthal existía una compleja estructura social, en la que se valoraba, nutría y protegía a los ancianos y a los enfermos. Las flores de la tumba de Shanidar parecen indicar que, para el hombre de Neanderthal, la vida tenía alguna forma de continuidad después de la muerte, en forma de ciclo renovado o en algún otro plano; las flores indican que el hombre de Neanderthal alcanzó a pensar en términos simbólicos. [...] Los hombres de Cro-Magnon, nuestros abuelos *Homo sapiens sapiens*, también celebraban unos elaborados ritos funerarios para enterrar a sus muertos, a juzgar por las trabajadas alhajas y abalorios de marfil y los utensilios con los que eran inhumados. Tal vez se despedían de los muertos con música, tocando las flautas de hueso que dejaron en las tumbas.” (Roth, 2007, p. 150 e 153) [...] através das sepulturas têm sido possível aprender bastante sobre a sua vida comunitária e também sobre o seu conceito de vida. [...] Na grande maioria dos túmulos encontrados, os corpos são dispostos através de uma orientação leste-oeste, o que pode sugerir que se alinhavam seguindo o movimento do sol. [...] entre os homens neandertais existia uma complexa estrutura social, em que se valorizava, a lontra e se protegia os idosos e os doentes. As flores do túmulo Shanidar parecem indicar que, para o homem Neanderthal, a vida tinha alguma forma de continuidade após a morte, em forma de ciclo renovado ou em algum outro nível; as flores indicam que o homem Neandertal conseguiu pensar num terminus simbólico. [...] Os homens de Cro-Magnon, os nossos ancestrais *Homo sapiens sapiens*, também celebram alguns ritos funerários elaborados para enterrar seus mortos, a julgar pelas trabalhadas jóias e pérolas de marfim e utensílios com os quais eles foram enterrados. Despediam-se dos seus mortos através da música, que tocavam com flautas de osso deixadas sobre os túmulos. (Tradução nossa, 2014)

desprotegidos poderiam ser destruídos pelos animais. Com o passar do tempo o Homem começou a sentir necessidade de construir espaços apropriados para o sepultamento dos corpos. Estas construções foram o início de uma longa vida de culto sagrado, bastante necessário aos Homens nessa época. O modo como se construía este tipo de monumento não se cingia ao sistema de vida da época nem às limitações tecnológicas, mas sim pela natureza mágico-religiosa<sup>19</sup> que era uma característica dos Homens deste período [Ilustração 10].



**Ilustração 10** – “Mapa de distribuição dos monumentos megalíticos em Portugal”, V. O. Jorge. (Pereira, 1995, p. 52)

Nesta lógica as primeiras moradas dos mortos foram realizadas pelo Homem. Numa primeira fase observaram-se as Antas<sup>20</sup> ou Dolmén<sup>21</sup>, classificadas como construções

---

<sup>19</sup> “[...] a percepção dos limites – sejam eles muralhas, protecções mágicas, fronteiras, etc – torna-se fundamental para a compreensão do espaço.” (Neves, 1998, p. 39)

<sup>20</sup> “O mais característico monumento megalítico e o mais abundante entre nós é a *anta* ou o *dólmen*. Construído através da elevação de grandes pedras extraídas de afloramentos, afeiçoadas ou simplesmente aproveitadas a partir da sua configuração natural – os esteios ou ortóstatos – é geralmente composto por uma câmara poligonal, trapezoidal ou subcircular, coberta por uma pedra maior, a «tampa», «chapéu» ou «mesa», e por um corredor, mais baixo que a câmara e que lhes servia de acesso, coberto por sua vez por tampas monolíticas, sendo o comprimento deste corredor variável, chegando a atingir 16 a 18 m de comprimento. Conhecidos no folclore nacional como «pedras dos mouros», «arcas», «orcas», «arquinhas», «palas» ou, simplesmente «antas» ou «antelas», estes monumentos aparecem hoje quase sempre descarnados, com as pedras que os compõem bem à vista.” (Pereira, 1995, p. 53)

<sup>21</sup> “[...] el *dolmen* (voz celta que significa “mesa de piedra”), consiste en una gran losa de piedra por cubierta sostenida por otras varias hincadas verticalmente en el suelo. Teniendo en cuenta las herramientas, huesos y otros restos hallados en el interior de algunos de ellos, se supone que los dolmens fueron construidos con fines funerarios y recubiertos con montículos de tierra, los cuales, según esta teoría, habrían desaparecido como fruto de la erosión. En algunos casos, la base está constituida por cuatro losas aproximadamente rectangulares, formando una especie de gigantesca caja de piedra, con una inmensa losa como techo. En algunas ocasiones, esos dólmenes adoptan configuraciones más extensas, con una serie de losas verticales de piedra formando dos paredes paralelas, techadas con

mais antigas, e numa segunda com as mamoadas, as grutas artificiais<sup>22</sup> e os tholoi<sup>23</sup> ou tholo.

Relativamente às referidas construções mais antigas, as Antas ou Dólmenes, acredita-se que foram criados para honrar os deuses ou para celebrar acontecimentos importantes. São intervenções de carácter fúnebre e estão datadas cronologicamente, na época primitiva, 45 mil anos a.C. Estas eram caracterizadas pelo uso de grandes blocos de pedra na construção de estruturas, sendo que nas edificações de carácter fúnebre, estas pedras eram cravadas no solo com diferentes tamanhos.

O Megalitismo<sup>24</sup>, como é designado este sistema, assume um carácter universal que abrange quase todo o planeta sem olhar a espaços temporais específicos ou regiões.

Las primeras construcciones megalíticas fueron los *menhires* (del celta y del bretón *men*, “pedra”, *ehir*, “larga”), que consisten en una piedra larga hincada verticalmente en el suelo; algunas veces aparecen formaciones de menhires dispuestos en círculo o en

---

numerosas losas y todo ello cubierto de tierra. Estos túmulos alargados eran, en realidad, galerías funerarias que conducían a unas cámaras ensanchadas donde se depositaban los cuerpos. En varios lugares, los túmulos terminan en una cámara de planta aproximadamente circular, techada con piedras pequeñas dispuestas en anillos que se van cerrando a medida que ganan altura; cada una de las piedras se apoya en voladizo sobre la inferior, formando una bóveda en ménsula o falsa bóveda. (Roth, 2007, p. 157 - 158) [...] O dólmen (palavra celta que significa “mesa de pedra”), consiste numa grande laje de pedra apoiada noutras pedras que se encontram verticalmente contra o solo. Tendo em conta as ferramentas, ossos e outros restos encontrados no interior de algumas destas estruturas, presume-se que os dólmenes foram construídos para fins funerários e cobertos por montes de terra, os quais, de acordo com esta teoria, teriam desaparecido como resultado da erosão. Em alguns casos, a base é constituída por quatro lajes rectangulares aproximadamente, formando uma gigante caixa de pedra, e uma laje de maior dimensão no tecto. Em algumas ocasiões, estes dólmenes adoptam configurações mais extensas, com uma série de lajes verticais de pedra formando duas paredes paralelas, cobertas por terra e por numerosas lajes. Esses montes alongados eram, na realidade, galerias funerárias que conduziam a câmaras alargadas onde se depositavam os corpos. Em vários lugares, os túmulos terminam numa câmara de planta circular fechada com pequenas pedras dispostas em anéis que se vão encerrando à medida que ganham altura; cada uma destas pedras fica apoiada no interior do beiral, formando uma abóbada ou uma falsa cúpula. (Tradução nossa, 2014)

<sup>22</sup> “As *grutas artificiais* são integralmente escavadas na rocha, geralmente o calcário, formando um corredor direito ou ligeiramente encurvado, com ou sem antecâmara, dando depois acesso a uma câmara circular de perfil cónico dotada de uma abertura no topo [...]” (Pereira, 1995, p. 54)

<sup>23</sup> “Os *tholoi* [...] Trata-se, a maior parte das vezes, de monumentos providos de câmara e corredor tal como os dólmenes. A câmara é circular, construída segundo o sistema de «falsa cúpula», ou seja, pela justaposição de pequenas lajes de xisto ou de pedra ígnea (conforme as regiões) formando uma cúpula cónica, provida de uma abertura no topo, coberta por laje.” (Pereira, 1995, p. 54)

<sup>24</sup> “Por *megalitismo* (do grego *mega*=grande e *lithos*=pedra) entende-se um conjunto de manifestações humanas delimitadas cronologicamente na área portuguesa, sensivelmente entre 4500 a. C e 2500 a. C., abrangendo todo o território nacional, basicamente caracterizado pelo uso de grandes blocos de pedra na edificação de estruturas, na sua grande maioria de destino funerário e ritual. Considerada uma das mais enigmáticas «civilizações» da Europa Ocidental, estendendo-se da Dinamarca ao Sul da Itália e da Europa Central a Portugal, trata-se na realidade de um conjunto de testemunhos aparentemente homogéneos em termos de estrutura ideotécnica, mas nem sempre contemporâneos ou culturalmente identificáveis entre si. Em última instância, o megalitismo assume carácter universal abrangendo todo o Mundo sem olhar a épocas ou regiões, como se se tratasse de um fenómeno *arquetipal*. (Pereira, 1995, p. 51)

filas paralelas, señalando un área determinada para la realización de algún rito cuyo significado preciso desconocemos por el momento.<sup>25</sup> (Roth, 2007, p. 155)

Estas estruturas foram as primeiras edificações arquitectónicas e funerárias de carácter permanente. A sua construção manifesta o começo da valorização e conservação do corpo, apontando para a crença da existência da vida para além da morte, acreditando os Homens, que a vida era perpétua.

Os primeiros sepultamentos pré-históricos surgiram a partir da necessidade de depositar o cadáver em algum lugar seguro, devido ao problema causado pela decomposição dos corpos, seja numa cova ou num processo de inumação natural, dentro de uma gruta ou caverna. (Araújo, 2008, p. 27)

Construídos em alvenaria de pedra, com paredes e coberturas, geralmente subterradas por um monte de terra, o túmulo funerário traduz uma construção escavada, carregada de simbolismo.

A anta e o dólmen constituem um tipo de construção baseado na elevação de grandes pedras, geralmente dispostas segundo uma câmara poligonal rodeada por um corredor de acesso à tumba e cobertas por uma pedra de maiores dimensões **[Ilustração 11 e 12]**.



**Ilustração 11** – “Anta da Orca do Seixinho, Seixo da Beira”, Paulo Pereira. (Pereira, 1995, p. 53)



**Ilustração 12** – “Anta Grande do Zambujeiro, Herdade de Mitra, Évora”, Paulo Pereira. (Pereira, 1995, p. 54)

As colunas, tem por base pedras verticais conhecidas como menires **[Ilustração 13]**, quando o homem primitivo aproximou as colunas notou que era possível a construção, e assim foi conhecido o Dólmen em forma de mesa ou trilito (duas colunas e uma arquitrave), tendo esta sequência de elementos adquirido o nome de colonata.

---

<sup>25</sup> As primeiras construções megalíticas foram menires, que consistem numa pedra longa cravada contra o solo; algumas vezes aparecem formações de menires dispostas em círculos e em filas paralelas, sinalizando uma determinada área para a realização de algum culto cujo significado preciso desconhecemos até ao presente momento. (Tradução nossa, 2014)



**Ilustração 13** – “Menir da Herdade dos Almendres, Évora – vista geral, Paulo Pereira. (Pereira, 1995, p. 57)

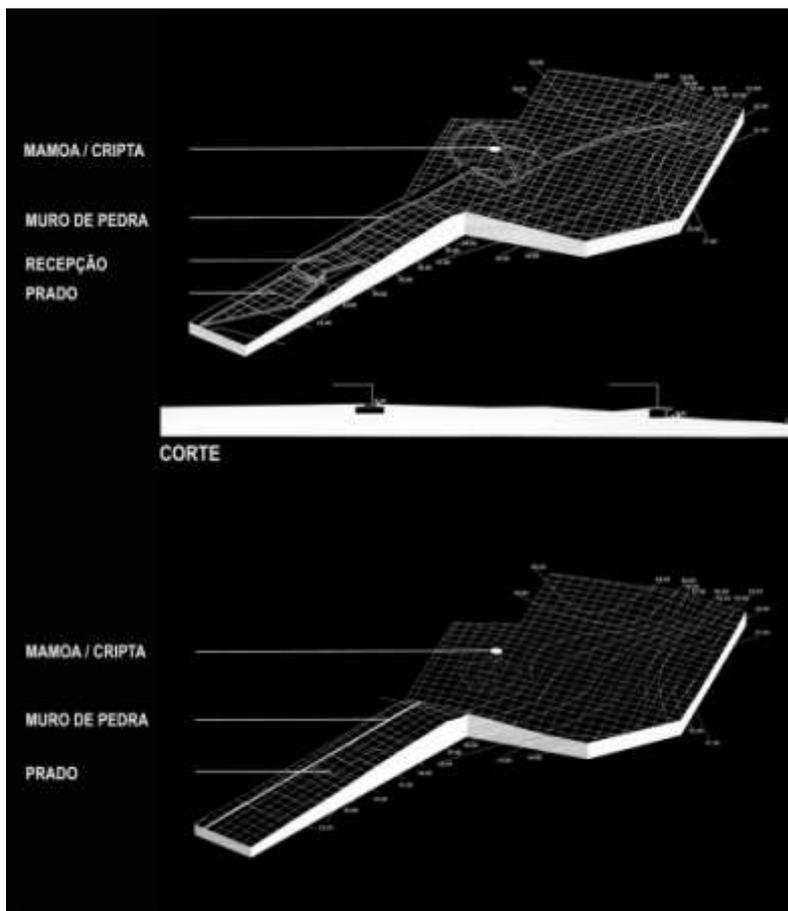
As mamoas são túmulos cuja origem remonta ao Império Romano, quando este povo chegou à Península Ibérica. Estas construções eram compostas por colinas de terra com a função de esconder ou proteger as antas, construindo uma espécie de gruta artificial onde se enterravam os mortos, conferindo-lhes uma maior monumentalidade **[Ilustração 14, 15, 16 e 17]**.



**Ilustração 14** – Entrada para a mamoa do centro interpretativo intercalar em Portimão, 2007. (Santa-Rita Arquitectos, 2014)



**Ilustração 15** – Mamoas do centro interpretativo intercalar em Portimão – vista do exterior, 2007. (Santa-Rita Arquitectos, 2014)

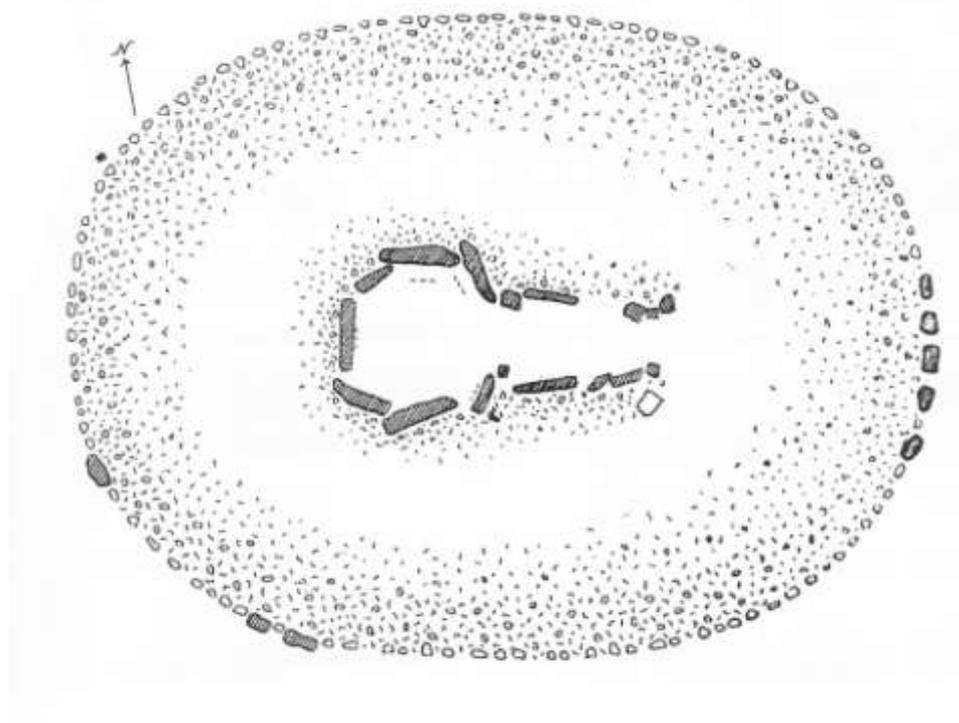


**Ilustração 16** – Diagrama - Mamoa, centro interpretativo intercalar em Portimão, 2004. (Santa-Rita Arquitectos, 2014)



**Ilustração 17** – Mamoa, centro interpretativo intercalar em Portimão, 2007. (Santa-Rita Arquitectos, 2014)

Estas construções apresentam uma forma oval ou circular e são delimitadas por terra escorada com pedra. A terra formava uma armadura protectora da superfície e um suporte de contenção que envolve a mamoa com a finalidade de proteger o túmulo. Estas estruturas mantinham uma maior coesão no seu conjunto, de modo a poderem resistir aos elementos do clima e da natureza. Este sistema construtivo foi criado pela civilização neolítica durante todo o 4<sup>o</sup> milénio a.C. **[Ilustração 18].**



**Ilustração 18** – Anta de Murteira de Cima, Arraiolos, planta do monumento com mamoa envolvente, Georg e Vera Leisner. (Pereira, 1995, p. 51)

As mamoas, para além do anteriormente referido, eram também consideradas construções de carácter sagrado, sepulturas megalíticas monumentais que correspondem a relíquias de antepassados importantes.

As grutas artificiais apresentam uma arquitectura muito característica, por terem sido realizadas através de perfurações nas rochas e estarem normalmente agrupadas em conjuntos. Estes sepulcros<sup>26</sup> integram-se numa tradição cultural funerária mediterrânica.

Eram formados por um corredor que, regra geral, se encontra voltado a nascente. Este corredor tinha ligação com uma câmara funerária, circular com perfil cónico. Na

---

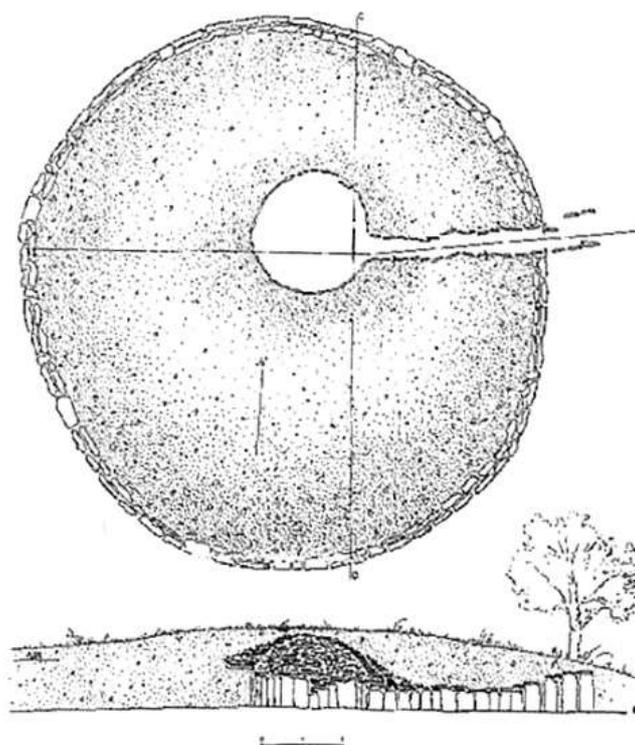
<sup>26</sup> **Sepulcro** – ver glossário.

maioria destas estruturas existia uma abertura no topo para que de certo modo existisse sempre o momento de transição entre o mundo dos vivos e o mundo sagrado e divino. Tanto o corredor como esta abertura, clarabóia, eram cobertas por lajes de calcário, com o objectivo de encerrar a estrutura ao exterior.

As grutas artificiais mais destacadas em Portugal são as de Carenque, de Palmela, de Alapraia e de S. Pedro do Estoril.

Um outro tipo de monumento funerário, designado por tholos ou tholoi no plural, é um monumento de falsa cúpula, tendo sido construído entre 2700 a.C. e 2000 a.C.

**[Ilustração 19].**



**Ilustração 19** – “Tholos do Monte do Outeiro, Aljustrel, planta e corte do monumento”, Georg e Vera Leisner. (Pereira, 1995, p. 55)

Esta estrutura funerária é composta por um corredor e uma câmara funerária circular construída através do sistema de falsa cúpula. O longo corredor era constituído por esteios<sup>27</sup> ou pequenas lajes formando, deste modo, um muro. No entanto, ainda no corredor estão dispostos compartimentos laterais idênticos a nichos. Através da

---

<sup>27</sup> **Esteios** – ver glossário

justaposição de pequenas lajes de xisto ou outro tipo de pedra (pedra típica de cada região onde está inserido o monumento) formavam uma cúpula cônica. Contudo, esta tinha menos resistência, sendo utilizado, por vezes, um pilar em madeira para suportar a cúpula e para diminuir o perigo de abatimento da mesma [Ilustração 20].

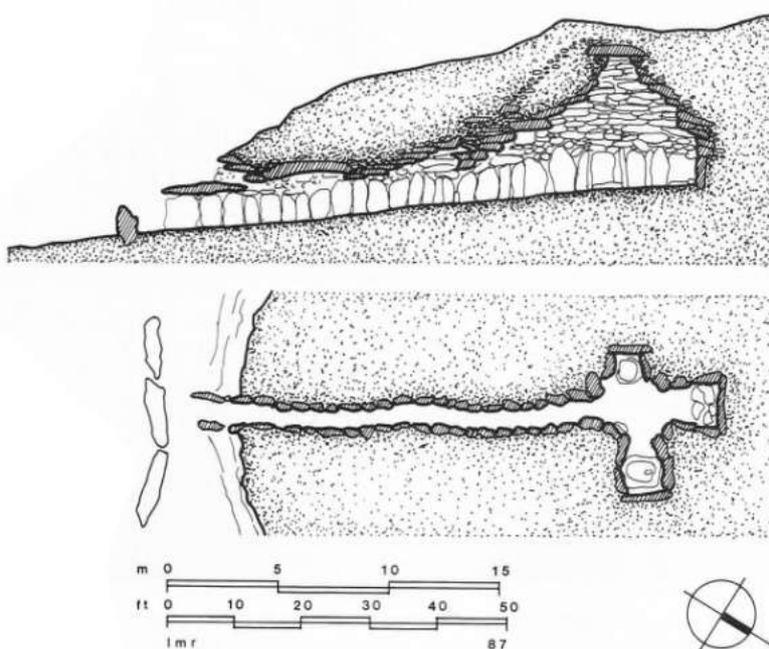


Ilustração 20 – Tholos de New Grange perto de Dublin, Irlanda – planta e corte do monumento, Leland Roth. (Roth, 2007, p. 157)

Este tipo de estrutura estava normalmente agrupado e inserido na paisagem, embora pudessem também ser construídos isoladamente.

A Idade Antiga ou Antiguidade foi um período que se destaca pela sua importância, civilizacional e cultural, tendo-se estendido desde a invenção da escrita, em 4000 a.C., até à queda do Império Romano do Ocidente em 476 d.C.

É nesta época que se enquadra a civilização egípcia. Esta foi fortemente influenciada pelo ambiente geográfico em que se desenvolveu; um longo e estreito oásis, entre os desertos Árábico (a leste) e Líbio (a oeste), percorrido pelas águas do Rio Nilo<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> “Como escribiera Herodoto en sus *Historias*, “Egipto es el regalo del río”. Egipto es el Nilo, y para comprender su tierra, sus gentes y la arquitectura que construyeron es preciso entender primero al río. Es el más largo del mundo (6.648 kilómetros o 4.130 millas) y está formado por tres afluentes: el Nilo Azul (Bahr al-Azraq) y el Atbara, que nacen en los macizos de Etiopía (que los antiguos egipcios llamaban Abisinia), y el Nilo Blanco (Bahr al-Abyad), tributario de los lagos Alberto y Victoria, en África ecuatorial, y que confluye con el Nilo Azul en Jartum. En lo que hoy es Sudán, el Nilo describe una amplia “S” a través de un valle donde sus orillas adoptan formas escarpadas y se originan cuatro cataratas. [...] El Nilo, por consiguiente, fue un factor cultural que estableció en gran medida el ritmo vital de los egipcios, con su

Esta civilização para além de todas as inovações e transformações ocorridas ao longo das várias dinastias, é reconhecida pelas suas edificações arquitectónicas caracterizadas pela sua momentalidade, simbolismo e carácter fúnebre, destacando-se entre elas as mastabas, as pirâmides, e os hipogeus.

Los egipcios no sólo se deleitaban en los placeres de esta vida, sino que trataban de asegurarse de que tales placeres tuvieran una continuidad en la siguiente. Tal vez ese sentido de continuidad de la vida y la naturaleza penetrante de la religión surgiesen en respuesta a lo que – como habían observado los egipcios predinásticos – sucedía a los cadáveres enterrados en pozos cavados en la arena del desierto; los cuerpos así sepultados se disecaban rápidamente y, ya secos, dejaban de ser susceptibles de ser atacados por las bacterias. [...] Quizás fuese esta supervivencia del cuerpo a la muerte la que suscitara la idea de que el espíritu humano perduraba igualmente, pasando a un estadio distinto de existencia. Los egipcios creían en una vida sobrenatural parecida a la divina y basada sobre cuatro principios distintos. El *ka*, conjunto de cualidades divinas que daban la vida eterna, residía con el cuerpo en la tumba o en sus inmediaciones; como el difunto debía llevar en el más allá una vida semejante a la terrenal (y de ahí el esfuerzo por hacer indestructible el cuerpo), en el *serdab*, una cámara anexa a la del sarcófago, se colocaban relieves, estatuillas y pinturas alusivas al muerto (una especie de *doblo* del difunto), para que le reemplazaran en los trabajos más penosos que debía realizar. El *ba*, un concepto cercano al nuestro de alma, durante la vida era el principio de energía del hombre; al morir éste, volaba hacia el otro mundo a juntarse con el *ka*. [...] Los entierros en la época predinástica se realizaban rodeando los cuerpos de los útiles, objetos y recipientes con viandas que el difunto iba a precisar en el más allá. Esta práctica derivó pronto hacia la momificación, que consistía en la deshidratación, embalsamamiento y fajado del cuerpo, como preparación para el más allá. [...] En ocasiones, el observador moderno se siente tentado a simplificar demasiado las cosas. En este sentido, es frecuente atribuir realidades tales como la momificación de los muertos, la elaborada decoración de las tumbas y la costosa arquitectura funeraria de los antiguos egipcios a una obsesión morbosa por la muerte. La realidad fue exactamente la contraria: la obsesión de los egipcios era la vida.<sup>29</sup> (Roth, 2007, p. 171 - 172)

---

parsimonioso discurrir de sur a norte, de las tierras altas, que los antiguos egipcios llamaban Alto Egipto, a las planicies del delta, o Bajo Egipto, circulando con un cadencioso ritmo de crecidas y bajadas que jamás se alteraba sustancialmente.” (Roth, 2007, p. 167 e 168) Como escreveu Heródoto em suas *Histórias*, "O Egipto é a dádiva do rio". O Egipto é o Nilo, e para compreender a sua terra, a sua gente e a construção da sua arquitectura é necessário primeiro entender o Rio. É o mais longo do mundo (6,648 km ou 4.130 milhas) e é formado por três afluentes, o Nilo Azul (Bahr al-Azraq) e o Atbara, que nascem nos maciços da Etiópia (que os antigos egípcios chamavam Abissínia), e Nilo Branco (Bahr al-Abyad) tributário dos lagos Albert e Victoria, na África equatorial, e que confluem com o Nilo Azul em Jartum. No Sudão, o Nilo descreve-se como um grande "S" através de um vale, onde suas margens adoptam formas íngremes e originam quatro cataratas. [...] O Nilo era, portanto, um factor cultural que estabelecia, em grande parte o ritmo de vida dos egípcios, com o seu discurso do sul ao norte, das terras altas, que os antigos egípcios chamavam de Alto Egipto, as planicies do delta, ou Baixo Egipto, circulando a um ritmo cadenciado de inundações e baixos que nunca se alteraram substancialmente. (Tradução nossa, 2014)

<sup>29</sup> Os egípcios não só se deleitavam com os prazeres desta vida, como tentaram garantir que esses prazeres têm uma continuidade no próximo. Talvez esse sentido de continuidade da vida e da natureza penetrante da religião surgem em resposta ao que - como tinham observado os egípcios pré-dinásticos - aconteceu com os corpos enterrados em covas escavadas na areia do deserto; os corpos estão enterrados tão rapidamente dissecados e secos, já não eram susceptíveis ao ataque por bactérias. [...] Talvez fosse esta sobrevivência do corpo no momento da morte de despertar a ideia de que o espírito

Durante o período primitivo deste povo, os enterramentos egípcios eram realizados em simples covas à superfície, fosse para pessoas ilustres ou do povo. Visto que o solo egípcio era de natureza especial, as covas, em zonas arenosas, abriam-se e esvaziavam-se com os ventos, deixando os cadáveres à disposição dos animais. Estas covas, que se situavam nas margens do rio Nilo, eram também inundadas em consequência das cheias e os corpos eram arrastados pelas águas do rio. No final do período arcaico, os reis e os senhores da corte, determinaram que as covas fossem cobertas por uma superestrutura, mais tarde denominada por mastaba.

A mastaba, ou maabla escrita em árabe, significa banco de pedra. Esta denominação provém das semelhanças que existiam com os bancos das casas egípcias, colocados à entrada destas. A mastaba é um antigo espaço fúnebre egípcio, que foi construído e utilizado na I e II dinastia, entre os anos 3188 a.C. a 2815 a.C, tendo surgido antes das pirâmides como sepultura reservada à nobreza **[Ilustração 21]**.

Las primeras sepulturas predinásticas (antes del 3100 a. de C.) eran unos rudimentarios fosos excavados en la arena a modo de criptas y cubiertos con losas de piedra, aunque no era infrecuente que los chacales escarbaran y terminaran por desenterrar los cuerpos. Así pues, esta práctica evolucionó hacia la construcción de un edificio encima de la cripta, cerrado por paredes de ladrillo de barro prensado. A medida que esos edificios fueron adquiriendo importancia, se incorporaron unas pequeñas salas para guardar las ofrendas de los productos que debían alimentar al muerto en su peregrinación por ultratumba y, quizás, la cámara del *doble* del difunto, el *serdab*, con una escultura o alguna otra imagen del fallecido. Estas tumbas tenían forma de tronco de pirámide de base rectangular y guardaban bastante parecido con los bancos adosados a la fachada de las viviendas árabes en Egipto, y de ahí su nombre de *mastabas* (en árabe, “banco”).<sup>30</sup> (Roth, 2007, p. 174 e 175)

---

humano perdura igualmente, passando a um estado distinto da existência. Os egípcios acreditavam numa vida divina e sobrenatural com base em quatro princípios diferentes. O ka, um conjunto de qualidades divinas que deram à vida eterna, residia o corpo na sepultura ou nas proximidades; como o falecido era para assumir uma vida além da Terra (daí o esforço para que o corpo fosse indestrutível) em serdab, uma câmara anexa ao sarcófago, colocavam-se relevos, estátuas e pinturas alusivas ao morto (uma espécie de duplo do falecido), para substituí-lo no trabalho mais árduo a realizar. O ba, um conceito perto da nossa alma, durante a vida foi o princípio do poder do homem; quando este morre, estava voando para se juntar a outro mundo ka. [...] Os enterros na época pré-dinástica realizavam-se em torno dos corpos de objectos úteis e recipientes com alimentos que o falecido exigiria em vida após a morte. Essa prática logo levou à mumificação, que consistia na desidratação, embalsamento do corpo enrolado como preparação para a vida após a morte. [...] Às vezes, o observador moderno é tentado a simplificar as coisas. Neste sentido, é comum atribuir realidades como a mumificação dos mortos, a decoração elaborada das sepulturas e à cara arquitectura funerária dos egípcios para uma obsessão mórbida pela morte. A Realidade era exactamente o oposto: a obsessão dos egípcios era a vida. (Tradução nossa, 2014)

<sup>30</sup> As primeiras sepulturas pré-dinásticas (antes de 3100 a. C.) eram poços rudimentares escavados na areia como uma cripta e coberto com lajes de pedra, embora não fosse incomum para os chacais enterrarem e desenterrarem novamente os corpos. Assim, esta prática evoluiu para a construção de um edifício acima da cripta, delimitada por paredes de tijolos de argila prensado. À medida que os edifícios foram adquirindo importância, incorporaram-se umas pequenas salas para guardar as oferendas e os produtos que deviam alimentar o morto na sua peregrinação ao túmulo e, talvez, a câmara do duplo

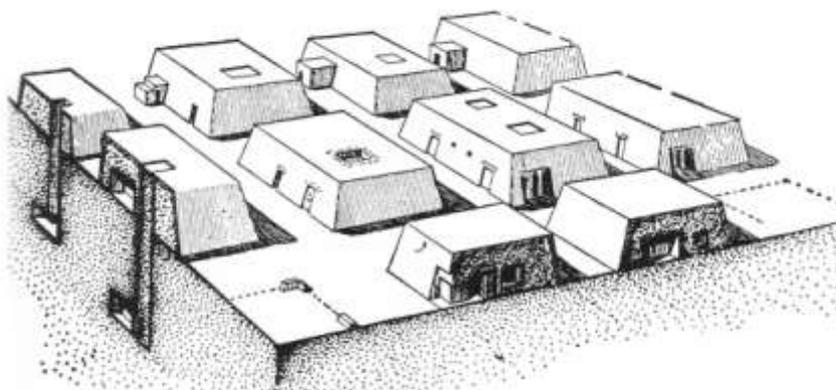


Ilustração 21 – Corte em perspectiva de uma mastaba, E. B. Smith. (Roth, 2007, p. 173)

Estes túmulos eram orientados a norte, leste, sul e oeste sendo formados pelos seus lados inclinados e por uma cobertura plana, podendo esta adquirir uma forma piramidal ou quadrangular. Eram construídos com tijolos, produzidos à base de argila e palha, expostos ao sol para permitir o endurecimento e sequente corte mais preciso, ou em alvenaria de pedra, geralmente calcário. As suas paredes eram construídas pela sobreposição de tijolos com o objectivo de conferir a estes túmulos proporções monumentais. Esta é uma tipologia funerária constituída por superestruturas exteriores. Apresenta uma câmara sepulcral subterrânea que se acede a partir da cobertura, através de um poço, em ângulo recto, que permitia descer até ao subsolo onde se encontra a dita câmara funerária que contém o sarcófago<sup>31</sup>. Este poço variava conforme a posição social e hierárquica do defunto, ou seja, quanto mais importante fosse o extracto social mais fundo seria o poço. Este poço era fechado após o enterramento do corpo. As divisões superiores permaneciam acessíveis para o culto, correspondendo ao templo funerário e à capela. Nas suas paredes interiores eram representados relevos policromáticos que expunham as actividades do quotidiano do antigo Egipto.

Um dos elementos mais característico desta superestrutura era a designada porta falsa, situada na parede em frente à porta da capela e colocada no lado oriental: ombreiras e arquitraves reproduziam as reentrâncias da porta, simbolizando o ponto de contacto entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.

---

falecido, o serdab, com uma escultura ou alguma outra imagem do falecido. Estes túmulos tinham a forma de uma pirâmide truncada com uma base rectangular e são muito semelhantes com os bancos utilizados junto às fachadas das vivendas árabes existentes no Egipto, daí o nome de mastabas (em árabe, "banco"). (Tradução nossa, 2014)

<sup>31</sup> **Sarcófago** – ver glossário.

As pirâmides tumulares egípcias situam-se entre 2815 a.C a 2294 a.C, ou seja da III à IV dinastia. Este período é conhecido como a Idade da Pirâmide<sup>32</sup>, pela monumentalidade que estes complexos representam na história e no desenvolvimento da própria sociedade<sup>33</sup>. Estes monumentos eram destinados à protecção dos sarcófagos dos faraós, das suas esposas, dos sacerdotes e dos demais da corte.

Sus grandes restos arquitectónicos son edificios dedicados a las prácticas funerarias, sus pirámides son como gigantescos montículos funerarios artificiales [...] Es la arquitectura de la permanencia y la inmutabilidad, una arquitectura de grandes masas y monótona regularidad, deliberadamente vinculada [...].<sup>34</sup> (Roth, 2007, p. 167)

Ressalve-se que as pirâmides, para além do Egipto, existiram também na Assíria, na Caldeia e no México, países de civilização primitiva, mas que também possuíam rituais de culto à memória dos antepassados que, por sua vez, constituía o fundamento das matrizes éticas sociais e religiosas.

Julga-se relevante frisar que o culto dos antepassados era um indeclinável dever social, enquanto forma religiosa, caracterizado pela crença na alma do indivíduo, que quando separado do corpo pela morte, mantinha a sua existência e conseqüente influência no modo a poder voltar a existir no mesmo corpo ou num corpo diferente. Este culto verificou-se também nas civilizações que sobressaíam na alta Antiguidade, como na China, na Mesopotâmia, no Egipto e na América Central.

As pirâmides são uma estrutura edificada para enterramento, sucederam às mastabas, embora as primeiras pirâmides possam ser ainda consideradas mastabas escalonadas.

O primeiro destes exemplos construídos situa-se no reinado de Djoser (III dinastia, c. 2650 a.C.), projectada pelo arquitecto Imhotep<sup>35</sup>, no estéril planalto de Saqqara<sup>36</sup>, a sul

---

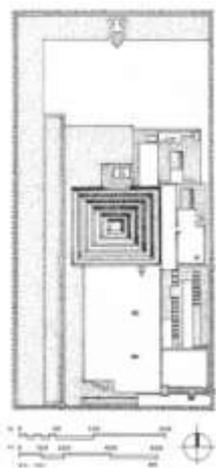
<sup>32</sup> “En primer lugar, tradujo en piedra las formas constructivas de los edificios del Alto y Bajo Egipto, sustituyendo el ladrillo de barro prensado, los haces de papiros y los troncos de árbol, materiales habituales hasta entonces en las construcciones reales, por la piedra caliza labrada (aunque no se tratara de grandes sillares, sino de pequeñas piedras talladas, usadas de manera similar a los ladrillos). En segundo lugar, inventó literalmente la pirámide. (Roth, 2007, p. 175)

<sup>33</sup> “Los egipcios apreciaban la grandeza, la masa y la solidez como símbolos de durabilidad, como garantía de seguridad ilimitada e indestructibilidad.” (Roth, 2007, p. 190) Os antigos egípcios apreciavam a grandeza, a massa e força como símbolos de durabilidade, como garantia de segurança ilimitada e indestructível. (Tradução nossa, 2014)

<sup>34</sup> Os seus grandes vestígios arquitectónicos são dedicados aos edificios de práticas funerárias, as pirâmides são como gigantescos túmulos artificiais [...] é a arquitectura de permanência e a imutabilidade, uma arquitectura de grandes massas e monótona regularidade, deliberadamente veiculada [...]. (Tradução nossa, 2014)

<sup>35</sup> **Imhotep** foi arquitecto, sacerdote, escritor, mago e médico da III dinastia. Embora tenha sido os seus contributos no campo da arquitectura que lhe deram verdadeira fama e prestígio. Das suas obras destaca-se especialmente a construção, para o faraó Djoser, da necrópole de Mênfis, em Saqqara, que

de Abusir e Gizé. Saqqara, é a primeira pirâmide, ou melhor, mastaba escalonada<sup>37</sup>, como anteriormente referido [Ilustração 22 e 23].



**Ilustração 22** – Planta do complexo funerário de Djoser, A. Stockler e Leland Roth. (Roth, 2007, p. 174)



**Ilustração 23** – Pirâmide escalonada de Djoser, em Saqqara (III dinastia, c. 2650 a.C.) projectada pelo arquitecto Imhotep, Werner Forman Archive. (Freeman, 1996, p. III)

Esta pirâmide sobressai numa complexidade de ruínas, existindo diversos vestígios de construções pertencentes ao complexo funerário, as quais incluíam, capelas relacionadas com o Baixo Egípto (Norte) e o Alto Egípto (Sul), o grande pátio fronteiro à pirâmide, o pátio destinado às cerimónias do Heb-sed<sup>38</sup>, templo funerário virado para norte com compartimento conhecido pelo nome serdab<sup>39</sup>, o muro do qual resta, já quase todo reconstruído e o pórtico monumental virado para leste. O muro envolvente com 10,4 metros de altura<sup>40</sup>, tinha catorze portas apresentando uma característica

---

revolucionou por completo o panorama da arquitectura egípcia. Entre as principais inovações de Imhotep devem ser realçadas, entre outras a utilização da pedra como material de construção em vez do adobe, como tinha sido tradicionalmente feito anteriormente.

<sup>36</sup> “[...] revolución perdurable y radical en la arquitectura egipcia, és a fue la protagonizada por el faraón Zoser (también llamado Yoser) y su arquitecto y primer ministro, Imhotep, con la construcción de la pirámide y el complejo funerario en Saqqara, al sur de la capital Menfis, durante la III Dinastía.” (Roth, 2007, p. 175) [...] revolução duradoura e radical na arquitectura egípcia, protagonizada pelo faraó Zoser (também chamado Yoser) e seu arquitecto e primeiro-ministro, Imhotep, com a construção da pirâmide e do complexo funerário de Saqqara, ao sul da capital Memphis, durante a III Dinastia. (Tradução nossa, 2014)

<sup>37</sup> “La pirámide escalonada se alza sobre la mastaba de la primera planta, cuyas interioridades alojan la tumba subterránea excavada en la meseta de roca; los muros de esta cámara mortuoria fueron revestidos de cerámica vidriada verde imitando tallos de papiro y madera, una evocación de las esteras de cañas de las paredes del palacio del rey.” (Roth, 2007, p. 176) A pirâmide escalonada sobe sobre a mastaba da primeira planta, cuja intimidade se situa no túmulo subterrâneo escavado na rocha do planalto; as paredes da câmara funerária foram cobertos com cerâmica vidrada verde imitando troncos de papiro e madeira, uma evocação da cana nas paredes do palácio do Rei. (tradução nossa, 2014)

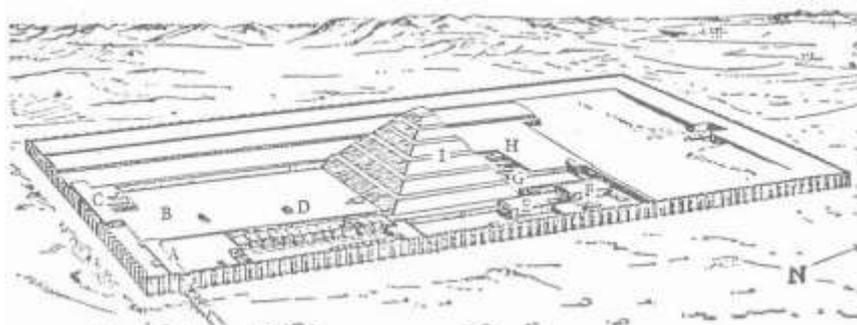
<sup>38</sup> **Heb-sed** – ver glossário.

<sup>39</sup> **Serdab** – ver glossário.

<sup>40</sup> “El conjunto funerário de la tumba y la pirámide de Zoser está rodeado de un muro de 10,4 metros (34 pies) de alto” (Roth, 2007, p. 176) O conjunto funerário do túmulo e da Pirâmide de Djoser está rodeado por um muro de 10,4 metros (34 pés) de altura. (Tradução nossa, 2014)

peculiar: treze delas eram falsas, existindo apenas uma única porta verdadeira, a qual abria para um corredor rodeado de colunas estriadas, adossadas à parede<sup>41</sup>

**[Ilustração 24].**



- A – Pórtico de entrada, virado a leste
- B – Grande pátio central com altares semicirculares
- C – Túmulo do Sul
- D – Conjunto de edificações integradas no pátio do *heb-sed*
- E – Casa do Sul (simbolizando o Alto Egípto)
- F – Casa do Norte (simbolizando o Baixo Egípto)
- G – *Serdab* (que continha uma estátua do *ka* do soberano) (57)
- H – Templo funerário a norte, onde se inicia a galeria descendente de acesso às criptas
- I – Pirâmide escalonada

**Ilustração 24** - “O complexo funerário do Hórus Netjerirkhet Djoser, em Sakara (adaptado de François Daumas, a partir de esquema de Jean-Philippe Lauer).” (Araújo, 1992, p. 54)

Esta pirâmide é constituída integralmente em pedra, tendo a sua execução sido efectuada através da sobreposição de vários paralelepípedos, evocando a ideia de ascensão. A construção primitiva foi erigida sobre uma planta quadrada que media 60 metros de altura inicial e atingiu 140 por 118 metros de base.<sup>42</sup> A obra de Imhotep faz parte de um complexo funerário de 545 metros de comprimento por 277 metros de largura<sup>43</sup> sendo dedicado inteiramente à memória do faraó Djoser.

<sup>41</sup> “Además de la entrada principal, situada en la esquina sureste, para evitar la violación, se construyeron varias puertas falsas. Del pórtico de la entrada principal arranca un largo pasadizo cubierto, [...] al fondo, el pasadizo desemboca en una cámara más ancha.” (Roth, 2007, p. 176) Além da entrada principal, localizado na esquina sudeste, para evitar a entrada sem permissão, várias portas falsas foram construídas. O pórtico da entrada principal começa num passadiço coberto, [...] ao fundo do passadiço desemboca uma câmara mais ampla. (Tradução nossa, 2014)

<sup>42</sup> “Además se hizo otro cambio, consistente en ampliar aún más la base y aumentar de cuatro a cinco el número de mastabas superpuestas. El resultado final fue una monumental pirámide escalonada, revestida de finas losas calizas blancas (que han desaparecido), de 140 por 118 metros [...] de base y 60 metros [...] de altura. (Roth, 2007, p. 176) Verificou-se ainda outra alteração, que consistiu em ampliar mais a base e aumentar de quatro a cinco o número de mastabas sobrepostas. O resultado final foi uma pirâmide escalonada monumental, revestida com lajes finas de pedra calcária branca (que desapareceram), 140 por 118 metros [...] de base e 60 metros [...] de altura. (Tradução nossa, 2014)

<sup>43</sup> “[...] configurando un recinto rectangular de 545 metros (1.788 pies) de largo, en la dirección norte-sur, y 277 metros de ancho, en la dirección este-oeste.” (Roth, 2007, p. 176) [...] configurando um recinto rectangular de 545 metros (1.788 pés) de comprimento, no sentido norte-sul, e 277 metros de largura, na direcção este-oeste. (Tradução nossa, 2014)

Na IV dinastia, assiste-se a uma nova evolução, sintoma de mudança nas concepções religiosas. Surgem então três pirâmides: uma em Meidum e duas em Dahchur (a chamada pirâmide romboidal, com dupla inclinação e a pirâmide vermelha ou obtusa, com inclinação acentuada) que foram atribuídas ao rei Seneferu.

O monumento de Meidum foi inicialmente projectado como mastaba escalonada (pirâmide em degraus) e só durante a última parte do reinado de Seneferu é que foi transformada em pirâmide regular, manifestando um sinal que aquela arquitectura já não era aceitável **[Ilustração 25]**.



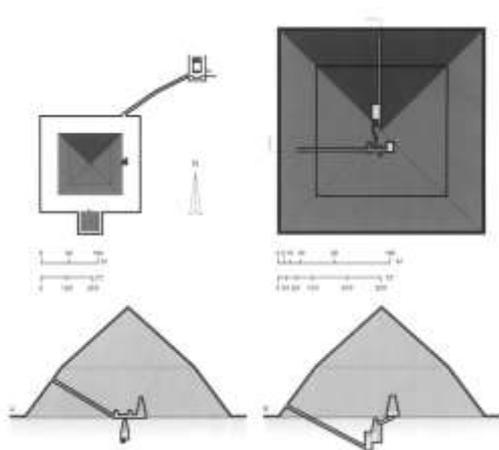
**Ilustração 25** – “Pirâmide em Degraus de Meidum”, Anne e Henri Stierlin. (Wildung, 1998, p. 38)

A pirâmide romboidal de Dahchur que se localiza mais a sul das duas ali construídas por Seneferu, deveria, segundo o projecto original, ser a primeira verdadeira pirâmide, com paredes lisas e com 137,5 metros de altura. No entanto, a sua base teve que ser alargada devido a danos internos **[Ilustração 26]**.

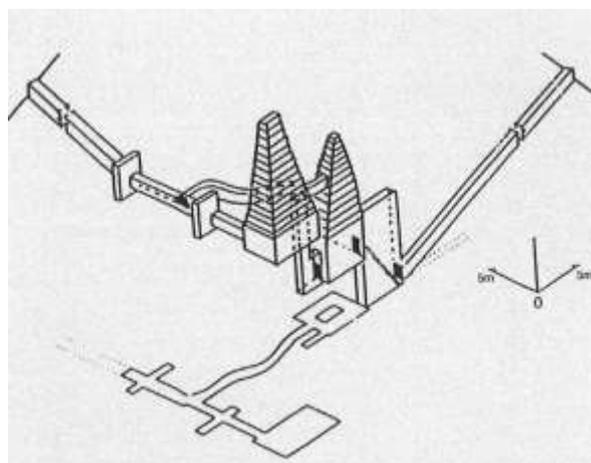


**Ilustração 26** – Pirâmide romboidal em Dahchur (IV dinastia), Anne e Henri Stierlin. (Wildung, 1998, p. 39)

Quando atingiram os 49 metros de altura, a inclinação inicial de  $54^\circ$  teve de ser reduzida para cerca de  $43^\circ$ , deixando os seus lados com um perfil quebrado, ainda hoje observável e determinou o seu terminus a 104 metros de altura. Contudo esta foi a pirâmide que melhor conservou o seu revestimento e apresenta um desenvolvimento de espaços interiores distribuídos por dois núcleos: duas entradas separadas e duas câmaras funerárias, em níveis diferentes, com uma espécie de pseudo-abóbadas que ultrapassam os 17 metros. Esta pirâmide possui a particularidade de variar bruscamente o ângulo de inclinação, sensivelmente, a meio da sua altura, dando-lhe um aspecto único entre todas as pirâmides conhecidas, para além de possuir, conforme referido, duas entradas, uma orientada a norte (como habitual) e outra para ocidente<sup>44</sup> [Ilustração 27 e 28].



**Ilustração 27** – Pirâmide romboidal em Dahchur – Planta e perfil, Anne e Henri Stierlin. (Wildung, 1998, p. 39)



**Ilustração 28** – “Reconstrução do sistema de câmaras sepulcrais da pirâmide de Seneferu em Dachur, c. 2590 a. C., Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 47)

Na pirâmide vermelha, que no conjunto é a que se situa mais a norte, foi adoptada, por uma questão de precaução, a inclinação de  $43^\circ$ , idêntica à do último troço superior da pirâmide referida no parágrafo anterior.

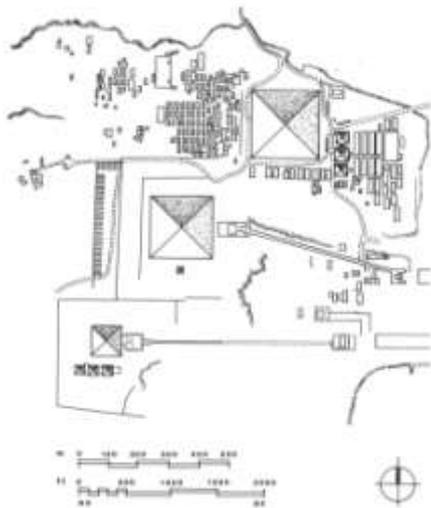
Esta pirâmide é formada interiormente por um longo corredor a norte que se direcciona ao nível do solo, conduzindo a duas antecâmaras. Desde o topo da segunda antecâmara e sofrendo uma mudança no eixo (este-oeste), existe uma divisão sepulcral com uma pseudo-abóbada com cerca de 15 metros [Ilustração 29].

<sup>44</sup> “Para A. Varille as duas entradas comprovariam a intenção demonstrada na dupla forma exterior de evocar a dualidade da pessoa do faraó (rei do Alto e do Baixo Egipto), sendo uma delas situada a norte e a outra a oeste. Cada uma conduz a uma diferente sala, independentes e situadas a diferentes níveis.” (Araújo, 1992, p. 88)



**Ilustração 29** – Pirâmide vermelha a norte de Dahchur, Anne e Henri Stierlin. (Wildung, 1998, p. 38)

Na necrópole de Guiza ou Gizé<sup>45</sup>, junto à antiga Mênfis, existem várias sepulturas, entre elas destacam-se três que pertencem a faraós, as quais os gregos denominam de Keops, Kefrén e Mikerinos. Cada pirâmide apresenta, no lado oriental, o templo funerário destinado ao culto do soberano defunto, ligado por meio de um corredor sobrelevado a um segundo templo, denominado templo do vale **[Ilustração 30 e 31]**.



**Ilustração 30** – Necrópole de Gizé, A. Stockler. (Roth, 2007, p. 177)



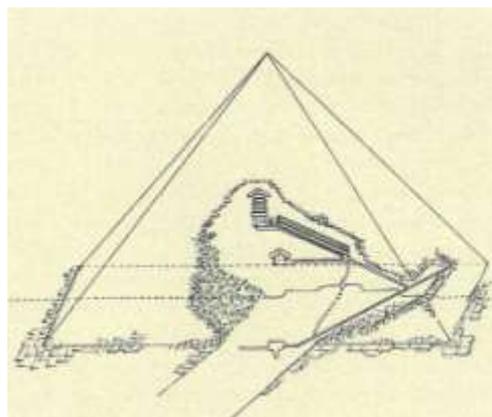
**Ilustração 31** – Necrópole de Gizé. (Roth, 2007, p. 177)

<sup>45</sup> “El trío de Gizeh representa la culminación de la edificación piramidal, que ya no sería superada jamás por ningún otro monumento egipcio. Las caras de cada una de las imponentes masas pétreas están perfectamente orientadas a los cuatro puntos cardinales.” (Roth, 2007, p. 176) O trio de Gizé é a culminação da construção das pirâmides, jamais superada por qualquer outro monumento egípcio. Os rostos de cada uma das imponentes massas de pedra estão perfeitamente orientados para os quatro pontos cardeais. (Tradução nossa, 2014)

A pirâmide de Keops<sup>46</sup>, conhecida como a Grande Pirâmide, é um monumento considerado o mais equilibrado, não apenas pelas medidas impressionantes (originalmente atingia quase os 147 metros) mas também pela inclinação das suas faces. Complementarmente também pela complexidade da sua estrutura interna e distribuição dos espaços e pela rigorosa orientação (as quatro faces estão orientadas para os quatro pontos cardeais com uma precisão quase perfeita) **[Ilustração 32 e 33]**.



**Ilustração 32** – Pirâmide de Keops, Archivo Scala. (Melli, 2006, p. 50)

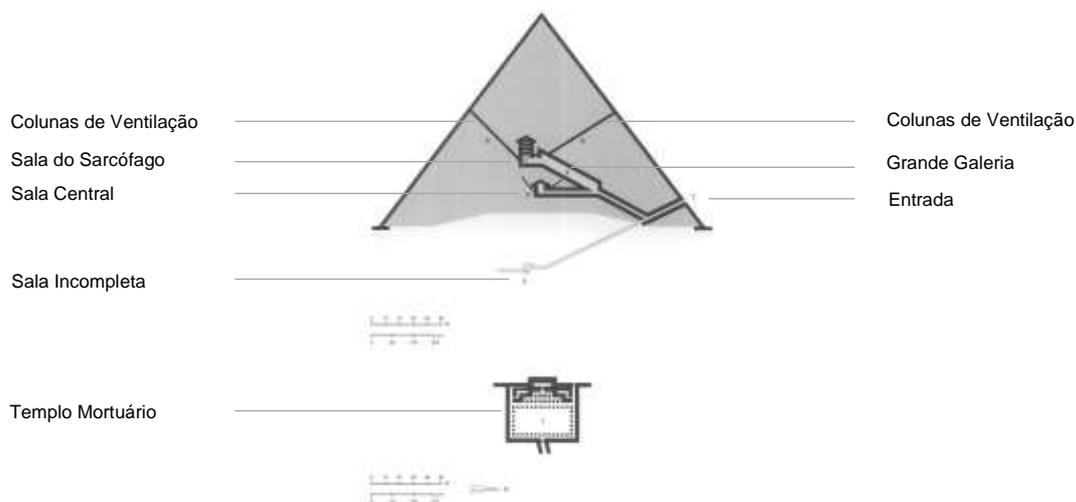


**Ilustração 33** – Desenho isométrico da pirâmide de Keops, Archivo Scala. (Melli, 2006, p. 51)

Esta pirâmide é constituída por três câmaras: uma subterrânea, que está incompleta; outra, alinhada com o eixo central (erradamente chamada de câmara da rainha); e a definitiva câmara de granito vermelho, na qual se entra ao mudar de eixo (está disposta com uma orientação este-oeste), após se percorrer a galeria com mais de 8 metros de altura e uma cobertura em camadas salientes de granito. Existem duas pequenas aberturas opostas, sobre os longos lados da câmara, chamados canais de ventilação. Existem também outros canais que se abrem na câmara média, mas são interrompidos na massa interior da pirâmide, enquanto a desembocadura se localiza no exterior da câmara superior, escolhida com a finalidade de servir para a colocação do sarcófago<sup>47</sup> **[Ilustração 34]**.

<sup>46</sup> “ La primera que se construyó es la más septentrional y la de mayor tamaño de las tres; fue erigida por Keops [...], el segundo faraón de la IV Dinastía, aproximadamente entre los años 2680 y 2560 a. de C.” (Roth, 2007, p. 176) A primeira que se construiu é a mais setentrional e a maior das três; foi construída por Quéops [...], o segundo faraó da IV Dinastia, aproximadamente entre 2680 e 2560 a. C. (Tradução nossa, 2014)

<sup>47</sup> “La pirámide de Keops, la mayor de las tres, medía originalmente [...] 230 metros de lado y [...] 146 metros de altura; hoy en día, esas medidas son algo inferiores, ya que la envoltura exterior de piedra calcárea perfectamente labrada fue arrancada para aprovechar los bloques como material de construcción en El Cairo. [...] La pirámide de Keops iba a construirse totalmente encima de la cámara funeraria subterránea excavada en la roca de la meseta; no obstante, mientras se colocaban las primeras hiladas de bloques, se cambió la idea inicial de la cámara subterránea por la de una cámara algo elevada



**Ilustração 34** – Perfil da Pirâmide de Keops e planta do templo da Pirâmide de Keops. (Wildung, 1998, p. 50)

Kefrén construiu, a segunda pirâmide da necrópole de Gizé, originalmente mais baixa três metros. Esta era também revestida em calcário, embora a grande diferença consista nas soluções internas, com a câmara real praticamente ao nível do solo, e uma parte do corredor em alabastro que o ligava ao templo funerário **[Ilustração 35 e 36]**.



