A Reabilitação como Processo de Adição e Estratificação Contínua

Edifício Quadra

Projeto de Reabilitação e Design de Interiores

esad
arte+
design

MESTRADO EM **DESIGN**
NÚCLEO DE ESPECIALIZAÇÃO **INTERIORES**
ORIENTADOR **MARIA MILANO**
CO-ORIENTADORES **JOÃO CRUZ | JOÃO GOMES**

SORAIA PATRÍCIA LOUREIRO DOS SANTOS, 2015
[DOCUMENTO PROVISÓRIO]

PALAVRAS-CHAVE

Reabilitação
Património Edificado
Adição
Estratificação
Proxémica

RESUMO

O presente trabalho consiste na elaboração de um projeto de reabilitação de um edifício que se encontra em avançado estado de degradação. A intervenção prevê a reorganização dos espaços interiores, mantendo as principais características e materiais nobres, o aproveitamento máximo da preexistência e a construção de um novo volume arquitetónico, adicionado e sobreposto à estrutura original. A elaboração do projeto foi condicionada pelo programa base com o fundamento de receber as instalações do Edifício Quadra, um espaço dedicado à investigação e ao design.

A investigação pretende questionar a problemática da reabilitação do património construído, abordando conceitos como conservação e restauro do antigo com a adição e sobreposição do novo. Questionamos, igualmente, de que forma a sua revitalização, com uma nova tipologia e função adaptadas às necessidades atuais, o enquadram de novo no tecido urbano e sustentamos a valorização da preexistência, conferindo-lhe níveis de habitabilidade para as práticas contemporâneas. A importância do designer de interiores é também salientada, como profissional do projeto com aptidões transversais e transdisciplinares na base das relações proxémicas do homem na arquitetura e como transformador do lugar.

KEY-WORDS

Rehabilitation
Built Heritage
Addition
Stratification
Proxemic

ABSTRACT

The present work consisted in the development of a rehabilitation project for a building that is in serious state of deterioration. The intervention aims the reorganization of the interior spaces, while maintaining the key features and quality materials, the maximum utilization of preexisting and the construction of a new architectural volume added and superimposed on the original structure. The project design was conditioned by the base program with the goal of receive the installations of Edifício Quadra, a space dedicated to research and design.

The research intends to question the issue of rehabilitation of built heritage, addressing concepts such as conservation and restoration of the old with new addition and overlap of the new. Also questioned how their revival with a new typology and function adapted to current needs, fit it again into the urban fabric and sustain the recovery of pre-existence, conferring levels of habitability for contemporary practice. The importance of interior designer is also honored as a design professional with cross -disciplinary skills which is the base of proxemics relations of man in the architecture and as a place transformer.

A meus pais.



AGRADEÇO

À minha orientadora, a arquiteta e professora Maria Milano, por todos os ensinamentos e conselhos compartilhados, pelo incentivo e pelo gosto que me incutiu ao longo destes anos de estudo. Foi e sempre será uma grande fonte de inspiração e admiração. Agradeço também pela oportunidade, pelo apoio e confiança que depositou em mim desde o início deste percurso.

Aos meus coorientadores, arquitetos e professores João Cruz e João Gomes, pelos conhecimentos partilhados, pelo entusiasmo, pelo rigor, pela paciência, por oferecerem, sempre, a pronta resposta às minhas inquietações e pela contínua disponibilidade no decorrer deste processo.

À Escola Superior de Artes e Design, à professora Joana Santos e ao professor José Simões, pela disponibilidade constante, pela ajuda e compreensão no decorrer da minha formação.

À minha família, ao Pai e à Mãe, pelo incondicional apoio, pelo esforço emocional e económico que fizeram por mim e acima de tudo, agradeço todos os valores que me foram incutidos. São o meu maior exemplo de força, perseverança e afeto. Ao meu Irmão, por toda a disponibilidade, atenção e ternura. Por estar sempre ao meu lado em todos os momentos, por me aconchegar apenas com um olhar. Agradeço, igualmente, ao Simão, pelo carinho e paciência, por me fazer sentir amada e por nunca duvidar de mim.

Às amigas, pela nossa caminhada que se encontra ainda no início, por todos os momentos vividos e porque longe ou perto completam o meu ser.

À Ana Areias, pelo profissionalismo, pelo carinho, paixão e dedicação.

Por fim, a todos os que estiveram envolvidos, colaboraram e me apoiaram ao longo desta jornada.

O meu sincero obrigado.



17 **NOTA INTRODUTÓRIA**

23 ***Capítulo 1***
ENQUADRAMENTO TEÓRICO

24 ***1.1*** A REABILITAÇÃO E O PATRIMÓNIO CONSTRUÍDO
37 ***1.2*** O PROCESSO DE ADIÇÃO E ESTRATIFICAÇÃO CONTÍNUA. EXEMPLOS DE REFERÊNCIA
39 ***1.2.1*** David Chipperfiel e o Neues Museum em Berlim (Alemanha), 1997
53 ***1.2.2*** Peter Zumthor e o Kolumba Museum em Colónia (Alemanha), 2007
63 ***1.2.3*** Paulo Mendes da Rocha e a Pinacoteca do Estado de São Paulo (Brasil), 1998
71 ***1.2.4*** Fernando Távora e a Casa dos 24 no Porto (Portugal), 1995

Capítulo 2
83 **PROJETO**

2.1 ENQUADRAMENTO HISTÓRICO
84 ***2.1.1*** Matosinhos e a Rua Brito Capelo
92 ***2.1.2*** A antiga Caixa Geral de Depósitos e Casa Crédito e Providência
106 ***2.2*** RECONHECIMENTO E PREEXISTÊNCIA
117 ***2.2.1*** Estado de Fato e Patologias
187 ***2.2.2*** Definição de uma Estratégia de Intervenção
227 ***2.3*** PROJETO APLICADO À REALIDADE PROFISSIONAL

257 **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

263 **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

265 **REFERÊNCIAS WEB E CINEMATOGRÁFICAS**

267 **LISTAS DE IMAGENS**

O presente projeto foi redigido segundo o acordo ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor desde 2009, tendo-se procedido, a fim de garantir a coerência formal do texto, à atualização das diferentes transcrições usadas.



Nos edifícios, nas cidades ou no território sempre humanizado, a arquitetura dos próximos anos será marcada pela prática da recuperação. Recuperação e criação serão complemento e não especialidades passíveis de tratamentos autónomos. Reconhecer-se-á que não se inventa uma linguagem. Reconhecer-se-á que a linguagem se adapta à realidade para lhe dar forma. Tudo será reconhecido como património coletivo e, nessa condição, objeto de mudança e de continuidade.

ÁLVARO SIZA VIEIRA



Desde os tempos antigos, são visíveis diversas manifestações de cuidados e proteção com a conservação do património arquitetónico, nomeadamente no que diz respeito à necessidade da sua salvaguarda para as futuras gerações. Durante muito tempo, esta prática estendeu-se apenas aos monumentos, classificados como únicos objetos a conservar e proteger, pois incorporavam importantes valores históricos, culturais, sociais e económicos. Contudo, a questão da identidade cultural e do património construído é cada vez mais atual. A **reabilitação do património construído** é, por isso, uma questão pertinente cujo debate nunca se esgota.

A investigação é conduzida por um plano projetual que tem como princípio o enquadramento teórico, compilando a recolha de referências teóricas que permitem delinear a temática da reabilitação no contexto do património construído. Apresentamos, de forma resumida, a narrativa do conjunto de práticas patrimoniais e os métodos que as acompanharam até à atualidade e, através da interpretação de quatro obras de diferentes autores, exemplificamos a ação de reabilitar e recuperar aplicada a edifícios que se encontravam em avançado estado de degradação ou parcial ruína. Esta primeira fase de trabalho, identifica e procura responder a algumas questões com o propósito de:

- salientar e evocar a importância da conservação e requalificação do património arquitetónico para que este seja de novo respeitado e revitalizado;
- conferir uma nova tipologia e função ao património construído em estado de deteoração, para que o seu enquadramento no espaço urbano seja relevante e valorizado;
- prezar, dinamizar e divulgar o património edificado através de um programa cultural estruturado e em constante contaminação com a cidade;
- assumir o passado de um edifício como um recurso e uma mais-valia na sua intervenção e requalificação, de forma a atualizar e adaptar as funções do habitar contemporâneo;
- atribuir níveis de habitabilidade e práticas contemporâneas, seguindo a lógica do restauro e conservação da ruína e os espaços que lhe pertencem;
- intervir no espaço da ruína de forma a valorizar as incrustações e marcas do tempo, como matéria que pertence ao edifício;
- utilizar técnicas e métodos adequados para que a transformação e requalificação do espaço em ruína não perca a sua poética e autenticidade;
- salientar a visão integrada e multidisciplinar de projeto por parte do designer de interiores, que interpreta a arquitetura, o restauro e o design.

No contexto desta complexa temática, o objeto de estudo será o edifício da antiga Caixa Geral de Depósitos e Casa de Crédito e Providência, localizado na cidade de Matosinhos, projetado e construído nos anos 30 pelo arquiteto Manuel Lima Fernandes de Sá. Este edificado será abordado através de um projeto de reabilitação e recuperação como base programática para receber as instalações do Edifício Quadra, um espaço de investigação e design.

Na tentativa de correspondermos às questões mencionadas, a investigação consistiu na pesquisa sistemática de autores consagrados, cujas teorias nos inspiraram e serviram para construir as premissas que suportaram as diversas ideias/opções do projeto em investigação, valorizando e justificando a pertinência da sua escolha na sociedade contemporânea. O percurso bibliográfico inclui autores como **Françoise Choay**, na abordagem do conceito de monumento e património, na relação destes com a história, a memória e o tempo e a análise do culto do construído na ligação profunda com a arquitetura e a cidade. Com **Vasco Peixoto de Freitas**, pretendemos evidenciar a ação de reabilitação no património construído e, simultaneamente, a abordagem de reparo das patologias dos edificados. Adicionamos às suas ideias as reflexões de **José Aguiar**, **António Reis Cabrita**, **João Appleton** e **Ana Vaz Sá**. Reforçando as considerações destes autores, apresentamos as diversas cartas de conservação e restauro - a **Carta de Atenas**, a **Carta de Veneza** e a **Carta de Cracóvia** - como símbolos da intervenção no património com o intuito de preservar a sua integridade física, respeitando ao máximo a essência original do edificado. A abordagem da estética da ruína é introduzida por **Giovanni Battista Piranesi**, na atitude de confronto e rompimento com todas as hierarquias de valores estabelecidos na antiguidade. Autores como **Álvaro Duarte de Almeida** e **Duarte Belo**, **Alberto Campo Baeza**, **Alexandre Alves Costa**, **António Ricardo da Costa**, **João Mendes Ribeiro**, **João Luís Carrilho da Graça**, **Manuel Graça Dias** e **Manuel Mozos** são referidos ao longo do texto como complemento, na tentativa de adquirirmos respostas a algumas questões fundamentais.

Enquadramos, ainda, quatro modelos de reabilitação, conservação e restauro do património construído, que serviram de inspiração ao trabalho a desenvolver e como exemplos de mediação na conjuntura atual, sendo eles obras da autoria de arquitetos reconhecidos como **David Chipperfield**, **Peter Zumthor**, **Paulo Mendes da Rocha** e **Fernando Távora**.

Com **Giorgio Grassi** e **Fernando Gil**, pretendemos trazer para o trabalho a questão da disciplina do projeto e as suas variadas condicionantes. Com **Edward T. Hall**, **Martin Heidegger**, **Iñaki Ábalos** e **Gaston Bachelard**, procurámos a conexão proxémica do homem no espaço, na sua compreensão, interligação e relação sensorial, a primitividade de habitat e a poética do espaço. Apresentamos também, citações e transcrições da arquiteta e docente **Maria Milano**, na apologia e exposição do trabalho do designer de interiores e na estrita e ténua relação deste com o arquiteto e a arquitetura.

Autores como **Domingos Galante** e **António Gomes**, elucidam-nos sobre o passado e desenvolvimento da cidade de Matosinhos, informação que será apresentada no segundo momento do trabalho, onde traçamos a história da rua Brito Capelo na tentativa de compreendermos, na sua globalidade, a importância da artéria comercial de Matosinhos e como esta se tornou, ao longo do tempo, o foco central e dinamizador da cidade. Este capítulo é apresentado com recurso a um vídeo antigo datado de 1927 e intitulado de *Aspetos de Leça da Palmeira, Matosinhos e Leixões*. Iremos descrever de forma sucinta e ilustrar o desenvolvimento da rua na qual se insere o nosso edifício em investigação. A recolha de documentos históricos testemunha e elucida-nos sobre o projeto original, com recurso aos desenhos técnicos, memória descritiva, caderno de encargos e relatório das importâncias cobradas na altura da construção do edifício bancário. Paralelamente à documentação histórica encontrada, descrevemos as primeiras experiências do contacto direto com a preexistência e pormenorizamos as principais características arquitetónicas, a perceção ambiental e espacial e os materiais que o compõe, o estado atual do edificado e as patologias que o revestem, informação suportada pelo levantamento métrico e fotográfico do edifício. A análise e interpretação de todos os elementos recolhidos, em conjunto com o levantamento pormenorizado da preexistência, contribuíram para a elaboração e definição de uma estratégia de intervenção. A produção desta estratégia traduz-se na elaboração de desenhos técnicos em diferentes escalas, maquetas de estudo, esquissos e ilustrações, acompanhados de uma descrição pormenorizada que facilite a leitura da mesma, compreendendo os seus estudos e alterações.

A elaboração da estratégia de intervenção que se revelou em contexto académico serviu de suporte projetual para a realização do mesmo projeto aplicado, agora, à realidade profissional. De fato, a participação e incorporação na equipa que, no entretanto, começou a desenvolver o projeto de reabilitação do edifício em estudo, possibilitou uma nova visão do problema, tendo vindo a ampliar as capacidades e competências, fortalecendo a relação e partilha de saberes entre arquitetos e designers de interiores, demonstrando a importância da comunicação e parceria destes profissionais na consciência e prática de projeto.

cap.
/1

ENQUADRAMENTO TEÓRICO



Capítulo 1
ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Chamamos **património construído** a tudo aquilo (arte, arquitetura e cidades) que nos ficou do passado. (...) De todos os modos de evocar o património o mais belo é a memória. (...) Essas pedras - património, herança, testemunho ou memória - existiram antes de nós (com pedras queremos pretendemos significar ruínas, construções isoladas, troços de rua ou inteiras cidades) e, provando as capacidades da arquitetura, deveriam sobreviver-nos, abrigando ainda outros homens muito depois do nosso tempo. Deviam (...) por lhes reconhecermos as qualidades de sempre (a luz, o espaço, o volume, a misteriosa proporção, o engenho ou o acerto do detalhe) e então queremos guardá-las como prova, como argumento, como demonstração que as nossas convicções contemporâneas estariam certas, porque sempre estiveram, porque sempre as mesmas questões acompanharam o homem, porque sempre o envolveram em dúvidas ou lhe garantiram a comprovação da dúvida: construímos a propósito da necessidade de abrigo. (...)

É por tal que a conservação se impõe quando os objetos que nos fascinam e encorajam ameaçam ruir, desfazer-se, deixar-nos. E, por querermos manter viva a justeza de tantas escolhas, restauramos, conservamos, reutilizamos, mantemos, alteramos, corrigimos, limpamos, protegemos. É por medo à solidão, a ficarmos contrapostos só a nós - sem o aval daqueles que em condições mais duras edificaram o sublime - que não podemos nem queremos deixar desaparecer este património (DIAS, 2003a, P.3).

Capítulo 1.1
A REABILITAÇÃO E O PATRIMÓNIO CONSTRUÍDO

A área de intervenção no património edificado constitui um desafio permanente e afigura-se como uma das mais fascinantes ações das sociedades contemporâneas, conciliando a conservação, preservação e desenvolvimento, melhorando a eficácia dos serviços e correspondendo às exigências que provêm do universo da cultura em geral. Estes desígnios implicam uma reflexão da atuação sobre o património construído, por um lado mais pragmáticos, mas também mais interativos e atuantes, "sem nunca perder de vista que só com os homens e com a sua memória faz sentido defender aquilo a que se convencionou chamar património" (IPPAR, 2006, P.16).

A noção de **Património** perdura no espaço e no tempo de uma sociedade. Na sua origem etimológica, património significa herança paterna, o que traduz um sentido de apropriação e testemunho e está fortemente presente nos sentimentos que relacionam cada comunidade com a sua terra e com tudo o que a constitui e identifica. "O atributo património implica um certo tipo de herança e de posse, com correspondentes direitos e deveres, nomeadamente o direito à fruição e o dever de proteção" (ALMEIDA & BELO, 2007, P.7). Este conceito, mobilizado num leque cada vez mais vasto de aceções - como genético, natural ou imaterial - engloba também os termos histórico e arquitetónico e serão nestes dois sentidos que a nossa atenção irá incidir. O alargamento de significado fizeram desta palavra um conceito em constante evolução. Assim sendo, o Património Histórico pode ser definido como um bem material, natural ou imóvel que possui significado e importância artística, cultural, religiosa, documental ou estética para uma sociedade (CHOAY, 2010). No âmago do conceito de património histórico, entendemos o **Património Histórico Edificado** como um bem material e arquitetónico que foi construído ou produzido por sociedades passadas e, por isso, possui uma importante fonte de investigação e preservação cultural. Estes bens, dotados de uma vida própria e de um comportamento de interação com a sociedade, encerram um passado e são parte importante da nossa existência. A sua integração, ou melhor dizendo reintegração, constitui um dever da sociedade contemporânea, porque, as intervenções no património "não são um fim em si mesmo mas antes uma etapa da sua necessária reabilitação" (IPPAR, 2006, P.19).

Reconhecemos que a ação de "reabilitar significa transformar" (RIBEIRO, 2010, P.29). A **reabilitação** do património histórico edificado baseia-se em "toda a série de ações empreendidas tendo em vista a recuperação e beneficiação de um edifício, tornando-o apto para o seu uso atual" (AGUIAR, CABRITA, & APPLETON, 2005, P.2). O seu fundamental objetivo consiste em resolver as deficiências físicas e as anomalias construtivas, ambientais e funcionais, acumuladas ao longo dos anos, procurando ao mesmo tempo uma modernização e uma beneficiação geral do imóvel sobre o qual incide - atualizando as suas instalações, equipamentos e a organização dos espaços existentes - melhorando o seu desempenho funcional e tornando-os aptos para o seu completo e atualizado reuso (AGUIAR, CABRITA, & APPLETON, 2005).

Neste sentido, com a intenção de ensaiar o conhecimento e a reflexão sob esta grande e complexa temática, da reabilitação e intervenção no património edificado, começaremos por precisar o conteúdo e a diferença dos dois termos que pressupõem o conjunto das práticas patrimoniais: monumento e monumento histórico.

O sentido original da palavra Monumento deriva do latim *monumentum*, o que interpela para a recordação, e por isso, para a memória. Num primeiro momento, poderemos denominar monumento qualquer edificação erigida por uma sociedade para se recordarem ou fazer recordar a gerações futuras, acontecimentos, cultos ou crenças. A especificidade do monumento prende-se então, com o modo de ação do monumento sobre a memória, podendo, diretamente, contribuir para manter e preservar a identidade de uma sociedade. A sua relação com o tempo vivido e a com a memória, ou seja, a sua função antropológica (na relação com o homem), constitui a essência do monumento (CHOAY, 2010).

Contudo, o papel do monumento, entendido no seu sentido original, foi perdendo progressivamente a sua importância nas sociedades ocidentais, tendendo a apagar-se, ao passo que a própria palavra adquiriu outros e diferentes significados.

Em 1689, Antoine Furetière, professor e escritor francês, concedeu ao termo monumento um valor arqueológico, em detrimento do valor da memória: "testemunho que nos resta de qualquer grande potência ou grandeza dos séculos passados". (CHOAY, 2010, P.18) Esta evolução é confirmada, um século mais tarde, por Quatremére de Quincy, antigo arqueólogo, filósofo, crítico de arte e político francês, determinando que esta palavra, "aplicada às obras da arquitetura, designa um edifício, quer construído para eternizar a recordação de coisas memoráveis, quer concebido, erguido ou disposto de forma a tornar-se num agente de embelezamento e de magnificência nas cidades" (CHOAY, 2010, P.19). Prossegue, dizendo que "sob esta segunda relação, a ideia de monumento, mais relativa ao efeito do edifício do que ao seu objeto ou à sua finalidade, pode convir e aplicar-se a todos os géneros de edificações" (CHOAY, 2010, P.19).

As edificações que são consideradas monumentos, ou os seus vestígios que ainda hoje resistem ao tempo, "testemunham a dissociação progressiva que se opera entre memória viva e o saber-edificar" (CHOAY, 2010, P.24). As duas noções - monumento e monumento histórico - são, hoje, frequentemente confundidas. São, a muitos níveis, opostas, senão mesmo antagónicas[1]. O monumento tem como finalidade fazer reviver no presente um passado absorvido pelo tempo, enquanto o monumento histórico mantém uma relação diferente com o tempo e com a memória viva. As diferentes relações que os monumentos e os monumentos históricos mantêm, respetivamente, com o tempo, a memória e a história, impõem uma maior diferença em relação à sua conservação (CHOAY, 2010).

> Os monumentos estão permanentemente expostos às injúrias do tempo vivido. O esquecimento, a desafetação, o desuso, fazem esquecê-los e deixam-nos cair. A desconstrução voluntária e concertada também os ameaça, inspirada quer pela vontade de destruir quer, pelo contrário, pelo desejo de escapar à ação do tempo ou pela vontade de aperfeiçoamento (CHOAY, 2010, P.25).

A passagem da Antiguidade Clássica para a Idade Média foi pautada por relevantes ruturas históricas, nas quais se desencadearam diferentes fenómenos de reutilização do património edificado. Esta reutilização manifestou-se segundo uma atitude bastante ingénua e instintiva, da qual os antigos e imponentes edifícios eram reaproveitados para fins militares e/ou religiosos, porque o monumento era considerado como um bem disponível do qual se tirava, com algumas destruições

[1] A noção de monumento histórico é uma invenção bem datada, do Ocidente, cujo conceito foi progressivamente exportado e levado para fora da Europa a partir da segunda metade do século XIX. Esta noção não é separável de um contexto intelectual e de uma visão da humanidade (CHOAY, 2010). Alois Riegl, na obra *O Culto Moderno dos Monumentos* caracteriza-a como *"um conjunto de reflexões destinadas a fundar uma prática, a motivar as tomadas de decisão, a sustentar uma política"* (RIEGL, 2013, P.23). Riegl evidencia o monumento como uma criação pensada, ponderada e desejada pelo homem, enquanto o monumento histórico não é desejado inicialmente e criado enquanto tal, mas sim, considerado subsequente, pelos olhares convergentes do historiador e dos utilizadores, que o escolhem de entre muitos outros edifícios existentes. Todo o objeto do passado, e com isto queremos dizer um edifício, pode ser convertido num testemunho histórico sem ter sido pensado, projetado e construído para tal, com um destino memorial (CHOAY, 2010).

inconscientes, ou acrescentava, sem um profundo estudo e reordenamento estrutural (AGUIAR, CABRITA, & APPLETON, 2005). Contudo, o interesse prático não era o único motivo na preservação dos vestígios antigos. A atração intelectual e a sedução da sensibilidade também faziam parte do jogo, pois "as obras antigas fascinam pelas suas dimensões, pelo requinte e pela perícia da sua execução, pela riqueza dos seus materiais" (CHOAY, 2010, P.38), pelo valor quase mágico, pela beleza e pela curiosidade que eles despertam.

Os Romanos procuraram absorver, através dos objetos e edifícios gregos extorquidos pelos seus próprios exércitos, a visão e a plasticidade da cidade da Grécia. Não se tratou de uma atitude ponderada e cognitiva, mas de um processo de apropriação, tais como dos fragmentos de arquitetura e objetos de artesanato e esculturas resultantes das pilhagens, que ganharam um novo valor de utilidade, uma vez que foram aproveitados para embelezar as termas, ruas, praças, jardins públicos e privados, edifícios públicos e habitações (CHOAY, 2010). Dois grandes fatores contribuíram para que tal acontecesse: por um lado, as invasões, demolições e extorsões em nome da religião que arrasaram anfiteatros e templos gregos. Por outro lado, a indiferença relativa aos edifícios que tinham perdido a sua utilidade e sentido, a insegurança e a miséria transformaram as grandes edificações da Antiguidade em prol das novas construções - uns foram recuperados, outros abandonados e outros completamente destruídos (CHOAY, 2010).

A preservação das criações da Antiguidade é de fato, uma reutilização, apresentando-se sob duas formas distintas. De um lado, a reutilização global, acompanhada ou não de reordenações das mesmas; por outro, a fragmentação das peças, utilizáveis para fins e em diversos locais. Contudo, os monumentos antigos não são apenas transformados, são, com uma desenvolta simplicidade, desmantelados em fragmentos e reinseridos de seguida em novas construções, para as embelezar e ornamentar, reutilizando colunas, capiteis, estátuas e frisos esculpidos, retirados dos edifícios que marcavam a cidade antiga (CHOAY, 2010).

O Renascimento surge como o primeiro período em que se estabelece um corte com o passado imediato, para ser também o primeiro em que se vai procurar inspiração a formas e princípios arquitetónicos de tempos longínquos (PINA, 2004). Surgem as primeiras medidas regulamentares instituídas por entidades públicas, com a finalidade de preservar os monumentos. A cidade de Roma foi, no século XVIII, exemplo particular destas dimensões. As intervenções segundo os princípios instituídos sobre o património são efetuadas segundo uma visão mais global e profunda do que na Idade Média, iniciando o processo de reutilização a partir do levantamento reconstitutivo das arquiteturas anteriores, compondo, com os vestígios ainda existentes, novas estruturas de grande sentido e unidade espacial. Esta atitude resultou da tentativa de integrar a arquitetura de épocas diferentes no mesmo edifício ou na mesma cidade (AGUIAR, CABRITA, & APPLETON, 2005).

Entre a segunda metade do século XVI e finais do século XIX, as antiguidades e, neste caso, referimo-nos aos edifícios e elementos arquitetónicos, são objeto de um imenso esforço de conceptualização e registo escrito e ilustrado. Durante mais de dois séculos, esta compilação foi conduzida por um conjunto de pessoas instruídas, ignorando fronteiras, onde Roma era o palco da reunião. Estes sábios pertenciam a vários países da Europa, de diferentes cargos sociais (da burguesia à alta nobreza), de diversas áreas (religiosos, príncipes, embaixadores, diplomatas, trabalhadores,

professores, arquitetos, médicos e homens de ciência) e de variadas fortunas, todos unidos pela mesma paixão - pela Antiguidade e pelas antiguidades (CHOAY, 2010). Nesta extensa lista, teremos de destacar, sem contestação possível, um dos maiores artistas que contribuí para a iconografia das antiguidades, **Giovanni Battista Piranesi**.

Piranesi nasceu em Veneza em 1720 e morreu em Roma em 1778. Durante a sua vida tornou-se um notável arqueólogo, arquiteto e ilustrador (GARCIA, 2004). Foi, efetivamente, o primeiro a confrontar-se com os novos dilemas da história e a problemática relação com o passado e só conseguiu realizar a sua extensa utopia arquivística devido à desintegração da linguagem arquitetónica e consequente fragmentação dos estilos históricos, rompendo com todas as hierarquias e sistemas de valores estabelecidos (BAPTISTA, 2007).

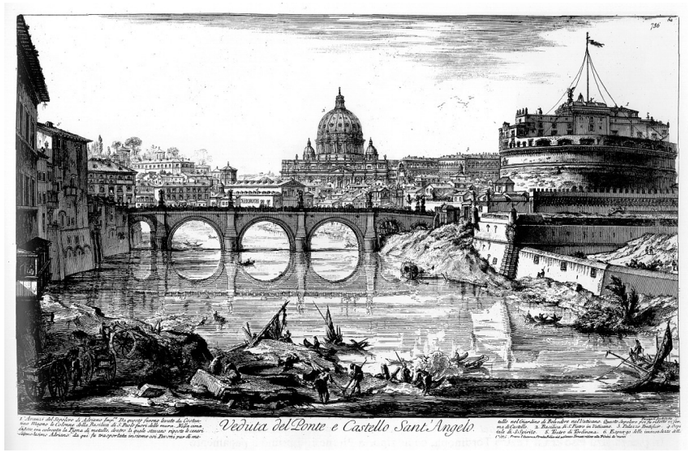
As suas *vedute* - termo aplicado a uma pintura, desenho ou gravura que represente uma cidade, paisagens, monumentos ou lugares, com uma conceção acentuadamente topográfica serviram de lembranças para os turistas intelectuais e aristocratas italianos do século XVI, "num sofisticado meio de comunicação erudita com grande carga de emocionalidade" (GARCIA, 2004).

Nas suas representações, a técnica utilizada era a água-forte, onde a gravura, em tons monocromáticos, era feita através da diluição de ácido nítrico - ácido forte, bastante corrosivo e volúvel à temperatura ambiente - em água com o auxílio de uma matriz em chapa metálica (GARCIA, 2004).As suas magníficas *vedute* permitiram a inúmeras gerações o conhecimento da Roma Antiga. O seu grande objetivo era "voltar a dar a Roma uma arquitetura, isto é, uma vida e uma sociedade que estivessem à altura da sua história antiga" (FICACCI, 2000, P.9).

Piranesi reivindica também a poética da ruína, consequência do seu interesse pela arqueologia e metáfora adequada às novas teorias estéticas e filosóficas. Assim, praticara a *veduta directa*, de reconstituição fidedigna segundo fontes documentais, e a *veduta ideata*, onde a ruína servirá de matéria para a sua vertente apaixonada e trágica (GARCIA, 2004), compilando, de 1747 a 1778, uma série de reproduções com os temas acima mencionados, de grande formato, conhecidas como *Vedute di Roma* (FICACCI, 2000).

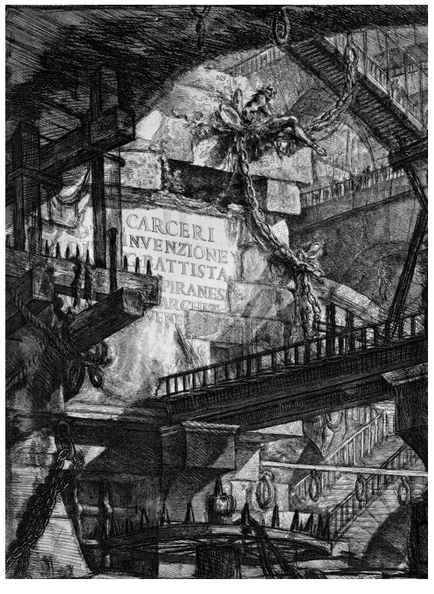


001 | Giovanni Battista Piranesi
Veduta dell' Arco di Tito, Rome (1756-57)

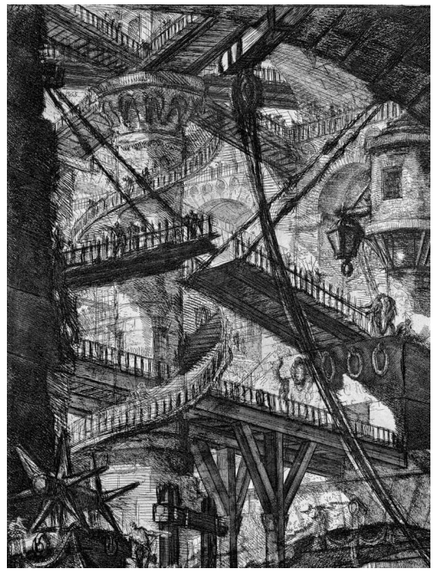


002 | **Giovanni Battista Piranesi**
Vista di Castel Sant' Angelo da Nord, Rome (1748)

Para além das Vedute di Roma, Piranesi criou também, de forma igualmente admirável, uma série de 16 gravuras em água-forte, intituladas *Carceri d'invenzione* ou Prisões Imaginárias, onde figuram enormes subterrâneos, escadarias monumentais e máquinas de grandes dimensões. São estruturas labirínticas de dimensões épicas mas aparentemente vazias de propósito ou função. As prisões de Piranesi são visões originais e pessoais que se encontravam, em termos de expressão artística, muito à frente do seu tempo e constituíram uma importante influência no aparecimento posterior dos movimentos Romântico e Surrealista (GARCIA, 2010).



003 | **Giovanni Battista Piranesi**
Carceri d´invenzione 01 (1749-1750)



004 | **Giovanni Battista Piranesi**
Carceri d´invenzione 02 (1749-1750)

Quanto aos desenhos dos arquitetos face aos monumentos arquitetónicos, estes são, geralmente, tão imprecisos quanto os dos artistas. Desde o século XV até meados do século XVIII, os arquitetos efetuam levamentos de edifícios antigos no local, mas não se preocupam com a exatidão das representações que elaboram. Estas são produzidas e publicadas com a finalidade de demonstrar o ideal belo e ilustrar teorias. Quer sejam representações em planta, corte ou perspetiva, os edifícios antigos eram reduzidos e excluídos de qualquer contexto, constituídos num conjunto homogéneo, onde as suas diferenças e falhas eram apagadas graças a uma grelha abstrata de figuração. Os arquitetos não se contentam com a idealização da representação dos monumentos antigos, eles inventavam deliberadamente. Com o único apoio da sua imaginação, o arquiteto reconstitui, melhor dizendo, restaura as partes ausentes dos edifícios em ruínas e complementa as suas ilustrações com construções que nunca viu pessoalmente (CHOAY, 2010).

No século XIX, a preservação do património histórico edificado teve início como atividade constante após a Revolução Francesa e a Revolução Industrial, inicialmente para restaurar os edifícios históricos destruídos na guerra. As ameaças constantes que pairam sobre o património não impedem um vasto consenso em favor da sua conservação e da sua proteção, oficialmente defendidas em nome de valores científicos, estéticos, memoriais, sociais e urbanos, pois o "património edificado será o laço aglutinante da sociedade global" (CHOAY, 2010, P. 16). Nesta mesma altura, amplia-se o conceito de património, ao mesmo tempo que se adota uma postura sistemática de classificação e distinção do mesmo. O que é considerado património histórico é submetido a um cuidado especial, onde, por vezes, a ação de restauro é bastante interventiva e prejudicial; o que é considerado e classificado como património mais corrente é reutilizado de forma despreocupada, como acontece a um grande número de edifícios religiosos que são transformados em escolas, universidades, hospitais ou quartéis (CHOAY, 2010). Este século é também marcado pelos apaixonados e controversos debates relativos às meto-

dologias de restauro e conservação, apresentados por vários autores, nomeadamente, John Ruskin, William Morris, Alois Riegl, Vitor Hugo, Ludovic Vitet, Viollet-le-Duc, Prosper Mérimée e Camillo Boito. A visão romântica desta fase introduz atitudes excessivamente puristas e redutoras na prática do restauro, onde os edifícios considerados monumentos históricos eram despidos de acrescentos mais recentes, até se encontrar o seu traço original. Em contrapartida, eram tomadas diferentes medidas na prática do restauro, onde a reconstrução pitoresca dos edifícios em ruínas operava segundo as técnicas da cópia ou imitação do antigo. Estas duas faces da mesma moeda demonstram a aceitação da descontinuidade histórica e a recusa de uma sociedade no entendimento da prática de conservação do património histórico edificado (AGUIAR, CABRITA, & APPLETON, 2005).

Neste mesmo século, a ação dos defensores do património não podia ser eficaz se não se assumisse duas formas específicas e complementares: um conjunto de leis de proteção e uma disciplina de conservação. Em 1825, um destes defensores de nome **Vitor Hugo** (1802-1886), cansado de ver o destino de abandono e ruína do património edificado, sobressai dizendo que "sob qualquer pretexto, não se deve tocar. (...) Consolidá-los, impedi-los de cair, é tudo o que se deve permitir" (CHOAY, 2010, P.163). Defende o restauro como a outra face da conservação, e se necessário, deve e pode ser fiel, onde os trabalhos de restauro "sejam feitos com cuidado, com ciência e inteligência" (CHOAY, 2010, P.164).

Ludovic Vitet (1802-1873), político e escritor francês, vai mais longe que Vitor Hugo, precisando que o arquiteto ou o restaurador tem de conhecer a fundo todos os usos da arte e todas as suas épocas, "a fim se de restabelecer, se for necessário, qualquer parte de um edifício a partir de simples fragmentos, não por capricho ou por hipótese, mas por uma severa e conscienciosa indução" (CHOAY, 2010, P. 164), reconhecendo a problemática da autenticidade estética conferida a um monumento pela sua singularidade e idade.

John Ruskin (1819-1900), o autor da intemporal obra *The seven lamps of Architeture* (1849), defende o valor da devoção, referindo a memória como um novo valor e uma nova visão sobre o monumento histórico, pois "a arquitetura é o único meio que dispomos para conservar vivo um laço com um passado ao qual devemos a nossa identidade e que é constitutivo do nosso ser" (CHOAY, 2010, P.147). Para Ruskin, não é permitido tocar nos monumentos do passado, pois qualquer intervenção sobre estas relíquias seria uma profanação. Para ele, o verdadeiro sentido da palavra restauro significa "a destruição mais total que uma construção pode sofrer, a coisa é uma mentira absoluta. O projeto restaurador é absurdo. Restaurar é impossível. Tanto como dar vida a um morto" (CHOAY, 2010, P.159). Ao lado de Ruskin, **William Morris** (1834-1896) defende que o trabalho de gerações conferiu aos edifícios um valor sagrado, pois "as marcas que o tempo imprimiu sobre eles partem parte da sua essência" (CHOAY, 2010, P.159). Morris denuncia a falta de valor e a futilidade da reconstituição ou cópia de uma construção. Para estes dois autores do século XIX, querer restaurar um objeto ou um edifício "é ferir a autenticidade que constitui o seu próprio sentido" (CHOAY, 2010, P.160). Parece-nos estranha esta atitude e com estas afirmações podemos concluir que estes dois autores preferem que o destino de qualquer monumento histórico seja a ruína ou a total desagregação, ao invés da sua proteção e conservação. Apesar desta aparente intransigência com a qual Ruskin e Morris condenam o restauro, eles recomendam

a manutenção dos monumentos e admitem a consolidação dos mesmos na condição de que esta atitude seja totalmente impercetível (Choay, 2010).

Opositor às doutrinas e práticas de Ruskin e Morris, encontramos a figura do arquiteto Viollet-le-Duc (1814-1879) para quem o restauro implica a reconstituição ideal e inventiva e o qual define a célebre noção de restaurar como "restaurar um edifício é restabelecê-lo num estado completo que pode nunca ter existido num dado momento" (PINA, 2004, P.13).

Ao lado das posições radicais de Viollet-le-Duc, encontramos uma atitude mais ponderada por parte de **Prosper Mérimée** (1803-1870). Para este historiador e arqueólogo francês, o princípio no restauro é reduzir ao mínimo, sempre que o estado do monumento o permita, a intervenção do arquiteto ou do restaurador. Ele prefere que na nova intervenção não se acrescente nada ao que o tempo cravou no edifício, preocupando-se apenas em limpar e consolidar as partes em pior estado, único meio de conservar uma qualidade essencial dos monumentos históricos: a sua pátina (CHOAY, 2010).

Para além de todos estes nomes mencionados, praticantes e defensores da prática do restauro e da conservação, **Camillo Boito** (1835-1914), engenheiro, arquiteto e historiador, apresenta um método mais equilibrado, ponderado e mais informado, graças aos avanços da arqueologia e da história da arte. Boito introduz a necessidade da criação de um regulamento capaz de estabelecer linhas de atuação gerais que permitam considerar a construção enquanto produto de várias épocas, conciliar o respeito pela obra do passado e a criatividade pessoal do arquiteto (PINA, 2004). Boito sustenta a prioridade do presente sobre o passado e afirma a legitimidade do restauro, pois acredita que "o restauro revela-se como o complemento necessário e indispensável de uma conservação cujo próprio projeto não pode subsistir sem ele" (CHOAY, 2010, P.168). Para este autor, a maior dificuldade consiste em saber avaliar, com integridade, a necessidade ou a oportunidade da intervenção - localizá-la, determinar a sua essência e a sua importância. A falta de autenticidade da zona restaurada deve, por isso, ser distinguida dos demais elementos originais do edifício.

A obra de Boito mostra que, na passagem do século XIX para o século XX, a conservação do património histórico tinha conquistado o estatuto disciplinar, que só a interrogação sobre os seus conceitos e procedimentos lhe poderia conferir (CHOAY, 2010), pois "a mundialização dos valores e das referências ocidentais contribuiu para a expansão ecuménica das práticas patrimoniais" (CHOAY, 2010, P.223).

No século XX, a valorização dos monumentos e património histórico edificado torna-se a chave central para a sua conservação e restauro e, consequentemente, para a sua reutilização - a forma mais paradoxal, audaciosa e difícil de valorização patrimonial - com intuito de os reintroduzir no âmbito das utilizações vivas. Atribuir-lhe um novo destino e uma nova utilização é uma operação difícil e complexa, pois o fim que lhe é conferido deve ter em conta o estado material do edifício. A prática da reutilização deveria ser objeto de uma pedagogia particular devido à sua complexidade, pois ela depende do bom senso e da sensibilidade inscrita nas tradições urbanas e nos comportamentos patrimoniais (CHOAY, 2010) e assim se reconhece que não existe uma única razão, um único método para abordar a proteção, o restauro e a reutilização dos edifícios.

