

A

— NAR

QUIA

—

NA



MESTRADO EM DESIGN DE INTERIORES
ORIENTADORA | MARIA MILANO
COORDINADORA | DÉSIÉE PEDRO
ANA RITA DA ROCHA SIMÕES RAMOS
ANO DE 2014

A ARQUITETURA VIRAL
COMO MÉTODO DE
REABILITAÇÃO DA CIDADE

CIDADE —



A — NAR
QUIA

—

NA



MESTRADO EM DESIGN DE INTERIORES
ORIENTADORA | MARIA MILANO
COORIENTADORA | DÉsirÉE PEDRO
ANA RITA DA ROCHA SIMÕES RAMOS
ANO DE 2014

A ARQUITETURA VIRAL
COMO MÉTODO DE
REABILITAÇÃO DA CIDADE

CIDADE —

PALAVRAS

-CHAVE

— RESUMO

REGENERAÇÃO DA CIDADE

REABILITAÇÃO DE UM AGRUPAMENTO
HABITACIONAL

ARQUITETURA VIRAL : VÍRUS E PARASITA
TRADUZIDOS PARA A ARQUITETURA

ESPAÇO MULTIDISCIPLINAR PARA
O COLETIVO BLANKHISS

EDIFICADO COMO CORPO MUTÁVEL

A regeneração e a necessidade de repensar a cidade, senão fazem parte do pensamento do arquiteto e do designer atuais, devem rapidamente solidificar-se em cada um dos seus projetos.

A cidade do Porto tem a cada esquina sombras do seu passado. Os edifícios abandonados alastram-se, evidenciando que não existe uma resposta imediata e direta às necessidades dos seus atuais habitantes. O despertar para a plenitude do futuro que se aproxima torna-se cada vez mais importante, mas a questão fulcral é: como conseguimos manter o ecletismo e a história de uma cidade recheada de memórias e ao mesmo tempo projetar obras que refletem os anseios e as necessidades da atualidade.

A arquitetura viral surge como uma ponte entre o passado e o presente, onde as noções científicas sobre o parasitismo conseguem ser transportadas para a arquitetura, como um meio de injetar contemporaneidade em edifícios que se encontram estagnados nas suas épocas de nascimento. Como uma possível tipologia de reabilitação, a arquitetura viral descontextualiza o edificado, intervindo nas barreiras anteriormente estabelecidas. As regras impostas pela arquitetura rígida do passado dão lugar ao projeto arquitetónico visto como algo plástico e abstrato e abrem caminho à intervenção desinibida e desprovida de frieza na cidade.

KEYS

WORDS

— ABSTRACT

CITY REGENERATION

REHABILITATION OF A GROUP OF HOUSES

VIRAL ARCHITECTURE : VIRUS AND PARASITE
TRANSLATED TO THE ARCHITECTURE

MULTIDISCIPLINARY SPACE
FOR THE BLANKHISS COLECTIVE

BUILDING AS A CHANGEABLE BODY

If the regeneration and the need to rethink the city aren't part of the current architect and designer thought, they must quickly solidify it in each of their projects.

The city of Porto has in every corner shadows of its past. The abandoned buildings rage on, showing that there it isn't an immediate and direct response to the needs of the current residents. The awakening to the fullness of the future that approaches becomes increasingly important, but the key question is: how do we keep the eclecticism and the history of a town filled with memories, while creating projects that reflect the today's desires and needs.

Viral architecture emerges as a bridge between past and present, where the scientific notions of parasitism can be incorporated in the architecture, as a way to inject contemporaneity in buildings that are stagnant in their dates of birth. As a possible typology of rehabilitation, viral architecture decontextualizes the built by intervening in the previously established barriers. The rules imposed by the rigid architecture of the past give way to the architectural project seen as something abstract and plastic and paves the way for the uninhibited and devoid of coldness intervention in the city.

AGRA

CI DE

MENTOS

Ao longo da nossa vida, juntamos as peças necessárias até ao momento no qual, em forma de suspiro, consideramo-nos *completos*. Pessoas e objetos. Ideias e lições. Tudo o que passa ao lado de outra pessoa, a nós nos preenche e faz a total diferença na nossa forma de viver.

Assim, quero agradecer à minha orientadora, a professora Maria Milano, pela confiança que depositou em mim desde o início e pelo incentivo na busca das respostas mais acertadas para esta tese, que inicialmente parecia ser maior do que aquilo que conseguiria fazer.

Quero igualmente agradecer à minha coorientadora, a professora Désirée Pedro, pelo rigor, pelo tempo e pela paciência que teve comigo neste longo e incansável ano, no qual, no meio de altos e baixos, posso dizer que esteve sempre presente.

Admito, é-me difícil depositar palavras separadas para ambas as professoras, visto que esta tese cresceu num ambiente de trabalho em equipa, e o que digo da primeira, não consigo não dizer da segunda, e vice-versa.

Por último, e não menos importante, agradeço aos meus pais pelo apoio e orgulho que depositam incessantemente em mim; aos meus amigos que sempre se preocuparam comigo e me proporcionaram uma realidade paralela à da tese; e a todos os professores que, após estes anos, são agora amigos e com os quais posso contar, sobretudo para me fazerem pensar com as suas palavras cheias de sabedoria.

ÍNDICE

16 INTRODUÇÃO

CAPÍTULO I

22 1. A CIDADE HOJE

30 1.1. O VÍRUS E O PARASITA NA ARQUITETURA

36 1.1.1. AS TRIPAS DO EDIFÍCIO GORDON MATTA-CLARK RACHEL WHITEREAD

48 1.1.2. O PAPEL DAS VANGUARDAS ARTÍSTICAS E ARQUITETÓNICAS O MODERNISMO O PÓS MODERNISMO

60 1.1.3. O PARASITA CIDADINO O PARASITA ARQUITETÓNICO AS FAVELAS E AS AGLOMERAÇÕES

CAPÍTULO II

70 2. PROJETO

75 2.1. FASE DE ANÁLISE O AGRUPAMENTO HABITACIONAL ANÁLISE PLANIMÉTRICA ESTADO ATUAL E PATOLOGIAS ANÁLISE CONSTRUTIVA

90 2.2. FASE DE PROJETO 91 2.2.1. MEMÓRIA DESCRITIVA 97 2.2.2. REFERÊNCIAS 98 2.2.2.1. EXCRESCENT UTOPIA | AYDEN DE LUCA 99 2.2.2.2. CASA EM FUKAWA | SUPPOSE 100 2.2.2.3. BLACK PEARL | STUDIO ROLFFR & ZECC ARCHITECTEN 101 2.2.2.4. CASA PESSOAL | FRANK GEHRY 102 2.2.3. LEVANTAMENTO DE SERVIÇOS 104 2.2.4. COLETIVO BLANKHISS 108 2.2.5. PÚBLICO ALVO

110 2.3. INFORMAÇÃO TÉCNICA 111 2.3.1. DESENHOS TÉCNICOS GERAIS ALÇADOS PLANTAS + PERCURSOS E FUNÇÕES CORTES TRANSVERSAIS 120 2.3.2. CORPOS ARQUITETÓNICOS 124 2.3.2.1. CORPO ARQ. Nº 1 152 2.3.2.2. CORPO ARQ. Nº 2 166 2.3.2.3. CORPO ARQ. Nº 3 186 2.3.2.4. CORPO ARQ. Nº 4 200 2.3.3. SINALÉTICA

202 CONSIDERAÇÕES FINAIS

206 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

212 LISTA DE IMAGENS

232 ANEXOS

EX- CÊNTRICO, DES- INTEGRADO, DES- LOCADO,
DIS- JUNTO, DES- CONSTRUÍDO, DIS- ASSOCIADO,
DES- CONTÍNUO, DES- REGULADO...

DES-, DIS-, EX-.

ESTES SÃO OS PREFIXOS DA ATUALIDADE.

———— BERNARD TSCHUMI

INTRO

DU

ÇÃO

A cidade é o pano de fundo de toda a nossa vida. Por ela passou o tempo e passaram as pessoas, conferindo-lhe o carácter de um espaço eclético que romanticamente preenche as nossas memórias a cada viagem. Nela misturam-se pessoas de diversas nacionalidades e culturas e a arquitetura que se fundiu ao longo das épocas. Toda aquela quimera em torno das cidades reside exatamente nessa fantasia de pisarmos as pegadas de muitas outras pessoas, de se partilharem conhecimentos e histórias que se integraram na atmosfera citadina e na idealização de um futuro em torno da evolução acentuada e do puro contraste, mas nunca remetendo para o esquecimento.

A cidade tem de ser entendida como um espaço mutável e em constante regeneração, confiante do seu passado, mas sem medo de quebrar as regras. Não obstante, a cidade do Porto tende de ano para ano a evidenciar-se como um organismo desorientado, visto que não reage ao ambiente deteriorado que a envolve. Os vultos dos edifícios abandonados e as sombras do passado alastram-se, não deixando assim espaço de manobra para se desenhar um novo e atual pensamento arquitetónico.

Por conseguinte, e perante os fantasmas da cidade do Porto, surgem dois possíveis caminhos projetuais: a destruição e a reabilitação.

A destruição, definida como o total desmoronamento do passado, perde o seu propósito, visto que a cidade, apesar de ser um espaço em constante mudança (nem que seja unicamente no campo temporal), é um espaço rico exatamente por agrupar artefactos arquitetónicos de várias épocas, com várias vozes que nos levam a vivenciar e a conhecer a sua história. Além de entrar no discurso questões relacionados com o património do Porto, e mesmo que as obras assentes no total contraste possam ser impulsionadoras de novos movimentos, pensar unicamente na destruição seria a morte do tecido citadino e histórico.

A reabilitação passa assim a ser vista como uma necessidade, e ainda que o seu processo possa envolver a demolição, essa é utilizada como uma ação projetual objetiva. Assim, a readaptação da massa edificada abandonada transforma-se no foco interventivo. Com o olhar posto na nossa e nas próximas gerações, as palavras *transformação* e *adaptação* ganham terreno na conceção de novos modos de viver os espaços. Dessa forma, a vida promissora sem barreiras da população e o desejo de voltar a habitar o centro da nossa cidade confrontam-se com a arquitetura rígida dos nossos antepassados.

O desenvolvimento de novas estratégias de reabilitação transforma-se no ponto principal de abordagem arquitetónica, não só introduzindo sangue novo na arquitetura da cidade do Porto, mas também despertando e estimulando o arquiteto e o designer atuais para trabalharem envoltos num mundo vasto de inspiração. O objetivo desta intervenção projetual recai em aglutinar a arquitetura antiquada com as necessidades do utilizador atual e cidadão, podendo assim surgir abordagens inesperadas, como é o caso da arquitetura viral.

A arquitetura viral segue uma linha projetual radical. As relações de parasitismo, com base teórica científica, são traduzidas para o universo arquitetónico no qual uma preexistência funciona como um corpo de suporte (hospedeiro) para um objeto externo (hóspede). Esta injeção viral num edificado denuncia-se através de corpos que brotam das fachadas, como também do corte e do trespassamento das entranhas do espaço através de novas formas. O resultado é a criação de um espaço desinibido que avança para além das paredes preestabelecidas e que personifica não só a tensão de novos organismos e formatos com a preexistência, mas da mesma forma propicia a fuga visual através de um jogo arquitetónico evocativo e deliberadamente estudado. Assim, o edifício que anteriormente vivia adormecido noutra época, mantendo ainda os vínculos que denunciavam a sua arquitetura original, ganha um novo carácter, através do qual os limites são avançados e trabalhados com o intuito de responder às necessidades não só de um novo programa, como também do utilizador e, consecutivamente, da cidade. Por conseguinte, o edifício e a parede que eram entidades rígidas, perdem esse adjetivo e entram em vigor ferramentas como o corte, o preenchimento e a junção de peças, conferindo ao local a dimensão de uma obra plástica.

O local de intervenção tem a formato do conjunto de oito habitações compreendidas entre os n.ºs 527 e 583, localizado no início da Rua 5 de Outubro, no Porto. Atualmente, as casas encontram-se totalmente abandonadas, tendo duas delas ruído. Apesar da periferia se encontrar em decadência, é uma propriedade estrategicamente localizada, com boas acessibilidades, diversos serviços e que, inevitavelmente, é o principal plano visual daqueles que acedem à Rua 5 de Outubro. Agora perdido por entre nervuras do passado, este agrupamento habitacional ganha o papel principal num projeto que se baseia na criação e na constituição de uma nova etapa, na qual o programa funcional regente dará lugar a uma abordagem aberta e mutável.