**Ilustração 35** – Pirâmide de Kefrén, Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 52)

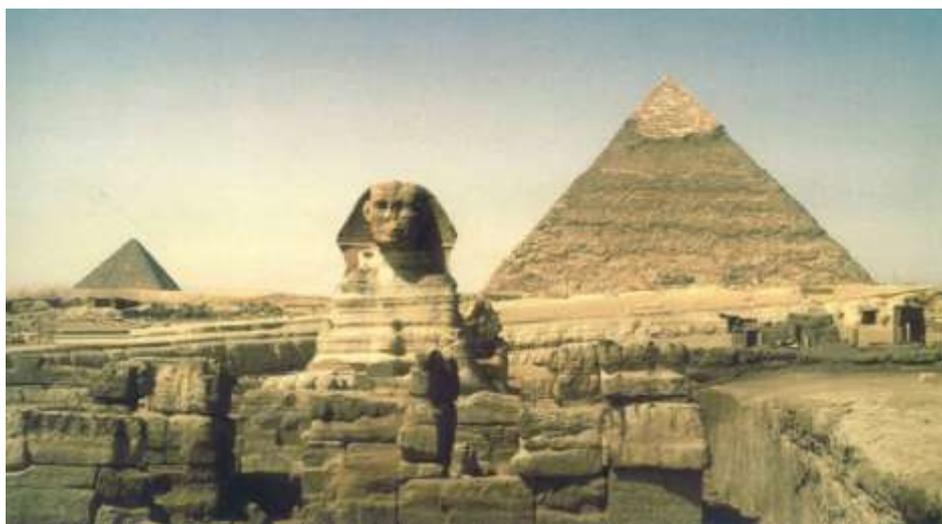


**Ilustração 36** – Perspectiva da Pirâmide de Kefrén, Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 56)

sobre el nivel exterior. Más adelante, volvió a cambiar de idea y la cámara funerária se enclavó en un lugar todavía más elevado, casi en el mismo centro de gravedad de la pirámide.” (Roth, 2007, p. 178) A pirâmide de Quéops, a maior das três, media originalmente [...] 230 metros de lado e [...] 146 metros de altura; hoje em dia, essas medidas são um pouco inferiores, uma vez que o revestimento exterior em calcário perfeitamente esculpido foi rasgado para aproveitar os blocos como material de construção, no Cairo. [...] A pirâmide de Quéops seria totalmente construída sobre a câmara mortuária subterrânea escavada na rocha do planalto; no entanto, enquanto se colocam as primeiras filadas de blocos, foi alterada a ideia inicial da câmara subterrânea por a de uma câmara elevada sobre o nível exterior. Mais tarde, voltaram a mudar de ideia e a câmara funerária foi colocada num lugar ainda mais elevado quase no centro de gravidade da pirâmide. (Tradução nossa, 2014)

Este monumento, foi originalmente coberto com granito vermelho, revelando através dos seus enormes blocos monolíticos, um perfeito assentamento<sup>48</sup>.

Na parte adjacente ao templo do vale, foi esculpida uma rocha: a Esfinge. Esta é a maior estátua realizada em todo o Império Antigo e constitui o símbolo do complexo de Gizé **[Ilustração 37]**.



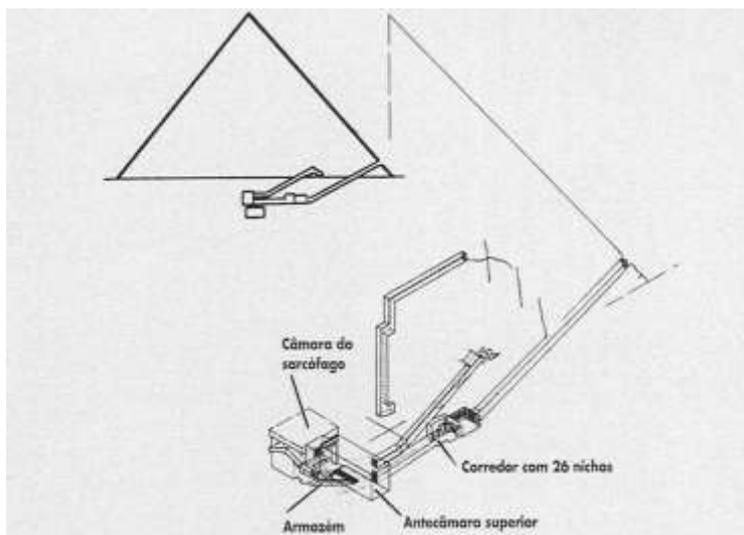
**Ilustração 37** – Esfinge de Gizé, c. 2570-2540 a. C., Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 53)

Mikerinos foi o último soberano a construir a sua sepultura no planalto de Gizé. As dimensões da sua pirâmide são notavelmente inferiores, em comparação com as dos seus predecessores, mas o complexo destaca-se pela riqueza e variedade dos materiais utilizados<sup>49</sup>. Esta pirâmide é constituída por um corredor que possui 26 nichos, uma antecâmara superior, armazém e por fim a câmara do sarcófago **[Ilustração 38]**.

---

<sup>48</sup> “La pirámide de Kefrén tenía 215,5 metros [...] de lado y 143,5 metros [...] de altura, y es la única de las tres que conserva una parte de su envoltura original de piedra calcárea en la cúspide; en algunos puntos, aúne es posible apreciar el pulido original.” (Roth, 2007, p. 178) A pirâmide de Quéfren tem 215,5 metros [...] de lado e 143,5 metros [...] de altura, e é a única das três que mantém o seu invólucro de calcário original; em alguns pontos, reúne a possibilidade de apreciar o polido original. (Tradução nossa, 2014)

<sup>49</sup> “La más pequeña de las tres pirámides, la de Mikerinos, medía 108,5 metros de lado y 66,5 metros de altura, [...] también le falta el revestimiento original, las 16 primeras hiladas del cual eran de granito.” (Roth, 2007, p. 178) A mais pequena das três pirâmides, é a de Miquerinos, medindo 108,5 metros de lado e 66,5 altura, [...] também não tem o revestimento original, sendo que as primeiras 16 fileiras eram feitas de granito. (Tradução nossa, 2014)



**Ilustração 38** – Desenho isométrico e corte da pirâmide de Mikerinos, Archivo Scala. (Melli, 2006, p. 57)

Lateralmente a esta sepultura, foram realizadas três pirâmides para as rainhas, duas das quais ficaram incompletas **[Ilustração 39]**.

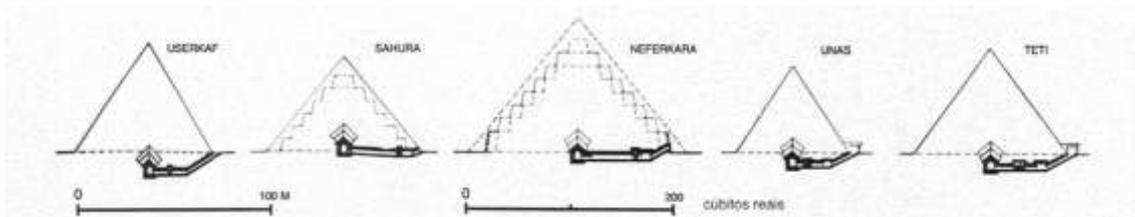


**Ilustração 39** – Pirâmide de Mikerinos e as três pirâmides para as rainhas, Archivo Scala. (Melli, 2006, p. 57)

A relativa simplicidade interna das pirâmides de Kefrén e de Mikerinos marca já a organização típica da construção dos túmulos da V e da IV dinastias, mantendo-se também a organização de todo o complexo. Relativamente às pequenas pirâmides circundantes destinadas às rainhas, esposas dos soberanos, varia de caso para caso.

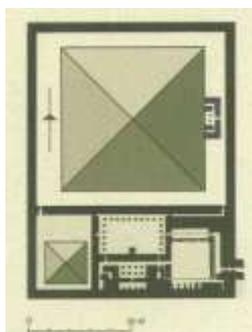
Todo o apogeu que envolve estes soberanos, que se materializa no planalto de Gisé, é o espelho do pensar e sentir de todo um povo, numa época de notável florescimento de outras manifestações artísticas e do grande poder e eficácia da realeza.

No decurso das dinastias seguintes, a estrutura dos complexos funerários traduz uma tendência para a uniformização das pirâmides de dimensões menores, sendo as divisões interiores semelhantes, geralmente formadas por quatro elementos: câmara de passagem, antecâmara, serdab e câmara do sarcófago, sempre com mudança de direcção **[Ilustração 40]**.



**Ilustração 40** – Desenhos construtivos das pirâmides dos faraós, Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 62)

No decorrer da V dinastia do Império Antigo, que representa o triunfo politico-ideológico do clero heliopolitano, Userkaf<sup>50</sup> construiu a sua pirâmide em Saqqara, a leste do complexo de Netjerirkhet Djoser. Esta pirâmide apresenta uma inovação em termos da disposição dos edifícios anexos à pirâmide: possui um o templo funerário no lado sul, ao contrário da posição típica de todos os outros, que se localizam a leste. Em seu lugar erigiu-se um pequeno e hoje muito destruído santuário<sup>51</sup> **[Ilustração 41]**.



**Ilustração 41** – Planta da Pirâmide e do templo funerário de Userkaf em Saqqara, c. 2490 a. C., Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 63)

<sup>50</sup> **Userkaf** foi o primeiro faraó da V dinastia egípcia. O seu nome significa o seu ka é poderoso. De acordo com o Papiro Real de Turim, teria reinado durante sete anos; Manetão atribui-lhe um reinado de vinte e oito anos, o que é considerado pouco provável pelos investigadores modernos. Julga-se que Userkaf fosse já um homem de idade avançada quando se tornou rei. Há alguma incerteza em torno das suas origens familiares, mas em geral considera-se que era filho de Neferhetephés, filha da rainha Hetepherés II e do rei Djedefré, o sucessor de Khufu (Quéops). Não se sabe quem foi o seu pai, avançando-se a hipótese de ter sido um sacerdote da divindade solar Ré oriundo de Heliópolis. Foi casado com Khentkhaus I, filha de Miquerinos, com a qual gerou dois futuros reis egípcios, Sahuré e Neferirkaré. A rainha Khentkhaus ocupou uma importante posição durante o seu reinado, tendo o seu túmulo (uma pirâmide inacabada) sido construído em Gizé.

<sup>51</sup> “En torno a cada una de las pirâmides se extiende un extenso conjunto funerario. (Roth, 2007, p. 179) Em volta de cada uma das pirâmides estende-se um extenso complexo funerário. (Tradução nossa, 2014)

Por fim é possível avaliar de um modo geral, que as pirâmides foram sofrendo alterações ao longo dos tempos na sua forma-padrão, mas nunca descorando a sua estrutura complexa composta por galerias (corredores) e salas, com a câmara funerária subterrânea.

No período tebano<sup>52</sup> apareceu um novo tipo de túmulo, o hipogeu. O hipogeu está inserido num período pré-cristão até 2500 a.C. [Ilustração 42 e 43].

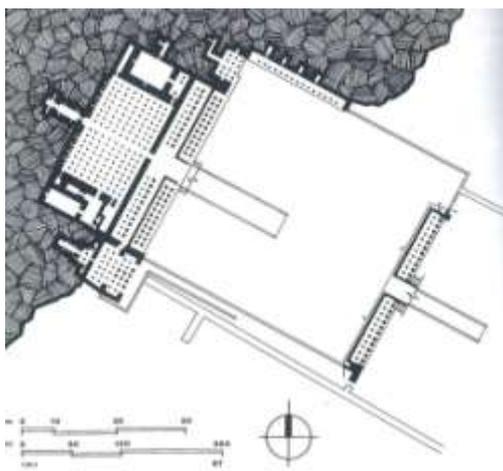


Ilustração 42 – Planta do complexo funerário, Leland Roth. (Roth, 2007, p. 184)



Ilustração 43 – Perspectiva do complexo funerário, Hirmer Verlag. (Roth, 2007, p. 184)

Estes monumentos funerários egípcios, eram destinados ao sepultamento das pessoas do povo, dos artesões e dos escravos. Os hipogeus eram construções subterrâneas, realizadas por povos gregos, egípcios e romanos. Eram organizadas em várias câmaras para a colocação dos esquifes<sup>53</sup>, as quais se acediam a partir de escadas, também elas construídas no próprio solo. O seu interior continha pinturas e inscrições da época.

<sup>52</sup> “Establecida la capitalidad en Tebas, lo que señala el comienzo del Imperio Medio o Tebano, bajo su influencia surgieron dos grandes templos dedicados a Amón, en Karnak y Luxor, ambos al sur de la capital y en el margen derecho del río. Las tumbas reales y civiles, así como todos los demás edificios relacionados con el culto funerario, se construyeron del otro lado del río, allá donde el sol se pone, excavadas en la roca del farallón, justo en límite que separa el desierto de las tierras cultivadas del valle. Este tipo de tumba se inspiró en el modelo de Deir el-Bahari, el conjunto funerario aterrazado construido contra la base del farallón occidental del Nilo por el faraón de la XI Dinastía Mentuhotep III, hacia el 2120 a. de C.” (Roth, 2007, p. 183 - 185) Estabelecida como a capital de Tebas, que sinaliza o início do Império Médio, o Tebano, sob a sua influência surgiram dois grandes templos de Amon, em Karnak e Luxor, ambos ao sul da capital e na margem direita do rio. Os túmulos reais e civis, bem como todos os outros edifícios associados ao culto funerário, construíram-se do outro lado do rio, onde o sol se põe, escavados na rocha da falésia, junto ao limite que separa deserto das terras cultivadas do vale. Este tipo de tumba foi inspirada no modelo de Deir el-Bahari, o complexo funerário foi construído contra a base do penhasco Ocidental do Nilo pelo faraó da IX dinastia, Mentuhotep III, 2.120 a. C. (Tradução nossa, 2014)

<sup>53</sup> **Esquife** – ver glossário.

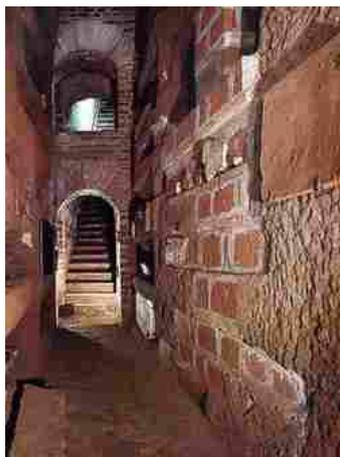
Mais tarde, devido à queda do Império Romano, surge o período historicamente designado de Idade Média que se prolonga até ao período renascentista. A Idade Média engloba um intervalo compreendido desde 476 a.C. a 1453 d.C., fortemente caracterizado pelas concepções religiosas e pela influência da igreja sobre toda a sociedade da época medieval. Neste período, influenciado pela religião, começaram a surgir construções funerárias, autênticos cemitérios subterrâneos, como, as catacumbas, os columbários, as criptas e as necrópoles.

As catacumbas eram construções funerárias subterrâneas para o sepultamento dos mortos cristãos, construídas desde o século II até à primeira metade do século V. Estas construções formavam galerias labirínticas que tinham vários quilómetros de extensão, pelo que a dimensão destas galerias, medidas em linha recta, podem representar a longitude de toda a Itália.

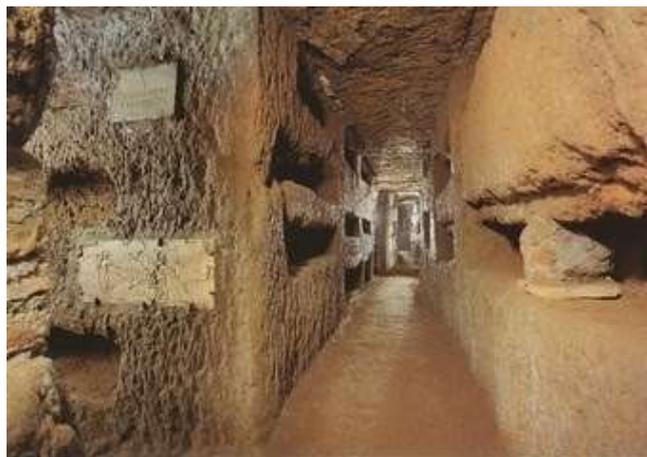
Nas paredes destas galerias eram abertos nichos rectangulares distribuídos em fileiras para a colocação dos cadáveres. Estas galerias, labirínticas, tinham uma largura de 0,80 m a 1,50 m e uma altura de 3 a 4 metros. No entanto apesar destas construções serem subterrâneas, a partir do século IV, começaram a existir entradas de luz através de uma espécie de clarabóias colocadas nas abobadas.

É importante referir que as primeiras catacumbas terão sido as pagãs e judaicas. A sua construção é semelhantes às escavações funerárias do povo etrusco e dos povos vizinhos.

Relativamente às catacumbas em Roma estas foram destinadas aos primeiros cristãos, aquando da perseguição pelos romanos. Estas construções serviram como espaços de reunião, abrigo e depósito de corpos dos defuntos **[Ilustração 44 e 45]**.



**Ilustração 44** – Catacumbas de Santa Priscila, Roma, Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 18)



**Ilustração 45** – Catacumbas de São Calisto, Roma, Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 18)

As galerias das catacumbas foram tornando-se mais elaboradas, ganhando novos espaços como igrejas subterrâneas, com compartimentos adaptados a todas as cerimónias, desde mausoléus<sup>54</sup> familiares, a capelas e basílicas.

Nesta época o número de catacumbas era de aproximadamente dois milhões, hoje em dia existem ainda cerca de setenta catacumbas nas imediações de Roma, destacando-se as catacumbas de Santa Inês, as catacumbas de Priscila, as catacumbas de Domitila, as de São Sebastião e as de São Calisto.

Desde o século III que estas construções eram propriedade individual, mas para que não existisse a possibilidade de um pagão se tornar proprietário destas, passaram a ser propriedade colectiva cristã. Após o século V deixaram de ser um recinto funerário e passaram a ser reservados apenas como santuários dedicados aos mártires da Igreja.

No entanto os columbários, apesar de também terem sido uma câmara sepulcral dos romanos, eram compartimentos, nichos, onde se guardavam e conservavam em urnas geralmente de barro, embora houvesse algumas em mármore, alabastro e vidro, as cinzas das pessoas incineradas. Este tipo de sepultura, de origem etrusca, foi adoptado em Roma, pelas grandes famílias. Deste modo na cidade imperial, estes sepulcros tinham capacidade para 3000 pessoas, e em alguns deles foram descobertas urnas com elevado valor artístico **[Ilustração 46 e 47]**.

---

<sup>54</sup> **Mausoléus** – ver glossário.



**Ilustração 46** – Columbário em Israel, Archivo Scala. (Melli, 2006, p. 19)



**Ilustração 47** – Columbário S. Sebastião, Archivo Scala. (Melli, 2006, p. 20)

Na Idade Média existiu também outra tipologia de sepultamento, as Criptas. Estas, assim como as tipologias desta época eram espaços subterrâneos, embora neste exemplo específico tenham sido construídas sob o pavimento das igrejas, ou seja, localizavam-se na parte inferior das igrejas e catedrais. Nas criptas eram colocados os corpos de pessoas notáveis, como reis e abades e as suas fortunas. Numa fase inicial eram apenas um compartimento que se localizava por baixo do altar das igrejas, mais tarde aumentaram para as naves<sup>55</sup> e para o transepto<sup>56</sup> dos edifícios religiosos podendo abranger toda a sua planta. Relativamente aos seus tectos, eram sempre abobadados em arestas e a sua estrutura era construída por grossas colunas.

Entre as criptas<sup>57</sup> mais famosas, destacam-se, a cripta de São Pedro em Roma, a cripta de São Nicolau em Bari e a cripta de São Francisco em Assis, com pinturas grotescas representando os três votos da ordem franciscana sendo eles, a pobreza, a obediência e a castidade. Em Portugal os exemplos desta tipologia funerária são, a cripta de São Cristovão, que foi destruída e transformada no teatro académico.

Este tipo de sepultamento desenvolveu-se, porque se acreditava que o aproximar do corpo dos cadáveres às imagens divinas no interior das Igrejas, originava uma continuidade da vida depois da morte, ou seja, os corpos eram enterrados nos solos sagrados, o que garantia a protecção destes e um lugar no paraíso. As igrejas, para além de todas as suas funções religiosas, passaram deste modo a incorporar mais uma função, dar abrigo aos mortos.

---

<sup>55</sup> **Nave** – ver glossário.

<sup>56</sup> **Transepto** – ver glossário.

<sup>57</sup> **Cripta** – ver glossário.

Este foi um novo modo de ligar o mundo dos vivos ao mundo dos mortos e salvaguardar os princípios espirituais e religiosos da sociedade.

Durante a Idade Média, os túmulos individuais deixaram de ser utilizados, e os corpos começaram a ser colocados todos juntos no mesmo espaço, no interior das igrejas.

A difusão da peste negra pelo território europeu, que atingiu milhares de pessoas originando a sua morte, conduziu a que a solução adoptada passasse a ser a de enterrar os corpos nos pátios das igrejas, de modo a mantê-los sob solos sagrados.

Este método originou, com o passar dos anos, uma acumulação extrema de corpos enterrados que chegou ao limite na segunda metade do século XIV.

No século XVII, os espaços anexos às igrejas e no seu interior, atingiram o seu limite, e foi necessário pensar numa alternativa para a deposição dos mortos.

Neste sentido, na primeira metade do século XVIII, os espaços de inumação começaram a ser uma grande preocupação principalmente para os médicos. Estes afirmavam que o processo de decomposição dos mortos, devido à sobreposição de cadáveres no mesmo espaço, implicava a emanção de vapores que transformavam o ar e interferiam directamente com a saúde dos vivos pela proximidade que existia entre o espaço dos mortos e dos vivos.

Surgem então as necrópoles<sup>58</sup>, formadas por um conjunto de sepulturas colectivas conhecidas por Campos Santos. Estas eram adjacentes aos centros das grandes cidades e foram construídas exclusivamente para os mortos.

Em alguns casos, como Roma, as necrópoles situavam-se fora dos limites dos centros urbanos, mais precisamente perto das vias que provinham desses mesmos centros. Contudo, para delimitar com rigor os perímetros urbanos e compreender os principais eixos de ligação à cidade era através da posição das necrópoles que se obtinham estes limites **[Ilustração 48 e 49]**.

---

<sup>58</sup> **Necrópole** – ver glossário



**Ilustração 48** – Vala de enterramento comum, Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 327)



**Ilustração 49** – Necrópole de Himera em Itália, Archivio Scala. (Melli, 2006, p. 327)

Depois da grande preocupação por parte dos médicos, relativamente à saúde pública, o medo instalou-se nas populações o que provocou, entre 1740 e 1750, manifestações quanto à solução adoptada na transformação dos sepultamentos nas necrópoles.

Esta contestação conduziu à transferência dos Campos Santos<sup>59</sup> para a periferia das cidades, tendo ocorrido os primeiros em 1780. A migração de sepultamento, implicou que o sepultamento tivesse deixado de ser colectivo e passado a ser individual, ou seja, o caixão e o sepultamento individual passou a ser um ritual funerário adoptado pela população em geral.

Este ritual funerário, que teve origem no final do século XVIII, determinou o estabelecimento de um espaço cemiterial mais organizado e higienista.

A partir da segunda metade do século XVIII, em 1855, a publicação de uma lei inglesa vem legalizar os cemitérios localizados fora dos centros urbanos. Estes cemitérios eram delimitados por muros que estabeleciam a separação física entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Os sepultamentos passaram a ser realizados em fileiras e individualmente, não apenas por uma questão de organização como também para cumprir os critérios médicos relativamente à higiene e às doenças que daí poderiam surgir.

A organização destes espaços não consistiu apenas no melhoramento da saúde pública, permitiram também a vigilância destes espaços e da identificação individual nas sepulturas. Foram determinadas regras de funcionamento com um regime de abertura apenas durante o dia, assim como funcionários responsáveis pelo tratamento do espaço. É importante frisar que nesta época e com esta lei foi obrigatório um livro

---

<sup>59</sup> **Campo Santo** – ver glossário.

para registar os mortos, para que esta organização do espaço cemiterial funcionasse correctamente.

A aplicação destas novas medidas potenciou uma solução adequada à articulação e convívio entre a vida e a guarda do corpo dos mortos.

Estas tipologias de cemitério estavam na alçada do cristianismo, até por se tratarem de espaços sagrados. O processo de contra-reforma<sup>60</sup>, implicou novamente uma mudança, a qual consistiu na ruptura dos cemitérios da Igreja Católica, com a consequente passagem da tutela para as entidades públicas.

A própria nomenclatura de necrópole e de cemitério, perante a grande diversidade cultural, começou a misturar-se. No entanto, existem estudos que estabelecem as diferenças entre estes espaços cemiteriais, para além do conceito descrito anteriormente. As necrópoles eram espaços com as mesmas funções dos cemitérios mas vocacionadas para o enterramento dos pagãos, por sua vez os cemitérios seriam destinados à deposição dos corpos dos cristãos. “A diferenciação baseia-se no facto de existirem, na óptima cristã, a diferença entre cristão e pagão. Assim sendo, denomina-se por necrópoles todos os enterramentos colectivos pagãos, em detrimento do cemitério, como conjunto de enterramento cristão.” (BARROCA, 1987, p. 7)

Nesta época, a prática da cremação, passou a ser cada vez mais frequente, o que veio a permitir também uma melhoria em termos de saúde pública, respeitando-se deste modo as normas sanitárias que foram sendo impostas.

Com o passar dos tempos os cemitérios começam a ser cada vez mais pensados como espaços multiculturais, esteticamente mais apazíveis e com uma componente ambiental. Actualmente, a concepção ou reorganização de um cemitério requer um estudo de impacto ambiental.

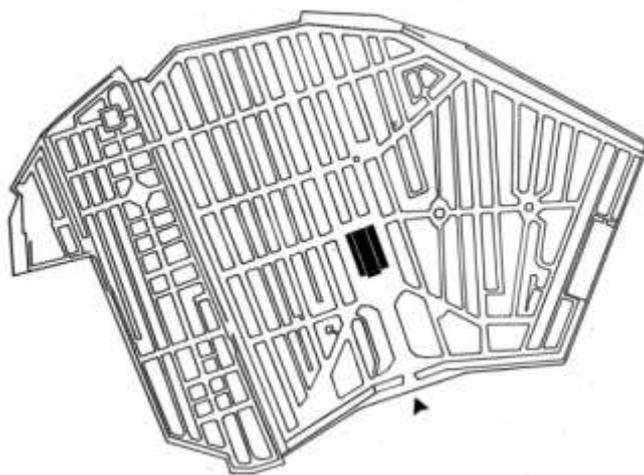
---

<sup>60</sup> **Contra-reforma** também conhecida por Reforma Católica é o nome dado ao movimento que surgiu no seio da Igreja Católica e que, segundo alguns autores, teria sido uma resposta à Reforma Protestante iniciada com Lutero, a partir de 1517. Em 1545, a Igreja Católica Romana convocou o Concílio de Trento estabelecendo entre outras medidas, a retomada do Tribunal do Santo Ofício (inquisição), a criação do *Index Librorum Prohibitorum*, com uma relação de livros proibidos pela Igreja e o incentivo à catequese dos povos do Novo Mundo, com a criação de novas ordens religiosas, dentre elas a Companhia de Jesus. Outras medidas incluíram a reafirmação da autoridade papal, a manutenção do celibato eclesiástico, a reforma das ordens religiosas, a edição do catecismo tridentino, reformas e instituições de seminários e universidades, a supressão de abusos envolvendo indulgências e a adopção da *Vulgata* como tradução oficial da Bíblia.

Relativamente à história do cemitério em Portugal, verificou-se uma determinada resistência à construção destes espaços públicos até 1835. Contudo, a partir deste ano foi proibido o enterramento no interior de edifícios religiosos e na sua envolvente próxima. Esta lei veio impor a existência de cemitérios públicos nos quais os corpos seriam enterrados em covas individuais e distribuídos por todas as povoações do País. Esta exigência precavia a defesa da salubridade pública em virtude da necessidade de observação de normas sanitárias.

O Cemitério foi aceite pelas classes dominantes como um espaço privilegiado para a sua representação, para a ostentação do respectivo estatuto social e também como incentivo para uma nova disciplina: a heráldica<sup>61</sup> tumular, composta por epitáfios<sup>62</sup> fúnebres, estatuária alegórica e ornamentos de motivos variados, tendo como finalidade o tradicional culto da Família e o desejo de perpetuação do seu nome, se possível, adornado de epítetos e brasões<sup>63</sup>.

Os Cemitérios construídos na época revelam, na origem do seu desenho, um processo de miniaturização da cidade oitocentista. Ao nível do traçado, o Cemitério português organiza-se, à imagem da cidade oitocentista, por ruas e quarteirões, sendo que os espaços de rua com maior exposição pública ficam reservados à implantação dos jazigos de família e, os interiores dos quarteirões resultantes de traçado ortogonal são reservados para as sepulturas individuais das classes sociais mais baixas **[Ilustração 50 e 51]**.



**Ilustração 50** – Planta do Cemitério dos Prazeres (1833). (Ilustração nossa, 2014)

---

<sup>61</sup> **Heráldica** – ver glossário.

<sup>62</sup> **Epitáfio** – ver glossário.

<sup>63</sup> **Brasão** – ver glossário.



**Ilustração 51** – Cemitério dos prazeres. (Ilustração nossa, 2014)

Em suma, é possível afirmar-se que, ao longo dos séculos, todo este processo, desde o discurso higienista, passando pela localização destes espaços, primeiro nos centros urbanos e mais tarde na periferia das cidades está ligado fortemente, à mutação cultural e religiosa das civilizações. Esta mutação reconfigurou o território da morte, enquadrando-o sempre num processo evolutivo colocando-o sempre numa posição favorável de acordo com os ideais vigentes, até alcançar a sua definição na contemporaneidade.

Este processo não se dissolveu, e mesmo na contemporaneidade assiste-se à pesquisa de soluções para a melhoria destes espaços fúnebres, que se mantém como lugares de culto, memória e reflexão, assim como a procura de expressões arquitectónicas e espaciais que articulam a ligação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, ritual que faz parte do devir dos Homens e das sociedades.

Ao longo dos tempos e das culturas, a protecção do corpo revelou-se uma exigência na proximidade. Constituindo uma dualidade entre a cidade dos vivos e a morada dos mortos, os cemitérios começaram a adoptar um desenho mais topográfico e paisagista, revelando que a proposição destes espaços pode contribuir para a humanização da paisagem, cada vez mais valorizada.

Como tal, e para que a aproximação entre os vivos e aqueles que já partiram seja facilitada e para que sejam amenizadas as sensações e sentimentos causados pela perda, têm sido adoptadas soluções arquitectónicas que visam uma estratégia mais relacionada com o lugar e a paisagem circundante.

O sentido de lugar existe pela efectiva apropriação das pessoas, aos espaços propostos, gerando níveis identitários. Essa identidade, na presente dissertação, procura ser aferida através dos casos de estudo e respectivos significados simbólicos e poéticos. Estes significados constituem elementos fundamentais para as metáforas estabelecidas entre os objectos arquitectónicos e o espaço cultural envolvente. Pensar o cemitério como espaço urbano, a relação entre objectos de cada conjunto construído, o desenhar este equipamento na paisagem, a objectualização, a adaptação, a integração e a subtracção são elementos matriciais para a construção desta tipologia arquitectónica.

## 2.2. FUNDAMENTOS DA ARQUITECTURA ENQUANTO TRADIÇÃO E RELIGIÃO

Desde os primórdios das civilizações, a morte tem sido considerada um aspecto que fascina e, ao mesmo tempo, aterroriza os Homens. A morte e os supostos eventos que a sucedem são, historicamente, fonte de inspiração para doutrinas filosóficas e religiosas, bem como uma inesgotável fonte de temores, angústias e ansiedades para os seres humanos.

No decorrer dos tempos, a história da arquitectura dos cemitérios, como expressão de entendimento do mundo, vai-se transformando consoante a identidade de cada povo, a sua tradição e religião. Esta identidade foi alcançada pelos esforços realizados pelas mais diversas culturas, desde o paleolítico, ao neolítico, redefinindo-se com a delimitação do conceito romano de *Genius Loci*<sup>64</sup>, ao lugar do pós-modernismo<sup>65</sup>,

---

<sup>64</sup> **Genius Loci** – ver glossário. “Depuis l’antiquité, le *genius loci*, l’esprit du lieu, est considéré comme cette réalité concrète que l’homme affronte dans la vie quotidienne. Faire de l’architecture signifie visualiser le *genius loci* : le travail de l’architecte réside dans la création de lieux signifiants qui aident l’homme à habiter.” (Norberg-Schulz, 1981, p. 5) Desde os tempos antigos, o *genius loci*, o espírito do lugar, é considerada a realidade concreta que o homem enfrenta na vida quotidiana. Fazer arquitectura significa visualizar o *genius loci*: o trabalho do arquitecto está na criação de lugares importantes que ajudam o homem a viver. (Tradução nossa, 2014)

<sup>65</sup> **Pós-modernismo** surgiu pela primeira vez no mundo hispânico, na década de 1930, uma geração antes do seu aparecimento na Inglaterra ou nos EUA. Perry Anderson, conhecido pelos seus estudos dos fenómenos culturais e políticos contemporâneos, em “As Origens da Pós-Modernidade” (1999), conta que foi um amigo de Unamuno e Ortega, Frederico de Onís, que imprimiu o termo pela primeira vez, embora descrevendo um refluxo conservador dentro do próprio modernismo. Mas coube ao filósofo francês Jean-François Lyotard, com a publicação “A Condição Pós-Moderna” (1979), a expansão do uso do conceito. Em sua origem, pós-modernismo significava a perda da historicidade e o fim da “grande narrativa” - o que no campo estético significou o fim de uma tradição de mudança e ruptura, o apagar da fronteira entre alta cultura e da cultura de massa e a prática da apropriação e da citação de obras do passado. A densa obra de Frederic Jameson Pós-Modernismo (1991), enumera como ícones desse movimento: na arte, Andy Warhol e a pop art, o fotorrealismo e o neo-expressionismo; na música, John Cage, mas também a síntese dos estilos clássicos e “populares” que se vê em compositores como Philip Glass e Terry Riley. Na arquitectura, entretanto, seus problemas teóricos são mais consistentemente articulados e as modificações da produção estética são mais visíveis. Jameson aponta a imbricação entre as teorias do

continuando esta reformulação a processar-se até às transformações no pensar e fazer arquitectura que se percepção na actualidade. Neste caso específico o modo como o Homem se coloca perante o mundo e a sociedade remete-nos para uma conquista do espaço, através do sagrado<sup>66</sup>.

Referimo-nos várias vezes no decorrer deste ensaio ao valor do *locus*, entendendo-o como a relação singular e no entanto universal, que existe entre uma certa situação local e as construções aí localizadas. A escolha do lugar para uma certa construção, como para uma cidade, tinha valor proeminente no mundo clássico; a situação, o sítio, era governado pelo *genius loci*, pela divindade local, precisamente uma divindade de tipo intermédio que presidia a tudo quanto acontecia nesse mesmo lugar. (Rossi, 2001, p. 151)

Para o Homem primitivo<sup>67</sup> tudo se relacionava com os mitos<sup>68</sup> e o sagrado. Era neste contexto do sagrado, que se garantia o lugar no mundo. Nesta perspectiva a construção sagrada era sinónimo de espaço seguro e de protecção. O mundo primitivo estava relacionado com a escolha do lugar associado à necessidade mais elementar ligada com o instinto de defesa e protecção.

Para o Homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. [...] Há, portanto, um espaço sagrado, e por consequência “forte”, significativo, e há outros espaços não - sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma: amorfos. Mais ainda: para o Homem religioso essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é *real*, que existe *realmente* – e todo o resto, a extensão uniforme, que o cerca. (Eliade, s. d., p. 35)

---

pós-modernismo e as generalizações sociológicas que anunciam um tipo novo de sociedade, mais conhecido pela alcunha “sociedade *pós-industrial*”. Ele argumenta que “qualquer ponto de vista a respeito do pós-modernismo na cultura é ao mesmo tempo, necessariamente, uma posição política, implícita ou explícita, com respeito à natureza do capitalismo multinacional em nossos dias”.

<sup>66</sup> “Mas todo o espaço sagrado implica um ritual de consagração que tem por resultado destacar um território do meio cósmico, tomar “posse” dele e torná-lo significativamente diferente; ou seja, “fundar o mundo.” (Neves, 1998, p. 40)

<sup>67</sup> “[...] a percepção dos limites – sejam eles muralhas, protecções mágicas, fronteiras, etc – torna-se fundamental para a compreensão do espaço. [...] limites do espaço tinha [...] para o homem “primitivo” uma relação directa com aquilo que ele entendia ser a separação entre o sagrado e o profano. O sagrado correspondia para ele ao “poder” e à “protecção” divina e por isso procurava viver o mais possível *dentro* ou próximo do sagrado e dos objectos consagrados nesse espaço sagrado.” (Neves, 1998, p. 39)

<sup>68</sup> “Todas as sociedades têm os seus mitos; constroem-nos em função de necessidades objectivas. [...] O mito, prisioneiro de acontecimentos e experiências que ordena e reordena, para lhes descobrir um sentido, é fonte inesgotável de «soluções»: parece que a sucessão de acontecimentos não está aí sujeita a nenhuma regra de lógica ou continuidade.” (Lopes, 1989, p. 10)

A arquitectura cemiterial presta-se de modo directo a uma simbologia<sup>69</sup>, a qual esclarece o sentido das relações entre a humanidade e a terra, ou seja, o conceito de protecção que tem sido procurado desde os primórdios.

Desde a época primitiva que a sepultura de um antepassado numa determinada região proporcionava direitos de propriedade sobre a mesma, contribuindo para a criação de um sentimento de pertença e para o alicerçar dos Homens primitivos a esses locais, onde tinham sepultado os seus antepassados, e onde, periodicamente, voltavam para os recordar e prestar homenagens religiosas, como se não estivessem totalmente mortos, como se uma parte tivesse sobrevivido, a alma.

Assim – depois do primeiro em torno à providência divina, e o segundo que é o dos matrimónios solenes – a crença universal na imortalidade da alma, que começou com as sepulturas, é o terceiro dos três princípios, sobre os quais esta Ciência raciocina em torno às origem de todas as inumeráveis, diversas e variadas coisas de que trata. (Vico *apud* Ferreira, 2009, p. 30)

O autor supracitado, Vico<sup>70</sup>, distingue três conexões fundamentais na posição que o Homem estabelece com o mundo e a vida; a religião, o matrimónio e a sepultura. Estes três vínculos, são os mais distintos em qualquer tipo de cultura, sendo três princípios que se ligam à ciência numa procura que estabelecia a natureza das civilizações e a compreensão da sua evolução histórica.

Observamos que todas as nações tanto bárbaras como humanas, ainda que fundadas de forma diversa por estarem afastadas entre si por imensas distâncias de lugar e de tempo, custodiaram estes três costumes humanos: todas tem alguma religião, todas contraem matrimónios solenes, todas sepultam os seus mortos; e nem entre as nações mais selvagens e crúeis, se celebram acções humanas com mais rebuscadas cerimónias e mais consagradas solenidades que as religiões, os matrimónios e as sepulturas. Assim, pela dignidade de que «as ideias uniformes, nascidas em povos desconhecidos entre si, devem ter um princípio comum de verdade», deve-lhes ter sido ditado a todas elas. Por estas três coisas começou a humanidade em todas as nações, e por isso todas devem custodiar santamente para que o mundo não se embruteça e não volte à selva de novo. Por isso tomamos estes três costumes eternos e universais pelos três primeiros princípios desta Ciência. (Vico *apud* Ferreira, 2009, p. 30 e 31)

---

<sup>69</sup> “A relação do homem com Deus, que era uma relação de contemplação inferior [...] A ideia da ascensão interior que aproxima o homem de Deus [...] Em baixo, a terra, que pisamos; em cima, o céu, que vemos com os nossos olhos [...]” (Neves, 1998, p. 63)

<sup>70</sup> **Giambattista Vico** (1668 – 1744) foi político, filósofo, orador, historiador e jurista Italiano. Este criticou a expansão e desenvolvimento do racionalismo moderno e foi um apologista da antiguidade clássica.

A religião enquanto fundamento cultural e civilizacional, o matrimónio e a sepultura (a crença na imortalidade da alma<sup>71</sup>, o culto dos mortos ou dos antepassados, e a perpetuação da memória), seriam os aspectos mais determinantes para a identificação do ser humano.

Através destes conceitos, a que se refere Vico, o matrimónio e a sepultura envolvem polos extremos, em que a vida se exerce, significando uma o nascer, a continuidade da família, e da sociedade e nação, e o seu oposto, o falecer, onde a sepultura conferia outra dimensão, ocultando o dano causado pela morte, criando a presença do morto através da imortalidade da alma que continuaria a pertencer à comunidade, tendo uma função de protecção, visto que a alma do morto se transportava para um plano sagrado e divino.

Por todos estes motivos, o culto dos mortos e a crença dos vivos, conduz a extrair a ilação que todas as sociedades procuram registar a consciência das suas origens e do seu passado, e ao mesmo tempo honrar as memórias dessa génese.

É reconhecido, que tem sido através do culto dos mortos que assinalam locais, lugares destinados especificamente para enterramentos, sendo prova física disto os dólmenes, alinhamentos, cromeleques<sup>72</sup>, túmulos e cemitérios da pré-história. Sobre esta perspectiva, na esmagadora maioria das leituras e escritos, verifica-se uma convergência de pontos de vista: “[...] com as construções megalíticas nasce a arquitectura ao ar livre em materiais duradouros [...] destinada a receber os corpos dos antepassados, segundo ritos complexos e renováveis.” (Mohen *apud* Ferreira, 2009, p. 37).

A interligação entre a morte, com os seus cultos e rituais de celebração, e a arquitectura é bastante remota, talvez mesmo congénita, como foi sumariamente referido no sub-capítulo anterior, ao abordar-se as primeiras civilizações, particularmente a egípcia. Deste modo, a arquitectura construída, conseqüentemente a teoria, não decorre exclusivamente da morte, estando mais relacionada com o mundo dos vivos e com a finalidade de proporcionar um ambiente positivo à vida.

---

<sup>71</sup> “Almazinha, alma terna e flutuante, companheira do meu corpo, de que foste hóspede, vais descer àqueles lugares pálidos, duros e nus onde terás que renunciar aos jogos de outrora. Contemplemos juntos, um instante ainda, as praias familiares, os objectos que certamente nunca mais veremos... Procuremos entrar na morte de olhos abertos...” (yourcenar, 1988, p. 244)

<sup>72</sup> **Cromeleque** – ver glossário.

Apesar desta constatação o sepultamento, em espaços construídos deliberadamente para este fim, proporcionam também, aos vivos resguardarem-se da presença dos mortos.

Nas principais civilizações da antiguidade, eram bastantes as diferenças que existiam sobre o significado ético – religioso da morte, mas em todas elas se verifica uma semelhança: a morte é um lugar inacessível para os vivos<sup>73</sup>.

Todos somos portadores de uma herança cultural que define a nossa visão da morte. As nossas interpretações sobre esta circunstância do devir dos Homens é parte da herança que as gerações anteriores, as antigas culturas, nos legaram.

A visão da morte ao longo do tempo, e a construção da sua própria identidade colectiva constitui um dos elementos mais relevantes para a formação de uma tradição cultural comum. Neste sentido a presente dissertação procura enquadrar, sumariamente, alguns dos costumes, cultos, ritos e homenagens que um conjunto de povos construiu em torno das homenagens aos seus mortos.

Os povos mesopotâmios tinham por costume enterrar os corpos dos mortos da maneira mais pura. O cadáver era cuidadosamente acompanhado de todas as marcas da sua identidade pessoal e familiar, como os seus pertences, objectos de uso, roupa e até mesmo as suas refeições preferidas.

Eram tidos todos os cuidados para que nada faltasse na travessia, nada perturbasse, ou violasse, o espaço sagrado do túmulo. Antes de ser enterrado era eleito o local, tendo em conta a pertença do morto a uma determinada família e extracto social. Situados junto às cidades, os cemitérios pertenciam às famílias, marcando uma espécie de margem entre os limites do mundo dos vivos e o mundo dos mortos.

Relativamente à sociedade hindu, era praticada a incineração crematória. O cadáver não era conservado com as marcas da sua identidade, personalidade e inserção social, mas completamente consumido pelo fogo, destruído até às cinzas, que eram lançadas ao vento, ou nas águas dos rios, sendo o morto privado de todos os seus traços identitários. Era tratado como vítima de um sacrifício, em que a consumação do

---

<sup>73</sup> Um espaço “sagrado” era muitas vezes um espaço limitado e interdito em determinadas circunstâncias, sujeito a determinadas normas [...] o caso dos cemitérios dos pele-vermelha norte-americanos, autênticos territórios “malditos”, só acessíveis a feiticeiros.” (Neves, 1998, p. 40 - 41)

cadáver marcava a destruição integral da sua existência, ficando livre de todos os seus pecados.

Nesta sociedade a morte era interpretada como a via de acesso ao Absoluto, ao Eterno, e à Paz originária: as comunidades hindus não procuravam a sua permanência na terra.

Uma das lendas desta sociedade refere que quando a “mãe terra” se encontrava sobrecarregada de pessoas vivas, apelava ao Deus Brahma, que enviava a “mulher de vermelho” (que representa a morte, na mitologia ocidental) para levar pessoas, aliviando assim, os recursos naturais e a sobrecarga populacional sobre a “mãe-terra”.

Também os antigos gregos praticavam o mesmo gesto cultural – a incineração – embora com um sentido completamente diferente da cremação entre os hindus. No caso dos gregos, as cinzas não eram espalhadas, anonimamente, aos ventos, mas cuidadosamente guardadas em memória dos mortos. Os gregos cremavam os corpos dos mortos, como sacrifício de tudo o que era mortal e findável, para preparar a passagem dos mortos para uma outra condição de existência, a denominada condição social de mortos.

Num sentido totalmente oposto aos pressupostos hindus, o sacrifício não tinha a intenção de apagar por completo as memórias do falecido, de dissolver para sempre a sua identidade, fundindo-a com o Absoluto, mas sim determinar dois tipos distintos, de mortes: a morte regular, uniforme e anónima, que afrontava o comum dos mortais, sendo estes cadáveres cremados colectivamente e depositados numa vala comum. Uma outra consistia na colocação numa pira crematória dos corpos dos grandes heróis, falecidos precocemente no campo de batalha – na cerimónia da bela morte cuja marca distintiva estava em ser a atestação efectiva da virtude e da excelência.

Esta celebração da morte tornava-os distintos, aristocráticos e, em sentido grego, verdadeiramente imortal, o morto. Era somente por ela – pela prova da virtude na morte – que um autêntico grego se tornava um indivíduo, passava a ser alguém, cuja vida era digna de recordação, um dos célebres exemplos do exposto foi a morte de Aquiles, morto na flor da idade e no campo de combate.

A morte está associada à elaboração do luto. Este acto, no caso da morte, não pode ser considerado completo sem os rituais fúnebres associados ou particulares de cada

individuo ou cultura. Essas celebrações, além de possibilitarem contactos afectivos e de conforto entre parentes, apresentam simbologias que pretendem concretizar o ocorrido. Em todas as sociedades existem ritos sobre a morte, uma vez que a morte de alguém implica a tomada de providências práticas e a reordenação de relações sociais.

A morte é um dissolvente cultural. A cultura de um povo encontra respostas ancorando-se em actos/rituais que juntam as pessoas, fomentam uma condição segura para a expressão dos afectos e auxiliam no processo de construção do seu significado.

Os rituais fúnebres – e a elaboração do luto em si – são objectos de mudanças de acordo com os processos sociais e económicos patenteados pelas sociedades. A tendência, actual, é realizar, a cerimónia no mais curto espaço de tempo possível e o mais indolor possível, reduzindo-se a simbologia ao mínimo necessário. Verifica-se que as pessoas, por exemplo, não usam o vestuário preto para expressar a dor pela morte de um ente próximo. Esta cor possui uma função importante, comunicando aos demais, uma situação especial vivida por uma determinada pessoa, merecedora de um tratamento diferente. A cultura contemporânea desqualifica os rituais e minimiza, um pouco, o seu valor. O processo de luto é realizado individualmente e sem manifestação pública.

Nos ritos associados à morte de familiares, a participação no ritual era um evento público. Hoje os rituais fúnebres tendem a ser reservados e bastante assépticos.

As principais tradições religiosas existentes no mundo – judaísmo, cristianismo, islamismo, budismo e hinduísmo – possuem os seus próprios rituais e explicações sobre e para a morte. Não sendo exclusiva a abordagem sobre algumas destas tradições religiosas e respectiva relação com a morte, pretende-se oferecer uma panorâmica resumida sobre estes fenómenos fundadores da identidade das mais diversas sociedades.

A mais antiga das religiões ocidentais, o Judaísmo<sup>74</sup>, fundamenta-se nas escrituras deixadas pelos profetas na Bíblia Sagrada. A vida é uma preparação para um mundo vindouro. A cremação é proibida. Os Judeus não velam mortos com caixão aberto,

---

<sup>74</sup> “A associação que se estabelecia entre Deus, o espaço e o lugar era em parte consequência da difusão do pensamento cabalístico judeu. A presença de Deus onnipresente determinou e guiou sempre o pensamento do homem medieval, dos seus arquitectos e dos seus pensadores.” (Neves, 1998, p. 61)

pois a exibição do corpo é considerado desrespeito. Os homens são enterrados com seu xaile de oração. Durante a cerimônia, o rabino discursa e os filhos homens recitam a oração (kadish). O luto judaico acontece em três fases: shivá – sete primeiros dias; shloshim – período de vinte e três dias e o avelut – estende-se até o primeiro ano após o falecimento, porém só deve ser observado pelos filhos.

O Cristianismo professa os preceitos e ensinamentos de Jesus Cristo, crê nos profetas bíblicos e no Novo Testamento. Inclui Católicos, Evangélicos, Pentecostais e Ortodoxos. O Espiritismo, que reúne os seguidores de Alan Kardek, é uma tradição particular nesse contexto uma vez que acredita na reencarnação do espírito, que é eterno e evolui. Os cristãos crêem que após a morte o espírito vai para o céu ou para o inferno (os católicos crêem no purgatório), de acordo com os pecados que cometeram na passagem, onde aguardam o Juízo Final. Este é o momento em que os mortos ressuscitarão para uma vida, eterna junto de Deus. Os rituais de morte e luto têm similaridades, incluindo: unção, velório, enterro e orações (cultos, missas).

O Islamismo pertence à tradição dos profetas bíblicos, mas tem Maomé como último grande profeta. Vê a morte como passagem para uma próxima etapa; no Juízo Final acontecerá a ressurreição, todas as almas retornarão a corpos jovens e sem defeitos. A cremação voluntária é proibida. O caixão serve apenas para transportar o corpo até o cemitério e deve ser simples. O velório apenas serve para cumprir a burocracia ou para guardar o corpo de um parente. Não existe o luto; uma vez que para o islamita a morte deve ser vista como algo natural.

O Budismo assemelha a vida presente a uma situação de *sono*, motivada pela ignorância que mantém o Homem inconsciente de sua verdadeira natureza e preso a um ciclo de renascimentos e mortes – tudo é transitório e interligado. Ao obter a “Verdadeira Sabedoria”, o corpo liberta-se, alcançando o estado de perfeição espiritual. Os budistas adoptam prioritariamente a cremação. Durante o luto é importante cultivar sentimentos de gratidão em relação aos familiares que já partiram e aprender com o morto sobre a inevitabilidade desta.

O Hinduísmo crê na reencarnação. A vida na terra é parte de um ciclo eterno de nascimentos, mortes e renascimentos. O indivíduo pode levar uma vida totalmente vocacionada para a prática do bem ao próximo e libertar-se deste ciclo. O cumprimento correcto do rito (dever prescrito) pode levar o praticante à mukti

(liberação) do karma (ciclo repetitivo de nascimento e morte). Os mortos são cremados numa pira aberta, acesa pelo filho mais velho do falecido.

Um outro ponto relevante neste estudo são as diferenças entre a civilização Africana tradicional<sup>75</sup> e a civilização Ocidental no que se refere ao entendimento que revelam sobre a morte.

As diferenças formais e substantivas assentam no tipo de sociedade ou civilização. Nas sociedades Africanas predomina uma economia de subsistência com o primado do valor de uso, a riqueza de sinais e símbolos, a preocupação com as relações pessoais, o espírito comunitário, o papel do mito e do tempo repetitivo. Na sociedade Ocidental prevalece a acumulação dos bens, a riqueza em objectos e técnicas, uma economia com o primado do valor de troca e da sociedade de consumo, a exaltação do individualismo, o papel da ciência, da técnica, do tempo explosivo.

Esta dualidade implica que o significado do Homem é profundamente distinto. Se, na sociedade Negro-Africana o Homem se encontra no centro, sendo altamente socializado, os anciãos são valorizados porque representam a tradição e a sabedoria. Já na sociedade Ocidental o Homem encontra-se inserido no círculo da produção-consumo, altamente individualizado e alienado, os conhecimentos e experiências dos mais velhos são desvalorizados.

Esta dicotomia acarreta posturas reveladoras de profundas diferenças quanto às respectivas atitudes face à vida, ao corpo, aos defuntos e à morte.

Na sociedade africana há uma atitude de aceitação e transcendência perante a morte, que é integrada como elemento natural e necessário no circuito vital que constitui a morte ideal, a "boa morte". Para com o moribundo, a atitude é de pacificação maternal, até porque existe uma forte integração na natureza e no grupo. Face aos mortos, sublinha-se a importância do luto e dos rituais funerários. Os mortos estão omnipresentes e os antepassados ocupam um lugar decisivo na hierarquia do ser e do grupo.

---

<sup>75</sup> Candomblé, de origem africana, entende que a vida continua por meio da força vital imperecível de cada um: o ori, que volta a reencarnar em outro corpo da mesma família. O rito funerário (axexé) começa após o enterro e pode durar dias; objectos pessoais do morto são quebrados e jogados em água corrente. A morte leva o tempo para ser superada e mais tarde o ente que se foi, interfere na energia do grupo ao qual esteve ligado.

Em contraposição, na sociedade ocidental predomina a angústia mais ou menos recalçada frente à morte, que é negada e considerada um acidente que um dia a ciência talvez possa superar. A morte ideal é a "morte bela". Morre-se só, a maior parte das vezes no hospital, sem a ajuda de uma palavra e de uma mão amiga. O luto foi abandonado e, por mais paradoxal que pareça, a morte, rejeitada, pode tornar-se obsessiva.

É possível concluir que nas civilizações da antiguidade, eram muitas as diferenças que existiam sobre o significado ético e religioso da morte. Em todas estas civilizações existe uma semelhança: a morte é um lugar inacessível para os vivos e cada sociedade possuía um código próprio que regia as condutas, a sua hierarquia de valores e as suas tradições.

Os rituais fúnebres e a elaboração do luto vão sofrendo mudanças de acordo com o devir económico-social, plasmado nas sociedades, pelo que se torna natural que em diferentes regiões existam preceitos distintos.

Os rituais fúnebres eram de essencial importância, fazendo parte das preocupações quotidianas de muitas sociedades antigas, pois deles dependia o direito ao repouso eterno.

Em suma, os Homens sempre sentiram a necessidade de honrar os mortos, protegendo os cadáveres, de modo a assegurar-lhes uma transformação ou passagem digna, seja pela inumação ou pela cremação, ou mesmo outras que, ao longo da história e fruto da diversidade de costumes dos diversos povos se manifestam pela conservação dos ossos, das cinzas ou a recordação dos seus entes, entre outros. Estes processos colectivos e ritos de conservação procuravam apaziguar a morte do defunto e “cultivava a sua recordação, com um sentido familiar e comunitário chegando-se mesmo, ao intento da perpetuação da memória dos falecidos” (Ferreira, 2009, p. 1148), e deste modo mantinha-se a continuidade e a herança nas crenças de cada povo e da própria religião.

### **2.3. PAISAGEM E OBJECTO**

Paisagem é o resultado da síntese de todos os elementos que estão presentes num determinado lugar, na natureza. Esta é constituída e formada por cores, movimento, pelo cheiro, pelos sons emitidos e por tudo o que rodeia e incorpora o lugar. A

paisagem pode ser transformada por elementos da natureza<sup>76</sup>, ou transformadas exclusivamente pelo Homem. Estas são uma mistura de elementos naturais e elementos humanamente modificados. Deste modo é possível distingui-los em dois tipos de paisagem, “naturais e humanizadas”.<sup>77</sup> (Lamas, 1993, p. 66)

*Natura* é a tradução para o latim da palavra grega *physis* [...], que no seu significado original fazia referência à forma inata dos seres que crescem espontaneamente – plantas e animais. O conceito da natureza como um todo é um conceito mais recente que adquiriu usos e significados cada vez mais amplos com o desenvolvimento do método científico “moderno” próprio do século XX.

A Natureza, no seu sentido mais amplo, é equivalente ao mundo natural, mas o termo “natureza” faz também referência aos fenómenos do mundo físico, e também à vida em geral ou à forma como coexistem os diversos tipos particulares de fenómenos e as suas mudanças espontâneas, como o tempo atmosférico, a geologia da Terra, a matéria e a energia que estes entes possuem. Geralmente não inclui os objectos artificiais construídos pelo homem. As escalas abrangidas pela natureza dentro deste contexto, vai desde o nível subatómico até a escala universal dos planetas e estrelas. Porém, tomando como recorte a escala do homem, inclui basicamente o meio ambiente natural e normalmente exclui o meio ambiente construído, muito embora algumas definições incluam o meio-ambiente alterado pelo homem como elemento da Natureza. (Neves, 2014, p. 7 - 8)

Relativamente à paisagem natural, como o próprio nome indica, tem origem em tudo o que é transformado pela própria natureza (vegetação, formações geológicas), não existindo qualquer interferência do Homem.

As paisagens humanizadas também chamadas culturais ou antrópicas<sup>78</sup>, sofrem algum tipo de transformação, directa ou indirecta, do Homem. Estas constroem-se a partir da (re) utilização e transformação da natureza e também pelas actividades realizadas

---

<sup>76</sup> “Por alguma razão a natureza é o solo em que a vida germinou e continua a germinar. A natureza estava aí como condição para o aparecimento do homem. E o próprio homem ainda é um fragmento dessa mesma natureza em que aparece a possibilidade do sentido do todo. Aqui se dá a materialização de um passeio informado e intencional. Aqui temos um apelo a novos olhares em favor de uma ética territorial.” (Manoel, 2012, p. 79)

<sup>77</sup> “[...] a paisagem humanizada e a paisagem natural adquiriram ao longo dos dois últimos séculos qualidades figurativas através de vários fenómenos culturais e sociais: pelo valor simbólico ou mágico de certos sítios; pela exaltação iconográfica feita pelas artes como a pintura, a fotografia e a literatura; e também por reacção à degradação qualitativa e baixo teor estético das urbanizações. Através destes processos, as paisagens foram sendo carregadas com os atributos da beleza, capazes de provocar a emoção estética. A emoção estética na contemplação da paisagem tornou-se um factor cultural. Emoção estética que pode existir de igual modo perante uma paisagem ou um quadro de Picasso: um pôr do sol, um campo verde, uma aldeia, podem ser percebidos como objectos estéticos de modo semelhante que os objectos manufacturados ou as formas de arte. Valor que provém também de que a paisagem humanizada, a cidade e o território são fenómenos culturais. A beleza dos sítios tem justificado o próprio ordenamento do território para a defesa e conservação do ambiente e a sua fruição: miradouros, vias panorâmicas, áreas de protecção, parques e reservas naturais são exemplos. A paisagem humanizada e o ambiente arquitectónico são patrimónios colectivos.” (Lamas, 1993, p. 66 - 68)

<sup>78</sup> **Antrópicas** – ver glossário.

pelo Homem. Todas as edificações artificialmente construídas, bem como as intervenções não naturais sobre o espaço constituem paisagens culturais, sendo disso exemplo, um campo de produção agrícola, o espaço de uma cidade, ruas, estradas e avenidas, os edifícios ou qualquer tipo de projecto/objecto arquitectónico. Este tipo de paisagem pode também ser dividido em dois tipos: as rurais e as urbanas.