A primeira Conferência Internacional relativa aos monumentos históricos realizou-se em Atenas, de 21 a 30 de outubro de 1931. Este congresso foi composto pela Comissão Internacional para a Cooperação Intelectual da Sociedade das Nações com a cooperação do Conselho Internacional dos Museus (ICOM), cujas atas foram publicadas em 1933 (IGESPAR, 1931). Nesta carta, denominada **Carta de Atenas**, foi reconhecido o predomínio de uma tendência geral para o abandono dos edifícios e a falta de reconstituições integrais dos mesmos a fim de se evitarem riscos de deterioração e demolição. Antes de se proceder a qualquer consolidação ou restauro de partes do edifício, ficou unanimemente estabelecida, a importância da cuidadosa e meticulosa análise e registo de todas as patologias dos monumentos, onde a intervenção nas mesmas varia de caso para caso. No caso onde o restauro for indispensável, como consequência da degradação ou destruição do património arquitetónico, foi recomendado o respeito pela obra histórica e artística, sem adulterar o estilo da época da sua construção. Por fim, recomendou-se a ocupação dos monumentos, para que se assegure a continuidade das suas vidas, consagrando-os a utilizações que respeitem o seu caracter histórico ou artístico (IGESPAR, 1931).

Em 1964, a definição de monumento histórico adquire um significado fixo e alcança estatuto próprio através da redação da **Carta de Veneza**. Este documento, publicado em 1965, marca a retoma, após a Segunda Guerra Mundial, dos trabalhos teóricos relativos à proteção dos monumentos históricos, onde é redigido e conhecido pelos responsáveis "a responsabilidade comum de os salvaguardar para as gerações futuras. É nosso dever transmiti-los na totalidade da sua riqueza e da sua autenticidade" (ICOMOS, 1965, P.2). Este estatuto é definido por um conjunto de novas determinações, relativas à hierarquia dos valores que lhe são investidos, dos seus contornos espácio-temporais, do seu estatuto jurídico e do seu tratamento técnico. Contudo, a chegada da era industrial, enquanto processo de transformação, contribui para inverter a hierarquia de valores atribuídos aos monumentos históricos e para privilegiar, pela primeira vez, valores afetivos e estéticos. Enquanto processo de desenvolvimento, colaborou para generalizar e acelerar os princípios de proteção do monumento histórico, fazendo do restauro uma disciplina autónoma e conciliadora dos avanços da época.

Esta Carta, resultado do II Congresso Internacional dos Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, em Veneza, define e aprova o restauro e a conservação como salvaguarda dos monumentos, não só como obras de arte mas também como evidências históricas, e a ação sobre eles deve recorrer a todas as ciências e técnicas que contribuam para a investigação e proteção do património arquitetónico. Aqui, o processo de restauro é considerado uma operação muito especializada e detalhada. "O seu objetivo é preservar e revelar o valor estético e o valor histórico do monumento, e baseia-se no respeito pelo material original e por documentos autên*ticos"* (ICOMOS, 1965, P.3). Em qualquer obra e em cada caso, o restauro deve ser precedido e acompanhado por um estudo arqueológico e histórico do monumento, cujas substituições das partes em falta devem integrar-se de forma harmoniosa no conjunto arquitetónico e, ao mesmo tempo, devem ser distinguíveis do original, para que o restauro não falsifique a evidência artística ou histórica. A viabilidade do restauro dos monumentos antigos será sempre maior se estes forem adaptáveis e reutilizáveis para qualquer outra finalidade socialmente útil. Esta obra de restauro deve ser distinguível da composição arquitetónica e deve constituir uma marca da sua contemporaneidade (ICOMOS, 1965).

Ficou claro que a nova intervenção deve manter-se claramente diferente da antiga, neutralizando a preexistência, tomada como pano de fundo, lugar estabilizado e intocável. Esta posição respeitadora impõe a sua marca, estabilizando a vida do edifício ou todo o seu conjunto:

> esta consolidação é parte essencial do projeto porque constitui a sua parte perene, irreversível, tão importante e presente por ser ela que molda e prefigura o lugar. Assim, o lugar existe e a arquitetura que se vai construir não interfere com a sua história, nem a conta, pelo contrário, fixa o seu fim como contentor do novo (COSTA, 2003b, P. 9).

No início do século XXI, no ano de 2000, a **Carta de Cracóvia** define os princípios para a conservação e restauro do património construído. Aqui, é descrito o que se entende por uma boa prática de reabilitação e do necessário envolvimento de equipas multidisciplinares. A partir desta carta defende-se que "um projeto de reabilitação deve entender o edifício como um todo e não como o somatório de partes, onde algumas consideradas com mais valor se procuram manter (usualmente as fachadas) e outras demolir" (FREITAS, 2012, P.24), e deve, igualmente, assegurar a manutenção e salvaguarda das estruturas e elementos de construção sempre que estes apresentem a capacidade resistente para a função a que se destinam (FREITAS, 2012). Define também que, "se for necessário para o uso adequado do edifício, podem-se incorporar elementos espaciais e funcionais, mas estes devem exprimir a linguagem da arquitetura atual" (IGESPAR, 2000, P.2).

Se, no passado, um conjunto de normas arriscavam reger a ação sobre o património, controlando e estabelecendo regras generalizáveis, **a tendência atual**, consciente da singularidade de cada caso, é sensível às circunstâncias particulares que englobam, não só o respeito pelo passado histórico do edifício, como também o reconhecimento e valorização da preexistência a intervir. Neste sentido, **"a arquitetura dos próximos anos será marcada pela prática da recuperação"** (COSTA, 2010a, P.24), capaz de conciliar o passado com o presente e futuro, a conservação com a invenção. Desta forma, o património deverá constituir um pretexto para o desenvolvimento e ação da arquitetura e não para a sua paragem no tempo (BAEZA, 2010). Como nos elucida o arquiteto Álvaro Siza Vieira, a

> recuperação e criação serão complemento e não especialidades passíveis de tratamentos autónomos. Reconhecer-se-á que não se inventa uma linguagem. Reconhecer-se-á que a linguagem se adapta à realidade para lhe dar forma. Tudo será reconhecido como património coletivo e, nessa condição, objeto de mudança e de continuidade (COSTA, 2010a, P.24).

Contudo, nos tempos que correm existem dois tipos de problemas na prática da reabilitação: a enorme violência do desenvolvimento, **de demolição e reconstrução** (GRAÇA, 2010). Demolir e construir de novo é uma perda múltipla de custos materiais e sociais, por isso, a resolução dos problemas do património passa, em larga escala, pela reutilização contemporânea dos edifícios devoluto, sejam estes classificados como monumentos ou não, através de **intervenções adaptadas às necessidades dos habitantes, conservando os valores que os identificam e caracterizam**. Entendemos que estas são as práticas contemporâneas de reabilitação da cidade, onde é "possível conciliar o passado e o

presente, sobrepondo ao existente, valores atuais de mutabilidade" (RIBEIRO, 2010, P.28). Desta forma, interessa-nos realçar que toda a ação no contexto do património deve ser entendida no sentido coletivo e de respeito pelo que herdámos. Esta consciência sobre o património edificado promove o "equilíbrio nas intervenções de forma a não só manter o essencial dos valores que podemos reconhecer, dar-lhes continuidade e, eventualmente até, intensificá-los" (RIBEIRO, 2010, P.26).

Neste sentido, a transformação, alterando, ou não, a função, reinterpretando a preexistência no contexto atual ou adotando uma postura alheia ao passado, introduz a preocupação pela utilidade da arquitetura patrimonial. Assim, "há que ter em conta a materialidade própria de cada edifício e, reconhecendo-lhe qualidade, restaurar, reutilizar e manter em vez de fazer demolições, muitas vezes de formas ínvias" (GRAÇA, 2010), pois não faz sentido construir o novo quando se pode recuperar o antigo. Este fato "está mais que provado que não é minimamente sustentável, é uma irresponsabilidade" (COSTA, 2003c, P. 26). Assim, acreditamos que os velhos edifícios oferecem boas possibilidades de reutilização para os usos contemporâneos (RIBEIRO, 2010). A resolução dos problemas do património e, como tal, das cidades, passa pela reutilização contemporânea dos edifícios históricos, "através de intervenções adaptadas às necessidades dos habitantes, conservando os seus valores que os identificam e caracterizam" (RIBEIRO, 2010, P.29). Com esta consciência, a reutilização dos edifícios preexistentes deve ser exercida, como "modelo alternativo ao crescimento desenfreado da cidade, orientando as iniciativas públicas e privadas para a recuperação do património existente" (RIBEIRO, 2010, P.29). Esta postura deve pensar a reutilização do património no sentido de "renovar o curso de uma história interrompida" (LATOUCHE, 2007, P.83). Esta prática comprometerá, a todos os praticantes, a fazer mais e melhor com menos, na tentativa de resolver, de forma simplificada e direta, os problemas gerados pelo crescimento desmedido das cidades. A intervenção no património edificado resulta, assim, como um campo de interação entre atores sociais, ambientais, territoriais e económicos, valorizando os recursos e especificidades locais (LATOUCHE, 2007).

Na contingência atual, de crise ambiental e económica, é facilmente reconhecível que, na grande generalidade, o património edificado encontra-se esquecido e pouco valorizado, reflexo de intervenções polémicas e carentes de normatividade. Este reivindica "mais do que uma verificação de prazer, exige um questionar, uma vez que ele é revelador, negligenciado e, contudo, incontestável de um estado da sociedade e das questões que nela existem" (CHOAY, 2010, P.12). Com este desígnio, considerar o tecido construído, o património a recuperar e a reutilizar - independentemente de ter qualidades, valores históricos, artísticos ou arquitetónicos - pode representar mais um peso na construção de uma consciência crítica sobre o conceito de conservação e reabilitação dos edifícios e das cidades, onde raras e honrosas são as exceções "por parte de alguns agentes culturais (...) que, por via do seu ascendente ético e intelectual, souberam impor uma preocupação e respeito coletivo pela matéria" (IPPAR, 2006, P.17).

A estruturação desta consciência crítica e ativa sobre a salvaguarda do património, em particular do património comum, menos relevante de significado e importância mas valioso pela sua qualidade intrínseca, pela sua integração no tecido construído e pelo acervo de memórias históricas que inevitavelmente abrigam, constituem por si só, particulares casos de estudo, reabilitação e readaptação às novas exigências, necessidades e realidades, pois "é também património (intangível) o saber que permitiu projetar, construir, manter ou alterar" (AGUIAR, 2006 EM SILVA, 2014).

/ 1.2
O PROCESSO DE ADIÇÃO E ESTRATIFICAÇÃO CONTÍNUA. EXEMPLOS DE REFERÊNCIA.

A seleção das quatro obras de reabilitação que iremos apresentar de seguida exemplifica diferentes operações de intervenção e recuperação do património construído, como processos de estratificação contínua, com a consciência da ligação e convivência entre passado e presente, com direção semelhantes e práticas híbridas fortemente ajustadas a cada caso.

Com o projeto de recuperação do Neues Museum, em Berlim, na Alemanha, da autoria do arquiteto **David Chipperfield**, pretendemos exemplificar como as práticas do restauro podem conviver com as da conservação e valorização da ruína, ressaltando a sua materialidade e autenticidade, com a reconstrução e intervenção de uma nova arquitetura. Por razões particularmente éticas, Chipperfield restaura a estrutura original, bem como fragmentos, materiais e marcas da pátina do tempo, testemunhos de uma guerra cruel e fruto do passar dos anos em degradação. Com o projeto do arquiteto **Peter Zumthor** na reabilitação do Kolumba Museum, em Colónia, na Alemanha, demonstramos a elevação e valorização da estética da ruína arqueológica, como um bem puro e intacto, fundindo o elemento histórico e preexistente com a nova construção, num diálogo entre o antigo e a atualidade. Nesta obra, Zumthor reconcilia a dimensão espacial com todas as marcas e camadas históricas que caracterizam a preexistência, concedendo uma continuação arquitetónica entre a ruína e a nova construção. Com o projeto do arquiteto **Paulo Mendes da Rocha** para a Pinacoteca do Estado de São Paulo, no Brasil, trazemos para o trabalho o exemplo de uma reabilitação mais profunda e interventiva, através do restauro e reuso da estrutura original com a introdução de um novo elemento cuja recuperação não modifica estruturalmente a preexistência mas transforma-a num novo edificado. O carácter desta intervenção acentua, valoriza e consolida a construção original, desenterrando da ruína o estado imperfeito e tosco do material que a compõe, onde a introdução do novo elemento arquitetónico confere ao edificado maior fluidez e dimensão espacial. Por último, a obra do arquiteto português **Fernando Távora** na Casa dos 24, no Porto, exemplifica o diálogo entre passado e presente e a relação destes com a adição do novo. Demonstramos a valorização do património edificado na tentativa de evitar o vazio e a total deterioração e perda da preexistência. Com a reinvenção da ruína, através da regeneração do construído, Távora reorganiza o espaço, minimizando as omissões e fixando o substancial, relembrando, assim, o edifício desaparecido.

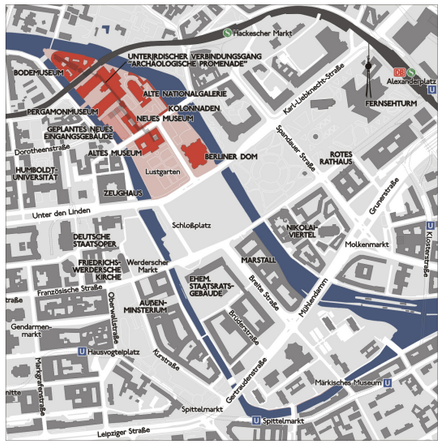


/ 1.2.1
DAVID CHIPPERFIEL E O NEUES MUSEUM, EM BERLIM, ALEMANHA (1997)

O projeto para o Neues Museum de Berlim, obrigou-nos a tomar uma certa postura em relação à história do edifício. No início estava bastante preocupado, pensava que iriam impingir unicamente a resolução dos problemas de conservação e restauro, mas na realidade, converteu-se num dos projetos mais fascinantes da minha carreira (CHIPPERFIELD IN ZAERA, 2004, P.20, TRADUÇÃO LIVRE).



005 | O edifício do Neues Museum em Berlim, Alemanha



006 | Ilha dos Museus, distrito de Mitte, cidade de Berlim, Alemanha



007 | Implantação do Neues Museum

O Neues Museum situa-se na Ilha dos Museus, no centro da cidade de Berlim, na Alemanha. Foi originalmente desenhado por Friedrich August Stüler e construído no século XIX, entre 1841 e 1855. Durante a Segunda Guerra Mundial, em 1944, o museu foi alvo de severos ataques e bombardeios dos quais resistiu, num estado muito deteriorado. Em 1980, por parte da República Democrática Alemã, foram tomadas algumas medidas preventivas para assegurar a sua preexistência, contudo o grande projeto de reabilitação e restauro teve início em 1997, pelas mãos do arquiteto David Chipperfield, suscitando "a evocação e reflexão sobre os temas da decadência histórica" (CHIPPERFIELD, 1997, P.74).



008



009



010

008 A 011 |
Ruínas do Neues Museum, 1944



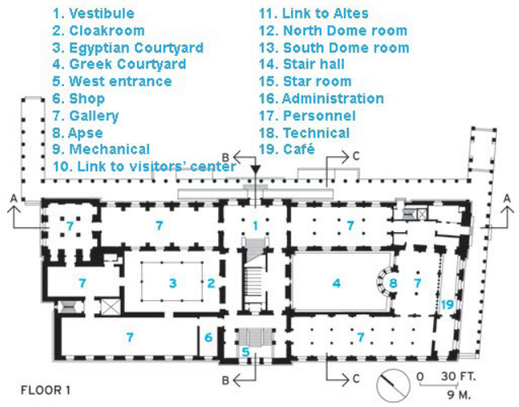
011

CAPÍTULO 1 • ENQUADRAMENTO TEÓRICO

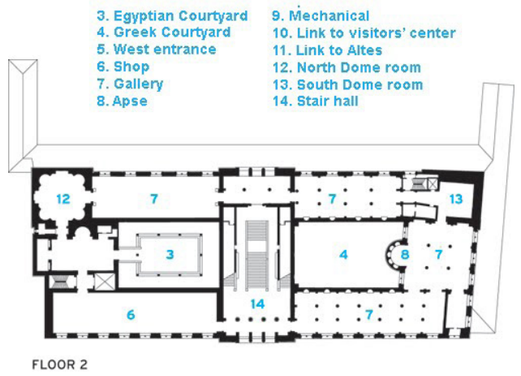
O que o edifício sofreu ao longo de cinquenta anos converteu-o numa belíssima ruína, não só pela sua materialidade e autenticidade, mas, também, como vestígio histórico da cidade de Berlim (CHIPPERFIELD IN ZAERA, 2004). Para David Chipperfield, o restauro da ruína não foi, apenas, **uma escolha estética mas também ética**. As ruínas do Neues Museum não poderiam ser reduzidas meramente a uma questão cenográfica, mas sim, elevá-las sem perder o seu carácter fragmentário. Também a reconstrução do Neues Museum não provém, apenas, do ato de reconstruir com base na memória, mas a partir do **diálogo direto com a preexistência do edifício** (IRACE, 2010). Chipperfield propõe a restauração do monumento histórico - diferenciando o restauro arquitetónico do restauro das superfícies e materiais decorativos, aliado a um projeto de ampliação que relaciona o Neues Museum aos dois museus adjacentes: o Altesmuseum e o Pergamon-museum (GILI, 1997). Para o autor, a chave da harmonia de todo o projeto resume-se no diálogo dos conceitos **conservação, reconstrução e a adição do novo** (IRACE, 2010).



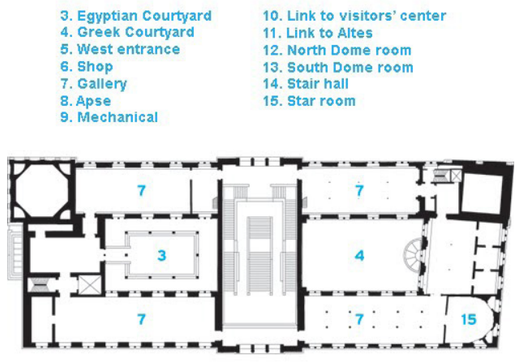
012 | Planta do piso 0 do Neues Museum, com o projecto de intervenção do arquitecto David Chipperfield



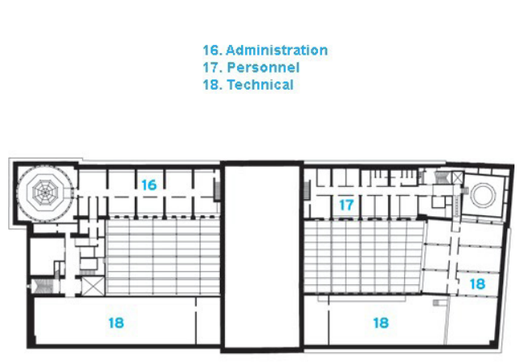
013 | Planta do piso 1 do Neues Museum, com o projecto de intervenção do arquitecto David Chipperfield



014 | Planta do piso 2 do Neues Museum, com o projecto de intervenção do arquitecto David Chipperfield



015 | Planta do piso 3 do Neues Museum, com o projecto de intervenção do arquitecto David Chipperfield



016 | Planta do piso 4 do Neues Museum, com o projecto de intervenção do arquitecto David Chipperfield

CAPÍTULO 1 • ENQUADRAMENTO TEÓRICO



017



018

017 E 018 | Desenhos ilustrativos do Neues Museum

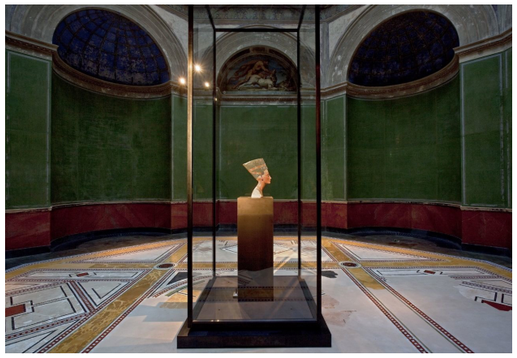
A intervenção de David Chipperfield teve início em 2003, cujo projeto seguiu um princípio de conservação e restauro mais do que reconstrução, onde as fachadas, interiores e todas as cicatrizes dos bombardeios foram recuperados e preservados. Alguns espaços interiores terão sobrevivido quase por completo e conservaram, quase intactos, os seus frescos nas paredes e tetos abobadados. Estas inúmeras e distintas marcas, resultado das diversas intervenções e posteriores abandonos, não foram corrigidas, mas incorporadas no restauro do edifício como um marco histórico com a intenção de consolidar e conservar a sua memória, pois, como nos diz Chipperfield, "num certo sentido, gosto de reforçar as coisas que estão no sítio" (ZAERA, 2004, P.20, TRADUÇÃO LIVRE).



019



020



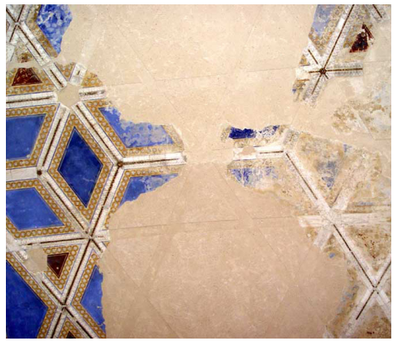
021



022

019 A 022 | **Frescos restaurados nos interiores do Museu**

Os estudos e a filosofia de restauro e conservação, realizados em colaboração com a equipa de Julian Harrap Architects, seguem algumas diretrizes da Carta de Veneza (1964), na responsabilidade de salvaguardar o que ainda subsiste, mantendo a preexistência na totalidade da sua riqueza e autenticidade (ICOMOS, 1965). Procuraram um modo de ostentar e enobrecer os espaços, fragmentos, frescos e materiais nobres que restavam nos elementos estruturais do museu, sem negar o seu estado de degradação. A solidificação destes marcos arquitetónicos resulta na preservação das marcas visíveis nas superfícies, ao mesmo tempo que aumentam a leitura espacial e os seus ambientes originais, fazendo renascer todos os cenários desgastados que envolvem as superfícies verticais do Museu (CHIPPERFIELD, 1997). A estrutura original em ruína é restaurada e destacada pelos seus valores estéticos - como uma obra de arte, mas principalmente, como uma evidência histórica (ICOMOS, 1965).



023



024

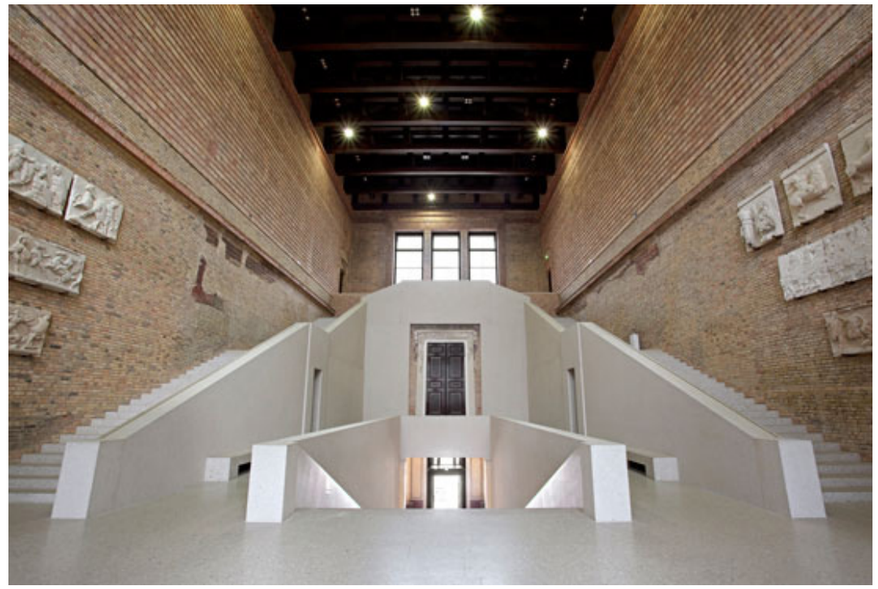


025

023 A 025 | **Fragmentos e texturas restauradas nos interiores do Museu**

Seguindo este mesmo princípio, as desaparecidas alas noroeste e sudeste foram completamente reconstruídas; no mesmo eixo de circulação, um conjunto de salas foram restauradas; a monumental escada central e pátios contíguos foram redesenhados, mantendo a presença de certos elementos reveladores da deterioração do edifício. O projeto de reabilitação do Neueus Museum pretendia, também, que a sua coleção de antiguidades egípcias e de objetos da Pré-História dialogassem, cuidadosamente, entre a reconstrução da história e a preservação da sua monumentalidade (CHIPPERFIELD, 1997), transformando-o e convertendo-o "num espaço de circulação e movimento e ao mesmo tempo, um lugar estático de exposição e contemplação" (GILI, 1997, P.89, TRADUÇÃO LIVRE).

A nova arquitetura, fruto da ampliação do edifício, foi adicionada e sobreposta, de forma perfeitamente proporcionada, e cuidadosamente inserida na preexistência. Este novo bloco arquitetónico ampliou os espaços do museu com uma leitura independente e num material diferente, ganhando, assim, notoriedade e presença (ZAERA, 2004). Neste ponto, podemos salientar, novamente, a Carta de Veneza, destacando que a introdução de uma nova arquitetura deve integrar-se harmoniosamente no conjunto, deve ser distinguível da composição e deve erigir uma marca da contemporaneidade (ICOMOS, 1965). Esta ampliação é um elemento demasiado importante para ser considerado como um bloco autónomo dos restantes edifícios existentes, pois ela apresenta uma dupla responsabilidade: pretende orientar o edifício no contexto urbano e clarificar e distinguir a sua relação com a preexistência do Museu (CHIPPERFIELD, 1997).



026

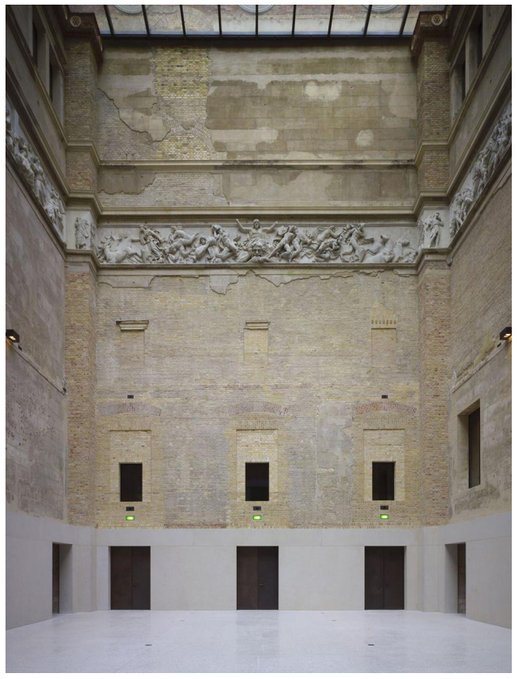


027

026 E 027 | **Interiores do Neues Museum**



028



030



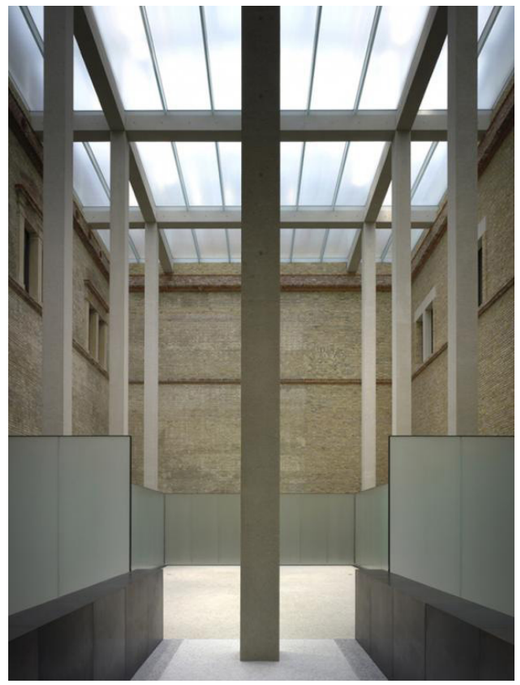
029



031



032



033

028 A 033 | **Interiores do Neues Museum**

Desta forma, o Neues Museum carrega o seu passado para o presente e os seus espaços compõem páginas de escrita intensa. O projeto de reabilitação comunica, harmoniosamente, **entre o velho e novo** - evoca o poder extraordinário da ruína, no restauro e conservação das marcas e vestígios que o compõem, contrastando com a introdução e imponência do novo. Para David Chipperfield, "é bom ter, não só o que os homens pensaram ou sentiram, mas o que as suas mãos tocaram, o que os seus corpos forjaram e os seus olhos viram, todos os dias das suas vidas" (IRACE, 2010, P. 94, TRADUÇÃO LIVRE).

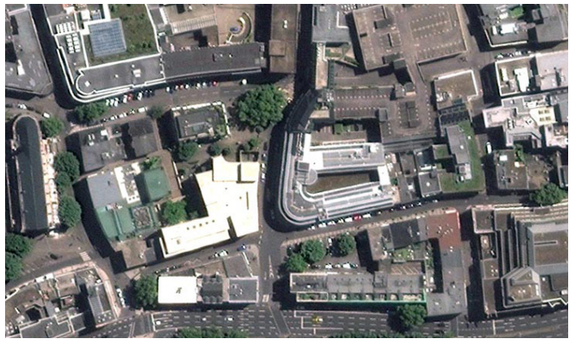
CAPÍTULO 1 • ENQUADRAMENTO TEÓRICO

/ 1.2.2
PETER ZUMTHOR E O KOLUMBA MUSEUM, EM COLÓNIA, ALEMANHA (2007)

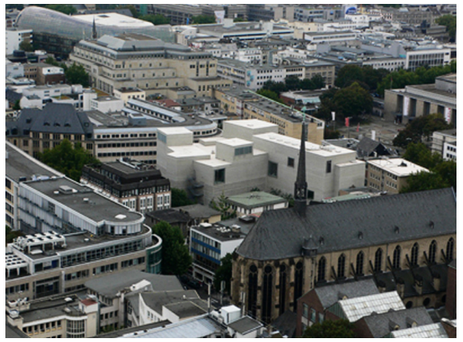
O *Kolumba Museum* foi reconstruído sobre as ruínas da Igreja gótica de São Kolumba, no centro antigo da cidade de Colónia, na Alemanha (HYBEL, 2013). Esta obra notável, datada de 2007, pertence ao arquiteto suíço Peter Zumthor, cujo projeto demonstra e distingue a habilidade e sensibilidade por parte do autor, conseguindo **fundir as ruínas da antiga igreja com a nova construção**, resultando num novo elemento, sóbrio e minimalista e distintamente incluído no contexto contemporâneo (ZEBALLOS, 2012).



034 | **O edifício do Kolumba Museum e a sua envolvência, em Colónia, Alemanha**



035



036

035 E 036 | **Implantação e localização do Kolumba Museum**

O centro histórico desta cidade, local onde se insere a admirável e antiga Igreja, foi parcialmente destruído pelos bombardeamentos, ataques e roubos, consequência da Segunda Guerra Mundial. Como resultado, a cidade atual apresenta uma variedade temporal de construções - as poucas que sobreviveram à destruição dos bombardeios, as primeiras reconstruções dos anos 50 e as mais modernas construções. O Kolumba Museum, do Zumthor, representa, neste sentido, "um elemento chave no diálogo entre história e presente" (CABERTI, 2013, P.67), entre o antigo e o novo.



037 | **A ruína do Kolumba Museum, Alemanha**

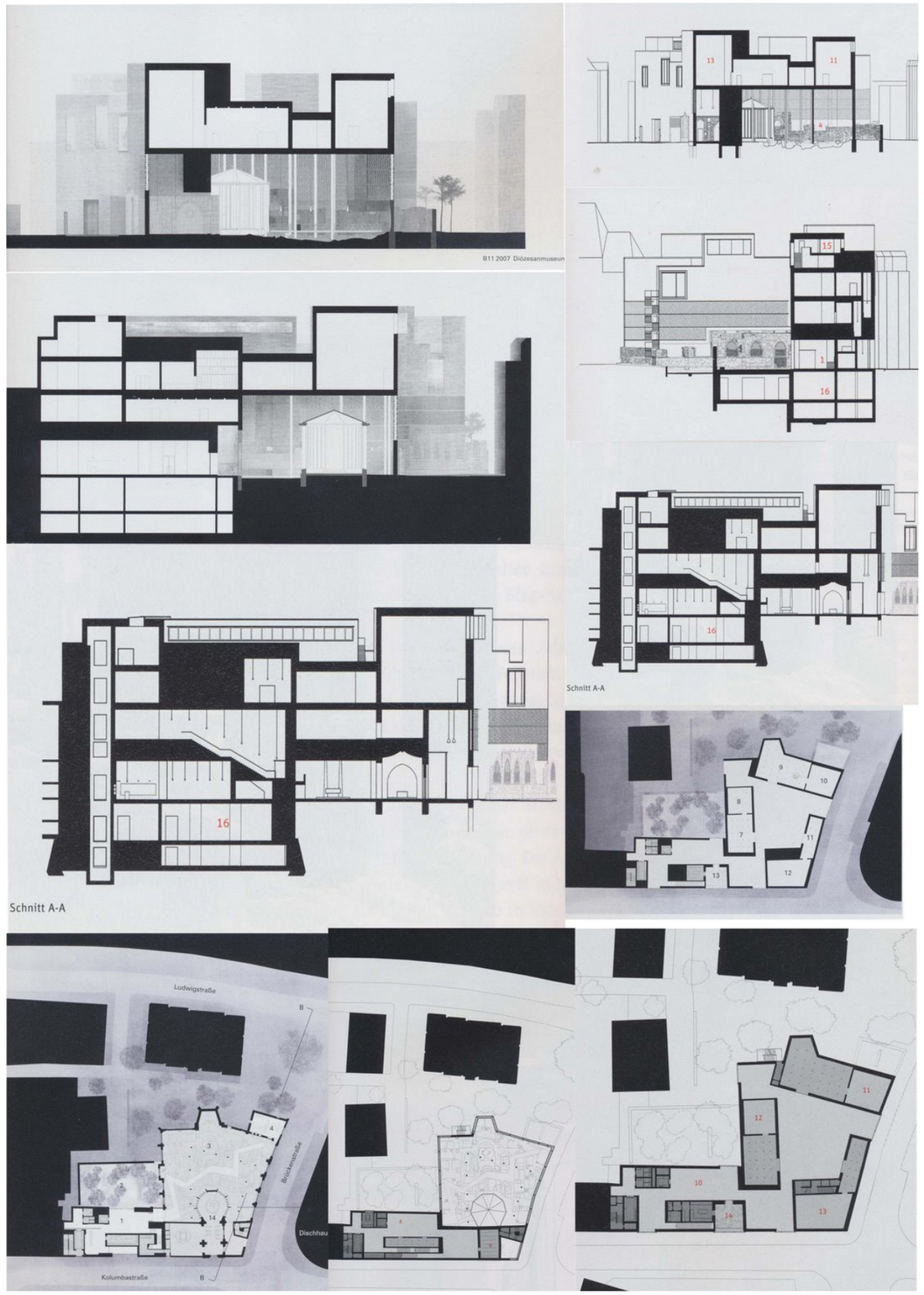


038 | **A Igreja *Madonna in den Trummerm*, 1949**

O programa do concurso, em 1996, previa uma articulada integração histórica entre a Igreja Madonna in den Trummern - obra de Gottfried Bohm, os achados arqueológicos romanos e medievais que nos anos 70 foram encontrados, destapando e ressaltando as ruínas da Igreja gótica semidestruídas pelos bombardeamentos e a construção de um novo espaço para albergar exposições de obras de arte, propriedades da diocese de Colónia (CABERTI, 2013). A coleção de arte, fruto das contínuas doações à diocese, é composta por peças de arte sacra, peças de arte popular e objetos de design e de arte contemporânea. Esta variedade estilística condicionou o projeto, obrigando o arquiteto a projetar a flexibilidade e leitura espacial entre os diferentes espaços expositivos (CABERTI, 2013). Parece difícil conciliar todas estas normativas e todas as intensas e distintas camadas da história que caracterizam o edifício em ruínas, mas Zumthor preferiu ver tudo isto como um desafio e, inteligentemente, conseguiu adicionar continuidade arquitetónica, mantendo e abraçando a nova construção aos fragmentos preexistentes (HYBEL, 2013).

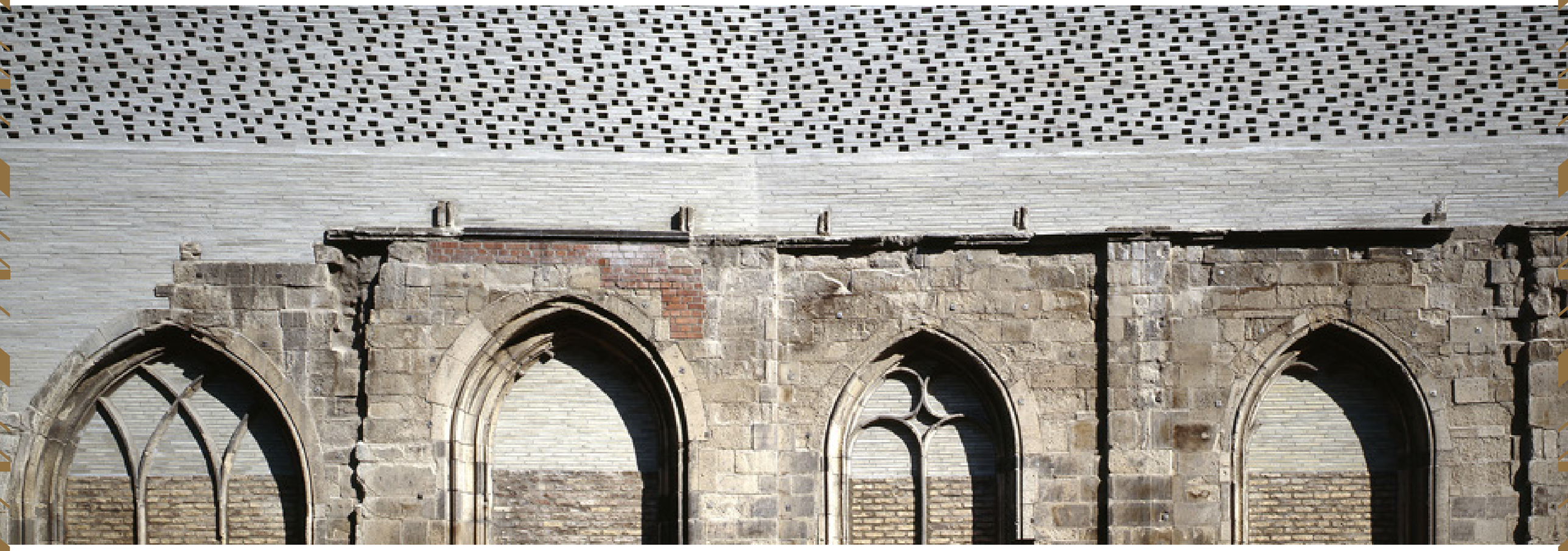
Tal como Piranesi reivindica a poética da ruína nas suas *Vedute di Roma*, Peter Zumthor eleva as ruínas encontradas e todas as marcas e fragmentos que subsistiram, de forma a evidenciar e destacar a beleza destas, reivindicando a sua poética e estética e salientando a expressão e plasticidades do material de alvenaria, com grande carga emocional e beleza ímpar. As marcas que cobrem a preexistência, como William Morris defendia, "fazem parte da sua essência" (CHOAY, 2010, P.159) e, como tal, **o arquiteto restaura-as e cristaliza-as**. A inserção de uma nova arquitetura, que se distingue inteiramente da estrutura e materialidade original, apresenta uma linguagem e atitude que se encontra nas ideologias de Boito - **a distinção do novo sobre o antigo**.

Na atualidade, o edifício apresenta-se "como um volume geométrico e contemporâneo que engloba, sem sufocar, as ruínas e o edifício preexistente" (CABERTI, 2013, P.69). Caracteriza-se pela sua solidez, através do jogo volumétrico e relação de cores quentes e frias, integrando o contexto urbano e espaço histórico no qual está localizado. Apesar da sua robustez, o edifício é rodeado por áreas ajardinadas que possibilitam uma permeabilidade espacial no centro do tecido urbano (ZEBALLOS, 2012).