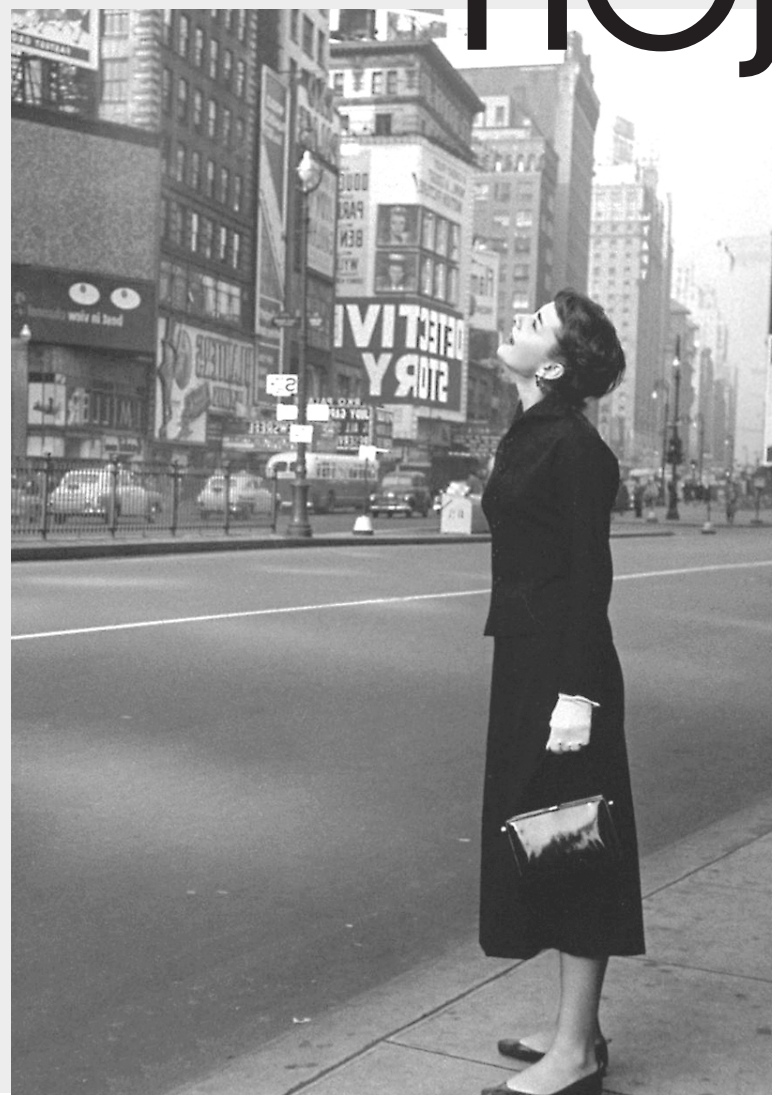
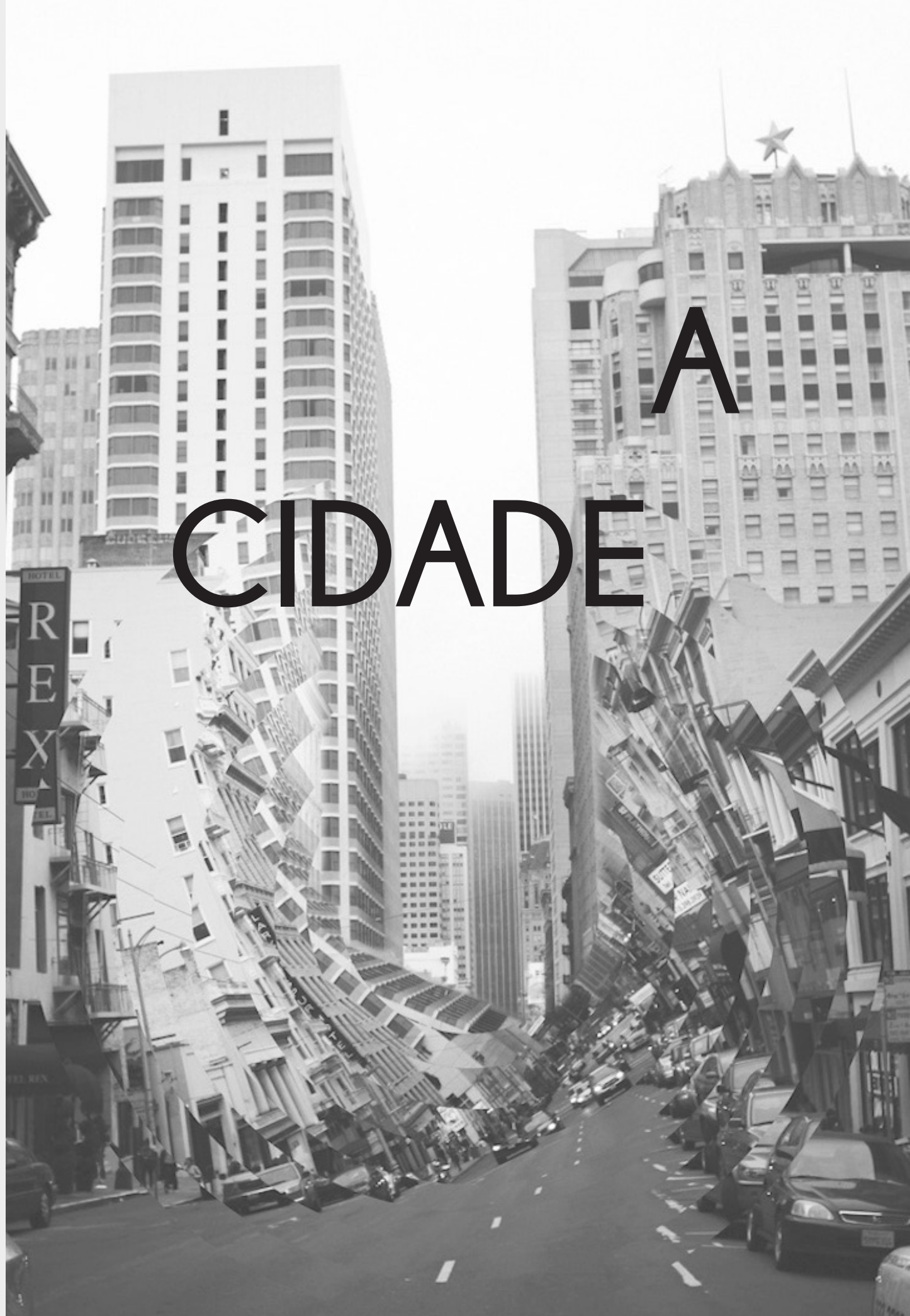
Tomando como cliente o coletivo *BlankHiss*, criado por Pedro Lima Ferreira, Helder Dias e Vitor Claro, a apropriação deste agrupamento de edificados debruçar-se-á na conceção de um espaço físico para esta plataforma online seletiva de artistas. A partir de uma apropriação viral com base numa tipologia interventiva de contaminação e sobreposição, composta por um sistema de percursos e de volumes que intercetam a preexistência, abrem-se as portas a um projeto complexo que se articula e convive com o passado. Áreas desde o design de comunicação até à fotografia, terão agora um espaço privilegiado, no qual se desenvolverão em paralelo áreas mais privadas e espaços de trabalho, igualmente como locais abertos à confluência de pessoas os quais propiciam a partilha.

Para a elaboração deste trabalho, serão desenvolvidos um primeiro capítulo de contextualização teórica e outro de prática projetual. Assim, começamos por um desenvolvimento mais aprofundado sobre a temática da arquitetura viral como um método consciente aditivo assente no princípio da contaminação, da propagação e da ampliação espacial. Por conseguinte e resultante desta abordagem teórica, surge o segundo capítulo no qual se pretende integrar a definição de parasitismo no agrupamento habitacional, demonstrando a capacidade desta abordagem arquitetónica como um método para reabilitar o tecido urbano e conceber espaços predispostos a uma nova vida e função.

A CIDADE

CAPÍTULO I

HOJE



A — CIDADE

HOJE — [1.]

Ao olharmos para a nossa cidade, percebemos o quão diversificada ela se apresenta: a cada esquina encontramos edificadoss, monumentos e até ruínas de partes que a tornam real e que reúnem todo um leque de épocas através da sua arquitetura (Rossi, 1977). O ecletismo presente nasceu da essência das palavras *regeneração* e *apropriação*. Apesar do intenso olhar depositado neste par de palavras, o ser humano desde sempre tentou integrar-se no ambiente em que vivia¹ (Appenzeller & Gietema, 2010). Se em todas as épocas que passaram pelo mundo o ser humano não tivesse os seus próprios hábitos e ações, não só para a constituição da sua vida, mas também numa tentativa de deixar o seu legado, não existiriam evidências do passado e, por conseguinte, não existiria o conhecimento histórico (Appenzeller & Gietema, 2010). Apesar da complexidade resultante dessa adaptação, é esse mesmo excesso de fragmentos que faz com que a nossa cidade seja memorável (Ábalos, 2001).

A regeneração surge como o fruto do avanço e da convivência com os marcos históricos existentes. Deve-se entender desta forma que o seu processo não tem um plano rígido e não é facilmente repetível (Joseph Rowntree Foundation, 2008), permitindo assim a conceção de caracteres e ambientes variados a cada cidade que se percorre. No entanto, é importante evidenciar que este processo cresceu devido à arquitetura, visto que consolidou o ambiente propício à vida das pessoas nos seus distintos espaços temporais (Rossi, 1977).

NOTAS

¹ A cidade como representação da condição humana (Rossi, 1977) deveu-se à formação da civilização a partir da sedimentação humana na terra em diversos tempos. Cada geração que passou pelas nossas atuais cidades “acrescentou ao património recebido do passado novos elementos” (Rossi, 1977, p. 29). Rossi elenca a evolução dessa adaptação humana através de uma pequena fração da nossa história:

Os homens da idade de bronze adaptaram a paisagem às necessidades sociais, construindo ilhas artificiais de tijolos e escavando poços, canais de escoamento, cursos de água. As primeiras casas isolam os habitantes do ambiente externo e fornecem-lhes um clima controlado pelo homem; o desenvolvimento do núcleo urbano alarga a tentativa deste controlo à criação e à extensão de um microclima. Esta já nas povoações neolíticas a primeira transformação do mundo segundo as necessidades do homem. (...) No mesmo sentido destas transformações se constituem as primeiras formas os primeiros tipos de habitação, os tempos e os edifícios mais complexos (Rossi, 1977, pp. 42 -43).



PÁG. 20 & 21
IMAGEM 1
Twisted, Nicholas Kennedy Sitton, 2012

IMAGEM 2
Above - Audrey Hepburn looks up at Times Square, Time File Pictures, 1951

PÁG. ATUAL
IMAGEM 3
Course of Empire, Matthew Cusick, 2003

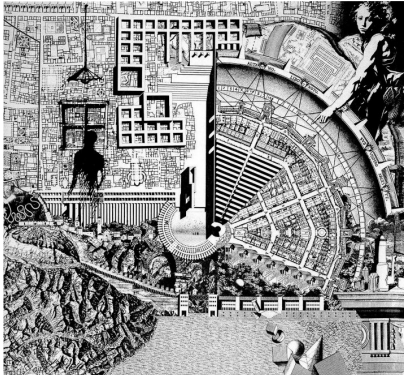


IMAGEM 4
Città Analoga, Aldo Rossi, 1977

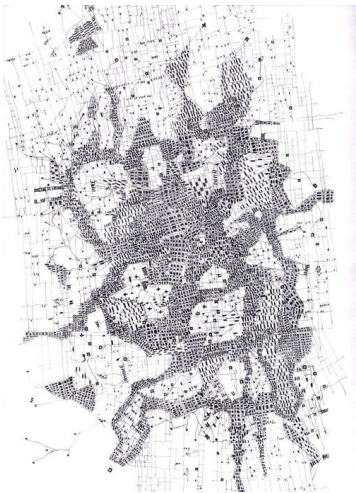


IMAGEM 5
The City Grows,
Fabio Alessandro Fusco, 2008

Desta forma, a cidade não vive sem a arquitetura e, como esta área projetual nasce das mãos do homem, este trio vive incessantemente interligado (Rossi, 1977). A cidade, que surge ao nosso olhar, é uma malha urbana criada a partir do poder conferido pelo não natural sobre o natural² (Mau, 2004), dando origem a um tecido denso e consistente derivado do enraizamento do homem. Consequentemente, a cidade não é mais do que o cartão de identidade de quem a inala, vive e constrói (Salgueiro, 2011). Como cidadãos contribuimos para a sua constituição, criando-se uma relação de pertença mútua, que se assume igualmente nas nossas memórias³ e nos nossos sonhos⁴. E se ela não representa aquilo que somos, a cidade identifica-nos nem que seja retratando os nossos rostos perante a passividade da nossa geração olhando para uma cidade estagnada, como a do Porto.

A cidade contemporânea é uma rede⁵ à escala humana (Cook, 1999). Uma rede de pessoas, de trânsito, de sistemas, de ocupações e de arquitetura, partes essas que não são passíveis de ser separadas sem com elas mudar o sentido da cidade como a vemos (Rossi, 1977). Não é nada mais do que um “ambiente composto” (Lathouri, 2010, p. 4, tradução livre), que se transforma num “palco de manifestações de comunidades” (Salgueiro, 2011, p. 19) e de fenómenos (Ábalos, 2001).



IMAGENS 6+7
Abstract Maps, Jazzberry Blue, 2013



IMAGEM 8
Torre de David, Jesús Fuenmayor,
Caracas, Venezuela, 2012

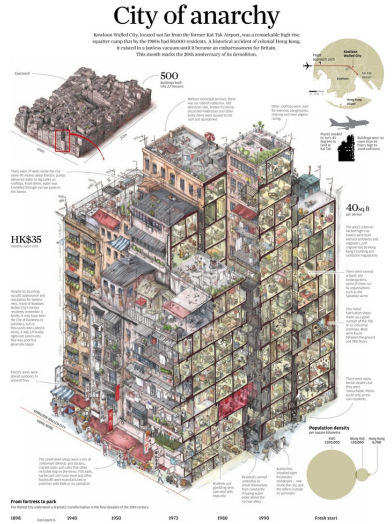


IMAGEM 9
Infograma de Kowloon,
South China Morning Post, 2013

Apesar desta rede ter como elemento vivo a rua (Rossi, 1977), não se sabe até que ponto a sua malha deve continuar a crescer, visto que a aglomeração de artefactos amontoa-se dia após dia e a “cidade, como ser vivo, mutável e em constante mudança e desenvolvimento” (Salgueiro, 2011, p. 20) parece ter ficado parada a admirar o que conquistou desde que nasceu, petrificada a pensar num futuro que não está assim tão longe, sendo que ainda agora não se encontram referências relacionadas com o nosso tempo capazes de nos caracterizar como pessoas, como somos agora. Quando já as próprias relações e as formas de habitar são vagas e tênues (Salgueiro, 2011) e quando a insatisfação perante a cidade (que poderia concretizar-se em energia para a mudar) simplesmente é geradora de mais insatisfação e que nos leva à estagnação (Koolhaas & Mau, 1998), a passividade e a ilusão de que a crise não existe penetram-se com mais força na essência da comunidade.

Por conseguinte, não se deve viver a cidade “como uma obra de arte” (Appenzeller & Gietema, 2010, p. 19, tradução livre), parada, intocável e feita para a contemplação ou simplesmente para retratar a insignificância que a ela se dá, mas sim como um loft (Appenzeller & Gietema, 2010), ou seja, um espaço casa-oficina que permite uma conjugação infundável de ocupações (Salgueiro, 2011). Com isto, umas das possíveis intervenções é tentar deixar a nossa marca, tal como nas épocas passadas, mas evitando destruir o que de mais importante a cidade tem. No fundo, passa por se criar um jogo de articulação, discussão e concretização de uma sociedade contemporânea mas orgulhosa de exhibir a sua história.