A paisagem rural é formada pela agropecuária, agricultura, entre outros. É caracterizada pelo tipo de actividade/exploração comercial exercida na região, sendo objecto da interferência humana.

As paisagens urbanas, são as que revelam maior intervenção humana. Estas são constituídas por todos os objectos arquitectónicos construídos: "[...] Rossi [...] define três escalas principais na paisagem urbana: [...] A escala da rua; a escala do bairro, formada por um conjunto de quarteirões com características comuns e a escala da cidade, considerada como um conjunto de bairros." (Lamas, 1995, p. 75)

Para além dos objectos arquitectónicos construídos pelo Homem, ainda se incluem todas as infraestruturas necessárias ao funcionamento de uma cidade, as quais são dispostas de modo a manter a paisagem em função do interesse permanente do Homem (sociedade).

A transformação da paisagem é o acto conseqüente da presença do Homem sobre a superfície terrestre, numa acção sobre a natureza e num processo que visa a sua própria sobrevivência. As dimensões destas transformações não são mensuráveis, em toda a sua extensão, uma vez que estas podem ser conseqüência de uma simples queimada para criar condições para a exploração agrícola, a plantação de espécies arbóreas até à construção de uma habitação ou de um conjunto urbano. Qualquer um destes actos implica a manipulação do contexto territorial inicial, logo a criação de uma outra identidade que se sobrepõem à existente até à data da referida intervenção. (Lebre, 2014, p. 122)

É importante referir que, muitas vezes, os diversos tipos de paisagens não se segregam, podendo sobrepor-se no espaço e no tempo. Assim, é possível existirem elementos naturais em paisagens culturais e vice-versa. Sendo a paisagem uma categoria extremamente dinâmica, para além do seu comportamento funcionar como uma expressão da prática humana ou das acções da natureza, esta narra, através das suas manifestações aparentes ou ocultas, a história de determinado território.

Como se pode aferir no Cemitério em Estocolmo do arquitecto Gunnar Asplund<sup>79</sup> [Ilustração 52, 53, 54, 55, 56 e 57], assim como também no Cemitério de Igualada em Barcelona do arquitecto Enric Miralles<sup>80</sup> (um dos casos de estudo), são dois projectos onde se constata a intervenção do Homem sobre a paisagem, redesenhando-a e construindo uma outra, impondo uma nova expressão na natureza.

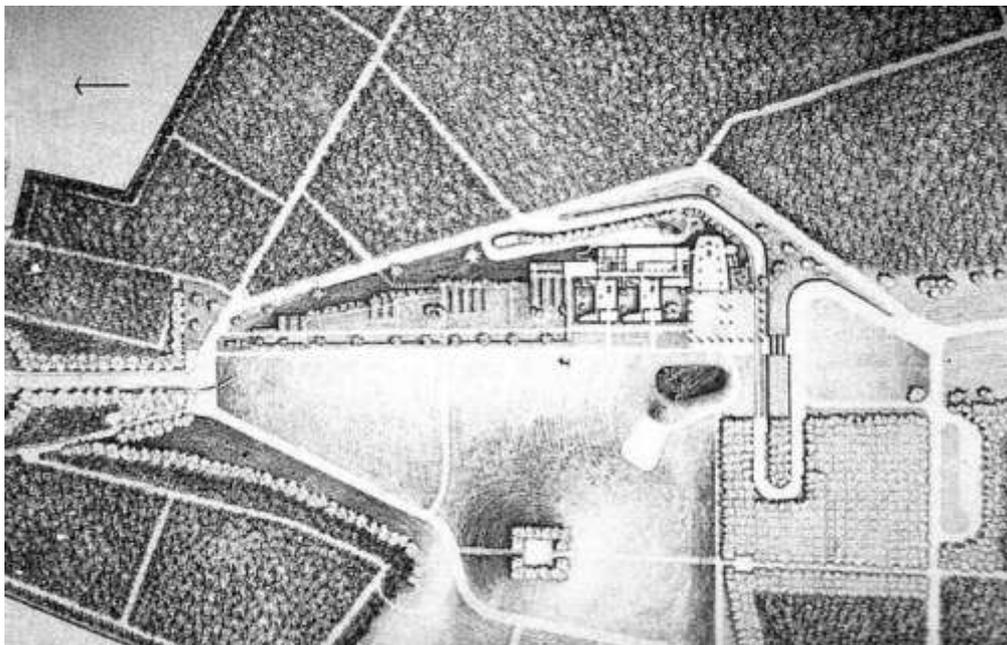


Ilustração 52 - Plano do cemitério, 1940, Svenska Arkitekters. (Santa-Maria, 2004, p. 158)



Ilustração 53 - Cemitério sul de Estocolmo, percurso na paisagem, Andrea López. (Santa-Maria, 2004, p. 96)



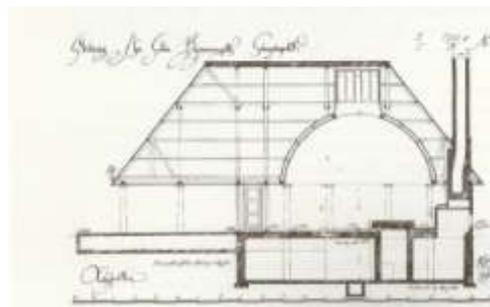
Ilustração 54 - Cemitério sul de estocolmo, a lagoa, Fabio Galli. (Santa-Maria, 2004, p. 156)

<sup>79</sup> **Erik Gunnar Asplund** (1885-1940) foi um arquitecto sueco, conhecido como representante do classicismo nórdico da década de 1920. Durante a última década da sua vida ficou conhecido como defensor do estilo modernista e foi professor de arquitectura na Royal Institute of Technology em 1931.

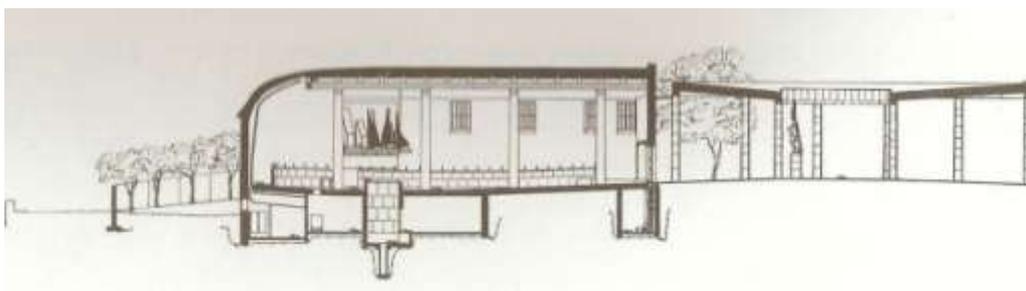
<sup>80</sup> **Enric Miralles** (1955-2000) foi um arquitecto espanhol. Formou-se na Faculdade de Arquitectura de Barcelona (ETSAB) e colaborou com os arquitectos Albert Viaplana e Hélio Piñón. Mais tarde colaborou com a sua primeira esposa, Carme Pinós, em alguns projectos e mais tarde com Benedetta Tagliabue a sua última esposa.



**Ilustração 55** – Capela do cemitério sul de Estocolmo, 1918-1920. (Capitel, 2012, p. 31)



**Ilustração 56** – Corte do cemitério sul de Estocolmo, 1918-1920. (Capitel, 2012, p. 31)



**Ilustração 57** – Capela e pórtico do crematório do cemitério sul de Estocolmo, 1935-1940. (Capitel, 2012, p. 31)

É comum encontrar, nas manifestações do mundo, elementos referentes ao passado, recente ou remoto. Portanto, a principal característica da paisagem é, sem dúvida, o facto de ela agregar, em si, a sobreposição e confluência das acções do presente e do passado, que muitas vezes convivem em simultâneo.

Os objectos arquitectónicos são um dos elementos mais importantes e determinantes na organização do espaço e da paisagem urbana. A criação de um objecto arquitectónico tem como consequência a definição de dois espaços distintos: aquele que é contido pelo objecto e aquele exterior onde se implanta e se relaciona esse objecto.

Um objecto arquitectónico, no tempo, pode ganhar uma nova dimensão e um maior peso no contexto urbano, ao integrar-se na memória da cidade. Este recorre de poder assumir diferentes papéis e cargas simbólicas no decorrer do desenvolvimento da imagem da cidade, participando de uma maneira influente nas vivências do contexto urbano.

Qualquer objecto arquitectónico, independentemente da dimensão, é construído para o serviço da sociedade. A sua edificação visa proporcionar ambiente urbano, numa lógica de organização e agregação de elementos funcionais, como se pode verificar no

caso de estudo relativo ao Cemitério de San Cataldo em Módena de Aldo Rossi, integrado em contexto urbano, na cidade. Esta constatação verifica-se também no Cemitério Tomba Brion em San Vito di Altivole de Carlo Scarpa que está inserido e integrado dentro de um núcleo/complexo da cidade Treviso.

A arquitectura funerária reflecte a necessidade do Homem deixar um marco da sua existência, assim como eternizar a sua presença. Esta arte, assim como tudo o que a rodeia e que está directamente relacionado com a morte, como é o caso dos seus rituais religiosos, são fundamentais para que o Homem consiga ultrapassar o medo da morte, orientando-o a aceitar e a conviver com a mortalidade. Contudo, também se expressa nesta manifestação artística, a mortalidade através do desejo de se eternizar na paisagem e nos objectos (cemitérios). Apesar das cidades terem sofrido um processo de dessacralização da morte, não afastou a ligação entre vivos e mortos. Este processo potenciou a possibilidade de construir espaços mais agradáveis e geradores de experiências espaciais que facilitam a sua utilização.

Os cemitérios, ao longo dos séculos, têm sofrido várias alterações manifestadas em proposições arquitectónicas cujas matrizes privilegiam a inserção do modelo na paisagem, na cidade ou enquanto objecto modelo. A paisagem, o lugar e o objecto, têm sido os principais responsáveis para a reinvenção e adaptação às condições sociais e de higiene de cada período histórico, contribuindo para a redefinição destes espaços de memória<sup>81</sup> e de identidade. Os cemitérios têm gerado harmonia entre a arquitectura que se insere na paisagem, assim como no próprio objecto que se articula no lugar, enquanto memorial.

---

<sup>81</sup> “A memória é uma imanência do universo, na medida em que a natureza é a casa que o homem habita. É o mundo da vivência profunda. É partilha da intimidade entre os homens que, mutuamente, se reconhecem como participantes na mesma aventura. É o mundo humano. É a capacidade de escolher e relacionar as diferentes dimensões no interior do mistério do sentir. Não é simples recordação. É história viva que descobre em si mesma o seu próprio sentido. A memória é o conjunto de inscrições que por instituição mantém no presente as vidas passadas. As obras de arquitecturas são, também elas, uma inscrição que cristaliza um novo tempo e um novo espaço.” (Manoel, 2012, p. 25)

### 3. SÉCULO XX E A “CIDADE DOS MORTOS”

O espaço<sup>82</sup>, não é simplesmente um suporte inerte no qual são dispostos ou colocados objectos. Este dispõe de propriedades e tende a produzir sentido e emoções. Um projecto de arquitectura gera um sistema de razões e nexos dentro da concepção proposta pelo respectivo autor. O espaço proposto não é apenas concretizado através da materialidade, é simultaneamente carregado de significados, transmitidos pela articulação da dimensão formal e espacial dos objectos arquitectónicos, numa figuração que expõe a linguagem e a multiplicidade de experiências sensoriais e perceptivas que afectam o sujeito que o usufruí.

Neste contexto a arquitectura funerária é um acto de pensar, gerar e criar espaços impregnados de uma forte carga emocional. Estes são contentores espaciais singulares na sua interligação íntima com os sentimentos do sujeito e reconhecem as reflexões sobre a morte<sup>83</sup>.

Um minuto depois da última explosão, mais de metade dos seres humanos morrerá, e a poeira e o fumo dos continentes em chamas derrotarão a luz solar; as trevas absolutas voltarão a reinar sobre o mundo; um Inverno de chuvas alaranjadas e furacões gelados invertirão o tempo dos oceanos e alterarão o curso dos rios – os peixes morrerão de sede nas águas ardentes e os pássaros não encontrarão o céu; as neves perpétuas cobrirão o deserto do Sahara; a paisagem da Amazónia desaparecerá da face do planeta destruída pelo granizo, e a era do rock e dos corações transplantados estará de regresso à sua infância glacial; os poucos seres humanos que sobreviverem ao primeiro assombro, e os que tiverem tido o privilégio de encontrar um refúgio seguro às três da tarde daquela segunda-feira aziaga da grande catástrofe, apenas terão salvo a vida para morrer depois pelo horror das suas recordações. A CRIAÇÃO TERÁ TERMINADO. (Baeza, 2008, p. 23)

---

<sup>82</sup> “O ESPAÇO definido Forma, que traduz certamente a ideia e que é tensionado pela LUZ, é o resultado material, palpável, tangível da Arquitectura. A utilização das formas elementares visa a construção mais directa do ESPAÇO a que chamo ESSENCIAL, o qual, depois de tensionado pela LUZ, pode ser compreendido pelo homem. Mais do que pelo carácter elementar das formas, pela ESSENCIALIDADE dos espaços. É a tradução das ideias, com a maior riqueza conceptual possível, através do exacto número de elementos, que permite o seu melhor entendimento. Algo mais profundo e positivo que um mero minimalismo. Tal como a poesia com as palavras. Procurando o alento poético daqueles espaços para o homem. Procurando e indo ao encontro da Beleza, a Beleza inteligente. Uma Arquitectura inclusive sob o ponto de vista conceptual e exclusiva sob o ponto de vista formal. Uma Arquitectura que é a IDEIA CONSTRUÍDA, que se materializa num ESPAÇO ESSENCIAL iluminado, na sua existência, pela LUZ, e que é capaz de suscitar no homem a suspensão no tempo, a EMOÇÃO: MAIS COM MENOS.” (Baeza, 2008, p. 36)

<sup>83</sup> “Se os meus cálculos não erram, a minha mãe morreu pouco mais ou menos com a idade que tenho agora; a minha vida já foi metade mais longa que a de meu pai, morto aos quarenta anos. Tudo está pronto: a águia encarregada de levar aos deuses a alma do imperador está de reserva para a cerimónia fúnebre. O meu mausoléu, no alto do qual se plantam neste momento os ciprestes destinados a formar em pleno céu uma pirâmide negra, ficará concluído pouco mais ou menos a tempo de se fazer para lá a trasladação das minhas cinzas ainda quentes.” (Yourcenar, 1988, p. 244)

Portanto, quando a arquitectura é pensada tendo como premissa a reflexão sobre o tema da morte torna-se necessário construir um espaço<sup>84</sup> arquitectónico em sintonia com as especificidades do tema e do referencial cultural, uma vez que enquanto lugar sagrado deverá ser reflexo da sua função primária e espaço para os vivos prestarem homenagem aos seus entes queridos.

O olhar contemporâneo sobre a arquitectura funerária reflecte uma nova intensidade na expressão dos cemitérios propostos e conseqüentemente na relação que os sujeitos constroem com a morte. Os três casos de estudo da presente dissertação distinguem-se através de conceitos diferentes da noção dos cemitérios que se conhece. Essa maioria, que podemos designar de cemitérios tradicionais<sup>85</sup>, a arquitectura funciona como elemento neutral na minimização da dor e sepultamento dos corpos. Estes critérios revelam uma estrutura de talhões para a colocação de caixões sob as lápides e uma zona de jazigos familiares, num conjunto anónimo.

Um dos aspectos mais salientes do mundo contemporâneo é, certamente, o da generalização progressiva da cultura europeia a todos os povos da terra; aos antigos e diferentes mundos separados por barreiras físicas e espirituais que pareciam intransponíveis, sucede-se um mundo novo, de escala completamente diversa, animado pela influência de uma cultura comum. (Távora, 2006, p. 29)

No entanto, o século XX está ligado a uma nova manifestação no que diz respeito à Morte e aos seus Rituais, tendo esta realidade conduzido à procura de referenciais mais complexos. A complexidade social e os processos de individuação foram condutores de um questionamento acutilante sobre o sentido da vida. Estes foram alguns dos factores para o surgimento de uma arquitectura funerária mais reflexiva<sup>86</sup> e expressiva. Esta proposição arquitectónica conduz a que a percepção deixe de ser de

---

<sup>84</sup> “O espaço, ainda identificado com a visão do mundo, tem no Homem um personagem central que leva a imagem do universo na sua alma, daí que a posição do Homem se insira na concepção também ela platónica do centro do Universo” (Neves, 1998, p. 73)

<sup>85</sup> “É certo que, retrospectivamente, esta história reflectida de uma arquitectura reflexiva e histórica só faz ela própria sentido sobre o pano de fundo das sociedades arcaicas e tradicionais, essas sociedades nas quais a arquitectura, antes do nascimento da arte, ainda não era mais que «a mãe de todas as artes» e a «serva de todos os senhores», humanos e divinos. Mãe ou serva, a arquitectura tradicional quase não existia, portanto, em si própria e por si própria, não era ainda, imediatamente, mais que a forma materializada da sociedade, a representação sensível não reflectida das representações de si ideais e ideológicas que se dera nos seus reis, nos seus príncipes e nos seus deuses. Coincidia, portanto, directamente também com o mundo concreto de criação do espaço social, e muito em particular do próprio coração desse espaço, o qual por seu turno servia de modelo, de norma, de princípio de modulação à apreensão simbólica da natureza e à representação da transcendência, de tal maneira que, através da mediação desse espaço arquitecturado em que a arquitectura permanecia de certo modo desapercibida enquanto tal, se consuma de maneira visível e sensível a unidade significativa, cognitiva, normativa e expressiva, irradiando por toda a parte, do indivíduo e da comunidade, da sociedade e da natureza, do mundo terrestre e do mundo celeste.” (Freitag, 2004, p. 13)

<sup>86</sup> “Não se trata de uma especulação teórica, mas de uma experiência religiosa primária, que precede toda a reflexão sobre o mundo.” (Eliade, s. d., p. 35)

espaços vazios onde apenas permanecem corpos, propondo espaços que inspiram o imaginário, que activam a memória, invocando a dimensão transcendental e arquetípica do Homem.

Esta mudança acciona outros níveis de consciência sobre a representação do espaço da morte e implicitamente alterações na configuração espacial da arquitectura funerária, dos cemitérios. O espaço cemeterial afastou-se da protecção religiosa afirmando-se como um espaço secular, ligado à memória<sup>87</sup>. Esta transformação, na realidade, da *necrópole moderna* constituída por extramuros e pela utilização quase obrigatória de uma larga maioria da população das cidades – responde a novas codificações sociais e humanas bem como a uma outra figuração desta tipologia em termos construídos e de imaginário.

Ao longo de todo o século XX, a civilização denominada pós-industrial conviveu sem grandes alterações, com a arquitectura funerária, tendo sido o cemitério relegado para uma posição de pouca relevância urbana e arquitectónica.

O próprio Movimento Moderno<sup>88</sup> não conferiu especial importância ao tema da arquitectura funerária, não reconhecendo este como significativo para o exercício dos arquitectos e para a sociedade. Esta ilação decorre dos poucos projectos considerados como obras fundamentais desta arquitectura. Retirando-lhes este valor, perdeu-se a referência e a alusão da sua construção no tecido da cidade. Todas as

---

<sup>87</sup> “A memória do que se passou é o que nos permite ter identidade e construir as relações com o Mundo e conosco próprios. A memória é o sentir registado. É o facto de nós sermos o próprio tempo que nos permite continuar integrados no passado vivo, no presente. O mundo como vivência está presente antes do pensamento. É o mundo da experiência perceptiva que se torna pelos sentidos mundo humano. A memória, usada no sentido de permitir sinceridade e espontaneidade na linguagem plástica da arquitectura, implica a capacidade do relacionar, “do eu com outro alguém ou do real com a visão que o abstracto contém”. Esta capacidade de medir e de sentir o tempo possibilita o aparecimento da capacidade sentimental.” (Manoel, 2012, p. 34)

<sup>88</sup> **Moderno** *adj.* e *s. m.* *Moderno* ultrapassa em significado o domínio artístico. Supõe um emprego a que se prende o peso das interrogações que o homem coloca em relação à sua própria existência, isto é, de que modo o seu pensamento e a sua acção se tornam expressivos por reflexo ou pressentimento do momento cultural em que está comprometido. Consente porém uma dualidade de significado: traduz as transformações reais, progressivas e necessárias desse pensamento e refere uma modernidade de superfície, ignorância da tradição, amor à novidade, transitoriedade, reclamo. Temporalmente o seu emprego remonta o século X; tecnicamente é utilizado designando tempos históricos definidos. Identificável, por vezes, ao humanismo ocidental, assume muitas das suas qualidades. Representa-se frequentemente como uma asserção tripartida: 1. Moderno equivalente à tradição do humanismo ocidental. 2. Moderno, rotura com esse humanismo. 3. Moderno equivalente a hodierno, contemporâneo. Em arquitectura existem duas situações: emprego do termo de modo disperso significando o que é contemporâneo, ou identificando, por rarefacção de conteúdo, as transformações reais, progressivas e necessárias presentes num modo artístico na arquitectura após a primeira década do século XX. Implícitos estão a inclusão ou o cisma em relação ao humanismo ocidental. Neste sentido designa-se por modernidade, por vezes, um conjunto de princípios formais, sociais e técnicos que podem ser isolados com coesão: um método de *design* enformado pelos princípios do formalismo, determinismo programático e expressionismo estrutural e técnico; uma convicção no potencial da técnica e da industrialização; preferências estéticas por formas abstractas; recusa da referência histórica; posição positivista utópica, quer pelo uso e abuso da primeira e segunda metáforas industriais, quer pelo recurso ao super-humano; preferência por soluções colectivas; uso da técnica e da tecnologia; enquadramento formal norteado por intenção de perfeição; depuração moralista e um nível ético idealizante. As preocupações do útil decaem frequentemente até um utilitarismo. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 184)

soluções que se seguiram para as novas necrópoles e edifícios adjacentes, foram criadas com base em critérios urbanísticos que demonstraram grandes preocupações pragmáticas, pois estas geraram afastamento no contexto citadino. É importante frisar que apesar de existir alguma atenção relativamente à disciplina vigente neste sistema e ao sentido glorificador que estes tipos de projectos devem receber, ainda existe uma sobreposição que provém do ponto de vista da concepção arquitectónica alusivo à sua articulação com a cidade.

### 3.1. O CEMITÉRIO DA TRADIÇÃO TOMBA BRION – O DETALHE

O Arquitecto, a Obra e o Detalhe



**Ilustração 58** – Arquitecto Carlo Scarpa, Klaus Frahm. (Los, 1994)

Alberto Carlo Scarpa nasceu em Veneza, a 2 de junho de 1906, e é considerado um dos arquitectos mais importantes do século XX.

Intelectual, artista, arquitecto e designer foi um homem controverso e isolado apesar de ter deixado algumas das obras arquitectónicas mais paradigmáticas do carácter moderno.

Uma personalidade eclética, cuja cultura foi impulsionada pela relação permanente que mantinha com artistas, arquitectos e académicos e também através da troca de opiniões com escritores e amigos.

A sua formação ocorre em Veneza, em 1926. Formou-se em desenho de arquitectura na Reale Accademia di Belle Arti e começou a intervir nos quarteirões venezianos

associado ao arquitecto Vincenzo Rinaldo<sup>89</sup>, com quem colaborou. Nesse mesmo ano tornou-se assistente do professor Guido Cirilli<sup>90</sup> e começou a leccionar na Faculdade de Arquitectura de Veneza, até 1977.

Em 1927, tornou-se consultor na empresa Cappellini & Co., a reconhecida fábrica de vidro de Murano, onde adquiriu uma enorme experiência que se veio a reflectir nos resultados excelentes durante os anos seguintes, impostos nas suas próprias obras.

Na década sucessiva desenvolveu alguns trabalhos para decoração de interiores, instalações e diversos projectos, entre os quais o projecto para a nova ponte da Accademia em Veneza (1932).

Este será um importante precedente para a futura colaboração com Venini onde, a partir de 1934-1947, Scarpa actuou como director artístico.

Carlo Scarpa participou nas mais prestigiadas exposições internacionais de design e na Trienal de Milão em 1934, conferindo-lhe o título de honra para as suas criações em vidro.

Desde 1948, com a montagem da exposição retrospectiva de Paul Klee<sup>91</sup>, Scarpa começou uma colaboração, longa e prolífica, com a Bienal de Veneza, sendo as suas grandes qualidades e experiência como construtor de espaços de arte confirmadas em mais de 60 museus.

De 1954 a 1960, realizou várias conferências anuais para o seminário Fulbright em Roma a convite do Comité Americano de Intercâmbios Culturais com Itália.

Teve a oportunidade de apresentar o seu próprio trabalho em Itália e no exterior entre os locais onde expôs as suas obras podemos citar o Museu de Arte Moderna de Nova York em 1966, em Veneza em 1968, Vicenza, Londres e Paris em 1974 e Madrid em 1978.

---

<sup>89</sup> **Vincenzo Rinaldo** (1867 – 1927), foi arquitecto e académico italiano. Formou-se na Accademia di Belle Arti em Veneza, onde mais tarde ensinou.

<sup>90</sup> **Guido Cirilli** (1871 – 1954), foi um arquitecto e professor italiano.

<sup>91</sup> **Paul Klee** (1879 - 1940) foi um pintor e poeta suíço. O seu estilo, era em maioria individual, e foi influenciado por várias tendências artísticas diferentes, incluindo o expressionismo, cubismo, e o surrealismo.

No final dos anos 60 o seu prestígio internacional aumenta. Enquanto o clima cultural e político italiano tende a marginalizar-lo, Carlo Scarpa é cada vez mais reconhecido e apreciado no exterior do seu país, no apreço da sua dimensão intelectual.

Scarpa fez inúmeras viagens à América do Norte para aprofundar o seu conhecimento, principalmente, sobre as obras dos projectos de Frank Lloyd Wright<sup>92</sup> e para a montagem de inúmeras exposições. Memorável é a secção de poesia no Pavilhão Italiano da Exposição Mundial em Montreal (1967) e da Exposição de desenhos de Erich Mendelsohn<sup>93</sup> em Berkeley e San Francisco em 1969.

Viajou pela primeira vez para o Japão em 1969, e interessou-se pela cultura deste país. Na sua segunda viagem a este país Carlo Scarpa acaba por falecer vítima de um infeliz acidente em Sendai, no ano de 1978.

Só após a sua morte recebe o prémio de grau honorário em Arquitectura, encerrando uma longa diatribe sobre a licitude das suas obras arquitectónicas.

Uma leitura sobre o posicionamento de Carlo Scarpa, como arquitecto da época, e ao contexto em que desenvolveu a sua arquitectura, é importante referir que os seus estudos tiveram lugar durante o período de transição do classicismo para a Secessão<sup>94</sup>. A evolução exemplar de Otto Wagner<sup>95</sup>, pioneiro do modernismo vienense, atraiu a atenção de Scarpa para a obra de Josef Hoffmann<sup>96</sup> e Charles Rennie Mackintosh<sup>97</sup> que, cuja arquitectura dava um lugar de destaque aos aspectos

---

<sup>92</sup> **Frank Lloyd Wright** (1867 - 1959) foi um arquitecto e escritor. Um dos conceitos centrais da sua obra é que o projecto deve ser individual, de acordo com a sua localização e finalidade. No início de sua carreira, trabalhou com Louis Sullivan, um dos pioneiros em arranha-céus da Escola de Chicago. Responsável por mais de mil projectos, dos quais mais de quinhentos construídos, Wright influenciou os rumos da arquitectura moderna com suas ideias e obras e é considerado um dos arquitectos mais importantes do século XX.

<sup>93</sup> **Erich Mendelsohn** (1887 - 1953) foi um reconhecido arquitecto do século XX, e o seu máximo expoente foi na arquitectura expressionista.

<sup>94</sup> A Secessão Austríaca (1897-1920), ou Sucessão de Viena foi uma iniciativa de protesto de artistas da época contra as normas tradicionais, artísticas e étnicas, da sociedade atávica e transitória da época. Era uma tentativa de se encontrar uma identidade de grupo para o país. Em 1897, um grupo de jovens artistas uniu-se contra a tradicional associação conservadora Künstlerhaus. Alguns chamam a essa insurgência como uma “revolta epidiana” psicologicamente motivada, insurreição de filhos contra pais e a tradição destes. A Secessão de Viena divide-se em duas partes: antes e depois de 1900, onde antes tínhamos um forte carácter Art Nouveau e como artista Gustav Klimt, e depois temos com Koloman Moser uma arte mais simétrica, formas geometrizadas e fontes (tipos) mais simples.

<sup>95</sup> **Otto Wagner** (1841 - 1918), foi um arquitecto austríaco dos mais importantes do início do século XX, período de transição dos estilos arquitectónicos e um dos fundadores na construção de cidades modernas. Formado no Instituto Politécnico de Viena e na Academia Real da construção em Berlim.

<sup>96</sup> **Josef Franz Maria Hoffmann** (1870 - 1956) foi um arquitecto e designer, foi um dos líderes do grupo de artistas e arquitectos de Viena e pertenceu ao movimento Jugendstil.

<sup>97</sup> **Charles Rennie Mackintosh** (1868 - 1928) foi um arquitecto e designer Escocês, que se baseou na tradição escocesa, juntando elementos de inspiração japonesa e de Art Nouveau.

tectónicos, ao artesanato e aos materiais. É importante recordar que, contrariamente a outros arquitectos contemporâneos, como Mies Van der Rohe<sup>98</sup>, Carlo Scarpa aproximou-se da arquitectura moderna através da Secessão, movimento conhecido na Alemanha sob o nome de Jugendstil, e não por intermédio do neoclassicismo<sup>99</sup>. Este ponto de partida foi muito importante e determinou a formação na sua linguagem arquitectónica moderna, totalmente individual, que se revela minuciosamente na composição das suas obras.

Os projectos arquitectónicos de Carlo Scarpa resultam da complementariedade que existe entre o desenho e a construção. Os seus primeiros desenhos assentam na linguagem de um neoplasticismo<sup>100</sup> que emana de Frank Lloyd Wright, mas o que realmente fascina Scarpa nessa linguagem arquitectónica não era a decomposição do volume espacial em superfícies imaginárias, mas sim a possibilidade de inventar pontos de junção que reuniam de novo um todo. Na decomposição espacial neoplástica, Scarpa não considerava as superfícies, mas as junções e os pontos de articulação estruturais.

---

<sup>98</sup> **Ludwig Mies van der Rohe** (1886 - 1969) foi um arquitecto, considerado um dos principais nomes da arquitectura do século XX, sendo geralmente colocado ao mesmo nível de Le Corbusier e de Frank Lloyd Wright. Foi professor da Bauhaus e um dos criadores do que ficou conhecido por International style, onde deixou a marca de uma arquitectura que prima pelo racionalismo, pela utilização de uma geometria clara e pela sofisticação. Os edifícios contêm uma maturidade criativa e fazem uso de materiais modernos, como o aço industrial e o vidro para definir os espaços interiores, e a aparência exterior de suas obras. Concebeu espaços austeros mas que transmitem uma determinada concepção de elegância e cosmopolitismo.

<sup>99</sup> **Neoclassicismo** s. m. Desenvolveu-se na Europa a partir dos primeiros decénios do século XVIII. A origem está menos ligada às descobertas arqueológicas de Herculano e Pompeia, do que ao debate entre os protagonistas da renovação do Barroco e os seus adversários clássicos-académicos. A reacção ao seiscentismo, o interesse pelo método científico, as preocupações sócio-económicas do absolutismo iluminado são as matrizes que permitem a implantação do Neoclassicismo. Às novas classes burguesas que aspiram ao poder e a uma nova concepção da ordem social e da racionalidade, o Neoclassicismo oferece regras e cânones utilizáveis em várias circunstâncias. Deste modo, o Neoclassicismo não pode ser considerado como simples movimento revivalista, mas um prosseguimento renovado da cultura clássica, uma expressão dos que pretendem ser classe dirigente e renovar a sociedade. O uso da linguagem clássica é mais semântica do que estilístico: é o valor da tradição e do racionalismo que se opõem à bizarria do Barroco. Assim, os problemas técnicos e estruturais passam para plano secundário, sendo mais importante a correcta aplicação do funcionalismo construtivo clássico. Pretende-se um espaço unitário, pensado como uma continuidade, organizado para o homem e para a sua vida social. Os programas construtivos são baseados nas formas mais simples e elementares, o que permite uma monumentalidade expressiva em qualquer edifício, seja qual for a sua função ou dimensão." (Bonifácio, 2002, p. 196)

<sup>100</sup> **Neoplasticismo** foi um movimento artístico de vanguarda relacionado à arte abstrata. O neoplasticismo defendia uma total limpeza espacial para a pintura, reduzindo-a aos seus elementos mais puros, procurando características próprias. Muitos de seus ideais foram expostos na revista *De Stijl* (*O Estilo*). A necessidade de ressaltar o aspecto artificial da arte (criação humana) fez com que os artistas deste movimento (nomeadamente Mondrian e Theo Van Doesburg) aplicassem apenas as cores primárias (vermelho, amarelo, azul) no seu estado máximo de saturação (*artificial*), assim como o branco e o preto (inexistentes na Natureza, o primeiro sendo presença total e o segundo ausência total de luz). Este foi claramente um movimento de pesquisa e experiências realizadas pelos artistas neoplásticos que foram essenciais para a arquitectura moderna, assim como para a formulação do que hoje se conhece por design. Apesar de afastados da Bauhaus devido a questões pontuais, ambos os movimentos fazem parte de um mesmo universo cultural.

Deste modo acentuou os pontos de junção e propôs a sua revalorização ao dissociar o todo em elementos individuais. Esta dissociação não possuía, um carácter de infracção às regras, pelo contrário, representava a única possibilidade de introduzir o ponto de junção que permitia o ornamento, sem abandonar o modernismo.

O cemitério Tomba Brion, é um projecto do Arquitecto Carlo Scarpa realizado em San Vito di Altivole<sup>101</sup>, Itália entre os anos de 1969 a 1978 [Ilustração 50 e 60].



Ilustração 59 – Ortofotomapa, San Vito di Altivole, Treviso, Itália. (Google Inc., 2014)



Ilustração 60 – Ortofotomapa do Cemitério da Tradição Tomba Brion, San Vito di Altivole, Treviso, Itália. (Google Inc., 2014)

---

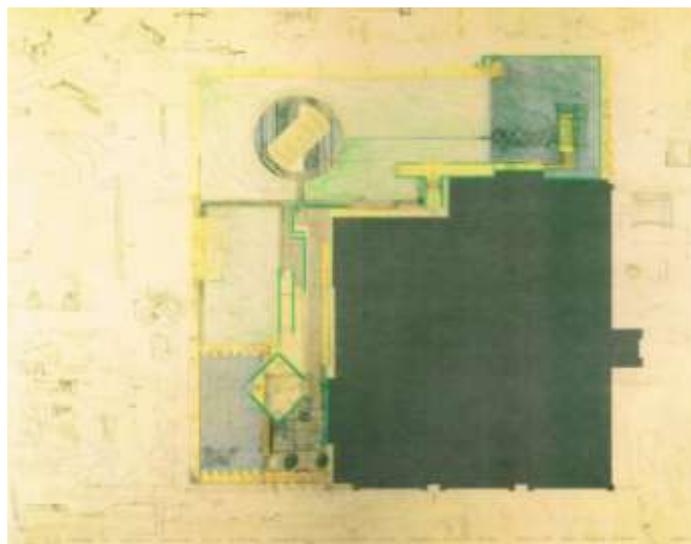
<sup>101</sup> “O Complexo Monumental Brion aparece num pequeno *paeso*, San Vito di Altivole, província de Treviso, região de Castelfranco-Veneto. Pequena aldeia em que a agricultura ainda é uma actividade e a religiosidade o ambiente em que se respira. Nesta paisagem de campos, montanhas e pequenas construções de culto, construídas à beira da estrada, os altos ciprestes que delimitam o caminho perpendicular à estrada nacional, de terra batida entre campos cultivados, anunciam o acesso ao templo da família Brion. Aqui o silêncio é quebrado pelos nossos passos e o canto dos pássaros é sonoridade harmoniosa do lugar. É como se tratasse de um esboço, da preparação definitiva para chegar.” (Ferreira, Vicente, 2012, p. 179)

Este projecto é uma ampliação do cemitério pré-existente tradicional/municipal de San Vito. O desenho aponta para uma divisão de uma área em talhões os quais contém os túmulos dispostos regularmente e caracterizados por campas e lápides personalizadas, tradicionais [Ilustração 61].



**Ilustração 61** – Túmulos tradicionais – cemitério pré-existente, Arquivo Carlo Scarpa. (Marcianò, 1985, p. 150)

Inicialmente apenas estava disponível uma pequena área de terreno, com cerca de 68m<sup>2</sup>, para a construção do complexo Tomba Brion, no entanto em 1969 verifica-se a junção de uma parcela em forma de L, de terras agrícolas com uma área de 2400m<sup>2</sup>, contígua ao perímetro norte-oriental adjacente do cemitério comunal. Estas tinham sido identificadas como necessárias para o complexo monumental e, deste modo, foi cedido para a construção do Tomba Brion [Ilustração 62].



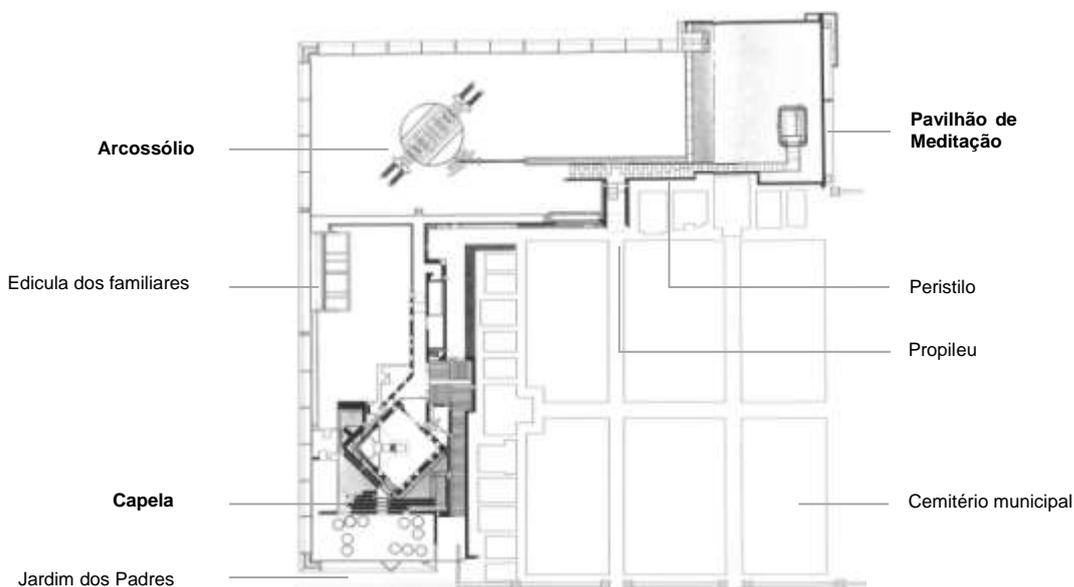
**Ilustração 62** – Planta Geral – parcela em forma de L, Arquivo Carlo Scarpa. (Los, 1994, p. 139)

A intenção subjacente à concepção deste cemitério particular era fazer uso das formas e elementos da paisagem circundante de modo a reflectir e simbolizar o vínculo de amor que unia Giuseppe e Onorinna Brion.

O projecto de Carlo Scarpa incorpora no todo um mecanismo complexo de espaços e de sequências dinâmicas<sup>102</sup> de uma grande originalidade. Espaços que despertam grandes emoções, e para os quais este autor vai para além da plasticidade, procurando nos detalhes a interacção com os cinco sentidos.

Esta obra, procura criar um lugar sereno, no qual a vida eterna é o centro de grandes reflexões que expressam a vontade de transmitir uma arquitectura com forte carga poética. Carlo Scarpa demonstra neste projecto todo o conjunto de pesquisas linguísticas adquiridas ao longo de todas as suas obras anteriores.

O lugar onde se localiza o monumento, em forma de L, margina dois lados do cemitério inicial de San Vito. Um dos paramentos do muro inclinado, para o interior, limita o terreno e marca a presença dos três locais essenciais: O arcossólio no ângulo L, o lago com o pavilhão de meditação e a capela **[Ilustração 63]**.



**Ilustração 63** – Arcossólio, lago com o pavilhão de meditação e a capela. (Frampton, 1995, p. 316)

<sup>102</sup> “Complexo mecanismo de espaços labirinticamente desmembrados, o Cemitério Brion dilata-se com uma sequência dinâmica de episódios menores e maiores.” (Marcianò, 1985, p. 154)

O cemitério é envolvido por um muro<sup>103</sup> que, para além da função delimitadora do espaço cemeterial, é um marco forte neste projecto. A intencional inclinação consequente detalhe, revelam um muro com um sentido expressivo, poético e harmonioso em oposição à função primeira que consiste em separar fisicamente o espaço para os mortos dos espaços envolventes **[Ilustração 64, 65 e 66]**.



**Ilustração 64** – Muro visto do exterior do cemitério, Arquivo Carlo Scarpa. (Marcianò, 1985, p. 152)



**Ilustração 65** – Muro visto do interior do cemitério, Arquivo Carlo Scarpa. (Marcianò, 1985, p. 152)



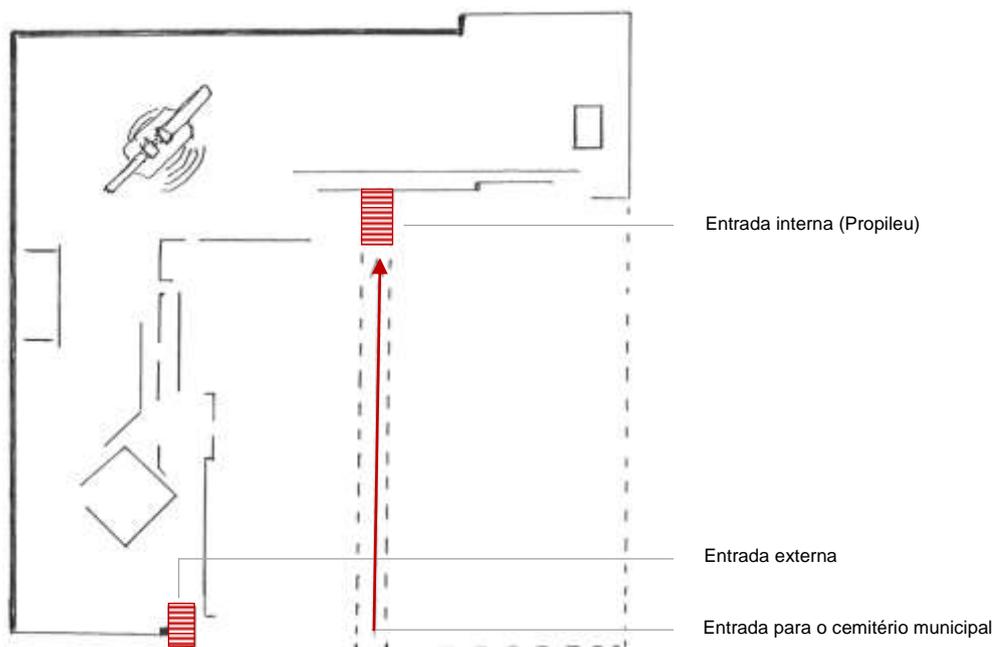
**Ilustração 66** – Detalhe do muro, Arquivo Carlo Scarpa. (Marcianò, 1985, p. 152)

No interior deste recinto murado destacam-se um conjunto de planos que estabelecem uma relação de formas e elementos carregados de simbolismo e detalhes que nos remetem para uma instalação temporalizada de pluralidade e evocadora dos sentidos através dos vários elementos em presença.

A entrada para este recinto é um momento de enorme importância. O acesso pode ser realizado através de duas entradas: directamente do exterior para a capela ou através de uma outra, no interior do cemitério, localizada no final da alameda principal **[Ilustração 67]**.

---

<sup>103</sup> El muro en pendiente con sus falsos contrafuertes sirve para señalar la diferencia de nivel entre los prados lisos de los alrededores y el césped en el que se elevan o se bunden las estructuras construidas de la tumba. Para un espectador exterior, el muro forma una barrera. En la línea del horizonte vemos la albardilla de la capilla y la silueta de los cipreses, mientras que en el interior el muro se presenta como una línea esbelta que simplemente denota una disminución del nivel del suelo. (Frampton, 1999, p. 304) O muro inclinado com contrafortes falsos serve para assinalar a diferença de nível entre os prados lisos circundantes e os relevados suaves que se elevam até às estruturas construídas do túmulo. Para um observador do lado de fora, a parede forma uma barreira. No horizonte, vemos parte da Capela dos ciprestes, enquanto, que no interior do muro aparece como uma linha esbelta que denota um declive ao nível do solo. (Tradução nossa, 2014)



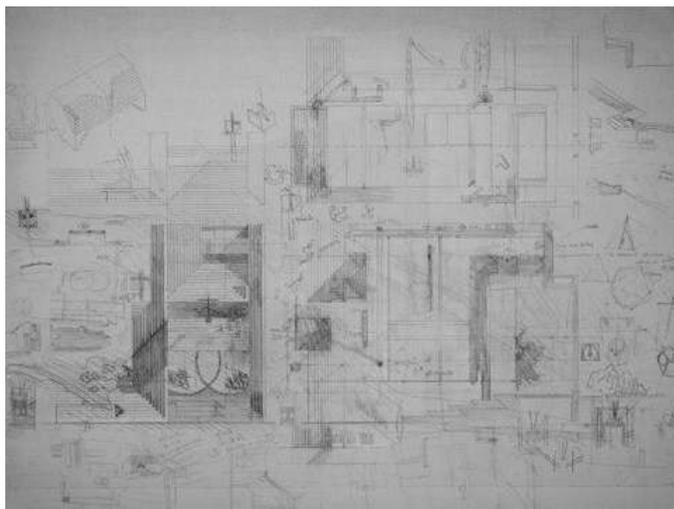
**Ilustração 67** – Entradas para o cemitério Tomba Brion. (Ilustração nossa, 2014)

A referida entrada interna conduz ao local que Scarpa designou de propileu<sup>104</sup>, seguindo o modelo da Acrópole<sup>105</sup>, atingindo-se um pórtico, a partir do qual é possível observar o jardim através de duas grandes aberturas. Esta primeira estrutura, o propileu<sup>106</sup>, apresenta uma fachada assimétrica, constituída à esquerda por uma parede/pilastra que termina com uma consola e à direita por uma parede de separação vertical. Para além da expressão arquitectónica inerente, estes elementos estão impregnados de significados simbólicos referentes à beleza e à força **[Ilustração 68 e 69]**.

<sup>104</sup> **Propileu** – ver glossário.

<sup>105</sup> **Acrópole** – ver glossário.

<sup>106</sup> “Este caminho chama-se “propileu”, isto é, porta, entrada em grego, e aqui está o pórtico, o peristilo.” (Scarpa *apud* Los, 1994, p. 131) “Estamos perante uma construção actual, que aparece como portal de entrada do Complexo Monumental Brion (Propileu). Na aproximação, sempre envolvidos em incertezas, reafirmamos a convicção da função deste fragmento construído: é provisoriamente a entrada em Scarpa e, ao mesmo tempo, na intimidade da família Brion. É a charneira entre dois universos, mas sempre o mesmo, entre o cemitério e o Complexo Monumental Brion. É articulação, túnel de passagem, acesso a um outro espaço, a um outro tempo, espaço-tempo transfigurado em que nós próprios somos situados. Articulação entre níveis. Articulação entre espaços. Passagem entre funções. Passagem para o mundo dos Brion e Scarpa. Túnel de sossego e harmonia. Túnel e canal.” (Ferreira, Vicente, 2012, p. 179)

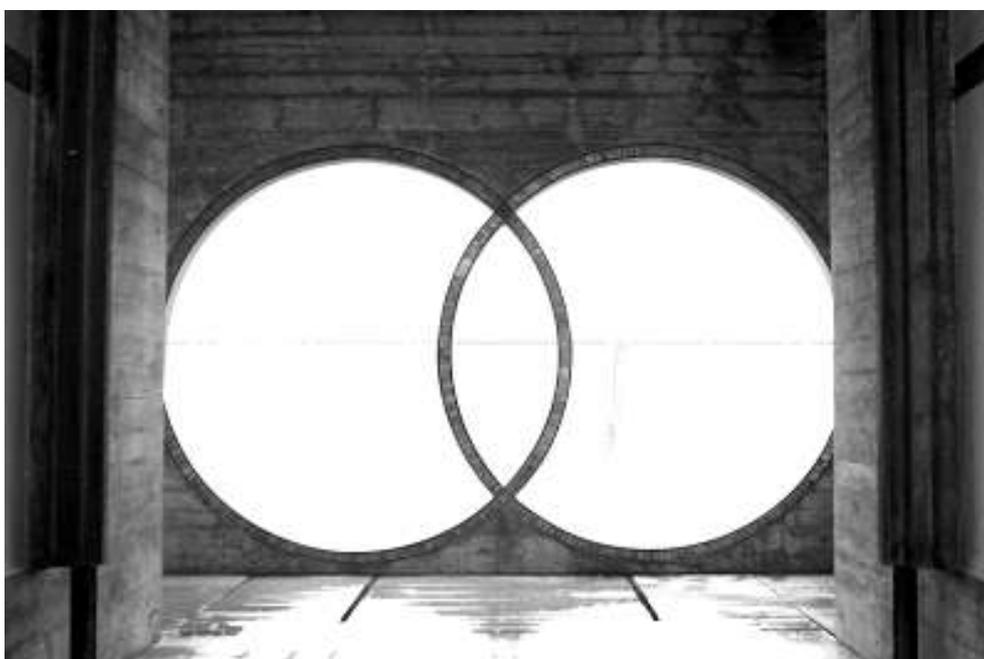


**Ilustração 68** – Desenho do propileu - Carlo Scarpa, Arquivo Carlo Scarpa. (Marcianò, 1985, p. 155)



**Ilustração 69** - Propileu – Entrada efectuada através do cemitério municipal, Arquivo Carlo Scarpa. (Marcianò, 1985, p. 155)

As duas aberturas são formadas por dois círculos intersectados<sup>107</sup> e emoldurados com mosaicos de cor vermelho e azul. Estas cores representam os sexos feminino e masculino, situados na parede interior e posicionados relativamente ao ponto de entrada [Ilustração 70].



**Ilustração 70** – Círculos intersectados – vista a partir do ponto de entrada, Sergio e Sofia Los. (Polano, 1995, p. 91)

<sup>107</sup> “O símbolo do infinito, sinal da eternidade, e do horizonte da expressão. Todo o acto da expressão é infinito ao nível das consequências possíveis. Este símbolo é a união de dois círculos. O da esquerda é vermelho, símbolo do feminino, o da direita, azul, referência masculina. O anel vermelho, símbolo de força, livre sem impedimento, claro, leve e aberto ao ar, ao verde e ao cheiro da terra molhada do jardim. Para o lado direito, o anel azul é mais fechado, escuro, pesado, privado, símbolo de beleza e entrada do Pavilhão de Meditação sobre a água, para a introspecção.” (Ferreira, Vicente, 2012, p. 185)

É no entanto possível passar do propileu directamente para o relvado a partir destes dois anéis, constatando-se que na fachada exterior é utilizado novamente nas fronteiras externas dos círculos, as tesselas<sup>108</sup> de cor vermelho e azul mosaico. Estas cores são dispostas na mesma posição<sup>109</sup>, vermelho à esquerda e o azul à direita; estas cores ao identificar o sexo feminino e masculino, leva-nos a supor que esta opção de projecto esteja ligada à união do casal, representando-os simbolicamente [Ilustração 71].



Ilustração 71 – Círculos intersectados – vista do jardim – parede exterior, Sergio e Sofia Los. (Polano, 1995, p. 91)

No interior do propileu<sup>110</sup>, existe um longo corredor, perístilo<sup>111</sup>, que direcciona os visitantes para o exterior, em dois sentidos opostos: para a esquerda, conduz ao túmulo de Giuseppe e Onorinna Brion e para a direita coloca-os num espaço exterior,

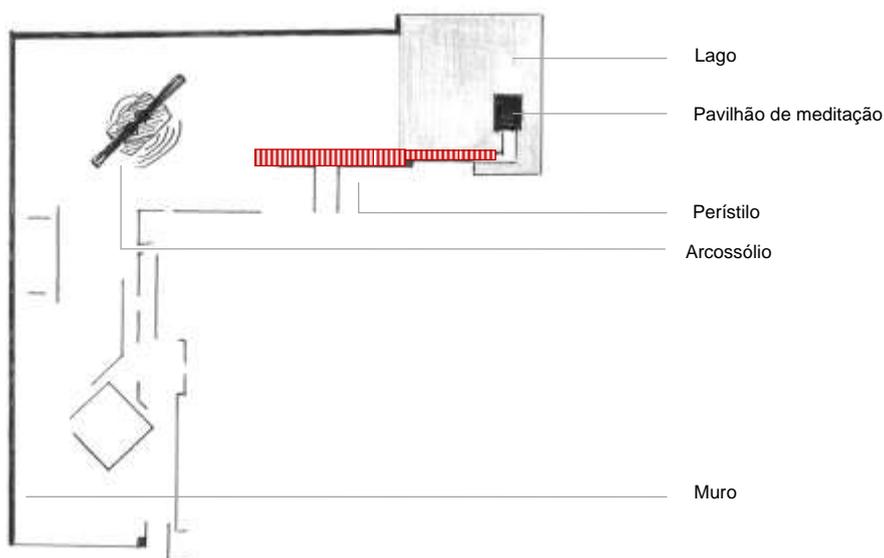
<sup>108</sup> **Tessela** – ver glossário.

<sup>109</sup> “Quando observamos estes círculos do jardim as cores alteram-se, assumindo o mesmo lado de quem vê no interior. Esta alternância faz com que cada um dos cônjugues dê e receba características do outro. É unidade e intimidade partilhada. [...] A parte resultante da intersecção dos dois círculos é o olho que tudo vê. O uno.” (Ferreira, Vicente, 2012, p. 185)

<sup>110</sup> “No patamar mais elevado, no pórtico, a manga ou corredor de distribuição (Peristilo), há um símbolo que mais parece guardião do tempo, cenário do teatro ambulante que nós próprios somos, aqui, no Complexo Monumental Brion. Este guardião aparece como o olho que tudo vê, a unidade, resultado da intercepção de dois círculos revestidos por vidros de Murano, de cor vermelha e azul respectivamente. São estas cores que indicam e diferenciam as direcções a seguir.” (Ferreira, Vicente, 2012, p. 179)

<sup>111</sup> **Peristilo** – ver glossário.

direccionado para o pavilhão da água<sup>112</sup>. Este último não é possível identificar claramente tendo em conta a barreira visual criada pela parede do corredor do lado direito, numa lógica que visa esconder para voltar a mostrar numa outra perspectiva [Ilustração 72, 73 e 74].



**Ilustração 72** - Planta com indicação do Peristilo do propileu. (Ilustração nossa, 2014)



**Ilustração 73** – Corredor, para o lado esquerdo, Sergio e Sofia Los. (Polano, 1995, p. 93)



**Ilustração 74** - Corredor, para o lado direito, Sergio e Sofia Los. (Polano, 1995, p. 93)

<sup>112</sup> “Para Sul, à direita, direcção do anel azul, uma porta de vidro, de acesso ao tanque Sul, que deixa adivinhar a água. A água é sempre sinal de vida, de afectividade, espiritualidade e meditação. Para Norte, à esquerda, direcção do anel vermelho, o túnel abre-se ao jardim, onde se mostra mais um elemento estrutural da sequência narrativa deste lugar. O jardim é paisagem que nos abraça, envolve, segura, faz surgir a tentação de ali ficar para sempre integrados pela contemplação no fulgor da natureza. Estamos perante um espetáculo, um milagre permanente. É um milagre, como o amor, onde os extremos se tocam com a água. De um lado, uma estrutura permanente, peça central de toda a acção do Complexo (Arcossólio). [...] Este lugar é a articulação das partes constituintes de todo o Complexo. Consegue-se a partir deste lugar, como se de sobrevoo de um pássaro se tratasse, compreender as partes da estrutura do templo.” (Ferreira, Vicente, 1997, p. 179)

Assim, os visitantes devem passar do antigo cemitério para a área da família Brion através desta longa estrutura. Em determinados pontos desta estrutura, existem lacunas e fendas que permitem que feixes de luz<sup>113</sup> se apropriem do corredor, assim como as águas da chuva, em virtude destas aberturas não estarem seladas. Esta manifestação da luz controlada e dos elementos naturais no interior da estrutura reflecte a intenção de marcar pontos específicos de transição entre o mundo quotidiano exterior e a estrutura edificada deste mundo.

Nestas duas alas do propileu, que direccionam ao pavilhão da água do lado direito e para o sarcófago sob o arcossólio à esquerda, é perceptível toda uma incrível variação de cores que se projectam ao longo das secções das paredes exteriores de betão, oferecendo um ambiente poético impressionante e muito idêntico aos ambientes da arquitectura japonesa. Com determinadas condições climáticas, de iluminação e/ou da presença dos indivíduos, estes elementos adquirem efeitos singulares:

O edifício também apresenta os seus próprios efeitos sonoros curiosos. Quando se caminha em direcção ao arcossólio, o som dos próprios passos começam a desvanecer-se, tornando-se quase imperceptível, enquanto o eco subterrâneo de passos se acentua ao caminhar na direcção do lago. (Zanchettin, 2005, p. 53)

No lado esquerdo do referido corredor do propileu, que direcciona o visitante até ao arcossólio<sup>114</sup> construído para o descanso final do casal Onorinna e Giuseppe Brion, Carlo Scarpa procurou recriar uma associação com os arcos dos nichos<sup>115</sup> para depósito dos corpos nas catacumbas cristãs. Este tipo particular de arco, a luneta e o intradorso era destinado aos membros mais destacados das primeiras comunidades cristãs.