039 | **Desenhos do Kolumba Museum do arquiteto Peter Zumthor**

CAPÍTULO 1 • ENQUADRAMENTO TEÓRICO



040 | **A integração e relação dos tijolos brancos com a preexistência**

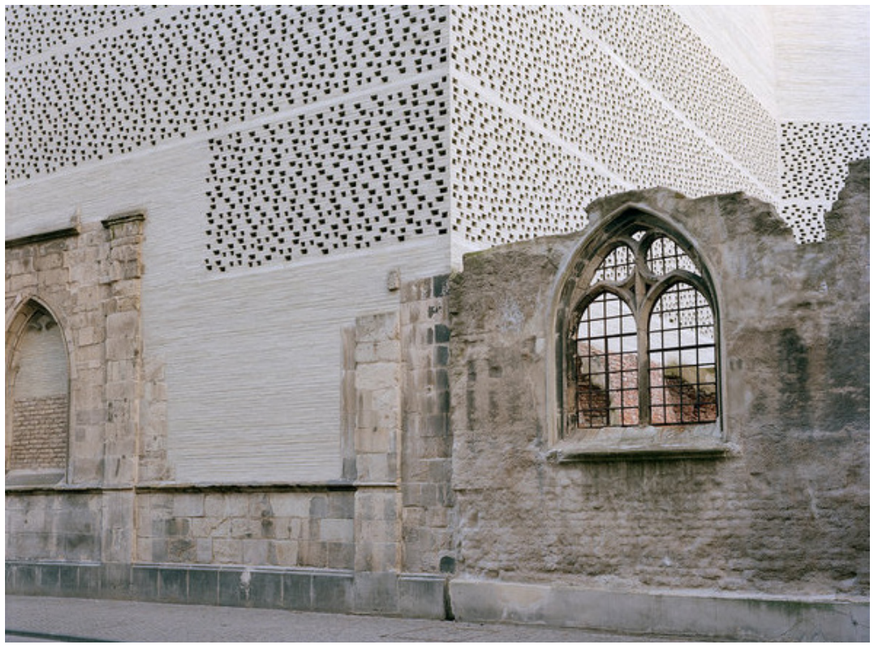


041 | O volume geométrico do Kolumba Museum



042 | A robustez do edifício e áreas ajardinadas em sua volta

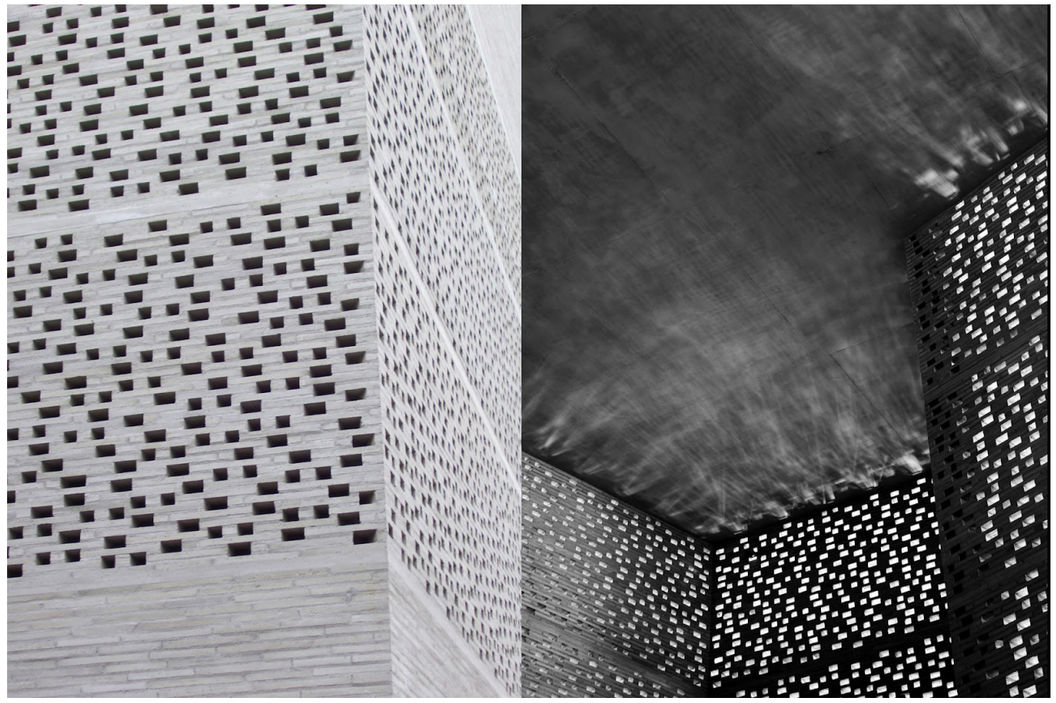
Esta obra destaca-se pela relação e integração dos novos elementos - os tijolos brancos - com as irregulares linhas e texturas que pertencem às ruínas preexistentes. Os tijolos maciços que compõem as fachadas do edifício foram realizados especificamente para este projeto, com origem dinamarquesa que, ainda de forma artesanal, desenvolveu a composição e os sistemas produtivos de forma a obter um tijolo com a forma e cor que se adaptasse à preexistência, mas também que se encarregasse da sustentação do edifício (CABERTI, 2013).



043 | Malha criada pela colocação dos tijolos e a relação desta com a ruína

Além da arquitetura gótica construída e destacada na fachada do edifício, a colocação dos tijolos forma uma espécie de malha, criada pelos próprios elementos brancos. Esta malha integra e relaciona as fachadas e alivia a perceção de volume maciço, fechado e pesado (ZEBALLOS, 2012).

No interior do edifício encontramos uma grande variedade de espaços caracterizados por geometrias e materiais diferentes. De fato, este edifício foi pensado e desenhado de dentro para fora, como nos clarifica Zumthor: "o projeto foi iniciado a partir de dentro, a partir da arte e do lugar" (HYBEL, 2013, TRADUÇÃO LIVRE). Ao percorrermos o espaço, estimulamos todos os nossos sentidos, pois, mais do que um museu, o Kolumba é um lugar tão comovente, como intelectual e fisicamente estimulante (HYBEL, 2013). Os tijolos que caracterizam as paredes exteriores prosseguem também no interior, qualificando assim o espaço de transição e relação exterior e interior, e vice-versa.

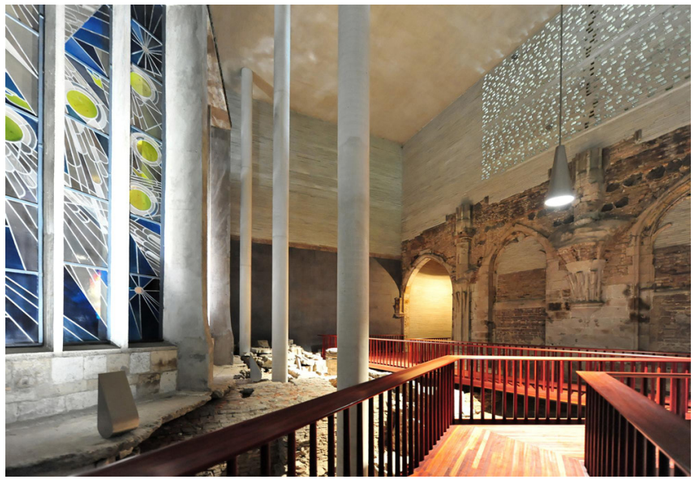


044 | A disposição dos elementos brancos na relação de exterior/interior e o desenho da luz

Na zona arqueológica, umas das mais distintas e nobres áreas do museu, o percurso de visita é composto por uma passadeira em madeira, de tons avermelhados, que conduz, em ziguezague, até ao espaço antigamente dedicado à sacristia, conferindo ao local a amplitude desejada, com a sensação de exterior, tornando-o num espaço aberto mas coberto (CABERTI, 2013). Os tijolos que compõem este espaço filtram a luz natural e os sons exteriores, mantendo uma estrita relação de interior/exterior. O percurso de retorno, pela mesma passadeira, parece distinto devido ao contínuo ziguezague, que orienta o olhar e a atenção do visitante em novos e diferentes pormenores arquitetónicos (CABERTI, 2013).

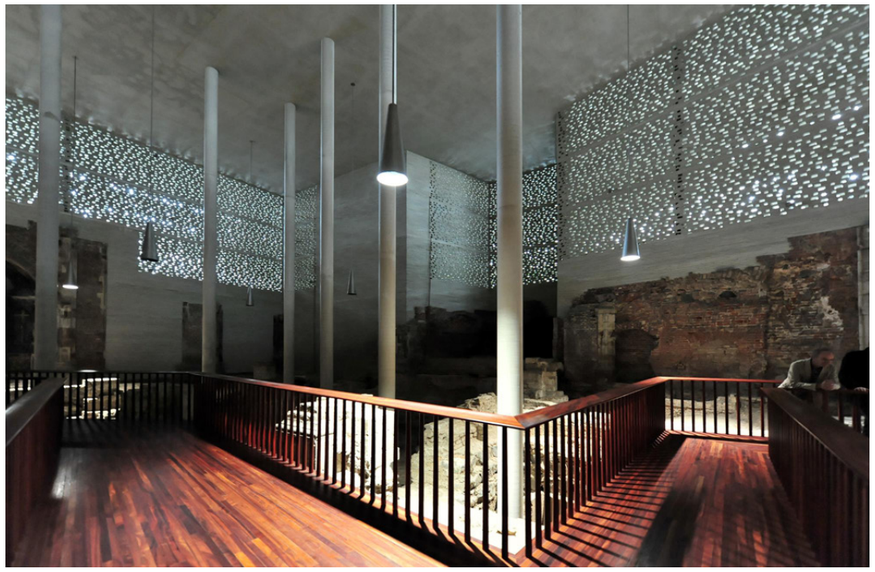


045



046

045 E 046 | A passadeira em ziguezague e todo o espaço envolvente



047



048

047 E 048 | A variedade dos componentes espaciais

A variabilidade da luz, seja pela intensidade, pela tonalidade ou pela forma como esta reflete nas paredes do museu, invade todos os ambientes e cria uma atmosfera peculiar que completa a gama de espaços que compõem este edifício, “em que poucos elementos diferenciadores são capazes de garantir tanta variedade espacial” (CABERTI, 2013, P.74).

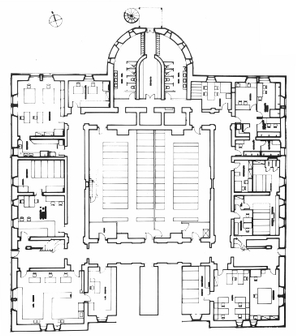
CAPÍTULO 1 • ENQUADRAMENTO TEÓRICO

/1.2.3
PAULO MENDES DA ROCHA E A PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, BRASIL (1998)

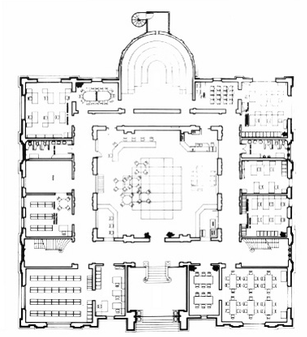
A Pinacoteca do Estado, na cidade de São Paulo, é um dos museus de Arte mais importantes do Brasil. Foi construído em 1887 por Ramos de Azevedo e Domiziano Rossi e inaugurado em 1900 para acolher o Liceu de Artes e Ofícios da capital paulista (GIMENEZ, 2000).



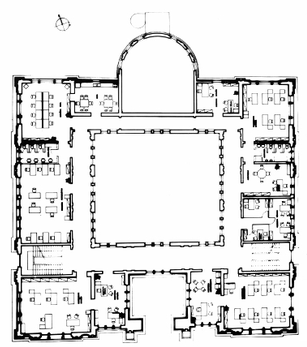
049 | **Liceu de Artes e Ofícios, 1900**



050 | **Planta do piso -01 do edifício da Pinacoteca, 1991**



051 | **Planta do piso 00 do edifício da Pinacoteca, 1991**



052 | **Planta do piso 01 do edifício da Pinacoteca, 1991**

Entre 1993 e 1998, este edifício neoclássico, localizado numa das regiões mais degradadas da cidade de São Paulo, recebeu um projeto de reabilitação e restauro, envolvendo os arquitetos Paulo Mendes da Rocha, Eduardo Colonelli, Wellington Torres e o artista plástico Emanoel Araújo. O objetivo seria instalar, naquele edifício antigo e em ruínas, o novo museu de artes da cidade, dotando-o de todas as estruturas técnicas e funcionais e com todas as competências necessárias para hospedar exposições de renome nacional e internacional (GIMENEZ, 2000).



053 | **A fachada do edifício preexistente**



054 | **Implantação e localização da Pinacoteca do Estado de São Paulo**

Para tal, foi instalado um elevador para o transporte das obras (monta-cargas) e outro para o público; foram ampliadas as áreas de armazém e depósitos, os laboratórios de restauro e a biblioteca; instalaram-se novos sanitários e toda a rede elétrica foi adaptada (WISNIK, 2008).

A intervenção previu, também, a consolidação das estruturas preexistentes em alvenaria que se encontravam deterioradas e a valorização dos elementos originais da construção (GIMENEZ, 2000). Foram retiradas todas as portadas que cobriam os vãos das fachadas interiores com ligação aos pátios, para que os espaços abertos permitissem uma maior transparência e fluidez, conferindo, assim, maior destaque à alvenaria que os constituem (WISNIK, 2008).



055 | **Instalação do elevador no interior do edifício**

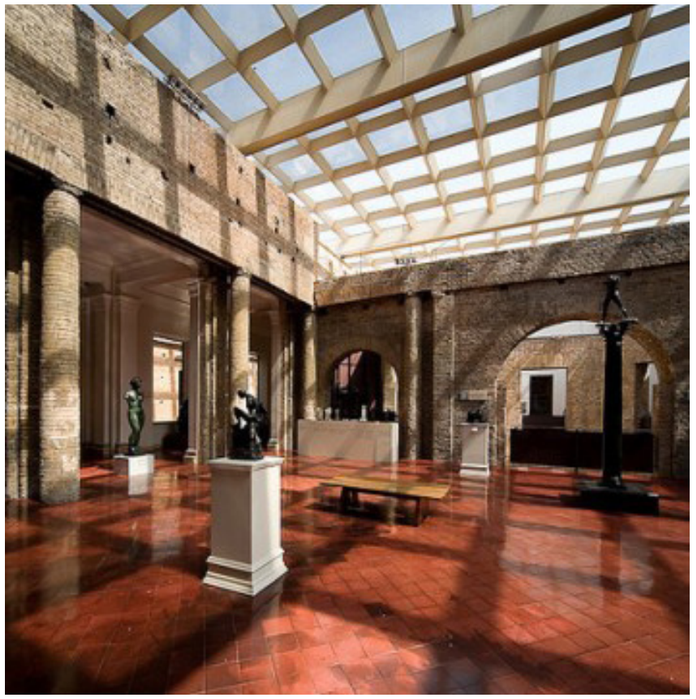
CAPÍTULO 1 • ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Ao eliminar os revestimentos e ornamentos que cobriam a estrutura, descobriu-se **na ruína o estado inacabado e bruto dos materiais**, aspeto estético que o arquiteto Mendes da Rocha pretendeu valorizar: "ruínas são testemunhos, elementos e documentos da base cultural que antecedem e se herdam. Aspetos que se guardam, para neles poder reconhecer, entender e explicar" (GIMENEZ, 2000, P.3). Neste aspeto, atribuímos semelhanças às teorias de Camillo Boito, o qual defende que o restauro patenteia o acabamento fundamental e imprescindível de uma conservação, condição indispensável para a subsistência do projeto de reabilitação (CHOAY, 2010). Com esta atitude, o arquiteto pretende "preservar e revelar o valor estético e o valor do monumento" (ICOMOS, 1965, P.3).

Os pátios interiores são transformados em salões de pé-direito triplo, protegidos por claraboias com estrutura metálica reticular e vidros laminados. Estas coberturas, apoiadas sobre as estruturas de alvenaria, conferem maior iluminação natural e ampliam os espaços interiores. Assim, dispomos de uma nova configuração espacial: na planta do rés-do-chão abriram-se novas salas que permitiram uma maior articulação de espaços e, nos pisos superiores, foi criado um novo eixo de circulação longitudinal - uma nova estrutura pedonal em aço corten. Com esta nova circulação, a entrada principal do museu foi redirecionada para a Praça da Luz, do lado sul, retirando-a da Avenida Tiradentes e modificando, assim, a implantação de todo o edifício na cidade (WISNIK, 2008).



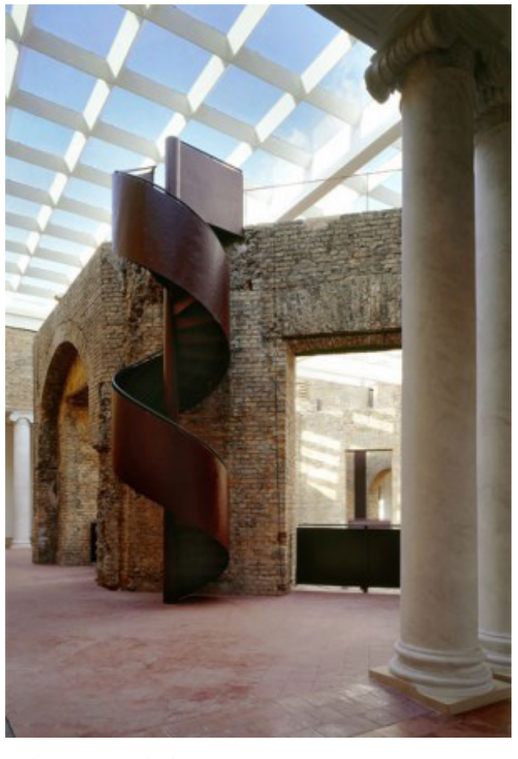
056 | A valorização da ruína



057 | Os pátios interiores



058 | Novo eixo de circulação longitudinal e pedonal



059 | Nova estrutura pedonal em aço corten

Nesta obra, dialogam os conceitos tradição e modernidade, regional e universal, forma e função e métodos artesanais e tecnologia industrial. O arquiteto Paulo Mendes da Rocha reutiliza a estrutura original do edificado, limpa-a de todos os componentes desnecessários e introduz um novo elemento em metal e vidro, as claraboias. Esta intervenção **não altera a preexistência mas transforma os seus espaços**, através do jogo de luz e sombra, transparências e opacidades, onde "a luminosidade natural confere dramaticidade e dinamismo à racionalidade formal geométrica" (SOLOT, 1997, P.10). **A relação entre o velho e o novo é assumida de forma nua e crua**, num diálogo entre a preexistência em alvenaria e a adição e sobreposição das estruturas longitudinais e o elemento de conexão vertical, ambos em aço corten. A escolha e o uso dos materiais em estado bruto "exibem uma força primitiva que confere à obra um carácter tectónico de simplicidade intimista" (SOLOT, 1997, P.10).

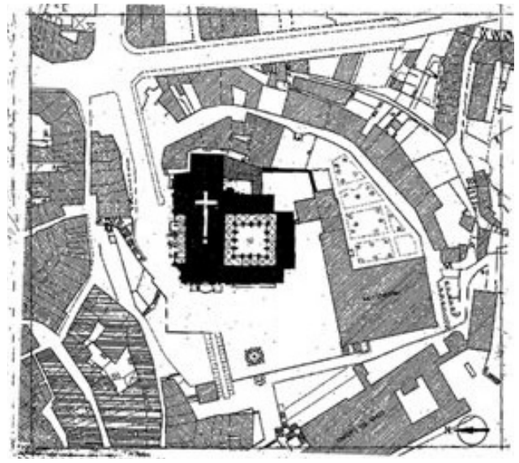


060| **A relação da fachada preexistente com intervenções contemporâneas**

CAPÍTULO 1 • ENQUADRAMENTO TEÓRICO

/ 1.2.4
FERNANDO TÁVORA E A CASA DOS 24, NO PORTO, PORTUGAL (1995)

A obra do arquiteto Fernando Távora em relação ao projeto da Casa dos 24 é testemunho de uma intenção de valorização do património arquitetónico. Nesta obra, o arquiteto atribui um novo valor criativo ao espaço construído, coexistindo com a ideia de proteção e de continuidade da história, através da regeneração do espaço construído. É um "exemplo claro da facilidade com que as ruínas são reinventadas e manipuladas para servir o presente, mantendo a verossimilhança do histórico, característica que é marca distintiva do Terreiro da Sé" (GOMES, 2008, P.5).

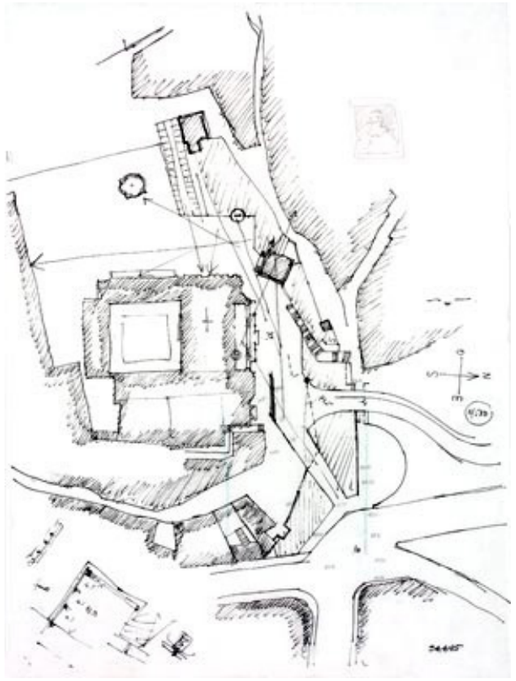


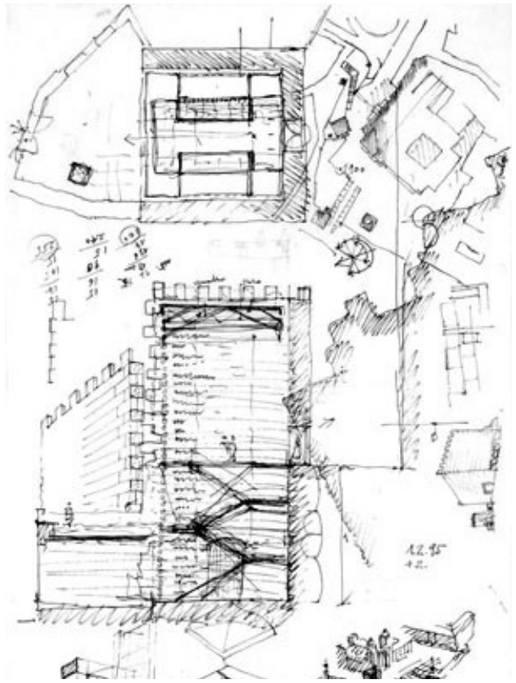
061 | **Planta do Centro Histórico do Porto**
Intervenções da DGEMN na Sé Catedral e claustros anexos, 1930-1940



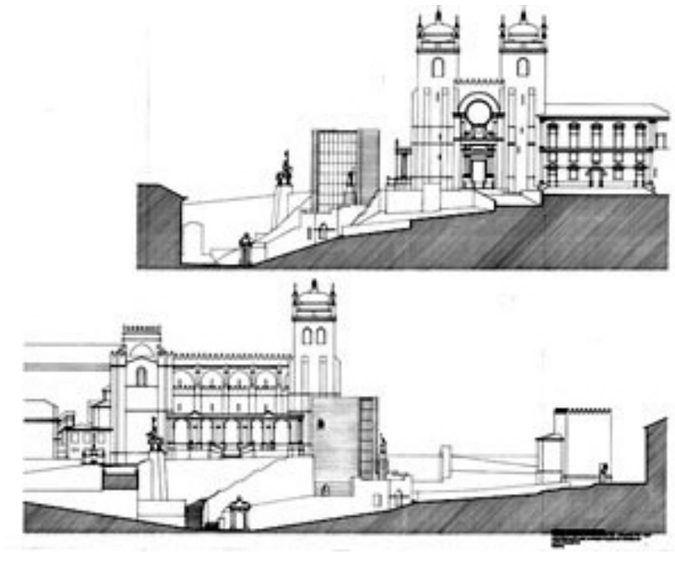
062| **Ruína da Casa dos 24, 1875**

A origem da sua construção remonta ao século XV, onde estiveram instalados - desde o período medieval até finais do século XVIII - os antigos Paços do Concelho da cidade do Porto. A designação popular de Casa dos 24 deve-se ao fato de aqui se reunirem os vinte e quatro representantes dos vários ofícios da capital. O edifício apresentava a forma de torreão, com paredes construídas em alvenaria de pedra de granito - que atingiam os 22 metros de altura. Situa-se à distância de 7 metros da construção da Sé do Porto, na base da muralha primitiva da cidade, junto à porta de S. Sebastião, num patamar intermédio entre a rua de S. Sebastião e o Terreiro da Sé (GOMES, 2008). Até ao século XIX o edifício apresentava-se em estado de degradação extrema e ameaçava ruir. Em 1875, já em estado de total abandono, o construído foi completamente destruído por um incêndio, restando apenas algumas paredes. Só na segunda metade da década de 90 do século XX, Fernando Távora ficou encarregue das obras de reabilitação e restauro da Casa dos 24, reconhecendo que "a incúria e o desleixo não são eticamente aceitáveis e a arquitetura pode ser uma reserva moral da memória coletiva" (GOMES, 2008, P.1).





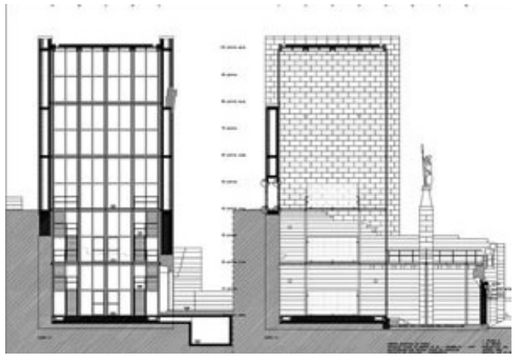
063 E 064| **Esquissos de Fernando Távora para a Casa dos 24, 1996**



065 | **Casa dos 24. Alçados do anteprojeto de Fernando Távora, 1996**

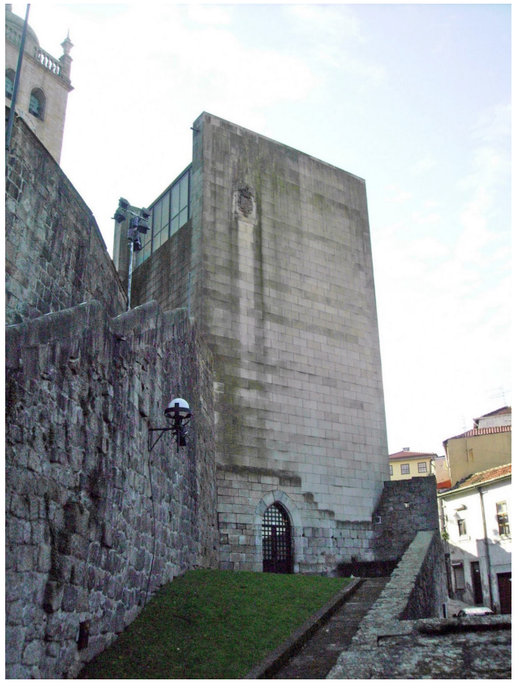


066 | **Casa dos 24. Plantas do projeto de execução, 1998**



067 | **Casa dos 24. Cortes do projeto de execução, 1998**





068 E 069 | **A Casa dos 24 na atualidade**

Confrontado com os vestígios da ruína que não informam sobre a totalidade do corpo que constituía a obra antes do seu estado degradado e tentando evitar, de forma apaixonante, a queda e a destruição do que ainda persistia, o arquiteto questionou-se de como poderia intervir na ruína e em que medida é que esta deve ser transformada. O pensamento de Távora em relação à conservação da ruína assemelha-se à ideologia de Vitor Hugo pois, nesta obra, o arquiteto não toca na ruína, mas consolida-a e impede-a de cair (CHOAY, 2010).

O objetivo desta reabilitação não consiste, apenas, em efetuar um restauro da ruína, mas sim evitar o vazio, enquanto estado degradado do centro histórico da cidade, na procura, não de uma restauração urbana que pretende resgatar as formas originais perdidas, mas de "uma (re)organização do espaço que pretende minimizar

CAPÍTULO 1 • ENQUADRAMENTO TEÓRICO

as ausências e fixar o essencial" (GOMES, 2008, P.4). Com esta intervenção, Fernando Távora convive diretamente com o valor da veneração da ruína, tal como John Ruskin, eleva a memória do antigo edifício e preserva de forma viva a relação com o passado, ao qual a cidade do Porto deve parte da sua identidade cultural (CHOAY, 2010).



070



071



072



073



074



075

070 A 075 | A junção do velho com o novo na reabilitação da Casa dos 24

Fernando Távora rejeita a junção da velha e da nova construção numa unidade só e numa nova forma que não permita a distinção física dos dois momentos - do que resulta um falso histórico eticamente inaceitável - preferindo, pelo contrário, um edifício construído no tempo atual, sem falsos moralismos, mas que se orienta pela história e evoca o edifício desaparecido. Assim, o arquiteto opta por manter a ruína e sobre esta sobrepõe uma nova estrutura em betão armado, cuja largura coincide,

praticamente, com a largura das paredes existentes (GOMES, 2008). Deste modo, o novo emerge a partir das ruínas, conferindo ao edificado a noção de invólucro, simultaneamente, sólido e transparente.



076



077

076 E 077 | A sobreposição do novo elemento de betão armado à ruína

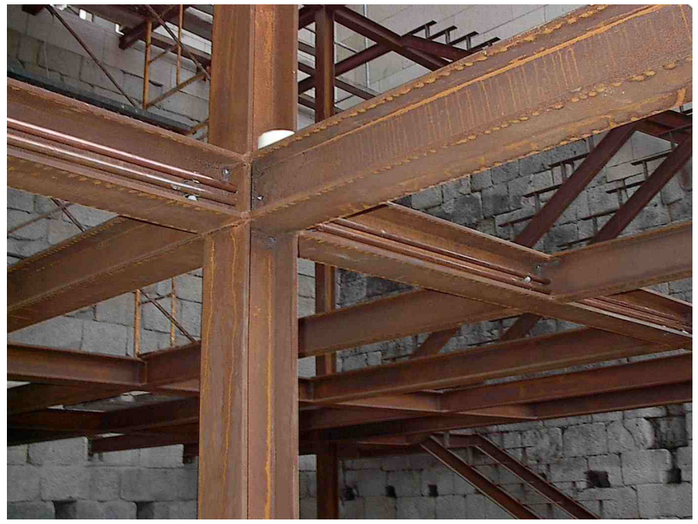
CAPÍTULO 1 • ENQUADRAMENTO TEÓRICO



078



079



080



081

078 A 081 | **A nova estrutura em aço**

Távora confere ao edificado um carácter maciço, de proteção e resistência, que se expressa, também, na rigidez encontrada nos contrafortes da Sé Catedral e revela uma grande ligeireza que se manifesta nos grandes panos de vidro situados nas fachadas opostas. Nesta obra, Fernando Távora "preferiu assegurar a memória, a essência e o significado do lugar para que pudessem perdurar no tempo" (GOMES, 2008, P.6).

CAPÍTULO 1 • ENQUADRAMENTO TEÓRICO



082 | **O carácter maciço da nova construção**



083 | **Os planos de vidro da fachada oposta**

CAPÍTULO 1 • ENQUADRAMENTO TEÓRICO

cap.
/2

PROJETO



Capítulo 2
PROJETO

O exercício de projeto pretende aplicar o conjunto de reflexões provenientes da problematização dos termos e conceitos anteriormente levantados, cuja aplicação se verificará no projeto de reabilitação e restauro do edifício da antiga **Caixa Geral de Depósitos** e **Casa de Crédito e Providência**, de Matosinhos. Este edificado, compreendido entre a rua Brito Capelo e a rua França Júnior, foi projetado nos anos 30 pelo arquiteto Manuel Lima Fernandes de Sá.

O projeto que será aplicado resulta de um protocolo de colaboração assinado entre a Câmara Municipal de Matosinhos (CMM) e a Escola Superior de Artes e Design (ESAD). A cooperação entre as duas entidades mencionadas corresponde à crescente necessidade de recuperar, requalificar e dinamizar este marco histórico e cultural da cidade de Matosinhos que se encontra devoluto, conferindo-lhe uma nova atividade, uma nova utilidade e funcionalidade, adaptando-o às novas necessidades e programa estabelecido.

O programa compreende, no piso 0, uma *concept store*, com cafetaria, espaço *lounge* e galeria de arte. No piso seguinte, prevê-se um núcleo de investigação, acolhendo gabinetes, espaço de *brainstorming* e sala de reuniões. Os dois últimos níveis, os pisos 2 e 3, receberão a residência de artistas destinada a hospedar e acolher com todas as condições, artistas convidados.

/ 2.1.1
MATOSINHOS E A RUA BRITO CAPELO

O reconhecimento histórico nasce da necessidade de compreender como a rua Brito Capelo se tornou, ao longo do tempo, o foco central e comercial da cidade de Matosinhos e qual a sua importância para o crescimento e dinamização da mesma. Neste capítulo apresentado como curiosidade, com recurso a um vídeo antigo datado de 1927 e intitulado *Aspetos de Leça da Palmeira, Matosinhos e Leixões*[2], iremos descrever de forma sucinta e ilustrar o desenvolvimento da rua na qual se insere o nosso edifício em estudo[3].

No início do século XVIII, a cidade de Matosinhos resumia-se a um extenso areal, pontuado por algumas casas que se espalhavam ao longo da costa marítima. Ainda em meados do século XIX, muito do que atualmente existe era areal. A zona habitacional desenvolvia-se em direção ao rio Leça, numa pequena vila de pescadores, principal atividade de subsistência dos seus habitantes. De forma lenta mas progressiva, Matosinhos eleva-se a vila em 1853, e aí já se avistam algumas ruas, igrejas e pontes, mercados, jardins públicos e bairros de pescadores.

[2] Todas as imagens que constituem o filme encontram-se reunidas no CD, dispositivo colocado no final do documento escrito.

[3] A investigação histórica teve a colaboração do historiador e arqueólogo Joel Cleto, homem de imensas palavras e saberes sobre a história e património da cidade do Porto. Esta aula resultou da intenção de compreendermos com particularidade a relação do edifício preexistente com a sua envolvência e o que este foi antes de se transformar no atual estado degradado.



084



085



086



087



088



089



090



091



092

084 A 092 | **Matosinhos e o seu extenso areal**

> Quis Deus ou a Natureza que na foz do rio Leça, a meio quarto de légua da costa, se elevasse das águas atlânticas um conjunto de rochedos a que os homens deram o nome de «Leixões». (...) Desígnio divino, ou tão só caprichosos afloramentos graníticos, que os geólogos classificam de grão médio ou gnáissico, os Leixões descreviam um semí-circulo no mar, formando como que um porto de abrigo natural. Numa costa frequentemente assolada por tempestades e nevoeiros perigosos dada a existência de abundantes penedias traiçoeiras só visíveis nas vazantes (APDL, S.D.),

Contribuíram para a destruição e encalhamento de muitos barcos de pesca e morte dos seus tripulantes, resultando na atenção e preocupação por parte da população que dessa atividade subsistia.

> Não bastavam já os Leixões, também o próprio rio Leça contribuía e reforçava o apelo ao abrigo. Deslizando suave, nesta etapa final da sua viagem, o rio desaguava num convidativo estuário, navegável para montante até uma distância considerável. (...) Na base do morro, junto ao rio, desenvolver-se-ia, seguramente, uma estrutura portuária, ainda que incipiente. Os achados arqueológicos recolhidos vêm atestando da chegada - por via marítima - de produtos originários de paragens longínquas (APDL, S.D.).

Assim, a foz do rio Leça vai-se transformando num pequeno mas importante interface portuário e comercial da região, principalmente para os habitantes que povoavam a costa marítima e arredores. Desde então, a foz do rio Leça e o seu pequeno porto marítimo-fluvial ganharam cada vez mais importância e relevância para o crescimento da região e durante muitos séculos, salvou milhares de vidas de marítimos, mareantes, passageiros e pescadores, pois era o único ponto da costa que poderia oferecer abrigo às embarcações e traineiras que por ali passavam e encalhavam.

Nos finais do século XIX, Leixões, o porto de abrigo natural, converte-se numa gigantesca estrutura portuária fluvial artificial.



093



094



095



096



097



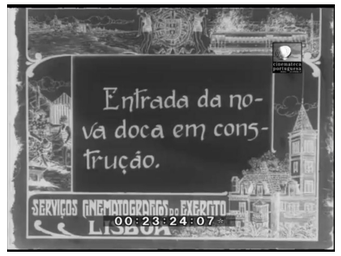
098

093 A 098 | **O porto de Leixões: interface portuário e comercial da região**

As obras de construção do Porto de Leixões iniciaram-se em 13 de Julho de 1884 e os trabalhos foram dirigidos pelo engenheiro francês Wiriot, sob a fiscalização do governo português que, para tal, nomeou o Engº Nogueira Soares, autor do projeto. Projeto que, fundamentalmente consistia na construção de dois extensos paredões ou molhes (o do lado Norte com 1.579 metros e o do lado Sul com 1.147), que enraizados nas praias adjacentes à foz do Rio Leça, formavam uma enseada com cerca de 95 hectares, com fundos entre 7 e 16 metros de profundidade. Além dos paredões foi construído, igualmente, um quebra-mar que, elevando-se apenas um metro acima do zero hidrográfico, prolongava em mais algumas centenas de metros o molhe norte. Terminava este esporão numa plataforma onde emergia um farolim (APDL, S.D.).

Estavam reunidas as primordiais condições para a transformação da foz do rio Leça num grande porto fluvial, no entanto,

um dos principais problemas que se colocava à construção dos molhes era exatamente a forma como se procederia para erguer e posteriormente depositar no local desejado os pesadíssimos blocos graníticos. Para resolver esta questão a «Dauderni & Duparchy» encomendou às famosas oficinas francesas «Fives», em Lille, dois gigantescos e poderosos guindastes movidos a vapor que se deslocavam, igualmente, sobre carris. Guindastes que, pelo seu aspeto colossal, de imediato foram batizados por titãs (APDL, S.D.).







099 A 101 | **A nova doca em construção**







102 A 104 | **O Titan em atividade**

Estes gigantescos guindastes revelaram-se peças fundamentais na construção do porto, já que ofereceram maior rapidez e eficácia. Ainda hoje estes enormes guinchos metálicos permanecem e resistem sobre os molhes que construíram, imponentes, como duas estátuas erigidas à memória dos tempos de construção do porto. Independentemente da sua importância e significado para Leixões, os titãs têm, atualmente, uma importância acrescida pelo seu valor como testemunhas privilegiadas da era industrial, da arquitetura e maquinaria do ferro e também por, aparentemente, se tratarem de exemplares únicos no mundo. Tal como a construção deste grande porto foi essencial para o desenvolvimento de Matosinhos, a chegada do elétrico à vila foi de igual modo importante, revelando-se num dos fatores primordiais para a sua evolução económica, social e urbanística. Assim, o aparecimento do elétrico facilitou a ligação e comunicação entre Matosinhos e a cidade do Porto, proporcionando o crescimento da vila com a troca de serviços e produtos entre as duas áreas. Com este desenvolvimento, as praias de Leça e Matosinhos tornaram-se excelentes polos turísticos para trocas comerciais e vendas de peixe e para deleite da classe burguesa.



105



106



107



108



109



110

105 A 110 | **As praias de Matosinhos e Leça**



111



112



113

111 A 113 | **Largada de traineiras para a pesca**



114



115



116



117



118



119



120



121



122

114 A 122 | **Com o desenvolvimento da cidade de Matosinhos, nascem as primeiras companhias empresariais e as primeiras fábricas de conservas**

A aliança entre elas impulsiona a rua Brito Capelo, inicialmente denominada de rua Juncal de Baixo ou rua Guerra Junqueiro, como principal eixo de ligação e intercâmbio entre estas duas regiões. Deste modo, a rua de Brito Capelo ganha força e notoriedade, pois apresentava as principais condições para tal - uma rua larga e retilínea, com edifícios habitacionais e comerciais de ambos os lados e com excelente localização e relação com o porto de Leixões e a cidade do Porto.



123



124



125

123 A 125 | **A rua Brito Capelo**

Nas primeiras décadas do século XX, a rua Brito Capelo torna-se o grande eixo e elo de inter-relação entre a vila e o Porto e eleva-se à maior e principal rua de Matosinhos. Esta não era apenas um local de encontro, de conversas e convívios, mas a maior rua comercial com intenso tráfego de carros elétricos e preenchida com imensos espaços mercantis das mais variadas atividades comerciais - fábricas, cafés, confeitarias, restaurantes, talhos, mercados, mercearias, barbearias, sapatarias, tabacarias, papelarias, drogarias, alfaiatarias, modistas, lojas de tecidos, casas de fotografia, consultórios de médicos e advogados, colégios, hotéis, correios e vendedores ambulantes de peixe, pão e leite. Também na rua de Brito Capelo se estabeleceu a primeira fábrica de conservas da região, sinal do enorme e rápido progresso da atividade piscatória e da extrema importância que esta indústria, alimentar e conserveira, representava para a vila.

> Com o desenvolvimento da pesca e das conservas, (...) Matosinhos adquiriu novas caraterísticas, diluindo-se a população originária na avalanche de milhares de famílias que vindas de toda a Costa Marítima Portuguesa e também do Interior, aqui se fixavam temporariamente durante a safra da sardinha, acabando por cá ficar definitivamente (GALANTE, 2005, P.243).

De igual modo, a aposta nesta via comercial por parte de instituições públicas e privadas e associações culturais não tardou a aparecer e a instalar-se como símbolo da riqueza humana, tais como a primeira Câmara Municipal de Matosinhos (anos 30), o Orfeão, o Casino, farmácias, a esquadra policial, as finanças, os correios, o notário e diversas agências bancárias das mais prestigiadas instituições, como foi o caso da Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Providência.

> No local, onde atualmente está implantado o edifício de linhas modernas, mandado construir pela Caixa Geral de Depósitos, para a uma das suas agências, em Matosinhos, existia anteriormente um grande prédio, com cave e primeiro andar, ladeado por dois grandes portões de ferro, com um vasto quintal que confrontava com a Rua Roberto Ivens, que pertenceu, primeiro à Família Pêgo, que posteriormente a vendeu à Família Serrano, nele vivendo durante muitos anos, os saudosos Jaime Rodrigues Serrano e sua esposa Dª Carolina Pereira da Silva, que foram pais dos nossos amigos Jaime Serrano e António Serrano. A numerosa Família Serrano, marcou uma época em Matosinhos, na indústria conserveira, pois foram fundadores de diversas fábricas de conservas. Após a morte dos proprietários, o prédio foi vendido à Caixa Geral de Depósitos, que antes de construir o atual edifício, funcionou provisoriamente durante alguns anos, em pavilhões pré-fabricados, com entrada pela Rua Roberto Ivens (GALANTE, 2005, P.257).

Em particular destaque, a agência bancária da filial **Caixa Geral de Depósitos** e **Casa de Crédito e Providência** apresentava-se imponente pelos seus traços arquitetónicos e materiais nobres e, como sinal de progresso e opulência do país, o Estado ostentava-o como um edifício sóbrio e robusto, como um monumento alusivo à sua imagem. Desta forma, no volume acima mencionado Memórias de um Matosinhense, o autor descreve minuciosamente a rua Brito Capelo, situando e descrevendo em poucas palavras o edifício em investigação. Domingos Galante (2005, p.238), o escritor, refere que

> o prédio a seguir, foi mandado construir pela caixa Geral de Depósitos, possui bonitas fachadas em cantaria, com frentes para as Ruas Brito Capelo e França Júnior, aí tendo funcionado até à poucos anos, a filial de Matosinhos daquela Caixa e a Casa de Crédito Popular de que foram funcionários, entre outros, José Augusto de Almeida Cayolla, A. Candeias que foi gerente e Abílio Sobral, que foi casado com a Sra. D. Maria Amélia, afilhada do saudoso Dr. Afonso Cordeiro.