Nós precisamos de discutir. Nós precisamos de pensar. Nós precisamos de espírito crítico. Nós precisamos de abraçar os dilemas e os conflitos (...) e tomar a responsabilidade pelo resultado do nosso trabalho. Quando usamos o “nós” (...) queremos dizer “nós” como cidadãos imaginando coletivamente o futuro (Mau, 2004, p. 18, tradução livre).

IMAGEM 10
Praça ao ar livre em Kurashiki,
Nishikura Architectural Design Office,
Kurashiki, Yokohama, 2013



IMAGEM 11
Espaço de workshop, atelier e exposição,
Studio Workstation, Kurashiki, Yokohama,
2013

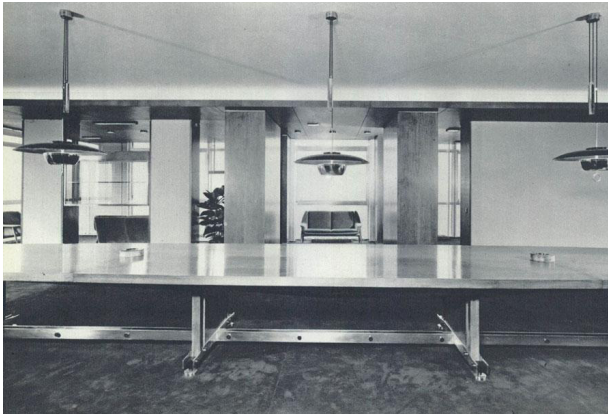
NOTAS

² Cabo Catteneo, referenciado por Aldo Rossi, intensifica o papel da cidade como uma manufatura, onde o homem trabalhou e criou assim uma “pátria artificial” (Catteneo, 1925 em Rossi, 1977, p. 40), fazendo com que a própria cidade, produto de um “depósito de fadigas” (Catteneo, 1925 em Rossi, 1977, p. 40), viva da sua história e do seu passado.

³ Um trabalho depositado sobre as memórias de uma cidade é o *Porto Sentido* de Valeria Wiendl e Pedro Camelo. O livro concretiza-se a partir de um mapa de locais de referência na cidade do Porto, que confluem em memórias e em histórias contadas pelos convidados selecionados pelos responsáveis da publicação. (Os turistas) surpreendem-se com o ambiente, com as vozes e os sons, com a luz e as pedras, com as mutações e com os contrastes, muitas vezes mais impressionantes do que os detalhes da nossa arquitetura. O Porto é, à sua maneira, uma cidade secreta, que esconde os seus encantos (Moreira, 2012, p. 11).

⁴ Já Bachelard fala de como a imaginação é potenciadora do ser humano. O devaneio, uma membrana invisível e sem tempo, leva-nos a percorrer um caminho pela imensidão do espaço e do nosso lado social. O sonho surge aqui como um estímulo em criar um mundo sem comparação com a realidade e, por esse motivo, amplia-se além de qualquer limite arquitetónico que o tente prender. O que é limitado, é sempre maior do que aquilo que se apresenta aos nossos olhos, porque a partir da nossa imaginação tudo é estimulado a crescer além do que nos rodeia (Bachelard, 1998). Daí a complexidade da cidade, porque além das memórias intrínsecas nela, também tem sobre a suas costas mundos sonhadores que a multiplicam além dos limites que fisicamente ela apresenta.

⁵ A noção de rede prolonga-se além daquela que nos é perceptível ao mirarmos a nossa cidade. Existe um mundo paralelo, onde as redes se tornam invisíveis ao nosso olhar. Italo Calvino em *Invisible Cities* relata uma viagem praticamente turística sobre diversas cidades. O foco constante nas suas memórias e no medo de as perder, deixa-nos envolvidos por uma descrição exaustiva e pormenorizada digna de uma memória fotográfica. Com ponto de partida na máquina fotográfica, surgem Bruno Latour e Emilie Hermant com *Paris: Invisible City*, no qual demonstram a existência desse plano além do visível, utilizando Paris como objeto de admiração. Começando pela noção da possibilidade de captar a cidade através de um único flash, estimulado pelos sistemas turísticos, e passando pelo jogo *Second World*, no qual a cidade de Paris como ambiente panorâmico se transforma num diorama, fazem uma viagem pelo que se retira da cidade além daquilo que conhecemos dela. Além das redes de semáforos e realidades virtuais, ela consegue ser mais do que tecido urbano onde vivemos.



IMAGENS 12 + 13
Torre Galfa (projeto original),
Melchiorre Bega,
Milão, Itália, 1959

O bem estar de uma civilização está intrinsecamente ligado ao papel do “design do mundo” (Mau, 2004, p. 11, tradução livre), ou seja, “a habilidade de responder aos desafios, aos humanos e ao ambiente” (Mau, 2004, p. 15, tradução livre) em questão. Todos nós temos o poder da criação e conceção de algo pessoal, de algo novo (Cook, 1999). Pode ser um trabalho demorado até se conseguir uma forma aceitável, mas o nosso papel como cidadãos é também dar algo à nossa cidade. Ela pertence-nos, mas nós pertencemos-lhe também. E isto sim é repetível, tanto em Londres, como em Madrid, como mesmo no grande Porto.

Utilizando a cidade do Porto como exemplo, e vivendo-se numa época de evolução e inovação, nada pode ser definido unicamente pelo passado. Contudo, a degradação tomou um nível acelerado (Jornalismo Porto Net, 2009) e vivemos numa cidade com uma silhueta feita de assombrações enjauladas em edifícios abandonados, na qual roteiros turísticos e placas a identificarem os recentes monumentos não são as melhores estratégias de intervenção. Apesar de algumas entidades começarem a mostrar o seu descontentamento e a estimular um novo olhar sobre a cidade, com intervenções que pontuam os edifícios abandonados⁶, outros que ocupam esses mesmos⁷ e, ainda, workshops que através de uma escala mais reduzida procuram estimular o olhar crítico sobre a cidade⁸, não é suficiente para as vozes se ouvirem.

NOTAS

⁶ O Grupo de Intervenção do Porto, uma iniciativa fundada por jovens (entre os 24 e os 35 anos), criadores do projeto *Porto Abandonado*, estenderam roupa, feita de cartão, em edifícios abandonados para evidenciar e alertar a quantidade de edificados que estão num estado de puro abandono. Um hábito típico e reconhecido no Porto é o estender da roupa na janela/varanda. Desta forma, tentaram demonstrar o que se poderia passar naquela casa se estivesse ocupada (Jornalismo Porto Net, 2011). Quanto à sinalização de edifícios devolutos, surge outro projeto, à escala nacional, chamado *GeoDevolutas*. Trata-se de uma plataforma online que permite o mapeamento de locais abandonados, na qual cada um de nós pode acrescentar novos locais que façam parte do nosso conhecimento. Além do mapeamento, também promove iniciativas em todo o país sobre a reabilitação e os problemas atuais das nossas cidades.

⁷ O grupo Macao apropriou-se de um edifício desocupado que dispõe de 31 andares, em Milão. Como ficava localizado no cruzamento da Via Galvani e Via Fara, o edifício ficou conhecido por *Torre Galfa*. Para a criação de um espaço artístico, não queriam partir de um museu ou de um espaço público já ligado às artes, e assim apropriaram-se da Torre, visto ser um local sem um ponto de partida no qual poderiam introduzir uma nova vida. “Queríamos um conceito além do tecido urbano e social” (Domus, 2012a, tradução livre). O edifício não tinha curadores nem patrões, mas este sistema inicial de organização acabaria por dissipar e o edifício ganharia a energia própria para se governar a si próprio. Dependendo do fluxo de pessoas, o edifício ia abrindo piso a piso para a sua apropriação por parte de artistas e designers que assim quisessem fazer parte do projeto (Domus, 2012a). (ver imagens desde a 12 à 14)

⁸ “Regeneração da cidade através da cultura, da arte e da pesquisa” (Domus, 2012b, tradução livre). Foi a frase que fez parte do workshop *Let’s Build the Literary Café Together*, realizado pelos grupos Macao e EXYZT. A partir da reconstrução de um café, onde a experimentação e o trabalho plástico deram forma a uma nova forma de viver o espaço, tinha-se como objetivo induzir os seus participantes a realizarem a mesma transformação, após o workshop, à escala da cidade. “A cidade e o bem comum” (Domus, 2012b, tradução livre) são o debate de hoje, mas não existe o estímulo necessário para a proliferação das intervenções. Ainda assim, os participantes lembram que a própria ação do design é exactamente uma participação na transformação do tecido urbano (Domus, 2012b). E todos nós podemos executar essa tarefa.



IMAGENS 14 + 15
Apropriação da Torre Galfa,
Macao, Milão, Itália, 2012

“Os profissionais da cidade são como jogadores de xadrez, que perdem com os computadores” (Koolhaas & Mau, 1998, p. 961, tradução livre).

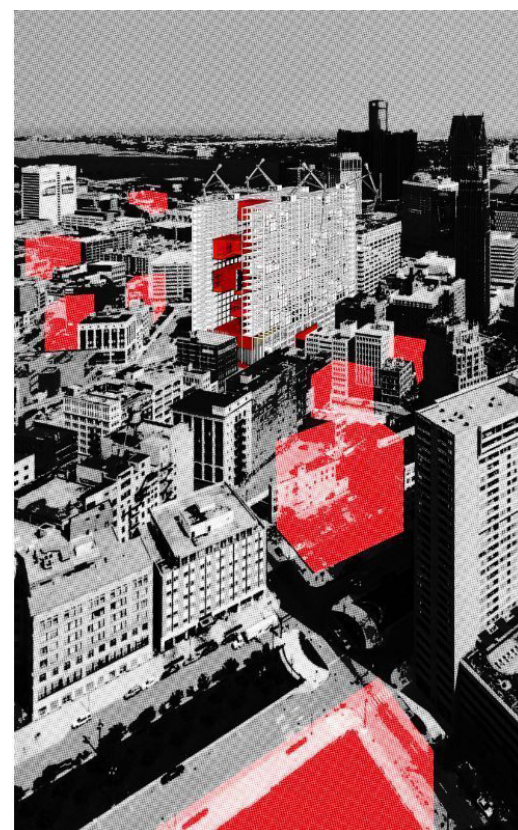
O urbanismo e a arquitetura, áreas que trabalham sobre a natureza, a evolução e a história de uma cidade, com o intuito de servir os seus habitantes, não têm executado um papel forte perante os problemas atuais, visto que não se mostram preocupadas em criar novos padrões para o futuro (Appenzeller & Gietema, 2010).

De imediato questiona-se que posição se deve tomar de forma a restituirmos a cidade do Porto. Se vivemos encurralados entre pertences do passado, onde a arquitetura era rígida e já não caracteriza as pessoas em que nos transformamos, o ponto de partida é usufruir dessa preexistência atualmente sem utilidade. Se o ser humano viveu ao longo das épocas da apropriação natural da sua espécie, porque não regenerar esses edificados que já não pertencem ao nosso ambiente contemporâneo? Assim, aliada à regeneração, entra no contexto a reabilitação.

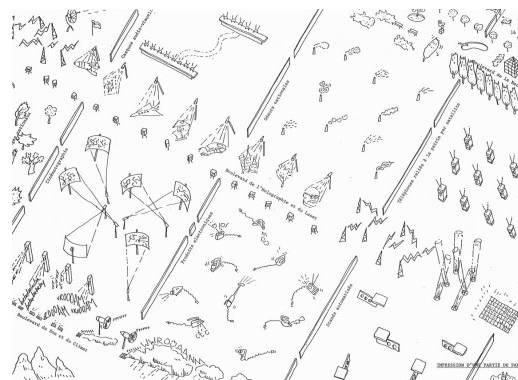
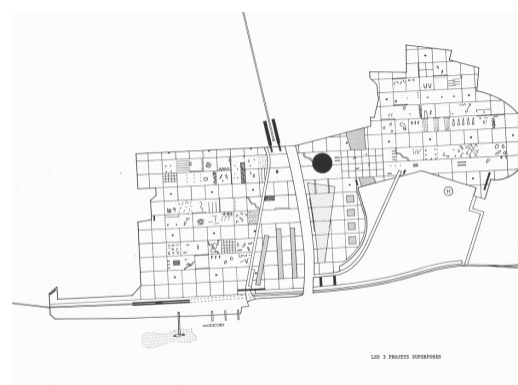
O futuro da arquitetura como área interventiva viverá das mutações, das aglomerações e da programação (Koolhaas & Mau, 1998) para desenvolver espaços destinados à densidade populacional, na tentativa de conviver passado e presente. Tudo partirá da aceitação do que já existe e do trabalho em torno disso, motivando a reinvenção da cidade. Esse processo será de tentativa-erro, mas testar é a chave de qualquer problema (Koolhaas & Mau, 1998). Acima de tudo, o processo será sobretudo um trabalho mental, visto que se estimulará uma nova compreensão. Tudo passará pela quebra das barreiras tanto psicológicas como arquitetónicas, ainda mais num mundo atual onde as relações humanas começam-se a estender além dos espaços (através dos avanços tecnológicos) e desta forma toda a noção de habitar também mudou. Mas ao mesmo tempo, devido à inexistência de uma comunidade forte, a fragmentação é cada vez maior, o que poderá, apesar de ao primeiro contacto ser um aspeto negativo, estimular novas experiências (Lombardero & Canales, 2010).



IMAGEM 16
*Redesigning Detroit: A New Vision
 for an Iconic Site, H Architecture,
 Detroit, 2013*



IMAGENS 19 + 20
*Masterplan for the 1989 World's Fair,
 Rem Koolhaas, 1989*



IMAGENS 17 + 18
*Boundary Hotel Elevator,
 Adam Simpson, 2011*



Assim comprova-se que quando o tema é a cidade, o debate não encontra um fim concreto e um possível plano não é facilmente aplicado a qualquer metrópole. O único aspeto linear por entre os diversos argumentos e teses a seu respeito é que a cidade não é mais do que a personificação de tudo o que faz parte de nós mesmos. Ela cresceu de nós, e para nós ela é o ambiente que compõe as nossas ações, vivências, memórias e experiências.