O arcossólio<sup>116</sup>, criado para o túmulo do casal Brion, é um espaço exterior no vértice do L onde estão colocados dois sarcófagos<sup>117</sup> no centro do círculo. Este círculo

---

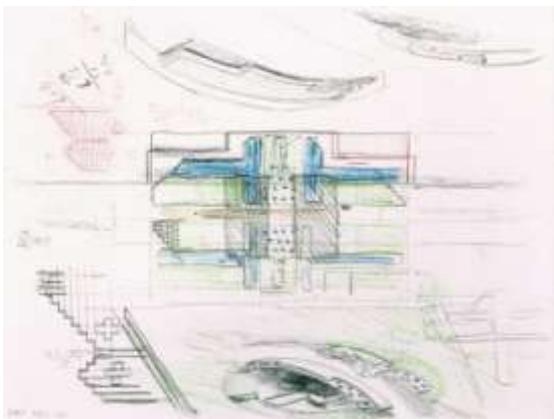
<sup>113</sup> “Ora é precisamente nessa luz indirecta e difusa que se encontra o factor essencial da beleza das nossas residências.” (Tanizaki, 2008, p. 44)

<sup>114</sup> **Arcossólio** – ver glossário.

<sup>115</sup> **Nicho** – ver glossário.

<sup>116</sup> “O túmulo ou sarcófago, como se lhe queria chamar, devia ficar neste local, num lugar exposto: a vista devia, pois, ser panorâmica. O defunto queria estar próximo da terra onde nascera. Tive então a ideia de construir um pequeno arco a que chamo “arcosolium”, noção latina dos começos do cristianismo. Nas catacumbas as pessoas importantes ou os mártires eram enterrados num túmulo mais caro, chamado “arcossólio”, mas o que importava não era mais que um simples arco, como este. Quando dois seres que se amaram em vida se inclinam um em direcção ao outro para se cumprimentarem após a morte, é belo. Eles não deviam estar de pé, pois essa é a posição dos soldados. Foi assim que nasceu um arco, uma ponte em betão armado; um arco em betão armado permaneceria apenas uma ponte, é necessário ornar

posiciona-se num nível um pouco inferior à área do relvado circundante. A cobertura destes é realizada por um arco/ponte<sup>118</sup> composto por quatro elementos em betão que atravessam o referido círculo **[Ilustração 75 e 76]**.



**Ilustração 75** – Esquisso – Círculo posicionado num nível inferior à área do relvado, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 140)



**Ilustração 76** – Arcossólio – Cemitério, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 130)

Colocado entre as nervuras internas, uma série de placas de alabastro introduzem uma luz espiritual e límpida na área que se encontra por baixo do arco. Os sarcófagos que contêm os restos mortais de Giuseppe e Onorinna Brion são colocados lado a lado, com Giuseppe à direita e Onorinna à esquerda: “É um ninho, no aconchego da terra, sobre planos de betão, uma nave Apolo do casal, de Giuseppe e Onorina Brion.” (Ferreira, Vicente, 1997, p. 179)

Os sarcófagos<sup>119</sup> em forma de prisma são distorcidos de modo a convergir para o ponto central da abóbada. As superfícies inferiores das bases de mármore branco, não são planas, mas moldadas, transmitindo a sugestão de uma possível oscilação e atracção recíproca. Estes são de facto, posicionados muito perto um do outro pelo que o espaço que os separa é estreito **[Ilustração 77 e 78]**.

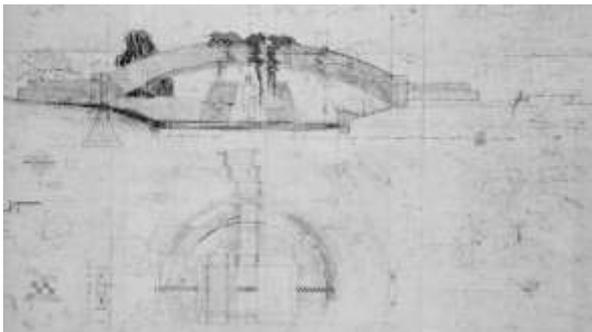
---

o arco, pintar-lhe a abóbada. Para isto, escolhi o mosaico, que faz parte da tradição veneziana e, na verdade, interpretei-a à minha maneira.” (Scarpa *apud* Los, 1994, p. 131)

<sup>117</sup> **Sarcófagos** – ver glossário.

<sup>118</sup> “O túmulo principal, que continha os restos mortais do casal Brion, ficava inserido no fundo da area, sobre um disco abaixo do nível do solo. Duas lajes inclinadas apoiam-se uma contra a outra sob uma forma baixa que lembrava uma ponte.” (Curtis, 2008, p. 611)

<sup>119</sup> “Os dois sarcófagos centrados numa área circular, evocação da cúpula celeste, rebaixada em relação à cota do jardim. É um género de ninho, um berço na terra mãe, que acolhe a história de amor do casal. Os dois sarcófagos, inclinados um para o outro, são as peças centrais, rodeadas de azulejos e estrelas japonesas, que iluminam o lugar onde a água ainda chega.” (Ferreira, Vicente, 2012, p. 186)



**Ilustração 77** – Desenho de Carlo Scarpa, Arquivo Carlo Scarpa. (Marcianò, 1985, p. 161)



**Ilustração 78** – Sarcófagos, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 141)

O arco é sustentado por quatro colunas de aço inoxidável e o seu intradorso é decorado com mosaico colocado em tiras nas cores azul, verde, dourado e prata **[Ilustração 79]**.



**Ilustração 79** – Intradorso decorado com mosaico, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 141)

Carlo Scarpa desenha um curso de água linear que liga o túmulo Brion com o lago quadrado e o pavilhão, localizado na extremidade do recinto funerário **[Ilustração 80 e 81]**.



**Ilustração 80** – Planta com a sinalização do curso de água. (Ilustração nossa, 2014)



**Ilustração 81** - Curso de água, Sergio e Sofia Los. (Polano, 1995, p. 95)

Ao sair do arcosólio, na extremidade do relvado, a área onde a cobertura é dividida por uma faixa transversal, uma pequena reentrância na parede lateral da passagem contém quatro etapas, que se sobrepõem a partir de cima, formando uma cruz. Descendo para o nível mais baixo, existe um longo percurso recto que conduz ao pórtico em frente à capela. Este percurso exterior é efectuado na área de relvado até ao túmulo da família Brion (Edícula familiar)<sup>120</sup>, que se encontra junto à parede do perímetro exterior (muro) [Ilustração 82, 83 e 84].

O próximo elemento da sequência narrativa dos Brion é a Edícula familiar. Metaforicamente apresenta-se como uma caverna, de forma aguçada, acoplada ao muro do perímetro do Complexo. É um lugar que acolhe os familiares do casal, que convida as almas a ascenderem ao céu através da abertura na cobertura. É novamente um lugar de comemoração que se articula com o jardim. (Ferreira, Vicente, 1997, p. 186)



**Ilustração 82** – As 4 etapas que formam uma cruz. (Ilustração nossa, 2014)



**Ilustração 83** – Túmulo (Edícula) da família Brion, Sergio e Sofia Los. (Polano, 1995, p. 96)



**Ilustração 84** – Túmulo (Edícula) da família Brion, junto à parede do perímetro exterior, Sergio e Sofia Los. (Polano, 1995, p. 96)

<sup>120</sup> “A edícula, utilizada como representação metafórica de uma caverna, permite colher um motivo simbólico, intenso como lugar de passagem do crescimento à morte. [...] Segundo lendas antigas que têm um longo eco na cultura ocidental, é a caverna o lugar mítico onde nasce a Fonte de vida.” (Co, Mazzariol apud Ferreira, Vicente, 1997, p. 186)

Este túmulo é uma estrutura inclinada que se desenvolve para fora do perímetro externo do muro. Formalmente revela uma aparência singular, de capuz, assemelhando-se a uma construção de cobertura plana que foi rodada num ângulo de 60° em relação ao eixo longitudinal.

No acesso ao espaço interior é necessário baixar a cabeça, porque o vão de entrada tem uma dimensão reduzida, num acto de respeito e preparação prévia do visitante **[Ilustração 85 e 86]**. No interior, várias inscrições revelam os nomes de algumas relações estreitas do casal Brion. Algumas dessas inscrições aparecem nas secções de colunas truncadas estando mesmo um deles inscrito numa pedra em forma de prisma, no lado oeste.



**Ilustração 85** – Vão de entrada do túmulo da família Brion, Arquivo Carlo Scarpa. (Marcianò, 1985, p. 161)



**Ilustração 86** – Vão visto do interior do túmulo, Arquivo Carlo Scarpa. (Marcianò, 1985, p. 161)

No centro a colocação de uma pedra com duas cores de dimensão considerável, apresenta a forma de um prisma. Representa uma homenagem a Maria Toso, uma tia de Giuseppe Brion. Existe uma cavidade esférica na extremidade desta lápide trapezoidal. A ideia consiste na sua utilização como recipiente para recolher as gotas da água que caem, com uma cadência lenta e solene, de uma pequena abertura quadrada localizada no feixe directamente acima da referida cavidade. Uma fenda na cobertura prolonga-se a todo o comprimento do espaço interior da tumba, iluminando o interior e canalizando a luz sobre as secções das paredes internas.

Numa alusão aos templos, o céu é visível através desta abertura (templum) numa reminiscência ao antigo costume de retirar algumas telhas da cobertura das câmaras funerárias para permitir que as almas dos mortos abandonassem os seus restos mortais.

O edifício destinado aos serviços litúrgicos foi posicionado na extremidade do pórtico. O pórtico por sua vez é uma estrutura que oferece protecção adequada à inclemência dos elementos naturais, e quanto à sua atmosfera, esta mostra-se um pouco mais dramática do que a da área do propileu onde, dadas certas condições climáticas, se pode observar água e alguns sinais de luz em movimento **[Ilustração 87 e 88]**.



**Ilustração 87** – Desenho de Scarpa para o Pórtico, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 10)



**Ilustração 88** – “Pórtico”, Sergio e Sofia Los. (Polano, 1995, p. 97)

No final do referido pórtico, existe um muro/parede em betão branco, revestido por uma grelha formada por tiras verticais e horizontais de ferro e por uma porta de ébano<sup>121</sup> localizada no seu centro. Esta parede em betão branco tem em simultâneo a função de uma porta, com uma dobradiça pivô, que oferece uma grande entrada para o interior do salão, no momento de colocação do caixão no seu interior e para a entrada dos familiares e amigos. Após este momento, é fechado novamente para que se possa realizar o ritual fúnebre de modo mais privado e resguardado **[Ilustração 89]**.



**Ilustração 89** - Muro em betão, porta pivô decorado com tiras de ferro, Sergio e Sofia Los. (Polano, 1995, p. 98)

<sup>121</sup> “Estamos perante um portão de betão branco, com listas metálicas verticais e horizontais, com uma pequena porta de madeira ao centro, à escala do corpo humano. Parece uma reminiscência de um quadro neoplástico (Porta Mondrian).” (Ferreira, Vicente, 2012, p. 180)

A área do nártex<sup>122</sup> está situada para além deste limite exterior. Dentro do nártex, ao olhar para trás, existe a referida porta de ébano que, juntamente com a janela vertical localizada na parte superior da porta (verga), pode ser associado como parte da Cruz Tau<sup>123</sup>. Este tipo de cruz não possui a parte superior, como a Cruz Cristã, o que em termos simbólicos representa o caminho em direcção a uma dimensão superior.



Ilustração 90 – Abertura Circular, Arquivo Carlo Scarpa. (Marcianò, 1985, p. 162)

O atravessamento deste pequeno átrio, conduz ao salão principal da capela<sup>124</sup>, a qual é acedida atravessando uma grande abertura circular que remete para o ómega<sup>125</sup> do alfabeto grego. O acto de entrar para este lugar de culto e cerimónia religiosa, pode ser entendido como a expressão de um símbolo de finalidade e cumprimento **[Ilustração 91 e 92]**.

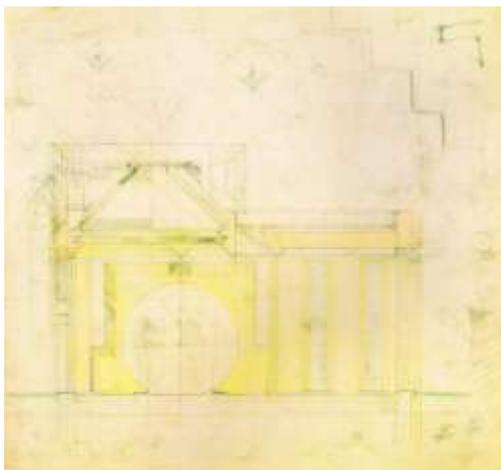
---

<sup>122</sup> **Nártex** – ver glossário.

<sup>123</sup> **Cruz Tau** – ver glossário.

<sup>124</sup> “Ao entrar no interior da capela passa-se um portal interno em forma de ómega. Por aqui todo o interior é repleto de sinais e significados.” (Ferreira, Vicente, 1997, p. 186)

<sup>125</sup> **Ómega** – ver glossário.

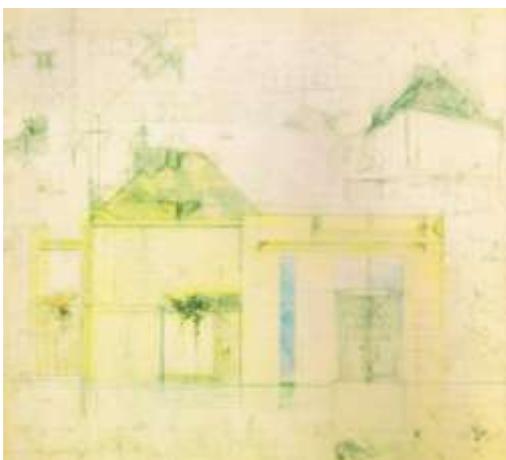


**Ilustração 91** –Corte - desenho de Carlo Scarpa, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 15)



**Ilustração 92** – Abertura circular no interior da capela, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 144)

A capela é, formalmente, um prisma cúbico rodado 45° relativamente aos limites definidos pelas paredes do perímetro exterior da mesma. A porta, apresenta-se através de uma construção de um diedro apontado para norte. A sala em termos quantitativos apresenta ser muito maior do que realmente é, e isso provém do artifício arquitectónico de colocar a entrada diagonalmente em relação ao plano quadrado deste espaço **[Ilustração 93 e 94]**.



**Ilustração 93** – Desenho da capela – Carlo Scarpa, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 14)

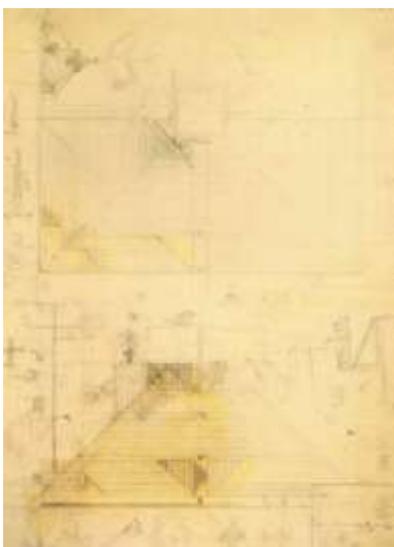


**Ilustração 94** – Capela do cemitério Tomba Brion, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 144)

A luz penetra pelos vãos verticais e esguios que se estendem desde o nível do pavimento até ao tecto. Os vidros destes vãos, foram montados com recurso a uma técnica refinada que oculta a moldura do aro. Esta é uma estrutura composta por paredes nuas com pregas, bordos escalonados que incitam, no observador, sensações proveniente da luz vibrante.

A capela repousa sobre um espelho de água que reflecte a luz do sol e o céu, reflectindo-se também na superfície líquida os raios de luz que invadem o interior com múltiplas mutações e variações.

No canto norte da sala, sob a truncada cúpula em forma de pirâmide em ébano e madeira, o altar de bronze é banhado pela luz proveniente de uma abertura superior. Na extremidade deste espaço, depois do altar, existem dois estores de tela que abertos fornecem uma visão seriada para o exterior e permitem que a luz reflectida na água invada a sala **[Ilustração 95, 96 e 97]**.



**Ilustração 95** – Desenho de execução do tecto da capela, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 46)



**Ilustração 96** – Cúpula truncada em forma de pirâmide, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 47)



**Ilustração 97** – Interior da capela, luz proveniente da cúpula, Klaus Frahm. (Los, 1994, p. 145)

À esquerda do altar - (quando colocado frontalmente para a área onde a congregação se reúne) -, existe um castiçal e um lustre pendente, que inunda o interior com uma luz artificial e pulsante, recriando um ambiente solene e de respeito.

O pavimento fronteiro ao altar é constituído por uma extensa laje de mármore, o qual indica o local onde o caixão deverá ser colocado temporariamente durante a cerimónia fúnebre **[Ilustração 98]**.



**Ilustração 98** – Altar da capela, Klaus Frahm.  
(Los, 1994, p. 146)

À direita do altar, uma porta permite a ligação com uma zona exterior de relvado onde estão plantados onze ciprestes. A capela fica perto da parede exterior e da estrada, permitindo que esta seja facilmente acessível para os serviços funerários realizados por membros da comunidade de San Vito di Altivole.

Perto da capela, num topo do jardim, localiza-se o túmulo de Carlo Scarpa<sup>126</sup>, desenhado pelo seu filho Tobia **[Ilustração 99]**.

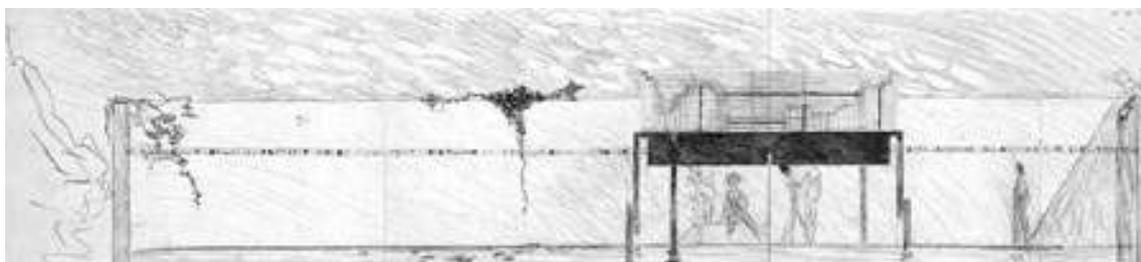


**Ilustração 99** – Túmulo de Carlo Scarpa,  
Sergio e Sofia Los. (Polano, 1995, p. 99)

---

<sup>126</sup> “[...] na Tomba Brion nasce o túmulo de Carlo Scarpa como conseguida e definitiva expressão, envolto no silêncio que envolve toda a Tomba Brion. Este representante da humanidade integrou a sua morte no seu plano de vida. Admiramos o homem que integrou o seu lugar de silêncio eterno em Terra de Ninguém. Pequena parcela de terreno entre o antigo cemitério e a Tomba Brion, que Scarpa projectou para acolher a sua última morada. Aqui repousa Carlo Scarpa sob o sinal de betão, executado pelo filho Tobia Scarpa, com forma de assinatura do próprio Carlo Scarpa. Aqui, na Terra de Ninguém, terra de relação, erguido por sonoridades harmoniosas que evocam o lugar de silêncio.” (Ferreira, Vicente, 1997, p. 188)

Na outra extremidade da configuração em L (no lado oeste) foi desenhado um espelho de água que envolve o pavilhão de meditação<sup>127</sup> [Ilustração 100, 101 e 102].



**Ilustração 100** – Pavilhão de Meditação – Desenho de Carlo Scarpa, Arquivo Carlo Scarpa. (Marcianò, 1985, p. 158)



**Ilustração 101** – Pavilhão de meditação – desenho de Carlo Scarpa, Arquivo Carlo Scarpa. (Marcianò, 1985, p. 158)



**Ilustração 102** – Pavilhão de meditação, Sergio e Sofia Los. (Polano, 1995, p. 92)

A água rasa é bastante escura estando a sua superfície coberta com plantas aquáticas e nenúfares. Scarpa projectou este tanque como se fosse uma camada impermeável de argila com o intuito de impedir a água de se infiltrar através das camadas inferiores ao cascalho.

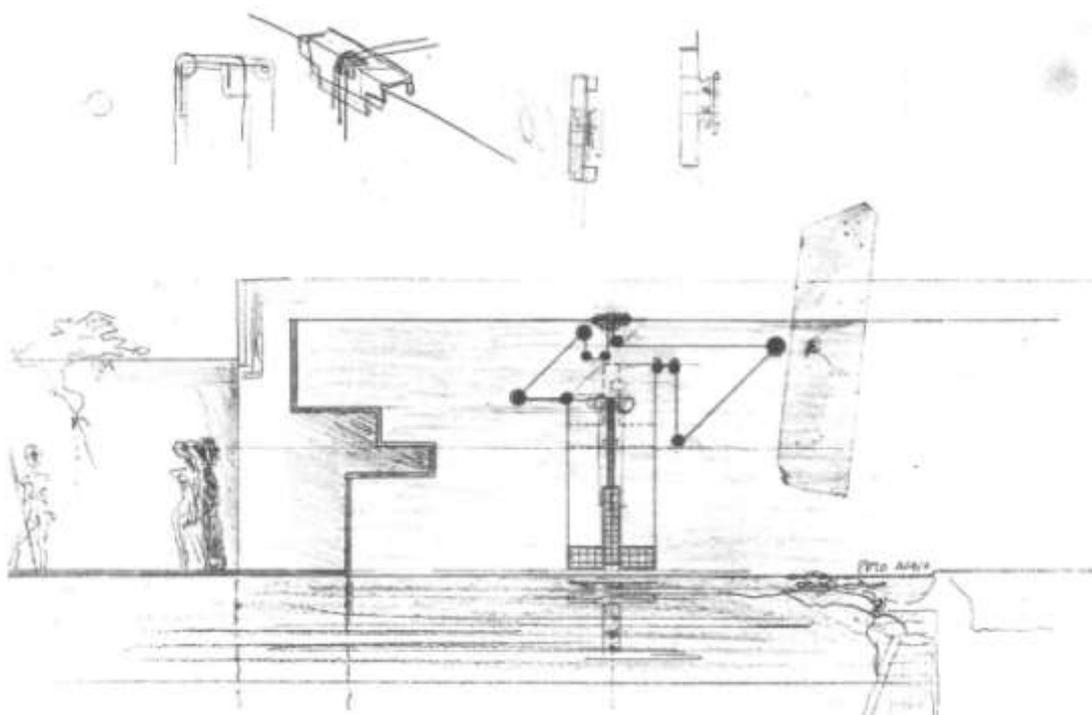
Relativamente ao pavilhão, Scarpa projectou uma pequena estrutura que se encontra elevada acima de uma plataforma de cimento, transmitindo uma ideia de que este está em repouso ou a flutuar na água, tal simulação acontece pelo modo como os suportes são puxados para trás e escondidos abaixo da sua superfície. “É o único dos meus trabalhos que visito de bom grado. Aqui a natureza é bela, um jardim. O Pavilhão construí-o para mim: venho aqui para meditar.” (Marcianò, 1985, p. 156, 157)

O telhado do pavilhão, moldado sob a forma de uma caixa prismática, é suportado através de quatro colunas de aço. As partes inferiores das colunas são cortadas a uma

<sup>127</sup> “No tanque sul, onde o Pavilhão de Meditação é peça central, são vários os símbolos que tentam descrever um pouco mais da história deste lugar. Os círculos afundados, a cruz flutuante, os nenúfares, as carpas, a água sinal de vida e matéria unificadora de todo o Complexo. (Ferreira, Vicente, 1997, p. 185 e 186)

altura de 88 cm e unidas às secções superiores ligados ao revestimento que eles suportam. Visto do relvado, a estrutura projectada remete-nos para a imagem de um baldacchino ou dossel composto por um véu ou cortina à volta de painéis verdes escuros ritmicamente unidos com pregos de cobre e concluídos, na parte superior, por uma longa caixa de tabúas de madeira.

Para aceder a este pavilhão é necessário atravessar o túnel/corredor do propileu. A entrada, é efectuada a partir de uma porta de vidro e deve ser aberta empurrando-a para baixo, usando o peso do próprio corpo **[Ilustração 103]**.



**Ilustração 103** - Corredor/Peristilo do propileu, desenho do mecanismo da porta de vidro, Arquivo Carlo Scarpa. (Frampton, 1995, p. 319)

No centro da cobertura, existe uma fenda que oferece um ponto de visão com dois anéis que se cruzam a partir da qual é possível ver os túmulos individuais no outro lado do recinto **[Ilustração 104]**.

O Pavilhão de Meditação sobre a água, onde os dois círculos da união Brion servem agora de binóculos, é o lugar privilegiado com vista panorâmica sobre a terra natal de Giuseppe Brion, San Vito di Altivole, e o seu lugar do eterno descanso, o Arcossólio. A sobreposição de planos no rasgo de um olhar mais profundo. (Ferreira, Vicente, 1997, p. 185)



**Ilustração 104** – Pavilhão de meditação, centro da cobertura, Sergio e Sofia Los. (Polano, 1995, p. 99)

O cemitério Tomba Brion é todo ele executado em betão aparente, revelando detalhes específicos, na execução e expressão deste material, na utilização do Vidro de Murano, nos mosaicos coloridos e nas peças executadas em madeira. Outro elemento significativo neste conjunto funerário é a água em movimento, importante para o estabelecimento na poética do lugar. Existe um trabalho metucioso, por parte do arquitecto, na introdução dos materiais e na configuração das volumetrias edificadas, imperando também uma dimensão semi-artesanal na utilização dos materiais tradicionais.

Carlos Scarpa projecta e executa esta obra através de objectos que geram tensões. Estes núcleos construídos são objectos repletos de simbolismos e dimensões poéticas<sup>128</sup> que este demonstra no rigoroso detalhe que aplica ao projecto **[Ilustração 105]**.

É notório como este expressa dedicadamente e intensivamente a recomposição num sistema de mosaico das partes essenciais. Para cada volume que projecta define uma geometria deformada por cortes, ou seja, fragmentada, como se sentisse necessidade de lhe provocar toda uma série de estereometrias elementares, para de seguida enfrentar as articulações, passagens e ângulos de modo mais intenso. (Marcianò, 1985, p. 154, 155)

---

<sup>128</sup> “[...] capacidade de tornar verosímil um habitar desde um construir [...] transformando poeticamente o contexto histórico-geográfico dado.” (Muntañola *apud* Neves, 1991, p. 11)

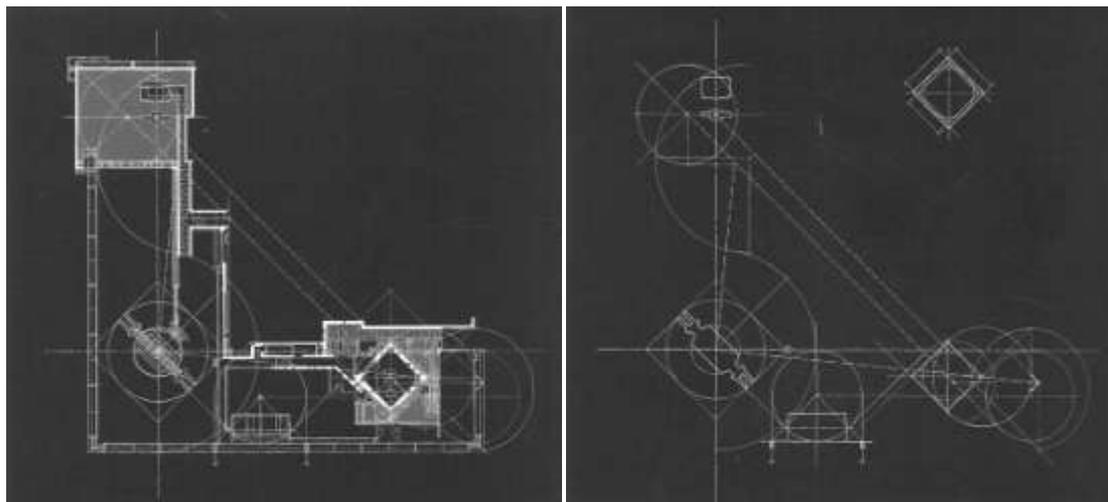


Ilustração 105 - Análise da geometria no plano. (Frampton, 1995, p. 322)

A arquitectura activa no sujeito que a percorre, os sentidos. Este objectivo é conseguido através da manipulação dos materiais, das formas e da respectiva proporção.

O cemitério oferece vários pontos de vista ao sujeito que o percorre, potenciando percepções diferenciadas, decorrentes do local ou espaço onde se encontra o observador. Estas são manifestações dos inúmeros efeitos de luz e sombra<sup>129</sup> criados por Scarpa sobre as superfícies e materiais escolhidos. O detalhe<sup>130</sup> é intransigente, chegando ao rigor de definir o posicionamento dos rebites [Ilustração 106]. A água e as espécies vegetais<sup>131</sup> são utilizadas como material de arquitectura na indução de um ambiente mítico e cheio de referências históricas aos santuários japoneses e monumentos egípcios.

Mais do que apenas uma construção, o Túmulo brion era uma paisagem mítica que explorava a erosão causada pelo tempo e os efeitos comoventes da água. Quadrados,

<sup>129</sup> “[...] Se você observar a casa japonesa tradicional, verá que ali a luz não incide directamente no interior [...] O interior é iluminado sempre por uma luz indirecta [...] Assim o interior da casa japonesa, como um todo, é escura.” (Ando *apud* Auping, 2003, p. 56)

<sup>130</sup> “A arquitectura é desafiada a formar um todo de inumeráveis peças singulares que se diferenciam em forma e função, no material e no tamanho. Para os cantos e juntas, onde as áreas do objecto se cruzam e os diferentes materiais se encontram, é preciso procurar construções e formas convenientes. São estes pormenores que determinam as pequenas nuances dentro das grandes proporções do corpo construtivo. As particularidades desenham o ritmo formal, a escalização refinada do edifício. Para cada lugar do objecto, os pormenores devem reflectir a ideia base do esboço: homogeneidade ou separação, tensão ou leveza, fricção, solidez, fragilidade... [...] Uma força mágica habita em cada criação realizada. É como se não se resistisse à magia de um corpo arquitectónico plenamente desenvolvido. Talvez só agora o nosso olhar se prenda num pormenor e permaneça espantado: estes dois pregos no chão que prendem as placas de aço junto à soleira gasta. Emoções surgem. Algo nos toca.” (Zumthor, 2009, p. 15)

<sup>131</sup> “A pedra, a água, a relva, os ciprestes, o céu azul, os pássaros, o amor do casal Brion são os elementos fundamentais em que a arquitectura se cristalizou. É a arquitectura de Scarpa. A vida está inscrita na estrutura do universo. O seu desenvolvimento é a história verdadeira. O amor, a sua sublimação mais pura.” (Ferreira, Vicente, 1997, p. 188)

losangos, círculos e outras formas emblemáticas permaneciam num estado de suspensão, sua identidade histórica ambígua, suas ressonâncias com o passado vagamente percebidas. (Curtis, 2008, p. 610)



Ilustração 106 – Detalhe com rebites. (Polano, 1995, p. 98)

Este espaço transcende a separação entre o ambiente construído e natural<sup>132</sup>, entre fluido e fixo e entre espaço e tempo.

A relação entre natureza e construção é decisiva na arquitectura. Esta relação, fonte permanente de qualquer projecto, representa para mim como que uma obsessão; sempre foi determinante no curso da história e apesar disso tende hoje a uma extinção progressiva. (Siza, 2006, p. 17)

É notório que Scarpa intervém nos pontos de contacto, ou seja, onde os elementos se associam criando conseqüentemente uma nova relação. Dissocia as partes dos volumes e inventa as suas ligações, revelando-se um procedimento muito eficaz.

O terreno plano foi esculpido numa sequência de valas, caminhos, plataformas e lagos, e tinha numerosos sarcófagos com formas abstratas curiosas, como grandes amuletos. Paredes de concreto foram facetadas, desgastadas e submergidas, dando a impressão de um sítio arqueológico repleto de ruínas e inundado pela água. (Curtis, 2008, p. 610).

Scarpa sintetiza o espírito do lugar através da transfiguração e da luz. A luz cria uma dinâmica de ambientes que oferece harmonia<sup>133</sup> e uniformidade aos espaços que compõem este cemitério, tornando-o num lugar memorável e de essências.

---

<sup>132</sup> “By this I do not mean nature in the raw but instead a -man-made-nature- chaotic nature that has been given order by man, or order abstracted from nature. It is light, sky, and water made abstract. When nature in such guise is introduced into a building composed of authentic materials and pure geometry, architecture itself is rendered abstract by nature. Architecture acquires power and becomes radiant only when materials, geometry and nature are integrated.” (Ando *apud* Dal Co, 1996, p. 456) Por isso, não quero dizer natureza no seu estado puro mas sim uma natureza feita pelo homem, natureza caótica que foi ordenada pelo homem, numa ordem abstraída da natureza. É luz, céu e água tomadas abstractas. Quando a natureza, vista deste modo, é introduzida num edifício composto de materiais autênticos e pura geometria, a arquitectura é tornada abstracta por natureza. A arquitectura adquire poder e torna-se radiante apenas quando materiais, geometria e natureza são integrados. (Tradução nossa, 2014)

<sup>133</sup> É mais uma sensação. Quer dizer, como todos estes pensamentos sobre o fazer e o produzir arquitectura [...] Acho que esta também é a tarefa mais nobre da arquitectura, o facto de ela ser uma arte para

Arquitectura Essencial

“Não é fria nem cruel

Não é perfeccionista nem intocável

Não é opressora nem esmagadora

Não é só para ser fotografada

É LIMPA e SIMPLES

É NATURAL e ABERTA

É LIVRE e LIBERTADORA

É PARA VIVER”

(Baeza, 2008, p. 37)

A sua intervenção, adjacente ao cemitério inicial, reconduz para a sucessão harmónica das partes, num contínuo desenvolvimento. A unidade final desta intervenção é conseguida por uma série de intervenções cirúrgicas que estão nos limites do grande recinto murado, no diálogo e confronto que o novo espaço funerário coloca com a pré-existência.

Scarpa revela neste projecto um interesse direccionado para o fazer, ou seja, a habilidade manual do artesão que constitui uma reflexão cognitiva.

Este arquitecto, aplicava elementos arquitectónicos seguindo uma aptidão artesanal e não se limitava apenas na conversão da forma e na realização de um desenho, mas implicava claramente uma reflexão criadora, uma fonte permanente para os desenhos dos seus pormenores.

Esta reflexão criadora teve influência de Frank Lloyd Wright, na abstracção da arte contemporânea, nas técnicas manuais dos artesãos e na arquitectura tradicional japonesa<sup>134</sup>. Sendo que nesta última podemos constatar através da utilização da água

---

ser utilizada. Mas o mais belo é quando as coisas se encontram, quando se harmonizam. Formam um todo. O lugar, a utilização e a forma. A forma remete para o lugar, o lugar é este e a utilização é esta. (Zumthor, 2006, p. 69)

<sup>134</sup> “Drawing from a traditional of craftsmanship and harmony with nature, japanese architecture originates from the part. In contrast, western architecture reflects the philosophy of a logically assembled composition or totality, from which parts develop. I think this can be said not only of architecture, but of music as well.” (Ando, 2012, p. 20) Partindo de uma tradição de artesanato e harmonia com a natureza, a arquitectura

presente na capela e no pavilhão, assim como nos canais que Scarpa utiliza na união do arcossólio com o pavilhão, na busca constante do exotismo das formas, nos materiais como é exemplo a madeira, e no efeito “da luz que há na sombra, para nos prevenir contra tudo o que brilha.” (Tanizaki, 2008)

Carlo Scarpa é um arquitecto autor, de uma grande imaginação e criatividade, a sua arquitectura é sem dúvida a base de um processo construtivo muito detalhado a partir do qual se desenvolveu a sintaxe da sua linguagem arquitectónica muito própria e artesanal.

### **3.2. O CEMITÉRIO CIDADE DE SAN CATALDO - A ANALOGIA**

O Arquitecto, a Obra e a Analogia



**Ilustração 107** – Arquitecto Aldo Rossi. (Rossi, 2001)

Aldo Rossi nasceu em Milão a 3 de Maio de 1931. Na sequência de um acidente de viação em Ghiffa, junto ao lago Maggiore, morre na sua cidade a 4 de Setembro de 1997.

---

japonesa surge da parte. Em contraste, a arquitectura ocidental reflecte a filosofia de uma composição lógica ou total, a partir da qual as partes se desenvolvem. Penso que isto pode ser dito não só para a arquitectura mas também, para a música. (Tradução nossa, 2014)

Ainda estudante, na Faculdade de Arquitectura do Politécnico de Milão, inicia em 1955, a divulgação da sua actividade teórica na revista *Casabella-Continuitá*<sup>135</sup>. Uma colaboração que se mantém até 1964, sob a direcção de Ernesto Nathan Rogers<sup>136</sup>.

Pioneiro na releitura da arquitectura do iluminismo<sup>137</sup> e do movimento moderno, refundamentou o conhecimento, a teoria e o processo da composição arquitectónica na história e na dinâmica dos processos urbanos.

A “Arquitectura da Cidade”, de 1966, constitui um marco teórico fundamental na bibliografia do último século. “A autobiografia científica” (1981) e “Os Cadernos Azuis” (19 de Junho de 1968 – 5 de Dezembro de 1992) constituem documentos imprescindíveis para o conhecimento do seu pensamento como arquitecto e grande figura da cultura italiana contemporânea.

Foi assistente de Ludovico Quaroni<sup>138</sup> em Arezzo e de Carlo Aymonino<sup>139</sup> em Veneza. Professor desde 1965, leccionou em Milão, Veneza e Palermo.

Desenvolveu e dirigiu estudos de tipologia e morfologia urbana que, alargando o campo do conhecimento disciplinar e os nexos entre os factores que determinaram a dinâmica e a forma urbana, influenciaram e traduziram-se em numerosos projectos urbanos.

O cemitério de San Cataldo localizado na cidade Italiana de Módena reflecte o pensamento teórico do seu autor impregnado pela dimensão histórica, artística e

---

<sup>135</sup> **Casabella Continuitá** é uma revista histórica de arquitectura, planeamento e design de renome internacional, fundada em 1928.

<sup>136</sup> **Ernesto Nathan Rogers** (1909 - 1969) foi um arquitecto italiano e formou-se no Politécnico di Milano, em 1932.

<sup>137</sup> **Iluminismo** foi um movimento intelectual que ocorreu na Europa do século XVIII, e teve a sua maior expressão em França, palco de grande desenvolvimento da Ciência e da Filosofia. Teve grande influência a nível cultural, social, político e espiritual. Também conhecido como Época das Luzes, foi o período de transformações na estrutura social, na Europa, onde os temas giravam em torno da Liberdade, do Progresso e do Homem. Iluminismo foi um processo desenvolvido para corrigir as desigualdades da sociedade e garantir os direitos naturais do indivíduo, como a liberdade e a livre posse de bens. Os iluministas acreditavam que Deus estava presente na natureza, e também no próprio indivíduo, sendo possível descobri-lo por meio da razão.

<sup>138</sup> **Ludovico Quaroni** (1911 - 1987) foi arquitecto, escritor e professor universitário italiano e formou-se no Instituto de Arquitectura da Universidade de Roma em 1934. Devido aos principais problemas de arquitectura e urbanismo de seu tempo, fez inúmeras publicações submetendo-as à análise crítica, severa e contínua.

<sup>139</sup> **Carlo Aymonino** (1926 - 2010) foi um arquitecto italiano e formou-se na Universidade La Sapienza, em 1950. Desenvolveu uma paixão pela arte através do conhecimento de Mario Mafai, Toti Scialoja, Roberto Melli e Renato Guttuso. Leccionou na Faculdade de Arquitectura de Palermo (1967), Veneza (1963-1981), e Roma (onde se tornou professor de composição arquitectónica na Universidade La Sapienza, de 1980 até 1993). De 1974-1979 tornou-se reitor do Instituto Universitário de Arquitectura de Veneza e adere ao neo-realismo.

poética, assim como pela própria cidade. É relevante no presente caso de estudo salientar que a matriz ideativa de Aldo Rossi neste projecto foi o estabelecimento da ligação entre as formas monumentais do cemitério e as estruturas industriais desta cidade.

A sistemática investigação teórica de Aldo Rossi na compreensão dos arquétipos que informam a arquitectura da cidade, encontram visibilidade física no projecto deste cemitério, localizado na periferia da cidade de Módena<sup>140</sup>, Itália, na região de Emilia Romagna<sup>141</sup> [Ilustração 108 e 109].



Ilustração 108 – Ortofotomapa da Cidade de Módena, Itália (Google Inc., 2014)

---

<sup>140</sup> **Módena** é uma comuna italiana da região de Emilia Romagna, província de Módena.

<sup>141</sup> **Emília-Romagna** é uma região situada no norte de Itália, cuja capital é Bolonha. Limita-se ao norte com o Vêneto e Lombardia, a oeste com o Piemonte e a Ligúria, ao sul com a Toscana e com a República de São Marinho. Esta região é composta pela união de duas regiões históricas: a Emília, que compreende as províncias de Placência, Parma, Reggio, Módena e parte da província de Bolonha, com a capital, e a Romagna, com as restantes províncias de Ravena, Rimini, Forlì-Cesena e a parte oriental da província de Bolonha.



Ilustração 109 – Ortofotomapa do cemitério de San Cataldo, em Módena. (Google Inc., 2014)

Este caso de estudo é uma estrutura que se constrói na adjacência do cemitério original de San Cataldo realizado pelo arquitecto Cesare Costa entre 1858-1876. O cemitério original de San Cataldo é uma estrutura neoclássica que se encontra situado a noroeste do centro de Módena [Ilustração 110]. A este está anexo um pequeno cemitério judeu delimitado por um pequeno muro em tijolo. Inicialmente, mais precisamente entre 1967 e 1969, a estrutura neoclássica foi declarada como inadequada pelo município e o projecto foi entregue ao Arquitecto Carlo Scarpa<sup>142</sup> para que este tentasse resolver os problemas existentes. Contudo acabou por não resultar em qualquer proposta em virtude da duração de tempo que este autor levava para terminar os seus projectos. Após este acontecimento, em 1971 foi convocado um concurso nacional pelo município de Módena que disponibilizava um lote de terreno, a norte e a oeste do cemitério de Cesare Costa.

<sup>142</sup> “El cementerio neoclásico de San Cataldo, en Módena, construido por Cesare Costa entre 1858 y 1876, se había ido colmatando poco a poco. Entre 1967 y 1969, Carlo Scarpa trató de resolver el problema, pero sus esfuerzos no llegaron a nada, por lo que se convocó un concurso para construir una ampliación, que Rossi ganó en 1971. Se aceptó su propuesta de hacer una gran ampliación, y la obra empezó a comienzos de los años 1980.” (Jones, Canniffe, 2013, p. 374) O cemitério neo-clássico de San Cataldo em Módena construído por Cesare Costa entre 1858 e 1876 tinha sido gradualmente danificado. Entre 1967 e 1969, Carlo Scarpa tentou resolver o problema, mas os seus esforços não deram em nada, deste modo foi convocado um concurso para construir uma ampliação, que Rossi ganhou em 1971. A sua proposta para a grande ampliação foi aceite, e o trabalho começou no início de 1980. (Tradução nossa, 2014)



Ilustração 110 – Cemitério neoclássico de Cesare Costa. (Arnell, Bickford, 1985, p. 90))

O concurso tinha por objectivo a ampliação do antigo cemitério tendo sido ganho pelo arquitecto Aldo Rossi que o desenvolveu em parceria com Gianni Braghieri<sup>143</sup>. O projecto é atribuído em Julho de 1971<sup>144</sup> a esta dupla, apesar de estar marcada para Novembro desse mesmo ano, o que gerou inúmeras polémicas. O júri considerava a proposta apresentada como um conjunto coerente que se relacionava claramente com o cemitério de Cesare Costa e com o cemitério Judeu, na qual era possível encontrar uma alternativa para a crescente desordem das cidades modernas. Numa outra perspectiva os opositores da solução vencedora consideraram as formas monumentais propostas um factor de conflito com a paisagem da cidade de Módena.

<sup>143</sup> **Gianni Braghieri** (1945), desde 1987, foi professor de Arquitectura e composição arquitectónica na Faculdade de Engenharia da Universidade de Palermo. Em 1991 leccionou no Politécnico de Milão e, em 1996, na Faculdade de Engenharia da Universidade de Bolonha. Em 1987 e 1993, foi Professor Visitante na École Polytechnique Fédérale de Lausanne; em 1990 e em 1993, em Syracuse Universidade de Florença; em 1996-1997 na Universidade de Princeton. Em 1999, fundou em Cesena a nova Faculdade de Arquitectura "Aldo Rossi", da Universidade de Bolonha, onde foi presidente até 2005. A sua carreira como arquitecto começou em 1971, quando venceu o concurso para o novo cemitério em Módena com Aldo Rossi, com quem iniciou uma longa colaboração até 1986. Nos últimos anos, desenvolveu inúmeros projectos e realizações.

<sup>144</sup> "Es el proyecto ganador del concurso nacional de 1971 que proponía como tema la ampliación del viejo cementerio neoclásico de Costa." (Braghieri, 1997, p. 50) É o projecto vencedor do concurso nacional de 1971 tema que propõe o alargamento do antigo cemitério neoclássico de Costa. (tradução nossa, 2014)

Antes da entrega do concurso, Rossi sofreu um acidente de automóvel muito grave, que implicou um longo período de convalescência passado no hospital. Enquanto recuperava, surgiu-lhe a ideia generativa para resposta ao problema do cemitério<sup>145</sup>. Este autor, através de uma analogia<sup>146</sup>, relacionou a estrutura óssea do seu corpo com uma série de fracturas, que seriam unidas novamente, registando esta comparação na sua Autobiografia Científica. Neste livro reflectiu sobre a noção de fragmento: “Mas a questão do fragmento em arquitectura é muito importante, já que, talvez, apenas as destruições exprimam completamente um facto [...] Penso numa unidade, ou num sistema feito somente de fragmentos reconstruídos [...]” (Rossi, 2013, p. 33).

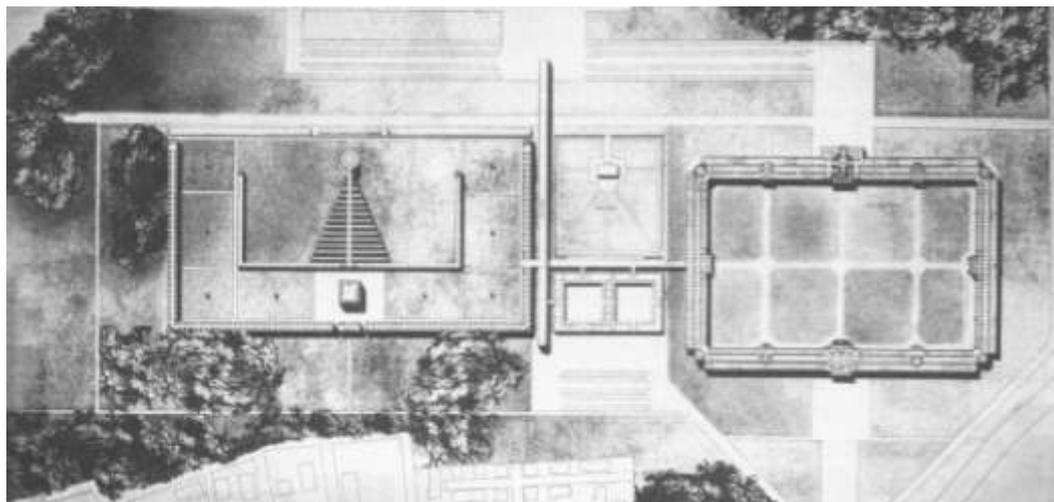
A teorização do papel da edificação na construção do Lugar Arquitectónico defende a relação das preexistências na caracterização do produto edificado inserido na relação urbanística com a cidade. O sistema que constrói Cidade não se move de forma passiva nem por mimetismo mas, pelo contrário, sempre na perspectiva da reinvenção da própria estrutura urbana.

O referido padrão do existente, interessante do ponto de vista geométrico e da malha urbana, torna-se notório no novo complexo, adoptando o alinhamento do novo muro a partir do muro do cemitério Judeu, de modo a salvaguardar a unidade ao desenho de conjunto **[Ilustração 111]**.

---

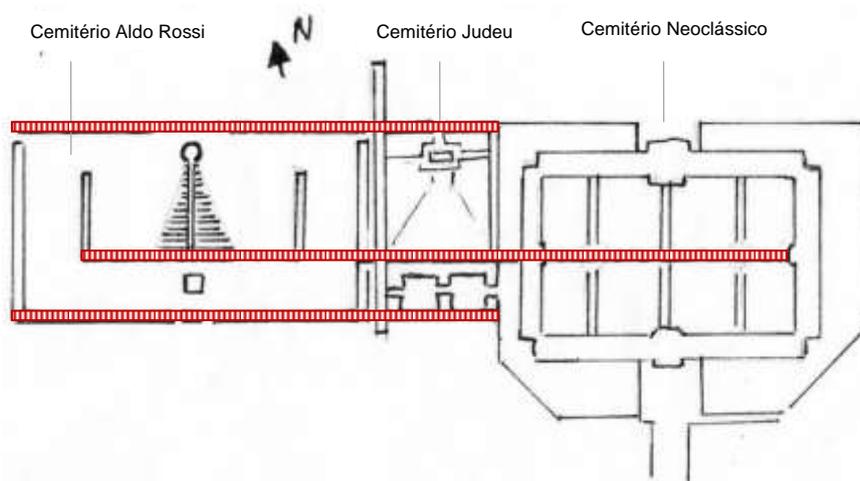
<sup>145</sup> “Em meados de 1971, em abril, na estrada para Istambul, entre Belgrado e Zagreb tive um grave acidente de automóvel. Talvez daquele acidente, como já disse, tenha nascido, no pequeno hospital de Slavonski Brod, o projecto para o cemitério de Módena e simultaneamente terminava a minha juventude. Estava num pequeno quarto no rés-do-chão junto a uma janela donde via o céu e um pequeno jardim. Estando quase imobilizado, pensava no passado mas ao mesmo tempo não pensava; observava a árvore e o céu. Esta presença das coisas e o alhear-me delas – ligada também à dor e à manifesta presença dos ossos – remetia-me para a infância. No verão seguinte, ao estudar este projecto, talvez me tivesse ficado apenas esta imaginação e a dor dos ossos; via a conformação osteológica do corpo como uma série de fracturas por reconstituir. Em Slavonski havia identificado a morte com a morfologia do esqueleto e com as alterações a que este pode estar sujeito. Compreendo que seja parcial identificar a morte com uma espécie de fractura.” (Rossi, 2013, p. 37)

<sup>146</sup> “A analogia organiza as similitudes que pressupõem a compreensão da anterioridade. A essas similitudes, a que chamamos analogias, não no senso platónico que subentende uma relação de igualdade qualitativa e quantitativa; mas no senso esotérico de relação das leis vitais, damos o nome de poética.” (Brazinha, 2001, p. 35 - 36)



**Ilustração 111** – Desenho de conjunto, cemitério de San Cataldo, Módena – à esquerda cemitério de Aldo Rossi, no centro cemitério Judeu e à direita o cemitério neoclássico de Cesare Costa, E. C. (Jones, Canniffe, 2013, p. 377)

O referido alinhamento foi definido tendo por objectivo criar um percurso entre os três cemitérios. O percurso estende-se desde o cemitério neoclássico de Césare Costa que assume a tipologia de um edifício rectangular e que se desenvolve em torno de um grande pátio central rectangular delimitado pela colonata do edifício do columbário, sendo que este pátio se encontra ocupado por sepulturas de pedra, passando pelo cemitério Judeu até à união com cemitério proposto por Aldo Rossi. Apesar do novo complexo estar alinhado pelo muro do cemitério judeu é perceptível que a referida união é estabelecida pela manutenção da forte presença dos percursos interiores aos dois cemitérios pré-existentes. Esta intenção de Rossi estrutura geometricamente o desenho, extremamente rigoroso, e o posicionamento dos objectos arquitectónicos propostos para dar cumprimento ao programa do cemitério **[Ilustração 112]**.



**Ilustração 112** – Alinhamento entre os três cemitérios. (Ilustração nossa, 2014)

No projecto inicial de Rossi o cemitério era composto por um edifício perimétrico rectangular que servia de columbário. Este edifício, de dois pisos, delimitava por completo o cemitério.

A estrutura definida adoptou como tipologia<sup>147</sup> base o pátio central rectangular delimitado a norte por um muro, tal como no cemitério neoclássico. Toda a sua composição é regida por uma simetria absoluta em relação ao eixo central do pátio [Ilustração 113].

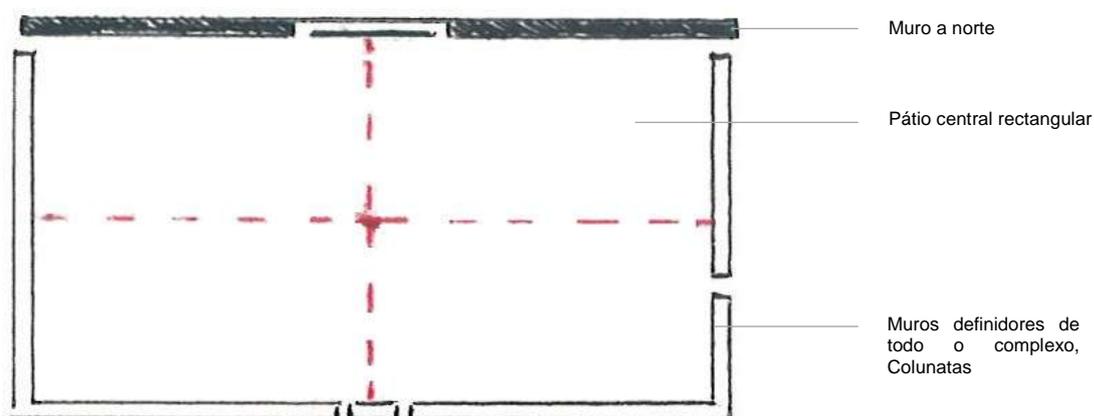


Ilustração 113 – Edifício perimétrico e pátio central rectangular. (Ilustração nossa, 2014)

O pátio é delimitado por **colunatas** onde se localizam os nichos<sup>148</sup> fúnebres, marcados por **corredores**, que constituem os muros definidores de todo o complexo. Estes definem o limite do cemitério e a sua extensão é utilizada para colocar os restos funerários, funcionando também como elementos horizontais de deslocamento, ao longo dos quais se realizam os cortejos e os rituais fúnebres. Estas arcadas perimetrais e centrais desenvolvem-se tanto ao nível do piso térreo como dos pisos superiores.

Os dois **pórticos**, um na ala norte do columbário e outro na ala sul, aparecem independentes do columbário tornando evidente a marcação da entrada do cemitério e o seu próprio carácter de pórtico [Ilustração 114, 115 e 116].

<sup>147</sup> “La forma tipológica del cementerio se caracteriza por recorridos porticados rectilíneos, a lo largo de los cuales se ordenan los nichos.” (Braghieri, 1997, p. 50) A forma tipológica do cemitério é caracterizada por caminhos rectilíneos porticados, ao longo do qual os nichos são ordenados. (Tradução nossa, 2014)

<sup>148</sup> **Nichos** – ver glossário.



**Ilustração 114** – Pórtico da ala Sul do cemitério – “óleo sobre madeira”. (Rossi, 2013)



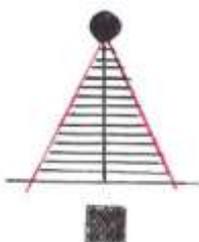
**Ilustração 115** – Estudo do pórtico de Modena, “caneta e pincel sobre o papel”. (Rossi, 2013)



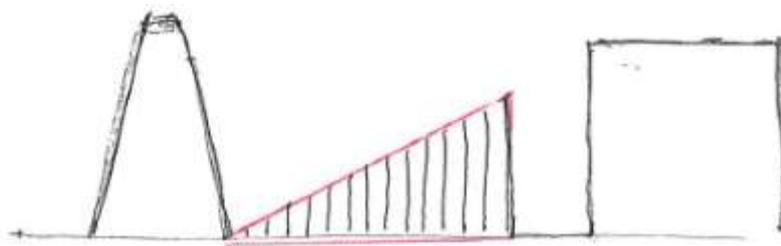
**Ilustração 116** – Estudo do pórtico. (Rossi, 2013)

Alinhados com os pórticos e no desenvolvimento do eixo central (norte-sul) do pátio localizavam-se um santuário em forma de **cu**bo sem cobertura, um percurso de ligação entre o santuário e um edifício **c**ônico que servia de vala comum e de ossário para os mortos da guerra. Ao longo e perpendicularmente ao percurso desenvolviam-se uma série de catorze fileiras de edifícios que serviam de ossários (espinha dorsal), sendo que este conjunto assume uma forma triangular tanto em planta como em alçado **[Ilustração 117 e 118]**.

El continuo rediseño de los elementos fijos: el pórtico, la galería, el cubo, el cono, las columnas que se componen y se sobreponen hasta formar los elementos reales y cotidianos, en el momento que descienden o escogen el *locus* en el que deben realizarse e incluso para el que no han sido pensados, es cuando se transforma en arquitectura.<sup>149</sup> (Braghieri, 1997, p. 15)

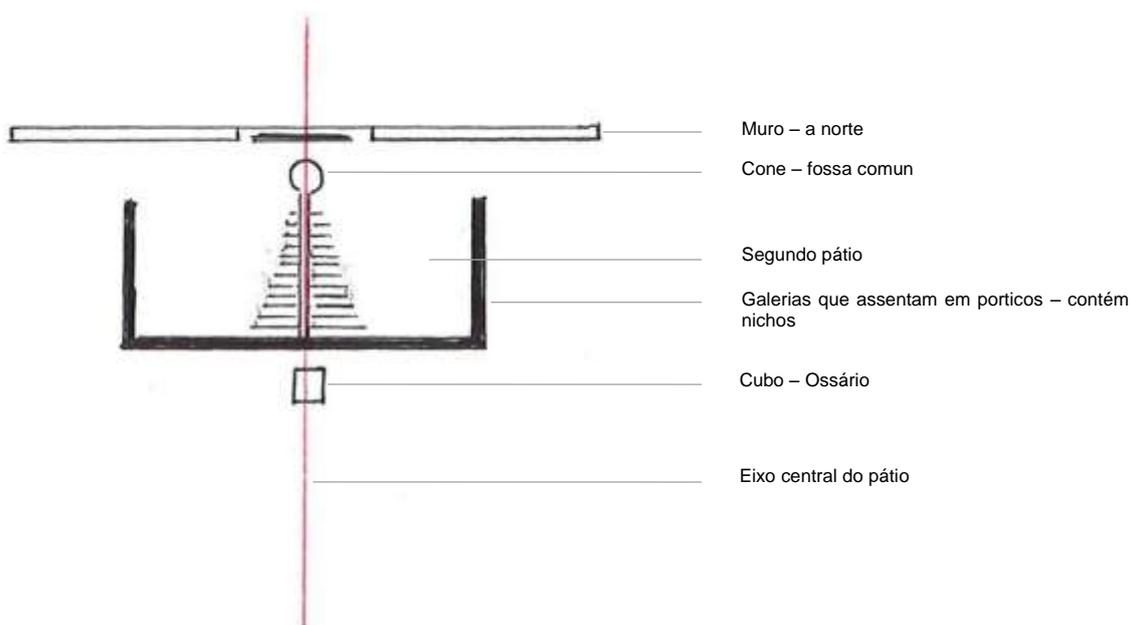


**Ilustração 117** – Espinha dorsal que assume forma triangular em planta. (Ilustração nossa, 2014)



**Ilustração 118** – Espinha dorsal que assume forma triangular em corte. (Ilustração nossa, 2014)

A esta unidade Rossi juntou um segundo pátio, igualmente cercado por longas galerias que assentam em pórticos, com dois ou três pisos e que contém os nichos para as urnas cinerárias<sup>150</sup> **[Ilustração 119]**.