126 | **Último frame do filme**

Com estas declarações e imagens conseguimos imaginar a rua de Brito Capelo como o principal pulmão comercial de Matosinhos, pois respirava vida, movimento e riqueza humana. No entanto, por volta dos anos 80, toda a enérgica existência que naquela rua coabitava não tardou a esmorecer, por dois principais motivos. Compreendemos que a deslocalização da Câmara Municipal de Matosinhos para outro ponto da cidade, localizada no atual edifício desde 1987, arrastou consigo os principais estabelecimentos e serviços que dinamizavam a Rua de Brito Capelo e suas transversais. Um outro fator que levou a via mercantil à decadência foi a chegada das grandes superfícies e centros comerciais, como o Continente, também nos anos' 80, pondo em cheque as principais ruas comerciais do grande Porto, como a rua de Brito Capelo e rua de Cedofeita, por exemplo. A concorrência foi desleal, apresentando um conjunto de serviços no mesmo espaço comercial, com estacionamento grátis, comodidades e facilidades que as ruas comerciais não conseguiam oferecer. Sem pretensão de entrar em grandes detalhes e servindo apenas como apontamento de uma aula, acreditamos que, para conseguir revitalizar a rua de Brito Capelo ao mesmo nível, por exemplo, da rua de Santa Catarina que se situa no centro do Porto, precisamos de projetos que dinamizem a via, impulsionem o comércio local e que lhes tragam a mesma vida e energia que um dia respirou.

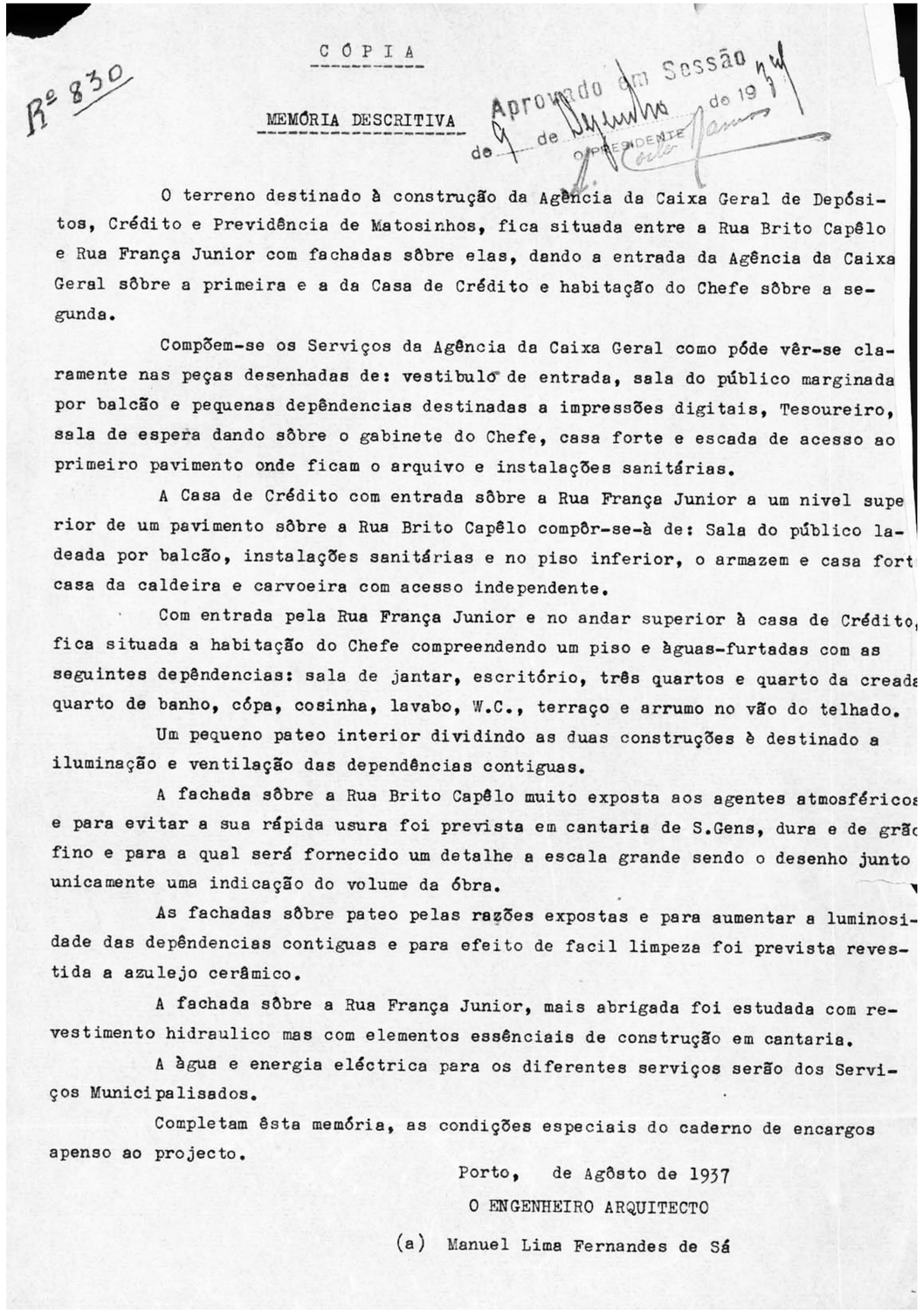
/ 2.1.2
A ANTIGA CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS E CASA DE CRÉDITO E PROVIDÊNCIA

Em abril de 1934, o desenho e construção da Agência da Caixa Geral de Depósitos e Casa de Crédito e Providência (CGDC&P) de Matosinhos fica ao encargo de engenheiro e arquiteto Manuel Lima Fernandes de Sá, ficando a obra concluída em 1938.

O recurso e contacto direto com a documentação histórica que complementa este mesmo projeto - informação que se encontra no Arquivo Histórico e Municipal de Matosinhos - testemunharam a excelência, perfeição e rigor dos desenhos originais projetados pelo arquiteto Manuel Lima Fernandes de Sá, bem como a explanação pormenorizada da memória descritiva e o cuidado detalhado do caderno de encargos e relatório das importâncias cobradas entre as diferentes entidades responsáveis. Com minúcia, o arquivo histórico[4] do projeto original da CGDC&P é constituído por desenhos-técnicos à escala 1:100 (quatro plantas, três cortes transversais, um corte longitudinal e dois alçados); desenhos de pormenores à escala 1:5 (pormenor da porta interior em contraplacado, da impermeabilização do terraço e da caixilharia metálica); caderno de encargos com os cálculos de lajes, vigas e betão armado; memória descritiva datada de agosto de 1937 e relatório das importâncias cobradas para a construção do edifício. Como curiosidade, este mesmo relatório, datado de 10 dezembro de 1937, encerra a sessão de negociação entre as distintas entidades dirigentes e é concedida a licença de construção do novo edifício da filial, tendo o custo da licença, incluindo os adicionais legais e o depósito garantido, um total de 3,524 escudos e 20 centavos.

Assim, compreendemos com mais detalhe que o terreno destinado à construção da agência bancária situava-se entre os imóveis 317 e 333 da Rua Brito Capelo e Rua França Júnior, com duas frentes e fachadas sobre elas. Para responder às necessidades que o concurso público exigia, o arquiteto representa a entrada principal da Agência da Caixa Geral de Depósitos sobre a primeira rua e a da Casa de Crédito e Providência e habitação do chefe sobre a segunda, respetivamente. Na memória descritiva que complementa o processo, o arquiteto regista e descreve a composição do edificado, começando pelos serviços da Caixa Geral de Depósitos, na Rua Brito Capelo.

[4] A documentação histórica que constitui o projeto original da construção do edifício da antiga Caixa Geral de Depósitos e Casa de Crédito e Providência encontra-se compilada no CD, dispositivo colocado no final do documento escrito.



CÓPIA

Rº 830

MEMÓRIA DESCRITIVA

Aprovado em Sessão de 9 de Junho de 19 34
O PRESIDENTE

O terreno destinado à construção da Agência da Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência de Matosinhos, fica situada entre a Rua Brito Capêlo e Rua França Junior com fachadas sôbre elas, dando a entrada da Agência da Caixa Geral sôbre a primeira e a da Casa de Crédito e habitação do Chefe sôbre a segunda.

Compõem-se os Serviços da Agência da Caixa Geral como póde vêr-se claramente nas peças desenhadas de: vestibulo de entrada, sala do público marginada por balcão e pequenas depêndencias destinadas a impressões digitais, Tesoureiro, sala de espera dando sôbre o gabinete do Chefe, casa forte e escada de acesso ao primeiro pavimento onde ficam o arquivo e instalações sanitárias.

A Casa de Crédito com entrada sôbre a Rua França Junior a um nivel superior de um pavimento sôbre a Rua Brito Capêlo compôr-se-à de: Sala do público ladeada por balcão, instalações sanitárias e no piso inferior, o armazem e casa fort casa da caldeira e carvoeira com acesso independente.

Com entrada pela Rua França Junior e no andar superior à casa de Crédito, fica situada a habitação do Chefe compreendendo um piso e àguas-furtadas com as seguintes depêndencias: sala de jantar, escritório, três quartos e quarto da creada quarto de banho, cópa, cosinha, lavabo, W.C., terraço e arrumo no vão do telhado.

Um pequeno pateo interior dividindo as duas construções è destinado a iluminação e ventilação das dependências contiguas.

A fachada sôbre a Rua Brito Capêlo muito exposta aos agentes atmosféricos e para evitar a sua rápida usura foi prevista em cantaria de S.Gens, dura e de grão fino e para a qual será fornecido um detalhe a escala grande sendo o desenho junto unicamente uma indicação do volume da óbra.

As fachadas sôbre pateo pelas razões expostas e para aumentar a luminosidade das depêndencias contiguas e para efeito de facil limpeza foi prevista revestida a azulejo cerâmico.

A fachada sôbre a Rua França Junior, mais abrigada foi estudada com revestimento hidraulico mas com elementos essênciais de construção em cantaria.

A àgua e energia eléctrica para os diferentes serviços serão dos Serviços Municipalisados.

Completam êsta memória, as condições especiais do caderno de encargos apenso ao projecto.

Porto, de Agôsto de 1937

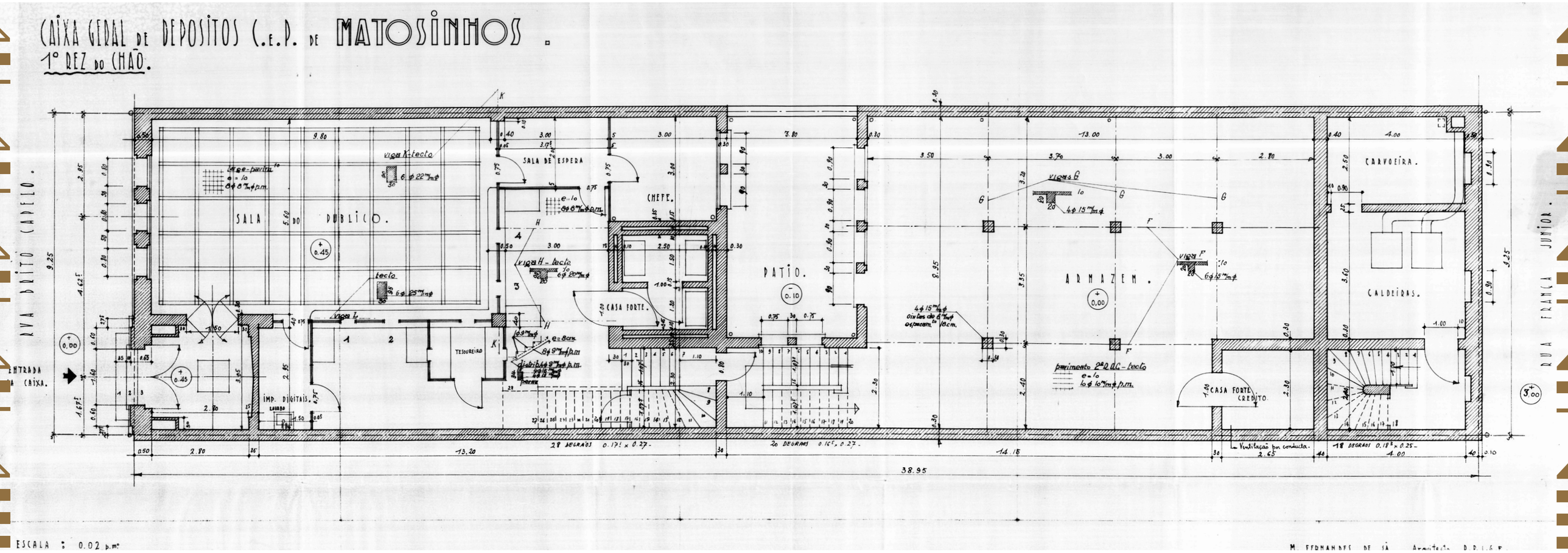
O ENGENHEIRO ARQUITECTO

(a) Manuel Lima Fernandes de Sá

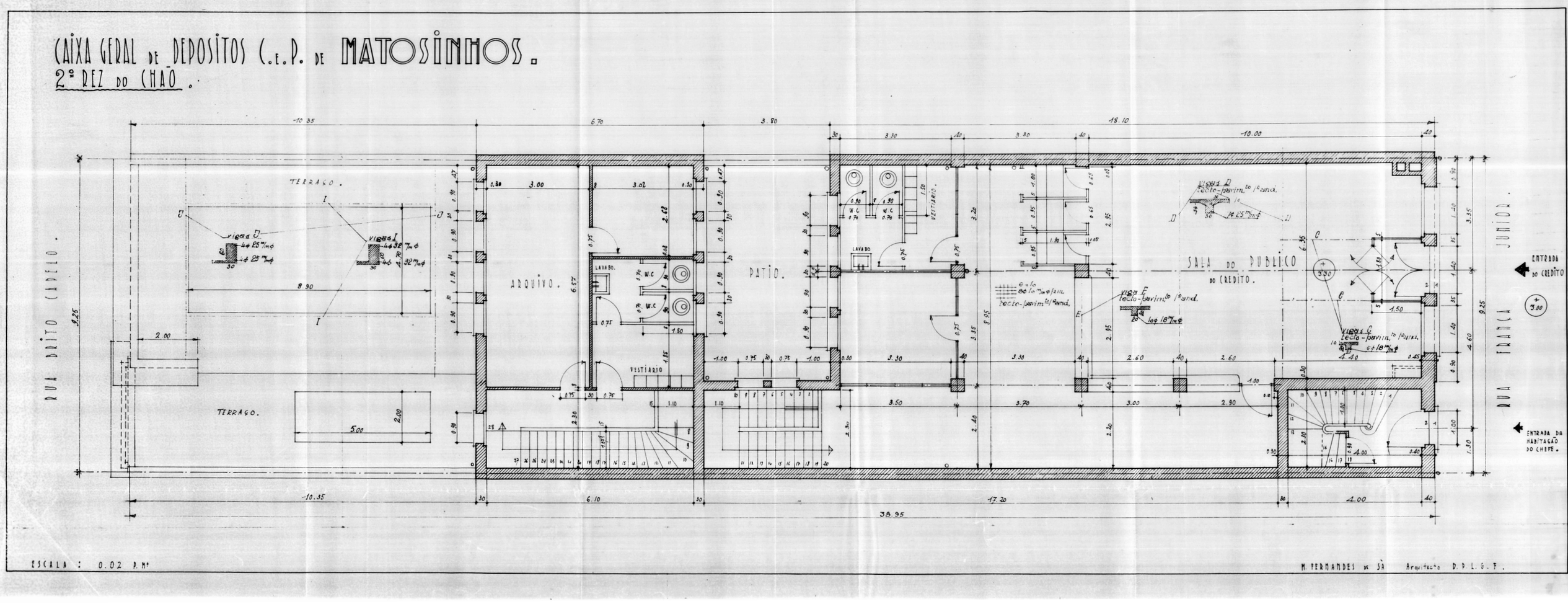
127 | Cópia da memória descritiva escrita pelo autor do projeto

Este bloco bancário é composto pelo vestíbulo de entrada, sala do público - marginada por um balcão e pequenas dependências destinadas a impressões digitais -, sala do tesoureiro, sala de espera que pertence ao gabinete do chefe, casa forte e escada de acesso ao primeiro piso onde se situavam o arquivo e instalações sanitárias. O segundo bloco - a Casa de Crédito e Providência e habitação do chefe que dirigiu a filial, com entrada na Rua França Júnior a uma cota de pavimento superior à Rua de Brito Capelo, é constituído por uma sala do público ladeada por um balcão e instalações sanitárias e, no piso inferior, o armazém, casa forte, casa da caldeira e carvoeira, com acesso independente.

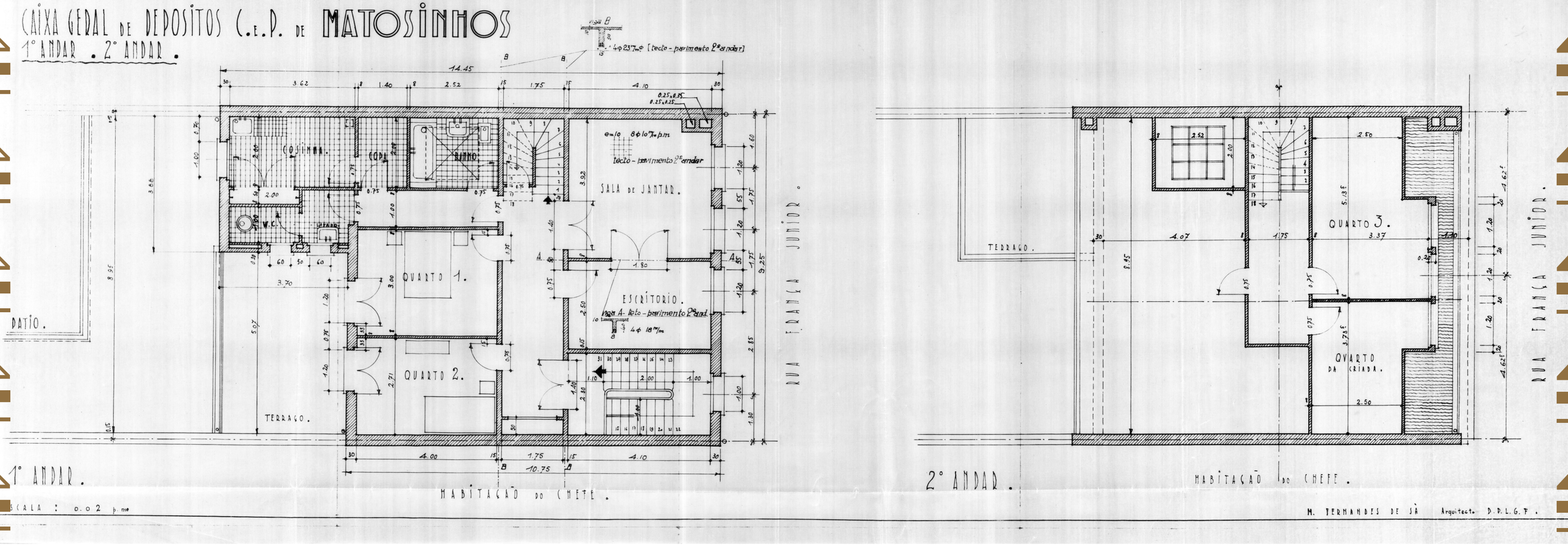
Este mesmo acesso, de sentido vertical e em madeira, dá ligação à habitação do chefe que se situa no andar superior à Casa de Crédito. A residência compreende um piso e águas furtadas, com as seguintes dependências: sala de jantar, escritório, quatro quartos - sendo um o da criada -, dois quartos de banho, cozinha com copa e lavabo, terraço e arrumo no vão do telhado. Os dois apartamentos estão igualmente interligados por um acesso vertical em madeira.



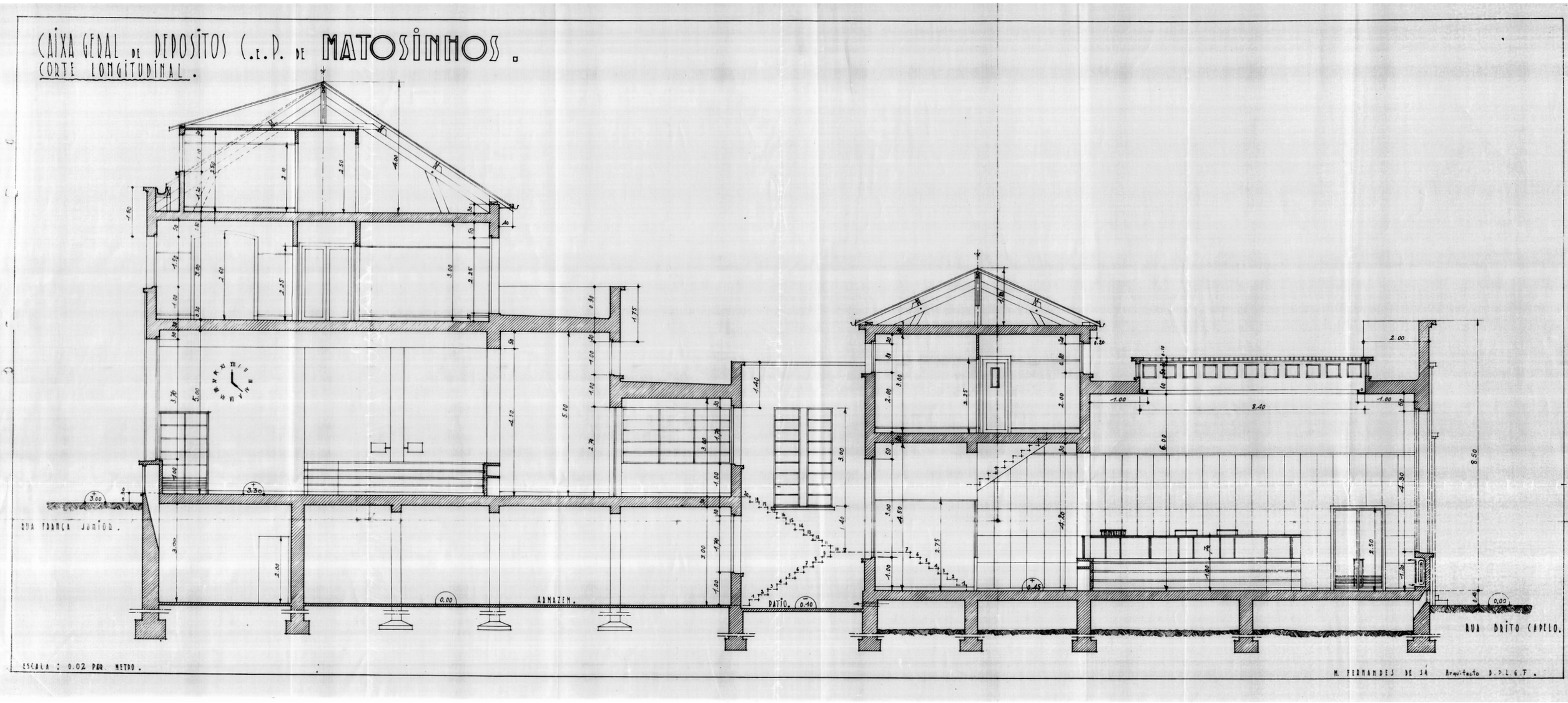
128| Planta do piso 0. Desenho elaborado manualmente pelo arquiteto Manuel Lima Fernandes de Sá, 1937



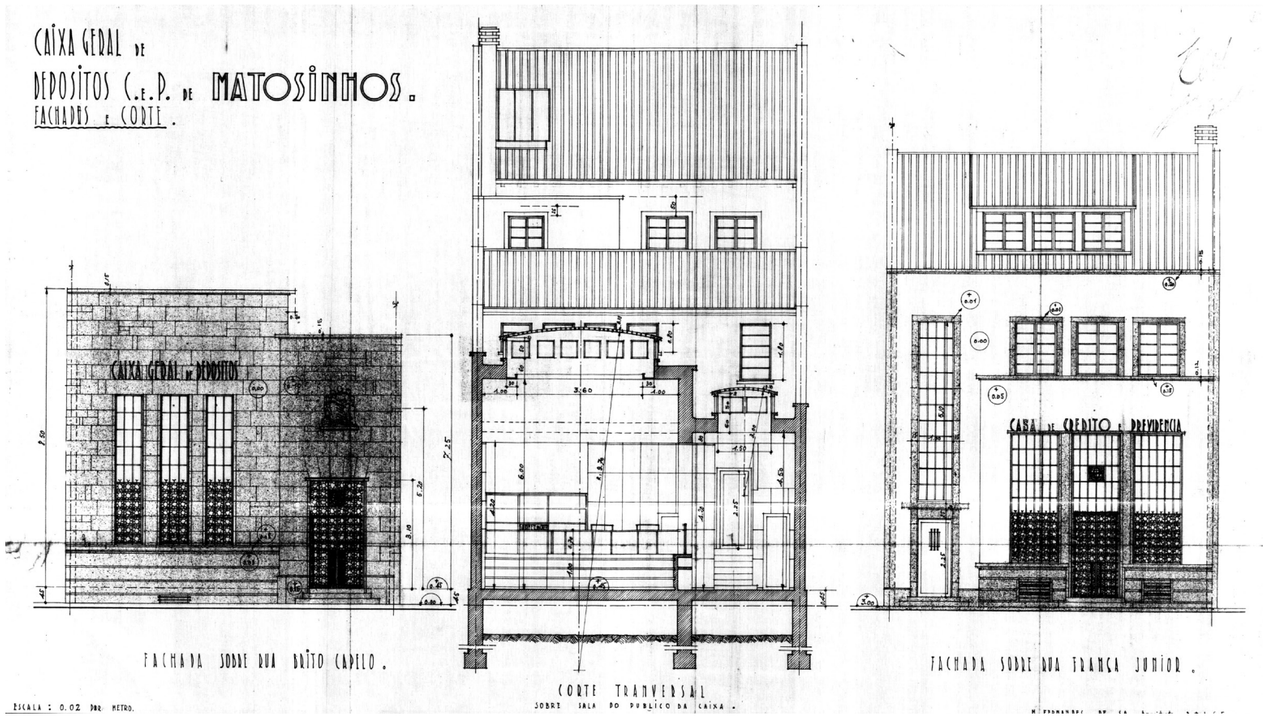
129| Planta do piso 1. Desenho elaborado manualmente pelo arquiteto Manuel Lima Fernandes de Sá, 1937



130| **Plantas do piso 2 e 3. Desenho elaborado manualmente pelo arquiteto Manuel Lima Fernandes de Sá, 1937**

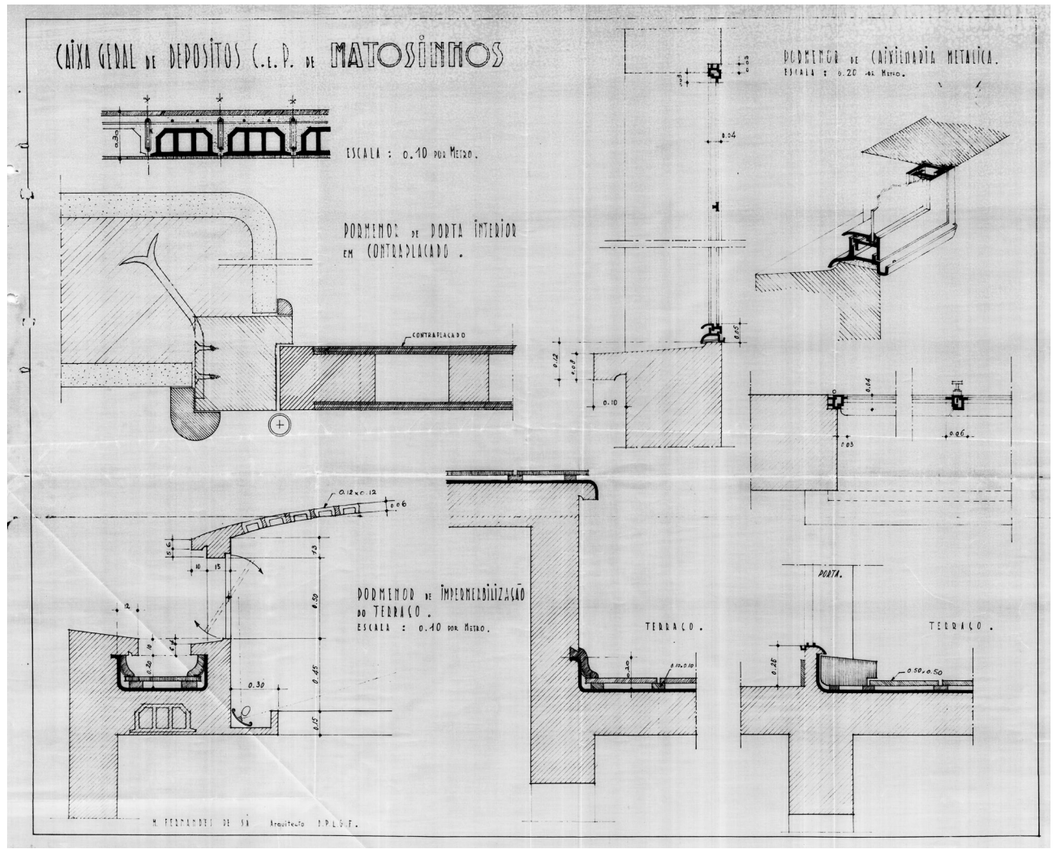


131| **Corte Longitudinal do edifício da CGDC&P, elaborado manualmente pelo arquiteto Manuel Lima Fernandes de Sá, 1937**



132 | **Cortes Transversais do edifício da CGDC&P, elaborados manualmente pelo arquiteto Manuel Lima Fernandes de Sá, 1937**

Os dois blocos bancários, Caixa Geral de Depósitos e Casa de Crédito e Providência, entrelaçam-se por um pequeno saguão destinado à ventilação das dependências unidas. Este tipo de preocupações, como questões de ventilação e a exposição dos materiais às alterações e agentes atmosféricos, são visíveis nos desenhos técnicos, no processo projetual e na preexistência do edifício. Tentando prevenir a rápida erosão e degradação da pedra que compõe a fachada de Brito Capelo, por esta estar direcionada a sul e exposta aos agentes atmosféricos, o arquiteto Manuel Lima Fernandes de Sá desenhou-a em cantaria de S.Gens, uma pedra dura e de grão fino, como os desenhos de pormenor exemplificam. A fachada sobre a Rua França Júnior, por se encontrar mais abrigada, foi estudada em revestimento hidráulico e com os elementos essenciais de construção em cantaria. As fachadas internas sobre o saguão, pelas razões acima mencionadas - na tentativa de aumentar a luminosidade das dependências contíguas e para efeitos de fácil limpeza e manutenção - foram previstas com revestimento a azulejo cerâmico. No entanto, esta mesma aplicação não foi efetuada.



133 | **Desenhos de construção pormenorizados, elaborados manualmente pelo arquiteto Manuel Lima Fernandes de Sá, 1937**



É pau, é pedra, é o fim do caminho
É um resto de toco, é um pouco sozinho
É um caco de vidro, é a vida, é o sol
É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol
(...)
É o mistério profundo, é o queira ou não queira
É o vento ventando, é o fim da ladeira
É a viga, é o vão, (...)
É uma ave no céu, é uma ave no chão
(...)
É o fundo do poço, é o fim do caminho
No rosto o desgosto, é um pouco sozinho
(...)

(TOM JOBIM, 1974, ÁGUAS DE MARÇO)

/2.2

RECONHECIMENTO DO EDIFÍCIO PREEXISTENTE

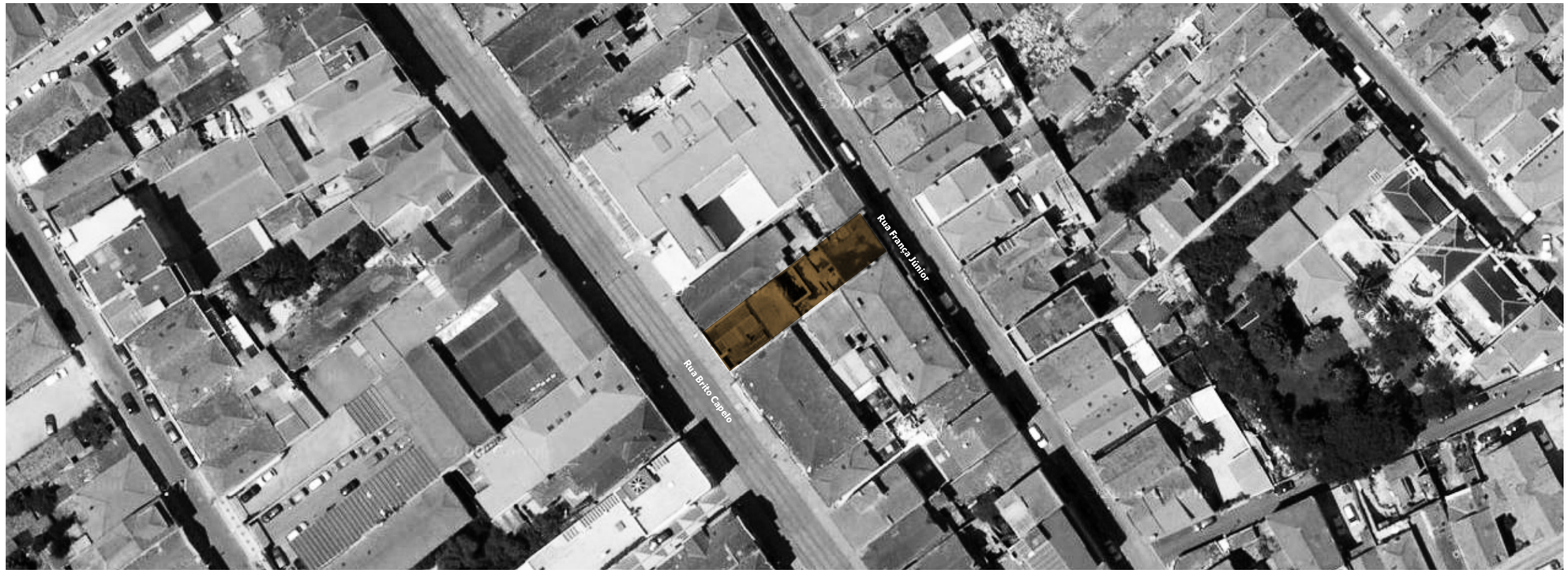
O primeiro contacto com o edifício da antiga Caixa Geral de Depósitos e Casa de Crédito e Providência traduziu-se numa aventura arriscada, numa "evidência falante" (FICACCI, 2000, P. 18), contaminada e nauseabunda. O cenário encontrado revelou destroços e vestígios do abandono, manchas de humidade e fungos. Os vidros partidos, as portas danificadas e os rasgos nas estruturas deixaram passar animais como gatos e aves de pequeno e médio porte que fizeram daquele espaço a sua nova habitação. Esta invasão resultou numa contaminação de pulgas, penas soltas, animais mortos e dejetos pelos pavimentos, paredes e móveis. Apesar do cenário extremamente degradado, os espaços nobres revelaram-se como "gravuras de uma beleza e de uma causticidade furiosa que não tem equivalente" (FICACCI, 2000, P. 28), onde o efeito sobre o espectador "é o de uma emoção sem precedentes, ele acha-se implicado no espaço de representação onde aliás o tema principal vai muito além do limite" da arquitetura, de tal modo que é "imponente e evocador" (FICACCI, 2000, P. 28), "pelas tempestades cromáticas das luzes e das sombras" (FICACCI, 2000, P.12).

As posteriores visitas ao local revelaram-se fundamentais no contacto direto com o espaço de intervenção, na perceção do espaço em ruína e suas variáveis, na avaliação dos espaços e materiais, na análise das estruturas e técnicas aplicadas na sua construção, no levantamento das principais características, no registo e mapeamento de todas as patologias e na verificação dos espaços onde a intervenção irá ser mais profunda. Com a deterioração da construção, desvendámos um edifício com características arquitetónicas peculiares, materiais ricos e pormenores construtivos dignos de serem destacados - os quais serão descritos no capítulo seguinte. Tudo isto faz deste objeto de investigação e projeto, um elemento de inspiração poética que estimula a imaginação e toca o espectador e a sua consciência individual de observador, como se tomasse parte num vivo debate da atualidade (FICACCI, 2000, P.12).