Concluindo, a cidade passa por ser o produto do homem e da sua regeneração, que antes foi um jardim e agora é o produto da apropriação do mundo artificial, transformando-a num sistema que reúne redes sociais e políticas, físicas e invisíveis, e por isso é todo um conjunto de partes inseparáveis. Mas a sua constituição não seria possível sem ter a arquitetura como principal agente da sua construção ao longo dos séculos. Enfatizando o cenário atual, sente-se a necessidade de reabilitar, devido ao número exagerado de áreas perdidas com edifícios que já não têm ocupação. No entanto, carecemos de motivação para a busca de novas estratégias de intervir na mesma, tanto de forma a solucionar problemas e conflitos existentes, mas também introduzindo vida, diversidade e dinamismo na veia estagnada e sem circulação que passa cada vez mais, por exemplo, pela cidade do Porto. A necessidade de novas intervenções que combatam a atual decadência é o veículo para a procura de novas inspirações executáveis no processo da reabilitação. Se temos paredes, vontade e desejo de criar um espaço novo, aliado à imaginação necessária, o ponto de partida passa por intervir diretamente na nossa cidade.



IMAGENS 21 + 22
*The Wrinkles of the City, JR,
 Berlim, Alemanha, 2013*



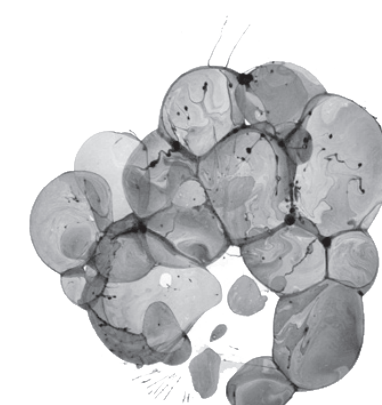
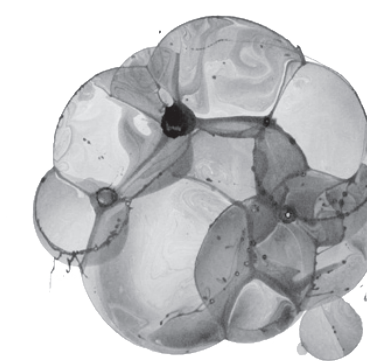
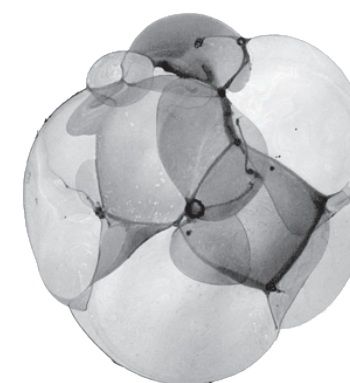
O VÍRUS E O PARASITA NA ARQUITETURA

[1.1.]

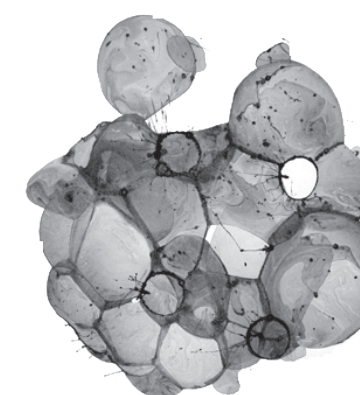
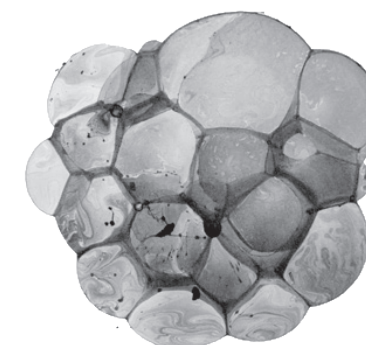
O desenvolvimento de uma nova forma de intervir na nossa cidade a partir da reabilitação pode-nos encaminhar para conceitos e estratégias inesperados. Noutras áreas além da arquitetura e do design podemos encontrar alicerces substancialmente capazes de gerar uma conceção projetual mais qualificada perante a situação atual das nossas cidades.

“Uma corda quando atada não só é capaz de traçar linhas, mas também juntar as coisas. É uma ferramenta flexível que delimita, mas ao mesmo tempo mantém as diferentes partes juntas” (Serres, 1995 em Lombardero & Gonzalez, 2010, p. 17, tradução livre).

Essa mesma corda poderia separar a ciência e a arquitetura, contudo, e apesar das divergências disciplinares, aproxima-as mais do que possivelmente imaginávamos. A reação espontânea recai em como é que uma área tão racional e implicitamente correta como a ciência se intercala no processo da arquitetura e do design, que trabalham o erro e a possibilidade na busca do caminho mais apropriado para um público. Obviamente falamos de escalas que se desenvolvem em sentidos opostos e de formas distintas de trabalho e de análise mas, no entanto, a relação que se cria entre estas áreas inicialmente dissipares deve ser interpretada de forma abstrata, como meio de entender os aspetos em comum existentes.



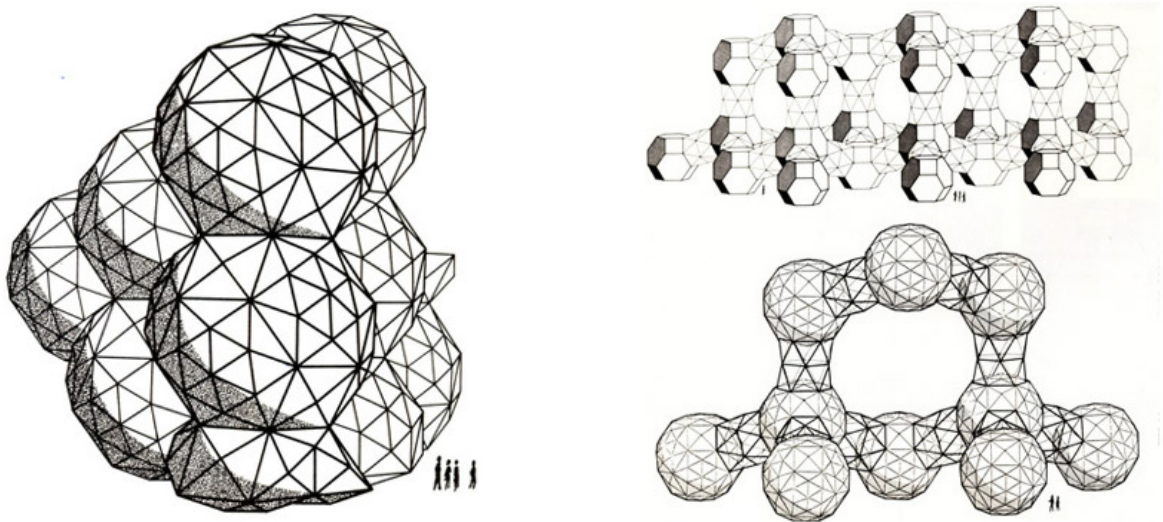
IMAGENS 23 - 27
Bubble Drawings,
Charlotte X. C. Sullivan, 2008



(...) Apenas se pode encontrar uma nova beleza seguindo e acompanhando as formas naturais, em vez de esquadrá-las, geometrizar-las, torná-las minimais e absolutas. Eu desejaria que fossem vivas e relativas. (...) Privilegio as formas naturais, animais, isto é vivas, nas quais procuro uma nova beleza no encontro com a técnica (...) (Deganello, 2009, p. 284).

A ciência é um conhecimento exato e racional que acrescenta sempre novas descobertas e ideias a outras já concebidas e estabelecidas (Bachelard, 1998). Michael Hensel⁹, Peter Pearce¹⁰ e Archim Menges¹¹, entre outros nomes, intensificam a importância da ciência ligada à arquitetura e ao design. O trio enfatiza que a ciência pode fornecer fundamentos sobre a vida e a geometria, depositados na natureza científica, os quais juntamente com a dose de imaginação proveniente da arquitetura e do design podem ser desdobrados para uma realidade à escala da cidade. A solidificação da teoria que relaciona estas áreas, que ao primeiro olhar estavam afastadas, é a arquitetura viral.

IMAGENS 28 + 29
Bubble building, Peter Pearce



NOTAS

⁹ Para Michael Hensel, os organismos através de um processo dinâmico e adaptativo e sem manipulação de forças exteriores, conseguem-se organizar de forma independente, existindo inclusivamente uma coerência de interação entre eles. Esta auto-organização, do ponto de vista de Hensel, oferece vários pontos-chave para a conceção da arquitetura e do design, onde se procuram capacidades e processos que aumentem as suas *performances* (Hensel, 2006). Esta noção, exige que se “entenda as áreas como entidades com vida e os potenciais benefícios da aplicação de critérios de vida para arquitetura” (Hensel, 2006, p. 6, tradução livre).

(...) A morfogênese diz respeito não só ao desenvolvimento da forma e da estrutura de um organismo, mas também ao desenvolvimento evolutivo de um organismo ao longo do tempo. (...) Estudando o complexo e dinâmico intercâmbio entre organismos e o seu ambiente, tem-se desenvolvido um novo modelo de arquitetura (...) (Castle, 2006, p. 4, tradução livre).

¹⁰ Peter Pearce, no seu livro *Structure In Nature As A Strategy For Design*, explica ao longo dos seus capítulos toda a relação entre organismos naturais, a sua geometria e o caminho para a conceção projetual arquitetónica. A aplicação de uma tipologia de sistemas que antes só se compreendiam na área das ciências é agora utilizada para caracterizar projetos de arquitetura e de design. O papel da experimentação com as formas e a minuciosidade perante a elaboração de uma ordem projetual, intensificam o carácter forte de que a geometria retirada das formas vivas é exequível para o ser humano. Explicando que os organismos, apesar de nos parecerem planares, são tridimensionais (“átomos, esferas, células (...) têm uma forma um tamanho, peso e forma específicos” (Pearce, 1990, p.xvii, tradução livre)) justifica ainda mais a sua utilização na criação de uma correspondência com o mundo real, através da estandardização (Castle, 2012) e da aglutinação dessas para a projeção de novas estruturas (Pearce, 1990). (ver imagens 28 e 29)

¹¹ Como Peter Pearce, Achim Menges desenvolve um pensamento à volta da geometria. Esta disciplina é omnipresente no trabalho do arquiteto e do designer, contudo esta caiu em desuso com o Movimento Moderno e as formas totalmente planares. Assim, Achim Menges surge incentivando a busca de formas mais complexas dentro da geometria básica, como meio de se construir estruturas abstratas e flexíveis (Menges, 2006). “(...) (É necessário) reafirmar a compreensão da geometria no projeto como mais do que uma mercadoria experimental. Ao invés de ser deliberada e arbitrária, mesmo a mais complexa geometria poderia fornecer uma resolução formal de forças concorrentes e requisitos” (Menges, 2006, p. 43, tradução livre). O mesmo acode por um método projetual mais pessoal e abstrato, no qual o próprio designer pode criar um vocabulário novo e específico para a solução do seu trabalho. Desta forma, fala de edifícios contrastantes com a envólveia, que transmitem a noção de anarquia e os quais se desligam de um tipo ou estilo específico. Por outras palavras, argumenta que a arquitetura e o design devem investir na heterogeneidade, na diferenciação e no morfogênese para a elaboração de projetos inteligentes e com uma performance mais aguçada para o ambiente atual.

Viral, que deriva da palavra *vírus*¹² emergente do vocabulário científico, adjectiva um caminho arquitetónico, que num passado recente, foi aprofundado e especificado. A arquitetura viral surgiu a partir da constatação de que alguns projetos apresentavam uma base comprovada teoricamente na ciência. Por outras palavras, essas construções direcionavam a atenção para conceitos depositados nas relações simbióticas, onde as palavras *vírus*, *parasita*¹³ e *parasitismo*¹⁴, ganhavam uma dimensão humana.

Algo que se propaga além de si mesmo e, através da reprodução e da hereditariedade, cresce através de redes e de corpos exteriores. A relação entre um hospede (parasita) e um hospedeiro que o acolhe, dando-lhe as fundações de uma vida. As apropriações ectoparasitas (à superfície/exterior) e endoparasitas (nos tecidos/no interior). Estes conceitos podem relacionar-se com a vida ou a morte de um organismo natural, como também potenciar uma nova tipologia de reabilitar a cidade, através da tradução de uma preexistência esquecida e sem vida para a contemporaneidade. Por conseguinte, a arquitetura viral não é nada mais do que responsável pelo transplante arquitetónico destas ideias, onde um edificado é utilizado como um corpo hospedeiro, que desmistificando a sua utilização anterior ou atual, transforma-se num novo espaço, através da justaposição do passado e do presente, conseguida a partir do jogo de corpos, formas e volumes.

Esta tipologia arquitetónica com carácter interventivo pode resultar numa vertente *predadora* capaz de conferir o dinamismo e motivação capazes de despertar assim os arquitetos e o designers para a procura de novos caminhos projetuais.

NOTAS

¹² *Vírus* numa pesquisa global é: MEDICINA agente (microrganismo) infeccioso de muitas doenças, por vezes tão pequeno que pode atravessar os poros de filtros (vírus filtrante, ultravírus, etc.); substância venenosa inoculada por alguns animais; figurado origem de um contágio moral; INFORMÁTICA programa capaz de se copiar a si próprio e que interfere com o funcionamento normal de um computador (Infopédia, 2012d). Já numa pesquisa direcionada para a ciência: Embora a célula seja a unidade fundamental da vida, há certos “organismos”, os vírus, que não são células. (...) Um vírus não é mais que um cristal de matéria orgânica inanimada. (...) Contudo, uma vez introduzidos numa célula hospedeira, a função biológica do vírus desperta. O vírus “adquire vida”, manifestando duas características vitais: reprodução e hereditariedade. Os vírus alternam entre estados paradoxais - forma inanimada e forma viva, em função da simplicidade da sua estrutura e do seu ciclo de vida. Em geral, os vírus são caracterizados pelas seguintes propriedades: são obrigatoriamente parasitas intracelulares; são incapazes de metabolismo independente; (...) alguns vírus podem cristalizar e inativar a sua infecciosidade. São inertes no exterior dos organismos vivos (Infopédia, 2012c).

¹³ *Parasita* é: “BIOLOGIA (animal, planta) que, associado com outro ser vivo, o prejudica de qualquer modo; que vive à custa de outrem (...)” (Infopédia, 2012b).