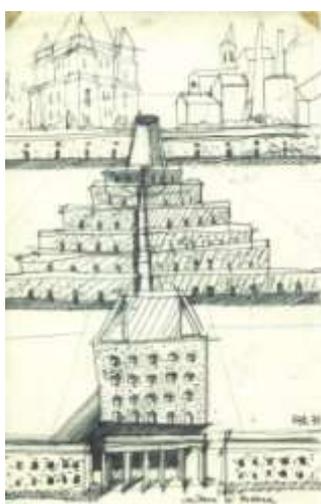
**Ilustração 119** – Segundo pátio. (Ilustração nossa, 2014)

Este segundo pátio é definido através de um edifício, constituído principalmente por columbários para a deposição de caixões. Neste edifício encontram-se novamente no

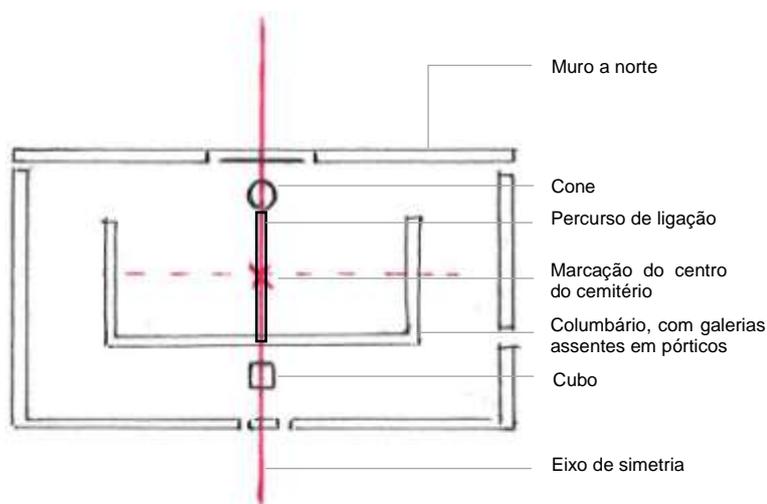
<sup>149</sup> O continuo redesenho de elementos fixos: o pórtico, a galeria, o cubo, o cone, as colunas que se compõem e se sobrepõem para formar elementos reais e quotidianos, no momento que descem ou escolhem o lugar em que devem realizar-se e, mesmo que não tenham sido concebidos, é quando se transforma em arquitectura. (Tradução nossa, 2014)

<sup>150</sup> **Urnas Cinerárias** – ver glossário.

centro desta área, outros columbários com sucessão regular inscrita num triângulo. Esta espinha central, ou eixo vertebral, dilata-se em direcção a uma base e os braços do último corpo transversal tendem a fechar-se. A dita espinha central é dividida ao meio por um percurso que faz a ligação entre dois elementos importantes na estrutura do projecto, os quais podem mesmo ser considerados marcos do cemitério de Módena. Este percurso que visa estabelecer a ligação entre os referidos dois elementos, e marca em simultâneo o centro do próprio cemitério, dividindo-o em duas partes simétricas [Ilustração 120 e 121]. A analogia ao corpo humano manifesta-se na organização da estrutura programática deste complexo funerário.

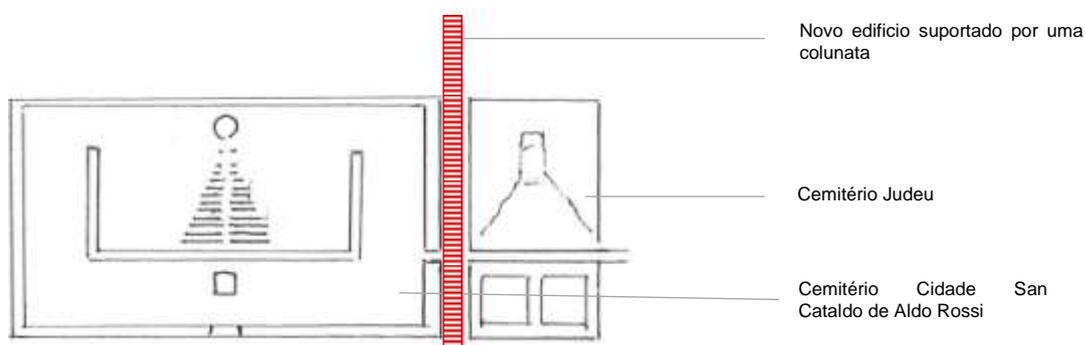


**Ilustração 120** – Perspectiva do percurso de ligação do Cubo ao Cone. (Rossi, 2013)



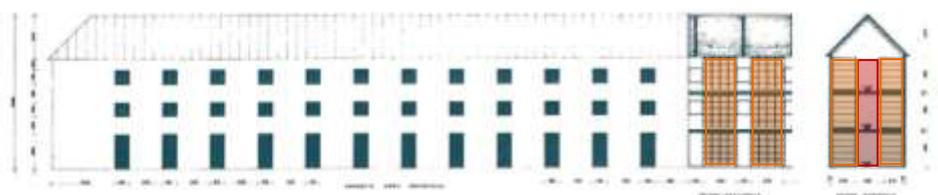
**Ilustração 121** – Percurso de ligação entre o cubo e o cone e marcação do centro do cemitério. (Ilustração nossa, 2014)

Paralelamente e ao longo da ala nascente do columbário acrescenta-se um novo edifício suportado por uma colonata que delimita e faz a ligação com o cemitério Judeu [Ilustração 122].



**Ilustração 122** – Cemitério de Aldo Rossi – edifício suportado por uma colonata. (Ilustração nossa, 2014)

O columbário que inicialmente fora projectado como um edifício de dois pisos adquiriu mais um piso, 3º piso, sendo a sua disposição interna semelhante à do columbário do antigo cemitério de San Cataldo. Este constitui-se através de longos corredores com nichos que ocupam a superfície de ambas as paredes. O edifício do columbário é então encerrado ao nível do terceiro piso com uma cobertura metálica de duas águas, tal como no edifício da colunata. Estes dois edifícios acabam por ser ligados neste mesmo piso através de pontes metálicas [Ilustração 123 e 124].

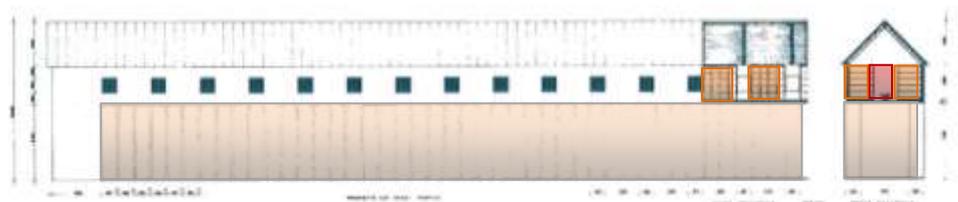


**Ilustração 123** - Alçado, corte longitudinal e corte transversal do edifício do columbário, Aldo Rossi. ([Adaptado a partir de : ] Arnell, Bickford, 1985, p. 97)

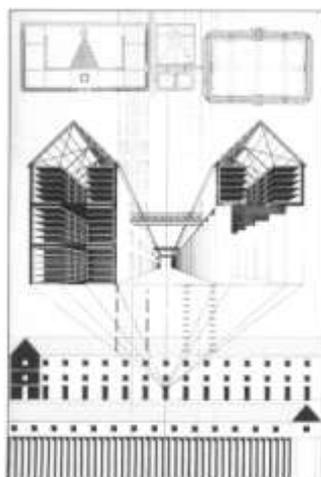


**Ilustração 124** - “Corte transversal do edifício do columbário e da colunata”, ligação feita por pontes metálicas no último piso, Aldo Rossi. ([Adaptado a partir de : ] Arnell, Bickford, 1985, p. 96)

O edifício da colunata é composto no seu piso térreo por uma colunata que suporta um piso superior idêntico ao último piso do columbário também ele ocupado por nichos para a colocação de ossadas. Esta colunata serve de percurso coberto e albergue para actividades ligadas aos cultos fúnebres como floristas e lapidários [Ilustração 125, 126 e 127].



**Ilustração 125** - Alçado, corte longitudinal e corte transversal do edifício da colunata, Aldo Rossi. ([Adaptado a partir de : ] Arnell, Bickford, 1985, p. 97)



**Ilustração 126** – Axonometria e corte do columbário e colunata, E. C. (Jones, Canniffe, 2007, p. 382)



**Ilustração 127** – Interior do columbário, E. C. (Jones, Canniffe, 2007, p. 383)

Entre os edifícios, do columbário e da colunata, existe um percurso que dá acesso aos túmulos familiares que se encontram na fachada nascente do columbário, estes elementos são em betão armado com acabamento em pedra e coberturas metálicas **[Ilustração 128]**.



**Ilustração 128** – Túmulos familiares, Luigi Ghirri. (Braghieri, 1997, p. 56)

Na extremidade do citado eixo/percurso estão colocados dois elementos com formas bem definidas: um cubo e um cone. O interior do cubo, comporta o santuário aos mortos da guerra. No cone e por baixo dele, existe uma fossa comum e o ossário do antigo cemitério. Este par monumental está unido ao eixo vertebral do cemitério por meio de uma configuração osteológica<sup>151</sup>. A geometria e a posição dos objectos

<sup>151</sup> “Estos dos elementos monumentales quedan unidos a la espina central de los osarios mediante una configuración osteológica. Sólo su relación dimensional es monumental, término que aqui se entiende

arquitectónicos revela a interligação entre relação dimensional e monumental destes, funcionando simultaneamente como uma alusão ao significado da Morte e da Memória **[Ilustração 129]**.

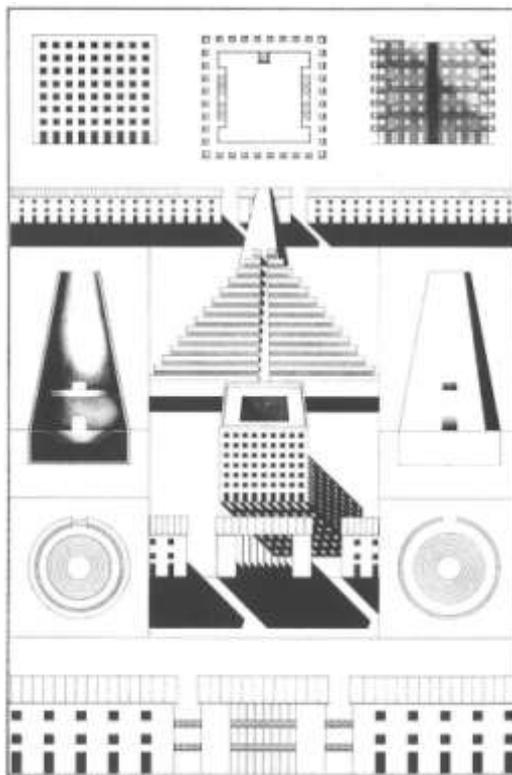


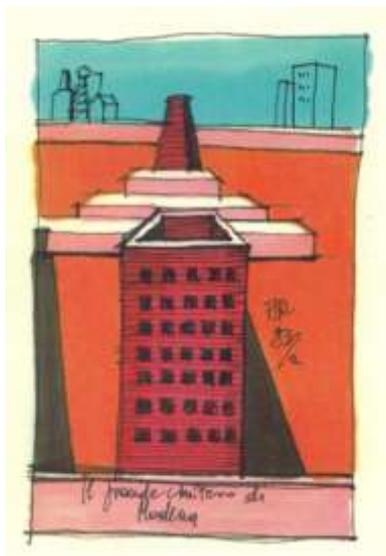
Ilustração 129 – Perspectiva, cubo e corte, E. C. Jones, Canniffe, 2013, p. 379)

O santuário<sup>152</sup> é um edifício construído em betão armado com acabamento em estuque vermelho. É uma forma cúbica de 19,5 metros de lado e 17 metros de altura. Foi concebido como a casa dos mortos e não tem cobertura nem pisos superiores, apesar de estarem desenhados nas fachadas um conjunto de vãos **[Ilustração 130]**.

---

como descripción del significado de la muerte y del recuerdo.” (Braghieri, 1997, p. 50) Estes dois elementos monumentais estão ligados à espinha central dos ossários segundo uma configuração osteológica. Somente a sua relação dimensional e monumental, é um termo que é entendido aqui como uma descrição do significado da morte e lembrança. (Tradução nossa, 2014)

<sup>152</sup> “[...] «É no santuário que se dão os primeiros passos para o sublime; eles (os artistas) aprendem a separar o elemento casual das formas; surgem os tipos e, por fim, inícios de ideias»”. (Rossi, 2001, p. 155)



**Ilustração 130** – Santuário, edifício cúbico – “caneta e pincel sobre papel”. (Rossi, 2013)

O edifício cúbico é composto por uma série de vãos repetidos regularmente e remetem para uma edificação sem pavimento e sem cobertura. Os vãos sem vidros assumem o carácter de simples perfurações no plano vertical dos paramentos.

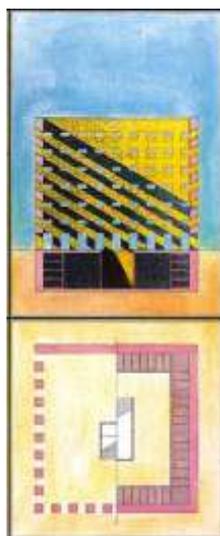
Este edifício cúbico possui sessenta e três vãos que se repetem de igual modo em cada uma das suas quatro fachadas, perfazendo um total de duzentos e cinquenta e dois vãos. A sua repetição é uma regra estabelecida do 1º piso ao 7º piso sem qualquer excepção.

Relativamente ao piso térreo verifica-se a abertura de nove portas em cada uma das suas quatro fachadas, totalizando trinta e seis portas, sendo a altura destas três vezes a altura dos vãos, estando perfeitamente alinhadas com os vãos **[Ilustração 131]**.



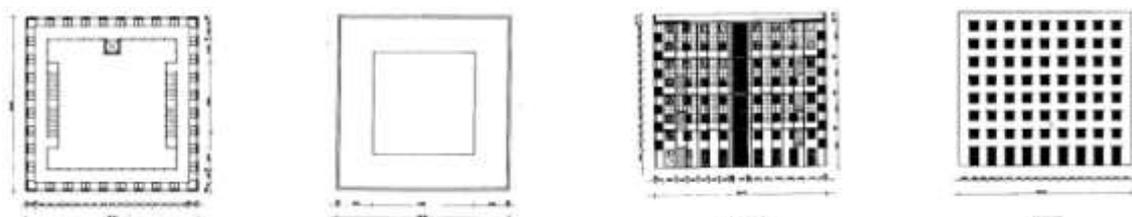
**Ilustração 131** – Construção cúbica – Ossário, E. C. (Jones, Canniffe, 2013, p. 385)

A forma cúbica<sup>153</sup> manifesta rigor ortogonal. A sua estrutura e os seus paramentos exteriores assumem o valor de muros perfurados e em simultâneo a assumpção de um contentor de espaço. Contudo o vazio interior impera, mas não na totalidade, pois existem escadas que, no projecto inicial, permitiam apenas o acesso a um columbário que se encontrava no único piso subterrâneo **[Ilustração 132]**.



**Ilustração 132** – Planta e Corte do edifício cúbico do Santuário – Piso subterrâneo. (Arnell, Bickford, 1985, p. 94)

Em 1976 o projecto inicial foi alterado e o edifício cúbico, inicialmente um santuário, transforma-se num ossário. Este mantém-se idêntico no seu exterior, mas no seu interior são acrescentados nichos na espessura da parede para a colocação de ossadas em três níveis formados por balcões metálicos, sendo o acesso a estes realizado através de escadas apoiadas numa estrutura de aço que lhes confere uma dimensão provisória. Deste modo o piso subterrâneo anteriormente projectado como columbário é removido **[Ilustração 133 e 134]**.



**Ilustração 133** – Planta do piso tipo, planta de cobertura, corte e alçado do ossário, Aldo Rossi. (Arnell, Bickford, 1985, p. 98)

<sup>153</sup> “No projecto de Módena [...] a luz que entra no cubo, que, no corte, define faixas rigorosas [...]” (Rossi, 2013, p. 40)

El rigor ortogonal, sin concesiones, caracteriza la forma cúbica y los pórticos perimétricos del columbario del cementerio de San Cataldo, en Módena. Desde el punto de vista arquitectónico y estructural, las superficies exteriores – perforadas por huecos no acristalados – pueden considerarse también muros multiperforados, dada la suave continuidad del revoco y la ausencia de todo o indicio de vigas o pilares. El espesor del pórtico – exagerado por la profundidad del conjunto de compartimentos del osario - refuerza ideas como la oquedad y el vacío, que nos traen reminiscencias de las cuencas vacías de una calavera. Esta lectura corresponde a un entendimiento de la obra como «un edificio inacabado, desierto, una metáfora construida de la muerte». El interior del edificio también está prácticamente hueco a excepción de las escaleras y las galerías, sostenidas por un entramado de esqueleto de acero com cualidades opuestas, casi como un andamiaje.<sup>154</sup> (Charleson, 2007, p.48 e 49)



**Ilustração 134** – Nichos na espessura da parede, escadas apoiadas numa estrutura de aço. (Arnell, Bickford, 1985, p. 101)

A repetição do módulo nos vãos e nas portas, os vãos sem qualquer caixilho, o vazio interior, a escala e a proporção deste volume remetem-nos para a obra aberta.

Neste edifício é ainda possível observar a ideia de abandono / inacabado ou de uma ruína<sup>155</sup>, constituindo-se portanto numa metáfora da casa dos mortos que o cemitério pretende representar **[Ilustração 135]**.

<sup>154</sup> O rigor ortogonal, intransigente, caracteriza a forma cúbica e os pórticos do columbário do Cemitério de San Cataldo, em Módena. Do ponto de vista arquitectónico e estrutural, as superfícies exteriores – perfuradas por vãos sem vidros - podem considerer-se também paredes multiperforadas, dada a suave continuidade do reboco e a ausência de indicação de vigas e pilares. A espessura do pórtico - exagerada pela profundidade de todos os compartimentos do ossário - reforça a ideia de como a cavidade e o vazio, são uma reminiscência das órbitas vazias de uma caveira/crânio. Esta leitura corresponde a um entendimento da obra como "um edifício inacabado, deserto, uma metáfora construída da morte". O interior do edifício também é praticamente oco à excepção das escadas e das galerias, apoiadas por um esqueleto de aço e com qualidades opostas, quase como um andaime. (Tradução nossa, 2014)

<sup>155</sup> "El santuario del cementerio de Módena tiene como modelo la ciudad de los muertos [...]. En este caso representa la vida contemporánea (la vivienda colectiva). También se convierte en la intersección de la vida y la muerte, la ruina y el renacimiento. Este cementerio, en palabras de Rossi, es el «lugar

Levar o naturalismo às suas consequências conduz a esta metafísica dos objectos; coisas, corpos velhos, um ambiente frio, tudo é oferecido numa observação que parece longínqua. Mas esta distanciação sem comoção é o próprio ar de morte do albergue de caridade... A construção era, afinal, uma construção abandonada onde a vida para, o trabalho está suspenso, a própria instituição torna-se incerta. (Rossi, 2013, p. 40)



**Ilustração 135** – Edifício cúbico – Santuário/Ossário dos mortos da Guerra – Cemitério de Módena, E. C. (Jones, Canniffe, 2013, p. 384)

---

arquitectónico donde la racionalidad de las formas es una alternativa al crecimiento desorganizado y sin sentido de la ciudad moderna». Es el monumento colectivo que representa la relación entre la institución de la ciudad y la muerte. El propio santuario [...] tiene la apariencia inicial de unas viviendas colectivas, de un bloque de pisos. Pero no tiene suelos, ni carpinterías ni vidrios en las ventanas. No es una ruina romántica, sino más bien un edificio inacabado y abandonado análogo a la muerte. «La casa vacía es la misma que la casa para vivir. Las ventanas mantienen su situación formal en el muro, pero si los elementos, las carpinterías, los montantes y el vidrio: todo lo que significa ocupación.» La obra abandonada se convierte, en palabras de Rossi, en un monumento, más importante que ningún otro, a los muertos abandonados y los vivos abandonados. La configuración, la casa vacía en el cementerio, es el espacio de la memoria de los vivos: está ocupado por los vivos en la medida en que éstos recuerdan sin remordimientos a los muertos. Cerrada al remordimiento, la muerte se convierte en un sentimiento que no tiene historia.» (Eisenman *apud* Jones, Canniffe, 2013, p. 376) O santuário do Cemitério de Módena tem como modelo a cidade dos mortos [...]. Este caso representa a vida contemporânea (a vivenda colectiva). Também se converte na intersecção da vida e da morte, ruína e o tempo da Renascença. Este cemitério, nas palavras de Rossi, é o «lugar arquitectónico de onde a racionalidade das formas é uma alternativa para o crescimento desorganizado e sem sentido da cidade moderna.» É o monumento colectivo que representa a relação entre a instituição da cidade e da morte. O próprio Santuário [...] tem a aparência inicial de umas habitações colectivas, de um bloco de apartamentos. Não tem pisos, nem madeira, nem vidros nas janelas. Não é uma ruína romântica, mas um edifício inacabado e abandonado análogo à morte. «A casa vazia é o mesmo que uma casa para se viver. As janelas mantêm a sua posição formal sobre a parede, mas os elementos, a madeira e o vidro: tudo o que significa ocupação.» A obra abandonada converte-se, nas palavras de Rossi, num monumento, mais importante do que qualquer outro, os mortos abandonados e os vivos abandonados. A configuração, a casa vazia no cemitério, é o espaço de memória dos vivos: é ocupado pelos vivos na medida em que eles se recordam sem remorsos dos mortos. Remorso fechado, a morte converte-se num sentimento que não tem história. (Tradução nossa, 2014)

A ruína<sup>156</sup> é a consequência do devir dos tempos enquanto, que o fragmento assume-se como a recriação de factos urbanos<sup>157</sup> que rejeitam o tempo.

Os fragmentos propostos por Rossi perpetuam a decadência de tudo aquilo que foi íntegro um dia, numa remissão à ideia generativa deste projecto.

O cone<sup>158</sup> é na verdade um tronco de cone. Esta forma está inevitavelmente associada à pirâmide e por consequência à manifestação de uma arquitectura sepulcral<sup>159</sup>. É um edifício de betão armado de cor vermelha, tem cerca de 27 metros de altura e 16 metros de diâmetro na sua base [Ilustração 136].

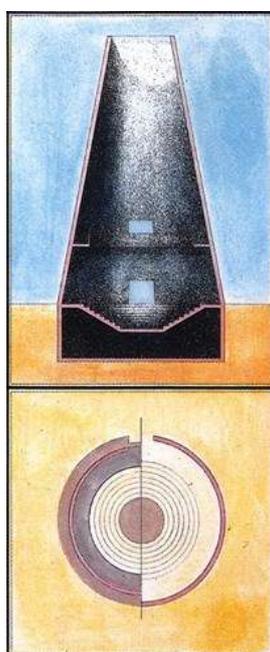


Ilustração 136 – Cone, fossa comum. (Arnell, Bickford, 1985, p. 94)

---

<sup>156</sup> “A mentalidade da ruína parece frívola, obcecada com superfície e não substância. Na verdade ela é profundamente pessimista, contendo mais ancestrais do que descendentes...” (Habison, 1991, p. 99)

<sup>157</sup> “[...] a cidade é uma totalidade que se constrói por si mesma e na qual todos os elementos concorrem para formar «l’âme de la cité». Considero que este é um dos mais importantes pontos de chegada no estudo da cidade; ponto a ter presente para ver concretamente a estrutura do facto urbano.” (Rossi, 2001, p. 71)

<sup>158</sup> “El cono que domina la fosa común como si fuera una ancha chimenea queda unido al recorrido central por la espina de los columbarios. La unión se realiza a dos niveles: al nivel superior se accede por una galería aérea, que está unida al recorrido de los columbarios y forma casi su conclusión; del nivel de acceso, una serie de escalones o gradas que descienden hacia la losa de piedra que cubre la fosa común. (Braghieri, 1997, p. 56) O cone que domina a vala comum, como uma grande chaminé é ligado ao percurso central da espinha dos columbários. A ligação é realizada em dois níveis: no nível superior acede-se por uma galeria, que está ligada ao corredor dos columbários e forma quase uma conclusão; sobre o nível de acesso, uma série de degraus ou escadas descem para a laje de pedra que cobre a vala comum. (Tradução nossa, 2014)

<sup>159</sup> **Sepulcro** – ver glossário.

Este volume contém uma fossa comum<sup>160</sup> para sepultar os corpos abandonados pelos familiares. Está unida à passagem central pelo eixo dos columbários, que por sua vez estão localizados no centro do recinto funerário e são constituídos por uma sequência regular de paralelepípedos inscritos num triângulo no seu campo de projecção planimétrica. Cada elemento da espinha (columbários) aumenta gradualmente, de modo a que este caia dentro de um triângulo em corte transversal. A progressão do plano desenvolve-se inversamente à altura, sendo que o elemento mais pequeno em planta é o mais elevado em corte **[Ilustração 137 e 138]**.



**Ilustração 137** – Alçado norte dos edifícios ao longo do eixo central do cemitério de San Cataldo, Módena, Aldo Rossi. (Arnell, Bickford, 1985, p. 92)

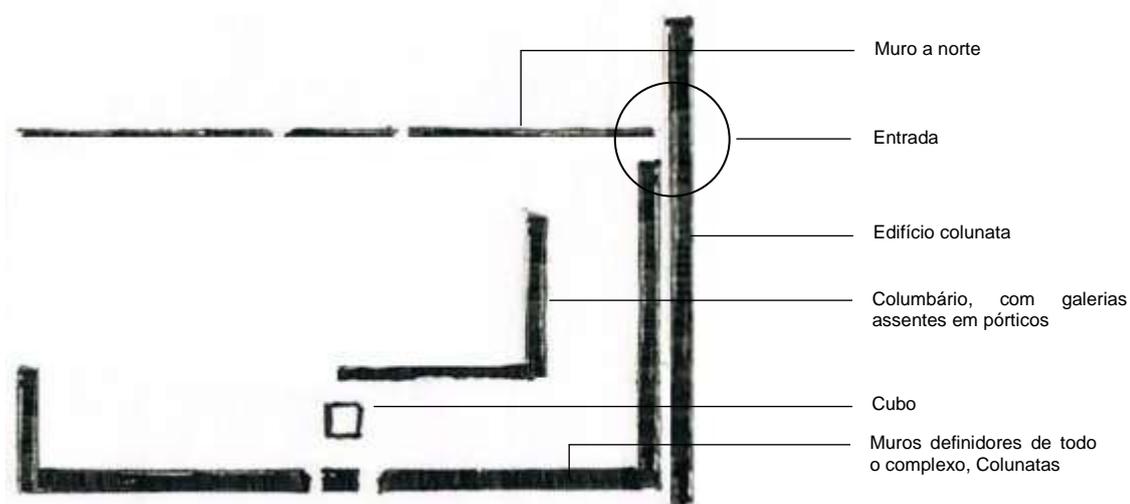


**Ilustração 138** – Alçado sul dos edifícios ao longo do eixo central do cemitério de San Cataldo, Módena, Aldo Rossi. (Arnell, Bickford, 1985, p. 93)

Este percurso demonstra que a ideia associada à metáfora da espinha dorsal é um dos momentos mais intensos do projecto, sinalizando e evocando o atravessamento entre os dois edifícios monumentais do cemitério. Em simultâneo a sua posição e dimensão confere-lhes a capacidade de se afirmarem autonomamente no conjunto. A não conclusão integral do cemitério, principalmente a não construção do elemento simbolicamente mais forte do projecto que é justamente o tronco de cone que transporta também para o imaginário da chaminé de uma fábrica, permite apenas uma visão parcial do todo o conjunto proposto.

<sup>160</sup> “En la fosa común se encuentran los restos de los muertos abandonados; muertos cuyos vínculos con el mundo temporal se han desvanecido, generalmente personas procedentes de manicomios, hospitales y cárceles: vidas desesperadas u olvidadas. A estos seres oprimidos, la ciudad les construye un monumento más alto que cualquier otro.” (Rossi *apud* Jones, Canniffe, 2013, p. 375) Na vala comum encontram-se os restos dos mortos abandonados; mortos cujos vínculos com o mundo temporal desapareceram, geralmente pessoas procedentes de manicómios, hospitais e prisões: vidas desesperadas ou esquecidas. Para estes seres oprimidos, a cidade construiu um monumento mais alto do que qualquer outro. (Tradução nossa, 2014)

Relativamente à entrada no cemitério, é efectuada através da portaria que se localiza na extremidade norte da ala nascente do columbário **[Ilustração 139]**.



**Ilustração 139** – Entrada localizada na extremidade norte. (Ilustração nossa, 2014)

No que concerne aos sistemas construtivos, materiais e acabamentos utilizados, verifica-se que os paramentos exteriores dos edifícios são executados com blocos de cimento pré-fabricados revestidos com reboco pigmentado em cor-de-rosa<sup>161</sup>. A sua estrutura interna, que contém o columbário, é também executada com elementos pré-fabricados em betão **[Ilustração 140]**.



**Ilustração 140** – Aldo Rossi. (Arnell, Bickford, 1985, p. 98)

<sup>161</sup> “Los muros perimetrales de los edificios son bloques de cemento prefabricado revestidos con revoque civil pigmentado de color rosa.” (Braghieri, 1997, p. 58) As paredes perimetrais dos edifícios são blocos de cimento pré-fabricados revestidos com reboco pigmentado de cor rosa. (Tradução nossa, 2014)

A proposta deste cemitério revela associações que Rossi estabelece a partir de leituras extraídas das visões utópicas dos arquitectos franceses Boullé<sup>162</sup> e de Ledoux<sup>163</sup>, bem como dos pórticos das cidades Italianas, muitos deles representados nas paisagens metafísicas<sup>164</sup> e melancólicas de De Chirico<sup>165</sup> [Ilustração 141 e 142].



Ilustração 141 – Pórtico da cidade Italiana. (Arnell, Bickford, 1985, p. 92)



Ilustração 142 – Paisagem metafísica de De Chirico. (Arnell, Bickford, 1985, p. 92)

Os desenhos de Aldo Rossi para o cemitério de Módena remetem-nos para a paisagem industrial. Este arquitecto pensa o cemitério como se tivesse a pensar e fazer cidade. A referida imagem industrial decorre das fábricas que nesta cidade estão traduzidas em imagens com uma atmosfera visualmente intensa e carregada de relações entre volumes puros.

A premissa estabelecida para o cemitério de San Cataldo integra a analogia ao corpo humano, numa referência às fracturas múltiplas dos ossos, como uma cidade de ossos, afigurando-se como uma tradução literal da sua experiência no hospital. A reflexão teórica deste arquitecto sobre a cidade e os seus objectos arquitectónicos

<sup>162</sup> **Étienne-Louis Boullée** (1728 - 1799) foi um arquitecto francês, visionário e pertenceu ao movimento neoclássico. Boullée estudou com Jacques-François Blondel, Germain Boffrand e Jean-Laurent Le Geay, com quem aprendeu a clássica arquitectura francesa dos séculos XVII e XVIII. Foi teórico e professor da *École Nationale des Ponts et Chaussées*. Entre 1778 e 1788, Boullée causou impacto, desenvolvendo um estilo geométrico e abstracto, inspirado nas formas clássicas. A sua característica principal foi remover toda a ornamentação desnecessária, aumentando as formas geométricas para uma escala maior e repetindo elementos como colunas de forma colossal.

<sup>163</sup> **Claude-Nicolas Ledoux** (1736-1806) foi um dos primeiros expoentes da arquitectura francesa neoclássica. Ledoux utilizou o seu conhecimento da teoria da arquitectura para projectar não só na arquitectura doméstica como também para planeamentos de cidades, tendo como consequência um plano visionário para a cidade ideal de Chaux, o que fez dele um arquitecto utópico.

<sup>164</sup> “Nós que reconhecemos os sinais do alfabeto metafísico sabemos que alegrias e tristezas jazem escondidas num pórtico, numa esquina, ou até num quarto, na superfície de uma mesa entre os lados de um caixão.” (De Chirico *apud* Teyssot, 2010, p. 45)

<sup>165</sup> **Giorgio de Chirico** (1888-1978) também conhecido como Népoli, foi um pintor italiano. Fez parte do movimento chamado pintura metafísica, e foi considerado um precursor do Surrealismo.

portadores do respectivo tempo histórico conduziu à passagem deste pretexto a projecto, embora, como já referido, parcialmente construído.

Dentro desta leitura é possível afirmar que Rossi concebeu o cemitério manipulando vários pretextos e imaginários. Um desses pretextos é a casa abandonada com os seus olhos vazios (o cubo para o ossário), entendida como um sinal da presença da morte, livre de todos os acessórios associados à vida assumindo o protagonismo de uma caixa vazia cuja forma pura aprisiona o tempo e o momento da passagem: “tempo, grande escultor”. (Yourcenar, 1994)

A investigação sobre os três cemitérios, o cemitério de Cesare Costa, o cemitério Judeu e o cemitério proposto por Aldo Rossi revelam semelhanças, diferenças, apropriações, manipulações e o pensamento deste autor e conseqüentemente prática profissional singular. O projecto revela a reconfiguração de muros habitados, perpetuando atravessamentos que unem os três cemitérios. Posicionando estrategicamente volumes puros, reinventando lógicas urbanas convertendo-os em elementos específicos do projecto permitindo-lhe representar características essenciais do método histórico<sup>166</sup>.

O cemitério Rossiano é considerado uma revelação complexa do ponto de vista arquitectónico e poético, assumindo-se como um dos edifícios que marcam a ruptura entre a cultura moderna e a pós moderna. Aldo Rossi e Gianni Braghieri assumem a estrutura formal de um tipo de edifício que já contém uma forma e um posicionamento preciso na história da arquitectura.

Este projecto é a demonstração da poética e do imaginário de Aldo Rossi, num percurso através de imagens colectivas da “casa dos mortos” filtradas pela memória pessoal deste arquitecto. O cemitério de Módena foi um dos projectos mais discutidos dos anos 70, em primeiro lugar porque expressa a integração de estilos arquitectónicos estabelecidos através de combinações raras, segundo, porque ilustra a ideia de Rossi de que a arquitectura tem uma importância determinante porque permanece, através do tempo, como um espectador para a humanidade.

“Recordo-me como este projecto sofreu ataques ferozes, que não compreendia; eram ataques que se dirigiam também a toda a minha actividade de arquitecto. Mas o que mais me atingia era os críticos reduzirem o projecto a uma espécie de experiência

---

<sup>166</sup> “O *método histórico* parece ser capaz de nos oferecer a verificação mais segura de qualquer hipótese sobre a cidade; a cidade é de si per si depositária da história.” (Rossi, 2001, p. 187)

neoiluminista; creio que o fizessem porque havia reduzido a obra de Boullée e não por qualquer intenção crítica. De facto, agora que a vejo erguer-se, encontro nesta grande casa dos mortos um vivo sentido de piedade; tal como no túmulo romano do padeiro. Esta casa dos mortos, que se constrói ao próprio ritmo da mortalidade da cidade, tem portanto um tempo que está ligado à vida como, no fundo, todas as construções. A sua forma reaparece, com ligeiras variações, em muitos dos meus desenhos, como alterações que a construção sofreu [...]” (Rossi, 2013, p. 40)

O novo cemitério de San Cataldo é um claro exemplo em que este autor inicia o processo de projecto adoptando a estrutura formal de um tipo de edifício já existente. Aldo Rossi e Gianni Braghieri adoptam a forma geométrica e distributiva do antigo cemitério de San Cataldo, o edifício perimétrico do columbário, o pátio central, os pórticos e as colunatas, elementos que já integravam a composição do antigo cemitério. Estes elementos são combinados e participam na recomposição do novo cemitério, determinando as partes constitutivas e as formas adoptadas nesta obra arquitectónica. Para além da apropriação da estrutura formal do antigo complexo funerário identifica-se de igual modo a apropriação de objectos arquitectónicos que Aldo Rossi reconhece como arquétipos<sup>167</sup>.

[...] Towers, houses, villas, cemeteries, theaters — all of these appear before our eyes with forms that seem identical, and with good reason: Rossi the architect always infuses real life into the same object, architecture.

[...] Architecture is the solo protagonist of his work and it is architecture that he presents us with again and again, whatever the program or circumstances in which it is produced.

Rossi does not design schools, hospitals, theaters. He is not at the service of different programs, nor does he produce diverse artifacts whose end is merely utilitarian. For Rossi, building does not mean giving material entity to an object whose ultimate *raison d'être*, at least regarding form, is in his hands; instead, to build is to continually give birth, whatever the occasion, to the reality of that discipline through which all other realities become manifest for him — architecture.<sup>168</sup> (Moneo Vallés, 1985, p. 310)

---

<sup>167</sup> **Arquétipo** – ver glossário. “Apreciemos o arquétipo, que podemos definir como um modelo ideal do qual se pode copiar o sensível de uma COISA. Assim, para Platão, a ideia do Bem é o arquétipo de todas as coisas boas que existem na natureza. No âmbito da arquitectura, considera-se que os arquétipos constituem uma memória do passado para a elaboração do projecto, não ao nível emocional, nem psicológico, mas a um nível conceptual independente do tempo, lugar, condições sociais e expressões individuais. O teórico G. Jung afirma que estes aspectos são conjuntos simbólicos e fazem parte do nosso inconsciente e estão em nós como Modelos. Esses arquétipos têm valores psíquicos universais e colectivos. [...] É nesta sequência de princípios, que existe um facto importante na qualidade destes arquétipos em relação aos problemas humanos, pois eles irão constituir estruturas definidoras que marcam valores referenciais em relação às épocas, às pessoas e aos grupos. São variantes de valores que podem ter uma tendência universal, que não se tornam estáticas ao longo das condicionantes históricas.” (Consiglieri, 2000, p. 217 - 218)

<sup>168</sup> Torres, casas, vilas, cemitérios, teatros — todos estes aparecem frente aos nossos olhos com formas que parecem idênticas, e com boa razão: Rossi o arquitecto infunde sempre vida real no mesmo objecto, arquitectura. [...] A arquitectura é a única protagonista no seu trabalho e é a arquitectura que ele nos

Estes objectos, como observamos anteriormente, são parte integrante da memória colectiva<sup>169</sup> do ser humano. Configuram uma forma, uma imagem e um significado, no entanto através de transformações, equivalências e semelhanças da perspectiva a forma, função, materialidade, sistema construtivo ou localização, revelam um novo significado e apresentam-se como uma proposta arquitectónica original. Nesta obra identifica-se que o arquitecto se apropria de formas reconhecíveis como a das Cabinas de Elba **[Ilustração 144]** ou de chaminés industriais, adoptando portanto o “tipo” também como imagem e portanto como uma selecção significativa.



**Ilustração 143** – Cabinas de Elba, 1975-1980. (Rossi, 2013)



**Ilustração 144** – Cabinas de Elba, 1979. (Rossi, 2013)

Na configuração e construção dos objectos arquitectónicos, Rossi, recorre à utilização de elementos compositivos similares à arquitectura dos vivos – tipologia do edifício, arcada, porta, janela, telhado – num processo consciente que se reflecte na proposição de elementos estruturantes no tecido urbano. Esta correlação traduz o facto deste cemitério urbano, desenhar parte da cidade dos mortos que é vivida diariamente pelos vivos, sepultando ou homenageando os entes

---

apresenta repetidamente, qualquer que seja o programa ou as circunstâncias em que é produzida. Rossi não projecta escolas, hospitais, teatros. Não está ao serviço de diferentes programas, nem produz diversos artefactos cuja finalidade é meramente utilitária. Para Rossi, construir não significa dar identidade material a um objecto cuja última razão de ser, pelo menos em relação à forma, esteja nas suas mãos; ao invés, construir é continuamente dar à luz, qualquer que seja a ocasião, à realidade daquela disciplina através da qual todas as outras realidades se tornam manifestes para ele — a arquitectura. (Tradução nossa, 2014).

<sup>169</sup> “[...] direi que a própria cidade é a memória colectiva dos povos; e, tal como a memória está ligada a factos e a lugares, a cidade é o *locus* da memória colectiva. Esta relação entre o *locus* e os cidadãos torna-se, pois, a imagem proeminente, a arquitectura, a paisagem; e como os factos estão contidos na memória, à cidade acrescem novos factos. Neste sentido, absolutamente positivo, as grandes ideias perpassam a história da cidade e dão-lhe forma.” (Rossi, 2001, p. 192)

Para Rossi a arquitectura é formada por objectos que persistiram ao longo do tempo. A ideia de tipologia<sup>170</sup> desenvolvida com os colegas na Universidade de Veneza, e nomeadamente a identificação de “tipo” tornou-se um instrumento analítico das formas dos edifícios clássicos, um processo tendente a consagrar um sistema de classificação.

A definição de tipo inclui a história de uma cidade, das suas memórias à cultura do presente. Nesta perspectiva Rossi inicia, no seu texto *Questões Tipológicas*, com o aparecimento e o desenvolvimento dos núcleos urbanos, referindo que através da acção humana, ao transformar a natureza, e criar a pátria artificial, os Homens, constroem as primeiras formas e tipos de edifícios.

O tipo vai-se constituindo, pois, de acordo com as necessidades e as aspirações de beleza; único e contudo variadíssimo, em diferentes sociedades, está ligado à forma e ao modo de vida. É portanto lógico que o conceito de tipo se constitua como fundamento da arquitectura e se vá repetindo quer na prática quer nos tratados. [...]

Tratadistas como Milizia não definem nunca o tipo, mas afirmações como a que se segue podem-se englobar neste conceito: «A comodidade de qualquer edifício compreende três atributos principais, que são: a sua situação, a sua forma, a distribuição das suas partes». Penso pois no conceito de tipo como qualquer coisa de permanente e de complexo, um enunciado lógico que está antes da forma e que a constitui. (Rossi, 2001, p. 52 - 53)

Rossi busca uma recuperação do passado que estabeleça continuidade com a história da cidade. Mas ao invés de se referir ao seu trabalho como transformação, seria mais correcto referir-se ao seu processo como uma actualização do passado<sup>171</sup>.

O conjunto dos edifícios descritos configura-se como uma cidade; na cidade a relação privada com a morte volta a ser relação civil com a instituição. Assim o cemitério ainda é um edifício público com a clareza necessária e a racionalidade dos percursos, com o uso adequando do solo. [...] A referência do cemitério põe-se na arquitectura

---

<sup>170</sup> “A tipologia apresenta-se, portanto, como o estudo dos tipos não ulteriormente redutíveis dos elementos urbanos, de uma cidade como de uma arquitectura. A questão das cidades monocêntricas e dos edifícios centrais ou qualquer outra é uma específica questão tipológica; nenhum tipo se identifica com uma forma, se bem que todas as formas arquitectónicas sejam reconduzíveis a tipos. Este processo de redução é uma operação lógica necessária; e não é possível falar de problemas de forma ignorando estes pressupostos. Neste sentido todos os tratados de arquitectura são também tratados de tipologia e na projectação é difícil distinguir os dois momentos. [...] Verificámos que a tipologia é a ideia de um elemento que desempenha um papel próprio na constituição da forma – e que é uma constante.” (Rossi, 2001, p. 54 - 55)

<sup>171</sup> “En realidad las formas arquitectónicas se elaboran en el tiempo y se convierten en patrimonio común de toda la arquitectura, como cualquier otra ciencia o técnica. La transmisión de los conocimientos pasados es algo habitual, en particular en el campo arquitectónico.” (Braghieri, 1997, p. 14) Na verdade, as formas arquitectónicas são desenvolvidas ao longo do tempo e convertem-se em património comum de toda a arquitectura, como qualquer outra ciência ou arte. A transmissão dos conhecimentos passados é algo habitual, em particular no campo arquitectónico. (Tradução nossa, 2014)

do cemitério, da casa, da cidade. Os Monumentos aqui são análogos à relação entre a vida e a fábrica na cidade moderna. O cubo é uma casa abandonada ou incompleta, o cone a chaminé de uma fabrica deserta. (Yourcenar, 1994, p. 72)

Aldo Rossi de certo modo escolhe transformar o significado histórico, criticando a falta de compreensão da cidade na prática da arquitectura utilizada neste período. Defendia que uma cidade deveria ser estudada e admirada como algo construído ao longo do tempo, considerando sempre que os seus artefactos resistem ao tempo, apesar de ter havido uma grande polémica, por parte do movimento moderno contra os monumentos. Por este motivo Rossi afirmava que a cidade mostra o passado e utiliza essa memória através dos monumentos<sup>172</sup>, que estruturam a cidade e a tornam a maior criação física do Homem e das mais significativas criações do espírito. Na obra “*A Arquitectura da Cidade*”, Aldo Rossi manifesta o quanto o “funcionalismo ingênuo” havia descuidado da beleza e da realidade das cidades, e desta maneira o seu grande desenho apresenta-se de modo a devolver ao monumento aquilo que o funcionalismo lhe retirou: “[...] a forma significativa, a mensagem decisiva, a exigência artística e a força da imaginação.” (Biermann, 2003, p. 58)

Deste modo, Rossi, expõe a tipologia em conjunto com o conceito de arquitectura/cidade analógica que permite a compreensão do recurso aos tipos na criação das suas obras arquitectónicas, assim como a concepção da arquitectura analógica no seu processo de projectar.

Each of these designs has been due increasingly to that concept of the “analogical city” [...]; meanwhile that concept has developed in the spirit of analogy.

[...], I stated that it was mainly a matter of a logical-formal operation that could be translated as a design method.

In order to illustrate this concept, I cited the example of the view of Venice by Canaletto in the Parma Museum, in which Palladio’s project for the Rialto Bridge, the Basilica, and the Palazzo Chiericati arranged and depicted as if the painter had reproduced an actual townscape. The three monuments, of which one is only a project, constitute an analogue of the real Venice composed of definite elements related to both the history of architecture and that of the city itself. The geographical transposition of the two existing

---

<sup>172</sup> “Os dicionários definem o monumento como «construção, obra de arquitectura ou escultura destinada a transmitir à posteridade a recordação de um grande homem ou feito; ou obra de arquitectura considerável pela sua dimensão ou magnificência; ou construção que recobre uma sepultura». O monumento é um facto urbano singular, elemento morfológico individualizado pela sua presença, configuração e posicionamento na cidade e pelo seu significado. Para Poète, é mais um dos elementos que fundamentam o princípio das permanências – um dos factos urbanos que melhor persistem no tecido urbano e resistem a transformações. [...] Rossi é mais peremptório ao afirmar que os «factos urbanos persistentes se identificam com os monumentos, são persistentes na cidade e efectivamente persistem fisicamente [...]». (Lamas, 1993, 102 - 104)

monuments to the site of the intended bridge forms a city recognizably constructed as a locus of purely architectonic values.<sup>173</sup> (Rossi, 1996, p. 348)

Rossi, antes de completar a sua explicação sobre a cidade analógica cita a definição de Carl Gustav Jung<sup>174</sup> que se refere ao pensamento analógico, de modo a compreender toda a base desta concepção: “Analogical thought is sensed yet unreal, imagined yet silent; it is not a discourse but rather a meditation on themes of the past, an interior monologue. [...] Analogical thought is archaic, unexpressed, and practically inexpressible in words.”<sup>175</sup> (Rossi, 1996, p. 349)

E por fim finaliza esta definição analógica dentro daquilo a que se chama um trabalho e busca constante na relação que faz dos objectos e da memória.

I believe I have found in this definition a different sense of history conceived of not simply as fact, but rather as a series of things, of affective objects to be used by the memory or in a design. [...]

Today I see my architecture within the context and limits of a wide range of associations, correspondences, and analogies. [...], I have always regarded the object, the product, the project as being endowed with its own individuality that is related to the theme of human and material evolution. In reality research into architectural problems signifies little more to me than research of a more general nature, whether it be personal or collective, applied to a specific field.

[...] The question of things themselves, whether as compositions or components—drawings, buildings, models, or descriptions—appears to me increasingly more suggestive and convincing. [...] I am referring rather to familiar objects, whose form and position are already fixed, but whose meanings may be changed. Barns, stables, sheds, workshops, etc. Archetypal objects whose common emotional appeal reveals timeless concerns.

---

<sup>173</sup> Cada um destes projectos foram cada vez mais devido ao conceito de “cidade analógica” [...]; entretanto esse conceito desenvolveu-se no espírito de analogia. [...] Eu declarei que era sobretudo uma questão de uma operação lógico-formal que podia ser traduzida como um processo de design. De modo a ilustrar este conceito, Eu citei o exemplo da vista de Veneza por Canaletto no Museu de Parma, no qual o projecto de Palladio para a ponte Rialto, a Basílica, e o palácio Chiericati dispostos e representados como se o pintor tivesse reproduzido uma actual paisagem urbana. Os três monumentos, dos quais um é apenas um projecto, constituem um análogo da Veneza real composta por elementos definidos relacionados ambas à história da arquitectura e à própria cidade. A transposição geográfica dos dois monumentos existentes para o sítio da ponte pretendida forma uma cidade reconhecivelmente construída como um locus puramente de valores arquitectónicos. (Tradução nossa, 2014)

<sup>174</sup> **Carl Gustav Jung** (1875-1961) foi um psiquiatra suíço conhecido como o fundador da psicologia analítica.

<sup>175</sup> O pensamento analógico é sentido contudo irreal, imaginado contudo silencioso; não é um discurso mas antes uma meditação sobre temas do passado, um monólogo interior. [...] O pensamento analógico é arcaico, não expresso, e praticamente inexprimível em palavras. (Tradução nossa, 2014)

Such objects are situated between inventory and memory. Regarding the question of memory, architecture is also transformed into autobiographical experiences; places and things change with the superimposition of new meanings.<sup>176</sup> (Rossi, 1996, p. 349)

Deste modo o cemitério de Módena assume-se para Rossi e Gianni, como um edifício público, recorrendo à analogia da casa e da cidade diferenciando a influência que a vida e o tempo têm na consolidação dos objectos arquitectónicos.

### 3.3. O CEMITÉRIO PAISAGEM DE IGUALADA – A GEOMETRIA

O Arquitecto, a Obra e a Geometria



Ilustração 145 – Arquitecto Enric Miralles. (El Croquis, 2000)

Arquitecto e designer espanhol, Enric Miralles, nasceu em Barcelona em 1955. Formou-se na Escola de Arquitectura de Barcelona ETSAB em 1974 e foi professor na Universidade da Columbia, durante os anos de 1980-1981.

Entre 1973-1983 trabalhou com Albert Viaplana<sup>177</sup> e Helio Piñon<sup>178</sup>, e, em 1985, começou a sua carreira independente. No seu primeiro período criativo, com a

---

<sup>176</sup> Acredito ter encontrado nesta definição um sentido diferente de história concebido não apenas por facto, mas antes como uma série de coisas, de objectos afectivos para serem usados pela memória ou num design. [...] Hoje vejo a minha arquitectura dentro do contexto e limites de vastas associações, correspondências, e analogias. [...] sempre considerei o objecto, o produto, o projecto como sendo dotados com a sua própria individualidade que está relacionada ao tema humano e à evolução material. Na realidade pesquisa sobre problemas arquitectónicos significa para mim pouco mais que pesquisa de uma natureza mais geral, quer seja pessoal ou colectiva, aplicada a um campo específico. [...] A questão das próprias coisas, quer como composições ou components – desenhos, edifícios, modelos, ou descrições – parecem-me cada vez mais sugestivas e convincentes. [...] Refiro-me a objectos mais familiares, cuja forma e posição já estão fixas, mas cujo significado pode ser modificado. Celeiros, estábulo, choupanas, oficinas, etc. Objectos arquetípicos cujo apelo emocional comum revela preocupações atemporais. Tais objectos estão situados entre inventário e memória. Em relação à questão da memória, a arquitectura também é transformada em experiências autobiográficas; lugares e coisas mudam com a sobreposição de novos significados. (Tradução nossa)

arquitecta Carme Pinós, com quem se casou, criou algumas das suas obras mais poéticas, como o Cemitério de Igualada.

Em 1993, criou o estúdio EMBT com sua nova esposa, Benedetta Tagliabue. Juntos, realizaram grandes projectos como a reforma do mercado de Santa Caterina ou o novo Parlamento Escocês.

Miralles foi professor na Escola de Arquitectura de Barcelona ETSAB. Foi director e Professor de palestras em Frankfurt, desde 1990, professor da Universidade de Harvard, em 1992, professor e conferencista em várias universidades nos Estados Unidos, Alemanha, Reino Unido, Itália, Holanda.

Autor de edifícios deslumbrantes, conjugando verdadeiramente um novo idioma<sup>179</sup> com um profundo respeito pelo lugar. Deixou-nos um mundo de arquitectura exuberante e

---

<sup>177</sup> **Albert Viaplana** (1933-2014) foi um arquitecto espanhol. Formou-se na ESTAB em 1966, onde leccionou desde 1978. As suas obras, como a Plaza de la Estación de Sants (Barcelona) foram identificadas como precursoras do desconstrutivismo, com Helio Piñon e mais tarde, ou seja, nos últimos anos, com o seu filho David Viaplana.

<sup>178</sup> **Hélio Piñón** é um arquitecto espanhol, formou-se na ESTAB e foi sócio do atelier de Viaplana y Piñón.

<sup>179</sup> “Cada proyecto siempre se cruza con una serie de condiciones concretas, lo específico de cada situación. Sin embargo, proyectar es un trabajo continuo. En los proyectos, estas condiciones concretas se transforman en constricciones. [...] El propio trabajo, lo que a uno le interesa, lo más subjetivo, donde buscas la curiosidad y ese tipo de cosas, al final también es una de esas constricciones. Siempre hemos presentado nuestros trabajos, no como la única y mejor solución, sino como una de las muchas variantes que, sin embargo, buscan una complejidad parecida a lo real. [...] Nosotros querríamos presentar nuestro trabajo bajo este aspecto: variaciones. [...] Sin embargo, querría hacer notar que estas variaciones ya son en sí un material de trabajo, son una base material siempre útil, real, medible, calibrada respecto a condiciones concretas. Esas variaciones se traducen en planos y no en diagramas. La voluntad de materialidad abstracta de los propios planos los aleja del valor diagramático. [...] Aquello que es un plano, es decir, que tiene como referencia la realidad constructiva y constrictiva – que incluye la noción de medida, el sentido de lo particular, etc. -, ya es arquitectura. Es una de las formas que tenemos de trabajar, para construir un pensamiento. [...] Las dimensiones, el trazado, lo específico van construyendo esta base de trabajo. Desde ahí, las transformaciones y variaciones continuas hacen que el proyecto avance. Quizá valdría la pena poner cierto orden es estos trabajos y decidir una especie de ritmo. Buscar algunos puntos en común entre ellos. Y esos puntos en común, sin embargo, no los buscaría en temas que aparentemente les puedan ser propios, como descripciones formales o a través de superficies, pliegues, deslizamientos, etc, que son para mí definiciones demasiado lejanas y que acercan los proyectos a la caricatura. [...] Entonces, para ir más rápido, diría: me siento tantado a trabajar com Perec y Quenau al lado, aprendiendo de su juego, entre subjetividad y sistema, en la misma idea del Taller Potencial, en la ironia que existe en los *Ejercicios de Estilo*. -----y quizá volver a unos textos de Foucault para ordenar el pensamiento...”(Miralles, 2000, p. 20 - 21) Um projecto atravessa sempre uma série de condições específicas, próprias de cada situação. No entanto, o planeamento é um trabalho contínuo. Nos projectos, essas condições específicas são transformadas em restrições. [...] O próprio trabalho, o qual interessa, mais subjectivo, que procura a curiosidade e esse tipo de coisas, é afinal também uma daquelas restrições. Nós sempre fizemos o nosso trabalho, não como a única e melhor solução, mas como uma das muitas variantes, no entanto, procuramos uma complexidade semelhante ao real. [...] Nós gostaríamos de apresentar o nosso trabalho neste aspecto: variações. [...] No entanto, eu gostaria de frisar que essas mudanças já são, em si, um material de trabalho, são uma base material sempre útil, real, mensurável, calibrado em condições específicas. Estas variações resultam em planos e não em diagramas. O resumo será materialidade abstrata dos próprios planos que contém valor diagramático. [...] Aquilo que é um plano, ou seja, que tem como referência a realidade construtiva – que inclui a noção de medida, no sentido particular, etc. - é arquitectura. É uma das maneiras que temos de trabalhar, para construir um pensamento. [...] As dimensões, o traçado, especificidades vão construindo esta base de

um trabalho intelectual prolífico: escritos, desenhos, esboços, colagens, revistas e inúmeros modelos originais.

Caracterizado pela sua arquitectura<sup>180</sup> surgida do sentimento, foi considerado um dos melhores da sua época pela forma expressiva, envolvente e pela sua imaginação transbordante. Foi um arquitecto que aliou o conhecimento e a criatividade.

Miralles<sup>181</sup> foi indiscutivelmente um dos arquitectos mais talentosos e um líder internacional do final do século XX.

O novo cemitério de Igualada foi projectado pela dupla de arquitectos Enric Miralles e Carme Pinós<sup>182</sup> na década de 80/90 (1985 – 1994), como substituto do cemitério velho<sup>183</sup> (catalão: Cementiri Vell), esta obra não se encontra finalizada até ao presente momento, mas tornou-se uma das obras mais poéticas da arquitectura catalã do século XX constituindo um lugar propício à reflexão e ligado à memória.