134 | Implantação e localização do edifício em estudo, na cidade de Matosinhos



135 | Lote compreendido entre as ruas Brito Capelo e França Júnior, em Matosinhos

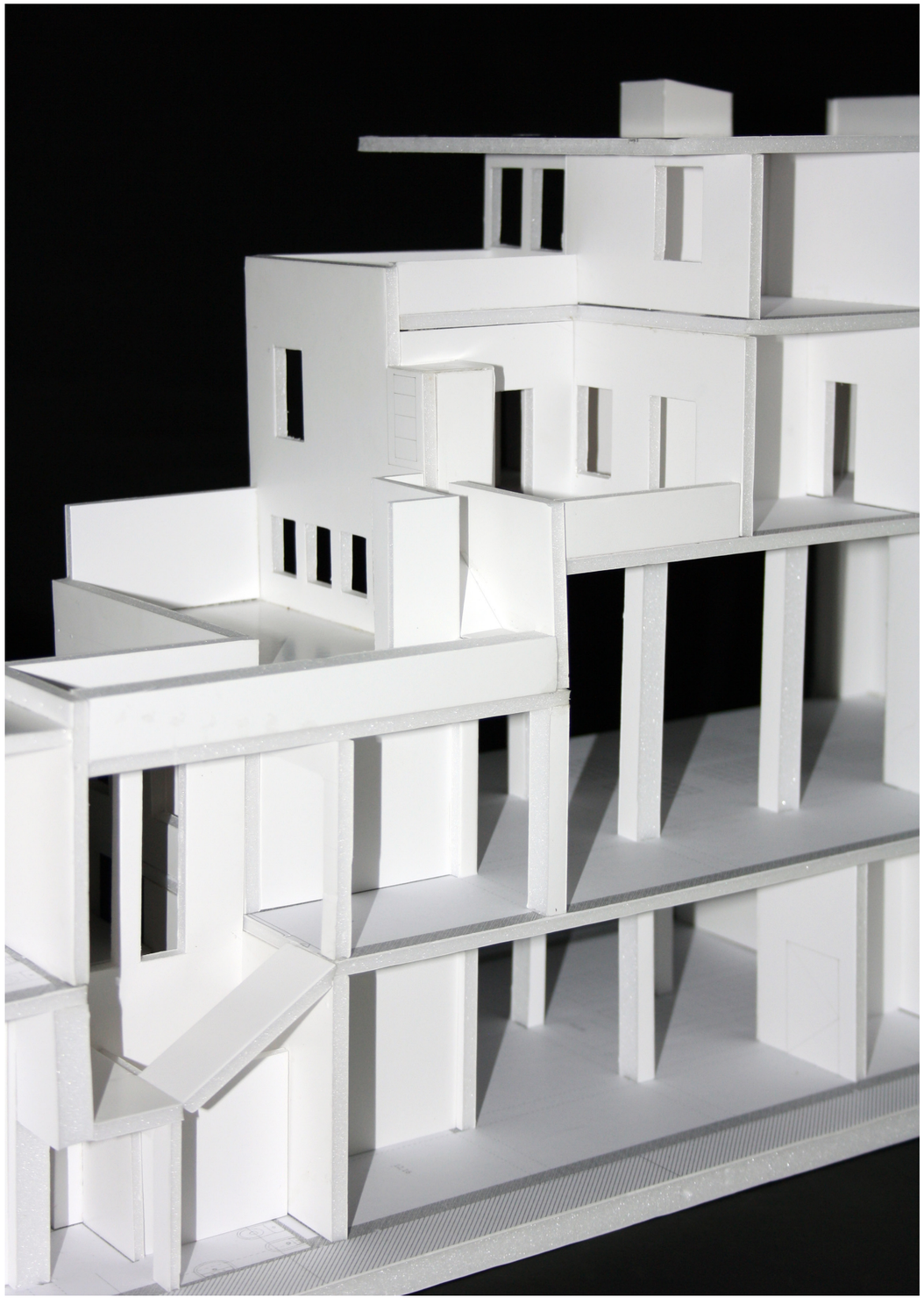
CAPÍTULO 2 • PROJETO



136 | **Fachada da antiga Caixa Geral de Depósitos localizada na rua Brito Capelo**



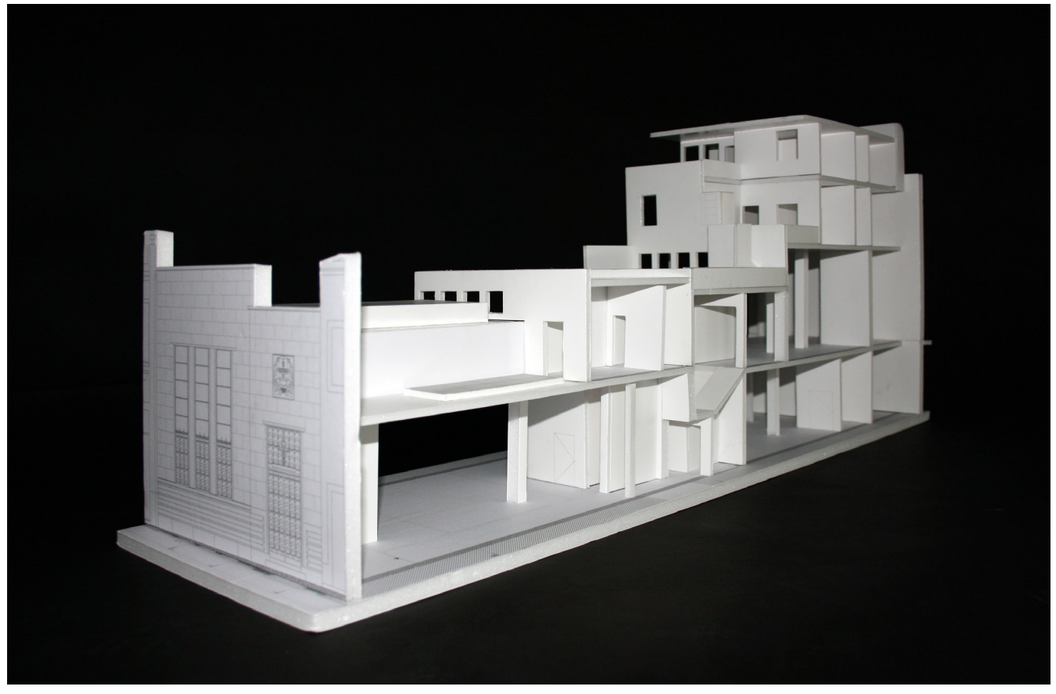
137 | **Fachada da antiga Casa de Crédito e Providência situada na rua França Júnior**



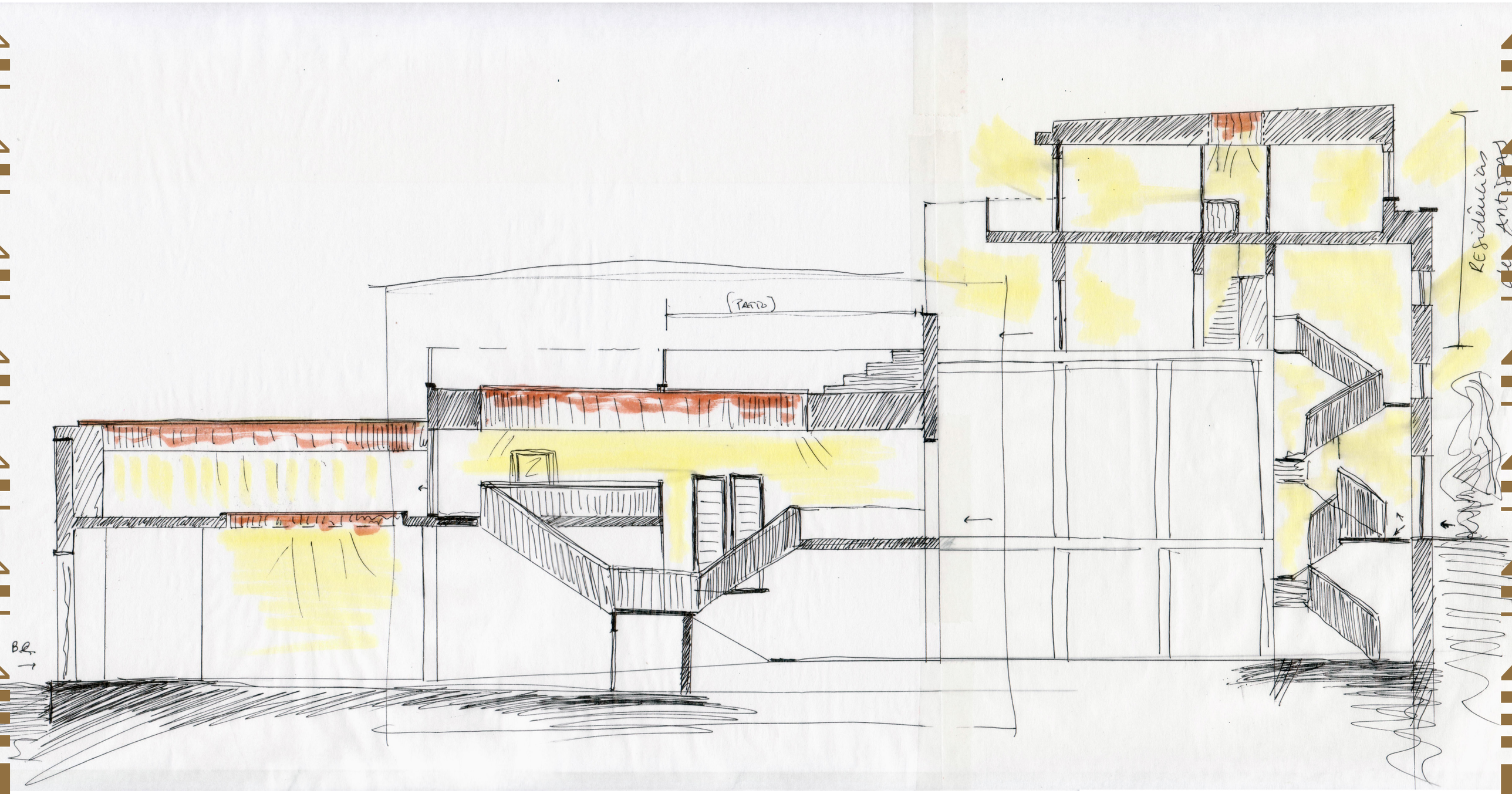
138



139



138 A 140 | **Maqueta de levantamento e estudo da preexistência, à escala 1:50**



141 | Esquisso da preexistência

/2.2.1

ESTADO DE FATO E PATOLOGIAS

O edifício da agência bancária da Caixa Geral de Depósitos e Casa de Crédito e Providência de Matosinhos, classificada como Imóvel de Interesse Público[5], foi construído em betão armado e alvenaria de pedra e tijolo. Este edificado é constituído por dois blocos de construção mista, sustentados por vigas e lajes de betão armado e por paredes de alvenaria de pedra de granito e outras de pequena espessura, de tijolo. O construído, direcionado a nordeste, estende-se por um lote contínuo, comprido e estreito, de 38,95 metros de comprimento e 9,25 metros de largura, com pouca relação interior/exterior e, por isso, virado para o interior. Foi desenhado e erigido sobre a disposição métrica de pilares mestres, de secção quadrangular de 0,40 por 0,40 metros, que o sustentam e definem o espaço interior. Apresenta-nos um claro desnivelamento de cotas ao nível das respetivas entradas principais (frente e tardoz) referentes aos dois blocos arquitetónicos que o constituem, com a diferença de 4 metros de altura. Cada bloco contém uma grande e luminosa sala, de características distintas e materiais nobres. Denominaremos a Sala 1, com entrada pela rua Brito Capelo (entrada principal) e Sala 2, com entrada pela rua França Júnior (entrada tardoz), dependências que mais à frente serão descritas ao pormenor[6]. A única entrada de acesso às residências é desenhada sobre a fachada da rua França Júnior. A relação entre estes dois blocos construídos resulta num pequeno saguão, estreito, compacto e pouco iluminado. Ao lado deste saguão, e como único eixo de circulação e relação mútua entre as duas construções, encontramos dois lanços de escadas que se relacionam de forma densa e com escassez de luz.

Na preexistência verificámos certas alterações ao projeto original, resultado das várias transformações inconscientes a que o edifício foi submetido e que nunca foram registadas ou documentadas. O fato de o edifício apresentar um evidente desnivelamento de cotas ao nível das duas entradas independentes; o fato de a inter-relação entre os dois blocos bancários ser efetuada através de dois lanços de escadas, ambos de 1,10 metros de largura e em betão armado, que se cruzam e se relacionam de forma pouco clara e o fato das duas traseiras que correspondem aos dois blocos da filial resultar num saguão estreito e pouco iluminado, questionam o projeto original e colocam a possibilidade de este mesmo edifício poder ter sido resultado da união de dois conjuntos arquitetónicos já existentes. Apesar de questionarmos e de procurarmos uma solução, não existe informação completa e segura que responda a esta dúvida.

Ao compararmos os desenhos de projeto originais com os desenhos da preexistência, verificamos discordâncias métricas. Nas plantas originais, o edifício encontra-se com a forma retangular, com paredes perpendiculares e simétricas. Na verdade, o levantamento métrico e a preexistência revelou-nos que o edifício encontra-se enviesado, do lado da fachada sobre a rua França Júnior e perpendicular do lado da fachada sobre a rua Brito Capelo, seguindo as linhas de terreno e das vias públicas que o delimitam. O edifício preexistente conta com um total de 38,70 metros de comprimento do lado maior e 38,30 metros do lado menor; 8,90 metros de largura, com 16,30 metros de altura do lado maior (alçado tardoz) e 8,70 metros do lado menor (alçado frontal).

[5] Imóvel de Interesse Público: "Um bem considera-se de interesse público quando a respetiva proteção e valorização represente ainda um valor cultural de importância nacional, mas para o qual o regime de proteção inerente à classificação como de interesse nacional se mostre desproporcionado".
[EM DIÁRIO DA REPÚBLICA, 2001, ARTIGO 15]

[6] Importa referir que estes dois espaços encontram-se em boas condições construtivas.



142 | **Fotomontagem da Sala 1**



143 | **Claraboias da Sala 1**

Destacando, principalmente, os espaços e pormenores mais distintos que constituem o edifício, iniciaremos a descrição destas mesmas características pela ampla **Sala 1**. Este espaço é iluminado lateralmente por três altos e estreitos vãos que recortam a fachada e por duas aberturas envidraçadas no teto, de iluminação zenital. Os vãos laterais que retalham a fachada de Brito Capelo assumem-se de caixilharia de ferro e vidro simples, com uma métrica retangular que se apresenta equivalente nos três vãos, dividindo a caixilharia em oito partes iguais. Destas oito divisões podemos visualizar que, nos vãos laterais, três segmentos são reguláveis por uma roldana pois encontram-se a uma altura de mais de 4 metros e apenas um segmento é regulável manualmente, já que está disposto a uma altura de pouco mais de 2 metros. A única diferença dos vãos laterais para o vão central é que, neste, apenas uma divisão é regulável manualmente. No edifício preexistente não consta a presença da roldana que regulava a climatização e ventilação deste espaço, mas sabemos da sua presença através do único vestígio que ainda se prende à caixilharia. Uma vez que os três vãos se encontram desenhados a uma cota alta em relação à rua, a 1,60 metros de altura, não existe relação de fachada com o interior e, por isso, a relação interior/exterior apresenta-se dificultada, pois quem passa na rua não consegue visualizar o espaço interior e quem está na sala tem dificuldades em observar a via e o que nela decorre. O vão central, a claraboia maior e disposta no centro da sala, tem a particularidade de filtrar a luz natural através do material que a compõe: tijolos de vidro[7]. A luz natural, proveniente das aberturas envidraçadas no teto, confere um efeito de desmaterialização à sala. As paredes que compõem esta divisão são revestidas, quase na totalidade, a mármore de cor rosa, denominado *Rosa Portugal*, de Estremoz (região do Alentejo), pedra comummente aplicada para ornamentar os edifícios do Estado e os que correspondam ao património histórico português. Grande parte da extensão coberta a mármore *Rosa Portugal*, encontra-se deteriorada com manchas de cola e pedaços de cortiça, fruto de aplicação menos cuidadosa por parte dos funcionários da antiga filial bancária. Em certas áreas, a mármore encontra-se quebrada e noutras, podemos encontrar apenas o vestígio da sua existência.

[7] Apesar desta singularidade, prevemos que na década da sua construção o tijolo de vidro não seria uma boa opção estética e por este edifício se tratar de um monumento do Estado – símbolo de ostentação e monumentalidade – o material que constitui a claraboia foi oculto por um vidro opalino e sustentado por uma grade metálica, difundindo assim a luz natural. Esta mesma solução foi igualmente aplicada na claraboia pequena e o suporte metálico que sustentava o vidro opalino ainda hoje se mantém.

CAPÍTULO 2 • PROJETO



144 | **Entrada da Sala 1 pela rua Brito Capelo**



145 | **O interior preexistente da Sala 1**



146 | **Os vãos altos e estreitos que recortam a fachada do edifício**



147



148



149



150



151

146 A 151 | **Pormenores da caixilharia preexistente**



152 | **Fotomontagem da parede que contém o mármore Rosa Portugal**



153



154



155

153 A 155 | **Estado deteriorado do mármore preexistente com manchas de cola e cortiça**



156 | **Vista exterior da claraboia grande para as fachadas interiores do edifício**



157 | **Vista exterior da claraboia grande para a rua Brito Capelo**



158 | **Vista exterior da claraboia pequena**



159 | **Pormenor exterior da claraboia pequena**



160



161

160 E 161 | **Pormenor exterior das aberturas para ventilação da claraboia grande**

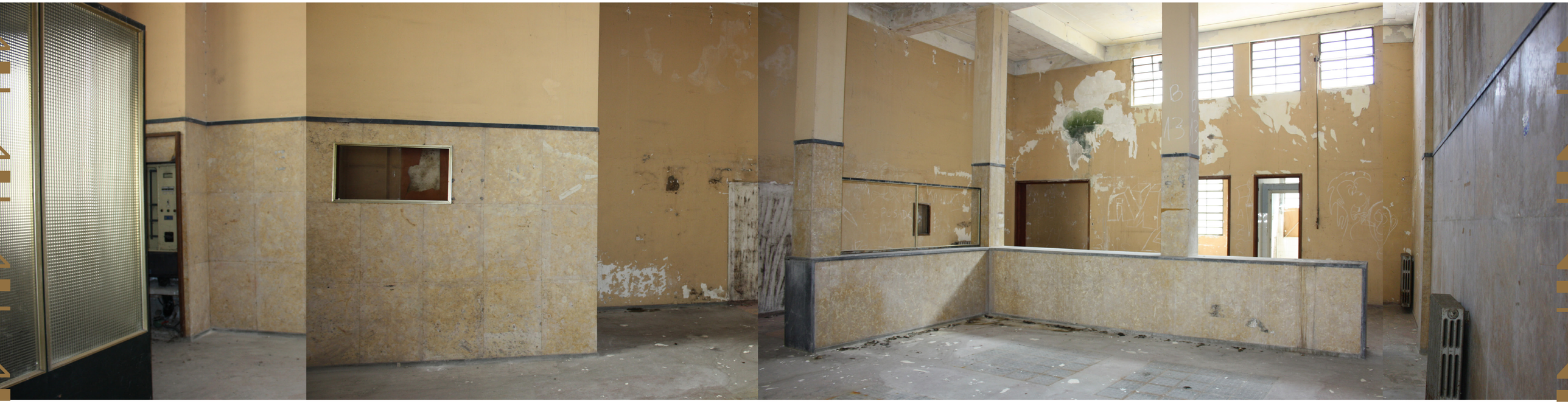


162 | **Vista exterior dos tijolos de vidro da claraboia grande**



163 | **Fotomontagem da rua Brito Capelo vista sob o exterior da claraboia grande**

Do lado oposto ao espaço ante descrito, encontramos a **Sala 2**, delimitada por um balcão de serviço que, outrora, diferenciava o público do privado e que se encontra apoiado em três pilares que correspondem ao sistema construtivo deste bloco. Os dois elementos que compõem esta sala, paredes e balcão, são ornamentados com mármore *Amarelo Negrais*, de Esmoriz (região de Aveiro) ainda em bom estado de conservação, no entanto, a estrutura de madeira que suporta o balcão encontra-se bastante danificada.



164 | **Fotomontagem da Sala 2**



165 | **Entrada interior da sala 2**



166 | **Vista da entrada interior da sala 2**

CAPÍTULO 2 • PROJETO



167 | **Interior da Sala 2**



168 | **Pormenor da caixilharia preexistente**



169 | **Pormenor da entrada principal da Sala 2**



170 | **Fachada interior da Sala 2 e respetivos vãos com manípulo de abertura dos mesmos**

Esta dependência é iluminada por dois tipos de vãos diferentes e que se situam nas extremidades da sala. Na fachada com direção à rua França Júnior, os vãos apresentam-se em caixilharia de ferro, com vidro simples e martelado, desenhando na face do edifício uma métrica quadriculada que a distingue. Esta métrica divide a fachada em cinco blocos diferentes, subdividindo a caixilharia em vinte pequenos vãos e, tal como acontece nos vãos laterais que pertencem à fachada de Brito Capelo, os três primeiros vãos laterais são reguláveis por uma roldana, pois encontram-se a mais de três metros de altura. No entanto, também nesta fachada não se encontra o mecanismo de regularização. Estes vãos encontram-se, de igual forma, projetados a uma cota alta em relação à rua e, por isso, não existe relação de fachada com o interior e relação de exterior/interior como acima descrevemos. Esta divisão é iluminada, principalmente, pelos vãos dispostos na fachada oposta - pois esta encontra-se direcionada a Sul - desenhados e situados a uma cota alta em relação ao pavimento da mesma, a mais de 3,50 metros de altura, e reguláveis manualmente por um manípulo, sistema que se encontra em todos os restantes vãos do edifício. Os quatro vãos desta fachada assumem-se, de igual modo, em caixilharia de ferro e vidro simples, subdividida em seis partes iguais, numa métrica retangular.



171



172

171 E 172 | **Pormenor dos sistema de abertura dos vãos e respetivo manípulo**



173 | **Vista do balcão da Sala 2**



174 | **Pormenor do estado degradado do balcão**



175 | **Pormenor dos tijolos de vidro que pavimentam parte da Sala 2**

A laje de pavimento desta dependência é constituída parcialmente por tijolos de vidro, pormenor essencial, ainda que insuficiente, para iluminar a cave que antigamente serviu de armazém à agência bancária. Para além deste detalhe construtivo que pertence à sua caraterização, a cave tem a particularidade de ser totalmente revestida a azulejos de cor branca, de pouca espessura e forma quadrada, de comum dimensão de 15 por 15 centímetros e com uma das faces vidrada e lisa. A aplicação dos azulejos que cobre três das quatro paredes da cave consistiu numa aplicação premeditada, uma vez que a cerâmica branca transmite a noção de ampliação do espaço e, por se tratar de um material vidrado, reflete a pouca luz que a cave alcança. No entanto, o painel de azulejos que cobria na íntegra as paredes desta divisão encontra-se parcialmente deteriorado, apresentando-se desagregado da superfície.



176 | **Pavimento da Sala 2 com tijolos de vidro**



177 | **Cave que serviu de armazém à agência bancária**



178 | **Pormenor dos tijolos de vidro no interior da cave**



179 | **Pormenor do estado degradado do painel de azulejos que reveste as paredes da cave**

A **zona central** contém um saguão, um sistema de conexão vertical e vários compartimentos de pequenas dimensões, de traçado forçado e retalhado[8], que impedem a leitura direta e contínua da dimensão longitudinal de todo o lote. Estas divisões construídas à *posteriori* retiram iluminação natural aos elementos agregados e anulam a lógica de desenho e relação entre os dois blocos edificados.

[8] Estes compartimentos não constam nos desenhos originais da autoria do arquiteto Manuel Lima Fernandes de Sá, 1937.



180



181



182

180 A 182 | **Vista das diferentes fachadas exteriores do saguão**



183 | **Dimensão do saguão visto das residências**



CAPÍTULO 2 • PROJETO



185 | **Pormenor das fachadas que delimitam o saguão**



186 | **Pormenor das fachadas que delimitam o saguão**



187

185 E 187 | **Pormenor do pavimento do saguão**



188



189

188 E 189 | **Exterior e vão de acesso ao saguão**



190 | **Pormenor do vão, porta e janela, de acesso ao saguão**



191



192

190 E 192 | **Dependências que antecedem o saguão**



193 | **Fachada das residências e vizinhança vista do terraço**

Os dois últimos pisos que compõem o edifício foram, outrora, a residência permanente do chefe responsável pelo antigo bloco bancário e sua família. O único acesso a estes dois pisos efetua-se pela entrada independente sob a rua França Júnior, através de três lanços de escadas. Os dois restantes lanços, inferiores, acedem à cave. Este espaço, ausente de luz natural, serviu de casa das máquinas onde se situavam a caldeira e a carvoeira. O acesso vertical, construído em betão armado e revestido a madeira, contem iluminação direta através de dois rasgos na fachada, suficientes para iluminar parte da escadaria. Estes dois vãos, à semelhança dos restantes vãos precedentemente descritos, são constituídos por vidro simples e caixilharia metálica, com uma métrica simples, dividindo a caixilharia em três partes iguais. O corrimão que esculpe a escada apresenta-se de ferro pintado, no entanto, encontra-se danificado com zonas enferrujadas. Os espaços interiores são caracterizados pelos vãos de madeira e vidro simples e pelos pavimentos assoalhados, revestindo alguns espaços com madeira laminada ou tacos de 14 centímetros, previamente alinhados em grupos de três ou com desenho em espinha. Para aceder ao último piso das residências, a preexistência apresenta-nos um bloco de escadas, de dois lanços, toda em madeira. O estado deteriorado desta escada é resultado das infiltrações provenientes das chuvas, pois a claraboia que ilumina este acesso vertical encontra-se a céu aberto, sem proteção. O desenho do corrimão que acompanha a escada principal ante descrita é o mesmo desenho que conduz este mesmo acesso vertical, igualmente em ferro pintado e deteriorado em certas partes. Também nas residências encontramos alterações projetuais que não constam nos desenhos originais do arquiteto Manuel Lima Fernandes de Sá. Na preexistência, deparamo-nos com coberturas planas ao invés de telhados de quatro águas e com alterações espaciais em algumas divisões.

CAPÍTULO 2 • PROJETO



194 | **Escada de acesso às residências**



195 | **Os vãos que iluminam parte da escadaria**



196



197

196 E 197 | Pormenor do corrimão da escada de acesso às residências



198 | **Porta de entrada para o terraço superior das residências**



199 | **Estado degradado de um dos compartimentos das residências**



200



201

200 E 201 | **Pormenor das escadas no interior das residências**



202 | O estado deteriorado do pavimento de uma das salas das residências



203 | Corredor e compartimentos das residências

CAPÍTULO 2 • PROJETO



204



205



206



207

204 A 207| Estado degradado dos vãos e fachadas das residências



208



209

208 E 209 | **Interior e exterior da cozinha das residências e respetivos vãos**



210



211



212

210 A 212 | **Pormenores do exterior das residências**



213 | **Vista da cobertura das residências**



214 | As fachadas interiores das residências vistas do terraço

CAPÍTULO 2 • PROJETO

[9] Complementar a leitura com os desenhos de levantamento e mapeamento das patologias que revestem o edifício.

Com o levantamento e estudo de diagnóstico, verificámos que as principais patologias[9] que residem no edificado são fissuras e infiltrações. As fissuras encontradas nas paredes são superficiais e pouco agressivas, não comprometendo, ainda, a estabilidade da construção nem afetando os elementos estruturais. Apresentam como causas a falta de conservação e manutenção do edifício, as condições climatéricas e a perda e degradação dos isolamentos térmicos, comprometendo assim, a integridade estrutural a longo prazo. Estas fissuras originam a infiltração de água que, devido ao seu poder de penetração, afetam sobretudo a estrutura física da construção, mas também a habitabilidade do espaço, pois são responsáveis pelo ambiente húmido propício ao abrigo de micro- organismos, comummente denominados de fungos. A água penetra através de fendas ou aberturas em diversas direções, atravessando e danificando as estruturas, como coberturas, telhados, lajes de pisos e tetos, paredes, pavimentos, escadas, portas e janelas. Assim, as infiltrações nas lajes que se encontram em contato com o solo provocam humidades ascendentes, deteriorando os acabamentos dos pavimentos e provocando o seu destacamento; nas paredes em contato com o solo provocam a deterioração das argamassas e pintura de revestimento, pois perdem resistência e destacam-se da superfície; nas estruturas de betão que se encontram expostas à ação da água (coberturas planas e espaços térreos), as infiltrações de água afetam as armaduras e provocam o compromisso estrutural, podendo a longo prazo, ou, num caso mais grave e com a continuidade deste problema, entrar em rotura e possível desabamento do edifício. As infiltrações nas coberturas dão origem à degradação e corrosão dos materiais preexistentes e ao aparecimento de humidades que, para além de causarem problemas estruturais, também afetam transversalmente a edificação a nível estético com o aparecimento de fungos e manchas que diminuem a salubridade e habitabilidade do espaço. A agravar estes fatores e pelo fato de o edifício estar ao abandono, o espaço encontra-se sujo e degradado.



215 | Desagregação da tinta que reveste a parede



216 | Deterioração da parede



217 | Desagregação do painel de azulejos da parede e ausência das louças sanitárias



218 | Sinais de infiltrações na parede



219 | Desagregação do revestimento e deterioração da parede



220 | Desagregação e deterioração do mármore da parede



221 | Desagregação do revestimento da parede, com as infraestruturas à vista

CAPÍTULO 2 • PROJETO



222 | **Mancha de humidade causada pelas infiltrações estruturais**



223 | **Organismos biológicos e deterioração do revestimento da parede**



224 | **Revestimento de madeira degradado**



225 | **Pavimento de madeira deteriorado e desagregado. São visíveis manchas de humidade**



226

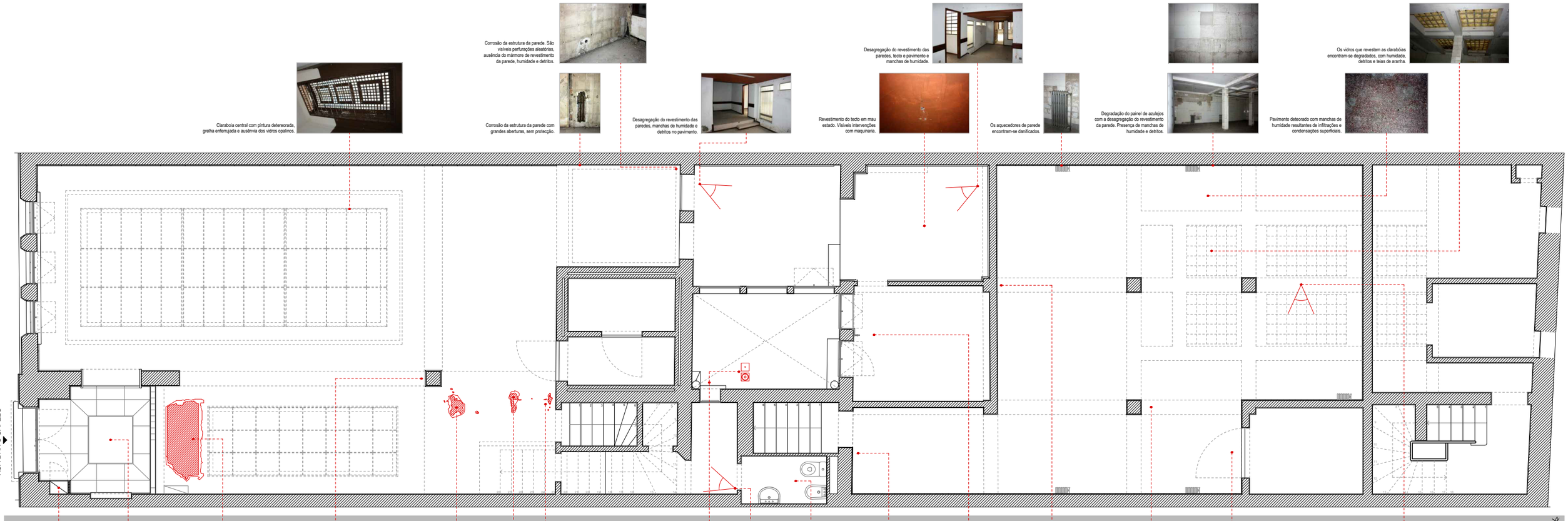


227



228

226 A 228 | **Infraestruturas à vista com a desagregação dos revestimentos derivados das infiltrações estruturais. Presença de humidades e organismos biológicos causando a insalubridade dos espaços interiores**





229 | Desenho de levantamento e mapeamento das patologias que revestem o edifício. Planta piso 0, escala 1.100
Nota: Este desenho pertence ao conjunto de desenhos técnicos de levantamento e mapeamento das patologias, produzido à escala 1.50



/ 2.2.2
DEFINIÇÃO DE UMA ESTRATÉGIA DE INTERVENÇÃO

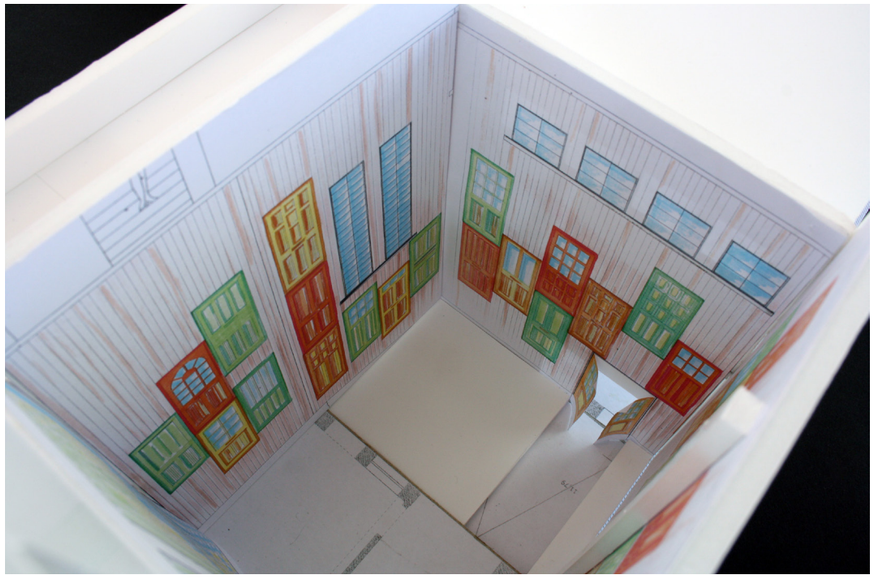
Depois de analisarmos, de forma exaustiva, os pormenores construtivos e características espaciais que classificam o edifício da antiga Caixa Geral de Depósitos e Casa de Crédito e Providência, começamos por definir a nossa estratégia de intervenção. Esta teve sempre como princípios a adaptação e relação da preexistência às novas necessidades provenientes do programa estabelecido, atribuindo níveis de habitabilidade e práticas contemporâneas, seguindo a lógica do restauro e conservação dos espaços e materiais que lhe pertencem. O foco da intervenção foi, desde o início, a zona central do edificado, espaço que compreende os maiores problemas de construção, iluminação e de relação dos dois blocos construídos. Neste sentido, a estratégia de projeto passa pela ampliação do saguão, transformando-o, agora, num pátio, num espaço habitável e elemento de articulação de todo o edifício construído.

Antes de apresentarmos de forma clara e pormenorizada a estratégia de intervenção definitiva, entendemos que será relevante apontar as diferentes e diversas fases pelas quais o projeto passou, estudos que se encontram ilustrados e descritos detalhadamente no dossiê de processo[10]. Cada etapa descrita representa uma versão do mesmo propósito: **aproveitar o máximo da preexistência e desenvolver o projeto de adaptação funcional deste edifício a partir da zona central do lote.**

Os primeiros ensaios sobre o pátio seguiram a lógica do restauro e da reutilização de materiais antigos e desaproveitados, como portas de madeira e tijolos de vidro de diferentes texturas, as portas como revestimento das zonas a cobrir e o tijolo de vidro na incidência dos vãos. A seguir, foram realizados estudos com desperdícios de madeira e chapas metálicas enferrujadas. Seguidamente, experimentou-se a aplicação de um *patchwork* de azulejos portugueses. Por fim e em conjunto com o *patchwork*, estudamos a possibilidade de aplicar um novo material denominado *Solid Poetry*[11]. Este material resulta da simbiose entre o betão afagado e a água, destacando-se, por exemplo, com a chuva, pois é através do contacto da água no betão que surge a imagem que nele se encontra gravada. Depois de diferentes estudos, com vários avanços e recuos, compreendemos que a estratégia de intervenção não passava pela reutilização de materiais desaproveitados, pois o resultado tornaria o pátio demasiado cénico e denso. Posteriormente, os ensaios sobre a área a intervencionar tentaram reproduzir a imagem de uma ruína, representação que se verificou grosseira e tosca e de certa forma, falsificada. Avançamos nos estudos e desta vez, a seleção do **betão** como material diferenciador e caracterizador da operação, marcou um novo rumo na intenção e definição da estratégia de intervenção, que de seguida, iremos descrever.

[10] Neste dossiê, apresentamos imagens conceptuais, vários esquissos e maquetas de estudo, que nos ajudaram a compreender e a estudar cada intenção de projeto.

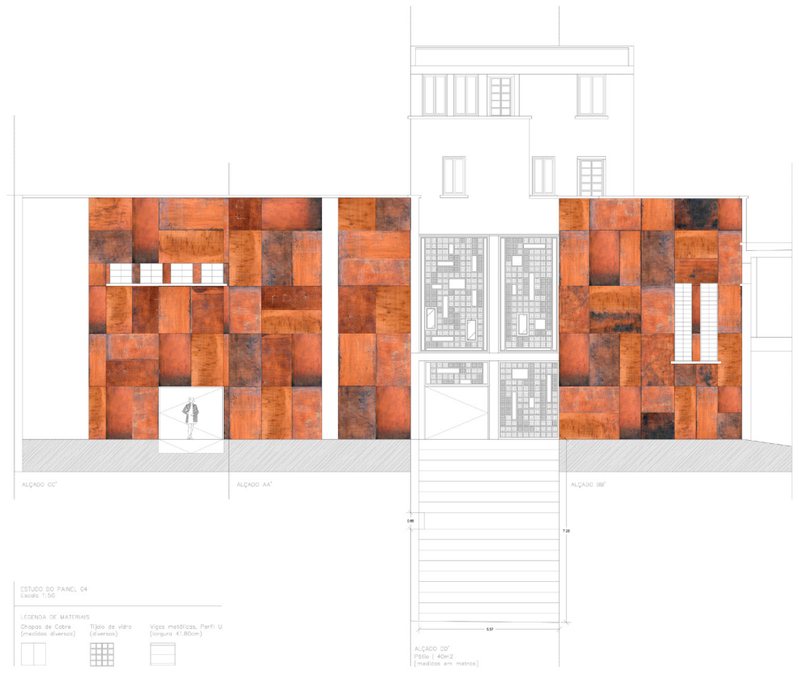
[11] Este material foi criado em 2004 pelos designers holandeses Frederik Molenschot e Susanne Happle (solidpoetry.com).



230| Maqueta de estudo com a aplicação das portas e tijolos de vidro. Estudo realizado à escala 1:50



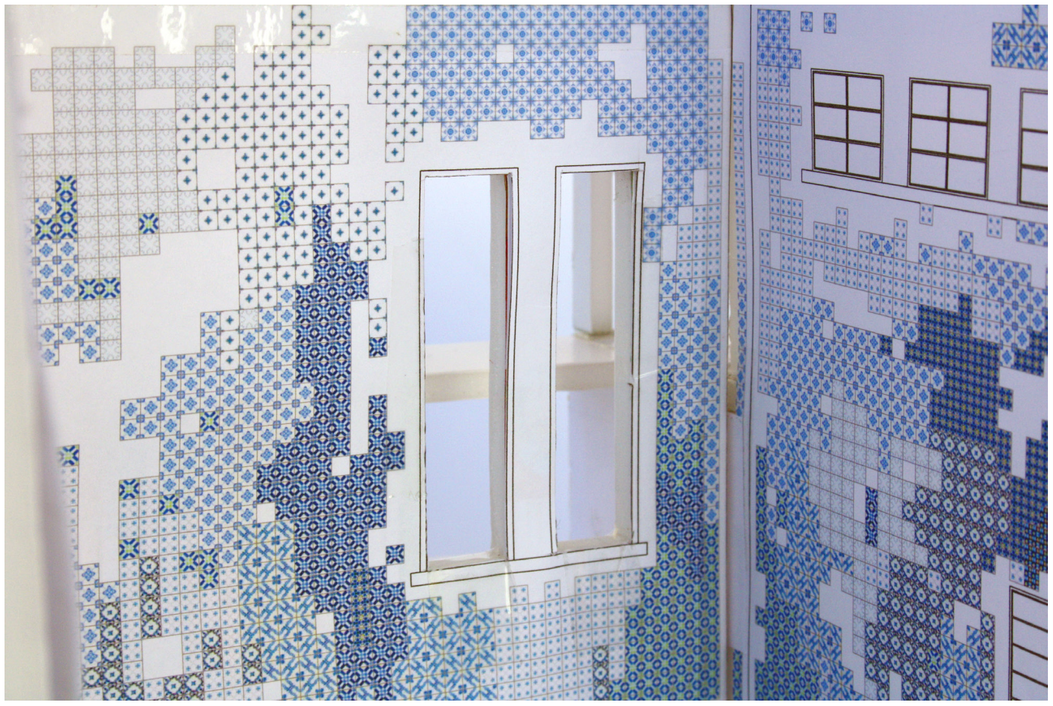
231| Planificação do pátio com a colocação da madeira nas fachadas. Estudo realizado à escala 1:50



232 | Planificação do pátio com a colocação das chapas de cobre nas fachadas. Estudo realizado à escala 1:50



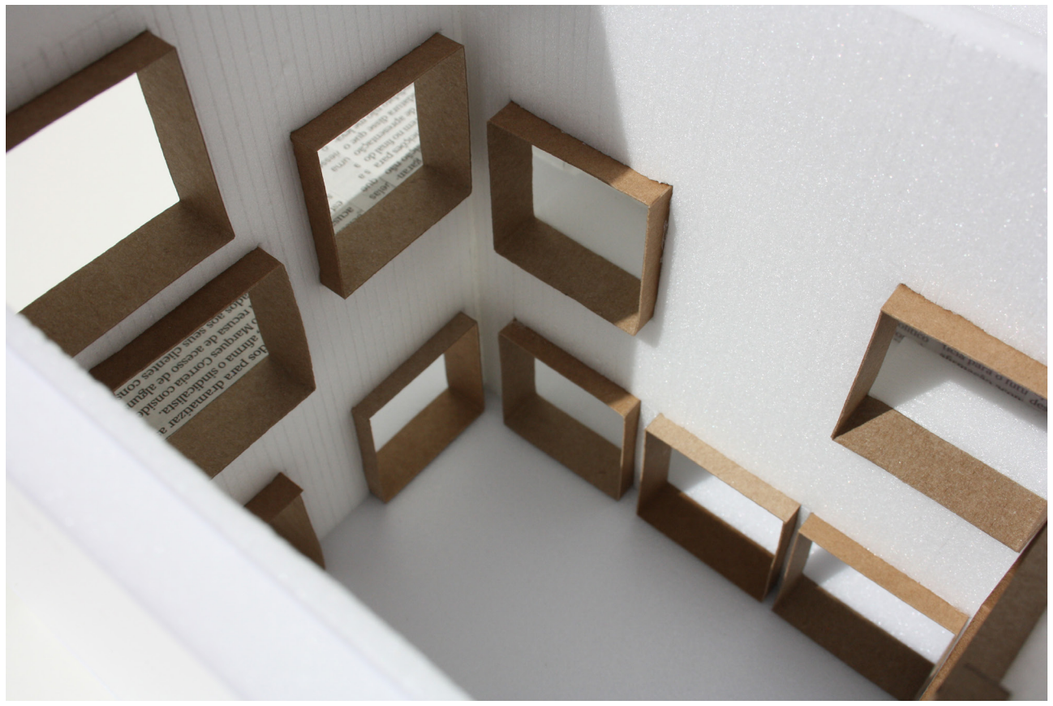
233 | Planificação do pátio com a combinação de dois materiais – *patchwork* de azulejos portugueses e betão gravado no pavimento. Estudo realizado à escala 1:50



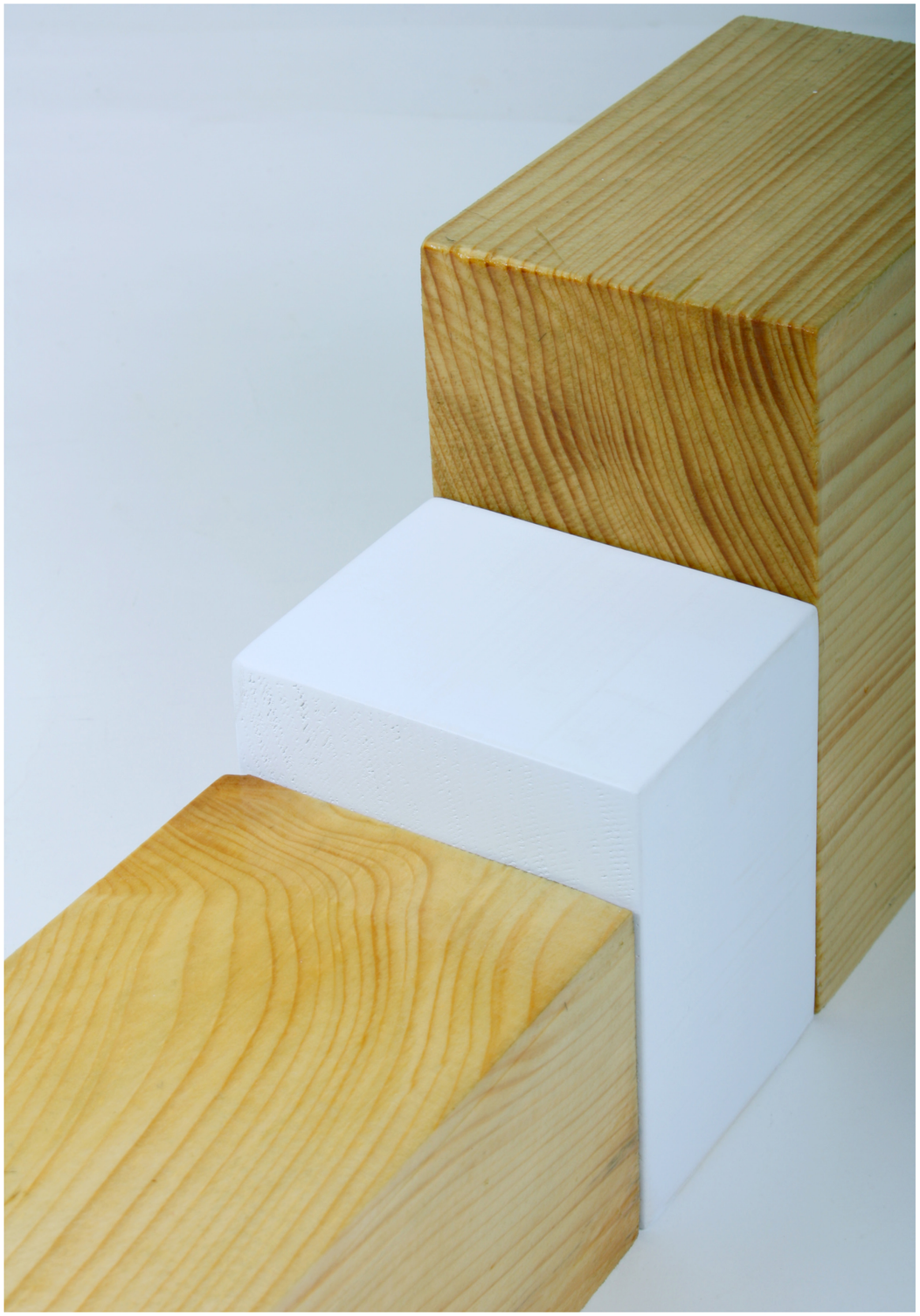
234 | Maqueta de estudo com a aplicação do *patchwork* de azulejos na zona do pátio, realizada à escala 1:50