¹⁴ *Parasitismo* é: Associação interespecífica de indivíduos em que, pelo menos durante uma parte da vida, um deles está fisiologicamente dependente de outro, o hospedeiro, do qual obtém alimento. (...) Sob o ponto de vista prático, podem diferenciar-se as duas formas de associação - parasitismo e predação - considerando que um parasita é mais pequeno, mais débil e menos claramente diferenciado que o seu hospedeiro (organismo parasitado que sofre o efeito negativo da associação), vive no seu exterior ou nos tecidos ou cavidades do corpo do hospedeiro, e se alimenta à custa de substâncias vitais deste. (...) Existem diversas modalidades de parasitismo, que se diferenciam pelo grau de duração e localização. O parasitismo pode ser obrigatório quando o parasita só pode viver no hospedeiro, ou facultativo se o parasita pode também ter uma vida independente. (...) Quanto à sua localização, os parasitas podem viver à superfície do hospedeiro, dizendo-se por isso ectoparasitas, ou no interior do hospedeiro, designando-se então por endoparasitas (Infopédia, 2012a).



IMAGEM 30
Autonomous Living Unit,
Buckminster Fuller, 1949



IMAGEM 31
Orbit, Tomás Saraceno,
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Alemanha,
2013



IMAGEM 32
TECHTILE #4, Nosigner, 2011



IMAGEM 33
White Drama, Comme des Garçons,
Cité de la Mode et du Design,
Paris, 2012

Após a recolha e o estudo de um conjunto teórico relacionado com o tema e utilizando as particularidades do local de intervenção, a arquitetura viral é passível de ser dividida em vários níveis de contágio, mais concretamente em três: o corte e o preenchimento, enfatizados nos trabalhos, respetivamente, de Gordon Matta-Clark e de Rachel Whiteread; o contraste, onde se percorre levemente o final do Modernismo e o início do Pós Modernismo e igualmente a arquitetura radical, até chegar à noção de obra aberta¹⁵, e, por fim, a própria relação de parasitismo, que nos remete para as aglomerações e, em forma de exemplo, as favelas.

NOTAS

¹⁵ O desenvolvimento do seu significado encontra-se no livro *A Obra Aberta* de Humberto Eco, com foco na página 151 da edição de 1991, da Editora Perspectiva, ou na página 57 deste trabalho.

AS — TRIPAS

— DO EDIFÍCIO

[1.1.1.]

Olhando agora para o Movimento Moderno, pode-se dizer, generalizando mas sabendo dos casos particulares, que existia um fascínio pela brancura, pela superfície lisa e pelo aspeto estéril da parede (Lee, 2000). A parede era tratada como um elemento de separação, um meio de criar áreas espaciais. Essas áreas transformavam-se em caixas que, após organizadas, formavam uma casa convencional. Todas elas eram iguais, todas elas tinham estes mesmos alicerces arquitetónicos. A única aspeto que as diferenciava era o ambiente pessoal derivado da apropriação do seu habitante (Ábalos, 2001).

Contudo, toda esta visão calma e séria é irrompida quando pensamos que a casa pode ser transformada subitamente numa maquete à escala real, na qual as suas entranhas são participantes da experimentação de cortes e de preenchimentos, onde o privado se transforma em público e, inesperadamente, transformamo-nos em espectadores das tripas dessa casa que agora não é mais do que um corpo sobre a mesa de cirurgia. Gordon Matta-Clark e Rachel Whiteread juntam-se na tentativa de mostrar uma nova dimensão da casa, do edifício, da divisão e da área rígida criada pela arquitetura.

Além de partilharem trabalhos em algumas exposições, como a *Surreal House*¹⁶, Matta-Clark e Whiteread juntam-se com intervenções focadas na parede e no espaço, apesar de se distanciarem na abordagem projetual. O primeiro corta os edifícios de forma abstrata mostrando a sua anatomia, enquanto que a segunda, cria moldes e preenche a casa na sua totalidade, solidificando o ar (Independent, 2010). O que estamos habituados a presenciar dentro de uma casa, é virado do avesso e os paradigmas da arquitetura e do lar entram em debate.

NOTAS

¹⁶ A exposição teve lugar no centro de exposições Barbican, em Londres, desde o dia 10 de Junho até ao dia 12 de Setembro de 2010 (Domus, 2010).



IMAGEM 34
Ghost Houses, Marcos Buck, 2009



IMAGEM 35
Flambant Neuf, Tue Greenfort,
 Johann Koenig, Berlim, 2010

IMAGEM 36
Home Within Home, Do Ho Suh,
 Museum of Modern and
 Contemporary Art, Seoul,
 Coreia, 2013 - 2014



IMAGENS 37 + 38
Pearl Street, Richard Koenig, 1999

IMAGEM 39
Curious Perspectives, James Nizam,
 2013



IMAGEM 40
Fouquet's Barrière Hotel, Edouard
 François, Paris, França, 2013



GORDON MATTa-CLARK

Precisamos de paredes como lençóis húmidos que perdem as suas formas e que casam os nossos medos psicológicos... para encontrar para cada pessoa os cordões umbilicais que nos colocam em comunicação com outros sóis, objetos de liberdade total que seriam como espelhos psicanalíticos¹⁷ (Matta, 1938 em Lee, 2000, p. 7, tradução livre).

Matta-Clark ficou conhecido pelos seus cortes em edifícios. Trabalhava como um cirurgião, dissecando imóveis abandonados, degradados e que, passado tanto tempo, nem mereciam o mais subtil olhar das pessoas. Matta-Clark conseguia criar uma dimensão diferente, brincando com a arquitetura de uma preexistência desgastada e até então invisível; mas o seu objetivo sempre foi criar um palco, um espetáculo, no qual nós, pessoas que percorríamos aquele caminho todos os dias, éramos os espectadores.

“Matta-Clark refletia criticamente sobre a temporalidade do ambiente construído, uma recodificação materialista de uma arquitetura de tempo” (Lee, 2000, p. 11, tradução livre).

Inconformado com os ideias do Movimento Moderno, censurava o enclausuramento das pessoas em caixas suburbanas, tendo um horror ao estado de cerco criado por essas construções, onde o aspeto social era completamente anulado (Matta-Clark, 1970) e, ainda, os edifícios eram considerados entidades totalmente fixas, incapazes de se adaptarem e mudarem (Lee, 2000).

Como objeto do seu trabalho, Matta-Clark procurava, numa fase inicial, edifícios abandonados com uma estrutura típica e tradicional, passando pouco a pouco a buscar edifícios em bairros e com um carácter mais industrial. Como ninguém lhes dava uso, tentava criar um novo cenário, conferindo uma nova vida a esses espaços até então adormecidos, abrindo a antiga esfera privada para uma vertente pública. E com este exercício, consequentemente revirou alguns alicerces arquitetónico, porque para além de alterar o sentido da parede rígida modernista ao introduzir-lhe um carácter lúdico e gestual, também interferiu com conceitos personificados na conceção da casa na sua época.

Ele brincou com o conceito de parede, abrindo o estado de enclausuramento. Casas desocupadas e prédios em bairros e guetos eram o seu ponto de partida, onde executava incisões metafóricas, com as quais reutilizava as estruturas e mudava a perceção do espaço. As suas intervenções tinham o papel interessante de mexer com o passado de um local, ao ponto de entender a sua autobiografia construtiva através da estratificação do espaço (Matta-Clark, 1970). Apesar de intervir na arquitetura, ele não criava espaço, mas utilizava o edifício como um artista que atuava com um gesto totalmente solto e desinibido.

A questão que fica é se as obras de Gordon Matta-Clark, devido a toda essa gestualidade, podem ser consideradas arte. Na sua opinião, os seus projetos não eram arte, mas o seu meio de, como arquiteto, desmistificar a parede que sobretudo no Movimento Moderno era completamente institucionalizada. Apesar de ter projetado o espaço de um restaurante, no Soho, com estas técnicas, o seu verdadeiro ser residia nas ruas em busca de edifícios com os quais pudesse criar formas abstratas¹⁸.

Em contraste, a opinião geral do público que assistia a este esventramento não era a melhor, visto que assumiam a existência de mensagens indiretas e negativas nas suas intervenções. Entre linhas, as pessoas colocavam em paralelo a casa e o papel da mulher e, todos aqueles cortes, eram assumidos como uma demonstração de misoginia¹⁹ (Lee, 2000). Em algumas das cartas que lhe foram enviadas era perceptível o descontentamento perante as suas apropriações. Uma delas, tendo como remetente um arquiteto, dizia que Matta-Clark “estava a violar a santidade e dignidade dos edifícios abandonados, interrompendo com a sua transição para a ruína ou demolição”²⁰ (Matta-Clark, 1970, p. 11, tradução livre).

NOTAS

¹⁸ Contudo, realizou muitas exposições onde transportava partes dos edifícios que cortava para um contexto de museu, no qual as pessoas podiam ver as camadas de uma parede e juntar as peças com a observação de fotografias.

¹⁹ “Horror ou aversão às mulheres; aversão patológica do homem em contacto com as mulheres” (Infopédia, 2013b).

²⁰ Para esta pessoa, o edifício era visto como uma entidade que tinha um início, um meio e um fim, mas que decididamente se extinguia. Compreende-se o termo *violação*, porque algumas das casas ainda tinham os pertences dos antigos habitantes e, desta forma, a memória do passado ainda era fresca ao percorrer aqueles espaços. Assim, Gordon intrometia-se e impunha-se sem ninguém ter permitido a sua presença, presença esta bruta e com uma pitada de insensibilidade. Era uma questão de apropriação (Lee, 2000).

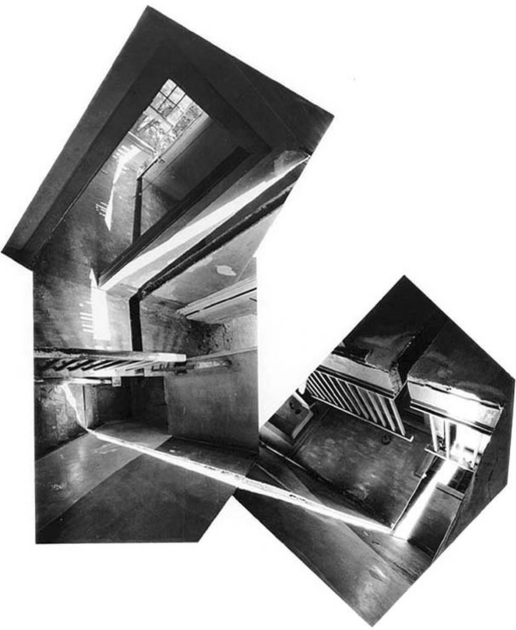


IMAGEM 41
Splitting (fotomontagem),
Gordon Matta-Clark, América, 1974



IMAGEM 42
Splitting, Gordon Matta-Clark,
América, 1974

NOTAS

¹⁷ Ainda que a relação com o seu pai fosse turbulenta, Matta assumiu-se como influência nas suas intervenções. Matta, nascido no Chile, chegou a Paris em 1935 e começou a sua vida profissional como desenhista no gabinete de Le Corbusier. No entanto, não concordava com a abordagem perante a “entidade do homem” (Lee, 2000, p. 6-7, tradução livre) e consequentemente criticava a “noção de mathématique raisonable” (Lee, 2000, pp. 6-7, tradução livre) onde a esfera da geometria transcendia o seu plano aceitável. Ao conhecer Salvador Dalí, adquiriu uma visão desinibida, assente na “analogia surrealista das contingências psíquicas do inconsciente”(Lee, 2000, p. 7, tradução livre). Pai e filho, e apesar da existência de pontos de ligação nos seus pensamentos, divergiam no modo como o traduziam em acção: o primeiro utilizava um modelo mais representativo, com base na arte; enquanto que o segundo já traduzia o pensamento para o aspeto escultural e arquitetónico.

“Apropriar algo significa, basicamente, apenas manifestar a supremacia da minha vontade em relação à coisa e demonstrar que este último não tem de ser por si mesmo e não é um fim em si” (Hegel, 1991 em Lee, 2000, p. 56, tradução livre).

Neste ponto surgem dúvidas quanto à apropriação assumida por Matta-Clark. Percebe-se que existe na sua época um *tabu* quanto à utilização de edificadoss interrompendo o seu *ciclo de vida*. Por conseguinte, ou não é entendida a utilização dos edifícios para a tentativa de os reabilitar e traduzir para o presente, ou simplesmente as formas do autor eram demasiado duras visualmente e não tinham uma função além de serem intervenções prazerosas e arrogantes²¹ do autor.

A crítica ao papel do arquiteto foi outro dos pontos presentes nas cartas que encheram a sua caixa de correio. Gordon admite ter utilizado a provocação nas entre linhas, mas acima de tudo os seus cortes eram o meio de testar os seus próprios projetos mentais, que por sinal vão contra o Movimento Moderno e a estandardização arquitetónica. O seu objetivo era demonstrar que se consegue criar dinamismo, de uma forma visualmente forte, na arquitetura. Pode-se concordar com a abordagem de Gordon, ou simplesmente utilizá-la como inspiração, contudo só aqueles que querem vencer as barreiras de uma arquitetura rígida e sistemática o entenderão por completo.

Com isto fica a pergunta: demolir ou reutilizar? Matta-Clark apostou na segunda opção, e com a mesma deixou-se levar por uma vertente de corrosão, dissecação, provocação e extraiu beleza da escuridão. Contudo, assumindo um caminho tão vincado e provocatório, correu o risco de não usufruir de uma boa crítica geral.

“Não que eles (população) precisem de se preocupar, porém, a casa foi programada para ser demolida. A sua destruição iminente foi concedida pelo artista dela em primeiro lugar” (Lee, 2000, p. xii, tradução livre).

Além de ter tido alguns conflitos com gangues no decorrer das suas intervenções, Matta-Clark viu a maioria dos seus projetos serem demolidos dias após a sua conclusão, visto que já não era tolerável olhar para aqueles corpos esventrados e perfurados. E assim, o tempo da demolição bateu mesmo à porta.

NOTAS

²¹ Ao se falar em arrogância pretende-se enfatizar o pensamento retirado das pessoas que assistiam a estes espetáculos de esvembramento arquitetónico. Ainda que Gordon Matta-Clark utilizasse edifícios abandonados, apoderava-se sem autorização para os desconstruir. Apesar de se tratarem de intervenções intelectualmente interessantes, essa noção não se refletia na crítica e, através das suas obras, dava-se a entender que era uma pessoa arrogante.