---

trabalho. Deste modo, as transformações e variações são contínuas fazendo com que o projecto progrida. Talvez valesse a pena colocar um pouco de ordem nestes trabalhos e decidir uma espécie de ritmo. Encontrar pontos em comum entre eles. E essas semelhanças, no entanto, não seriam questões que, aparentemente, eles podem ser eles mesmos, como descrições formais ou através de superfícies, dobras, deslizamentos, etc., que são para mim definições demasiado distantes e abordagem para projectos de caricatura. [...] Então, para ir mais rápido, eu diria que me sinto tentado a trabalhar ao lado de Perec Quenau, aprendendo o seu jogo, entre subjectividade e sistema. E, talvez, voltar a textos para ordenar o pensamento... (Tradução nossa, 2014)

<sup>180</sup> “Hacer que la arquitectura no quede presa en el perímetro será una obsesión a lo largo de toda su carrera. El mundo arquitectónico de Enric Miralles es vibrante e intenso, agitado y exuberante. Diríase que su afán es activar el espacio, evitando así toda sensación de quietud y estatismo. [...] Quiere que la arquitectura modifique el todo. Una obra de arquitectura – un edificio – es, simplemente, el comienzo de un proceso que anticipa el cambio del territorio en que se inscribe.” (Moneo, 2000, p. 306) Fazer com que a arquitectura não permaneça presa no perímetro será uma obsessão ao longo da sua carreira. O mundo arquitectónico de Enric Miralles é vibrante e intenso, agitado e exuberante. Parece que o seu desejo é activar o espaço, evitando toda a sensação de quietude e silêncio. [...] Quer que a arquitectura modifique o todo. Uma obra de arquitectura – um edifício – é, simplesmente, o começo de um processo que antecipa a mudança do território em que se insere. (Tradução nossa, 2014)

<sup>181</sup> Faleceu a 3 de Julho de 2000, com 45 anos, após uma doença súbita e incurável e foi enterrado no Cemitério de Igualada que o próprio projectou.

<sup>182</sup> **Carmen Pinós** (1954) é uma arquitecta espanhola nascida em Barcelona, formada na Escola Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, em 1979. Em 1982, forma seus estudos de arquitectura junto a Enric Miralles, com quem esteve casada.

<sup>183</sup> “El “Cementerio Viejo” de Igualada de estilo neoclásico fue proyectado por Josep Bofarull entre los años 1817-19 en las afueras de la población. Posteriormente se realizaron dos ampliaciones; la primera en 1909, el “Cementerio de los Pobres” por el arquitecto Pablo Salvat y Espada y la segunda en 1919, el “Cementerio Libre” obra del arquitecto Josep Pausas i Coll. La capilla del camposanto sería destruida durante la guerra civil española y reconstruida en 1940 por el arquitecto Bonaventura Bassegoda i Amigó.” (Fundació Enric Miralles, 2014) O “Cemitério Velho” Igualada de estilo neoclássico foi projectado por Josep Bofarull entre os anos de 1817-1819, na periferia da cidade. Posteriormente, duas extensões foram realizadas; a primeira em 1909, o “Cemitério dos Pobres” pelo arquitecto Pablo Salvat e Espada e a segunda em 1919, o “Cemitério Livre” pelo arquitecto Josep Pausas i Coll. A capela do cemitério foi destruída durante a Guerra Civil Espanhola e reconstruída em 1940 pelo arquitecto Bonaventura Bassegoda i Amigó. (Tradução nossa, 2014)

Localiza-se em Igualada<sup>184</sup> perto de Barcelona, Catalunha, Espanha, longe do centro da cidade, mas próximo da cidade industrial de Igualada [Ilustração 146, 147, 148 e 149].



Ilustração 146 – Ortofotomapa, Igualada – Barcelona, Espanha. (Google Inc., 2014)



Ilustração 147 – Ortofotomapa do Cemitério de Igualada, Espanha. (Google Inc., 2014)

---

<sup>184</sup> “Igualada esta situada en un llano, en la orilla izquierda del río Anoia, que da nombre a la comarca.” (Fundació Enric Miralles, 2014) Igualada está situada numa planície, na margem esquerda do rio Anoia. (Tradução nossa, 2014)

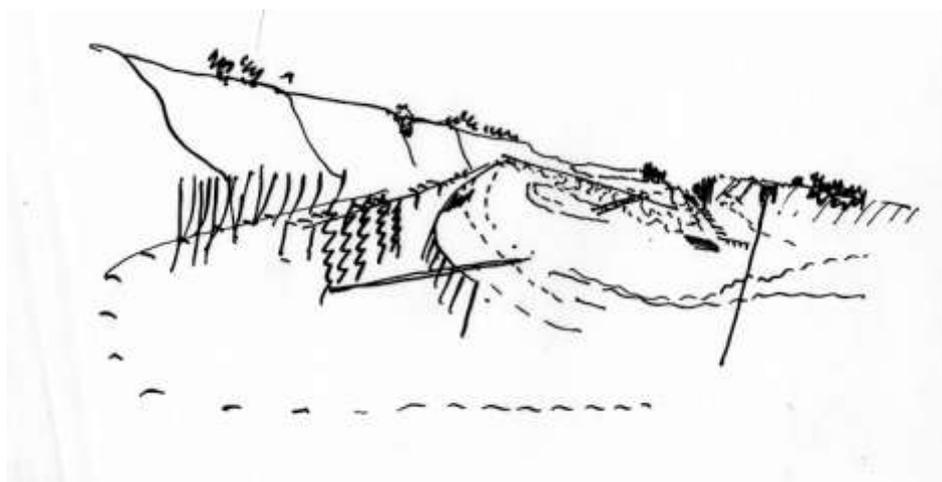


**Ilustração 148** – Área envolvente ao cemitério – Igualada, 2010, Paula Rovisco. (Romba, 2011, p. 83)



**Ilustração 149** – Paisagem circundante, 2010, Paula Rovisco. (Romba, 2011, p. 83)

Esta dupla de arquitectos projecta este cemitério apostando numa estratégia inteiramente ligada ao lugar<sup>185</sup>. O lugar por sua vez está ligado à memória que é um dos pontos de partida para toda a proposta **[Ilustração 150]**.



**Ilustração 150** – Desenho de Enric Miralles – atitude de intervir na paisagem. (Fundació Enric Miralles, 2014)

Memória descritiva e Enric Miralles para o concurso em 1985:

#### ZEMENTERI

[...] En este caso explicar el proyecto sería insistir en lo que los planos proponen... casi mejor contar algunas cuestiones previas y el modo de ser de este camino cementerio.

<sup>185</sup> “Há uma bela expressão antiga: as coisas encontram-se, estão em si. Porque são, o que querem ser. E a arquitectura é feita para nós a utilizarmos. [...] Acho que esta também é a tarefa mais nobre da arquitectura, o facto de ela ser uma arte para ser utilizada. Mas o mais belo é quando as coisas se encontram, quando se harmonizam. Formam um todo. O lugar, a utilização e a forma. A forma remete para o lugar, o lugar é este e a utilização é esta.” (Zumthor, 2006, p. 69)

un cementerio no es una tumba...

no es esa relación con el paisaje y con el olvido... Parece como si las muertes de todos nos deje inmóviles...

Ahora nos movemos por un paisaje inmóvil. Al mirar el lugar como cementerio lo inmovilizamos: Este primer acto ya es un signo abstracto: luego una suma de signos: camino, llegada, cripta... dejan quieto este jugar.

En el paisaje este camino es una nube de árboles repitiendo el perfil existente... se anda bajo estos árboles y los enterramientos están en las paredes de este corte. El paso es de una anchura que oscila entre los doce y los quince metros. Las sombras de la construcción se proyectan sobre las paredes de los enterramientos. Contrafuertes y ese ritmo de sombras definen las paredes...

La capilla es un punto de mira al fondo del valle... se atraviesa...

Descendiendo, bajo los árboles, saliendo del corte hacia el río: Algo parecido a un paseo y unos árboles existentes te ha llevado a otra parte.

El lema, una broma sobre el resultado de las intenciones. Es más una propuesta que un proyecto [...].<sup>186</sup> (Fundació Enric Miralles, 2014)

Desde modo é importante referir que o cemitério de Igualada foi construído no terreno de uma antiga pedreira, em contraponto ao recinto murado implantado. Este cemitério questiona o fechar de um ciclo por meio de uma inversão morfológica, de sentido crítico e espacial, face a um território que apresenta traços muito próprios. A própria pedreira é, por sua vez, um espaço muito característico, decorrente da actividade exercida na extracção de material. Contudo, este é um lugar que apesar das suas características próprias, não deixou de ser substituído por uma nova estrutura para depósito de corpos. No entanto, e apesar, de ter sido substituído por um novo programa, nunca deixou de ter o seu carácter original, como se pode observar através das marcas deixadas pela extracção e principalmente porque foram mantidas as marcas dos seus estratos geológicos.

---

<sup>186</sup> [...] Neste caso explicar o projecto seria insistir em quais são os planos propostos... Quase melhor será explicar algumas questões prévias e o modo como se percorre o cemitério. Um cemitério não é um túmulo... Não é que a relação com a paisagem seja esquecida... Parece como se a morte de todos nós, nos deixasse imóveis... Agora vamos passar por uma paisagem imóvel. Ao olhar para o lugar como um cemitério, imobilizamos: este primeiro acto é como um simbolo abstrato: logo é uma soma de sinais: percurso, chegada, cripta... Na paisagem este caminho é uma nuvem de árvores repetindo o perfil existente... Ao andar-se sob estas árvores e os enterramentos estão nas paredes deste corte. A passagem tem uma largura que oscila entre os doze e os quinze metros. As sombras das construções projectam-se sobre as paredes dos enterramentos. Os contrafortes e o ritmo das sombras definem as paredes... A capela é um ponto de observação do vale... é atravessada... Descendo, sob as árvores, fora do corte para o Rio: Algo parecido a um passeio e umas árvores existentes vai levar-te a outra parte. O lema, uma piada sobre o resultado das intenções. É uma proposta de projecto [...]. (Tradução nossa, 2014)

Sendo a arquitectura forma construída e por isso artificial, a comunicação entre esta e a pré-existência deve ter como base um desenho sensível de modo a adaptar-se a duas realidades distintas: por um lado a artificialidade da construção proposta e por outro lado as características morfológicas e topográficas naturais do território.

Esta interacção entre o construído e o natural (paisagem), deve ser realizado de modo a que no acto projectual exista harmonia na ligação dessas duas realidades. Neste contexto o projecto pode ser inovador, contrariando a topografia natural, passando por desenhar uma nova topografia que permita a utilização do território de modos diferentes aos anteriormente existentes.

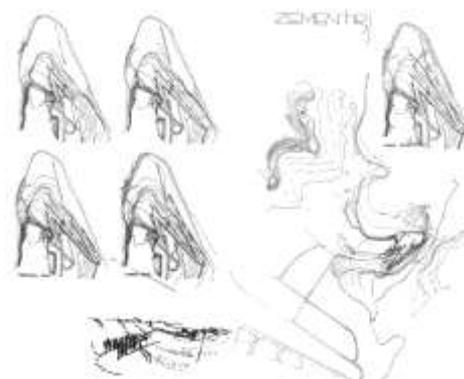
O projecto revela um acto sensível sobre o território. Optimiza as relações já existentes, eleva-as a um nível superior, criando novas percepções no entendimento do lugar que se redesenha.

Este é um lugar que envolve memórias e desperta várias sensações nas pessoas, pois permite uma identificação das mesmas com o lugar, ou seja, é um lugar que está repleto de sentimentos de pertença e de identificação que apelam à memória colectiva.

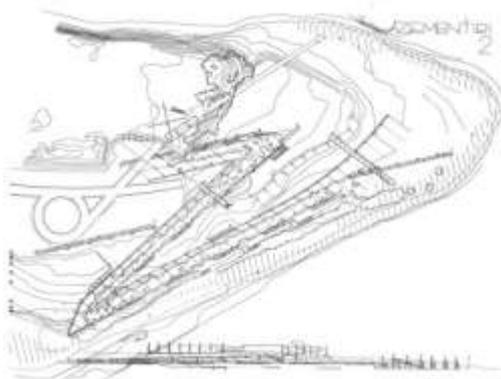
Este projecto revela uma nova atitude de intervir na paisagem, assente em reportórios formais lineares e geométricos, que organizam e compõem o espaço através de formas rectilíneas e ziguezagueantes na paisagem **[Ilustração 151, 152 e 153]**.



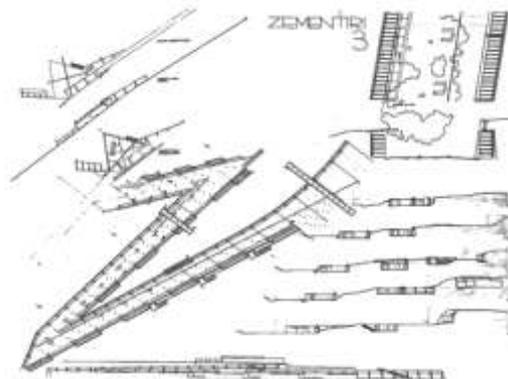
**Ilustração 151** – Plano integrado na paisagem, Richard Levene. (Levene, 2005, p. 51)



**Ilustração 152** – “Plano 1 (ZEMENT+IRI 1), Plano de situación (escala 1:5000), plan de etapas (escala 1:2000).” (Fundació Enric Miralles, 2014)

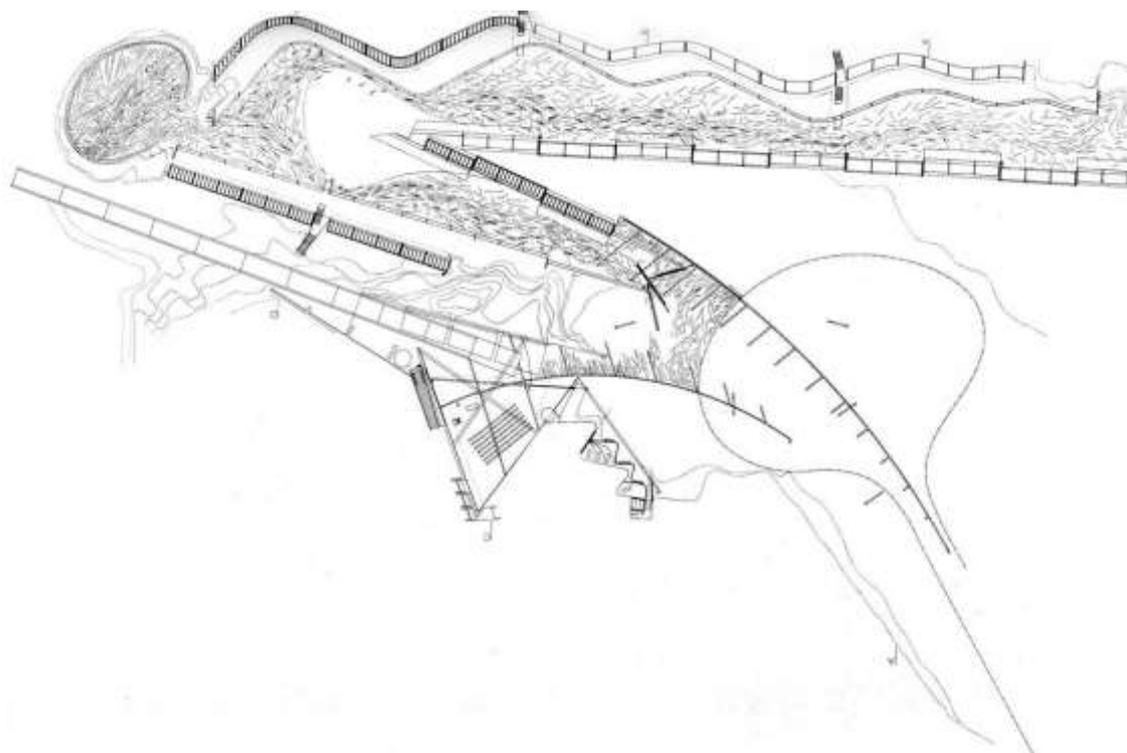


**Ilustração 153** – “Plano 2 (ZEMENT+IRI 2), Planta general y perfil del terreno desde el río (escala 1:500).” (Fundació Enric Miralles, 2014)



**Ilustração 154** – “Plano 3 (ZEMENT+IRI 3), Planta general y secciones enterramientos (escala 1:500), perfil sin el terreno desde el río (escala 1:500), Capilla: planta entrada, planta cubierta y sección (escala 1:500), planta y sección transversal enterramientos (escala 1:100).” (fundació Enric Miralles, 2014)

O reportório formal revela um desenho complexo, como podemos observar na [Ilustração 155].



**Ilustração 155** – Planta do cemitério de Igualada de Enric Miralles, Richard Levene. (Levene, 2005, p. 56)

A complexidade é consequência de uma geometria<sup>187</sup> bastante rigorosa, que organiza a estrutura do cemitério através de um pensamento arquitectónico que repensa o

<sup>187</sup> A geometria foi a linguagem utilizada, inicialmente, como representação das forças naturais ou divindades, de um modo mítico ou místico, revelando a ordem criadora por eles imposta a todas as coisas. Reapareceu pela ciência, apresentando um maravilhamento, um fascínio ou uma aprendizagem com a geometria das leis da natureza, especialmente pela física e pela biologia. Esta linguagem também

cemitério tradicional. Contudo, esta postura projectual não menospreza o tradicional, pelo contrário, introduz uma visão que se traduz na integração da própria natureza neste tipo de estrutura tipológica, potenciando a sua dimensão poética. O cemitério de Igualada, é um projecto que se desenha no território articulando a paisagem com a sua reconfiguração geometrizada e poética. Esta obra, apesar de ser uma cidade dos mortos, é um lugar onde os vivos se aproximam espiritualmente dos seus entes, através da natureza envolvente e construída.

Este projecto foi construído a partir de uma escavação que protege o cemitério numa cavidade. Esta abertura no solo mantém a característica original da pedreira, reforçando a sua dimensão física **[Ilustração 156]**.



**Ilustração 156** – Cemitério integrado na paisagem, 2010, Paula Rovisco. (Romba, 2011, p. 84)

Este cemitério foi desenhado e executado por Miralles em camadas, entre uma progressão fluída e contínua que se integra nas colinas da Catalunha através de um aterro. A escavação de camadas, em vários níveis, permite apoiar os nichos contra o terreno/solo, veiculando a ideia de um percorrer do espaço através de ruínas, em torno de terraços muito iluminados pelos elementos naturais.

Enric Miralles habla de este su peculiar espácio como un espacio concebido mediante superposición de niveles. Así describe su modo de trabajo: “[...] desde los primeros registros voy trazando plantas a distintos niveles que son las que al final vienen a construir automáticamente los niveles. La forma tridimensional se produce sólo al final del proceso, nunca antes de la producción de estas secciones horizontales. Este trabajo de superposición coherente es el que, al final, da sentido a la obra.” El descubrimiento del proceso de construcción de la arquitectura, del que se servirá a lo largo de toda su carrera, es algo que se produjo al comienzo de la misma.<sup>188</sup> (Moneo, 2000, p. 308)

---

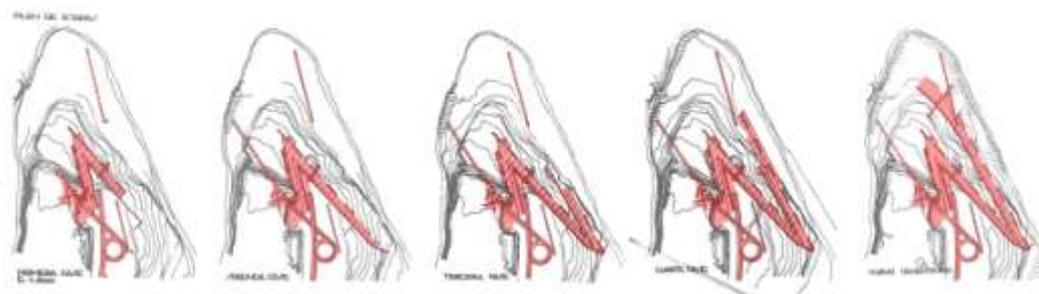
surge na memória da relação do corpo com os objectos e nas possibilidades, permitidas pela natureza, de relacionar esses objectos, originando formas, texturas e padrões. A geometria tornou-se numa parte fundamental do habitar, da construção artificial que é humano, e, simultaneamente, do modo como este humano se apropria das coisas naturais, tornando-as artificiais. A geometria habita-nos e, com ela, habitamos e construímos arquitectura. Entre o visível e o invisível. (Silva, 2014, p. 89)

<sup>188</sup> Enric Miralles refere que este seu espaço peculiar é como um espaço concebido mediante sobreposição de níveis. Assim descreve o seu modo de trabalho: “[...] desde os primeiros registos vou traçando plantas a distintos níveis que são as que no final vêm a construir automaticamente os níveis. A forma tridimensional produz-se só no fim do processo, nunca antes da produção destas secções

A topografia própria do terreno proporciona o acto de incrustar, devido ao facto deste ser constituído por betão e pedra embutida. Deste modo, o princípio que caracteriza o próprio cemitério, baseia-se no enterro/sepultamento de corpos humanos e manifesta-se por variações, a todos os níveis, que desenham o recinto cemeterial, que se encontra igualmente enterrado na paisagem.

[...] O cemitério encontra-se numa antiga pedreira. O cemitério mantém o carácter tectónico da pedreira, os extractos geológicos estão visíveis. A pedreira caracterizava-se pela extracção de material do terreno, agora como cemitério caracteriza-se pela inserção de corpos no terreno. Os taludes estão fixados por uma rede metálica. Pontualmente estes muros são interrompidos por aberturas onde são colocadas as criptas no fundo dos taludes. Em adição a estes muros, elementos de betão dispostos em fileiras de acolhimento aos caixões, marcam as mudanças de nível do lugar. Os elementos não são meros objectos na paisagem, são criadores na paisagem. Definem o lugar. (RUBY, 2006, p.56 a 59)

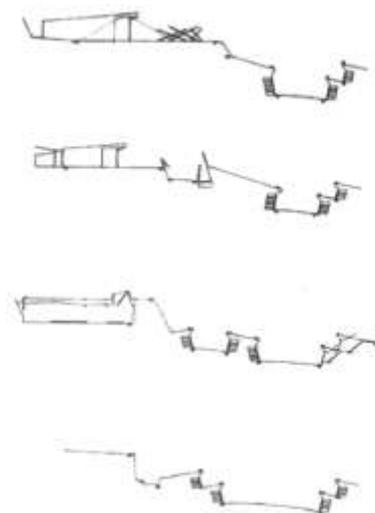
Esta foi uma obra que foi sofrendo reestruturações ao longo das fases de concepção, sendo alterada de maneira a simplificar o esquema inicial. A geometria do projecto foi sendo classificada para que tornasse a obra mais sofisticada, utilizando diferentes elementos arquitectónicos, e principalmente a configuração natural da sua envolvente **[[Ilustração 157 e 158].**



**Ilustração 157** – As cinco fases apresentadas pelos arquitectos na proposta do concurso. (Fundació Enric Miralles, 2014)

---

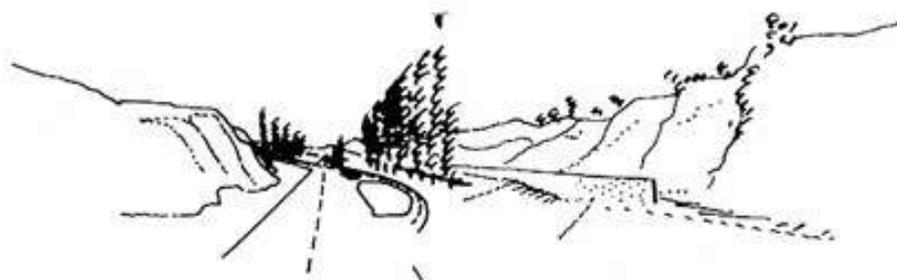
horizontais. Este trabalho de sobreposição coerente é ele que, afinal, dá sentido à obra.” O descobrimento do processo de construção da arquitectura, da qual se servirá ao longo de toda a sua carreira, é algo que se produz no começo da mesma. (Tradução nossa, 2014)



**Ilustração 158** – Cortes do cemitério. (Robert, 1997, p. 56)

No entanto até ao momento, apenas uma parte do projecto foi construído, e o restante ficou projectado para uma eventual necessidade de ampliação.

A entrada é efectuada através de um espaço elíptico colocado ao mesmo nível da rua e levemente pontuado por árvores. Este espaço elíptico é reservado para o estacionamento público e para os veículos funerários **[Ilustração 159 e 160]**.



**Ilustração 159** – Rua pontuada por árvores. (Fundació Enric Miralles, 2014)



**Ilustração 160** - Espaço elíptico, 2010, Paula Rovisco. (Romba, 2011, p. 86)

Após a entrada foi colocado um muro de contenção em betão e um portão de ferro que marcam o início do percurso descendente. Ao penetrar no interior, o sujeito confronta-se com um conjunto de postes em Aço Córten. Estes elementos verticais, funcionam como portas de entrada para o cemitério **[Ilustração 161 e 162]**.

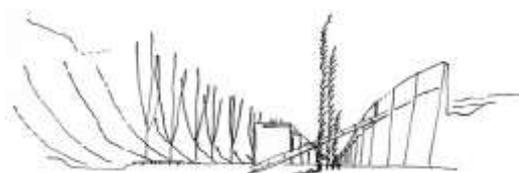


**Ilustração 161** – Muro em betão e postes em aço córtén, Richard Levene. (Levene, 2005, p. 59)



**Ilustração 162** – Início do percurso descendente a partir do espaço elíptico, Richard Levene. (Levene, 2005, p. 58)

O atravessamento destes elementos coloca os sujeitos perante um percurso sinuoso, que direcciona até à área principal de sepultamento/enterramento. É um percurso utilizado principalmente para a realização das procissões nos momentos fúnebres, a circulação do cemitério revela-se, essencialmente na experiência visual oferecida ao visitante. Ao longo deste percurso é possível verificar que está rodeado pelas células de sepultamento, mausoléus em betão, que envolvem este espaço rebaixado, como uma transição de uma camada para outra [Ilustração 165, 166 e 167].



**Ilustração 163** – Percurso descendente. (Fundació Enric Miralles, 2014)



**Ilustração 164** – Percurso descendente, Richard Leve. (Levene, 2005, p. 58)



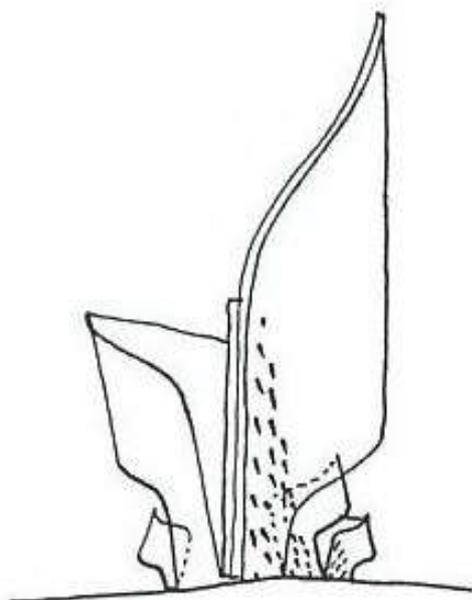
**Ilustração 165** – Início da área principal de sepultamento, Richard Levene. (Levene, 2005, p. 51)

Todo o limite do terreno é constituído essencialmente por taludes. Estes taludes são fixados através de muros, contém aberturas para o interior do solo.

No interior do solo, existem túneis que organizam e articulam ligações às criptas localizadas no interior dos referidos taludes. Estas ligações podem, de certo modo ser consideradas, uma versão contemporânea das catacumbas<sup>189</sup>, visto que estas também eram subterrâneas.

Além dos muros que foram mencionados, ainda se salientam do terreno outros elementos em betão. Estes elementos em betão são nichos<sup>190</sup> para caixões colocados numa posição oblíqua, formando muros de contenção e são compostos por filas sobrepostas que assinalam diferentes níveis e escalas no cemitério e na paisagem [Ilustração 168 e 169].

Em certos pontos, as criptas também estão enterradas no solo em frente aos taludes. Vigas de madeira estão incrustadas no solo, aparentemente de forma aleatória, mas que no seu conjunto parecem formar uma espécie de puzzle. A superfície do solo refere-se igualmente ao conceito de enterrar: é constituído por betão e pedras de gravilha incrustadas. Desta maneira representa a narrativa do cemitério – a transferência do corpo humano para o corpo da terra – está patente a várias escalas ao longo do cemitério, e o próprio cemitério em si, está ele próprio enterrado na paisagem [...] (RUBY, 2006, p.56 - 59)



**Ilustração 166** – Esquisso de Enric Miralles. (Fernández-Galiano, 2002, p. 39)



**Ilustração 167** – Nichos – elementos em betão, Luis Fernández-Galiano. (Fernández-Galiano, 2002, p. 39)

<sup>189</sup> **Catacumbas** – ver glossário.

<sup>190</sup> **Nichos** – ver glossário.

O principal espaço de sepultamento está localizado no nível inferior da incisão. Esta área uterina está cercada pelos muros de gabiões (pedra compactada numa malha de aço) e também pelas células de sepultamento, que são idênticas aos mausoléus [Ilustração 170 e 171].



Ilustração 168 – Área uterina do cemitério de Igualada. (Fernández-Galiano, 2002, p. 95)

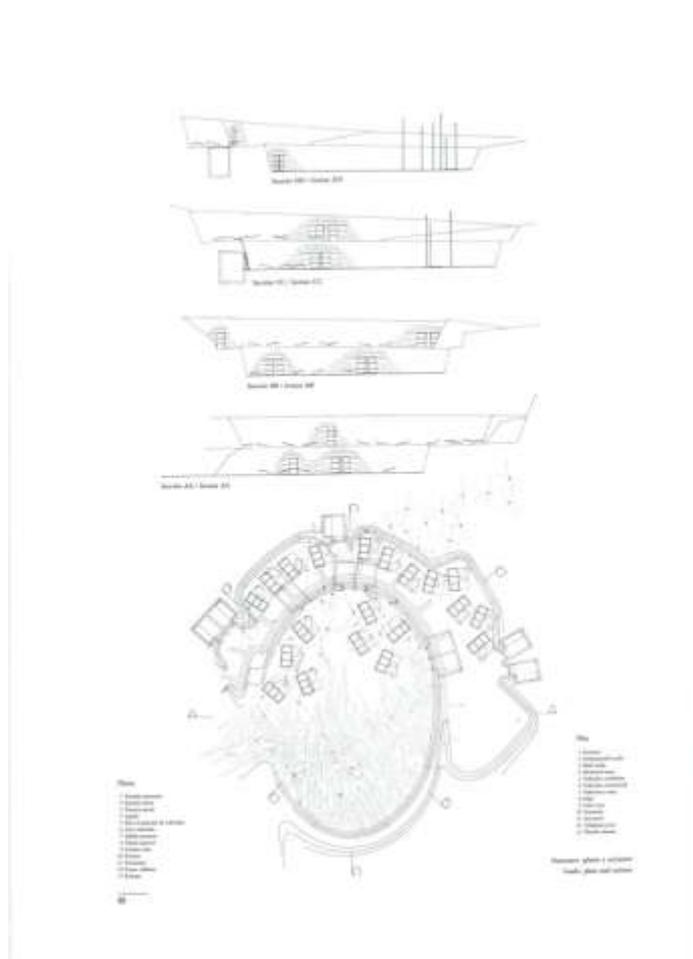


Ilustração 169 – Planta e cortes da área uterina. (Levene, 2005, p. 66)

No segundo nível do cemitério encontram-se novamente elementos em betão (nichos) para a colocação de caixões. Ainda neste nível estão localizados outros equipamentos, como a capela e o Monastério que, ainda hoje, permanecem inacabados [Ilustração 172, 173 e 174].

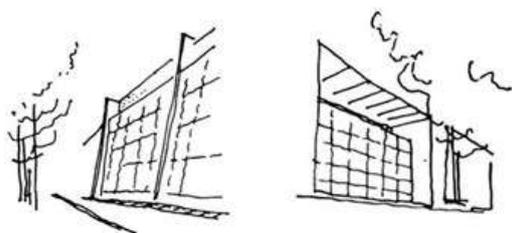


Ilustração 170 – Nichos. (Fundació Enric Miralles, 2014)



Ilustração 171 - Nichos, 2010, Paula Rovisco. (Romba, 2011, p. 90)

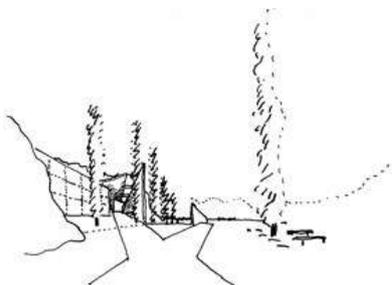


Ilustração 172 - Espaços para inumação dos corpos, 2010, Paula Rovisco. (Romba, 2011, p. 90)

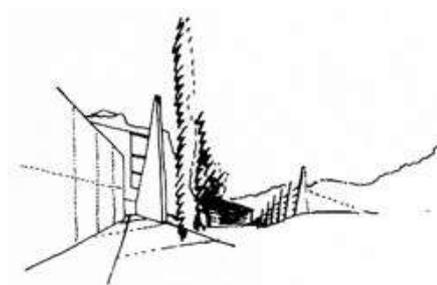
Estas instalações, religiosas e de serviço, estão posicionadas neste nível mas no ponto mais alto junto da entrada. A capela<sup>191</sup> triangular configura um espaço bastante

<sup>191</sup> “Esta es la capilla, podréis ver estas formas triangulares en otros de nuestros proyectos, pero quiero mostraros, que es un triángulo porque para mí es la geometría que de algún modo tiene menos reglas por sí sola, cualquier cosa puede ser un triángulo. Es de algún modo un movimiento de horizontes. En un triángulo siempre tendrás algo a tu espalda y algo al frente. Y de algún modo, estás en el espacio, simplemente estando en un triángulo, dos paredes que definen una de las dos maneras de estar en el interior. Como si el aire hubiese sido separado para preparar ese lugar para estar. Y de la manera que ese espacio, el único con el que nos podemos relacionar, esta característica es demasiado obvia, demasiado teatral. De algún modo la capilla es esa manera de aceptar la cruz siendo el objeto o una bancada donde poder sentarte en lo alto de esta colina. Pero es también una manera de aceptar el uso de las cosas, intentando, incluso en este caso muy religioso, mostrar el significado, introduciéndonos en algunas de las construcciones reales del proyecto.” (Fundació Enric Miralles) Esta é a capela, podem ver essas formas triangulares noutros projectos nossos, mas eu quero mostrar que é um triângulo, porque para mim é a geometria que de alguma forma tem menos regras por si só, qualquer coisa pode ser um triângulo. É de certa forma um movimento de horizontes. Um triângulo tem sempre algo à sua volta e ligeiramente à frente. E de algum modo, estás no espaço, simplesmente estando num triângulo, de paredes que definem uma das maneiras como se pode estar no interior. Como se o ar estivesse sido removido para preparar o lugar para estar. E de alguma maneira, esse espaço, é único com o qual podemos relacionar, esta característica demasiado obvia e demasiado teatral, estar dentro de um triângulo, duas paredes que definem uma das duas formas de estar dentro. De certo modo, a capela é o caminho para aceitar a cruz como sendo o objecto ou um banco onde se pode sentar no topo da colina.

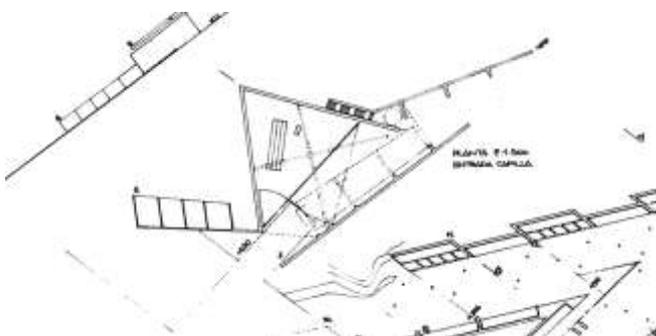
sugestivo e com um carácter íntimo, concebido como um lugar para rituais fúnebres e religiosos [Ilustração 175, 176, 177, 178, 179 e 180].



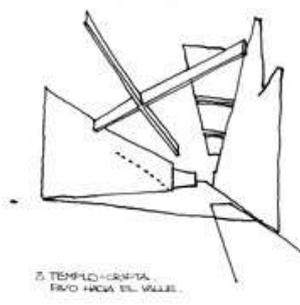
**Ilustração 173** – Entrada para a área da capela. ( Fundació Enric Miralles, 2014)



**Ilustração 174** – Entrada para a área da capela com uma parede que permite proteger o cemitério e suscitar curiosidade ao visitante. (Fundació Enric Miralles, 2014)



**Ilustração 175** – Planta da capela. (Fundació Enric Miralles, 2014)



**Ilustração 176** – Perspectiva do interior da capela. (Fundació Enric Miralles, 2014)



**Ilustração 177** - Capela inacabada, Paula Rovisco. (Romba, 2011, p. 87)



**Ilustração 178** - Entrada de luz na capela através de clarabóias, Paula Rovisco.(Romba, 2011, p. 87)

Mas é também uma maneira de aceitar o uso das coisas, tentando, inclusive neste caso muito religioso, para mostrar o significado, introduzindo algumas construções reais do projecto. (Tradução nossa, 2014)

Adjacente à capela, existe uma escada que dá acesso a um nível ainda mais elevado, colocando os sujeitos num lugar aberto à contemplação **[Ilustração 181]**.



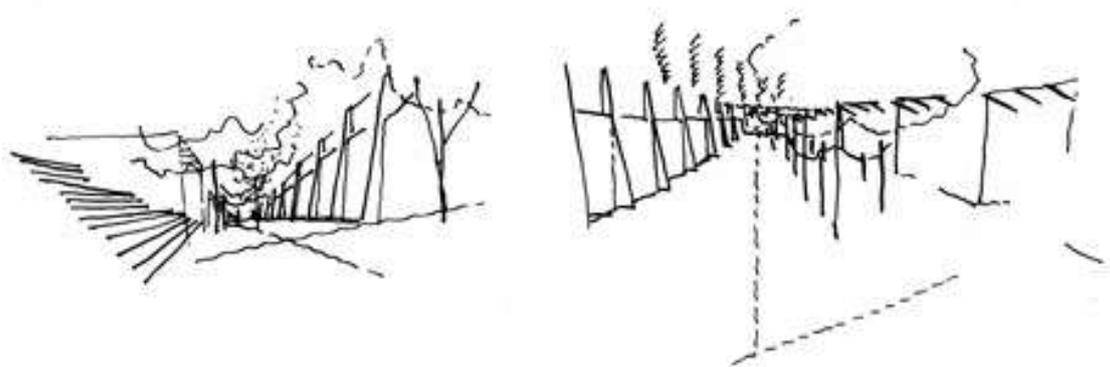
**Ilustração 179** – Escadas de acesso a um nível mais elevado, 2010, Paula Rovisco. (Romba, 2011, p. 87)

Existe um percurso descendente no cemitério de Igualada que é realizado por uma descida suave para um pátio central, também em contacto com os elementos da natureza. Este é desenhado entre um plano inclinado, com um pavimento contínuo, no qual grandes pranchas parecem flutuar no sentido nascente e emergem e seguem na direcção do refúgio/tranquilidade do pátio central. Este pátio, denominado como “rio das almas”, traduz uma imagem extraordinariamente poética, especialmente quando apela para uma espécie de lago **[Ilustração 182]**.



**Ilustração 180** – Rio das almas, 2010, Paula Rovisco. (Romba, 2011, p. 89)

O cemitério cria, desta maneira, uma imagem que se assemelha ao deserto dos hipogeus<sup>192</sup>, uma imagem incomum com gabiões hidráulicos, estando num deles guardados os restos mortais do arquitecto Enric Miralles **[Ilustração 183 e 184]**.



**Ilustração 181** – Percurso por entre os Gabiões. (Fundació Enric Miralles, 2014)



**Ilustração 182** – Gabiões, Richard Levene. (Levene, 2005, p. 63)

A articulação e estruturação geométrica e topográfica de elementos que organizam este cemitério são muitos importantes e não aparecem na paisagem como meros objectos isolados. O seu conjunto articulado torna-os verdadeiros condutores do projecto e reconfiguradores da paisagem. O território da intervenção desenvolve-se em camadas que se desdobram como uma progressão fluída e artificial que transforma o lugar num espaço para a reflexão e memória. Sendo esta efectuada

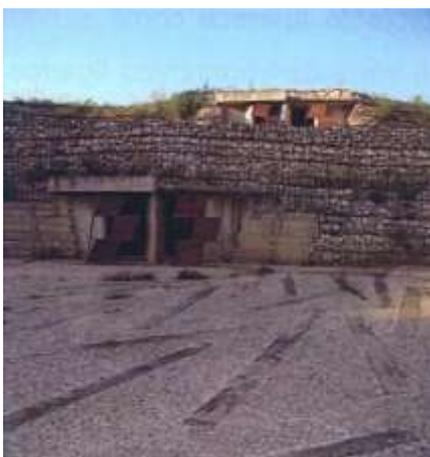
<sup>192</sup> **Hipogeus** – ver glossário.

transformação, executada com recurso de terraplanagens, que molda a paisagem, tornando-se numa característica deste território.

Relativamente aos materiais que foram aplicados em todo o espaço cemeterial, é notório que estes agregam claramente o projecto à própria paisagem, principalmente por terem sido executado com materiais terrosos, o betão, a pedra e a madeira. Estes conferem uma imagem e expressão ao projecto, geradora de uma aparência natural, como se o cemitério tivesse nascido da própria paisagem.

A textura é fundamental neste projecto, pois são os materiais em conjunto com a forma geral do projecto, que conferem unidade e coerência ao conjunto, assim como uma perfeita harmonia com a paisagem.

As paredes constituídas por betão desgastado, os gabiões<sup>193</sup> e os dormentes<sup>194</sup> de madeira embutidos no pavimento de pedra, invocam uma paisagem forte e muito caracterizadora da estrutura edificada **[Ilustração 185 e 186]**.



**Ilustração 183** – Gabiões em pedra, 2010, Paula Rovisco. (Romba, 2011, p. 91)



**Ilustração 184** – Dormentes em madeira, 2010, Paula Rovisco. (Romba, 2011, p. 91)

Os tons terrosos dos materiais conferem à arquitectura um elemento ligado à natureza criando a ideia de que o cemitério fez sempre parte daquele lugar.

O interior do edifício de serviços, revela-se bastante acolhedor e iluminado. As formas rígidas e geométricas que compõem a fachada exterior do edifício de serviços,

---

<sup>193</sup> Caixa de forma prismática rectangular, feita com rede de malha hexagonal, em arame galvanizado reforçado, preenchido geralmente por pedra não friável (pedra de pedreira ou eixo).

<sup>194</sup> Peças de madeira sobre o qual se assenta o soalho, ou outras peças de grande peso e dimensão.

contrastam com o seu interior fluido composto por paredes de tijolo de vidro [Ilustração 187 e 188].

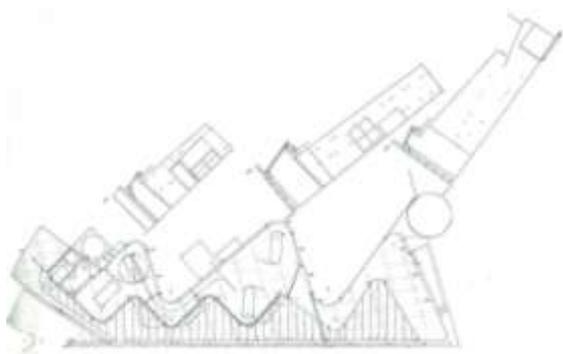


Ilustração 185 – Planta do edifício de serviços. (Levene, 2005, p. 71)



Ilustração 186 – Edifício de serviços, Richard Levene. (Levene, 2005, p. 71)

Existe um grande contraste de sensações nos diferentes espaços. Um conceito forte aliado a uma grande consciência e sensibilidade relativamente à escolha das formas e dos materiais constituintes desta obra, tornam o cemitério de Igualada numa obra fascinante a todos os níveis. A genialidade de Miralles e Pinós está presente, em cada pormenor e isso é notório em cada recanto do cemitério.

Importa referir, que a construção deste cemitério na paisagem glorifica o território da intervenção e a envolvente através da sua matéria-prima. A matéria-prima utilizada cria, portanto, um recinto sagrado através das pedras que compõem e constroem os muros de gabiões<sup>195</sup>, da gravilha do pavimento compactado e também de betão que provém da pedra que foi extraída da pedreira.

Enric Miralles e Carme Pinós revelam a preocupação em desenhar não apenas um cemitério, mas explorar ideias poéticas relacionadas com o ciclo da vida a fim de permitir um elo de ligação entre o passado, o presente e o futuro.

O projeto é concebido como um acto que transforma a paisagem circundante, como uma metáfora para o rio da vida, sendo os espaços projectados para provocar pensamentos e memórias, modelando os distintos níveis para acolher os sepultamentos e os panteões familiares.

---

<sup>195</sup> **Gabiões** – ver glossário.

Este projecto<sup>196</sup> adapta-se à topografia do lugar e dialoga com a paisagem, não interpretando apenas o programa, mas também na observação atenta da envolvente, explorando os seus traços naturais. O cemitério pode ser considerado como algo que envolve a humanização e a valorização da topografia (a terra visível, física), bem como as memórias nela contida.

A leitura crítica deste cemitério revelou mais um olhar sobre as intervenções contemporâneas no pensar, desenhar e construir o recinto religioso. Neste caso é também fundamental questionar o modo como os arquitectos utilizam determinado tipo de materiais para reconfigurar o território e formalizar um espaço da ausência e da memória. O cemitério de Igualada assenta no pressuposto que o constitui como um lugar com características de cemitério – parque. Na presente investigação também foi possível enquadrar este projecto em termos de cemitério – paisagem, uma vez que o seu desenho e integração na própria topografia, harmoniza o espaço da morte com o lugar e relaciona-a com a paisagem, com a envolvente, através de uma cuidada preocupação com o desenho dos percursos do recinto, da disposição dos elementos arbóreos e do mobiliário urbano, da valorização, tratamento e manipulação da topografia.

A articulação e a manipulação destes factores, conferem ao lugar uma tranquilidade que permite assumir que, mais uma vez, está presente a desdramatização do conceito

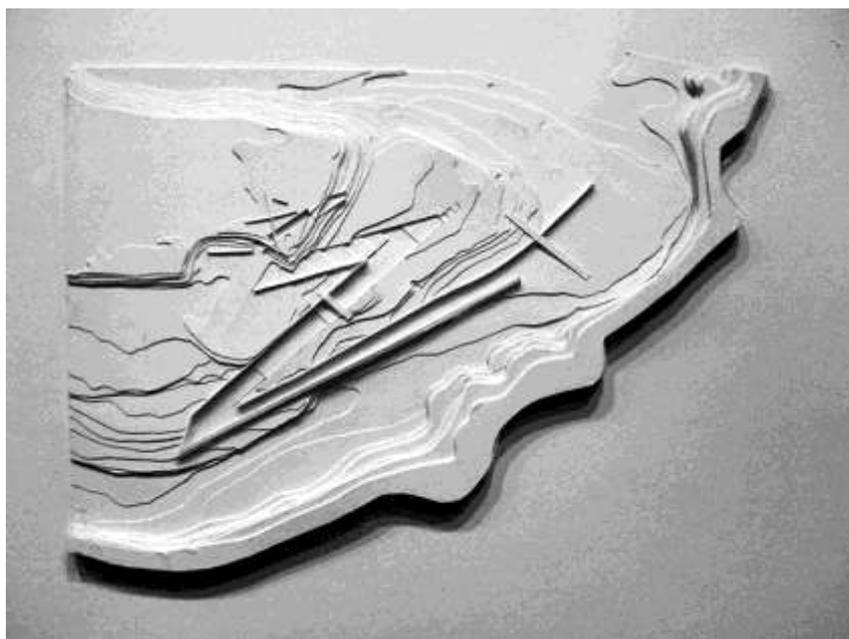
---

<sup>196</sup> “El proyecto del cementerio ha funcionado como un lugar. Y el edificio de servicios también ha funcionado como un lugar, en este caso equivalente al corte en el terreno. Una simetría especular del mismo nos daría una sección parecida: luz cenital, cornisa, doble interior... Aquí, en el cementerio, sobre la primera construcción se han ido pegando cosas, respuestas momentáneas que ofrecen el resultado de un montaje: cambios de sistema constructivo. Así, aumentan la pendiente de los mismos tanta la técnica para la construcción de taludes - mediante la colocación de mallas metálicas horizontales que cosan los ángulos naturales de rotura del terreno - como las dobles capas de revestimiento: piezas de fundición sobre el cierre de los ataúdes, e pequeñas piezas de hormigón prefabricado in situ sobre los muros... No esconden aquello que cubren, sino que desdibujan los límites del corte... Son lugares para ser llenados con piqueñas acciones individuales. Usar este lugar es hacerlo desaparecer: como las hojas sobre el pavimento de madera, o la lluvia, que arrastra las tierras hacia el fondo del corte... [...] La progresiva ocupación del corte por la tierra y la vegetación. Y el silencio al descender...” (Levene, 2005, p. 50) O projecto do cemitério funciona como um lugar. E o edifício de serviço também funciona como um lugar, neste caso equivalente ao corte no terreno. Uma simetria dos mesmos nos daria uma secção semelhante: à luz do dia, à cornija, e ao interior duplo... Aqui, no cemitério, no primeiro edifício foram acertando as coisas, respostas momentâneas no resultado de uma montagem: mudanças de sistemas construtivos. Assim, o aumento da inclinação do mesmo, na técnica para a construção de taludes - através da colocação de malhas metálicas horizontais que cosam os ângulos naturais da rotura do terreno – como as duplas capas de revestimento: peças de fundição sobre o encerramento dos caixões e pequenas peças de betão pré-fabricado in situ nas paredes... Não escondem aquilo que cobrem, mas esbatem os limites do corte... São lugares a serem preenchidos com pequenas acções individuais. Usar este lugar é fazê-lo desaparecer: como as folhas sobre o pavimento de madeira, ou chuva, que arrasta a terra para o fundo do corte... [...] A progressiva ocupação do corte na terra e na vegetação. E o silêncio ao descer... (Tradução nossa, 2014)

de morte e até mesmo dos espaços, para quem os visita, em homenagem, ou regularmente.

Este projecto apropria-se do território e está fortemente conectado à terra. A sua concepção inicia-se a partir dos princípios que constituem e constroem a própria paisagem, e deste modo envolvem o cemitério e o fundem entre arquitectura e paisagem, numa procura constante de uma identidade intrínseca.

É importante referir que este cemitério<sup>197</sup> responde a um programa bastante complexo de acessos, serviços, capela e sepultamento; propondo a redefinição da paisagem, articulando a linguagem pessoal dos arquitectos nos seus planos inclinados, nas secções estratificadas, nos fragmentos e nas relações ambíguas entre figura e fundo, nos recursos do território e na fusão das artes plásticas, nomeadamente a manipulação da forma, com a arquitectura, o urbanismo e o desenho paisagístico **[Ilustração 189]**.



**Ilustração 187** – Maquete apresentada em concurso – manipulação da topografia. (Fundació Enric Miralles)

---

<sup>197</sup> Fredy Massad e Alicia Guerrero Yeste descrevem no livro de sua autoria, Enric Miralles: *Arquitectura do Sentimento* (Ed: Testo & Imagine) “[...] Quando enric Miralles e Carme Pinós ganharam, nos meados dos anos oitenta, o concurso para o novo cemitério de Igualada (Barcelona), a crítica internacional reagiu positivamente, reconhecendo estes jovens arquitectos a produção de uma linguagem onde conjugam a obra de Gaudi, Aalto, Jujol, Sostres, Asplund, Le Corbusier [...] a ideia prevalecente seria de que o cemitério é uma metáfora construída, fruto da conjugação e do estudo, não só da obra mas do pensamento arquitectónico de todos eles. E neste ponto encontra-se o seu grande valor. Não é uma construção da metáfora como um exercício pós-moderno, mas uma metáfora feita de pedra, aço e betão. A arquitectura escavada na terra [...]” (Massad, Yeste, 1998, p. 67)

Apesar da topografia ser manipulada artificialmente, não deixa de ter um carácter fluído e integrador no território. A metáfora do *rio da vida* é exemplo disso mesmo. A transição de cotas, entre a entrada e o nível inferior é conseguida através de um percurso suave e descontraído.

Anatxu Zabalbeascoa<sup>198</sup>, no livro de sua autoria, *Igalada Cemetery: Enric Miralles and Carme Pinós* (Ed: Phaidon Inc Ltd, 1996), afirma que vê o trabalho de Miralles no geral e o cemitério em particular como arquitectura que se adapta “naturalmente” a determinado lugar mas que não pode ser classificada como sendo simplesmente arquitectura orgânica. O seu trabalho é mais que simplesmente interpretar o programa ou observar a paisagem de determinado território, no entanto, a sua arquitectura explora traços pré-existentes na paisagem cultural de cada projecto. O cemitério pode ser considerado como arquitectura paisagista que envolve a apreciação da topografia.

Relativamente ao pensamento projectual de Miralles é perceptível que a definição estilística da sua obra está interligada através de três mecanismos de trabalho: a geometria<sup>199</sup>, a estrutura e a construção. Estes mecanismos são por sua vez elementos de coerência de projecto.

---

<sup>198</sup> **Anatxu Zabalbeascoa** Arquitecta basca, autora da obra “As casas do Século”

<sup>199</sup> “[...] una geometría del “diseño arquitectónico”, en que la palabra *diseño* reviste el doble significado de *invención-proyección* y de *operación gráfica* para la construcción-comunicación de la propia invención. La *geometría* es pues el *instrumento* con el que delimitamos, cortamos, precisamos y formamos el espacio, [...] es el material de base de la arquitectura.” (Quaroni, 1987, p. 134) “*La geometría es la ciencia de las propiedades y de las relaciones de magnitudes en el espacio*[...]. Interesa pues a la arquitectura en cuanto se ocupa de las “cualidades” y “propiedades” de las formas espaciales y en cuanto nos permite operaciones gráficas bidimensionales capaces de construir y controlar formas tridimensionales, espaciales. [...] el de “sistema de relaciones internas entre elementos”, en que se hace hincapié más en la palabra *relación* que en el término *elemento*, podríamos decir que *la geometría interesa al arquitecto como ciencia-base para el estudio y la construcción de las estructuras formales* [...]” (Quaroni, 1987, p. 138) “De forma más general se puede decir que la *geometría* es una *ciencia* que se ocupa de la economía del espacio, usando la palabra economía en sentido lato, como *relación* entre *cantidad* y *calidad*. Concluyendo, podemos decir que la geometría es para el arquitecto una base y un *medio disciplinar*, un instrumento indispensable en el “tratamiento” de las formas que entran en la “composición” de los espacios. La geometría es una construcción del cerebro humano, si bien la observación de la naturaleza nos llevaría a considerarla como un conjunto de leyes que están fuera del hombre [...]. “Al observar la naturaleza hallamos, identificamos y aislamos ciertos aspectos de la compleja realidad de las estructuras naturales en distintas escalas, desde las proporciones del cuerpo humano hasta las “simetrías” de las flores.” (Quaroni, 1987, p. 139) “En la arquitectura el procedimiento se invierte y se hace directo porque nos servimos de la geometría para construir el organismo arquitectónico; y como no podemos decir que un organismo natural esté hecho sólo de geometría, tampoco es posible decir que la geometría baste para proyectar un organismo arquitectónico.” (Quaroni, 1987, p. 140) [...] uma geometria de “desenho arquitectónico”, em que a palavra *desenho* se reveste no duplo sentido de *invenção-projeção* e de *operação gráfica* para a construção-comunicação da própria invenção. A *geometria* é, portanto, o *instrumento* com que delimitamos, cortamos, precisamos e formamos o espaço, [...] é o material base da arquitectura. [...] *A geometria é a ciência das propriedades das relações de grandezas no espaço* [...]. Interessa, portanto à arquitectura enquanto se ocupa das “qualidades” e “propriedades” das formas espaciais e enquanto nos permite operações gráficas bidimensionais capaz de construir e controlar formas tridimensionais, espaciais. [...] O “sistema de relações internas entre os

Su arquitectura es atmosférica, difusa. Representarla es una difícil – por no decir imposible – tarea. Frente a la representación, el documento. La línea vence a la sombra, ya que con las sombras no se redactan documentos. Sus dibujos, sus maquetas, quieren ser documentos. De paso, pueden ser considerados como el trabajo de un artista. “Yo no opero con criterios visuales, sino constructivos y, por tanto, la repetición es muy importante, porque cada nuevo dibujo efectúa una operación de olvido, y las leyes que se van generando son de coherencia interna. Por eso la geometría es muy importante para mí como instrumento de articulación con situaciones muy concretas, porque me permite olvidar, hacer las cosas menos reconocibles.” La geometría sí, pero también la estructura y la construcción. Cabría decir que, en cierto modo, geometría, estructura y construcción coinciden, se confunden en una sola realidad: aquella que atrapa al arquitecto y que permitiría introducir el bien conocido en la crítica de arte concepto de iconografía. (Moneo, 2000, p. 308)<sup>200</sup>

Miralles utiliza como instrumento de trabalho procedimentos geométricos básicos como a repetição. Este arquitecto faz uso da linha, sendo esta gerada na maioria das suas obras pela repetição de pontos em várias escalas, ou seja, está sempre presente um conjunto de elementos – pontos, linhas, planos – formando uma complexidade geométrico-formal **[Ilustração 190]**.

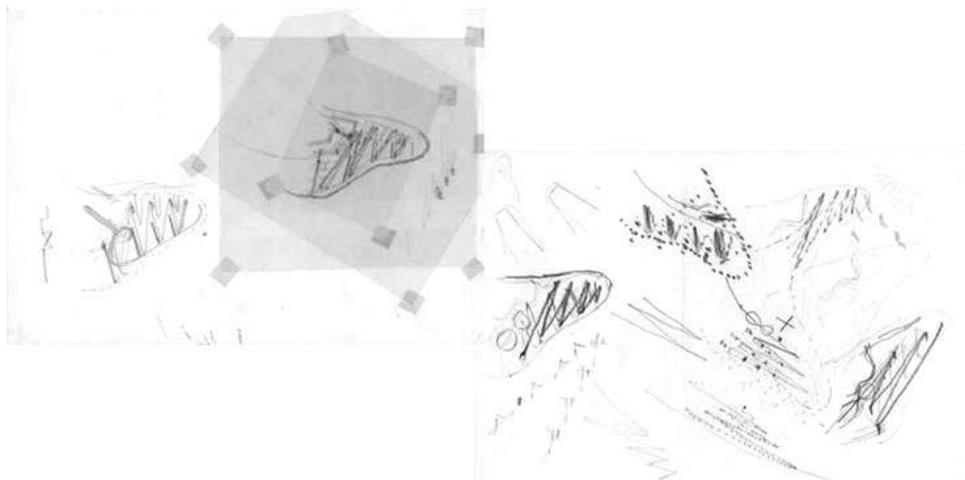
Un proyecto consiste en saber atar múltiples líneas, múltiples ramificaciones que se abren en distintas direcciones. Esta preferencia por ver y describir el mundo como un conjunto de líneas, como un mundo de agujas cruzadas, hace que prevalezca el dibujo frente al volumen.<sup>201</sup> (Moneo, 2000, p. 308)

---

elementos”, faz mais ênfase na palavra *relação* ao termo *elemento*, poderíamos dizer que a *geometria interessa ao arquitecto como base para o estudo e a construção das estruturas formais* [...]. De modo mais geral, podemos dizer que a *geometria* é uma *ciência* que se ocupa da economia do espaço, usando a palavra economia num sentido amplo, como *relação* entre *quantidade* e *qualidade*. Em conclusão, podemos dizer que a geometria é para o arquitecto uma base e um *meio de disciplina*, um instrumento indispensável no “tratamento” das formas que entram em “composição” de espaços. A geometria é uma construção do cérebro humano, embora a observação da natureza nos levaria a considerá-lo como um conjunto de leis que estão fora do homem [...]. “Ao observar a natureza falamos, identificamos e isolamos certos aspectos da realidade complexa das estruturas naturais em diferentes escalas, desde as proporções do corpo humano para as simetrias das flores. [...] Na arquitectura o processo inverte-se e torna-se vivo porque usamos a geometria para construir o organismo arquitectónico; e uma vez que não se pode dizer que um organismo natural é feito apenas de geometria, não é possível dizer que a geometria é suficiente para projectar um organismo arquitectónico. (Tradução nossa, 2014)

<sup>200</sup> A sua arquitectura é atmosférica, difusa. Representa uma difícil – para não dizer impossível – tarefa. Frente à representação, documento. A linha vence a sombra, porque com as sombras não se escrevem documentos. Os seus desenhos, suas maquetes, querem ser documentos. Aliás, podem ser considerados como um trabalho de um artista. “Eu não actuo com critérios visuais, mas constructivos e, portanto, a repetição é muito importante, porque em cada novo desenho efectuo uma operação de esquecimento, e as leis que se vão gerando são de coerência interna. Por isso a geometria é muito importante para mim como instrumento de articulação com situações muito concretas, porque me permite esquecer, e fazer as coisas menos reconhecíveis.” A geometria em si, mas também a estrutura e a construção. Pode dizer-se que, de certo modo, geometria, estrutura e construção coincidem, e confundem-se numa só realidade: aquela que apanha o arquitecto e que permite introduzir o conceito crítico de arte bem conhecido da iconografia. (Tradução nossa, 2014)

<sup>201</sup> Um projecto consiste em saber juntar múltiplas linhas, múltiplas ramificações que se abrem em distintas direcções. Esta preferência por ver e descrever o mundo como um conjunto de linhas, como um mundo de agulhas cruzadas, faz o desenho prevalecer sobre o volume. (Tradução nossa, 2014)



**Ilustração 188** – Procedimento geométricos e o uso da linha. (fundació Enric Miralles, 2014)

Esta repetição, é também utilizada por este autor como instrumento de ordem, e de coerência. E este critério de coerência responde à necessidade objectiva de relações dimensionais com o lugar que Miralles procura. O seu trabalho revela-se através da sobreposição de plantas e de sucessivos níveis.