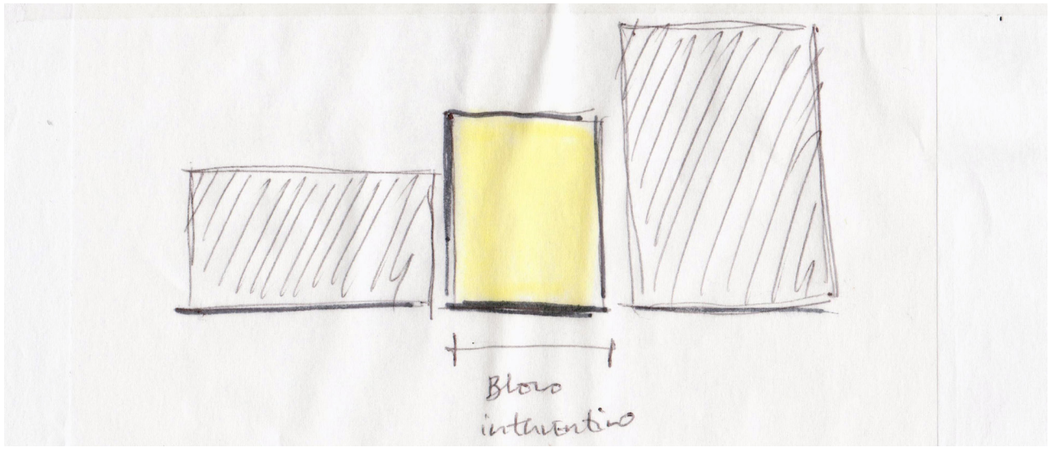
235 | Maqueta de estudo à escala 1:25, na tentativa de reproduzir o aspeto de uma ruína



236 | Maqueta de estudo na relação da preexistência com a introdução do novo elemento em betão e respetivos vãos. Estudo realizado à escala 1:50



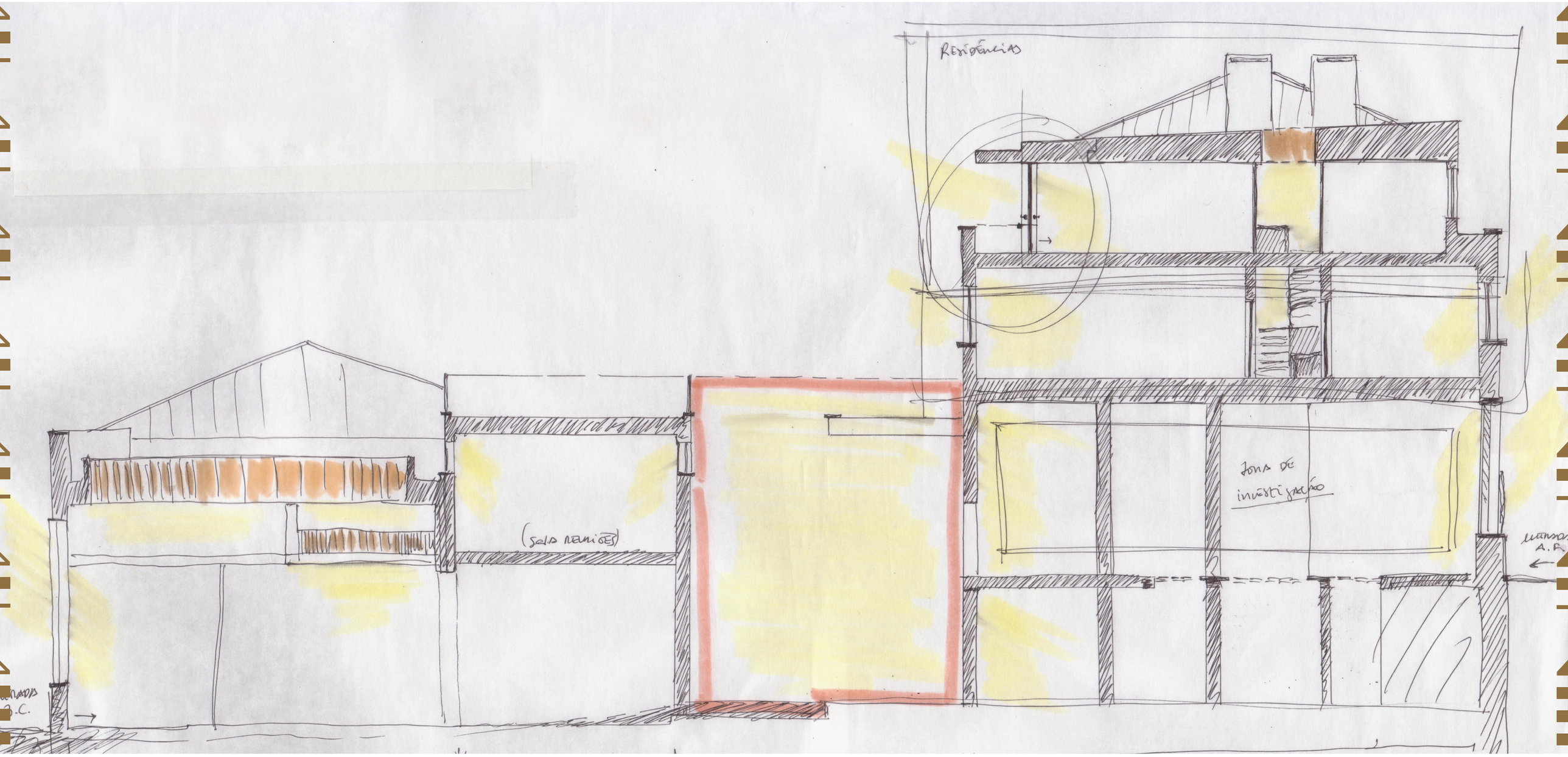
237 | **A relação dos dois blocos arquitetónicos preexistentes com o novo elemento em betão de cor branca. Maqueta conceptual realizada à escala 1:100**



238 | **Esquisso conceptual. A relação da preexistência com o novo elemento central em betão**

A estratégia de intervenção centra, por isso, a ampliação do saguão e consequente definição de um amplo **pátio**. Com esta transformação, conferimos ao edifício maior definição arquitetónica, maior iluminação e ventilação, reforçamos o seu carácter centrípeto (voltado para um centro espacial) e clarificamos a sua dimensão espacial e distributiva. Neste sentido, o pátio assume-se como **o elemento clarificador e organizador da composição espacial e pivô central de articulação dos dois blocos construídos**. Com a criação de um novo eixo de circulação paralelo à extensão do mesmo, valorizamos a dimensão longitudinal do lote construído e criamos uma ligação interior, direta e contínua, aspeto inexistente na preexistência.

O pátio, estimado em 42 metros quadrados, situa-se no centro do lote e é delimitado através de um elemento em betão armado, de cor branca, com o desenho da cofragem gravado, com 7,36 metros de largura por 5,85 metros de comprimento. Os novos vãos que o complementam, com desenho quadrangular e de dimensões que variam entre os 1 por 1 metros, 1,5 por 1,5 metros e 2 por 2 metros, extensões completamente diferente dos vãos preexistentes, prevêem-se salientes das paredes e revestidos a chapa metálica. A inserção da vegetação como elemento natural e de cor ajuda a conferir conforto visual para o utilizador. Este novo elemento verde pavimenta o pátio e o terraço superior pertencente às residências. As floreiras que carimbam as paredes brancas do pátio, contém dimensões que variam entre 1 por 1 metros e 2 por 2 metros e destacam-se com leitura e revestimento igual aos vãos. Os novos vãos, as floreiras e o pavimento relvado, conferem ao pátio uma nova imagem, um novo espaço, agora, habitável.



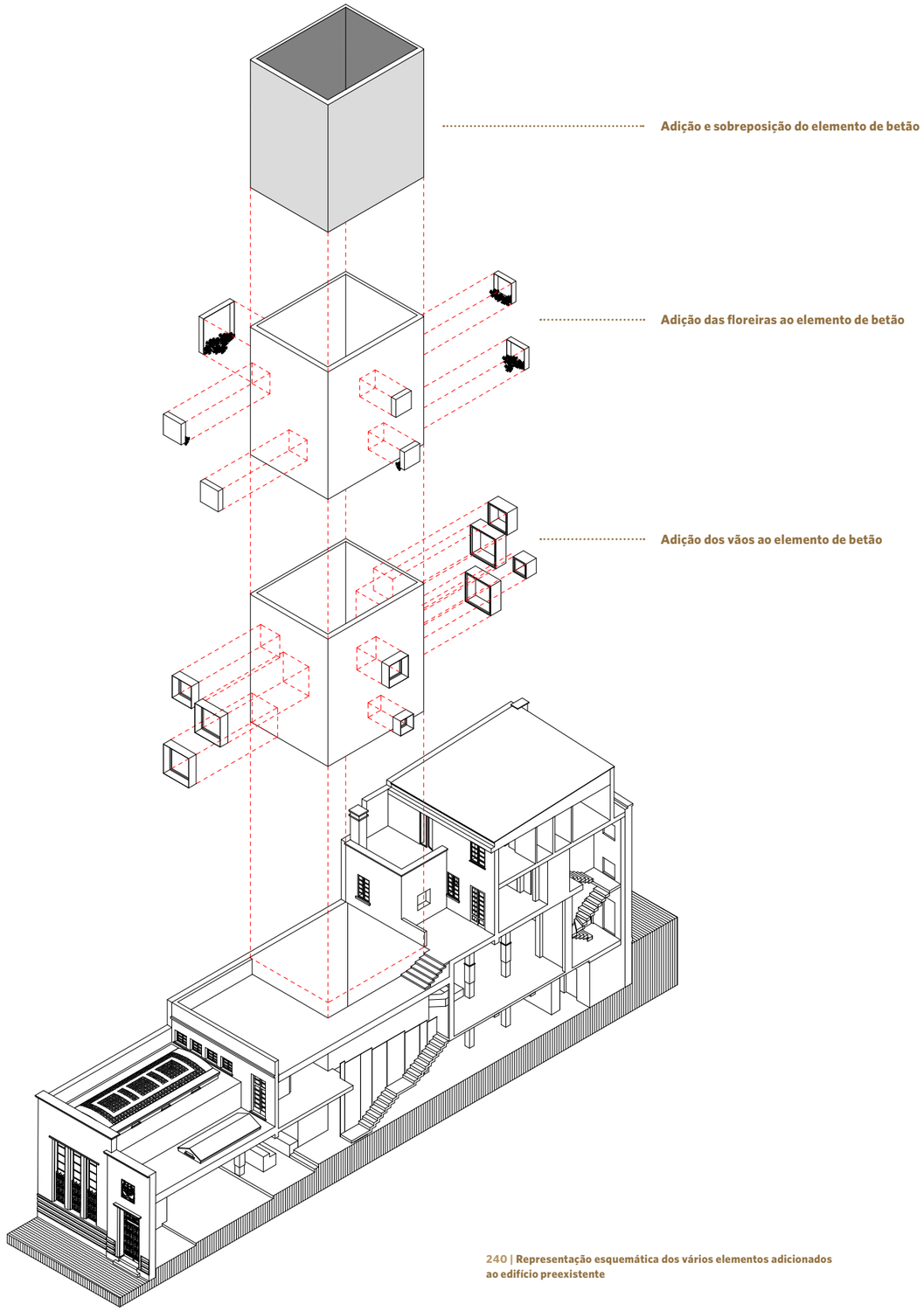
239 | **Esquisso de estudo na procura da definição da estratégia de intervenção**

Deste conjunto de medidas resulta uma intervenção constituída por **adição e sobreposição de novos elementos aos preexistentes**, de acordo com as hierarquias espaciais e suas funções. A adição e sobreposição de uma nova arquitetura sobre a preexistente pretende transformá-la com o fundamento de estabelecer uma nova composição - **"mais do que introduzir uma nova peça arquitetónica, (...) a arquitetura resultante funde-se com a anterior num organismo novo, novo na sua estrutura formal, no seu significado e no modo de utilização do edifício"** (RECASENS, 2006, P.20).

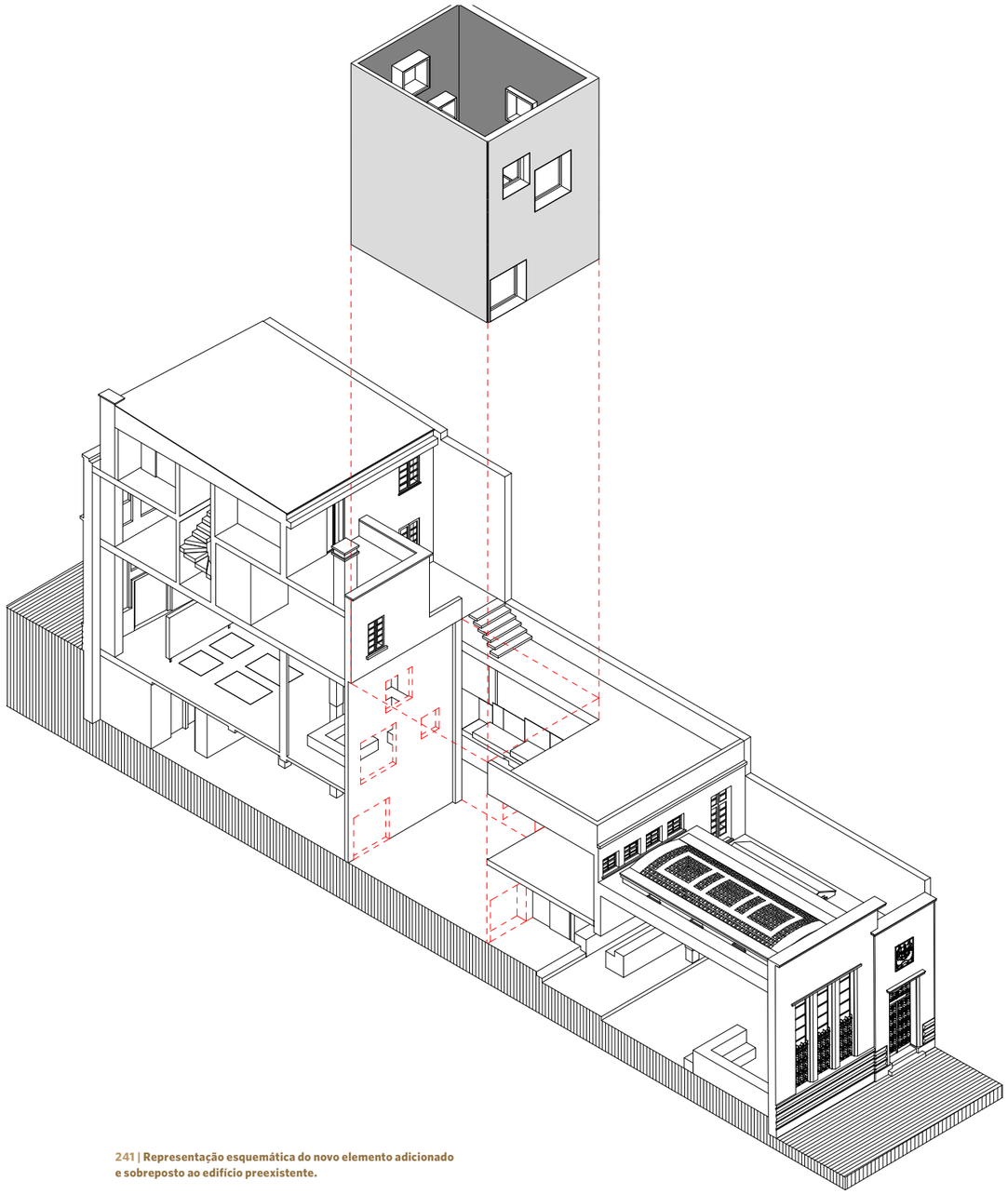
Na procura da coexistência entre os novos elementos (em betão) outros restaurados (fachadas, caixilharias, claraboias e mármores) e outros deixados em ruína (azulejos brancos), assumindo a patine do tempo e devolvendo à memória a beleza dos espaços preexistentes, a estratégia de intervenção passará, também, por restabelecer continuidade e liberdade entre os mesmos, assumindo uma posição clara e definida entre as duas vertentes que os compõe: o velho e o novo[12]. Esta relação resulta num diálogo claro e harmonioso entre a preexistência e os novos elementos espaciais, requalificando e elevando o edifício da antiga Caixa Geral de Depósitos e Casa de Crédito e Providência como testemunho expressivo e evocativo, sem nunca perder o seu carácter ímpar e fragmentário.

Justificando a necessidade emergente de fazer prevalecer o objeto arquitetónico no tempo presente para o futuro como símbolo de transitoriedade temporal e espacial, o restauro e conservação de elementos preexistentes têm como objetivo a preservação e revelação do valor estético e histórico do edificado, apresentando como base o respeito pelo material original como instrumento da máxima valorização, preservando assim a sua memória, identidade e veracidade. Mantendo as principais características e linhas que perduram do projeto original como objeto físico da memória coletiva, pretendemos transmiti-los na totalidade da sua riqueza e autenticidade, deixando à vista os vestígios e cicatrizes, fruto das mutações temporais. Neste ponto, serão utilizados métodos e técnicas adequadas e não invasivas, para que a transformação e requalificação dos espaços danificados não percam a sua poética e autenticidade. Como exemplo, a antiga cave que outrora serviu de armazém da agência bancária, abraçará, agora, um espaço expositivo, recebendo obras e projetos de artes e design e de outras áreas associadas. Desta forma, a patologia que a envolve será tratada como um fragmento cénico e ornamental, acumulando vestígios dos artistas que expõem e deixam as suas cicatrizes. Com o tempo e as intervenções, a superfície mudará, pois cada exposição irá mudar o espaço, tanto visualmente como em memória. Assim, prevemos o aproveitamento máximo dos espaços considerando a dimensão espacial, iluminação natural e relação entre eles, elementos da preexistência como mármores, clarabóias e algumas das caixilharias de ferro e atualizando o edifício para uma nova tipologia e funcionalidade. As duas fachadas que delimitam o lote serão restauradas com cuidado e pormenor, de acordo com o valor da sua construção (histórico e cultural). Será considerada a conservação das mesmas, utilizando técnicas de limpeza, manutenção e reparação pontual, sendo esta a opção menos invasiva no aspeto exterior do edificado, e assim, conseguiremos manter as suas características originais.

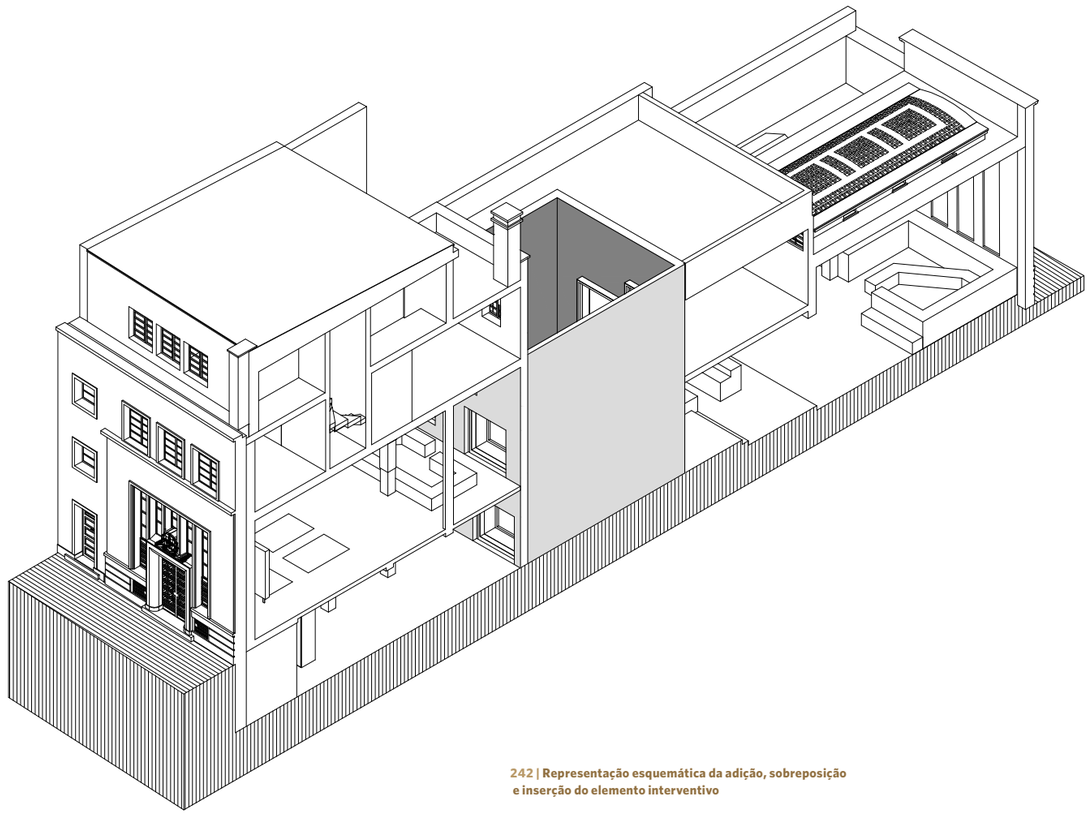
[12] Como exemplificam as seguintes fotomontagens da maqueta de estudo realizada à escala 1:50, na relação da preexistência com o novo elemento em betão armado de cor branca e respetivos vãos. Esta maqueta serviu de estudo para a definição da estratégia de intervenção com uma nova distribuição dos vãos e introdução das floreiras.



240 | **Representação esquemática dos vários elementos adicionados ao edifício preexistente**



241 | **Representação esquemática do novo elemento adicionado e sobreposto ao edifício preexistente.**



242 | **Representação esquemática da adição, sobreposição e inserção do elemento interventivo**

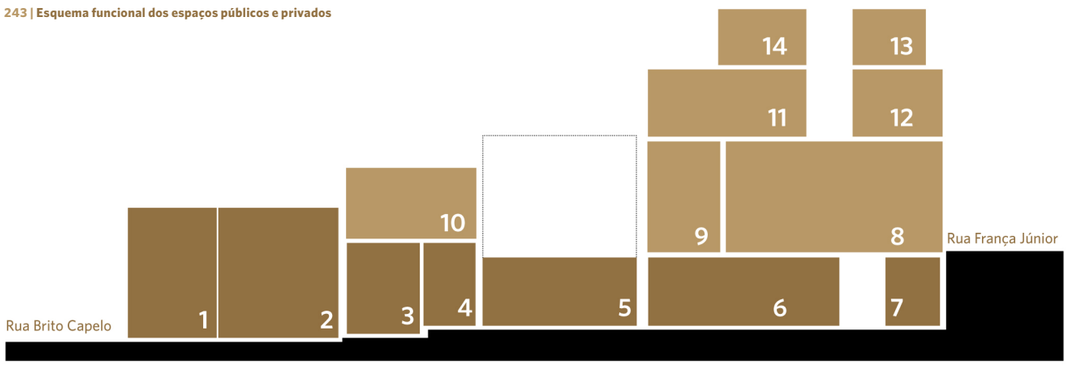
Para que esta operação corresponda ao programa pré-estabelecido e às suas necessidades, é fundamental conciliar e relacionar de forma hierárquica os espaços com as funções e, assim, dividi-los em dois tipos, públicos e privados. Deste modo, o piso 0, com acesso e entrada pela rua Brito Capelo, será em toda a sua extensão um **espaço público** e contará com uma *concept-store*, com espaço lounge e cafetaria, o pátio e uma galeria expositiva. O piso 1, com acesso e entrada pela rua França Júnior, será um **espaço privado** e contará com um núcleo de investigação, acolhendo uma zona de gabinetes, espaço de *brainstorming* e sala de reuniões. Os pisos seguintes 2 e 3, têm como único acesso a entrada pela rua de França Júnior e receberão uma residência de artistas, contando com uma cozinha, um espaço de estar e outro de trabalho e um terraço, destinado a receber aulas livres e *workshops* orientados pelos artistas residentes e quatro quartos com suite. Assim, **ajustaremos um edifício histórico e orgânico a um programa lógico, articulado, funcional e contemporâneo.**



Escala 1:250

Piso 0 | Espaço Público Piso 1, 2, 3 | Espaço Privado

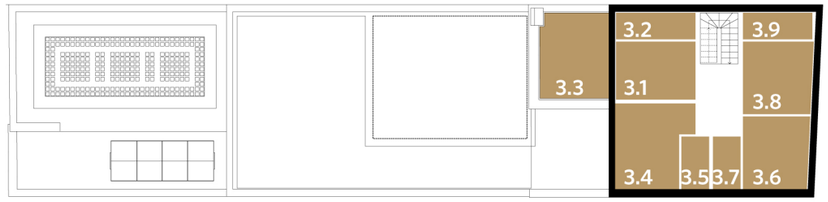
243 | Esquema funcional dos espaços públicos e privados



Escala 1:250

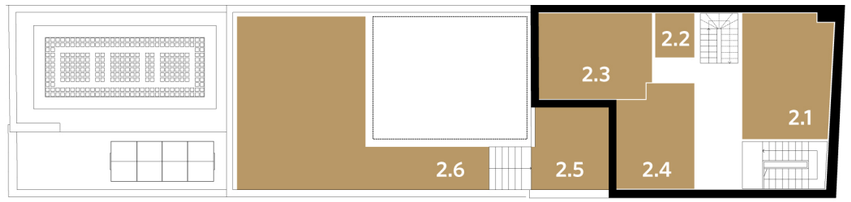
1| Espaço Lounge
2| Cafetaria
3| Bar
4| Cozinha
5| Pátio
6| Galeria Expositiva
7| Sanitários
8| Espaço de Investigação
9| Espaço de Brainstorming
10| Sala de Reuniões
11| Cozinha / Sala de Estar
12| Espaço de Trabalho
13| Suite
14| Suite

244 | Esquema distributivo espacial



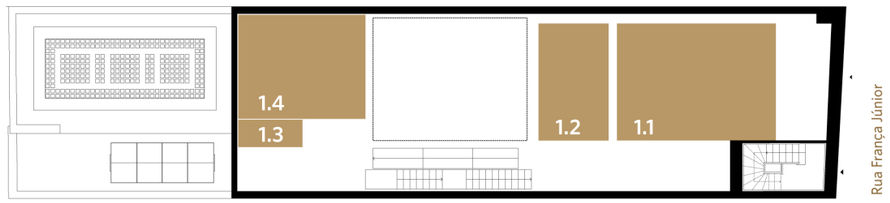
Piso 3 | Escala 1:250

3.1| Quarto 1
3.2| Sanitário 1
3.3| Terraço 3
3.4| Quarto 2
3.5| Sanitário 2
3.6| Quarto 3
3.7| Sanitário 3
3.8| Quarto 4
3.9| Sanitário 4



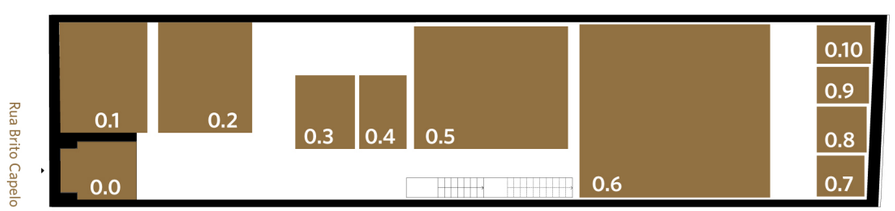
Piso 2 | Escala 1:250

2.1| Sala de Trabalho
2.2| Sanitário
2.3| Cozinha
2.4| Sala de Estar
2.5| Terraço 1
2.6| Terraço 2



Piso 1 | Escala 1:250

1.1| Gabinetes de Investigação
1.2| Espaço Brainstorming
1.3| Sanitários
1.4| Sala de Reuniões



Piso 0 | Escala 1:250

0.0| Hall de Entrada
0.1| Espaço Lounge
0.2| Cafetaria
0.3| Bar
0.4| Cozinha
0.5| Pátio
0.6| Galeria Expositiva
0.7| Sanitário Fem. /PMR
0.8| Sanitário Masc.
0.9| Arrumos
0.10| Zona Técnica

245 | Esquemas distributivos



246



247

246 E 247 | A introdução do elemento verde na relação do novo elemento em betão de cor branca e respetivos vãos com a preexistência. Fotomontagens de estudo



248



249

248 E 249 | **A relação da preexistência com os novos elementos em betão. Fotomontagens de estudo**

CAPÍTULO 2 • PROJETO





250 |

251 |

250 E 251 | **A relação da preexistência com os novos elementos em betão nos espaços interiores. Fotomontagens de estudo**



252 | A nova escada em betão armado com guarda metálica e a relação destes elementos com o pátio. Fotomontagem de estudo

CAPÍTULO 2 • PROJETO



253 | **Pátio e respetivos vãos revestidos a chapa metálica. Fotomontagens de estudo**

A seleção e desenho do equipamento e mobiliário constituirão a fase final do projeto. Esta seleção foi pautada pela inclusão de vários nomes do design, nas variadas categorias, conjugando diferentes linguagens e peças de autor, umas clássicas e outras contemporâneas. Neste sentido, referimo-nos à utilização de luminárias de teto como o modelo *A330*, um candeeiro em latão polido desenhado por Alvar Aalto no ano de 1954; o modelo *Cluster* da Bocci, um exemplo de simplicidade e plasticidade; a luminária *Cooper Shade* de 45 centímetros do designer Tom Dixon; do designer italiano Matteo Ugolini selecionamos o modelo *Lucilla*; da Artemide escolhemos o modelo de linhas retas *Kao* desenhado por Bruno Houssin e por fim, várias lâmpadas *Plumen*. Conjugamos todos estes elementos com a cadeira *Louis Ghost* do designer Phillipe Starck, uma cadeira estilo Luís XV em policarbonato; da Arper, selecionamos os pufs *Pix*, de diferentes diâmetros e cores desenhados por Ichiro Iwasaki; o sofá *Loop* de dois lugares em tecido de cor branca e pés metálicos e a mesa *Nuur* do designer Simon Pengelly, de estrutura em alumínio lacado e pintada de cor branca; as cadeiras de escritório *Weber* da marca Babini Office; com a estante seccional *Random Box* da Mdf Itália.

A conjugação dos elementos de autor com o reuso de materiais, o restauro das pedras nobres preexistentes como os mármores *Cinza, Rosa Portugal e Amarelo Negrais* e a recuperação da patine dos azulejos brancos que revestem uma pequena área do edificado, transportarão a ambiência do antigo edifício para uma nova atmosfera, com uma nova vida. Esta estrita ligação de materiais, juntamente com a forte presença do betão, no pavimento e nas paredes, texturado ou pintado de cor branca, relacionado e convivendo com os distintos tons e expressões da madeira e da chapa metálica enferrujada, transmitirão ao edifício uma linguagem e carácter próprio, singular, distinto e inovador.

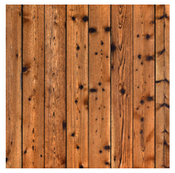
PISO 1


254


255


256


257


258


259

PISO 0


254


255


256


257


259


260

PISO 3

263



264



265



266



267



268



269

PISO 2

263



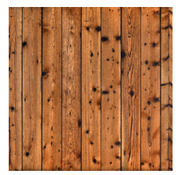
264



265



266



257



270

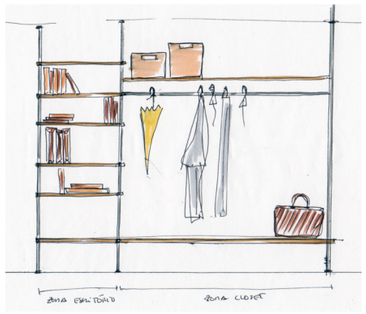
PISO 3

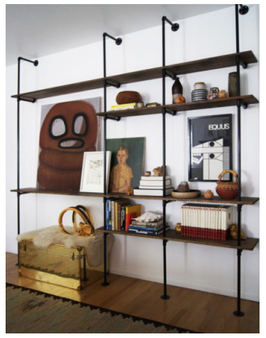


273



274





275

PISO 2



276



277



278



279

PISO 1



280



276



281

PISO 0



282



283



284



276

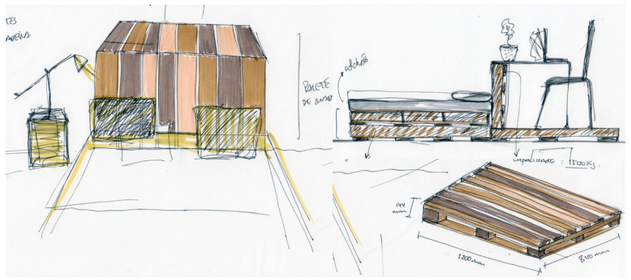


281



285

PISO 3



287

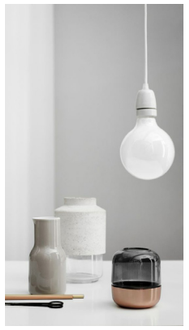


288

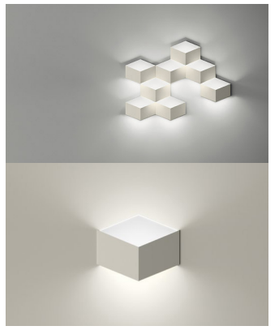
PISO 2



289



290



291



292



293

PISO 1



294



295



296

PISO 0



297



298



299

PISO 3



301



302



303



304

PISO 2



305



306

PISO 1





307

308



309

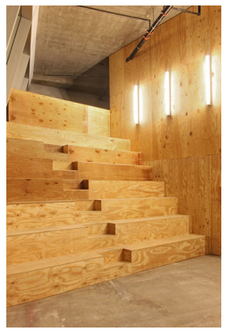
PISO 0



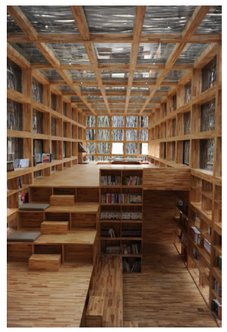
310



311



312



3



315 | Desenho ilustrativo dos acabamentos e revestimentos, mobiliário e equipamento do edifício. Corte transversal 4, escala 1:100



320 | **Desenho ilustrativo dos acabamentos e revestimentos do edifício.**
Alçado frontal sobra a rua Brito Capelo, escala 1:100



321 | **Desenho ilustrativo dos acabamentos e revestimentos do edifício.**
Alçado posterior sobra a rua França Júnior, escala 1:100



/2.3
PROJETO APLICADO À REALIDADE PROFISSIONAL

O projeto foi o resultado de vários avanços e recuos, várias ideias, dúvidas, questões e ensaios, na tentativa de encontrarmos um plano, de projetarmos a melhor descrição e representação gráfica da estrutura que pretendemos edificar: o Edifício Quadra. "Toda a arquitetura, já se sabe, é antes de tudo uma resposta a um problema" (GRASSI, 1988, P.34, TRADUÇÃO LIVRE), onde a solução do problema consiste na procura do quê e como, no problema prático e na execução (GRASSI, 1988). A orientação do problema não foi feita de uma só vez nem independentemente dos meios de resolução, **"mas por um trabalho ininterrupto de reajustamento recíproco"** (GIL, 1984, P.186), dependendo das finalidades e dos operadores de que se dispõe. Na tentativa de encontrarmos respostas e soluções a estes mesmos problemas e fruto dos próprios avanços e recuos, o processo, entendido como o método utilizado para atingir um resultado, não optou pela influência da análise ou da síntese, mas antes conviveu com a naturalidade entre elas, "instalado sobre uma base que é a intuição e o céu aberto de uma imaginação não separável do entendimento" (AULLÓN, 2008, P.116). Desta forma, **o processo que acompanhou este projeto não foi linear**, nem poderia ser, pois só o erro, "o mal-estar e a insatisfação inerentes à dúvida significam um estímulo para a ação" (GIL, 1984, P.180) de projetar. O percurso que o conduziu, de forma sinuosa e fragmentada, subsistiu a diversas e distintas abordagens ao longo do seu desenvolvimento devido, maioritariamente, à inquietação intelectual e às incertezas projetuais, na procura de uma estratégia justa, adequada e coerente, e devido à condicionalidade que nos levou a iniciar o percurso profissional.

Todas estas condicionantes produzem, na verdade, a beleza do nosso ofício e caracterizam todo o processo do projeto em investigação. Como nos demonstra Giorgio Grassi (1988, P.38, TRADUÇÃO LIVRE) estas são as particularidades do trabalho em arquitetura:

> "um trabalho em que as condicionantes são na realidade elementos de individualização da forma, um trabalho em que a superação das dificuldades práticas e a definição da forma são a mesma coisa. (...) Um trabalho dedicado unicamente ao próprio objeto e que só neste objeto se encontra as condições para se avançar. Um trabalho em que a forma chega sempre à final e que, antes de se definir, deve passar por muitas provas, superar os obstáculos que o rodeia, desafiar os imprevistos, adaptando-se, eliminar pouco a pouco tudo o que é supérfluo, aperfeiçoar-se, e assim, vemos crescer a sua condição de necessidade e vemos adquirir consistência e experiência".

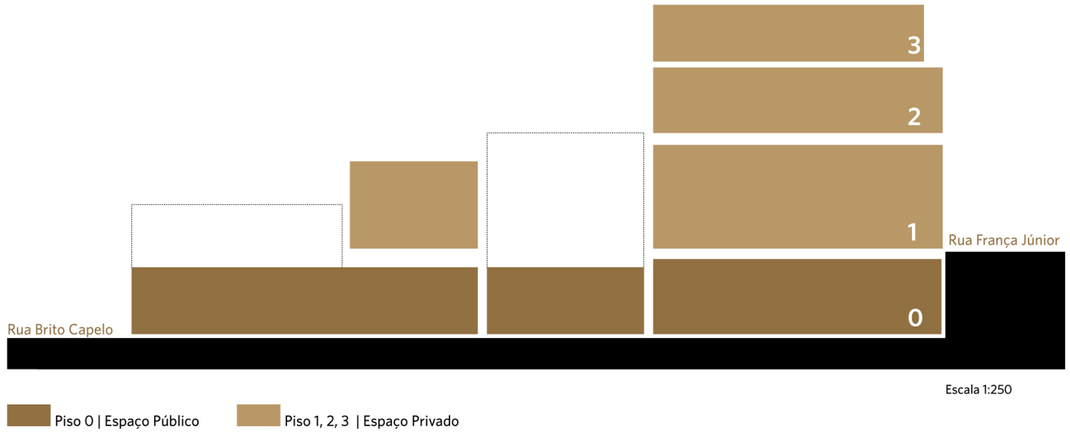
[13] A integração e participação na equipa que elaborou o projeto que será aplicado na realidade, a convite da orientadora do projeto de investigação, pertence ao estágio profissional que se encontra a decorrer. Esta equipa de projetistas é composta por dois arquitetos, Maria Milano e João Cruz e por mais duas designers de interiores, Mónica Couto e Helena Teixeira.

[14] Denominadas **Sala 1** e **Sala 2**, descritas ao pormenor no capítulo: 2.2.1 Estado de fato e patologia

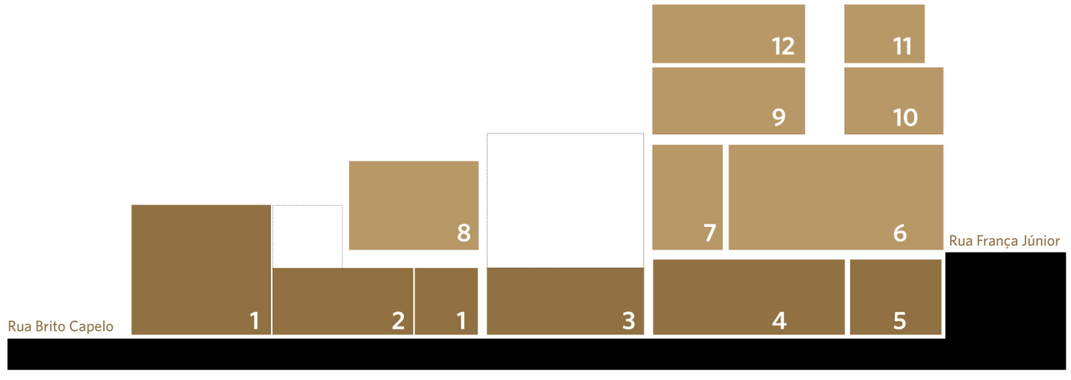
No seguimento destas considerações, o projeto de investigação, ao longo do seu desenvolvimento, começou a adquirir um carácter profissional[13], resultando assim, **na base projetual e ideológica do novo projeto aplicado, agora, na realidade**. Consequentemente, as soluções iniciais foram comprometidas por soluções mais condicionadas com o ato de fazer, na necessidade de dar respostas a questões de ordem orçamental, construtiva, estrutural e logística e com o estado de conservação do edifício preexistente, cujo abandono dos últimos anos acelerou o seu processo de degradação.