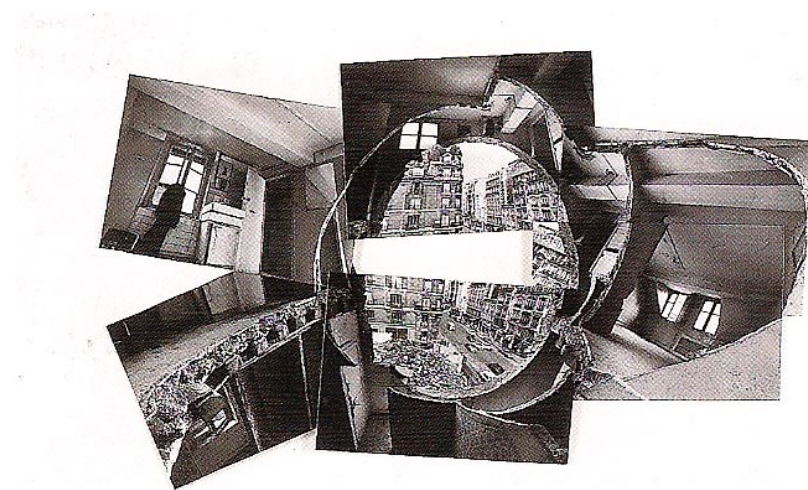


IMAGEM 43
Conical Intersect (fotomontagem),
Gordon Matta-Clark,
Paris, França, 1975



IMAGENS 44 + 45
Conical Intersect, Gordon Matta-Clark,
Paris, França, 1975



RACHEL WHITEREAD

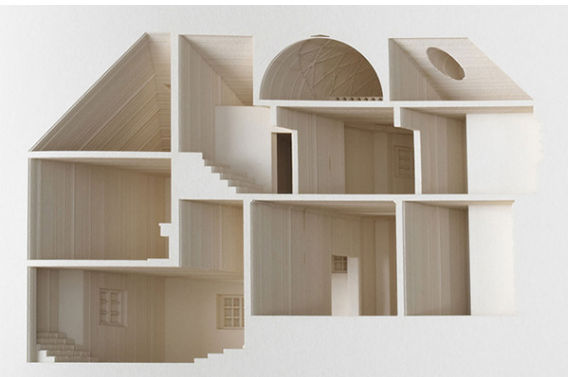


IMAGEM 46
Your House, Olafur Eliasson, 2013



IMAGEM 47
Sem nome, Rachel Whiteread, 2005

NOTAS

²² Whiteread estudou pintura no Politécnico de Brighton e posteriormente escultura na Slade School of Fine Art, tendo sido nessa sua última fase acadêmica que começou a nutrir gosto por encher objetos, como garrafas e roupas (Independent, 2010) onde o “ar é sólido” (Independent, 2010, tradução livre).

²³ *Ghost* (ver imagenm 48) foi finalizada em 1990 e construída através do preenchimento de uma sala de estar de uma moradia Victoriana, localizada na Archway Road, no norte de Londres (Nacional Gallery of Art, 2004). Whiteread primeiramente despiu toda a sala de objetos, incluindo a sua decoração arquitetônica. Durante três meses, cobriu as paredes de gesso, com cinco centímetros de espessura, para a criação de moldes. Após o tempo de secagem, retirou os moldes e organizou-os, reconfigurando a sala em negativos (Nacional Gallery of Art, 2004). Através desta pele, Whiteread “mumificou o ar contido naquela divisão” (Independent, 2010, tradução livre). O seu nome surgiu da calma e da tranquilidade que a palidez do gesso emana (Nacional Gallery of Art, 2004).

Mesmo se o volume da sala fosse fisicamente claro, é, como observou um crítico, “psicologicamente impossível” compreender, visto que *Ghost* coloca os telespectadores dentro e fora da sala de estar, ao mesmo tempo. Estamos do lado de fora, bloqueados a olhar para paredes interiores (Nacional Gallery of Art, 2004, tradução livre).

²⁴ *House* (ver imagens 49 e 50) foi finalizada em 1993. “*House* foi uma das coisas mais controversas que se passaram no mundo da arte nos anos 20” (Guardian 2012, tradução livre). O objeto base foi um edifício localizado na East End, em Londres. O mesmo foi despejado e posteriormente preenchido com uma grande quantidade de cimento, e durante o tempo de secagem fecharam as janelas com tábuas de madeira (Thomas, 1995). Esta obra personificou intensamente todos os pontos relativos às obras de Rachel Whiteread e levou-a a ganhar o Prêmio Turner. Em 1994, foi demolida (Guardian, 2012), mas como a artista diz “uma grande parte do meu trabalho tem sido temporário” (Guardian 2012, tradução livre), e o que torna a *House* mais poderosa é o facto de já não existir (Guardian 2012).

²⁵ Muitos comentários bateram à porta de um antigo trabalho de Whiteread: trabalhou no cemitério de Highgate. A artista simplesmente colocava as tampas em caixões danificados, aparava as árvores e tentava no geral deixar o cemitério limpo, admitindo que gostava do local e da sua história. Contudo, muitos críticos achavam que esse ambiente tinha despoletado a sua obsessão pela morte (Independent, 2010).

Partindo de uma visão atenta sobre o trabalho de Whiteread, percebe-se a existência de uma linha condutora por diversos temas: o espaço; o público e o privado; as maquetes à escala humana e, obviamente, a rutura/memória/nostalgia.

A construção de paredes e a mistura do sólido e do buraco provenientes da arquitetura dão-nos a noção de espaço. Através desta lógica, o espaço nasce de uma organização de categorias tridimensionais que criam a área. A arte entra na arquitetura através do espaço, podendo ganhar corpo a partir de diversos suportes, como o movimento ou a projeção visual (Vidler, 1995).

Contudo, e recusando-se a organizar uma sala com projeções e peças de arte, Whiteread toma uma abordagem mais forte: ela suprime o ar do espaço, enche-o com uma mistura à base de cimento e, após a sua secagem, o espaço é solidificado. Após ter sido devidamente limpo e retirado todo o inventário de objetos pessoais, o espaço dá lugar a um composto pesado e denso que, com o devido tempo de cura, congela o ar através de um negativo. No fundo, as suas obras baseiam-se num trabalho sobre o reverso da arquitetura, através da execução de uma técnica em concha e a partir da qual o objeto preenchido passa a ser uma armadura que, após retirada, mostra o seu miolo virado ao contrário (Thomas, 1995). “Tudo o que era ar, virou sólido” (Massey, 1995, p. 36, tradução livre).

Como já foi mencionado, o espaço é criado a partir de um suporte tridimensional, mas não se resume unicamente a essa conceção. O espaço, aquela área vazia, é preenchido pela interação das pessoas, pela vertente social. Contudo, essa atmosfera é potencialmente frágil, visto que tanto o espaço, como essas ligações pessoais, estão em constante mudança (Massey, 1995). *Casa e lar* perdem o seu significado nas obras de Whiteread, visto que até o lado palpável da construção da parede e da área deixa de existir, dando lugar a um avesso do doméstico (Massey, 1995). E por conseguinte, a dimensão da casa, como tema teórico, assume proporções além do seu próprio tamanho físico. Como aconteceu com as intervenções de Gordon Matta-Clark, nas quais a esfera feminina foi mencionada como suposição indireta no seu trabalho, com Whiteread o mesmo acabou por se suceder. As próprias feministas, que viam sempre a esfera feminina a envolver-se no tema devido à “doença das donas de casa”²⁶ (Vidler 1995), enfatizavam a necessidade das pessoas se libertarem dos pensamentos regentes sobre a casa como refúgio. “A casa não é necessariamente um lugar de descanso ou de repouso, pode ser também um local de trabalho, um lugar de conflito, um lugar de aprisionamento” (Massey, 1995, p. 41, tradução livre).

NOTAS

²⁶ Mais conhecida por agorafobia, ou seja, medo de espaços abertos e públicos (Agorafobia, 2013).

IMAGEM 48
Ghost, Rachel Whiteread, 1990



Desde o Movimento Moderno, que as maquetes sólidas e com buracos espaciais foram introduzidas para se “aprender o espaço - a arte do impalpável” (Vidler, 1995, p. 67, tradução livre). Desta forma, para muitos arquitetos, o trabalho de Whiteread não é mais do que uma maquete à escala humana, onde explora e põe em causa o interior doméstico dos espaços que escolhe e transforma o realismo em pura abstração (Vidler, 1995). Contudo, para o público geral, os seus projetos não foram compreendidos e sim apontados como “monstruosidades” (Vidler, 1995, p. 68, tradução livre). Termos como “mumificação” (Vidler, 1995, p. 69, tradução livre) e “mutilação” (Vidler, 1995, p. 68, tradução livre) dominaram as publicações nos jornais. Whiteread era apontada pela apresentação de violações arquitetónicas. Contudo, o seu leque de críticas estendia-se ainda à fobia das pessoas em ficarem presas no preenchimento que executava incessantemente obra após obra²⁶ (Vidler, 1995).

“Desfamiliarizando, silenciando o mundo privado agora exposto à opinião pública obriga-nos a fazer o nosso próprio trabalho. O silêncio está ali a pedir-nos para lembrar, pensar, questionar” (Massey, 1995, p. 43, tradução livre).

Outros pontos que geraram críticas foram a rutura com o passado, o papel da memória e da nostalgia. Quando as pessoas interagem num espaço, criam laços com o mesmo, desde recordações até medos, mas algo desse local fica presente nas suas memórias. O espaço tem uma vertente psicológica (Vidler, 1995) e a nostalgia é o produto do presente ao examinar o passado (Massey, 1995). A noção de *lar*, *doce lar* e de regressar a casa é banida (Vidler, 1995), visto que já não havia meio de entrar nela. A casa existia, mas aquele espaço humanizado, cheio de memórias e de sonhos, foi preenchido com algo físico que dissipou o ar, os sons e as cores. Whiteread cria peças “não uterinas”²⁷ (Vidler, 1995), que recusam voltar ao passado e ao ambiente doméstico. Ela cegou e sufocou o espaço de conforto (Vidler, 1995).

Desta forma, facilmente se compreende o caminho artístico de Rachel Whiteread até à morte: ela confere a rutura total aos objetos base que escolhe e transforma-os em “máscara de morte” (Watney, 1995, p. 98, tradução livre). Fossiliza-os através do preenchimento com outra coisa qualquer que não é parte deles e, por conseguinte, oferece-lhes a imortalidade.

NOTAS

²⁶ Citando:
Estas cidades desenterradas, que tinham sido preservadas justamente porque foram preenchidas como moldes por lava e cinzas, parecendo que quando escavadas tinham tido vida momentos antes (...). Muitas viagens e literatura fantástica do século XIX andaram em torno deste aspeto; a vida-em-suspensão representada por traços mumificados da existência quotidiana (Vidler, 1995, p. 69, tradução livre).

²⁷ Freud dizia que a notalgia estava ligada ao desejo impossível de retornar ao útero, ao medo de coisas mortas voltarem à vida e à fragmentação das coisas que pareciam corpos ligados à noção de conforto (Vidler, 1995).



IMAGENS 49 + 50
House, Rachel Whiteread,
Londres, Inglaterra, 1993



IMAGEM 51
Memorial do Holocausto,
Rachel Whiteread, Vienna, Áustria,
2000



O — PAPEL DAS — VANGUARDAS — ARTÍSTICAS — E ARQUITETÓNICAS

[1.1.2.]

MODERNISMO

As vanguardas²⁸ tiveram um papel fundamental e evolutivo na história da arquitetura. O seu papel passou por introduzir uma nova visão de rutura capaz de responder à ânsia pelo novo, ao gosto da sociedade e ainda às novas necessidades que surgiam (Montaner, 2001). Eram a solução para uma realidade ultrapassada e criavam em limiar de comparação e progresso.

O conceito de mimese²⁹, desenvolvido na Grécia, tomou conta das construções e da exuberância de diversas fases da nossa história mundial. Mas, no final do séc. XIX, percebeu-se a necessidade de abandonar esta cópia incessante e procurar um novo rumo, não sujeito a heranças passadas (Montaner, 2011). Esta busca levou-nos ao formalismo, à autonomia e à rutura provocados pelo convicto Movimento Moderno.

A abstração resultante traduziu-se na simplificação, na invenção, na justaposição, na desmaterialização, onde o plano, as linhas e as formas geométricas puras transformaram-se no foco, não só da arte, mas também da arquitetura. Procurava-se uma "honestidade" (Montaner, 1993, p. 12, tradução livre) e simplicidade que rebatesse os dogmas da ornamentação e do caos visual que se ditava no passado. A conceção baseou-se num método, onde a evolução tecnológica, a retoma do primitivo e a articulação sem condicionantes culturais permitiu a criação intimamente ligada à simplicidade, perfeição técnica e expressividade nos detalhes construtivos, ligados à centralidade do homem³⁰. Paralelamente às Guerras Mundiais e à situação social, tornou-se uma arquitetura de produção em massa de objetos e espaços³¹, transformando-se num "formalismo internacional".

NOTAS

²⁸ "Até então, o homem tradicional não tinha consciência de sê-lo, já que nenhuma diferença histórica podia afirmá-lo em sua identidade" (Montaner, 2001, p. 133).

²⁹ Mimese é a representação com base na imitação. No mesmo contexto, podemos falar do pitoresco, no qual existe uma representação através de pinturas da envolvimento, mais especificamente da natureza (Montaner, 2001).

³⁰ "O Movimento Moderno (...) pensa a sua arquitetura em função do homem ideal, puro, perfeito, genérico, total. Um homem ética e moralmente inteiro, de costumes puritanos, duma funcionalidade espartana, capaz de viver em espaços totalmente racionalizados, perfeitos, transparentes, configurados segundo formas simples" (Montaner, 1993, p. 18, tradução livre).

³¹ O espaço moderno era fluido, visualmente leve e aberto, ao mesmo tempo que abstrato. Procurava-se um espaço infinito e dinâmico, conformado ao plano horizontal livre (devido ao desenvolvimento do pilar) e com a fachada transparente, a partir da qual o interior e o exterior se misturavam, expandindo o ambiente além dos limites. Era considerado um anti espaço, visto que contradizia os fundamentos espaciais tradicionais que se caracterizavam por serem volumétricos, diferenciados, descontínuos e limitados, devido à organização de paredes (Montaner, 2001).