A linha é uma característica muito forte no seu trabalho. Este é o elemento activo e gerador da forma aplicada nos projectos, manipulando, sobrepondo, marcando linhas, curvas de nível, caminhos, delimitações de muros das edificações pré-existentes intersectadas com as linhas da implantação. O projecto mental como estrutura as propostas das linhas, quando está a escavar e a extrair, é sem dúvida um trabalho complexo e surpreendente.

#### 4. TRANSIÇÃO E MOVIMENTO

Esta investigação, para além dos conceitos e lógicas propositivas subjacentes a cada projecto, procura também, distinguir a experiência vivencial do Homem sobre o espaço. Na presente investigação optou-se por classificar como espaços de transição, os cemitérios que traduzem o uso do espaço para o repouso final do corpo. A transição da alma do morto para um mundo sagrado, como exposto no capítulo 2, tendo-se procedido à leitura crítica de três casos de estudo referentes a tipologias de cemitérios distintos. No presente capítulo, considera-se o projecto para um Hostel e Guest House na Avenida da Liberdade em Lisboa, também como espaço de transição, na medida em que a permanência do sujeito consiste no repouso durante um curto período de tempo. “Existem hábitos e formas diferentes para os lugares da morte tal como para os lugares da vida; mas muitas vezes apreendemos apenas o limite entre as duas situações.” (Aldo Rossi, 2013, p. 42)

É possível constatar que, independentemente destes terem funções diferentes, vão ao encontro dessa mesma essência. O pensar e fazer a arquitectura, seja um projecto para os vivos ou para os mortos, revela sempre cinco factores: a luz<sup>202</sup>, a proporção<sup>203</sup>, a matéria<sup>204</sup>, escala<sup>205</sup> e o lugar<sup>206</sup> “[...] porque posso falar de uma escola, de um

<sup>202</sup> “A LUZ. Sem ela, nem a humanidade nem a Arquitectura, enquanto Arte, poderiam sobreviver, sem ela não se deixavam ver, nunca atingiriam a plenitude da sua essência e da sua...beleza. É na sua essência, que mais sentimos a sua incontornável presença. A Luz, é uma energia vital para a Arquitectura, material disponível que se molda com o tempo. [...] A LUZ sintetiza a beleza poética da Arquitectura, tanto nas suas formas construídas como conceptuais. Porque dá significado ao espaço e nessa medida aproxima-se de uma poética, poesis, que no caso da Arquitectura, se pode definir como processo de exploração das imagens e significados das coisas construídas – para que o homem habite com a imaginação.” (Neves, 2004, p. 9 e 11)

<sup>203</sup> “Proporción, del latín *proportio*, “relación” [...] La proporción, nacida para indicar una relación (entera), hoy resulta de la igualdad o de la equivalencia de dos o más relaciones. El concepto de proporción se puede aclarar utilizando una clasificación, empleada por muchos críticos, relativa al uso que hicieron los arquitectos de las *relaciones estáticas*, o relaciones de números enteros, y las *relaciones dinámicas*, esto es, expresadas por números irracionales.” (Quaroni, 1987, p. 162 e 163) Proporção, do *proportio* latín, “relação” [...] A proporção nascida para indicar uma relação (Inteira), hoje resulta da igualdade ou equivalência de duas ou mais relações. O conceito de proporção pode ser esclarecida através de uma classificação utilizada por muitos críticos sobre o uso feito pelos arquitectos das relações estáticas, ou relações de números inteiros, e *relações dinâmicas*, ou seja, expressas por números irracionais. (Tradução nossa, 2014)

<sup>204</sup> “Cuando el proceso de creación comienza de esta manera se pretende partir de la materia para llegar a la arquitectura. Lo primero es destilar la idea de la materia, poniéndola en resonancia con la idea arquitectónica. Mies Van der Rohe es un ejemplo de esta forma de pensar la arquitectura cuando trasciende un bloque de travertino o un perfil metálico a idea de arquitectura. Naturalmente, el pensamiento no es lineal y es mucho más complejo [...]” (Guisado, 2006, p. 188) Quando o processo de criação começa desta maneira, pretende-se partir do material para chegar à arquitectura. O primeiro a destilar a ideia da matéria, colocando-o em ressonância com a ideia arquitectónica. Mies Van der Rohe é um exemplo dessa forma de pensar a arquitectura quando transcende um bloco de mármore ou um perfil metálico como uma ideia de arquitectura. Naturalmente, o pensamento não é linear e é muito mais complexo [...]. (Tradução nossa, 2014)

cemitério, de um teatro mas é mais rigoroso dizer que falo da vida, da morte, da imaginação.” (Aldo Rossi, 2013, p. 120).

As cidades são na realidade um aglomerado de espaços e de objectos arquitectónicos construídos para os Homens vivos ou mortos, com tipologias correspondentes aos programas. “Por isso as cidades, embora durem séculos, são na realidade grandes acampamentos de vivos e de mortos onde ficam alguns elementos como sinais, símbolos, advertências.” (Aldo Rossi, 2013, p. 48).

A função de cada projecto é resultante da sua capacidade, característica essencial na definição de qualquer forma arquitectónica, em proporcionar e atribuir significado a quem o habita.

A proposta arquitectónica tem por base o pensar da relação que existe relativamente ao corpo com o espaço que o envolve. Cada espaço possui funções definidas e estas condicionam a vivência de qualquer pessoa, dependendo da experiência individual ou cultural. “É a forma do espaço que sugere as acções pelas quais o morador descobre um determinado modo de habitar. Essa é, não esqueçamos também, a essência da Arquitectura.” (Jorge, 2007, p. 98).

Qualquer tipo de objecto arquitectónico, independentemente da dimensão formal, espacial e programática é e será sempre um espaço vivido. Pelo que o espaço da memória é característica da casa para os mortos, como também para qualquer tipo de espaço, colectivo ou individual para vivos ou para os mortos, público ou privado.

Nada é vazio, e a dialéctica do cheio e vazio corresponde apenas a duas realidades geométricas. A função de habitar faz a ligação entre o cheio e o vazio. Um ser vivo preenche um refúgio vazio. E as imagens habitam. Todos os cantos são frequentados, se não habitados. (Bachelard, 1993, p. 149).

Desde sempre na História da civilização humana, esteve presente o desejo da descoberta e de ultrapassar fronteiras, de procurar novos conhecimentos e conquistar outros territórios. Esta procura é sem dúvida a grande impulsionadora do Homem,

---

<sup>205</sup> “La «escala» designa el tamaño «real», en contraste con la «proporción» que se refiere a las interrelaciones de las dimensiones físicas.” (Norberg-Schulz, 2008, p. 67) A "escala", designa o tamanho "real", em contraste com a "proporção", que se refere às inter-relações das dimensões físicas. (Tradução nossa, 2014)

<sup>206</sup> “Quando as coisas são chamadas pela primeira vez são reconhecidas, e um novo mundo se abre. Do mesmo modo o papel da arquitectura é o de revelar a natureza, construindo lugares para habitar. Neste sentido a arquitectura pode mesmo ser defendida como a construção de lugares, providenciando um suporte existencial que proporcione orientação no espaço, identificação com o carácter específico de um lugar.” (Vasconcelos, 2001, p. 41)

principalmente nos seus deslocamentos que efectua desde os primórdios. Este objectivo, sem dúvida, comprova que o Homem é um eterno itinerante.

Na sociedade contemporânea sobrepõem-se aos conceitos de permanência e duração novos paradigmas assentes na comunicação, na transição e na transformação<sup>207</sup>.

Sendo a circulação uma necessidade actual, a velocidade, assume, uma condição que transforma os territórios e por sua vez a deslocação de pessoas no espaço urbano. Estes novos paradigmas estão ligados à metrópole pós-industrial. O movimento é associado à velocidade, pelo que o Homem contemporâneo tem um novo modo de se relacionar com os lugares, assim como uma necessidade de circulação.

Esta nova realidade conduz ao aumento dos espaços de transição. São hoje espaços que se fundem nas relações entre a sociedade e a arquitectura.

Neste contexto surgem inúmeras unidades hoteleiras que proporcionam aos viajantes, por curtos espaços de tempo, todas as condições de habitar temporário e normas de qualidade. Estas unidades hoteleiras estão classificadas de acordo com as seguintes categorias: Hotel, Pousada e Hostel.

É nesta última, o Hostel, que consistiu o projecto de 2º semestre do 5º ano, considerado como caso de estudo e classificado como espaço de transição.

#### **4.1. ESPAÇO E TEMPO**

O espaço evoluiu ao longo dos tempos, através da transformação que o Homem foi construindo sobre as suas cidades e das suas necessidades enquanto usufruidor do mundo. O espaço urbano integra a visão da história de cada cultura ou sociedade, e tem proporcionado uma estrutura com capacidade integradora.

O tempo<sup>208</sup>, na perspectiva de Campo Baeza refere-se: “[...] as razões pelas quais, por vezes, alguns espaços arquitectónicos são capazes de produzir em nós uma emoção

---

<sup>207</sup> “A Idade da Incerteza legítima o facto físico da Globalização – o Mundo Aristotélico é agora o globo - e a Arquitectura, como face visível do acto maior de habitar, corre o risco de ser assumida publicamente como fabricadora de imagens de expressividade e de gestualismos preponderantes, reduzindo-se à inocência do consumo da sociedade do Espectáculo. O Mundo é de facto a casa global, onde a capacidade do omni é possível à escala da nossa juventude planetária. O cidadão do mundo, inconsciente do poder de descoberta da comunicação e da informação, encara a Arquitectura como um processo capaz de realização instantânea, na sua Industrializada operatividade e rapidez de execução, em que o acto de projectar e construir se lhe tornou indiferente. (Chaves, 2002, p. 56)

interior tal, uma suspensão do tempo tal, que, embora possa parecer um pouco abstracto, ou um tema mais próprio da Poesia e da Filosofia, surge como uma força especial, real, palpável, só quando se trata de Arquitectura. [...] Quando estamos perante ou no interior destes espaços, naqueles que realmente valem a pena, o tempo parece que pára, que se suspende, que se consegue tocar com as mãos. [...] Pois bem, este tempo, o tempo que os poetas e os filósofos tão bem expressam [...] é o tempo que a criação arquitectónica quer captar. Porque este tempo, é tema central da arquitectura.” (Baeza, 2013, p. 87)

A evolução de Lisboa também está ligada à sua história e à correspondente reconfiguração no tempo.

Lisboa é uma cidade que engloba diferentes cidades resultantes de diferentes períodos históricos. A sua história é baseada na memória arquitectónica da cidade, no qual foram deixadas em épocas distintas. José Augusto França<sup>209</sup> no seu livro “Lisboa: Urbanismo e Arquitectura” desenvolve as várias cidades ao longo do tempo: a cidade Medieval, a cidade Manuelina e Filipina, a cidade Joanina, a cidade Pombalina, a cidade Romântica, a cidade Capitalista, a cidade Modernista e a cidade do Estado Novo e da II República. A cidade é um organismo vivo, transforma-se consoante os períodos históricos. Deste modo, as cidades vão sofrendo alterações; construindo, destruindo e reconstruindo ciclicamente. “Mas com o tempo a cidade cresce sobre si mesma, adquire consciência e memória de si própria. Na sua construção permanecem os motivos originários, mas ao mesmo tempo a cidade esclarece e modifica os motivos do seu próprio desenvolvimento.” (Rossi, 2001, p. 31)

Esta transformação teve origens nos povos de épocas anteriores, que criaram espaços<sup>210</sup> adaptados ao modo de vida que tinham e que nos deixaram como herança. Contudo, estes espaços foram alterados, sendo inúmeras as metamorfoses pelas

---

<sup>208</sup> “O tempo que pode parar, que pode deter-se quando conseguimos alcançar a beleza, é o tempo da Venustas. É o mais difícil de encontrar mas é o que mais nos interessa. Todos os pensadores da Arquitectura tentaram encontrar regras universais que permitissem não tanto para transmitir apenas algumas formas ou estilos, mas produzir a Beleza, a comoção interior dos homens diante das obras construídas com tais regras.” (Baeza, 2013, p. 90)

<sup>209</sup> **José Augusto Rodrigues França** (16 de Novembro de 1922) é um historiador português, sociólogo e crítico de arte. Professor Catedrático Jubilado da Universidade Nova de Lisboa, publicou numerosas obras sobre história da arte e da cultura portuguesa. Tem-se dedicado a estudos e trabalhos activos de preservação de Lisboa e programou o curso de Estudos Olisiponenses na Universidade Autónoma de Lisboa (desde 1994). Foi-lhe atribuída a medalha de Honra de Lisboa em 1992.

<sup>210</sup> “O espaço é um dos maiores dons com que a natureza dotou os homens e que, por isso, eles têm o dever, na ordem moral, de organizar com harmonia, não esquecendo que, mesmo na ordem prática, ele não pode ser delapidado, até porque o espaço que ao homem é dado organizar tem os seus limites físicos [...]” (Távora, 2006, p. 27)

quais a cidade passou durante todos os períodos. O centro histórico de Lisboa está repleto de memórias constituindo no tecido urbano da cidade, traços históricos muito próprios.

É certo que a história das cidades está ligada inteiramente às pessoas<sup>211</sup> que a habitam, seja permanentemente ou apenas transitoriamente.

Deste modo, o espaço é sem dúvida o que rege o ofício do arquitecto. Sendo o espaço organizado<sup>212</sup>, este é caracterizado de duas maneiras: natural onde o Homem não intervém (paisagens naturais) e de modo artificial, em que o Homem tem participação (paisagens urbanas), como referido no subcapítulo, Paisagem e Objecto.

Na relação entre estes dois tipos de paisagem, o Homem, deve procurar um equilíbrio arquitectónico para que exista harmonia na organização e na construção do espaço.

A leitura do nosso espaço passado, na medida em que nos é possível apreendê-lo, é de quase permanente harmonia; sóbrio, modesto, sem alardes, sem pretensões geniais, sem contrastes espectaculares, a organização do espaço português processou-se segundo uma constante que Reinaldo dos Santos chamou «românica», especialmente quanto às formas de arquitectura, mas que nos tentaríamos a alargar, num conceito mais amplo, ao espírito comum das nossas formas. (Távora, 2006, p. 48)

Ressalve-se, que a interacção do Homem com o meio, e as suas acções, tem a capacidade de moldar a cidade. “[...] o espaço que se deixa é tão importante como o espaço que se preenche. Tudo tem importância na organização do espaço – as formas em si, a relação entre elas, o espaço que as limita [...]” (Távora, 2006, p. 18)

Relativamente ao tempo este define, na maioria das vezes, a resiliência dos objectos arquitectónicos e a sua capacidade de sobrevivência a apropriações e usos ao longo da sua existência construída. “As edificações e cidades são instrumentos e museus do

---

<sup>211</sup> “É claro que a revisão que o homem contemporâneo faz de si próprio, nela incluindo o espaço organizado que enquadra fisicamente a sua existência, não afecta apenas a cidade mas todas as formas que ele cria, inclusive a sua atitude para com as formas que o passado lhe legou e para com as formas que a natureza lhe proporciona.” (Távora, 2006, p. 39)

<sup>212</sup> “Constituem assim circunstância da organização do espaço, circunstância das formas que o organizam, para além das formas pré-existentes – naturais ou humanas, umas e outras já de número infinito – factores tão variados como o pensamento científico ou a religião, a economia ou a sensibilidade, a política ou a filosofia, sendo por vezes difícil discernir a importância de uns sobre os outros e, mesmo que possível, sendo certo que todos, mais ou menos, estão na base de qualquer forma e estão de tal modo que a compreensão total de uma forma será tanto mais perfeita quanto mais se transforme em vivência, na medida em que se identifiquem forma e observador, pois que um processo intelectual de pura análise não é suficiente para a obtenção total do espírito de qualquer forma, ainda que possa constituir veículo de aproximação.” (Távora, 2006, p. 22)

tempo. Elas permitem-nos ver e entender o passar da história e participar em ciclos temporais que ultrapassam as nossas vidas temporais.” (Pallasmaa, 2011, p. 49)

A durabilidade dos edifícios é o reflexo de um saber fazer e da materialidade dos objectos arquitectónicos de determinadas épocas manifestando as suas características e enquadrando a arquitectura num período específico do tempo. Esta associação define o edifício e classifica-o quanto ao período da história a que ele pertence.

A relação do tempo e dos usos está logicamente interligada com a relação do tempo com o ser humano e como ele se adaptou a diferentes períodos. “[...] Tempo e espaço estão eternamente intertravados nos espaços silenciosos entre duas colunas gigantescas, matéria, espaço e tempo que se fundem numa experiência elementar e singular: a sensação de existir [...]” (Pallasmaa, 2011, p. 49)

É o tempo que determina a velocidade da vida num determinado lugar, num determinado espaço. O tempo e o espaço são os principais factores que delimitam a vida e o modo de estar. “[...] É o tempo que marca o princípio e o fim da permanência de cada homem [...]” (Ferreira, 2002, p. 57)

A noção de tempo é a vida do ser humano, o somatório de vários acontecimentos que ocorrem num determinado espaço.

Sendo o tempo infinito e o espaço com finitude física provocam diferentes reacções nos seres humanos. Ambos são dimensões fundamentais na criação de objectos arquitectónicos.

O espaço e o tempo<sup>213</sup> são conceitos fundamentais do exercício arquitectónico, como tal são uma representação necessária na arquitectura e na vida dos Homens, independentemente de coexistirem ou não objectos que na sua essência construída revelam duas noções:

O que há em comum é uma concepção de espaço, que faz parte tanto de sua postura emocional quanto espiritual. O objectivo da arquitectura actual não é a criação da forma

---

<sup>213</sup> “[...] o carácter essencial da arquitectura – o que faz distingui-la das outras actividades artísticas – está no facto de agir com um vocabulário tridimensional que inclui o homem. [...] a arquitectura não provém de um conjunto de larguras, comprimentos e alturas dos elementos construtivos que contêm o espaço, mas precisamente do vácuo, do espaço contido, do espaço interior que os homens andam e vivem. Por outras palavras, nós adaptamos como representação da arquitectura a transferência prática que o arquitecto faz das medidas que a definem para uso do construtor.” (Zevi, p. 17 e 18)

independente e autónoma, mas a organização das formas no espaço: a concepção de espaço. Isso é válido para todos os períodos criativos, incluindo o nosso. A concepção actual do espaço-tempo – a maneira pela qual os volumes são dispostos no espaço e se relacionam entre si, a maneira pelo qual o espaço interno é separado do externo, ou é atravessado por ele a fim de promover uma interpenetração espacial – é o atributo universal que está na base de toda a arquitectura contemporânea. (Sigfried, 2004, p. 7 e 8).

Estes dois conceitos remetem-nos para a evolução e para a história das cidades. Neste contexto vamos abordar sumariamente a evolução da Avenida da Liberdade, em Lisboa ao longo dos tempos, e delimitar alguns dos momentos (tempos) de transformação que esta sofreu no seu espaço físico.

A Avenida da Liberdade em Lisboa, tem sofrido várias alterações no espaço e no tempo que tem modificado, valorizado e intensificado a memória desta e o seu suporte físico.

A Avenida da Liberdade assim como as zonas envolventes, adquiriu, ao longo dos séculos de crescimento da cidade de Lisboa, um importante papel que se reflectiu na vivência de quem habitou este espaço urbano e de quem o usufrui no presente.

Lisboa é sem dúvida uma cidade muito interessante, do ponto de vista morfológico e topográfico. A sua topografia é um dos elementos mais caracterizadores, tendo sido através desta que se estabeleceram diversas relações espaciais entre pontos da cidade, assim como a articulação de diferentes geometrias e malhas urbanas. Deste modo, a Avenida da Liberdade e os bairros<sup>214</sup> adjacentes, são exemplos desta multiplicidade de relações e espaços urbanos, como é possível verificar nos cartogramas das **[Ilustrações 191, 192, 193, 194, 195 e 196]**.

---

<sup>214</sup> “*Bairros*: os bairros são regiões urbanas de tamanho médio ou grande, concebidos como tendo uma extensão bidimensional, regiões essas em que o observador penetra («para dentro de») mentalmente e que reconhece como tendo algo de comum e de identificável. São sempre passíveis de identificação do lado interior e, também, do exterior, no caso de se poderem notar, com diferenças de indivíduo para indivíduo. A maior parte dos cidadãos estrutura deste modo a sua cidade, cujos elementos importantes são as vias ou os bairros. Isto parece depender não só do indivíduo mas também da cidade em questão. [...]” (Lynch, 1999, p. 58) “Os bairros são áreas citadinas relativamente grandes, em que o observador pode penetrar mentalmente, e que têm alguns aspectos comuns. Podem estar organizados do ponto de vista interno e, ocasionalmente, podem servir de ponto de referência externo, quando alguém por eles passa ou atravessa. [...]” (Lynch, 1999, p. 78) “As características físicas que determinam bairros são continuidades temáticas, que podem consistir em variantes de componentes inumeráveis: textura, espaço, forma, detalhe, símbolo, tipo de edifícios, costumes, actividades, habitantes, estado de conservação, topografia.” (Lynch, 1999, p. 79)



Ilustração 189 – Lisboa vista em perspectiva, 1550. (Lisboa, 2012)

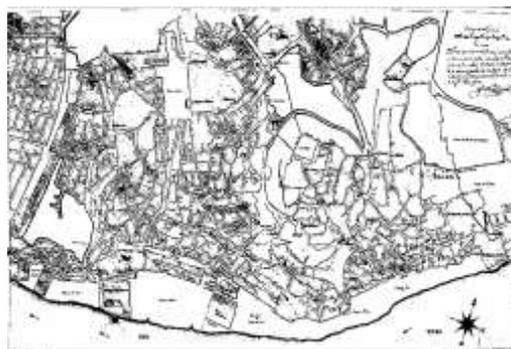


Ilustração 190 – Cartograma de Lisboa, 1647. (Lisboa, 2012)



Ilustração 191 – Cartograma de Lisboa, desenvolvimento urbano, morfológico e topográfico, 1756. (Lisboa, 2012)



Ilustração 192 – Cartograma de Lisboa, desenvolvimento urbano, morfológico e topográfico, 1833. (Lisboa, 2012)



Ilustração 193 – Cartograma de Lisboa, desenvolvimento urbano, morfológico e topográfico, 1948. (Lisboa, 2012)



Ilustração 194 – Cartograma de Lisboa, desenvolvimento urbano, morfológico e topográfico, 2010. (Lisboa, 2012)

Após o terramoto de 1755 a cidade começou a expandir-se para a zona da actual Avenida da Liberdade. Durante os últimos três séculos e meio a cidade cresceu intensamente dando origem a novos bairros, não deixando a Avenida de ter um papel central, tanto a nível de rede rodoviária principal da cidade, como na sua malha urbana.

A avenida da Liberdade e a praça dos Restauradores têm a sua origem num boulevard, chamado Passeio Público<sup>215</sup>, projecto do arquitecto Reinaldo dos Santos<sup>216</sup>

<sup>215</sup> **Passeio Público** teve início no séc. XIX e foi marcado pela introdução do Liberalismo, defensor dos modelos culturais da Revolução Francesa e que contribuiu para uma profunda alteração na forma de pensar a cidade. Na 1ª metade do século, dado o fraco crescimento demográfico, não há significativa

e aprovado em 1771, tendo a sua construção decorrido entre 1773 e 1777 [Ilustração 197 e 198]. O Passeio público é muito idêntico aos boulevards Parisienses como é possível verificar na [Ilustração 199 e 200].



Ilustração 195 – 1771, aprovação do Passeio Público. (Lisboa, 2012)

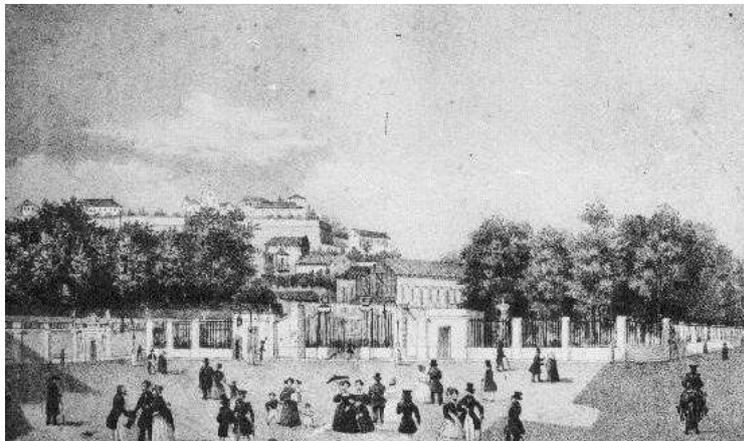
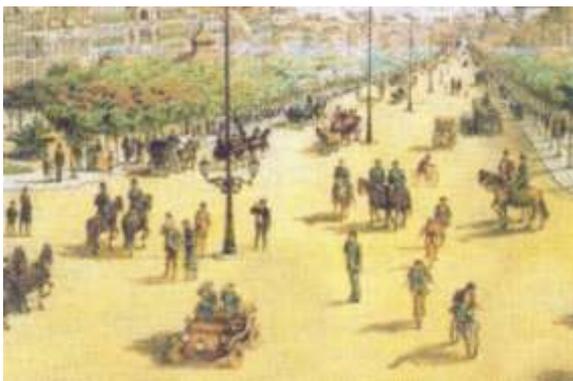


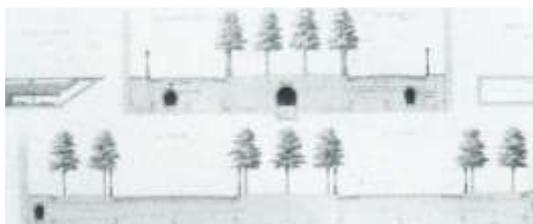
Ilustração 196 – 1773/1777, construção do Passeio Público. (Lisboa, 2012)

alteração da malha urbana, continuando a cidade a caber nos espaços herdados do período pós-Terramoto. Assiste-se à introdução de estatuária como arte pública, de gosto romântico e naturalista (Rossio e Largo de Camões) e à construção de jardins fora do centro da cidade. O próprio Passeio Público, criação pombalina de 1760, vai sofrer alterações, adoptando-se soluções decorativas para servir o gosto de uma burguesia em ascensão. Em meados do século, com o fomento da indústria e do comércio, verifica-se um crescimento urbanístico para norte, a partir de dois eixos fundamentais: um definido pela Av. da Liberdade até ao Campo Grande, com a destruição do Passeio Público; outro pela Av. Rainha D. Amélia (actual Almirante Reis). A construção da Avenida da Liberdade, inaugurada em 1886, é o projecto urbanístico que melhor representa o momento de ruptura entre uma Lisboa romântica – que evoluiu seguindo uma linha de continuidade pela adaptação dos espaços herdados da época pombalina – e uma Lisboa progressista que ansiava e promovia uma modernização urbanística, que culminará com o início da construção das Avenidas Novas. Essa ruptura é definida pelo carácter simbólico com que se revestiu a destruição do Passeio Público, projecto pombalino que demarcava fisicamente um dos limites da cidade, impedindo deste modo o seu crescimento para norte. Nas zonas ligadas à indústria e ao comércio, junto à zona ribeirinha e periferia, surgem vilas e pátios operários. Simultaneamente, aparece um novo tipo de mobiliário urbano (elevadores, quiosques, e outros), obedecendo a uma tipologia decorativa que passa pela utilização da Arquitectura do Ferro, reflexo do gosto da época e que veio alterar profundamente a fisionomia da cidade.

<sup>216</sup> **Reinaldo Manuel dos Santos** (1731-1791) foi arquitecto e engenheiro militar português. Colaborou com Machado de Castro na estátua equestre de D. José I levantada na Praça do Comércio em Lisboa. Fez os projetos das novas igrejas dos Mártires e de S. Nicolau, do Chafariz das Janelas Verdes e do Passeio Público, que desapareceu na segunda metade do século XIX, para abertura da Avenida da Liberdade. No reinado de D. Maria I, levou a cabo a construção da Basílica da Estrela, tendo alterado o projecto primitivo, o que deu maior grandiosidade à obra.

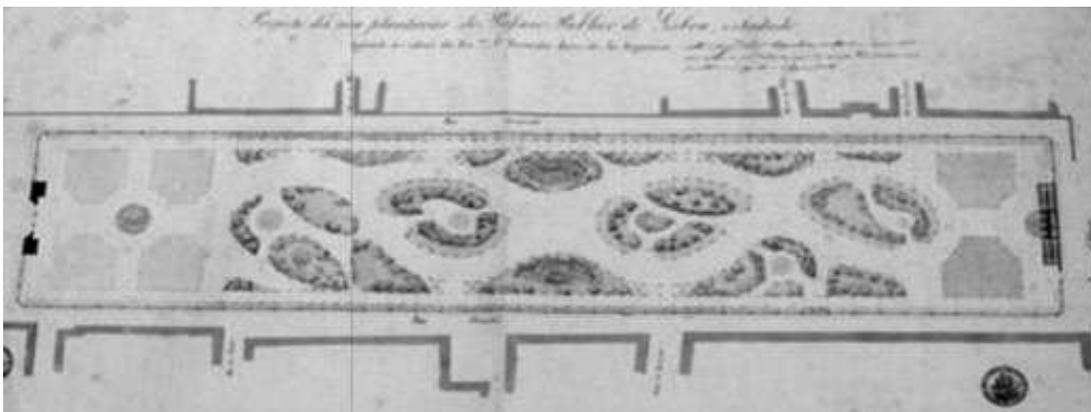


**Ilustração 197** – “Avenida da Liberdade visto de Norte para Sul e perfil da avenida.” (Fadigas, 2001, p. 106-107)



**Ilustração 198** - “Avenida dos Campos Elísios, Paris (fotografia a partir do Arco do Triunfo) e perfis dos boulevards des Batignolles, Paris.” (Fadigas, 2001, p. 106-107)

Inicialmente murada, a encosta foi alvo de grandes alterações nas décadas de 1830 e 1840 pelo arquitecto Malaquias Ferreira Leal, que o transformou num jardim fechado com portões e gradeamento em vez dos muros pré-existentes, introduziu fontes, quedas de água e estátuas alegóricas que representam o rio Tejo e o rio Douro [Ilustração 201 e 202].



**Ilustração 199** - 1830/1840 renovação do Passeio Público, transformação num Jardim fechado com portões e gradeamento em vez dos muros pré-existentes, arquitecto Malaquias Ferreira Leal. (Lisboa, 2012)



Ilustração 200 – "Antiga entrada do Passeio Público (Restauradores), meados do séc. XIX, MC. (Silva, 2001, p. 56)

Após muita polémica, a avenida foi construída entre 1879 e 1886, à imagem dos boulevards de Paris. A sua criação foi um marco na expansão da cidade para norte, e tornou-se rapidamente uma referência para as classes mais abastadas aí localizarem as suas residências.

## 4.2. LUGAR E TEMPO

Lugar é um conceito com inúmeras perspectivas no campo da teoria da arquitectura e da prática dos arquitectos contemporâneos. Esta noção era para Aristóteles: “[...] lugar é o invólucro de um corpo e não de um corpo em si mesmo.” (Aristóteles *apud* Neves, 1998, p. 59)

O lugar é um factor representante de uma posição, de uma ordem, de uma localização, de uma pequena povoação ou região, mantendo sempre uma componente simbólica e um espírito. Esta componente provém da antiguidade, os romanos acreditavam na existência protectora do lugar e do ser, e era a partir desta premissa que se adquiria a essência e o carácter do lugar<sup>217</sup>.

O lugar e tempo são factores que determinam e qualificam a arquitectura e a cidade, e por sua vez promovem o desenvolvimento cultural.

<sup>217</sup> “La lógica del lugar coincide siempre, en líneas generales, con el paradigma que en época el hombre há tenido sobre las interrelaciones entre sí mismo y su medio ambiente.” (Muntañola, 1996, p. 31) A lógica do lugar coincide sempre, em linhas gerais, como o paradigma que em tempos o homem teve sobre as inter-relações entre si mesmo e no seu meio ambiente. (Tradução nossa, 2014)

O conceito lugar baseado nas características da tradição cultural e histórica, na memória, e nas variáveis de permanência, como é o caso da morfologia de cada cidade, do comportamento social e do próprio clima, tende a ser algo estático. Contudo o conceito tempo revela-se através de uma conotação dinâmica e variável muito ligado aos processos de evolução cultural, tecnológica e científica. Esta mutação do tempo permite que a arquitectura sofra materializações diferenciadas.

O diálogo entre estratégias de integração ou contraste, entre dinâmica e mutabilidade do tempo e o sentido de permanência do lugar, estimula as possibilidades da arquitectura funcionar como facto cultural.

Estes conceitos adquirem um outro significado quando se trata de projectos cujo âmbito procura articular a integração de novas arquitecturas em objectos existentes de valor patrimonial. A integração de tempos diferentes num mesmo objecto exige uma avaliação criteriosa das características históricas – físicas, teóricas e ideológicas – confrontando-as com as contingências do tempo presente. A concepção do património como entidade viva implica ter em conta, o significado da estrutura histórica de um objecto e a sua integração com as possibilidades de mutação e adaptação aos requisitos impostos pela contemporaneidade, de modo a manter elos entre o passado e o presente.

Contudo, a arquitectura que representa o espírito do lugar e do tempo na Avenida da Liberdade, tem vindo a transformar e a destacar o valor do legado deixado pelos edifícios e intervenções, marco cultural na cidade de Lisboa.

A Avenida da Liberdade é uma das principais avenidas da cidade de Lisboa, que liga a praça dos Restauradores à Praça do Marquês de Pombal. Esta apresenta um perfil com cerca de 90 m de largura e 1100 m de comprimento, constituído por várias faixas e largos passeios compostos com coberto vegetal e calçada à portuguesa.

Muitos dos edifícios originais da Avenida foram substituídos nas últimas décadas por edifícios de escritórios e hotéis. Hoje a avenida contém ainda edifícios muito interessantes do ponto de vista artístico e arquitectónico, sobretudo da segunda metade do século XIX e início do século XX.

As suas qualidades cénicas, as lojas de prestígio, hotéis, teatros e edifícios históricos tornam-na um marco turístico na cidade.

A Avenida da Liberdade marca um eixo estruturante na cidade, com um papel fundamental na vivência urbana e no desenvolvimento do seu próprio desenho. Este eixo foi alvo de diversos planos, para o seu prolongamento, tendo alguns sido construídos, enquanto outros não passaram de meras utopias.

Relativamente à zona envolvente próxima à Avenida, que contempla o lado Nascente e Poente da mesma, apresenta diferentes tipos de malha, resultantes dos tempos a que estas se referem. É possível verificar nestes espaços vivências e características espaciais distintas.

Verifica-se através da [Ilustração 203 e 204], a norte, uma malha ortogonal resultante do desenho da cidade do plano de Ressano Garcia<sup>218</sup> da grande Avenida e Passeio Público de 1879.



**Ilustração 201** - Plano de Ressano Garcia - 1879 - Apresentação da proposta "Grande Avenida", Passeio Público ao Rossio. (Lisboa, 2012)



**Ilustração 202** - Lisboa de Ressano Garcia, 1903, AAC. (Silva, 2001, p. 62)

A encosta Nascente a Sul da Rua das Pretas, pela sua proximidade com a zona original da cidade, conserva uma malha mais orgânica e fechada, característica da cidade medieval. A encosta a Poente, na área a Sul, tem uma morfologia idêntica à Nascente relativamente ao desenho da malha, no entanto, pela contaminação das zonas actualmente em constante desenvolvimento do Príncipe Real e do Rato a cima destas, apresenta já uma vivência diferente do outro lado.

<sup>218</sup> **Frederico Ressano Garcia** (1847-1911) foi engenheiro e professor de engenharia, político e administrador que se notabilizou por ter dirigido a expansão e renovação urbana da cidade de Lisboa no último quartel do século XIX. Entre outras funções, foi ministro, deputado e par do Reino. Devem-se a Ressano Garcia o planeamento e construção de estruturas tão marcantes da zona metropolitana de Lisboa como a Avenida da Liberdade, a Praça Marquês de Pombal, a Avenida 24 de Julho, os bairros de Campo de Ourique e da Estefânia e a Linha de Sintra.



**Ilustração 203** - Avenida da Liberdade e bairros adjacentes. (Ilustração nossa, 2013)

Em relação à integração da Avenida na malha da cidade, esta encontra-se entre duas colinas, formando assim um vale. Este encaixa-se à medida que se aproxima da parte inferior da Avenida, ou seja, a Praça dos Restauradores.

Na zona da Praça/Rotunda do Marquês o vale apresenta-se menos acentuado uma vez que o declive é menor do que na zona inicial da Avenida.

Estas características fisiográficas muito próprias do espaço, permitem relações visuais entre vários pontos das encostas envolventes com a Avenida e o entendimento desta como eixo separador das referidas colinas.

Nesta área da cidade, foram inúmeros os planos e alterações referidos anteriormente. O plano urbano a ser actualmente colocado em prática na avenida da Liberdade, o PUALZE, foi realizado pelo arquitecto Manuel Fernandes de Sá<sup>219</sup>.

---

<sup>219</sup> **Manuel Fernandes de Sá** nasceu no Porto, a 20 de Agosto de 1943. Em 1968 licenciou-se em Arquitectura pela Escola Superior de Belas Artes do Porto e, em 1970, especializou-se na área de Planeamento Urbano e Regional na Universidade de Manchester, em Inglaterra. Em 1972, começou a leccionar na ESBAP, como Professor Assistente, transferindo-se depois para a Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, onde continua a ensinar com a categoria de Professor Catedrático. A par da carreira académica desenvolve actividades como arquitecto e especialista em requalificação urbana e de espaços públicos. Nessas áreas riscou obras para os governos de Guiné-Bissau e S. Tomé e Príncipe. Apresentou o Projecto de Urbanização da Avenida da Liberdade e área envolvente, de Lisboa, no início dos anos 90 (1991-1993), projecto que foi retomado mais tarde, em 2003, e finalmente aprovado pela

A sua estrutura verde tem um papel fundamental na zona em questão, sendo esta que qualifica o espaço público e cria diferentes relações visuais na Avenida<sup>220</sup>, gerando situações espaciais que a tornam singular. Esta estrutura verde baseia-se em duas componentes territoriais distintas; a estrutura verde principal, caracterizada por grandes espaços verdes, e a estrutura verde secundária, constituída por espaços verdes de menor dimensão: jardins, logradouros e zonas arborizadas [Ilustração 206 e 207].



Ilustração 204 – Estrutura verde – PUALZE. (Lisboa, 2012)

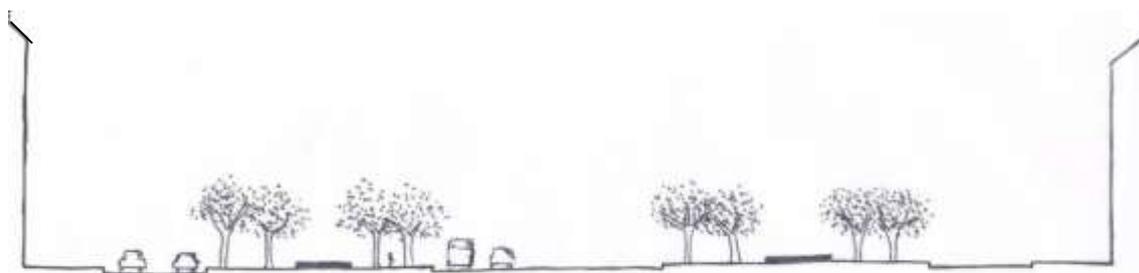


Ilustração 205 – Corte da Avenida. (Lisboa, 2012)

A linha verde contingente ao longo do passeio faz com que aquele espaço ganhe uma escala humana, pois as copas das árvores encerram a área pedonal gerando assim um espaço mais confinado e mais resguardado do eixo viário.

Câmara Municipal, em 2006, altura em que esteve em exposição (entre Setembro e Outubro) no Teatro Variedades, no Parque Mayer.

<sup>220</sup> A 18 de junho de 2013, a Avenida da Liberdade foi classificada como conjunto de interesse público.

### 4.3. PROPOSTA E TEMPO

A presente leitura crítica é referente ao projecto realizado no 2º semestre do 5º ano lectivo 2012/2013 e tem como objectivo caracterizar duas tipologias de alojamento turístico específicas, o Hostel e a Guest House na Avenida da Liberdade, Lisboa. O hostel é um alojamento que comporta uma diferenciação à hotelaria convencional. A oferta deste tipo de alojamento enfatiza os espaços sociais e a partilha de dormitórios, oferecendo ao cliente um custo económico reduzido. Relativamente à Guest House, este tipo de estrutura turística, proporciona espaços de suíte, que no caso concreto são destinados aos hóspedes da Pousada da Quinta da Ribafria (projecto realizado no 1º semestre do 5º ano), que pretendam visitar Lisboa [Ilustração 208].



**Ilustração 206** – Proposta de uma pousada para a Quinta da Ribafria, Sintra. (Ilustração nossa, 2013)

A área definida para a intervenção consistia num lote com três frentes: uma para a Avenida da Liberdade, outra para a Rua do Salitre e outra para o Beco da Horta da Cera **[Ilustração 209]**.



**Ilustração 207** – Área de intervenção. (Ilustração nossa, 2013)

Os edifícios adjacentes tinham que ser integrados, mantendo-os e respeitando os seus vãos de modo a não lhes retirar visibilidade.

Considerou-se a manutenção das características dos edifícios pré-existentes como uma mais valia para o projecto, conservando e reintegrando determinados valores históricos, culturais, e representativos, numa reflexão no tempo presente e futuro.

A integração do presente e do passado de um edifício de valor patrimonial é um processo lógico. A leitura crítica destes edifícios e a definição dos correspondentes critérios de intervenção constituem os processos válidos para uma efectiva preservação do património arquitectónico e urbano. São acções que evidenciam as realidades do lugar e tempo contemporâneo, determinantes para a valorização mútua do passado e do presente.

Em termos da contemporaneidade a tipologia Hostel representa para o Homem e para a cidade um momento de transição e movimento<sup>221</sup>, ou seja, um espaço no qual as pessoas permanecem por curtos períodos de tempo.

---

<sup>221</sup> “Os lugares já não são interpretados como recipientes existências estáveis, mas entendidos como intensos focos de conhecimentos, concentrações de dinamismo, torrentes de fluxos de circulação, cenários de factos efémeros, cruzamentos de caminhos, momentos energéticos.”(Montaner, 2001, p. 44)

Numa sociedade de indivíduos em movimento, assiste-se à emergência de um novo modo de habitar, fundado na multiplicidade de lugares.

Na investigação sobre a consolidação histórica do contexto urbano da cidade de Lisboa, torna-se claro, que os edifícios existentes, de várias épocas, constituem a génese da organização urbana desta área. Foi a sua presença e relação, que os tornou focos de vida urbana e que a cidade consolidou. Ao longo do desenvolvimento e transformação da cidade, esses pedaços de cidade tornaram-se, elementos caracterizadores das vivências na Avenida da Liberdade.

Neste âmbito elegeram-se três exemplos referentes à experiência em movimento sobre o espaço. O primeiro consiste na presença das colinas<sup>222</sup>, o eixo central (formado no intervalo das duas colinas) e os bairros adjacentes. Num primeiro confronto com o sítio, as colinas foram assumidas como dois momentos geradores da definição de um eixo (a Avenida). Este eixo, hoje em dia, integra o fluxo como forma de libertar o caos da realidade, criando ruído, dissonância, contradição, multiplica a experiência humana, e convida à interacção colectiva. Estas colinas para além de definirem esta espinha central, desenham toda a envolvente **[Ilustração 210 e 211]**.



**Ilustração 208** – Perspectiva – Avenida da Liberdade, 2013. (Google Inc.)

---

<sup>222</sup> “[...] colinas nítidas podem definir regiões, rios e praias constituem limites fortes [...]” (Lynch, 1999, p. 123)



**Ilustração 209** – Desenho esquemático. (Ilustração nossa, 2013)

Foi também constatável que as colinas são definidoras de um sistema urbano orgânico (os bairros), adjacentes à avenida. A organicidade reflecte um “fluxo” menos intenso mas que, em simultâneo, não deixa de multiplicar a experiência e a interacção humana **[Ilustração 212]**.



**Ilustração 210** – Desenho do Eixo – Colinas. (Ilustração nossa, 2013)

A ideia operativa do projecto desenvolvido baseia-se na proposição de um único corpo construído em que a fachada principal (sobre a Avenida da Liberdade) assume o papel de continuidade ao eixo viário e em simultâneo, abraça uma praça que provoca a explosão do Beco da Horta da Cêra. Esta praça apenas se confronta com a avenida indirectamente através do levantamento do edifício (em consola), o que provoca, simultaneamente, o prolongamento do passeio e define a entrada principal do Hostel.

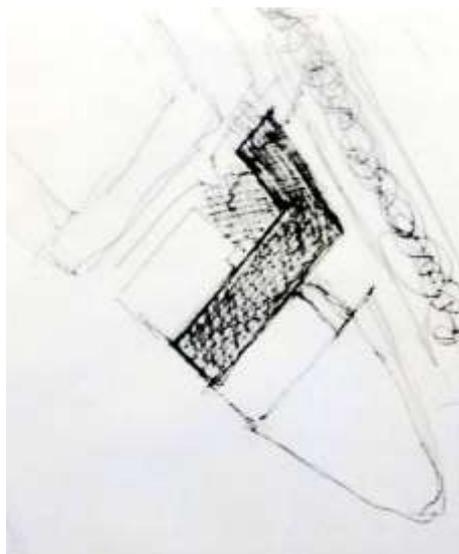


**Ilustração 211** – Ortofotomapa. (Ilustração nossa, 2013)

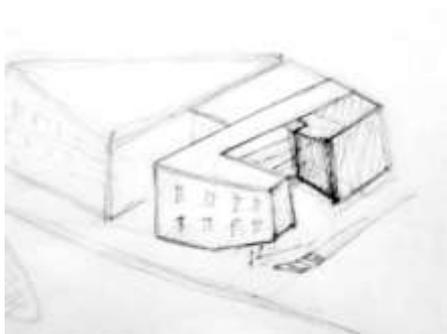
Este confronto indirecto, não pretende excluir na totalidade o “fluxo” que provém do eixo, mas sim equilibrá-lo de modo a que as pessoas usufruam deste espaço como ponto essencial neste troço da cidade. O corpo proposto “nasceu do gesto inicial com que qualquer um localiza um lugar e dele toma posse” (Lamas, 1993, p. 100) criando uma barreira e em simultâneo uma ligação entre dois momentos distintos: o interior e o exterior, o extrovertido e o introvertido, o activo e o passivo, a vida urbana da cidade (o ruído)<sup>223</sup> e o silêncio [Ilustração 214, 215, 216 e 217].



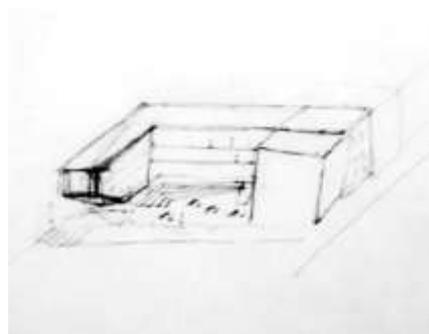
**Ilustração 212** – Esquisso – planta. (Ilustração nossa, 2013)



**Ilustração 213** – Esquisso – planta. (Ilustração nossa, 2013)



**Ilustração 214** – Esquisso – edifício em perspectiva. (Ilustração nossa, 2013)



**Ilustração 215** – Esquisso – edifício em perspectiva – praça. (Ilustração nossa, 2013)

---

<sup>223</sup> LaBelle (grupo popular vocal Americano constituído apenas por elementos femininos, nos anos 1960 e 1970) refere-se ao som como sendo inerente, que emana, e que se propaga, comunicando, vibrando, e agitando, deixando um corpo para entrar em outros; liga-se e desordena-se, harmoniza e traumatiza; move os corpos; provoca o sonho, oscila o ar. Escapa a qualquer tentativa de, mas ao mesmo tempo provoca um efeito profundo. O som ensina-nos que o espaço é mais do que a sua aparente materialidade, que o conhecimento é festivo, tão vivo quanto um coro de vozes, e que produzir e perceber sons é envolvermo-nos em conexões que tornam o privado intensamente público.

Esta praça<sup>224</sup>, enquanto espaço público possui um revestimento no pavimento em pedra. Para além de espaço público, serve também como espaço recreativo (anfiteatro), promovendo envolvimento directo, com as ruas da cidade enquanto ambiência<sup>225</sup> **[Ilustração 218 e 219]**.

Em muitas cidades, séries de praças foram criadas, não como uma mera sucessão de unidades mutuamente independentes, mas de tal maneira que todas juntas constituíam uma progressão rítmica. Um desejo imperioso e totalmente autoconsciente de unidade regia sua implantação e a maneira como as ruas eram concebidas, irradiando-se a partir de praças. Frequentemente cidades inteiras eram planeadas para se conformarem a um esquema predeterminado deste tipo. Karlsruhe, na Alemanha, que foi fundada em 1715, constitui um exemplo típico. Quando cidades inteiras eram tratadas desta maneira, como unidades arquitectónicas, os edifícios já existentes em geral sofriam adições para se ajustarem harmoniosamente ao sistema de relações estabelecido pelo novo plano. (Sigfried, 2004, p. 167)



**Ilustração 216** - 3D da Praça. (Ilustração nossa, 2013)

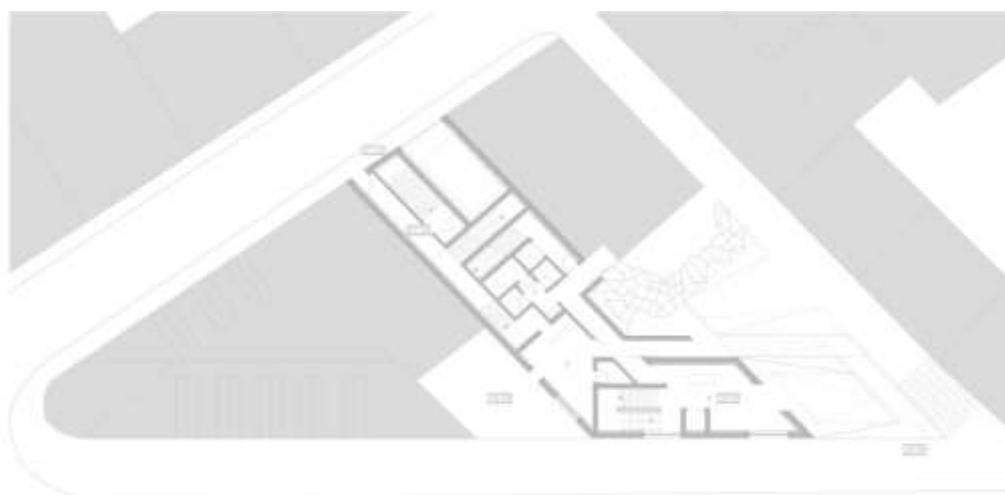


**Ilustração 217** - Maquete. (Ilustração nossa, 2013)

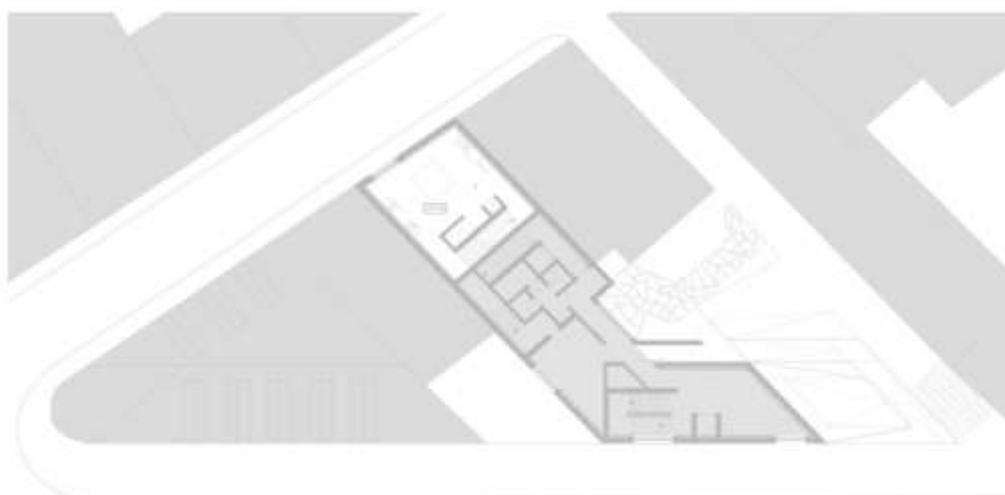
<sup>224</sup> “A praça e a rua são os Lugares públicos privilegiados, onde se desenrola o rito e os códigos de uma expressão codificada de verdades absolutas que proclamam a eloquência da mensagem.” (Chaves, 2004, p. 71)

<sup>225</sup> “A praça pressupõe a vontade e o desenho de uma forma e de um programa. Se a rua, o traçado, são lugares de circulação, a praça é o lugar intencional do encontro, da permanência, dos acontecimentos, de práticas sociais, de manifestações de vida urbana e comunitária e de prestígio, e, conseqüentemente, de funções estruturantes e arquitecturas significativas. [...] A geometria de uma praça pode variar do quadrado ao triângulo, passando por círculos, semicírculos, elipses, paralelogramas regulares, irregulares, etc. [...] a praça é um elemento de grande permanência nas cidades. [...] A definição de praça na cidade tradicional implica, como na rua, a estreita relação do vazio (espaço de permanência) com os edifícios, os seus planos marginais e as fachadas. Estas definem os limites da praça e caracterizam-na, organizando o cenário urbano. A praça reúne o ênfase do desenho urbano como espaço colectivo de significação importante. Este é um dos seus atributos principais e que a distingue dos outros vazios da estrutura das cidades. Na urbanística moderna, a praça permanece, embora suscitando as dificuldades de delimitação e definição provocadas pela menor incidência dos edifícios e fachadas na sua definição. No «novo urbanismo» actualmente, o recurso ao desenho de praças tem sido por vezes um logro, na medida em que o desenho do espaço não é acompanhado pela qualificação e significação funcional.” (Lamas, 1993, p. 100 e 101)

A lógica que organiza o edifício proposto, define-se sobretudo pelo modo como cada área de uso é colocada em confronto com o espaço interior/externo e seus espaços adjacentes. O piso térreo funciona essencialmente como um espaço de chegada (recepção) e espaço ao público (bar/loja). É naturalmente este piso que articula as entradas no edifício, funcionando como espaço de transição entre o exterior e as funções dos pisos superiores. Entre o piso térreo e o 1º piso existe um piso intermédio onde se localiza a cozinha, sendo a colocação deste espaço possível em virtude de o átrio de entrada ser formado por um pé-direito com dimensões generosas **[Ilustração 220 e 221]**.



**Ilustração 218** – Planta do piso térreo, Hostel e Guest House – Avenida da Liberdade. (Ilustração nossa, 2013)



**Ilustração 219** – Planta do piso intermédio, Hostel e Guest House – Avenida da Liberdade. (Ilustração nossa, 2013)

O 1º piso, alberga os usos públicos, nomeadamente o auditório (que se encontra sobre a consola), salas de exposições, instalações sanitárias e restaurante [Ilustração 222].



**Ilustração 220** – Planta do piso 1, Hostel e Guest House – Avenida da Liberdade. (Ilustração nossa, 2013)

Relativamente aos 3 últimos pisos, são organizados com os quartos e apoios aos hóspedes do Hostel e da Guest House. Este piso contém balneários públicos para os residentes do Hostel e salas de leitura adjacentes aos quartos [Ilustração 223].



**Ilustração 221** – Planta do piso 2, 3 e 4, Hostel e Guest House – Avenida da Liberdade. (Ilustração nossa, 2013)

A consola, que articula a entrada principal define um espaço de transição entre o interior e o exterior e presta-se a diversas funções. Apresenta como uso mais imediato, protecção contra as intempéries e cria a possibilidade de um caminho coberto para a recepção/lobby do Hostel e Guest House. A intenção para a proposta desta consola consistiu na vontade de soltar o volume principal da cota da rua, reforçando a ideia da libertação do solo para o uso urbano.

O trabalho sobre as dimensões das diversas circulações que percorrem o Hostel, definido através de espaços com profundidades e larguras variadas, reforça a distinção entre os espaços sociais e íntimos. Esta disposição dos espaços, conferiu aos diversos compartimentos momentos mais contidos e momentos mais descontraídos, para expressar vários tipos de relações, nomeadamente entre espaços públicos e privados, entre individualidade e colectividade **[Ilustração 224 e 225]**.



**Ilustração 222** – 3D Consola, fachada virada para a avenida da Liberdade. (Ilustração nossa, 2013)



**Ilustração 223** – Maquete. (Ilustração nossa, 2013)

A referida consola, para além de todos os aspectos enumerados, suporta também o auditório. Este é um dos espaços mais complexos de todo o projecto, revelado pelo enorme esforço de toda a estrutura do edifício, e possui a capacidade de funcionar independentemente assim como as salas de exposição adjacentes a este.