O projeto do Edifício Quadra segue as mesmas intenções que o projeto em investigação e, como tal, pretende atuar na zona central do edificado ocupado pelo saguão, com o objetivo de o transformar, igualmente, num **pátio**. Pretende, também, distinguir e reforçar a monumentalidade e qualidade estética e espacial das duas grandes salas[14], **Sala 1** e **Sala 2**, localizadas, respetivamente, na fachada da rua Brito Capelo e na fachada da rua França Júnior.

O programa mantém-se o mesmo e, por esta razão, a Sala 1, receberá uma *concept store*, com cafetaria e espaço expositivo, prevendo uma ocupação fluída e contínua de todo o piso térreo. Na grande Sala 2, será o centro de investigação da Escola Superior de Artes e Design (ESAD), organizado em *open space* a partir de mobiliário e equipamento de escritório, com respetivo espaço *lounge*, espaço *brainstorming* e sala de reuniões. A conexão vertical entre os dois espaços será garantida por uma escada situada em correspondência com o pátio, adossada à parede sul. O acesso à antiga residência será reconstruído de forma a garantir o acesso ao primeiro piso da residência de artistas, organizado, agora, em dois diferentes níveis: o primeiro será ocupado por três distintas áreas de trabalho, cujos espaços serão forrados por armários ou estantes, favorecendo a arrumação dos gabinetes e delimitando o espaço. O segundo e último piso será constituído por três suites e um pequeno apartamento devidamente equipado.

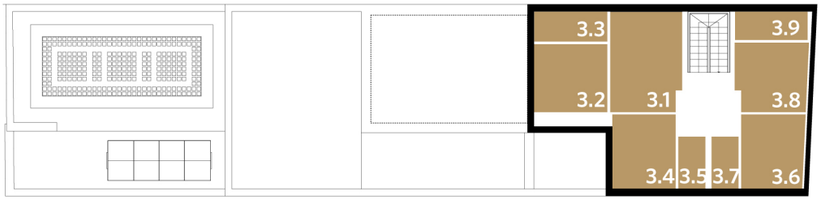


322 | **Esquema funcional dos espaços públicos e privados**



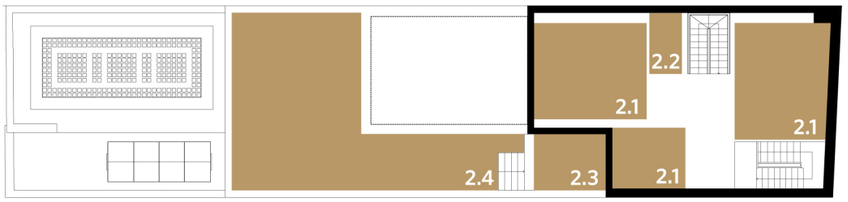
1| Cafetaria
2| Bar / Cozinha
3| Pátio
4| Galeria Expositiva
5| Sanitários
6| Espaço de Investigação
7| Espaço de Brainstorming
8| Sala de Reuniões
9| Gabinetes
10| Gabinetes
11| Suite
12| Apartamento T0

323 | **Esquema distributivo espacial**



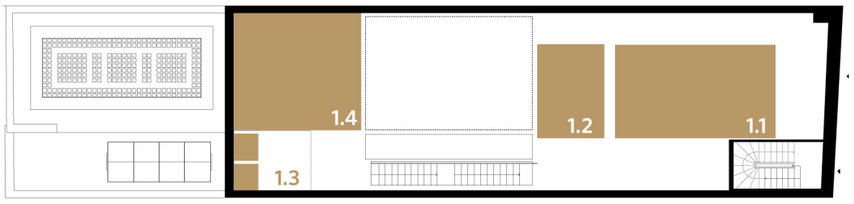
Piso 3 | Escala 1:250

3.1|Cozinha
3.2|Quarto
3.3|Sanitário
3.4|Quarto 1
3.5|Sanitário 1
3.6| Quarto 2
3.7| Sanitário 2
3.8| Quarto 3
3.9| Sanitário 3



Piso 2 | Escala 1:250

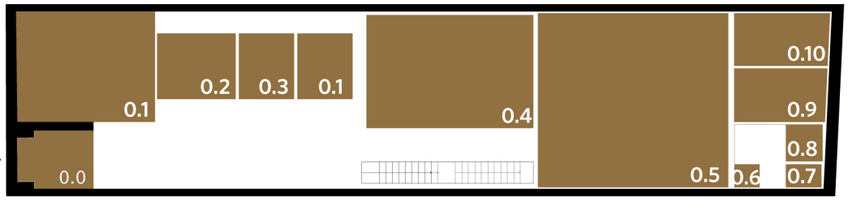
2.1|Gabinete
2.2|Sanitário
2.3| Terraço 1
2.4| Terraço 2



Piso 1 | Escala 1:250

Rua França Júnior

1.1|Gabinetes de Investigação
1.2|Espaço Brainstorming
1.3| Sanitários
1.4| Sala de Reuniões



Piso 0 | Escala 1:250

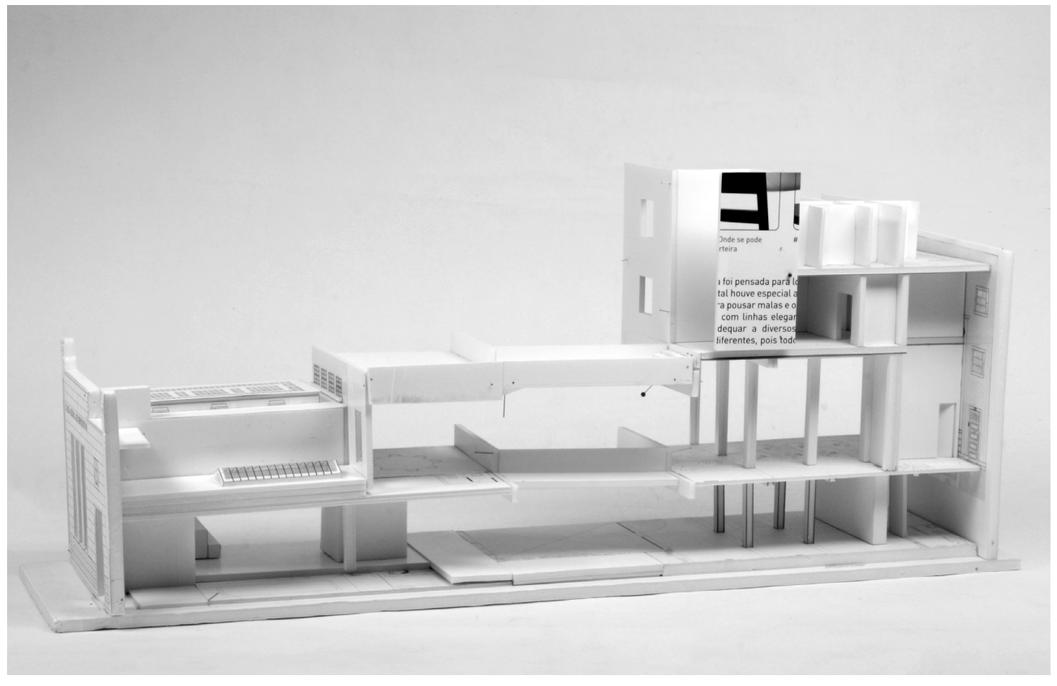
Rua Brito Capelo

0.0| Hall de Entrada
0.1| Cafetaria
0.2| Bar
0.3| Cozinha
0.4| Pátio
0.5| Galeria Expositiva
0.6| Sanitário Fem.
0.7| Sanitário Masc.
0.8| Sanitário PMR
0.9| Arrumos
0.10| Zona Técnica

324 | Esquemas distributivos

A solução projetual do Edifício Quadra enquadra vários pontos relativos ao projeto de investigação, como a recuperação integral do bloco edificado que pertenceu à antiga Caixa Geral de Depósitos, incluindo o restauro da fachada que o delimita, a clara-boia central e os materiais nobres que compõe a Sala 1, o mármore *Rosa Portugal*. Da mesma forma, o projeto pretende recuperar e restaurar os dois primeiros pisos que correspondem à antiga Casa de Crédito e Providência, incluindo a estrutura construtiva, como pilares e lajes de pavimento e teto, como também o mármore *Amarelo Negrais*, desenho de rodapés, a fachada e todas as caixilharias que a compõe. Devido ao grave estado de deterioração estrutural dos dois últimos pisos que pertencem a este mesmo bloco, a solução projetual prevê a sua total demolição e reconstrução para receber dois novos níveis horizontais, para ocupar uma nova zona de trabalho com gabinetes e um piso posterior de residências.

Além destas operações, o projeto intervencionará, associadamente, na zona central do edificado. Esta intervenção permitirá uma maior entrada de luz, uma leitura fluída e unitária do espaço na sua dimensão longitudinal e a valorização do carácter centrífugo do edifício, agora virado para um centro - **o pátio**. Esta nova e importante centralidade, configurada a partir do pátio, será caracterizada e distinguida por **paredes de vidro** e **por uma maior transparência dos diafragmas que o delimitam**.



325 | Maquete de estudo realizada à escala 1:50

CAPÍTULO 2 • PROJETO



326 | **Pormenor da maquete de estudo**

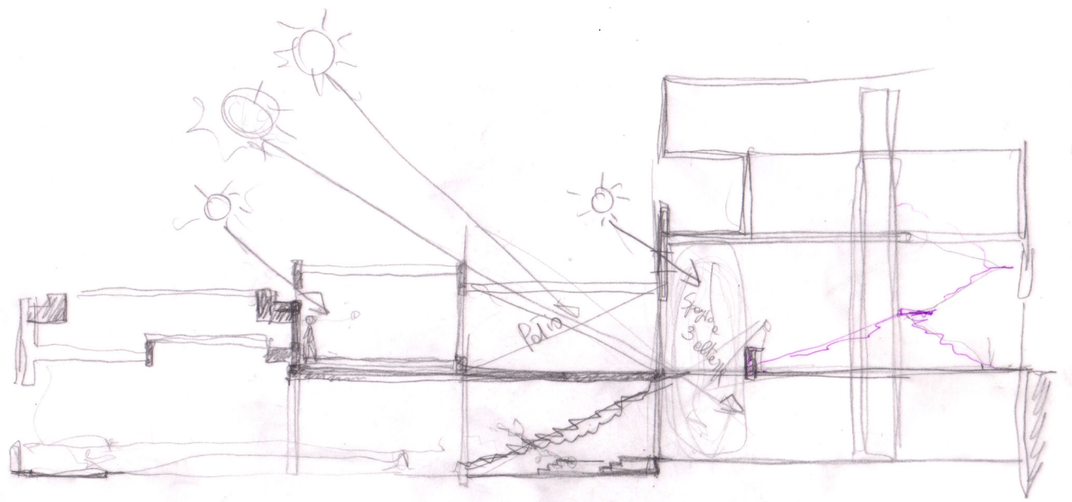
CAPÍTULO 2 • PROJETO

A nível estrutural, **o princípio da intervenção baseia-se na introdução de um novo elemento, em betão armado**, na zona mediana do lote que define a área do pátio e permite a estruturação de uma escada, igualmente em betão armado, suspensa na parede – elemento de conexão entre o rés-do-chão e o primeiro piso.

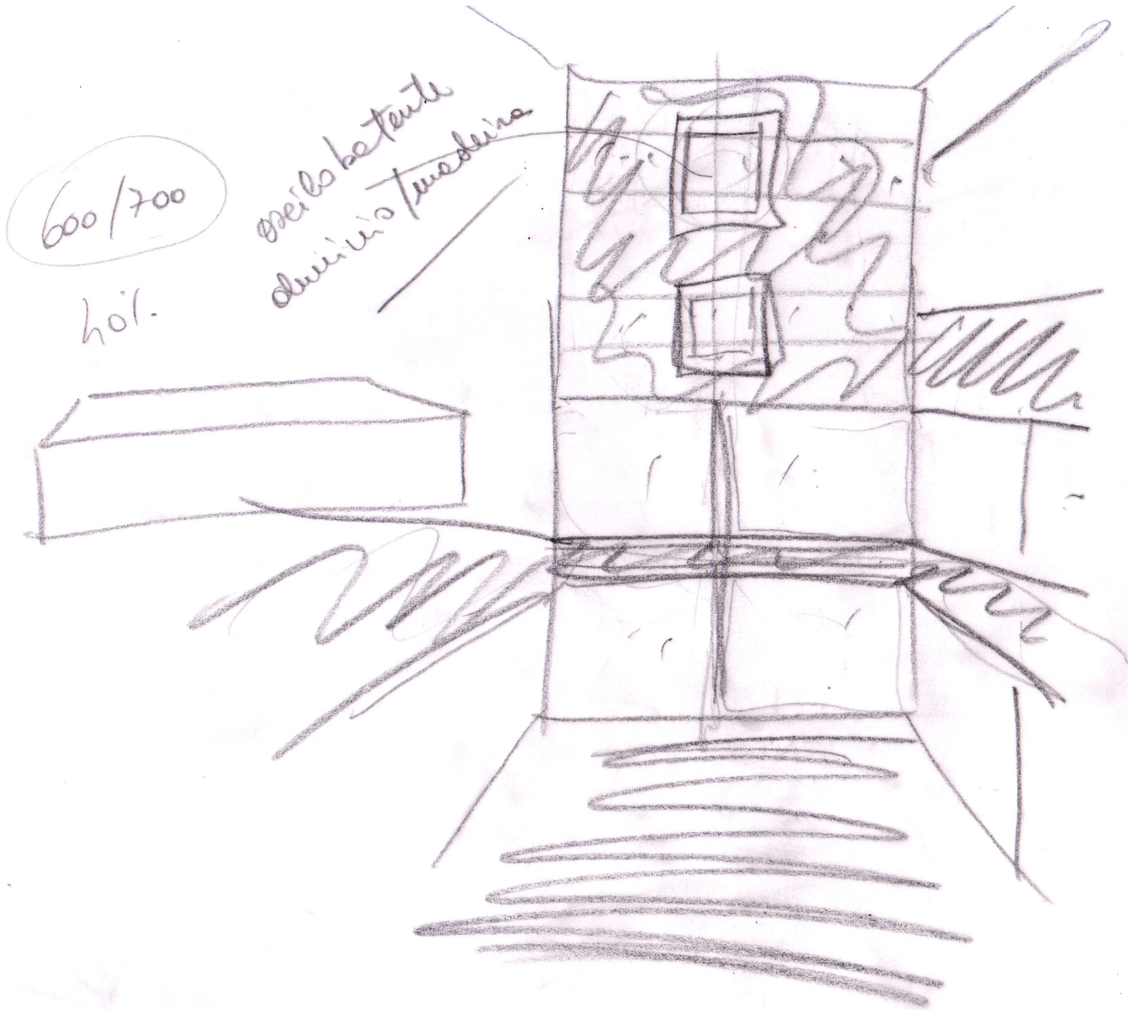
Parte da extensão de paredes preexistentes que se encontram revestidas com mármores, seriam forradas por um apainelado de *Viroc* (painéis de aglomerado de madeira e cimento), de cor *Cinza Bruto* e com modelação regular. A aplicação deste material permitiria o isolamento de todo o espaço e a absorção de patologias e irregularidades. No entanto, devido ao cruzamento de diferentes materiais com semelhantes tons de cinzento, como o betão e o *viroc*, o espaço ficaria sem vivacidade. Para contrariar esta ambiência, prevê-se a aplicação de azulejos manuais, de forma quadrada e com dimensões de 0,15 por 0,15 metros, cerâmica manufaturada pela *Azulima*, uma empresa especializada na comercialização de azulejos decorativos pintados à mão. Este material, selecionado em dois tons desiguais, cinza e amarelo claro, revestirá parte das paredes do espaço público e da zona dos gabinetes de investigação, respetivamente. Por se tratar de uma material com uma das faces vidrada, monocromática e irregular, conferirá luminosidade ao espaço e acompanhará as distintas tonalidades das duas pedras preexistentes que serão restauradas, o mármore *Rosa Portugal* e *Amarelo Negrais*.

A escada de acesso ao segundo piso e com entrada independente pela rua França Júnior será totalmente demolida. A sua construção reproduz o desenho original produzido pelo arquiteto Manuel Lima Fernandes de Sá, com a estrutura em betão armado e revestimento dos degraus em madeira.

Os dois últimos pisos reedificados retratam a mesma localização do vão da escada de acesso ao último piso, os espaços e o hall de circulação e distribuição, áreas agora ampliadas. Esta nova escada helicoidal de acesso às residências será construída, na íntegra, com uma estrutura tubular de secção quadrada de 4 por 4 centímetros, revestida a chapa metálica de 1 centímetro e pintada, na totalidade, de cor branca.



327 | Esquisso de estudo do edifício preexistente e incidência solar



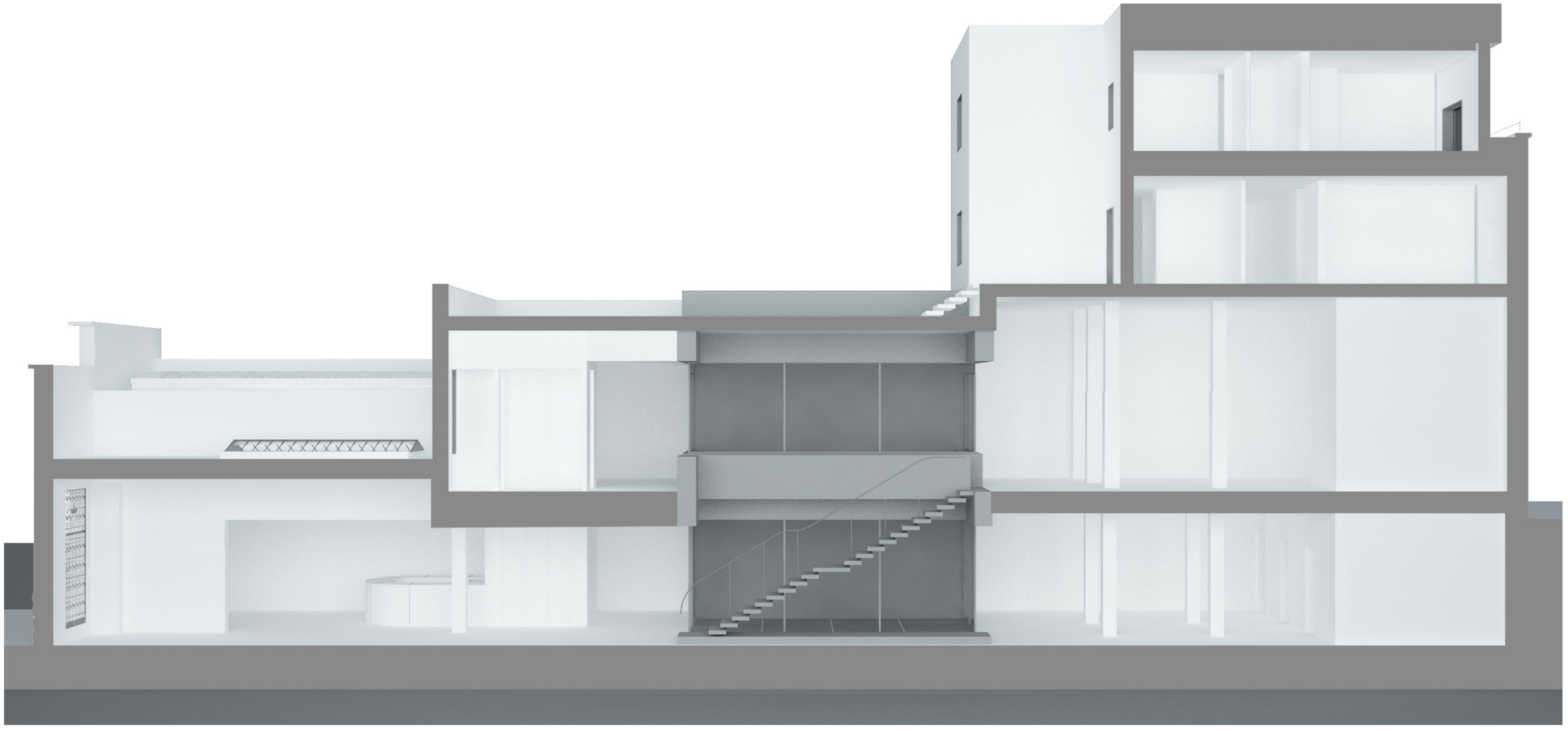
328 | Esquisso de estudo na relação dos vãos com a estereotomia do pátio



329| **Maquete virtual do edifício com a parede de betão que sustenta a escada**



330 | **Maquete virtual do edifício sem a parede de betão que sustenta a escada**



331 | **Maquete virtual. Visualização do edifício em corte**



332 | Imagem virtual da entrada do edifício pela rua Brito Capelo



333 | Imagem virtual do balcão da cafetaria



334 | **Imagem virtual 2 do balcão da cafetaria**



335 | **Imagem virtual 3 do balcão da cafetaria**



336| Imagem virtual da escada em betão



337| Imagem virtual da zona expositiva



338| Imagem virtual da zona de brainstorming



339| Imagem virtual da zona de investigação



340 | **Maqueta de estudo do edifício realizada à escala 1:50.**
Vista da entrada principal pela rua Brito Capelo



341 | **Maqueta de estudo do edifício realizada à escala 1:50.**
Vista da entrada tardoz pela rua França Júnior



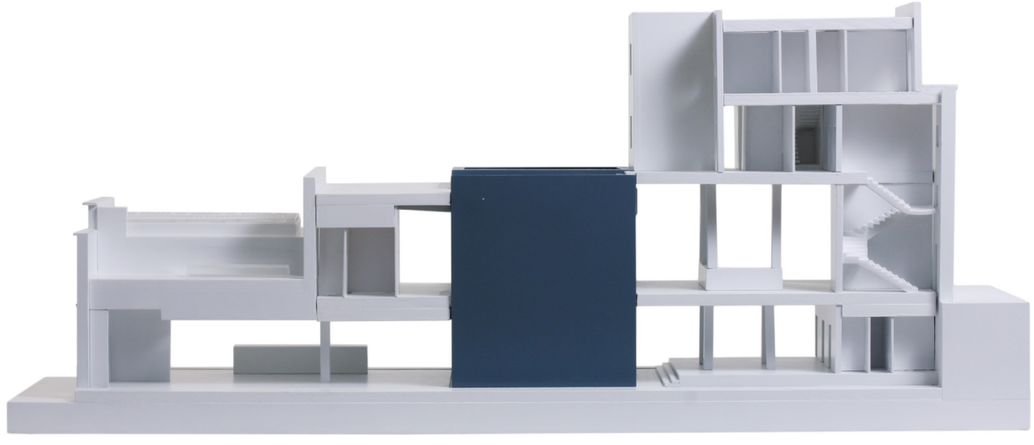
342



343



344

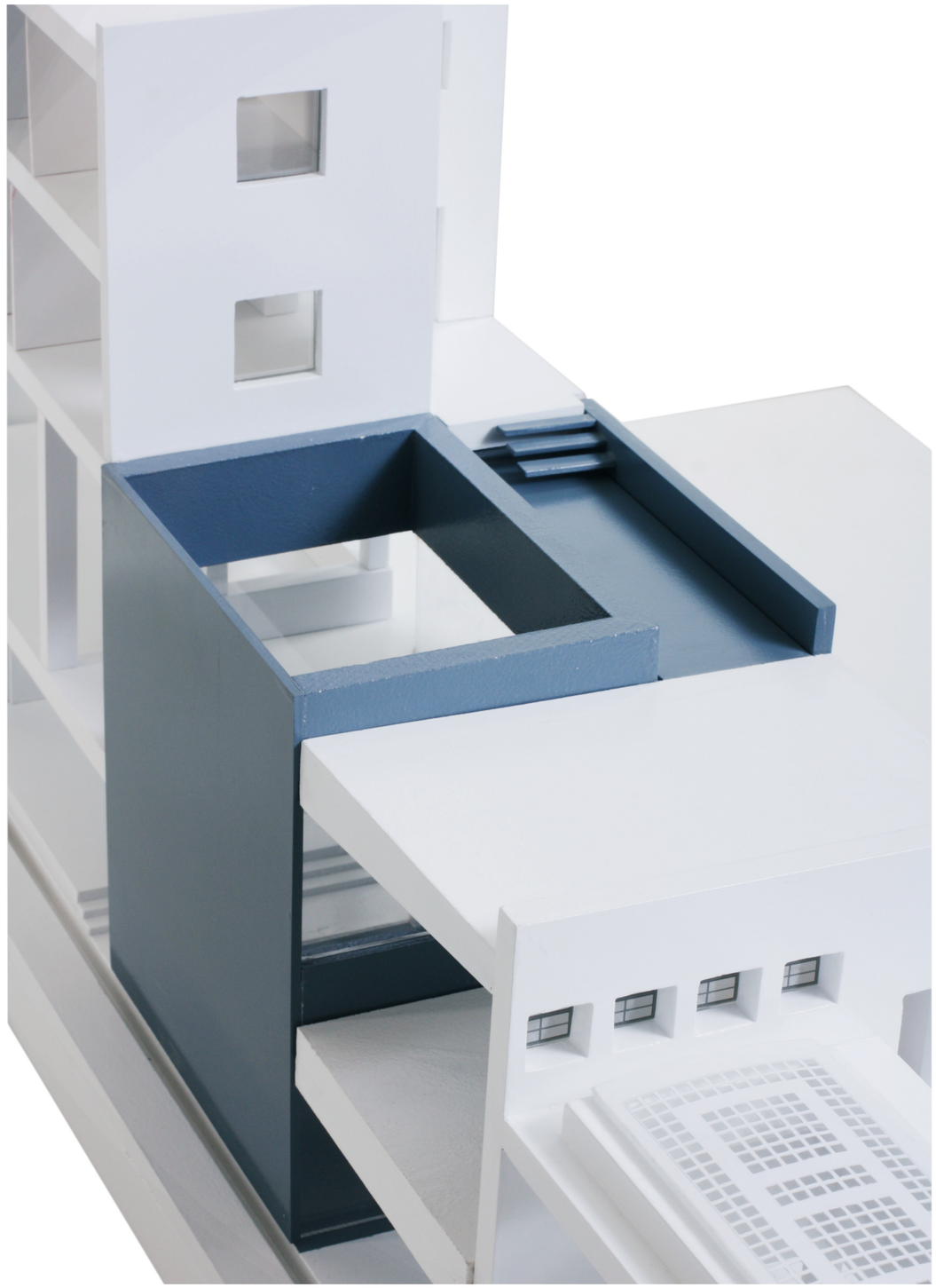


345

342 A 345 | **Maqueta de estudo do edifício realizada à escala 1:50. Vista de diferentes perspetivas**



346 | **Destaque da escada em betão da maqueta de estudo realizada à escala 1:50**



347 | **Destaque do pátio na maqueta de estudo realizada à escala 1:50**





CONSIDERAÇÕES FINAIS

A interpelação, o debate e a prática da reabilitação do património construído são, cada vez mais, questões de extrema importância. Como temos vindo a demonstrar e reforçar, esta **crescente consciência crítica deverá constituir um pretexto para o desenvolvimento e ação da arquitetura patrimonial** pois, ao longo da sua história, esta permitiu que lhe **sobrepusessem outras formas e que dela se fizesse uma outra e nova utilização, adicionando novos significados**. Dessa continuidade histórica poderão nascer **diálogos ricos entre passado e presente**. A transformação, alterando ou não a função, reinterpretando a preexistência no contexto atual ou adotando uma postura alheia ao passado, introduz a preocupação pela utilidade da arquitetura patrimonial. Desta forma, a operação transformadora contém o compromisso de reorganizar e reestruturar a matéria preexistente e, ao introduzir o novo, a arquitetura existente afirmará a sua consolidação.

Este trabalho pretende exemplificar isto mesmo, o modo de intervir no património construído em estado de degradação, como o prezar e dinamizar, com a finalidade de o reintegrar no tecido urbano. O objeto de estudo, o edifício da antiga Caixa Geral de Depósitos e Casa de Crédito e Providência de Matosinhos, assume-se como um exemplo real de interpretação e execução projetual. De fato, os estudos e propostas projetuais apresentadas tendem à máxima conservação do manufato preexistente, respeitando o desenho construtivo do edifício e encarando **a preexistência como um recurso e não como um obstáculo à atualização do habitar.**

A integração numa equipa projetual profissional, a possibilidade de acompanhar toda a obra nas contínuas visitas semanais, as reuniões *in situ* com as equipas responsáveis, de arquitetura e engenharia com a empresa construtora, o acompanhamento de todas as fases de demolições do edificado, os vários avanços e recuos, as sucessivas alterações e adaptações projetuais provenientes das variadas incógnitas de carácter construtivo e estrutural e o contacto direto com a realidade projetual representam e traduzem o melhor de todo este processo. O início e arranque da obra tem vindo a responder a muitas interrogações e dúvidas construtivas, cujas demolições apresentaram, também, algumas surpresas e outras tantas confirmações. Como exemplo, a demolição de toda a extensão da antiga zona do saguão trouxe-nos a comprovação de uma antiga inquietação: destacado pelo desenho e construção do lintel que sustenta toda a construção, o edifício foi erigido de raiz e não a partir de dois blocos já construídos.

Todas as etapas projetuais foram tomadas no seio de uma equipa multidisciplinar composta por dois arquitetos séniores, coordenadores e orientadores de todo o processo, e por três jovens colaboradoras. Estas, com formação em design de interiores, possuem como competências a compreensão e transformação dos espaços, através de instrumentos disciplinares transversais aos campos da arquitetura, equipamento e mobiliário. Assim, foram projetadas algumas das luminárias que complementarão os espaços, e, também, peças especiais, armários e estantes; projetámos o balcão da cafetaria, o seu *layout* e disposição no espaço preexistente; selecionámos criteriosamente os materiais de revestimento e suas tonalidades e texturas; delineámos o equipamento a adotar, assim como a sua disposição em todos os espaços para que possam ser utilizados e usufruídos da melhor forma pelos variados e diferentes utilizadores, chegando, por fim, ao projeto de decoração, que será implementado em março do ano corrente, data prevista para a conclusão de toda a obra.

O design de interiores é, por isso, **uma disciplina de fronteira**, ténua e flexível, que confere ao designer de interiores o desenvolvimento de uma sensibilidade muito própria relativa à noção de habitat. O designer de interiores é, na sua essência, um profissional de projeto com aptidões de carácter transdisciplinar no suporte das relações proxémicas do homem no espaço. Possuidor de um forte poder comunicativo na partilha de vivências, experiências, influências, interações e sensações, o designer de interiores desenvolve a sua natureza projetual em torno das pessoas e de como estas vivem e habitam os espaços.

Neste projeto em específico, a convivência entre a arquitetura e o design é direta e está estritamente relacionada. Partimos de um espaço existente, atuámos dentro e sobre este, aproveitámos ao máximo os seus elementos expressivos e utilizámos a sua capacidade de se tornar num outro espaço, com outra função e com uma nova vivência. Desta forma, compreendemos e fortalecemos a perceção de que "o projeto do preexistente é um **projeto de coexistências, de integrações e sobreposições**, concorrendo todas para a realização de um habitat denso de significados" (MILANO, 2008, P.14).

Deste modo, o objeto em investigação serve, não só como um exemplo real de um projeto de reabilitação do património construído, bem como, um modelo de trabalho com uma equipa multidisciplinar, entre a arquitetura e o design. Com ele, apreendemos e distinguimos, igualmente, que todo o processo é contínuo e integrado nas competências. Não queremos encerrar este ciclo projetual, mas sim deixar em aberto para que esta temática possa receber novos autores, com consciência crítica e cívica, histórica, estética, funcional e afetiva, pois a riqueza da paisagem e do património arquitetónico construído renova-se e enriquece-se todos os dias.





REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁBALOS, I. (2001). *A BOA-VIDA. VISITA GUIADA ÀS CASAS DA MODERNIDADE.* BARCELONA: EDITORIAL GUSTAVO GILI.

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA & FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN (EDS.) (2001). *DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA. VOL. II.* LISBOA: ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA E EDITORIAL VERBO.

AGUIAR, J., CABRITA, A.M.R., & APPLETON, J. (2005). *GUIÃO DE APOIO À REABILITAÇÃO DE EDIFÍCIOS ANTIGOS HABITACIONAIS, VOL.1.* LISBOA: LABORATÓRIO NACIONAL DE ENGENHARIA CIVIL.

ALMEIDA, A. D. & BELO, D. (2007). *PORTUGAL PATRIMÓNIO, VOL. 1.* LISBOA: CÍRCULO DE LEITORES.

ALMEIDA, E. (2009). *O CONSTRUIR NO CONSTRUÍDO NA PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA. RELAÇÕES ENTRE TEORIA E PRÁTICA.* TESE DE DOUTORAMENTO. FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DE SÃO PAULO: SÃO PAULO.

APPLETON, J. (2003). *REABILITAÇÃO DE EDIFÍCIOS ANTIGOS. PATOLOGIAS E TECNOLOGIAS DE INTERVENÇÃO.* LISBOA: EDIÇÕES ORION.

AULLÓN, P. (2008). RECUPERAR. IN *ARQUITETURA IBÉRICA, 24.* 114-116.
ÁBALOS, I. (2001). A BOA-VIDA. VISITA GUIADA ÀS CASAS DA MODERNIDADE. BARCELONA: EDITORIAL GUSTAVO GILI.

BAEZA, A. C. (2010). PERSPECTIVAS CRÍTICAS. IN *ARQA, 82/83.* 29-31.

BACHELARD, G. (1989). *A POÉTICA DO ESPAÇO.* SÃO PAULO: MARTINS FONTES.

BAPTISTA, L. S. (2010). AÇÕES PATRIMONIAIS. AS TENSÕES ENTRE A MEMÓRIA DO PASSADO E A EXPERIÊNCIA DO PRESENTE. IN *ARQA, 82/83.* 6-7.

CABERTI, S. (2013). *DA IMAGEM À ATMOSFERA. A MATERIALIZAÇÃO DA OBRA DE PETER ZUMTHOR.* TESE DE MESTRADO. PORTO: FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO.

CECILIA, F. & LEVENE, R. (2004). DAVID CHIPPERFIELD 1998-2004. IN *EL CROQUIS. 120.*

CHIPPERFIELD, D. (1997). TRADICIÓN E INVENCIÓN. IN *2G, 1.* 130-142.

CHOAY, F. (2010). *A ALEGORIA DO PATRIMÓNIO.* LISBOA: EDIÇÕES 70.

COSTA, A. A. (2003a). CUMPLICIDADES. IN *JORNAL ARQUITECTOS, 213.* 42.

COSTA, A. A. (2003b). O PATRIMÓNIO - ENTRE A APOSTA ARRISCADA E A CONFIDÊNCIA NASCIDA DA INTIMIDADE. IN *JORNAL ARQUITECTOS, 213.* 7-13.

COSTA, A. A. (2010a). AÇÕES PATRIMONIAIS. PERSPETIVAS CRÍTICAS. IN *ARQA, 82-83.* 24-26.

COSTA, A. A. (2010b). PERSPECTIVAS CRÍTICAS. IN *ARQA, 82-83.* 24-26.

COSTA, A. R. (2003c). CIDADE, IDEOLOGIA E PATRIMÓNIO. IN *JORNAL ARQUITECTOS, 213.* 22-26.

CMM. (2010). *DOSSIER DE IMPRENSA ESPAÇO QUADRA. MATOSINHOS NA ROTA DA INOVAÇÃO E DA CRIATIVIDADE.* MATOSINHOS: CMM.

DIAS, M. G. (2003a). A PROVA. IN *JORNAL ARQUITECTOS, 213.* 3.

DIAS, M. G. (2003b). A CARTA DE ATENAS E O PATRIMÓNIO HISTÓRICO DAS CIDADES. IN *JORNAL ARQUITECTOS, 213.* 33-35.

ESAD. (2010). *DOSSIER DE IMPRENSA PROJETO QUADRA. CENTRO DE INOVAÇÃO E CRIATIVIDADE.* MATOSINHOS: ESAD.

ESAD. (S.D.). *MESTRADO EM DESIGN INTERIORES.* MATOSINHOS: ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E DESIGN.

FICACCI, L. (2000). *PIRANESI. CATALOGO COMPLETO DELLE ACQUEFORTI.* ROME: TASHEN.

FREITAS, V. P. (COORD.) (2012). *MANUAL DE APOIO AO PROJECTO DE REABILITAÇÃO DE EDIFÍCIOS ANTIGOS.* PORTO: ORDEM DOS ENGENHEIROS - REGIÃO NORTE.

GALANTE, D. (2005). *MATOSINHOS. ONTEM, HOJE E AMANHÃ.* MATOSINHOS: ANCIMA.

GIL, F. (1984). *MIMESES E NEGAÇÃO.* LISBOA: IMPRENSA NACIONAL CASA DA MOEDA.

GILI, M. (COORD.) (1997). DAVID CHIPPERFIELD - OBRA RECIENTE. NEUES MUSEUM, BERLIM. IN *2G, 1.* 88-89.

GOMES, A. (2005). *AS ATIVIDADES ECONÓMICAS DE MATOSINHOS. 1850 - 1910.* MATOSINHOS: EDITORIAL MARESIA.

GRAÇA, J. L. C. (2010). PERSPECTIVAS CRÍTICAS. IN *ARQA, 82/83.* 26-28.

GRASSI, G. (1988). *ARCHITETTURA LINGUA MORTA.* MILANO: ELECTA.

HALL, E.T. (1986). *A DIMENSÃO OCULTA.* LISBOA: RELÓGIO D'ÁGUA.

HEIDEGGER, M. (1993). *SER E TEMPO. VOL. I E II.* PETRÓPOLIS: EDITORA VOZES.

IPPAR (COORD.) (2006). *PATRIMÓNIO. BALANÇO E PERSPECTIVAS, 2000-2006.* INSTITUTO PORTUGUÊS DO PATRIMÓNIO ARQUITETÓNICO.

IRACE, F. (2010). IL RESTAURO DEL NEUES MUSEUM DI DAVID CHIPPERFIELD. IN *LOTUS, 144.* 88-99.

LATOUCHE, S. (2007). *PEQUENO TRATADO DO DECRESCIMENTO SERENO.* LISBOA: EDIÇÕES 70.

MESTRE, V. (2004). REABILITAÇÃO. IN *ARQUITECTURA IBÉRICA, 5.* 6-7.

MILANO, M. (COORD.) (2008). *O PROJECTO DE INTERIORES.* MATOSINHOS: ESAD E RAR IMOBILIÁRIA.

MILANO, M. (COORD.) (2009). *PAOLO DEGANELLO, AS RAZÕES DO MEU PROJETO RADICAL.* VILA DO CONDE: QUIDNOVI.

MOZOS, M. (2010). RUÍNAS. IN *ARQA, 82/83.* 36-37.

NEVES, V. & AMARAL, R. (2001). ENTREVISTA A FERNANDO TÁVORA. IN *ARQA, 8.* 17-22.

PEREIRA, A. N. (2003a). PARA UMA TERMINOLOGIA DA DISCIPLINA DA PROTEÇÃO DO PATRIMÓNIO CONSTRUÍDO. IN *JORNAL ARQUITECTOS, 213.* 27-32.

PEREIRA, P. (2003b). INTERVENÇÕES ARQUITETÓNICAS RECENTES NO PATRIMÓNIO EDIFICADO. IN *JORNAL ARQUITECTOS, 213.* 14-21.

PINA, A. (2004). *A RUÍNA HISTÓRICA. QUAL O SEU PAPEL NA CIDADE CONTEMPORÂNEA?* TESE DE LICENCIATURA. FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, PORTO.

RECASENS, G. (2006). SOBREPOSIÇÃO E ACUMULAÇÃO DO TEMPO NA ARQUITETURA DE SEVILHA. IN *ARQUITETURA IBÉRICA, 12.* 18-28.

RIBEIRO, J. M. (2010). PERSPECTIVAS CRÍTICAS. IN *ARQA, 82/83.* 28-29.

RIEGL, A. (2013). *O CULTO MODERNO DOS MONUMENTOS.* EDIÇÕES 70.

RUSKIN, J. (1990). *SEVEN LAMPS OF THE ARCHITECTURE.* LONDRES: DOVER PUBLICATIONS.

SÁ, A. V. (ORG.) (2009). *REABILITAÇÃO DE EDIFÍCIOS. AS PATOLOGIAS MAIS FREQUENTES E AS TÉCNICAS DE REABILITAÇÃO.* RELATÓRIO DE MESTRADO. FACULDADE DE ENGENHARIA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, PORTO.

SILVA, G. (2014). *PORTUGAL EM RUÍNAS.* LISBOA: FUNDAÇÃO FRANCISCO MANUEL DOS SANTOS.

SOLOT, D. (1997). *A PAIXÃO DO INÍCIO NA ARQUITETURA DE PAULO MENDES DA ROCHA.* TESE DE MESTRADO. UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO.

TÁVORA, F. (2006). *DA ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO.* PORTO: FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO.

TOUSSAINT, M. (2010). PATRIMÓNIO. IN *ANUÁRIO ARQUITETURA, 13.* 54-57.

VIANA, L. (2001). *PETER ZUMTHOR. A POÉTICA DOS MATERIAIS.* TESE DE LICENCIATURA. PORTO: FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO.

WISNIK, G. (2008). PAULO MENDES DA ROCHA. OBRA RECIENTE. IN *2G, 45.* 30.

ZAERA, A. (2004). UNA CONVERSACIÓN COM DAVID CHIPPERFIELD. IN *EL CROQUIS, 120.* 11-33.

REFERÊNCIAS DE WEB

ANTUNES, C. (2003). ***PATRIMÓNIO EDIFICADO. A AUTENTICIDADE DA MEMÓRIA.***
RETIRADO EM JANEIRO, 16, 2012 DE HTTP://5CIDADE.FILES.WORDPRESS.COM/2008/04/PATRIMONIO-EDIFICADO-_-A-AUTENTICIDADE-DA-MEMORIA.PDF.