IMAGEM 52
SESC Pompeia, Lino Bo Bardi,
São Paulo, Brasil, 1977

Contudo, o Movimento Moderno suprimia o carácter individual e o sentido comum construtivo (Montaner, 2001). A frieza do protótipo fez algumas personagens importantes procurarem interpretações mais calorosas³² e ligadas ao monumento, à história e à própria realidade, dirigindo-se para uma arquitetura vernacular. Neste sentido, podemos falar de Lina Bo Bardi, que "conciliou funcionalidade com poesia e modernidade com mimese"³³ (Montaner, 2001, p. 13), como mesmo de Le Corbusier³⁴.

Com o mesmo intuito, o Organicismo e o New Empirism também se fomentaram nesta terceira geração do modernismo, após terem sido totalmente rejeitados pelo mesmo anteriormente.

NOTAS

³² O modernismo chegou a uma fase na qual, ou se imitavam/trabalhavam obras e fundamentos do modernismo, ou se procurava um meio de contextualizar o que já se tinha vindo a fazer. Mies van der Rohe foi fiel à vertente modernista e continuou a criar obras integradas em todo o ambiente formal, funcional e frio, contrapondo-se à nova procura realizada por outros grandes nomes. Acompanhou a evolução tecnológica, da qual conseguiu não só focar-se em pavilhões, mas como arranha-céus e toda a técnica pormenorizada de ambas as tipologias arquitetónicas (Montaner, 1993).

³³ Lina Bo Bardi vitalizou, humanizou e enriqueceu a arquitetura moderna. Ainda utilizando o modernismo como base do seu conjunto arquitetónico, superou as limitações que este impunha e, sem levá-los a uma crise, introduzindo a cultura e a história do passado misturadas com a vida do presente. Bo Bardi introduziu elementos do repertório contemporâneo nas suas obras, nas quais a ligação com a envolvência, o desaparecimento da fachada frontal, a intervenção mínima que dá a máxima transformação, a dualidade de volumes e a realidade viva e aberta à inovação são alguns dos aspetos enfatizados. Algumas das suas obras procuravam o papel da comunidade, criando espaços para esta dialogar e intervir no espaço que não era mais do que um *work in progress* (como é o caso do SESC, em Pompeia, em S. Paulo). No fundo, acreditava que cada umas das suas obras foram feitas para o seu local específico e não podiam ser levadas para outro ponto do mundo. Acreditava numa arquitetura localizada e trabalhada com a periferia, justapondo à modernidade universal imposta, uma nova modernidade específica (Montaner, 2001).

³⁴ Perante o modernismo desintegrado, a procura de novas revisões também passou pelo pensamento de Le Corbusier. O seu então atual projeto arquitetónico baseava-se em jogos volumétricos independentes sobre o plano, na gestualidade, na participação do utilizador e numa leve tendência neobruta (Montaner, 1993). Contudo, já nos anos 30 e devido ao contacto com o Grupo de Artistas e Arquitectos Técnicos Espanhóis para o Progresso da Arquitetura Contemporânea (GATCPAC) e Niemeyer, abandonou o purismo e iniciou tentativas de introduzir carácter e a arquitetura popular nas suas obras, projetando assim para um sujeito individual e concreto.

O PÓS
MODERNISMO

Expressividade e carácter, duas palavras cujos significados e desenvolvimentos eram anulados no Movimento Moderno, começaram a ser procuradas já na sua última fase. Essa imposição formal e funcional traduzida num movimento vincado tinha estimulado uma crescente evolução e as anteriores leves demonstrações de vertentes modernas revitalizadas trariam algo mais para a arquitetura. Contudo, o modernismo estava "esgotado"³⁵ (Taveira, 2001, p. 131).

A situação após guerra trouxe consigo novas necessidades onde o individualismo e o gosto pessoal, o consumo, o lado lúdico, o anonimato, a comunicação, a liberdade, a rebelião e a marginalidade eram a representação e o foco da sociedade (Montaner, 1993). Queria-se tudo, para a todos responder³⁶.



IMAGEM 53
Marilyn Diptych, Andy Warhol, 1962

NOTAS

³⁵ Na fase entre guerras, o Movimento Moderno viu-se expandir com o *Internacional Style* e com a situação de crise. No entanto, após a guerra, o arquiteto parecia já não conseguir acrescentar algo mais, além de que o próprio modernismo incapacitava a procura da monumentalidade e da expressividade por inteiro.

³⁶ "Não se encontra só uma estética na poesia, por exemplo, mas encontram-se muitas estéticas, como em todas as artes... a arquitetura deve estar incluída nessa flexibilidade intelectual" (Taveira, 2001, p. 131).



IMAGEM 54
Flying Chairs, Verner Pantón, 1964



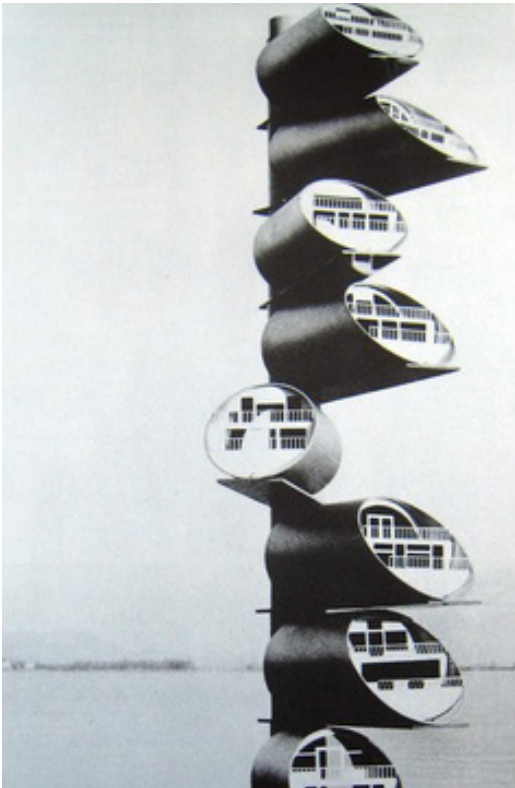
IMAGEM 57
Multi-Level Lounger, Verner Pantón, 1964



IMAGENS 55 + 56
Maison de La Celle-Saint-Cloud,
 filme de Michelle Porte (1993) com
La Maison de Jean-Pierre Raynaud
 (1974-1988)



IMAGEM 58
Modular Apartment,
 Guy Dessauges, 1960



A eclosão do Pós Modernismo tomou o contraste com o Modernismo, mas não trazia consigo um plano específico de intervenção³⁷. Caracterizava-se como uma infinidade de inspirações, tendências, experimentações e processos que enfatizavam a sua vertente inundada de espírito pioneiro e otimista, perante a realidade da agora cidade descentrada, irracional e caótica. Áreas como a arte e a arquitetura, influenciadas por este emaranhado de sensações, acabaram por dissolver o seu núcleo em diversos caminhos interventivos, os quais se cruzavam a certos momentos, tanto como forma de inspiração, mas inclusive de utilização de fundamentos para o desenvolvimento projetual. Ambas procuravam agora a incorporação da memória e da história, de significados e da semiótica, de sentimentos, da radicalidade, da multidisciplina e do coletivo, aspetos que se refletiam nos projetos pontualmente venturianos³⁸.

Pós-modernismo (...) essa tendência sonhadora e metafísica, que trouxe as formas simbólicas da arquitetura de volta à realidade (...) em homenagem a um género de anarquia que se encontra em todas as artes, e na sua capacidade como uma arte, sobrepõe-se à tecnologia fazendo com que esta faça o que, em aparência, se quer (Brutasin, 2008, p. 19, tradução livre).

Para a conceção da excentricidade verificada nesta época, a evolução tecnológica e o seu papel importante no processo e na construção evidenciaram-se como alicerces fundamentais (Montaner, 1993). Assim, a ambiciosa arquitetura serpenteava várias formas de se exibir com projetos que recaíam incessantemente no mundo profundo dos sonhos e dos pensamentos, os quais se transformavam em peças artísticas que estimulavam o próprio utilizador a pensar sobre elas e que, inevitavelmente, pareciam viver inseparáveis do caos metropolitano. O próprio gesto projetual de desenvolver esses pensamentos mais profundos e misteriosos diluía-se em vertentes dissipares entre si.

Na arquitetura surgiram intervenções onde a cidade tomava o patamar primordial e se pensava no nomadismo, passando por raciocínios geométricos e sérios, onde a forma pura tinha variações projetuais, como também a utilização do surrealismo e da abstração artística, a partir dos quais os edifícios criavam conflito com a envolvência. Procurava-se uma articulação de elementos heterogéneos para procurar novas conceções traduzíveis para o mundo real (Montaner, 1993).

NOTAS

³⁷ A incapacidade de erguer uma única alternativa e a permissão de agregar diversos estilos e referências individualistas fazia crer que negava o seu próprio sentido como vanguarda (Montaner, 2001).

³⁸ Robert Venturi acreditava numa vertente híbrida e recheada de mensagens. O seu nome aparece inevitavelmente em todos os discursos contra o Movimento Moderno, porque evidenciava a sua oposição contra a famosa frase *o menos é mais* de Mies van der Rohe. A arquitetura moderna não tinha significado e a sua funcionalidade era ingénuo, visto que não respondia às necessidades reais do utilizador. Assim, acreditava que a arquitetura devia ter vários níveis de interpretação e de símbolos, de ambiguidade e de metáfora como forma de ligá-la à sociedade, visto que a própria cultura de massa impunha a valorização da comunicação. A arquitetura de entre guerras já não tinha qualificações para esta nova época e, assim sendo, Venturi apontava caminho a uma riqueza formal e carregada de significado, que poderia utilizar como inspiração desde o barroco, até à Pop Art. O exemplo que utilizava como sendo um local que resumia as suas ambições é Las Vegas, devido à sua complexidade de ambientes, à inquietação e à vitalidade da perceção que ela oferece (Montaner, 1993).

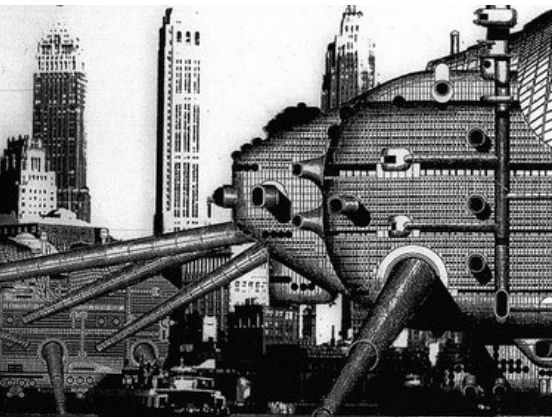


IMAGEM 59
The Walking City,
Ron Herron [Archigram], 1964

“(Algumas noções e ideias sem resposta) São sonhos porque nós voltamos sempre a elas. (...) São pontas abertas e (...) podem de alguma forma ter surgido de um sonho ou dois” (Cook, 1999, p. 74, tradução livre).

Inspirados pela visão do futuro e pela conquista artificial sobre o espaço natural e também fascinados pela cidade atual, o grupo Archigram³⁹, aborrecidos com o trabalho habitual dos escritórios e dos gabinetes de arquitetura (Cook, 1999), adotaram uma intervenção arquitetônica híbrida, tanto no conteúdo, como na forma, assente na noção da constante mudança. Acreditavam na arquitetura como um produto de consumo (Montaner, 1993) e igualmente na mobilidade e no nomadismo, desenvolvendo diversos e diferentes estudos nos quais se estudava o espaço mínimo e a casa tradicional, a qual adotava a forma embrionária de cápsulas (ver imagem 59). Sonhavam com um mundo intercambiante de células a favor do futurismo e, apesar de alguns dos seus projetos ousados não serem possíveis de se construir (Montaner, 1993), mantiveram-se como uma inspiração até à atualidade. Lado a lado com Archizoom (ver imagem 60) e Superstudio (ver imagem 61), procuravam a inclusão, a proliferação de formas e a desordem, mas no meio deste caos sentia-se a paixão pelo *software*⁴⁰, o entusiasmo pela experimentação e pela comunicação⁴¹ e por toda a dinâmica *high tech*, radical e conceptual.

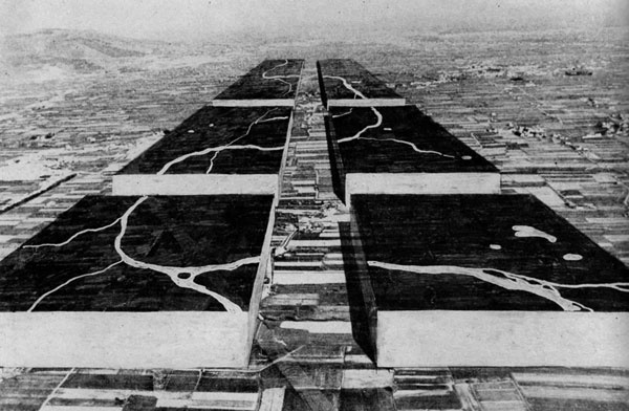


IMAGEM 60
Non Stop City, Archizoom, 1969

IMAGEM 61
Monumento Contínuo, Superstudio,
1969

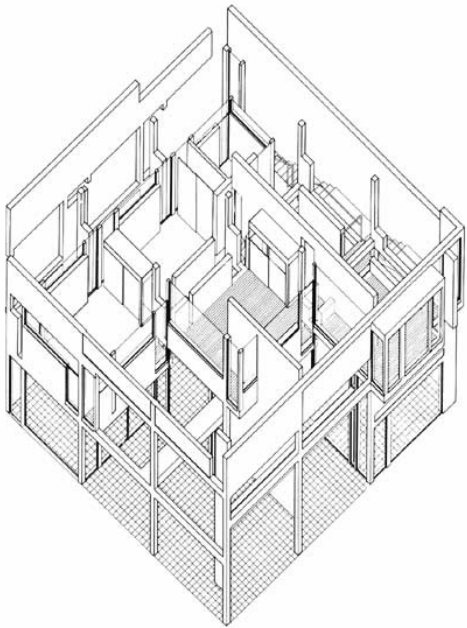
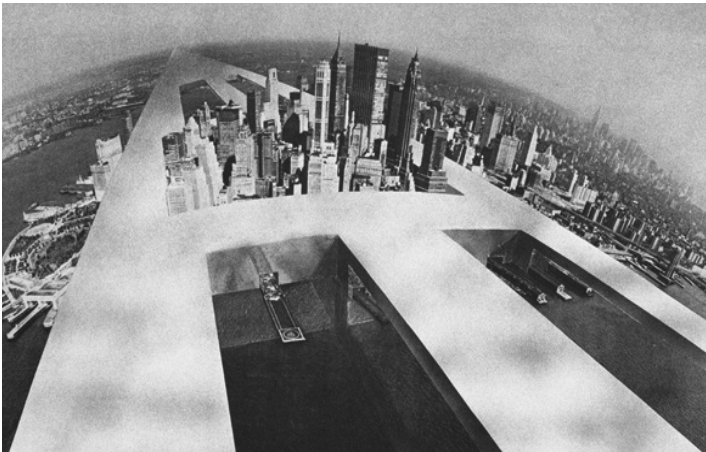