Relativamente à fachada de acesso à Rua do Salitre, que por sua vez é onde se encontra a entrada de serviço e a entrada para o elevador de automóveis que faz a ligação ao estacionamento, mantém o mesmo desenho da fachada principal, para a Avenida da Liberdade, mantendo deste modo a mesma linguagem em todo o edifício assim como coerência em termos do seu revestimento, em pedra **[Ilustração 226, 227 e 228]**.



**Ilustração 224** – Alçado da fachada da Rua do Salitre. (Ilustração nossa, 2013)

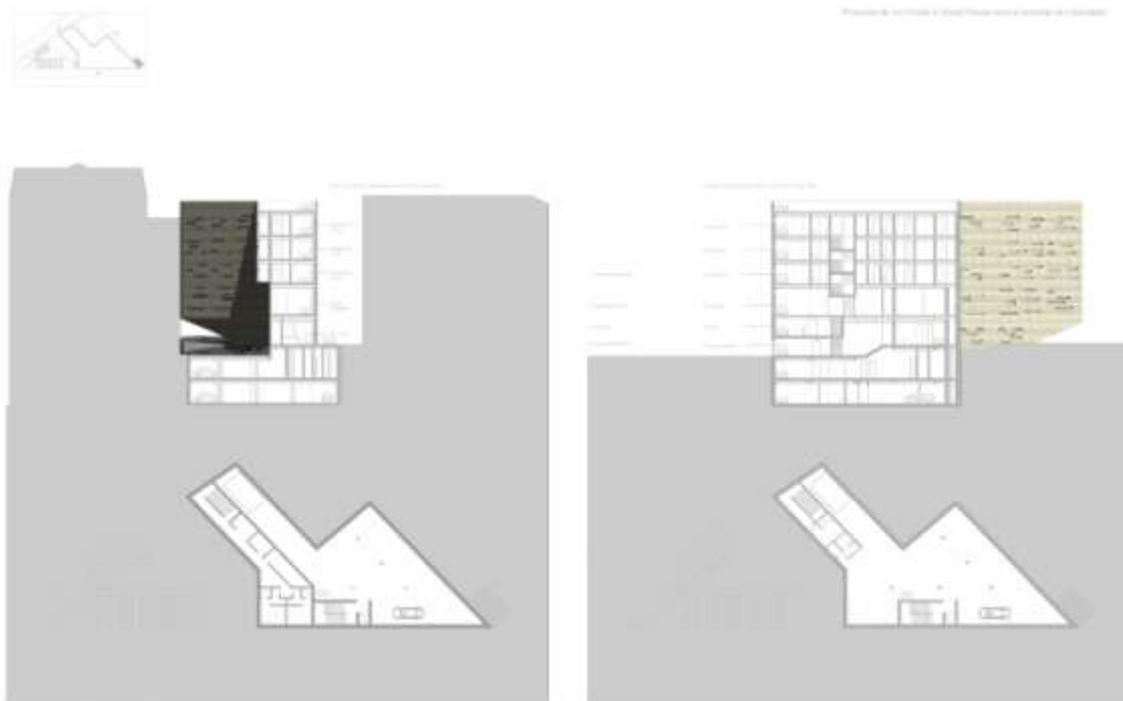


**Ilustração 225** – 3D da fachada da Rua do Salitre. (Ilustração nossa, 2013)



**Ilustração 226** – Maquete. (Ilustração nossa, 2013)

Relativamente à estrutura portante do edifício é constituída, na sua maioria, por elementos em betão armado, existindo um núcleo para suporte da referida consola, formado por todo o piso de estacionamento, piso térreo e parte do corpo do edifício **[Ilustração 229]**.



**Ilustração 227** – Cortes e piso -1, Hostel e Guest House – Avenida da Liberdade. (Ilustração nossa, 2013)

Esta consola com 12m suporta o piso do auditório e três pisos de quartos desenvolvendo-se toda ela em estrutura metálica, apoiada numa treliça e laje mista. Não sendo possível ser suportada apenas por estes elementos, verificou-se a necessidade de proceder a colocação de tirantes. Todas as paredes divisórias foram pensadas de modo a serem mais leves, pelo que a opção recaiu também numa estrutura metálica [Ilustração 230 e 231].

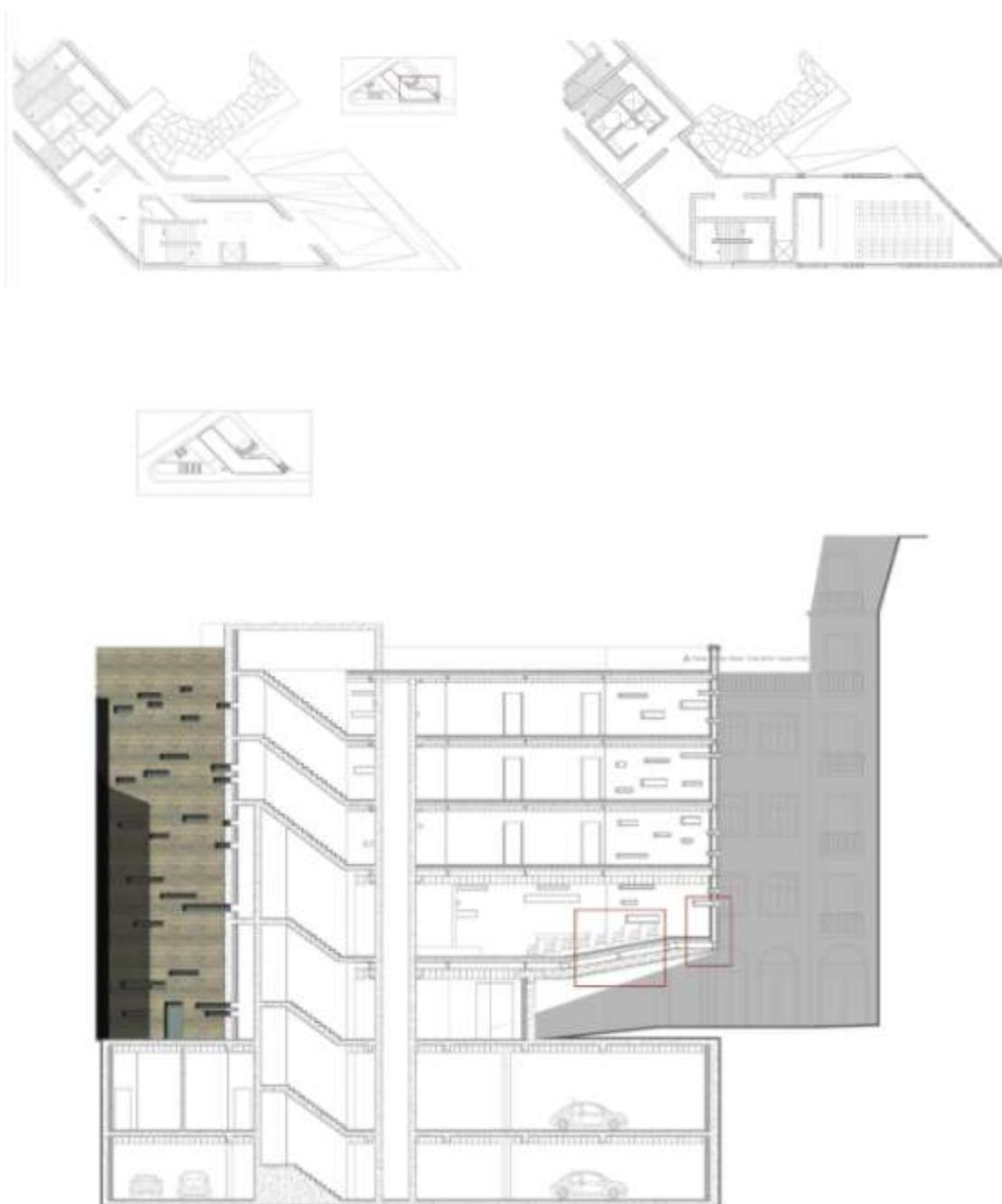


Ilustração 228 – Plantas e corte construtivo. (Ilustração nossa, 2013)

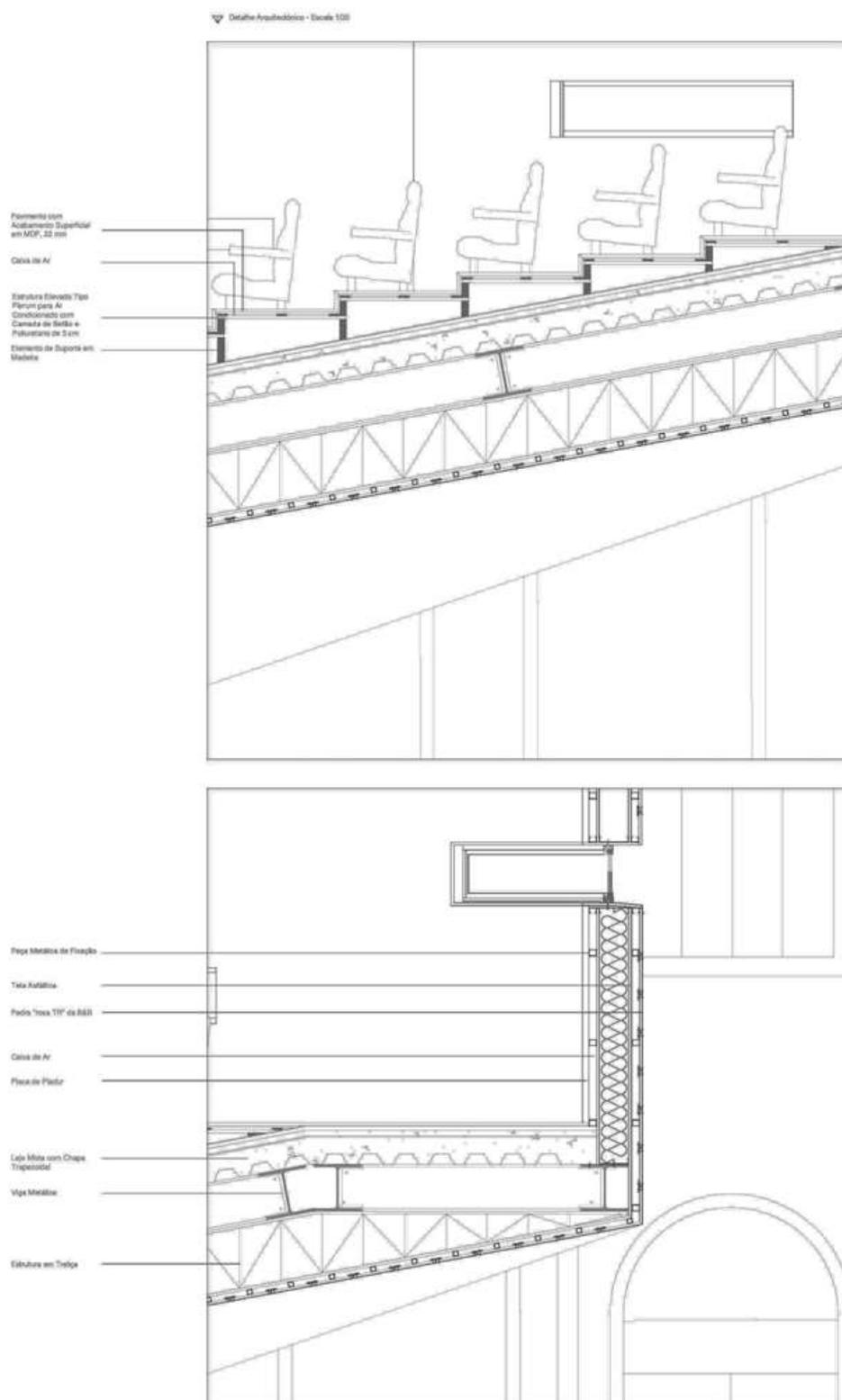
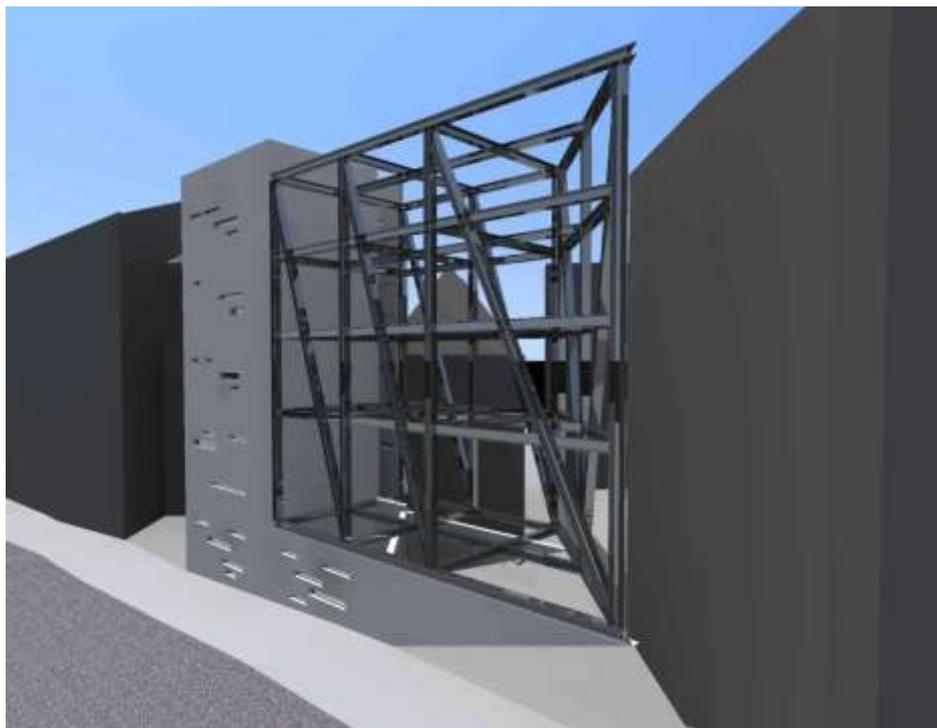


Ilustração 229 – Detalhe construtivo da consola. (Ilustração



**Ilustração 230** – 3D da estrutura metálica. (Ilustração nossa, 2013)

Em suma, é possível afirmar, que este edifício procurou garantir a integridade formal através da consola e do revestimento em pedra. Esta característica assegura uniformidade entre as diversas fachadas e incorpora as complexidades impostas pelas articulações funcionais.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação procurou enquadrar e estabelecer *modus operandi* de três autores singulares, que no século XX propuseram e construíram, integral ou parcialmente três estruturas arquitectónicas funerárias diferentes. Os casos de estudos eleitos suportam as especificidades destes autores e o modo particular de propor e fazer este tipo de arquitectura nomeadamente os fundamentos da arquitectura<sup>226</sup> funerária, os seus conceitos e lógicas propositivas, geradoras de espaços de transição, inumação, protecção, e homenagem do Homem aos seus mortos.

Ao longo dos séculos, o Homem foi configurando, não apenas diferentes apropriações e comportamentos face à ideia da morte e enterramento dos mortos, como a própria simbolização e estruturação dos espaços construídos, manifestados nas mutações espaciais e arquitectónicas, que estes espaços fúnebres são ainda testemunho ou exemplos recentes.

O Homem desde sempre celebrou e prestou homenagem aos mortos. A manifestação construída deste tipo de arquitectura revela-se nas primeiras construções, na pré-história, as antas/dólmens, mamoaas, grutas artificiais e os tholos; na idade-antiga as mastabas, as pirâmides e os hipogeus; na idade-média as catacumbas, os columbários, as criptas e as necrópoles e na idade contemporânea as necrópoles e os cemitérios.

As diferenciadas tipologias da arquitectura funerária foram consagrando, ao longo de diferentes épocas, fortes referenciais. Estes foram sendo repensados de acordo com os preceitos das sociedades em que estas arquitecturas eram construídas, prologando-se contemporaneamente a sua redefinição em termos arquitectónicos.

Os cemitérios surgiram associados à ideia de espaços caracterizados pela distinção de estratos sociais. A sua configuração representa o poder instituído de determinadas civilizações ou das crenças dos povos na criação de um espaço físico e simbólico para

---

<sup>226</sup> “Um modo de dizer o fundamento da arquitectura é dizer que a arquitectura nasce na percepção do mundo, porque o mundo é infinito ao nível da possibilidade, na medida que só a sua invisibilidade permite. Isto é, a percepção mostra-nos que o mundo só aparece na perspectiva porque, em si mesmo, é invisível. E é esta invisibilidade, de uma profundidade inesgotável para a medida humana, que faz com que Descartes não tenha razão quando sonhou construir uma ciência completa e definitiva, com a consequente desvalorização da arte. Hoje sabemos que enquanto houver homens haverá caminhos para a ciência percorrer e esses mesmos homens serão sempre paixão que é o fundamento da arte.” (Ferreira, Vicente, 2012, p. 181)

a deposição dos corpos dos seus mortos. Estes espaços representam a proximidade física entre vivos e mortos. A vontade de guardar e perpetuar o corpo dos mortos, conduziu à criação de espaços delimitados, espaços fechados em relação à envolvente próxima convidando ao recolhimento e à homenagem reservada.

A ideia do espaço desenhado para os cemitérios foi evoluindo e redefinindo outras dimensões arquitectónicas. Esta evolução, no tempo, implicou uma vertente mais preocupada com a saúde pública, com cuidados sanitários e de higiene. Geraram-se espaços de despedida, recolhimento, contemplação, culto, reflexão, mágicos, simbólicos, pontos de encontro e de memória, espaços transcendentais e comunhão entre vivos e mortos.

As diferentes tradições e religiões, deram origem a perspectivas diversificadas sobre o cerimonial da morte e sobre o modo específico de enterrar/guardar os corpos. As múltiplas práticas e rituais defendiam o abrigo do corpo, e/ou a conservação da sua memória. A crença justificava-se pela necessidade em conservar o corpo do morto, perdurável, considerando-o como sagrado.

O culto da morte deu origem a diferentes espaços de inumação. A justificação para a sua existência decorre das diferentes condições históricas e culturais onde foram sendo gerados estes tipos de espaços. A estrutura construída era resultante de configurações tipológicas suportadas por valores simbólicos das estruturas socio-económicas, credos ou religiões de cada civilização.

A vontade de continuar a renovar a arquitectura funerária, surgida de preocupações contemporâneas (preocupações higienistas e de saúde pública), potenciaram a proposta de espaços, cemitérios, reconfigurados em termos conceptuais formais, espaciais e construtivos.

Esta constatação conduziu à investigação de três casos de estudo distintos, inseridos em contextos, cidades e tipologias diferentes. São projectos realizados por arquitectos autores<sup>227</sup>, que revelam nas propostas em estudo modos de pensar e projectar distintos e singulares.

---

<sup>227</sup> “O autor é aquele que dá à inquietude linguagem da ficção as suas unidades, os seus nós de coerência, a sua inserção no real. [...] Seria absurdo negar, é claro, a existência do indivíduo que escreve e inventa. Mas penso que o indivíduo – pelo menos desde uma certa época – que se opõe a escrever um texto no horizonte do qual paira uma obra possível, retoma por sua conta a função do autor: aquilo que ele escreve e o que não escreve, aquilo que desenha, mesmo a título de rascunho provisório, como

O cemitério Tomba Brion do arquitecto Carlo Scarpa, revela um projecto carregado de simbolismo e poética. É um cemitério privado para a família Brion construído adjacente ao cemitério municipal de San Vito di Áltivole em Itália. Tomba Brion configura-se numa forma em L, estando delimitado por um muro que, para além da função, é um marco forte do projecto. O cemitério possui duas entradas, sendo uma efectuada dentro do cemitério comunal existente através do propileu, e uma outra directamente para Tomba Brion a partir do exterior. Neste espaço manifestam-se três elementos: a capela, o arcosólio e o pavilhão de meditação, que qualificam e organizam todo o cemitério, conferindo-lhe unidade. Carlo Scarpa foi um arquitecto autor, do detalhe, com uma linguagem arquitectónica própria. Neste cemitério gera uma composição através da ligação dos volumes com percursos, desenvolvendo-se todos de modos diferentes mas criando um todo harmonioso. O projecto revela uma forte carga poética na resolução minuciosa do detalhe, seja dos elementos naturais como a água, até à aplicação do betão na configuração e expressão dos objectos arquitectónicos, muros, escadas. O detalhe aplicado em cada elemento que constrói, tem o objectivo de reflectir e simbolizar o vínculo da família.

O cemitério de San Cataldo do arquitecto Aldo Rossi em Módena, Itália, é um projecto de ampliação do cemitério pré-existente neoclássico de Cesare Costa e do cemitério Judeu. É um cemitério proposto como se de cidade se tratasse. Reflecte o pensamento teórico deste autor através da articulação da dimensão histórica, artística, poética, assim como da cidade de Módena. Aldo Rossi adopta as formas geométricas e distributivas do antigo cemitério, integrando estilos arquitectónicos estabelecidos em combinações raras. Esta ampliação caracteriza-se por ser uma obra arquitectónica que parte de um tipo de disposição formal do edifício ortogonal que se desenvolve em torno de um pátio central rectangular. Este pátio é delimitado por colunatas que constituem os muros definidores de todo o complexo. Aldo Rossi e Gianni Braghieri adoptaram a estrutura formal do antigo cemitério de San Cataldo projectado por Cesare Costa. O cemitério proposto, para além desta estrutura formal, apresenta um segundo pátio definido por um edifício constituído por columbários. No seu centro existe uma espinha central que constitui outros columbários. Esta espinha é dividida por um percurso que faz a ligação entre dois elementos importantes no projecto, o cubo e o cone. Rossi apropria-se da forma e da imagem de outros tipos

---

esboço da obra, e o que deixa como conversas quotidianas, todo esse jogo de diferenças é prescrito pela função do autor, tal como ele a recebe da sua época ou tal como ele, por sua vez, a modifica." (Foucault, 1997, p. 23)

arquitectónicos históricos que fazem parte da memória colectiva do ser humano possibilitando o seu reconhecimento. O recurso ao tipo no Cemitério de San Cataldo permitiu definir a forma e os elementos constitutivos da composição arquitectónica e simultaneamente a imposição de novos significados a tipos históricos.

Relativamente ao cemitério de Igualada do arquitecto Enric Miralles, apresenta-se como um cemitério paisagem. O desenho deste cemitério revela uma geometria rigorosa. Miralles redesenha a paisagem através de uma abertura no solo em camadas, numa progressão fluída e contínua. A entrada do cemitério é realizada pelo atravessamento de um espaço elíptico, direccionado para um percurso, permite a circulação até às células de sepultamento e mausoléus em betão permitindo a transição do visitante de uma camada para a outra. Todo o espaço deste cemitério é constituído por taludes fixados através de muros, que contém aberturas para o interior do solo. Estas aberturas articulam as ligações às criptas que se localizam no interior do solo. Para além dos muros existem outros elementos em betão que estão salientes e que adoptam uma posição oblíqua. As camadas, a vários níveis, permitem apoiar os nichos contra o solo. No segundo nível existem túmulos tradicionais que se encontram separados e espalhados. Neste nível encontram-se também a capela, o Monestério, o rio das almas e o espaço uterino. Este projecto incorpora uma carga conceptual e simbólica complexa revelada pela rigorosa geometria, que Miralles desenha no solo e na topografia. É um projecto que revela a singularidade e a especificidade do pensamento deste autor traduzida, no caso concreto, no desenho de linhas geométricas fluídas, na apropriação geometrizada da geometria, na reconfiguração dos talhões para sepultamento dos corpos bem como dos respectivos equipamentos de apoio à estrutura cemeterial e a forte conexão entre cemitério, paisagem e território.

Da leitura crítica dos casos de estudo apresentados na presente dissertação é possível afirmar-se que o Homem vem interagindo com o mundo ao longo dos tempos, mostrando-se um hábil construtor de espaços, criando arquitecturas contextualizadas, modificando e transformando a paisagem e o território. Os objectos construídos pelos Homens implicam uma estreita relação com a natureza e com a cidade através de espaços de permanência e/ou de transição.

A presente investigação tornou possível entender a arquitectura funerária como um programa da actividade projectual dos arquitectos. Os três casos de estudos forneceram uma base para a compreensão deste facto, independentemente de se

tratar de uma arquitectura para o enterramento dos corpos, a qual, parte dos mesmos pressupostos generativos subjacente a qualquer outra tipologia arquitectónica.

Ao longo dos séculos, foi possível observar que o Homem foi transformando os seus espaços consoantes as suas necessidades, fosse para a conservação dos corpos fosse para o seu próprio abrigo. A evolução constante das necessidades do Homem contribuiu para uma constante reflexão sobre a cidade, a paisagem e os objectos arquitectónicos.



Para finalizar, a minha intensão ao escrever isto era a de colocar a questão de saber se, em tal ou qual direcção, por exemplo nas letras ou nas artes, não subsistiria alguma maneira de compensar os estragos. Quanto a mim, gostaria de tentar fazer reviver, pelo menos no domínio da literatura, esse universo de sombra que estamos prestes a dissipar. Gostaria de alargar o beiral desse edifício que tem o nome de «literatura», escurecer-lhe as paredes, mergulhar na sombra o que está demasiado visível e despojar-lhe o interior de qualquer ornamento supérfluo. Não pretendo que seja preciso fazer o mesmo a todas as casas. Mas creio que seria bom que ficasse, nem que fosse apenas uma, deste género. E para ver o que pode resultar daí, pois bem: vou desligar a minha lâmpada eléctrica. (Tanizaki, 2008, p. 77)



## REFERÊNCIAS

ANDO, Tadao (2012) – Tadao Ando conversations with students. Tradução de Matthew Hunter. New York : Princeton Architectural Press.

ARAÚJO, Luís Manuel de (1992) – Egipto : as pirâmides do império antigo. Lisboa : edições Colibri.

ARAÚJO, Thiago Nicolau (2008) – Túmulos celebrativos de Porto Alegre. Porto Alegre : Edipucrs.

ARNELL, Peter ; BICKFORD, Ted (1985) – Aldo Rossi : buildings and projects. New York : Rizzolli International Publications.

AUPING, Michael (2003) - Tadao Ando Conversas com Michael Auping. Tradução de Renato Aguiar. Amadora : Gustavo Gili.

BACHELARD, Gaston (1993) – A poética do espaço. São Paulo : Martins Fontes.

BAEZA, Alberto Campo (2008) – A ideia construída. Tradução de Anabela Costa e Silva. 2.<sup>a</sup> ed. Casal de Cambra : Caleidoscópio. (Colecção Pensar Arquitectura).

BAEZA, Alberto Campo (2013) – Principia architectonica. Tradução de Eduardo dos Santos. Casal de Cambra : Caleidoscópio. (colecção Pensar Arquitectura).

BARROCA, Mário Jorge Neto (1987) – Necrópoles e sepulturas medievais de entre douro e minho (sec.V a XV). Porto : Universidade do Porto.

BIERMANN, V. (2003) – Teoria dell'architettura. Köln : Taschen.

BONIFÁCIO, Horácio ; RODRIGUES, Maria ; SOUSA, Pedro. (2002) – Vocabulário técnico e crítico de Arquitectura. 3.<sup>a</sup> ed. Coimbra : Quimera.

BOVO, Elisabetta (1997) – L'Homme et son histoire: Préhistoire et Antiquité. Paris : Librairie Gründ.

BRAGHIERI, Gianni (1997) – Aldo Rossi: Obra y proyectos=Works and projects. 3.<sup>a</sup> ed. Barcelona : Gustavo Gili.

BRAZINHA, Joaquim (2001) - Logos, topos e mitos. In NEVES, Victor – O lugar. Lisboa : Universidade Lusíada. (Sebentas d'arquitectura; 3).

CALVINO, Italo. (2006) – As Cidades Invisíveis. 10.<sup>a</sup> ed. Lisboa : Teorema.

CANNIFFE, Eamonn (2013) – Aldo Rossi: nuevo cementerio de San Cataldo Módena, 1971-1978. In JONES, Peter Blundell ; CANNIFFE, Eamonn – Modelos de la arquitectura moderna (II): monografías de de edificios ejemplares. 1.<sup>a</sup> ed. Barcelona : Reverté. V. 2, p. 371-388.

CAPITEL, Antón (2012) – La arquitectura como arte impure. Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos. (colección La Cimbra ; 10).

CHARLESON, Andrew W. (2007) – La estrutura como arquitectura : formas, detalles y simbolismo. Barcelona : Reverté. V. 11, p. 35-69.

CHAVES, Mário (2002) - O mundo global. In NEVES, Victor – Globalização. Lisboa : Universidade Lusíada. (Sebentas d'arquitectura ; 4).

CHAVES, Mário João Alves (2004) – A utilidade dos objectos de arquitectura na sociedade de informação. Lisboa : Universidade Lusíada.

CONSIGLIERI, Victor (2000) – As significações da arquitectura 1920-1990. Lisboa : Estampa.

CURTIS, William J. R. (2008) – Arquitectura moderna desde 1900. Tradução de Alexandre Salvaterra. 3.<sup>a</sup> ed. Porto Alegre : Bookman.

DAL CO, Francesco (1996) – Tadao Ando complete work. Engand : Phaidon Press.

ELIADE, Mircea (s.d.) – O sagrado e o profano : a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. Lisboa : Livros do Brasil. (Coleção vida e cultura; 62).

FADIGAS, Leonel (2001) – Um conceito de planeamento para Lisboa. In BARREIROS, Maria Helena – Lisboa : conhecer, pensar, fazer cidade. Lisboa : Câmara Municipal de Lisboa – Urbanismo.

Fernández-Galiano, Luis, ed. (2002) – Cementerio, Igualada, España. AV : recintos religiosos = Sacred spaces. 95. (Maio de 2002) 38, 39.

FERREIRA, Alcino (2002) – Finitude e ontologia em Merleau-Ponty. Lisboa : Universidade Lusíada.

FERREIRA, Alcino ; VICENTE, Carlos (2012) - Arquitectura e obra de arte em Carlo Scarpa. Revista arquitectura Lusíada. Lisboa. 4 (1.º semestre 2013) 177-190.

FERREIRA, J. M. Simões (2009) – Arquitectura para a morte a questão cemiterial e seus reflexos na teoria da arquitectura. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian.

FIGUEIREDO, Alexandra (2009) – Arquitectura e paisagem no tema da morte : a propósito de Carlo Scarpa . Tomba Monumentale Brion. Lisboa : Universidade Lusíada. Dissertação para a Obtenção de Grau de Mestre em Arquitectura.

FOUCAULT, Michel (1997) – A ordem do discurso. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio e Nuno Nabais. Lisboa : Relógio D'Água Editores.

FRAMPTON, Kenneth (1995) – Studies in tectonic culture : the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture. Chicago : Graham Foundation for advanced Studies in the Fine Arts.

FRAMPTON, Kenneth (1999) – Estudios sobre cultura tectónica : poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX. Tradução de Amaya Bozal. Madrid : Akal.

FREEMAN, Charles (1996) – Egypt, Greece and Rome : Civilizations of the Ancient Mediterranean. New York : Oxford University Press.

FREITAG, Michel. (2004) – Arquitectura e sociedade. Tradução de Miguel Serras Pereira. 1.<sup>a</sup> ed. Lisboa : Dom Quixote.

FUNDACIÓ ENRIC MIRALLES (2014) – MP06 concurso de anteproyectos de construcción de un nuevo parque-cementerio municipal convocado por el ayuntamiento de Igualada, 1983-85 [Em linha]. Barcelona : Fundació Eric Miralles. [Consult. 18 Setembro 2014]. 3.55 min. Disponível em WWW:<URL: <https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/2014/10/29/mp06-concurso-de-anteproyectos-de-construccion-de-un-nuevo-parque-cementerio-municipal-convocado-por-el-ayuntamiento-de-igualada-1983-85/>>.

GOOGLE INC. – Google Earth [Em linha]. Mountain View : Google Inc. [Consult. 12 Jun. 2013]. Disponível em WWW:<URL: >.

GUISADO, Jesus M.<sup>a</sup> Aparicio (2006) – El muro : concepto esencial en el proyecto arquitectónico : la materialización de la idea y la idealización de la matéria. Tradução de Adam L. Bresnick. Madrid : Biblioteca Nueva. (colección Metrópoli : los espacios de la arquitectura).

HOBISON, R. (1991) – The built, the unbuilt, and the unbuildable : in pursuit of architectural meaning. Massachusetts : Mit Press.

JORGE, José Duarte Gorjão (2007) – Lugares em teoria. Lisboa : Caleidoscópio.

KOCH, Wilfried (1982) – Estilos de arquitectura II. Tradução de Maria do Carmo Cary. Lisboa : Editorial Presença.

LAMAS, José M. Ressano Garcia (1993) – Morfologia urbana e desenho da cidade. Lisboa : fundação Calouste Gulbenkian.

LEBRE, Pedro Guedes (2014) - Paisagens urbanas. In NEVES, Vítor Manuel Canedo – Natureza = Nature. Lisboa : Universidade Lusíada. (Sebentas de arquitectura; 7).

LEVENE, Richard C., ed (2005) – Parque cemeterio de Igualada. In LEVENE, Richard C., ed - El croquis : Enrique Mirallhes : 1983-2000. 30+49-50 (2005) 50-79.

LISBOA. Câmara Municipal. Arquivo Municipal de Lisboa (2012) - Arquivo Municipal de Lisboa [Em linha]. Lisboa : Câmara Municipal de Lisboa, Arquivo Municipal de Lisboa. [Consult. 3 Março. 2013]. Disponível em WWW: < URL: <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/>>.

LOPES, Maria Helena Trindade (1989) – O homem egípcio e a sua integração no cosmos. Lisboa : Teorema.

LOS, Sergio (1994) – Carlo Scarpa. Tradução Adriano Lopes. Köln : Benedikt Taschen.

LYNCH, Kevin (1999) – A imagem da cidade. Tradução de Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa : edições 70.

MANOEL, Bernardo d'Orey (2012) – Fundamentos da arquitectura em Raul Lino. Lisboa : Universidade Lusíada.

MARCIANÒ, Ada Francesca (1985) – Carlo Scarpa. Barcelona : Gustavo Gili.

MELLI, Filippo, ed (2006) – Arte Egípcia : a grande história da arte. Lisboa : Mediasat Group.

MONEO VALLÉS, José Rafael (1985) – Aldo Rossi: Buildings and projects. New York : Rizzoli International Publications.

Moneo, Rafael (2000) – Enric Miralles. El croquis : Enric Miralles e Benedetta Tagliabue. 100-101 (junho de 2000) 306-310.

MONTANER, Josep Maria (2001) – A modernidade superada. Barcelona : Gustavo Gili.

MUNTAÑOLA, Josep (1996) – La arquitectura como lugar. Barcelona : Universitat Politècnica de Catalunya.

NEVES, Victor (1991) – Sobre a poética do espaço, as casas, o homem e os sítios. Lisboa : [s.n.].

NEVES, Victor (2004) - Editorial. In NEVES, Victor Manuel Canedo, ed. – A luz. Lisboa : Universidade Lusíada. (Sebentas d'arquitectura ; 5).

NEVES, Vítor (1998) – O espaço, o mundo e a arquitectura. Lisboa : edições Universidade Lusíada.

NEVES, Vítor Manuel Canedo (2014) – Natureza = Nature. Lisboa : Universidade Lusíada. (sebentas de arquitectura; 7).

NORBERG-SCHULZ, Christian (1981) – Genius loci: paysage, ambiance, architecture. Tradução de Odile Seyler. Sprimonte : Pierre Mardaga éditeur.

NORBERG-SCHULZ, Christian (2008) – Intenciones en arquitectura. 1.<sup>a</sup> ed., 4.<sup>a</sup> tirada. Barcelona : Gustavo Gili.

PALLASMAA, Juhani (2011) – Os olhos da pele: a arquitectura dos sentidos. Porto Alegre : Bookman.

PARDAL, Sidónio (2011) – A paisagem na sua verdade. In Canelas Alexandra - Urbanismo e paisagem. Almada : Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea.

PEREIRA, Paulo, dir. (1995) – História da arte portuguesa: da pré-história ao «modo» gótico. [S.l.] : Círculo de Leitores. V. 1.

POLANO, Sergio (1995) – Carlo Scarpa: an architectural guide. Verona : Arsenale Editrice.

PORTO EDITORA (2012) – Dicionário da Língua Portuguesa. Porto : Porto editor.

PORTOGHESI, Paolo (1985) – Depois da arquitectura moderna. Tradução de Maria Cristina Tavares Afonso. Lisboa : edições 70.

QUARONI, Ludovico (1987) – Proyectar un edificio ocho lecciones de arquitectura. Tradução de Angel Sánchez Ginjón. Madrid : Xaralt Ediciones.

QUETGLAS, Josep (2000) – Enric Miralles. El croquis : Enric Miralles e Benedetta Tagliabue. 100-101 (junho de 2000) 26-30.

ROBERT, Jean-Paul (1997) – Le cimetière d'Igualada. L'architecture d'aujourd'hui. 312. (setembro de 1997) 54, 67.

ROMBA, Mariana das Neves Moreira de Almeida (2011) – Subtracção como estratégia: a metamorfose na arquitectura – entre a vida e a representação da morte. Lisboa : Universidade Lusíada. Dissertação para a Obtenção de Grau de Mestre em Arquitectura.

ROSSI, Aldo (1996) - An analogical architecture. In NESBITT, Kate, ed. – Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory: 1965-1995. New York : Princeton Architectural.

ROSSI, Aldo (2013) – Autobiografia científica. Tradução de José Charters Monteiro e Nuno Jacinto. Lisboa : edições 70.

ROSSI, Aldo. (2001) – A Arquitectura da Cidade. Tradução de arquitecto José Charters Monteiro. Lisboa : edição Cosmos.

ROTH, Leland M. (2007) – Entender la arquitectura sus elementos, historia y significado. 1.ª ed., 5.ª tirada. Barcelona : Gustavo Gili.

RUBY, Ilka & andreas (2006) – Groundscaps : el reencuentro com el suelo en la arquitectura contemporánea. Barcelona : Gustavo Gili.

SANTA-MARIA, Luis Martínez (2004) – El árbol, el camino, el estanque, ante la casa. Barcelona : Fundación Caja de Arquitectos. (Colección arquíthesis ; 15).

SANTA-RITA ARQUITECTOS LDA – Envio de fotografias da Mamoa-Centro Interpretativo das Ruínas Megalíticas de alcalar [Mensagem em linha] para Florbela Martins. 20 de Outubro de 2014. [Consult. 20 Outubro 2014]. Comunicação pessoal.

SCARPA, Carlo (1971?) – The Brion cemetery [Em linha]. [S. l. : s. n. ] [Consult. 18 de Setembro 2014] 7.26 min. Disponível em WWW:«URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4cB1vIFDcb4>.

SIGFRIED, Giedion, (2004) – Espaço, tempo e arquitectura: o desenvolvimento de uma nova tradição. São Paulo : Martins Fontes.

SILVA, Paulo Brito Da (2014) – O visível e o invisível. In NEVES, Vítor Manuel Canedo – Natureza = Nature. Lisboa : Universidade Lusíada. (Sebentas de arquitectura; 7).

SILVA, Raquel Henriques da (2001) – Planear a cidade burguesa. In BARREIROS, Maria Helena – Lisboa : conhecer, pensar, fazer cidade. Lisboa : Câmara Municipal de Lisboa – Urbanismo.

SIZA, Álvaro. (2006) – Imaginar a evidência. Lisboa : edições 70.

TANIZAKI, Junichirō (2008) – Elogio da sombra. Tradução de Margarida Gil Moreira. Sta. Maria da Feira : Relógio D'Água.

TÁVORA, Fernando. (2006) – Da organização do espaço. 6.ª ed. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

TESSERAUREA ASSOCIATI (2011) – San Cataldo Modena, omaggio ad Aldo Rossi [Em linha]. [S. l.] : Tesseraurea Associati. [Consult. 18 Setembro 2014]. 5.01 min. Disponível em WWW:«URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MyWJERHMStM>.

TEYSSOT, Georges (2010) – Da teoria de arquitectura: doze ensaios. Lisboa : edições 70.

VASCONCELOS, João Serpa de (2001) - Do sítio ao lugar. In NEVES, Victor – O lugar. Lisboa : Universidade Lusitana. (Sebentas d'arquitectura; 3).

WILDUNG, Dietrich (1998) – O Egipto – da pré-história aos romanos. Tradução de Maria Filomena Duarte. Köln : Benedikt Taschen.

YOURCENAR, M. (1994) – Il Tempo, grande Scultore. Torino : Einaudi.

YOURCENAR, Marguerite (1988) – Memórias de Adriano. Tradução de Maria Lamas. 6.ª ed. Lousã : Ulisseia.

ZANCHETTI, Vitale (2005) – Carlo Scarpa: Complesso monumentale Brion. Venete : Marsilio Editori.

ZEVI, Bruno (1977) – Saber ver a arquitectura. Tradução de Maria Isabel Gaspar e Gaëtan Martins de Oliveira. 2.ª ed. Lisboa : Editora Arcádia. (coleção Artes e Letras / Arcádia ; 1).

ZEVI, Bruno (1979) – Uma definição de arquitectura. Tradução de José Manuel Pedreirinho. Lisboa : edições 70.

ZUMTHOR, Peter (2009) – Pensar a arquitectura. Barcelona : Gustavo Gili.

ZUMTHOR, Peter. (2006) – Atmosferas. Barcelona : Gustavo Gili.

## BIBLIOGRAFIA

ANACLETO, Maria Regina Dias Baptista Teixeira (1997) – Arquitectura neomedieval portuguesa. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian.

BAEZA, Alberto Campo (2011) – Pensar com as mãos. Tradução de Eduardo dos Santos. Casal de Cambra : Caleidoscópio. (Colecção Pensar Arquitectura).

BOYD, Robin (1969) – Nuevos caminos de la arquitectura japonesa. Tradução de José Cano vásquez. Barcelona : editorial Blume.

COSTA, Alexandre (2011) – A cidade dos mortos: o cemitério dos vivos. Expresso [Em linha]. (14 Abril 2011). [Consult. 08 Fev. 2014]. Disponível em WWW: <URL: <http://aeiou.expresso.pt/a-cidade-dos-mortos-o-cemiterio-dos-vivos=f643288>>.

COUTINHO, Evaldo (1977) – O espaço da arquitectura. São Paulo : editora Perspectiva.

CULLEN, Gordon (1983) – Paisagem urbana. Tradução de Isabel Correia e de Carlos de Macedo. Lisboa : edições 70.

FRANÇA, José-Augusto (1997) – Lisboa : urbanismo e arquitectura. Lisboa : Livros Horizonte.

KRIER, Rob (1981) – El espácio urbano. 2.ª tirada. Barcelona : Gustavo Gili.

KULTERMANN, Udo (1960) – New japanese architecture. Germany : The Architectural Press.

LEVENE, Richard C., ed ; MÁRQUEZ CECILIA, Fernando, ed. (1995) – El croquis. Madrid. 72 (1995).

LOPES, André Manuel Nobre Quinteiro. (2013) – O gerador da forma arquitectónica: o tipo como elemento compositivo na arquitectura. Lisboa : Universidade Lusíada. Dissertação para a Obtenção de Grau de Mestre em Arquitectura.

MONEO, Rafael (2004) – Inquietud teórica y estrategia proyectual : en la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Barcelona : edición Actar.

MOUTINHO, Mário (1979) – A arquitectura popular portuguesa. Lisboa : editorial Estampa.

NACHDRUCK, Vollständiger (1994) – Description de l'Égypte. Köln : Benedikt Taschen.

NEVES, Victor (1991) – O espaço e arquitectura: uma dimensão poética. Lisboa : [s.n].

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de ; GALHANO, Fernando ; PEREIRA, Benjamim (1988) – Construções primitivas em Portugal. 2.ª ed. Lisboa : Dom Quixote.

PORTAS, Nuno (2011) – A cidade como arquitectura. 4.<sup>a</sup> ed. Lisboa : Livros Horizonte.

SANTO, Moisés Espírito (1990) – A religião popular portuguesa. Lisboa : Assírio & Alvim.

SILVA, Maria João Costa. (2012) – Arquitectura e água: a água enquanto elemento cénico na arquitectura. Lisboa : Universidade Lusíada. Dissertação para Obtenção de Grau de Mestre em Arquitectura.

STIERLIN, Henri, ed. (1995) – Architecture of the world : Japan. Lausanne : Benedikt Taschen.

TAVARES, António Augusto (1995) – Civilizações pré-clássicas. Lisboa : Universidade Aberta.

TOUSSAINT, Michel, dir. (1996) – Arquitectos. Lisboa. 164 (1996).

TRÉFAUT, Sérgio (2010) – A cidade dos mortos: a vida de um milhão de pessoas nos cemitérios do Cairo. [documentário]. Lisboa : alambique. 1 filme em DVD : color, som.

VICENTE, Carlos Manuel Flor. (2009) – Do visível ao invisível em Carlo Scarpa. Lisboa : Universidade Lusíada. Dissertação para Obtenção de Grau de Mestre em Arquitectura.

## GLOSSÁRIO

- Acrópole** - *s. f. (gr. Akros-alto e polis-cidade)* **1.** A acrópole é a parte mais elevada das cidades gregas. Inicialmente construída no alto de uma colina, defendida por muralhas, tinha funções de cidadela. Mais tarde, com a colocação de templos no seu recinto, juntou às características defensivas as funções religiosas e políticas. **2.** Actualmente, por analogia, pode significar um lugar urbano elevado particularmente carregado de valores memoriais ou estéticos. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 18)
- Analogia** - *s. f. (gr. Analogia – prefixo an marca a ideia de repetição)* **1.** Sentido primitivo e directo: identidade de relação que une dois a dois os termos de dois ou vários pares (*in abstracto*). **2.** Sentido idêntico ao sentido. **1.** Mas entendido *in concreto*: sistema de termos tendo entre eles a mesma relação. **3.** Sentido corrente e vago: parecença mais ou menos longuínqua, particularmente entre coisas que se assemelham nas suas características gerais. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 27)
- Antrópicas** - É um termo utilizado na Ecologia que se refere a tudo aquilo que resulta da actuação humana.
- Arco** - *s. m.* **1.** Forma geométrica linear que serve de directriz a um arco estrutural. **2.** Elemento estrutural geralmente curvo que cobre um vão e que transmite a carga que suporta aos pés-direitos ou pégões sobre que se apoia. Já utilizado na Antiguidade pelos Egípcios, Assírios e Gregos, foi sistematicamente utilizado pelos Romanos que, ao combiná-lo com a abóbada, provocam uma verdadeira revolução na arquitectura clássica relativamente ao modelo grego. As novas tecnologias e materiais dispensaram a sua utilização nos moldes antigos, muito embora o efeito de arco existente em qualquer arco esteja patente nas estruturas actuais de cobertura ligeira, nomeadamente nas cascas. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 36)
- Arcossólio** - *s. m.* Também *arcumsolium*. Túmulo cavado nas paredes das catacumbas e cuja parte superior é abobadada. O tímpano embutido é frequentemente decorado; também pode ostentar banda correndo ao longo da base. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 41)
- Arquétipo** - *s. m. (gr. arkhétypos)* **1.** Sentido metafísico – tipo supremo; protótipo ideal das coisas. **2.** Sentido psicológico e empírico – ideia que serve de modelo em relação a outras. Refere: a) sensações enquanto dados imediatos produzidos pelas imagens; b) noções construídas livremente pelo espírito por meio de definições e que servem para classificar objectos. **3.** Sentido actual dado por Jung sustentando que todos os inconscientes individuais apoiam sobre um inconsciente

colectivo que lhes é comum. Arquétipo pode ser, no caso, a imagem do instinto ou, no caso da representação social, o modelo colectivo de uma cultura significando assim arquétipo social. **4.** Referindo às artes em geral e à arquitectura em particular, é a matiz ideal na investigação do tipo que opera o caminho do Arquétipo, Prótótipo, Tipo, Estereótipo. Por extensão, usa-se no sentido de modelo original, imagem de autoridade que serve de regra para as outras imagens semelhantes. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 43)

- Artesão** - s. m. **1.** O mesmo que ARTÍFICE. **2.** Labor entre molduras nas abóbadas e tectos. **3.** Por extensão, painéis delimitados por molduras com ou sem ornatos; caixotão. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 48)
- Aterro** - **1.** Acto ou efeito de aterrar. **2.** Porção de terra ou entulho para cobrir, nivelar ou elevar um terreno. Charcos, lagoas, margens de rios e orlas marítimas podem aterrar-se.
- Azulejo** - Ladrilho de barro cozido e geralmente vidrado, para revestimento de paredes, solos e fogões de faiança. São famosos os azulejos pintados azul-cobalto de Delft, os azulejos espanhóis islâmicos [...] e os azulejos da Idade Média inglesa. (Koch, 1985, p. 147 - 148)
- Brasão** - Insignia em forma de escudo medieval, muitas vezes com elmo. A ciência das armas é a *Heráldica*. A direita e a esquerda referem-se ao portador do escudo e não ao observador. **1.** *Metais e cores heráldicas* são indicadas por traços nas gravuras não coloridas. **2.** Os *emblemas heráldicos* são os quadros heráldicos ou motivos coloridos ou figuras comuns, ou seja, objectos ou seres vivos. O *brasão com mensagem* indica o nome do seu portador, sob a forma de um enigma figurado. Os *atributos do brasão* são distintivos de uma função ou de uma dignidade (coroa, báculo de bispo etc.). As *peças de adorno exteriores* são as *figuras de suporte* (homens selvagens, a partir do século XIV), o manto (a partir do século XVII), a *divisa* - Troféus. (Koch, 1985, p. 149)
- Campo santo** - (do italiano), designação para cemitério. (Koch, 1985, p. 151)
- Catacumbas** - s. f. pl. (lat. *catacumba*)Galerias resultantes da explosão da pozolana, seguindo em vários andares e direcções os veios, e que serviram de refúgio, espaço de reunião e cemitério aos primeiros cristãos na Roma Antiga. Deixaram de ser utilizadas no século V d. C. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 77)
- Cidade** - s. f. (lat. *civitate*)A cidade é uma realidade material, um conjunto de qualidades sensíveis, uma estrutura conceptual, uma estrutura material. Tem um dimensionamento e uma dinâmica próprias. A cidade estrutura as aglomerações populacionais, conferindo-lhes um sentido, uma função e uma finalidade.

(Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 81)

- Columbário** - *s. m.* (lat. *columbarium*) **1.** Cemitério romano de origem etrusca com uma câmara com nichos abertos nas paredes, onde eram colocadas as urnas com os restos incinerados. **2.** Nicho onde eram colocadas as ossadas ou urnas. **3.** Modernamente aplica-se também às construções onde se conservam as cinzas dos incinerados. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 87)
- Coluna** - *s. f.* (lat. *columna*) Elemento estrutural vertical de secção circular ou poligonal, composto normalmente por base, fuste e capitel. O fuste pode ser monolítico ou constituído por várias peças que individualmente se denominam tambores. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, p. 87 - 88)
- Colunata** - *s. f.* Conjunto ordenado de colunas. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 89)
- Complexo** - *s. m.* Conjunto de edificações normalmente destinadas a fins idênticos, em interligação ou não umas com as outras. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 90)
- Cripta** - *s. f.* (gr. *krypté* - escondido) Espaço subterrâneo ou parcialmente soterrado, normalmente abobadado, localizado sob o pavimento das naves das igrejas e destinado ao depósito e culto das relíquias. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 98)
- Criptopórtico** - *s. m.* Edificação geralmente abobadada usada na arquitectura romana para nivelamento do terreno, destinada à construção de edifícios, jardins, etc. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 98)
- Cromeleque** - *s. m.* Construção megalítica constituída por menires dispostos num ou em vários círculos concêntricos. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 98)
- Cruz Tau** - O Tau é uma cruz com a forma da letra grega TAU (T). Além de ser um símbolo protector e Bíblico é a última letra do alfabeto hebraico e a 19ª do grego, derivado dos Fenícios e correspondente ao "T" em Português. O Tau é a mais antiga grafia em forma de cruz e significa: Verdade, Palavra, Luz, Poder e Força da mente direccionada para um grande bem. O Tau, é a convergência das duas linhas: verticalidade e horizontalidade, significam o encontro entre o Céu e a Terra.
- Dossel** - *s. m.* (lat. *dorso*, fr. *dossier*) Armação de madeira ornamentada, forrada de tecidos, que se coloca sobre altares, tronos e púlpitos. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 110)
- Eclético** - *adj.* (gr. *eklectikos*) **1.** Diz-se daquele que admite o que cada sistema ou forma de arquitectura pode fornecer de bom. **2.** O termo é usado para categorizar a atitude de franca inclusão de todo um passado. **3.** *Eclético* originou a classificação

*arquitectura ecléctica*, situada pós-1850 e cujos representantes são, entre outros: Henri Labrouste (1801-1875), Charles Garnier (1825-1898), J.I. Hittorf (1792-1867) e Sir E. Lutyens (1869-1944). (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, 2002, p. 115)

- Epitáfio** - (do grego = inscrição tumular), lápide com inscrição de um defunto e que aparece desde o século XVI, colocada na parede exterior ou interior da igreja, num pilar ou no claustro. O epitáfio não é porém um – Túmulo, porque não existe qualquer caixão atrás ou por baixo dele. Podemos distinguir 2 formas principais: **1.** A lápide apresenta uma inscrição ou uma figura do morto, como uma pedra tumular vertical; **2.** Mais tarde constrói-se uma cena em volta do morto; está, por exemplo, ajoelhado como suplicante, muitas vezes rodeado da sua família, rezando aos pés da cruz de Cristo. No Renascimento e no Barroco o epitáfio é muitas vezes uma estrutura sumptuosa de vários andares com um engenhoso significado simbólico. (Koch, 1985, p. 164)
- Escoramento** - *s. m.* Acção de escorar, isto é, de sustentar uma parte da construção com o auxílio de peças de madeira ou massas de alvenaria. Aliviar as cargas da construção. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 123)
- Esteios** - *s. m.* O mesmo que Espeque. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 126)
- Gabiões** - É um tipo de estrutura armada, flexível, drenante e de grande durabilidade e resistência. Os gabiões são produzidos com malha de fios de aço doce recozido e galvanizado, em dupla torção, amarradas nas extremidades e vértices por fios de diâmetro maior. São preenchidos com seixos ou pedras britadas.
- Genius Loci** - Espírito personalizado que protege um lugar (Roma antiga). É uma alegoria (Koch, 1985, p. 174)
- Heb-sed** - Espaço arquitectónico sagrado para a realização de cerimónias de grande carga ideológica. (Araújo, 1992, p.83)
- Heráldica** - *n. f.* **1.** Ciência que se ocupa dos brasões. **2.** Conjunto dos emblemas ou símbolos convencionais usados nos brasões. (Koch, 1985, p. 187)
- Hipogeu** - *s. m.* Túmulo subterrâneo. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 153)
- Mausoléu** - *s. m.* Monumento funerário. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 181)
- Nártex** - *s. m.* (gr. *narthex*) Espaço coberto adossado à fachada principal de uma basílica a toda a sua largura; pode ser colocado também no interior precedendo a nave, funcionando como vestíbulo. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 195)

- Nave** - *s. f.* (lat. *navis*) Espaço limitado por muros, pilastras ou colunas, que se estende longitudinalmente numa igreja entre a entrada principal e a cabeceira. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 195)
- Necrópole** - *s. f.* (gr. *nekrópolis*) Local de enterramentos ou conjunto de sepulturas dos povos da Antiguidade. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 196)
- Nicho** - *s. m.* Cavidade de diferentes formas feita na grossura de uma parede. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 196)
- Ómega** - *n. m.* **1.** Nome da vigésima quarta e última letra do alfabeto grego, correspondente ao **o** fechado. **2.** Termo; fim (Do gr. *ó méga*, «o longo»). (Porto Editora, 2012, p. 1150)
- Peristilo** - *s. m.* (gr. *peristylós*) **1.** Colunata paralela às fachadas de um edifício formando uma galeria. **2.** Conjunto de colunas isoladas que ornaram a fachada de um edifício. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 214)
- Propileu** - *Propylon* (so grego *propylaion* = anteporta), porta de um recinto fechado de um templo grego (Tememos). A mais conhecida é o propileu da Acrópole, a «cidadela dos deuses» de Atenas. (Koch, 1985, 193)
- Sarcófago** - *s. m.* (gr. *sarkos* + *phagein*) **1.** Túmulo geralmente de pedra, embora também possa ser de madeira ou metal. **2.** Parte de um monumento fúnebre que representa o ataúde, embora não contenha o cadáver. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 240)
- Sepulcro** - *s. m.* Sepultura, túmulo ou monumento funerário destinado a um ou mais mortos. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 242)
- Serdab** A palavra árabe *serdab* tem o significado de “galeria subterrânea” e designa um compartimento existente nas antigas mastabas e nos templos funerários reais. Nesse compartimento, mantido inacessível, ficava uma ou mais estátuas do *ka* do defunto. (Daumas *apud* Araújo, 1992, p. 84)
- Tessela** - *s. f.* (lat. *tessela*) **1.** Pedra quadrangular para revestir pavimentos. **2.** Cubo ou peça em mosaico para pavimentos e decoração. (Bonifácio, Rodrigues, Sousa, 2002, p. 258)
- Transepto** Corpo de uma ou várias naves transversais ao corpo principal da igreja. (Koch, 1985, p. 203)
- Urnas cinerárias** - **2.** Recipiente com tampa onde se recolhiam as cinzas dos finados. **3.** Caixaão. (Porto Editora, 2012, p. 1614)
- Esquife** - *n. m.* **1.** Caixaão para levar os cadáveres a enterrar; ataúde; féretro; tumba. (Porto Editora, 2012, p. 664)



**ANEXOS**

---



## **LISTA DE ANEXOS**

**Anexo A** - Compilação de videos



**ANEXO A**

---

Compilação de vídeos



## COMPILAÇÃO DE VIDEOS

O presente anexo integra a compilação de três vídeos, referentes a cada um dos casos de estudo da presente dissertação.

O suporte visual eleito, entre um conjunto mais alargado disponível, visa dar uma outra perspectiva sobre as obras e autores em questão.

SCARPA, Carlo (1971?) – The Brion cemetery [Em linha]. [S. l. : s. n. ] [Consult. 18 de Setembro 2014] 7.26 min. Disponível em WWW:«URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4cB1vIFDcb4>.

TESSERAUREA ASSOCIATI (2011) – San Cataldo Modena, omaggio ad Aldo Rossi [Em linha]. [S. l.] : Tesseraurea Associati. [Consult. 18 Setembro 2014]. 5.01 min. Disponível em WWW:«URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MyWJERHMStM>.

FUNDACIÓ ENRIC MIRALLES (2014) – MP06 concurso de anteproyectos de construcción de un nuevo parque-cementerio municipal convocado por el ayuntamiento de Igualada, 1983-85 [Em linha]. Barcelona : Fundació Eric Miralles. [Consult. 18 Setembro 2014]. 3.55 min. Disponível em WWW:«URL: <https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/2014/10/29/mp06-concurso-de-anteproyectos-de-construccion-de-un-nuevo-parque-cementerio-municipal-convocado-por-el-ayuntamiento-de-igualada-1983-85/>.