APDL (S.D.). ***PORTO DE LEIXÕES. FACTOS HISTÓRICOS.***
RETIRADO EM DEZEMBRO, 12, 2012 DE HTTPS://WWW.APDL.PT/GCA/INDEX.PHP?ID=195.

CMM. (S.D.). ***DOSSIER DE IMPRENSA. ESTRATÉGIA PARA O MERCADO.***
RETIRADO EM NOVEMBRO, 16, 2012 DE HTTP://WWW.CM-MATOSINHOS.PT/UPLOADS/DOCUMENT/FILE/4876/ESTRAT_GIA_PARA_O_MERCADO.PDF.

DIÁRIO DA REPÚBLICA (2001). ***BASES DA POLÍTICA E DO REGIME DE PROTEÇÃO E VALORIZAÇÃO DO PATRIMÓNIO CULTURAL.***
RETIRADO EM JANEIRO, 23, 2014 DE HTTP://WWW.DRE.PT/PDF1SDIP/2001/09/209A00/58085829.PDF.

ESAD (2009). ***ESPAÇO QUADRA.***
RETIRADO EM FEVEREIRO, 24, 2012 DE HTTP://WWW.ESAD.PT/PT/EVENTOS/ESPACO-QUADRA.

GARCIA, M. (2004). ***VEDUTE DI ROMA. GIOVANNI BATTISTA PIRANESI.***
RETIRADO EM JANEIRO, 06, 2014 DE HTTP://PURL.PT/369/1/FICHA-OBRA-PIRANESI.HTML.

GARCIA, M. (2010). ***GIOVANNI BATTISTA PIRANESI, 1720-1778.***
RETIRADO EM JANEIRO, 06, 2014 DE HTTP://SALA17.WORDPRESS.COM/2010/03/10/GIOVANNI-BATTISTA-PIRANESI-1720-1778/.

GIMENEZ, L. (2000). ***AUTENTICIDADE E RUDIMENTO PAULO MENDES DA ROCHA E AS INTERVENÇÕES EM EDIFÍCIOS EXISTENTES.***
RETIRADO EM ABRIL, 06, 2012 DE HTTP://WWW.VITRUVIUS.COM.BR/REVISTAS/READ/ARQUITEXTOS/01.001/1006.

HYBEL, J. (2013). ***KOLUMBA MUSEUM. ATELIER PETER ZUMTHOR.***
RETIRADO EM JANEIRO, 21, 2014 DE HTTP://WWW.ARCSPACE.COM/FEATURES/ATELIER-PETER-ZUMTHOR/KOLUMBA-MUSEUM/.

ICOMOS (1965). ***CARTA DE VENEZA 1964. CARTA INTERNACIONAL SOBRE A CONSERVAÇÃO E O RESTAURO DOS MONUMENTOS E DOS SÍTIOS.***
RETIRADO EM JANEIRO, 20, 2012 DE HTTP://5CIDADE.FILES.WORDPRESS.COM/2008/03/CARTA-DE-VENEZA.PDF.

IGESPAR (1931). ***CARTA DE ATENAS. CONCLUSÕES DA CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DE ATENAS SOBRE O RESTAURO DOS MONUMENTOS.***
RETIRADO EM ABRIL, 02, 2013 DE HTTP://WWW.IGESPAR.PT/MEDIA/UPLOADS/CC/CARTADEATENAS.PDF.

IGESPAR (2000). ***CARTA DE CRACÓVIA.***
RETIRADO EM ABRIL, 12, 2012 DE HTTP://WWW.IGESPAR.PT/MEDIA/UPLOADS/CC/CARTADECRACOVIA2000.PDF.

OLIVEIRA, J. (2000). ***LEÇA DA PALMEIRA. LAZER E EVOLUÇÃO URBANA LITORAL ENTRE FINAIS DO SÉCULO XIX E MEADOS DO SÉCULO XX.***
RETIRADO EM DEZEMBRO, 12, 2012 DE HTTP://LER.LETRAS.UP.PT/UPLOADS/FICHEIROS/1621.PDF.

SÁ, M. (1996). ***MANUEL LIMA FERNANDES DE SÁ.***
RETIRADO EM NOVEMBRO, 16, 2012 DE HTTP://SIGARRA.UP.PT/UP/PT/WEB_BASE.GERA_PAGINA?P_PAGINA=18322.

ZEBALLOS, C. (2012). ***PETER ZUMTHOR. MUSEO KOLUMBA, COLONIA.***
RETIRADO EM JANEIRO, 21, 2014 DE HTTP://MOLESKINEARQUITECTONICO.BLOGSPOT.CA/2012/04/PETER-ZUMTHOR-MUSEO-KOLUMBA-COLONIA.HTML.

REFERÊNCIAS CINEMATOGRÁFICAS

SERVIÇOS CINEMATOGRÁFICOS DO EXÉRCITO (COMPANHIA PRODUTORA) (1927).
ASPETOS DE LEÇA DA PALMEIRA, MATOSINHOS E LEIXÕES [VÍDEO WEB]. PORTUGAL: CINEMATECA PORTUGUESA.

CAPÍTULO 2 • PROJETO

LISTA DE IMAGENS

PALAVRAS-CHAVE / RESUMO | Grelha metálica da porta de entrada da fachada sob a rua Brito Capelo
Imagem de Soraia Santos

A MEUS PAIS | Pavimento de madeira preexistente das residências
Imagem de Soraia Santos

AGRADEÇO | Relação dos vários materiais de isolamento e revestimento da cobertura
Imagem de Soraia Santos

ÍNDICE | Imagem aérea da cidade de Matosinhos
Retirado em dezembro, 18, 2013 de maps.google.pt

EPÍGRAFE | O edifício preexistente
Imagem de Soraia Santos

NOTA INTRODUTÓRIA | Mármore *Rosa Portugal* preexistente
Imagem de Soraia Santos

CAPÍTULO 1 / ENQUADRAMENTO TEÓRICO | Fachada sob a rua Brito Capelo, com destaque do vão de entrada
Imagem de Soraia Santos

1.2.1 / DAVID CHIPPERFIELD | Fresco restaurado do edifício *Neues Museum*, em Berlim
Retirado em janeiro, 28, 2014 de www.ornamentalist.net

1.2.2 / PETER ZUMTHOR | O edifício *Kolumba Museum*, em Colónia
Retirado em janeiro, 25, 2014 de www.archdaily.com

1.2.3 / PAULO MENDES DA ROCHA | O restauro e valorização da ruína no interior do edifício da Pinacoteca do Estado de São Paulo
Retirado em janeiro, 27, 2014 de www.foroxerbar.com

1.2.4 / FERNANDO TÁVORA | O edifício da *Casa dos 24*, no Porto
Retirado em abril, 06, 2012 de theredlist.fr

CAPÍTULO 2 / PROJETO | Fachada sob a rua França Júnior, com destaque do vão de entrada
Imagem de Soraia Santos

TOM JOBIM, 1947, ÁGUAS DE MARÇO | O interior do antigo edifício da Caixa Geral de Depósitos
Imagem de Soraia Santos

2.2 / RECONHECIMENTO DO EDIFÍCIO PREEXISTENTE | O interior do antigo edifício da Casa de Crédito e Providência
Imagem de Soraia Santos

2.2.1 / ESTADO DE FACTO E PATOLOGIAS | Desagregação do revestimento da parede
Retirado em fevereiro, 24, 2014 de www.cgtextures.com

2.2.2 / DEFINIÇÃO DE UMA ESTRATÉGIA DE INTERVENÇÃO | Interior do edifício preexistente
Imagem do arquiteto José Gigante

2.3 / PROJETO APLICADO À REALIDADE PROFISSIONAL | Espaço distributivo e escada interior das residências
Imagem de Soraia Santos

PÁGINA 254 E 255 | Imagem de obra: pormenor de demolição
Imagem de Soraia Santos

CONSIDERAÇÕES FINAIS | Interior do edifício preexistente
Imagem de Soraia Santos

PÁGINA 260 E 261 | Imagem de obra: pormenor de construção do pátio
Imagem de Soraia Santos

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | O interior do antigo edifício da Casa de Crédito e Providência
Imagem de Soraia Santos

LISTA DE IMAGENS | Mármore *Cinza* preexistente
Imagem de Soraia Santos

001 | Giovanni Battista Piranesi. *Veduta dell' Arco di Tito*, Rome (1756-57)
Retirado em janeiro, 06, 2014 de www.wordpress.com

002 | Giovanni Battista Piranesi. *Vista di Castel Sant' Angelo da Nord*, Rome (1748)
Retirado em janeiro, 06, 2014 de www.wordpress.com

003 | Giovanni Battista Piranesi. *Carceri d´invenzione 01* (1749-1750)
Retirado em janeiro, 06, 2014 de www.wordpress.com

004 | Giovanni Battista Piranesi. *Carceri d´invenzione 02* (1749-1750)
Retirado em janeiro, 06, 2014 de www.wordpress.com

005 | O edifício do Neues Museum de Berlim, Alemanha
Retirado em janeiro, 28, 2014 de gogermany.about.com

006 | Ilha dos Museus, distrito de Mitte, cidade de Berlim, Alemanha
Retirado em janeiro, 28, 2014 de www.wikimedia.org

007 | Implantação do Neues Museum
Retirado em janeiro, 28, 2014 de www.bustler.net

008 A 011 | Ruínas do Neues Museum, 1944
Retirado em janeiro, 28, 2014 de legacy.interiordesign.net

012 | Planta do piso 0 do Neues Museum,
com o projeto de intervenção do arquiteto David Chipperfield
Retirado em janeiro, 28, 2014 de lh3.googleusercontent.com

013 | Planta do piso 1 do Neues Museum,
com o projeto de intervenção do arquiteto David Chipperfield
Retirado em janeiro, 28, 2014 de lh3.googleusercontent.com

014 | Planta do piso 2 do Neues Museum,
com o projeto de intervenção do arquiteto David Chipperfield
Retirado em janeiro, 28, 2014 de lh3.googleusercontent.com

015 | Planta do piso 3 do Neues Museum,
com o projeto de intervenção do arquiteto David Chipperfield
Retirado em janeiro, 28, 2014 de lh3.googleusercontent.com

016| Planta do piso 4 do Neues Museum,
com o projeto de intervenção do arquiteto David Chipperfield
Retirado em janeiro, 28, 2014 de lh3.googleusercontent.com

017 E 018 | Desenhos ilustrativos do Neues Museum
Retirado em julho, 13, 2013 de www.morfae.com

019 A 022 | Frescos restaurados nos interiores do Museu
Retirado em janeiro, 28, 2014 de www.ornamentalist.net

023 A 025 | Fragmentos e texturas restaurados nos interiores do Museu
Retirado em janeiro, 28, 2014 de maisdcharlottes.blogspot.pt

026 E 027 | Interiores do Neues Museum
Retirado em julho, 13, 2013 de www.morfae.com

028 A 033 | Interiores do Neues Museum
Retirado em julho, 13, 2013 de www.morfae.com

034 | O edifício do Kolumba Museum e sua envolvência, em Colónia, Alemanha
Retirado em janeiro, 25, 2014 de architecturalmoleskine.blogspot.pt

035 E 036 | Implantação e localização do Kolumba Museum
Retirado em janeiro, 25, 2014 de architecturalmoleskine.blogspot.pt

038 | A Igreja Madonna in den Trummern, 1949
Retirado em janeiro, 25, 2014 de en.petersen-kolumba.dk

039 | Desenhos do Kolumba Museum do arquiteto Peter Zumthor
Retirado em janeiro, 25, 2014 de spacedid.files.wordpress.com

040| A integração e relação dos tijolos brancos com a preexistência
Retirado em janeiro, 25, 2014 de www.archdaily.com

041 | O volume geométrico do Kolumba Museum
Retirado em janeiro, 25, 2014 de www.archdaily.com

042 | A robustez do edifício e áreas ajardinadas em sua volta
Retirado em janeiro, 25, 2014 de en.petersen-kolumba.dkw

043 | Malha criada pela colocação dos tijolos e a relação desta com a ruína
Retirado em janeiro, 25, 2014 de en.petersen-kolumba.dk

044 | A disposição dos elementos brancos na relação de exterior/interior e o desenho da luz
Retirado em janeiro, 25, 2014 de architecturalmoleskine.blogspot.pt

045 E 046 | A passadeira em ziguezague e todo o espaço envolvente
Retirado em janeiro, 25, 2014 de www.archdaily.com

047 E 048 | A variedade dos componentes espaciais
Retirado em janeiro, 25, 2014 de www.archdaily.com

049 | Liceu de Artes e Ofícios, 1900
Retirado em janeiro, 27, 2014 de upload.wikimedia.org

050 | Planta do piso -01 do edifício da Pinacoteca, 199
Retirado em fevereiro, 18, 2014 de http://www.arquiamigos.org.br/info/info21/i-1991.htm

051 | Planta do piso 00 do edifício da Pinacoteca, 1991
Retirado em fevereiro, 18, 2014 de http://www.arquiamigos.org.br/info/info21/i-1991.htm

052 | Planta do piso 01 do edifício da Pinacoteca, 1991
Retirado em fevereiro, 18, 2014 de http://www.arquiamigos.org.br/info/info21/i-1991.htm

053 | A fachada do edifício preexistente
Retirado em janeiro, 27, 2014 de upload.wikimedia.org

054 | Implantação e localização da Pinacoteca do Estado de São Paulo
Retirado em janeiro, 27, 2014 de www.sampaonline.com.br

055 | Instalação do elevador no interior do edifício
Retirado em janeiro, 27, 2014 de www.pinacoteca.org.br

056 | A valorização da ruína
Retirado em janeiro, 27, 2014 de www.foroxerbar.com

057 | Os pátios interiores
Retirado em janeiro, 27, 2014 de www.foroxerbar.com

058 | Novo eixo de circulação longitudinal e pedonal
Retirado em janeiro, 27, 2014 de www.foroxerbar.com

059 | Nova estrutura pedonal em aço corten
Retirado em janeiro, 27, 2014 de www.foroxerbar.com

060 | A relação da fachada preexistente com intervenções contemporâneas
Retirado em fevereiro, 18, 2014 de http://www.archdaily.com.br/br/01-24886/especial-sao-paulo-458-anos

061 | Planta do Centro Histórico do Porto.
Intervenções da DGEMN na Sé Catedral e claustros anexos,1930-1940.
Retirado em janeiro, 18, 2014 de www.vitruvius.com.br

062 | Ruína da Casa dos 24, 1875
Retirado em janeiro, 18, 2014 de www.vitruvius.com.br

063 E 064 | Esquissos de Fernando Távora para a Casa dos 24, 1996
Retirado em janeiro, 18, 2014 de www.vitruvius.com.br

065 | Casa dos 24. Alçados do anteprojeto de Fernando Távora, 1996
Retirado em janeiro, 18, 2014 de www.vitruvius.com.br

066 | Casa dos 24. Plantas do projeto de execução, 1998
Retirado em janeiro, 18, 2014 de www.vitruvius.com.br

067 | Casa dos 24. Cortes do projeto de execução, 1998
Retirado em janeiro, 18, 2014 de www.vitruvius.com.br

068 E 069 | A Casa dos 24 na atualidade
Retirado em abril, 06, 2012 de theredlist.fr

070 E 075 | A junção do velho com o novo, na reabilitação da Casa dos 24
Retirado em abril, 06, 2012 de www.gop.pt

076 E 077 | A sobreposição do novo elemento de betão armado à ruína
Retirado em abril, 06, 2012 de www.gop.pt

078 A 081 | A nova estrutura em aço
Retirado em abril, 06, 2012 de theredlist.fr

082 | O carácter maciço da nova construção
Retirado em abril, 06, 2012 de theredlist.fr

083 | Os planos de vidro da fachada oposta
Retirado em abril, 06, 2012 de theredlist.fr

084 A 092 | Matosinhos e o seu extenso areal
Imagens de frames retirados do filme *Aspetos de Leça da Palmeira, Matosinhos e Leixões,*
realizado pelos Serviços Cinematográficos do Exército, 1927

093 A 098 | O porto de Leixões: interface portuário e comercial da região
Imagens de frames retirados do filme *Aspetos de Leça da Palmeira, Matosinhos e Leixões,*
realizado pelos Serviços Cinematográficos do Exército, 1927

099 A 101 | A nova doca em construção
Imagens de frames retirados do filme *Aspetos de Leça da Palmeira, Matosinhos e Leixões,*
realizado pelos Serviços Cinematográficos do Exército, 1927

102 A 104 | O Titan em atividade
Imagens de frames retirados do filme *Aspetos de Leça da Palmeira, Matosinhos e Leixões,*
realizado pelos Serviços Cinematográficos do Exército, 1927

105 A 110 | As praias de Matosinhos e Leça
Imagens de frames retirados do filme *Aspetos de Leça da Palmeira, Matosinhos e Leixões,*
realizado pelos Serviços Cinematográficos do Exército, 1927

111 A 113 | Largada de traineiras para a pesca
Imagens de frames retirados do filme *Aspetos de Leça da Palmeira, Matosinhos e Leixões,*
realizado pelos Serviços Cinematográficos do Exército, 1927

114 A 122 | Com o desenvolvimento da cidade de Matosinhos,
nascem as primeiras companhias empresariais e as primeiras fábricas de conservas
Imagens de frames retirados do filme *Aspetos de Leça da Palmeira, Matosinhos e Leixões,*
realizado pelos Serviços Cinematográficos do Exército, 1927

123 A 125 | A rua Brito Capelo
Imagens de frames retirados do filme *Aspetos de Leça da Palmeira, Matosinhos e Leixões,*
realizado pelos Serviços Cinematográficos do Exército, 1927

126 | Último frame do filme
Imagens de frames retirados do filme *Aspetos de Leça da Palmeira, Matosinhos e Leixões,*
realizado pelos Serviços Cinematográficos do Exército, 1927

127 | Cópia da memória descritiva escrita pelo autor do projeto
Elemento que complementa a documentação histórica,
encontrado no Arquivo Municipal de Matosinhos

128 | Planta do piso 0. Desenho elaborado manualmente pelo arquiteto Manuel Lima Fernandes de Sá.
Desenho que complementa a documentação histórica,
encontrado no Arquivo Municipal de Matosinhos

129 | Planta Piso 1. Desenho elaborado manualmente pelo arquiteto Manuel Lima Fernandes de Sá
Desenho que complementa a documentação histórica,
encontrado no Arquivo Municipal de Matosinhos

130 | Plantas Piso 2 e 3. Desenho elaborado manualmente pelo arquiteto Manuel Lima Fernandes de Sá
Desenho que complementa a documentação histórica,
encontrado no Arquivo Municipal de Matosinhos

131 | Corte Longitudinal do edifício da CGDC&P,
elaborado manualmente pelo arquiteto Manuel Lima Fernandes de Sá
Desenho que complementa a documentação histórica,
encontrado no Arquivo Municipal de Matosinhos

132 | Corte Longitudinal do edifício da CGDC&P,
elaborado manualmente pelo arquiteto Manuel Lima Fernandes de Sá
Desenho que complementa a documentação histórica,
encontrado no Arquivo Municipal de Matosinhos

133 | Desenhos de construção pormenorizados,
elaborados manualmente pelo arquiteto Manuel Lima Fernandes de Sá
Desenho que complementa a documentação histórica,
encontrado no Arquivo Municipal de Matosinhos

134 | Implantação e localização do edifício em estudo, na cidade de Matosinhos
Retirado em setembro, 01, 2012 de maps.google.pt

135 | Lote compreendido entre as ruas Brito Capelo e França Júnior, em Matosinhos
Retirado em setembro, 01, 2012 de maps.google.pt

136 | Fachada da antiga Caixa Geral de Depósitos localizada na rua Brito Capelo
Imagem de Soraia Santos

137 | Fachada da antiga Casa de Crédito e Providência situada na rua França Júnior
Imagem de Soraia Santos

138 A 140 | Maqueta de levantamento e estudo da preexistência, à escala 1:50
Imagens de Soraia Santos

141 | Esquisso da preexistência
Imagem de Soraia Santos

142 | Fotomontagem da Sala 1
Imagem de Soraia Santos

143 | Claraboias da Sala 1
Imagem de Soraia Santos

144 | Entrada da Sala 1 pela rua Brito Capelo
Imagem de Soraia Santos

145 | O interior preexistente da Sala 1
Imagem de Soraia Santos

146 | Os vãos altos e estreitos que recortam a fachada do edifício
Imagem de Soraia Santos

147 A 151 | Pormenores da caixilharia preexistente
Imagens de Soraia Santos

152 | Fotomontagem da parede que contém o mármore Rosa Portugal
Imagem de Soraia Santos

153 A 155 | Estado deteriorado do mármore preexistente com manchas de cola e cortiça
Imagens de Soraia Santos

156 | Vista exterior da claraboia grande para as fachadas interiores do edifício
Imagem de Soraia Santos

157 | Vista exterior da claraboia grande para a rua Brito Capelo
Imagem de Soraia Santos

158 | Vista exterior da claraboia pequena
Imagem de Soraia Santos

159 | Pormenor exterior da claraboia pequena
Imagem de Soraia Santos

160 E 161 | Pormenor exterior da claraboia pequena
Imagem de Soraia Santos

162 | Pormenor exterior das aberturas para ventilação da claraboia grande
Imagem de Soraia Santos

163 | Fotomontagem da rua Brito Capelo vista sob o exterior da claraboia grande
Imagem de Soraia Santos

164 | Fotomontagem da Sala 2
Imagem de Soraia Santos

165 | Entrada interior da Sala 2
Imagem de Soraia Santos

166 | Vista da entrada interior da Sala 2
Imagem de Soraia Santos

167 | Interior da Sala 2
Imagem de Soraia Santos

168 | Pormenor da caixilharia preexistente
Imagem de Soraia Santos

169 | Pormenor da entrada principal da Sala 2
Imagem de Soraia Santos

170 | Fachada interior da Sala 2 e respetivos vãos com manípulo de abertura dos mesmos
Imagem de Soraia Santos

171 E 172 | Pormenor dos sistema de abertura dos vãos e respetivo manípulo
Imagem de Soraia Santos

173 | Vista do balcão da Sala 2
Imagem do arquiteto José Gigante

174 | Pormenor do estado degradado do balcão
Imagem de Soraia Santos

175 | Pormenor dos tijolos de vidro que pavimentam parte da Sala 2
Imagem de Soraia Santos

176 | Pavimento da Sala 2 com tijolos de vidro
Imagem do arquiteto José Gigante

177 | Cave que serviu de armazém à agência bancária
Imagem do arquiteto José Gigante

178 | Pormenor dos tijolos de vidro no interior da cave
Imagem de Soraia Santos

179 | Pormenor do estado degradado do painel de azulejos que reveste as paredes da cave
Imagem de Soraia Santos

180 A 182 | Vista das diferentes fachadas interiores do saguão
Imagem de Soraia Santos

183 | Dimensão do saguão visto das residências
Imagem de Soraia Santos

184 | O saguão
Imagem de Soraia Santos

185 | Pormenor das fachadas que delimitam o saguão
Imagem de Soraia Santos

186 E 187 | Pormenor do pavimento do saguão
Imagem de Soraia Santos

188 E 189 | Exterior e vão de acesso ao saguão
Imagem de Soraia Santos

190 | Pormenor do vão, porta e janela, de acesso ao saguão
Imagem de Soraia Santos

191 E 192 | Dependências que antecedem o saguão
Imagem de Soraia Santos

193 | Fachada das residências e vizinhança vista do terraço
Imagem de Soraia Santos

194 | Escada de acesso às residências
Imagem do arquiteto José Gigante

195 | Os vãos que iluminam parte da escadari
Imagem de Soraia Santos

196 E 197 | Pormenor do corrimão da escada de acesso às residências
Imagens do arquiteto José Gigante

198 | Porta de entrada para o terraço superior das residências
Imagem de Soraia Santos

199 | Estado degradado de um dos compartimentos das residências
Imagem de Soraia Santos

200 E 201 | Pormenor das escadas no interior das residências
Imagem de Soraia Santos

202 | O estado deteriorado do pavimento de uma das salas das residências
Imagem de Soraia Santos

203 | Corredor e compartimentos das residências
Imagem de Soraia Santos

204 A 207 | Estado degradado dos vãos e fachadas das residências
Imagem de Soraia Santos

208 E 209 | Interior e exterior da cozinha das residências e respetivos vãos
Imagem de Soraia Santos

210 E 212| Pormenores do exterior das residências
Imagem de Soraia Santos

213| Vista da cobertura das residências
Imagem de Soraia Santos

214| As fachadas interiores das residências vistas do terraço
Imagem de Soraia Santos

215| Desagregação da tinta que reveste a parede
Imagem de Soraia Santos

216| Deterioração da parede
Imagem de Soraia Santos

217| Desagregação do painel de azulejos da parede e ausência das louças sanitárias
Imagem de Soraia Santos

218| Sinais de infiltrações na parede
Imagem de Soraia Santos

219 | Desagregação do revestimento e deterioração da parede
Imagem de Soraia Santos

220 | Desagregação e deterioração do mármore da parede
Imagem de Soraia Santos

221 | Desagregação do revestimento da parede, com as infraestruturas à vista
Imagem de Soraia Santos

222 | Mancha de humidade causada pelas infiltrações estruturais
Imagem de Soraia Santos

223 | Organismos biológicos e deterioração do revestimento da parede
Imagem de Soraia Santos

224 | Revestimento de madeira degradado
Imagem de Soraia Santos

225 | Pavimento de madeira deteriorado e desagregado.
São visíveis manchas de humidade
Imagem de Soraia Santos

226 A 228 | Infraestruturas à vista com a desagregação dos revestimentos
derivados das infiltrações estruturais.
Presença de humidades e organismos biológicos causando a insalubridade
dos espaços interiores
Imagem de Soraia Santos

229 | Desenho de levantamento e mapeamento das patologias que revestem o edifício.
Planta piso 0, escala 1.100 Observação: Este desenho pertence ao conjunto de desenhos técnicos
de levantamento e mapeamento das patologias, produzido à escala 1.50, folha n.17
Imagem de Soraia Santos

230 | Maqueta de estudo com a aplicação das portas e tijolos de vidro.
Estudo realizado à escala 1:50
Imagem de Soraia Santos

231 | Planificação do pátio com a colocação da madeira nas fachadas.
Estudo realizado à escala 1:50 I
magem de Soraia Santos

232 | Planificação do pátio com a colocação das chapas de cobre nas fachadas.
Estudo realizado à escala 1:50
Imagem de Soraia Santos

233 | Planificação do pátio com a combinação de dois materiais - patchwork de azulejos
portugueses e betão gravado no pavimento. Estudo realizado à escala 1:50
Imagem de Soraia Santos

234 | Maqueta de estudo com a aplicação do patchwork de azulejos na zona do pátio,
realizada à escala 1:50
Imagem de Soraia Santos

235 | Maqueta de estudo à escala 1:25, na tentativa de reproduzir o aspeto de uma ruína
Imagem de Soraia Santos

236 | Maqueta de estudo na relação da preexistência com a introdução do novo elemento em
betão e respetivos vãos. Estudo realizado à escala 1:50
Imagem de Soraia Santos

237 | A relação dos dois blocos arquitetónicos preexistentes
com o novo elemento em betão de cor branca. Maqueta conceptual realizada à escala 1:100
Imagem de Soraia Santos

238 | Esquisso conceptual.
A relação da preexistência com o novo elemento central em betão
Imagem de Soraia Santos

239 | Esquisso de estudo na procura da definição da estratégia de intervenção
Imagem de Soraia Santos

240 | Representação esquemática dos vários elementos adicionados ao edifício preexistente
Imagem de Soraia Santos

241 | Representação esquemática do novo elemento adicionado e sobreposto ao edifício preexistente
Imagem de Soraia Santos

242 | Representação esquemática da adição, sobreposição e inserção do elemento interventivo
Imagem de Soraia Santos

243 | Esquema funcional de espaços públicos e espaços privados
Imagem de Soraia Santos

244 | Esquema distributivo espacial
Imagem de Soraia Santos

245 | Esquemas distributivos
Imagem de Soraia Santos

246 E 247 | A introdução do elemento verde na relação do novo elemento em betão de cor branca
e respetivos vãos com a preexistência. Fotomontagens de estudo
Imagens de Soraia Santos

248 E 249 | A relação da preexistência com os novos elementos em betão.
Fotomontagens de estudo
Imagens de Soraia Santos

250 E 251 | A relação da preexistência com os novos elementos em betão nos espaços interiores.
Fotomontagens de estudo
Imagens de Soraia Santos

252 | A nova escada em betão armado com guarda metálica e a relação destes elementos com o pátio.
Fotomontagem de estudo
Imagem de Soraia Santos

253 | Pátio e respetivos vãos revestidos a chapa metálica.
Fotomontagens de estudo
Imagem de Soraia Santos

254 | Marmorite *Terrazzo Cinza*
Retirado em março, 25, 2014 de www.oceanandmerchant.com

255 | Betão branco cofrado
Retirado em março, 23, 2014 de www.cgtextures.com

256 | Betão cinza afagado
Retirado em março, 23, 2014 de www.cgtextures.com

257 | Madeira de Pinho
Retirado em março, 23, 2014 de www.cgtextures.com

258 | Soalho maciço Riga Velha
Retirado em março, 23, 2014 de www.cgtextures.com

259 | Chapa metálica enferrujada
Retirado em março, 23, 2014 de www.cgtextures.com

260 | Pavimento relvado
Retirado em março, 23, 2014 de www.snoron.com

261 | Desenho ilustrativo dos acabamentos e revestimentos,
mobiliário e equipamento do edifício. Planta do piso 1, escala 1:100
magem de Soraia Santos

262 | Desenho ilustrativo dos acabamentos e revestimentos,
mobiliário e equipamento do edifício. Planta do piso 0, escala 1:100
Imagem de Soraia Santos

263 | Cerâmica Margrés (acabamento *Natural Kerlite Plus*)
Retirado em abril, 15, 2014 de www.margres.com

264 | Betão branco cofrado
Retirado em março, 23, 2014 de www.cgtextures.com

265 | Betão cinza afagado
Retirado em março, 23, 2014 de www.cgtextures.com

266 | Palete de madeira
Retirado em abril, 15, 2014 de yardsalesyearround.com

267 | Soalho maciço Riga Velha
Retirado em março, 23, 2014 de www.cgtextures.com

268 | Pavimento em Taco de 150x45x20mm, com desenho em escama
Retirado em março, 23, 2014 de casulodesign.com

269 | Deck de madeira
Retirado em março, 23, 2014 de www.cgtextures.com

270 | Pavimento relvado
Retirado em março, 23, 2014 de www.snoron.com

271 | Desenho ilustrativo dos acabamentos e revestimentos,
mobiliário e equipamento do edifício. Planta do piso 3, escala 1:100
Retirado em março, 23, 2014 de www.snoron.com

272 | Desenho ilustrativo dos acabamentos e revestimentos,
mobiliário e equipamento do edifício. Planta do piso 2, escala 1:100
Retirado em março, 23, 2014 de www.snoron.com

273 | Sky Planter, tamanho médio, 16,5cm diâmetro x 19cm altura, em cerâmica.
Designer: Patrick Morris. Empresa: Boskke by Droog Design
Retirado em abril, 23, 2011 de www.droog.com

274 | Esquissos de estudo.
Suporte para roupa e acessórios com tubos metálicos, para as residências
Imagem de Soraia Santos

275 | Imagem de referência para as suites das residências
Retirado em março, 20, 2012 de wellplaid.tumblr.com

276 | Betão branco cofrado
Retirado em março, 23, 2014 de www.cgtextures.com

277 | *Cluster*, Luminária de teto. Empresa: Bocci
Retirado em abril, 8, 2012 de bocci.ca

278 | Sofa *Loop*, de 2 lugares, em tecido, cor branco ref.CA00212, com os pés em alumínio.
Designer: Lievore Altherr Molina. Empresa: Arper, 2009
Retirado em abril, 8, 2012 de www.arper.com

279 | Puff *Pix 87*, de 1 lugar, em tecido, cor azul ref.CA00862,
87cm diâmetro e Puff Pix 67, de 1 lugar, em tecido, cor azul ref.CA00772, 67cm diâmetro.
Designer: Ichiro Iwasaki Empresa: Arper
Retirado em abril, 8, 2012 de www.arper.com

280 | Mármore *Amarelo Negrais*
Retirado em abril, 8, 2012 de www.arper.com

281 | Madeira de Pinho
Retirado em março, 23, 2014 de www.cgtextures.com

282 | Imagem da preexistência: azulejo branco 15cm x 15cm e cimento
Imagem de Soraia Santos

283 | Imagem da preexistência: mármore Cinza
Imagem de Soraia Santos

284 | Imagem da preexistência: mármore *Rosa Portugal*
Imagem de Soraia Santos

285 | Chapa metálica enferrujada
Retirado em março, 23, 2014 de www.cgtextures.com

286 | Desenho ilustrativo dos acabamentos e revestimentos,
mobiliário e equipamento do edifício. Corte longitudinal 1, escala 1:100
Retirado em março, 23, 2014 de www.cgtextures.com

287 | Esquissos de estudo.
Reciclagem de paletes de madeira como base e suporte do colchão para as camas das residências
Retirado em março, 23, 2014 de www.cgtextures.com

288 | Imagem de referência para a base de cama com paletes de madeira
Retirado em março, 23, 2014 de www.docteurwood.com

289 | *Bulb Fiction*, luminária de teto. Designer: Kibisi
Retirado em junho, 11, 2013 de www.kibisi.com

290 | Imagem de referência para luminária de teto
Retirado em março, 23, 2013 de pt.pinterest.com

291 | Fold Surface 4200.
Combinado de luminárias de parede, 22cm comp. x 18cm alt.x 5cm esp. Cor branco ref.4200-58.
Designer: Arik Levy. Empresa: Vibia
Retirado em junho, 12, 2013 de www.vibia.com

292 | Imagem de referência para os bancos de cozinha das residências
Retirado em março, 23, 2013 de pt.pinterest.com

293 | Imagem de referência para a cozinha das residências
Retirado em março, 23, 2013 de pt.pinterest.com

294 | *Copper Shade* 45cm. Luminária de teto, ref. MSS45-PEUM2.
Designer: Tom Dixon (2005)
Retirado em julho, 10, 2013 de tomdixon.net

295 | *Weber.* Cadeira de escritório. Modelo: WEBER11KNW. Empresa: Babini Office
Retirado em julho, 10, 2013 de babini.com

296 | *Random Box*. Estante secional aberta, em MDF pintado de cor branca. Empresa: MDF Italia
Retirado em julho, 10, 2013 de www.mdfitalia.it

297 | *Louis Ghost chair.* Cadeira estilo Luís XV, em policarbonato, cor cristal ref.B4.
Designer: Phillippe Starck. Empresa: Kartell
Retirado em julho, 10, 2013 de kartellstorela.com

298 | *Plumen Bulbs & Copper Drop Caps*. Luminária de teto.
Designer: Plumen
Retirado em julho, 10, 2013 de plumen.com

299 | *Lucilla*. Luminária de teto, estrutura em ferro fundido, 60cm alt. x 50cm diâmetro, ref. SE651VN.
Designer: Matteo Ugolini. Empresa: Karman
Retirado em junho, 08, 2013 de www.karmanitalia.it

300 | Desenho ilustrativo dos acabamentos e revestimentos,
mobiliário e equipamento do edifício. Corte longitudinal 2, escala 1:100
Imagem de Soraia Santos

301 | *A330*. Luminária de teto em latão polido e cabo em plástico de cor branca,
22cm alt. x 18cm diâmetro. Designer: Alvar Aalto (1954). Empresa: Artek
Retirado em julho, 12, 2013 de www.artek.fi

302 | Palete de madeira 800mm x 1200mm
Retirado em julho, 11, 2013 de www.lpr.eu

303 | Imagem de referência para a base e suporte de cama com paletes de madeira
Retirado em março, 23, 2013 de pt.pinterest.com

304 | Imagem de referência para a base e cabeceira de cama com paletes de madeira
Retirado em março, 23, 2013 de pt.pinterest.com

305 | Imagem de referência de parede em betão com marca da cofragem
Retirado em março, 23, 2013 de pt.pinterest.com

306 | Imagem de referência de lavatórios em betão
Retirado em março, 23, 2013 de pt.pinterest.com

307 | *KAO Suspension Kit A*. Luminária de teto, 4140mm comp. x 2150mm alt.,
em alumínio pintado de cor branca, ref. M119120.
Designer: Bruno Houssin. Empresa: Artemide
Retirado em julho, 12, 2013 de www.artemide.com

308 | Modelo de equipamento e divisórias para escritório.
Imagem de referência para a zona de investigação. Empresa: Fluxograma
Retirado em março, 23, 2013 de www.fluxograma.com

309 | Imagem de referência para a ambiência da sala de reuniões
Retirado em março, 23, 2013 de pt.pinterest.com

310 | *Nuur.* Mesa com estrutura em alumínio lacado de cor branca, ref.V12, 80cm x 80cm.
Designer: Simon Pengelly. Empresa: Arper (2009)
Retirado em abril, 8, 2012 de www.arper.com

311 | Imagem de referência para o balcão da cafetaria
Retirado em março, 23, 2013 de pt.pinterest.com

312 | Imagem de referência para o espaço lounge.
Projeto *Performa Hub*, construído para a bienal de 2009, em Nova Iorque (2009). Design: nOffice
Retirado em março, 23, 2013 de www.dezeen.com

313 | Imagem de referência para o espaço *lounge*. Projeto *LiYuan Library*.
Design: Li Xiaodong Atelier (2011), China
Retirado em março, 28, 2013 de www.archdaily.com

314 | Desenho ilustrativo dos acabamentos e revestimentos,
mobiliário e equipamento do edifício. Corte longitudinal 3, escala 1:100
Imagem de Soraia Santos

315 | Desenho ilustrativo dos acabamentos e revestimentos,
mobiliário e equipamento do edifício. Corte transversal 4, escala 1:100
Imagem de Soraia Santos

316 | Desenho ilustrativo dos acabamentos e revestimentos,
mobiliário e equipamento do edifício. Corte transversal 5, escala 1:100
Imagem de Soraia Santos

317 | Desenho ilustrativo dos acabamentos e revestimentos,
mobiliário e equipamento do edifício. Corte transversal 6, escala 1:100
Imagem de Soraia Santos

318 | Desenho ilustrativo dos acabamentos e revestimentos,
mobiliário e equipamento do edifício. Corte transversal 7, escala 1:100
Imagem de Soraia Santos

319 | Desenho ilustrativo dos acabamentos e revestimentos,
mobiliário e equipamento do edifício. Corte transversal 8, escala 1:100
Imagem de Soraia Santos

320 | Desenho ilustrativo dos acabamentos e revestimentos do edifício.
Alçado frontal sobra a rua Brito Capelo, escala 1:100
Imagem de Soraia Santos

321 | Desenho ilustrativo dos acabamentos e revestimentos do edifício.
Alçado posterior sobra a rua França Júnior, escala 1:100
Imagem de Soraia Santos

322 | Esquema funcional dos espaços públicos e espaços privados
Imagem de Soraia Santos

323 | Esquema distributivo espacial
Imagem de Soraia Santos

324 | Esquemas distributivos
Imagem de Soraia Santos

325 | Maqueta de estudo, realizada à escala 1:50s
Imagem de Soraia Santos

326 | Pormenor da maqueta de estudo
Imagem de Soraia Santos

327 | Esquisso de estudo do edifício preexistente e incidência solar
Imagem de Soraia Santos

328 | Esquisso de estudo na relação dos vãos com a estereotomia do pátio
Imagem de Soraia Santos

329 | Maqueta virtual do edifício com a parede de betão que sustenta a escada
Imagem de Helena Teixeira

330 | Maqueta virtual do edifício sem a parede de betão que sustenta a escada
Imagem de Helena Teixeira

331 | Maqueta virtual. Visualização do edifício em corte
Imagem de Helena Teixeira

332 | Imagem virtual da entrada do edifício pela rua Brito Capelo
Imagem de Helena Teixeira

333 | Imagem virtual do balcão da cafetaria
Imagem de Helena Teixeira

334 | Imagem virtual 2 do balcão da cafetaria
Imagem de Helena Teixeira

335 | Imagem virtual 3 do balcão da cafetaria
Imagem de Helena Teixeira

336 | Imagem virtual da escada em betão
Imagem de Helena Teixeira

337 | Imagem virtual da zona expositiva
Imagem de Helena Teixeira

338 | Imagem virtual da zona de brainstorming
Imagem de Helena Teixeira

339 | Imagem virtual da zona de investigação
Imagem de Helena Teixeira

340 | Maqueta de estudo do edifício realizada à escala 1:50.
Vista da entrada principal pela rua Brito Capelo
Maqueta elaborada por Helena Teixeira e Imagem de Soraia Santos

341 | Maqueta de estudo do edifício realizada à escala 1:50.
Vista da entrada tardoz pela rua França Júnior
Maqueta elaborada por Helena Teixeira e Imagem de Soraia Santos

342 A 345 | Maqueta de estudo do edifício realizada à escala 1:50. Vista de diferentes perspetivas
Maqueta elaborada por Helena Teixeira e Imagem de Soraia Santos

346 | Destaque da escada em betão da maqueta de estudo realizada à escala 1:50
Maqueta elaborada por Helena Teixeira e Imagem de Soraia Santos

347 | Destaque do pátio na maqueta de estudo realizada à escala 1:50
Maqueta elaborada por Helena Teixeira e Imagem de Soraia Santos

CONTEÚDO DO CD

Documento escrito
Dossiê de processo
Desenhos técnicos projetuais
Desenhos de arquivo da autoria do arquiteto Manuel Lima Fernandes de Sá, 1937
Imagens de frames retirados do filme *Aspetos de Leça da Palmeira, Matosinhos e Leixões, 1927*

>

DESIGN GRÁFICO • ANA TYPESTYPE