IMAGEM 62
House II (desenho), Peter Eisenman,
1969-71

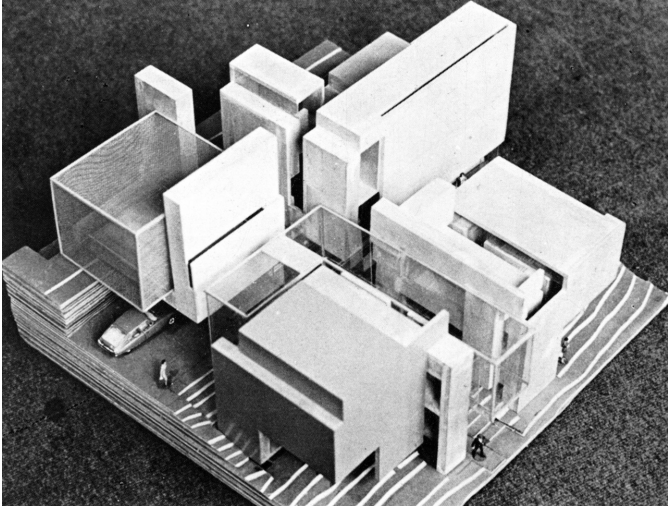


IMAGEM 63
House X (maquete), Peter Eisenman,
1975



IMAGEM 64
Cathedral, Jackson Pollock, 1974

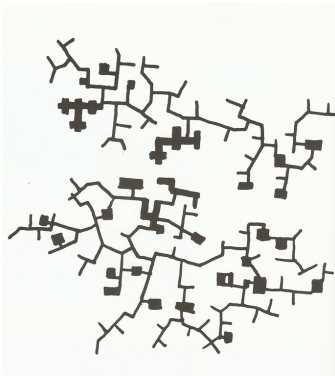


IMAGEM 65
Cluster City, Allison e Peter Smithson,
1952-53

Deixando o ambiente psicadélico de parte, surge a abordagem de Peter Eisenman, a partir da qual se concretiza um projeto que corta totalmente com o classicismo, na tentativa de criar um mundo fechado de formas geométricas puras e autônomas e no desenvolvimento de uma arquitetura que se baseia estritamente na forma. Com base na arte conceptual, Eisenman utilizou a abstração como mecanismo de projeção e fortificação da arquitetura como um trabalho intelectual (Montaner, 1993). “A arquitetura não deve ter significado” (Montaner, 1993, p. 169, tradução livre), retirando inspiração de Carlos Belli⁴², esclarecia a sua intervenção arquitetônica fria. O seu portfolio tinha projetos que se organizavam através de denominações temporais, como a *Casa VI* ou a *Casa X*⁴³, nos quais se construíram relações entre formas através de um gesto geométrico contido.

NOTAS

³⁹ *Archigram* surgiu “a partir da noção de um objeto mais urgente e simples do que o jornal, como o telegrama (telegram) ou o aerograma (aerogramme), daí archi(tecture) (arquitetura) -gram” (Cook, 1999, p. 8, tradução livre). Esta nova expressão deu asas a um grupo consolidado em 1960, em Londres, constituído por Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron e Mike Webb.

⁴⁰ Devido aos avanços tecnológicos, tudo mantinha-se ligado sem a necessidade de existir contacto físico. Tratava-se de uma nova era, onde a cidade acabou por assumir mais uma rede, a rede dos computadores, um espaço impalpável (Montaner, 2001). O *software*, o *hardware*, a *internet*, entre outros, fortificaram o individualismo na sociedade e toda essa malha não visível ao olhar transformou-se também numa fonte de inspiração, além de um aliado para a precisão e avanço construtivo (Montaner, 1993).

⁴¹ O grupo, com projetos arquitetónicos derivados de um mundo fantasioso, também tinha uma imensa preocupação em criar revistas, panfletos, posters e mesmo imagens de desenvolvimento e finais dos seus projetos, de forma a adquirem um patamar de comunicação mais directa. Desta forma, os Archigram estabeleceram-se igualmente como um grupo multidisciplinar.

NOTAS

⁴² Carlos Belli propunha uma exposição de obras sem título, sem referências humanas, onde as obras podiam ser designadas a partir de nada mais do que número algebrico. Acreditava que a obra era absoluta e devia ser representava e afirmada por si mesma, não necessitando de nenhum suporte supérfluo (Montaner, 1993).

⁴³ A *Casa X* (ver imagem 63) tinha o projeto assente na articulação de 4 cubos, no qual foi executado um modelo de dispersão da forma do cubo inicial (Montaner, 1993). A dispersão também começou a ser estudada por outros arquitetos, como Alyson & Peter Smithson. Não adotando uma visão tão rígida e, através da inspiração retirada do *dripping* de Pollock (ver imagem 64), os Smithson demonstraram como a arte é traduzível para a arquitetura, através da dispersão organizada de peças, em forma das primeiras tentativas da construção em *clusters* (ver imagem 65) ou cachos arquitetónicos (Montaner, 1993).

“A arte já não é vista só como laboratório de investigação formal e linguística ou como potencialmente libertadora, mas como instrumento de legitimação operativa” (Milano, 2009, p. 28).

Mas a gestualidade conseguia igualmente ser leve, desinibida e expressiva. As barreiras difusas permitiram que a arte fosse absorvida pela arquitetura⁴⁴, depositando no edifício o valor de monumento e de centro de ordenação do lugar. Fomentou-se uma nova sensibilidade adjunta de novas capacidades de perceção e de teorização que levaram a uma *mesclagem* de energia, caos e cidade (Montaner, 2001). O lugar deixou de ser um recipiente existencial⁴⁵, mas passou a ser um contentor⁴⁶ de acontecimentos, dinâmicas, cenários e ações efémeras (Pinto, 2007).

Nesta procura pelo “direito de expressão” (Montaner, 2001, p. 85), o surrealismo e a exploração do terreno obscuro intensificaram-se, sobretudo quando se fala de Frank Gehry (ver imagens 66 e 67). Debruçado no choque visual, Gehry dedicou-se à colagem e assemblagem de camadas de materiais, desconstruindo espontaneamente as formas⁴⁷. Nunca retirando a base tradicional, renovava os edifícios conferindo-lhes significados e renovando o seu reportório funcional. No fundo, acreditava na capacidade de manter a arquitetura e a sua formalização vivas partindo de uma monumentalidade artística (Montaner, 1993).

Quanto a Bernand Tschumi, o mesmo retirava o movimento da arte. A movimentalidade da dança, as montagens fotográficas e a sequencialidade do cinema (Montaner, 2001) davam o dinamismo, a velocidade e a fragmentação para a conceção do seu projeto arquitetónico. A cada projeto explorava as possibilidades formais, capazes de chocar, violentar e criar fricção com a envolvência⁴⁸ (Montaner, 1993), visto que para si “não há arquitetura sem violência” (Tschumi, 1996, p. 121, tradução livre).

NOTAS

⁴⁴ Essa tradução da arte para a arquitetura deu-se através de três meios: a mimese, ou seja, o uso direto do reportório artístico; a relação estrutural ou mental, na qual se identificavam processos, métodos e critérios traduzíveis para o projeto arquitetónico; e a disciplina, não copiando diretamente, mas articulando as noções totais e verificando qual seria o melhor caminho para interiorizá-las nos projetos (Montaner, 2001).

⁴⁵ As dinâmicas espaciais eram passíveis de ser divididas em três categorias: os espaços mediáticos, contentores neutros nos quais o interior é transformável e intrinsecamente relacionado com os museus que foram desenvolvidos nessa época; os não lugar, espaços em que se pretende passar o mais rapidamente possível, locais de atravessamentos que são percecionados de forma rápida, como por exemplo, o avião; e ainda os espaços virtuais (*cyberspaces*), que partem da conceção do computador e, por conseguinte, são locais impalpáveis (Montaner, 2001). Apesar de distintos, arquitetonicamente todos estes espaços coexistem e complementam-se.

⁴⁶ Marcel Duchamp, num jogo entre objeto e sujeito, enalteceu a caixa como uma dimensão oculta, insólita, misteriosa e portadora de obsessões (Pinto, 2007). O que se sente na arquitetura, passa exatamente pelo jogo do opaco e da caixa, que articulada e transformável, permite uma mudança de perceção e enreda o utilizador no espaço, ainda que possam ser obras difíceis de compreender (Montaner, 2001).
A caixa, a casa e os seus conteúdos ocultos remetem-nos para o duplo sentido, que a questão denota, entre a forma e o conteúdo, que contrapõe, a exterioridade da forma visível, matéria tangível, versus o conteúdo conceptual, estrutural, energético, interior, invisível e indizível (Pinto, 2007, p. 125).

⁴⁷ Um dos mais conhecidos exemplos é a sua casa, em Santa Mónica, na Califórnia (presente como caso de estudo mais à frente).

⁴⁸ *La Villete* (ver imagens da 68 à 70) apesar de ser um projeto arquitetonicamente rígido, denuncia este traço fluido retirado do movimento. A construção baseia-se em três bases: pontos (as formas cúbicas com utilizações variadas), linhas (acessos e ligações em forma de pontes); e superfícies (as volumetrias que se criam). O produto é uma reinterpretação do jardim Inglês, a partir da abstração formal, projetando-se uma loucura de formas e de canais (Montaner, 1993). Não é mais do que uma interpretação da própria cidade caótica, mas recolhida ao jardim.



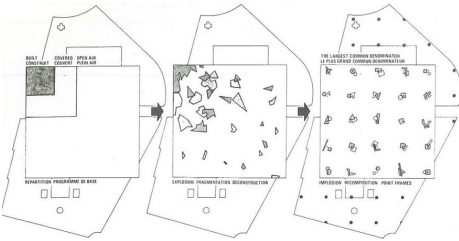
IMAGEM 66
Ruvo Center of Brain Health,
Frank Gehry, Las Vegas, América, 2010



IMAGEM 67
EMP Museum, Frank Gehry,
Seattle, América, 2000



IMAGEM 68
La Villete, Bernand Tschumi,
Paris, França, 1982-1998



IMAGENS 69+70
La Villete (axonometrias e desenhos),
Bernand Tschumi, Paris, 1982-1998

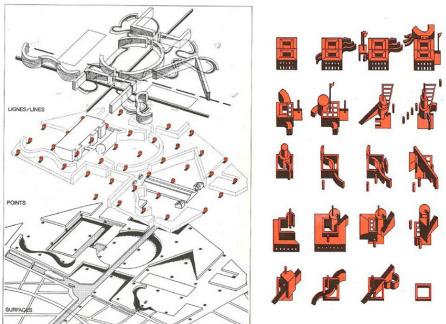




IMAGEM 71
Casa da Música, OMA -
Rem Koolhaas, Porto, Portugal, 2005



IMAGEM 73
Vitra Haus (maquete),
Herzog & de Meuron, Weil am Rhein,
Alemanha, 2009

IMAGEM 74
Vitra Haus, Herzog & de Meuron,
Weil am Rhein, Alemanha, 2009



IMAGEM 72
Hamburg Science Center (proposta),
OMA - Rem Koolhaas, 2008



IMAGEM 75
Seven-Screen Pavilion (para Kanye
West), OMA - Rem Koolhaas, 2012

Obra aberta como proposta de um “campo” de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de “leituras” sempre variáveis; estrutura, enfim, como “constelação” de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas (Eco, 1991, p. 150).

A conceção do espaço alterou-se com as mudanças nas pessoas e Rem Koolhaas (ver imagens 71, 72 e 75), por conseguinte, desenvolve uma arquitetura com centralidade na articulação de formas/caixas, que se conectam através de uma base livre, fundamentados pela obra aberta (Salgueiro, 2011). Acreditava na multidisciplinaridade, no trabalho de grupo e na radicalidade que a arquitetura podia suportar, partindo do fascínio que nutria pela cidade⁴⁹ e não procurando ordem nem racionalidade⁵⁰ (Montaner, 1993). Os seus projetos, resultantes de uma composição de materiais figurativos e abstratos a partir dos quais se misturavam tempos, imagem e sonho (Montaner, 2001), recorriam a peças autónomas e indefinidas, aglomeradas e articuladas. Apesar da autonomia, tudo se ligava através de um mundo diversificado de funções, formas e circulações que decorriam no interior da totalidade do edifício (Montaner, 1993). Tratava-se de um mundo de experiências, onde a surpresa causava um maior impacto.

A cidade, como igual depósito de experiências, foi o ingrediente enaltecido a cada projeto criado no Pós Modernismo, devido não só ao interesse pelo ambiente caótico dos cruzamentos, redes, articulações, mistura de tempos e pessoas, mas também pela configuração do seu tecido. Contudo, cada uma das obras mais eloquentes e fascinantes deste movimento artístico e arquitetónico, ainda que impulsionassem algo de novo e contrastante, fomentaram a controvérsia e o rompimento com os seus utilizadores, os quais não entendiam o seu presente conteúdo semiótico. Além de aumentarem a complexidade e a compreensão da cidade, de forma violenta essas mesmas obras sedimentaram-se como pontos referenciais e obras de arte em forma de parasitas que quebravam com acalmia de uma envolveria retida no passado.

NOTAS

⁴⁹ A relação com a cidade tanto era de crítica como de paixão. No entanto, Koolhaas não pretendia alterá-la tomando um caminho de pura imposição, mas sim explorando as suas energias e capacidades para fluírem nos seus projetos (Montaner, 2001).

⁵⁰ Apesar de nutrir um carinho especial pelas obras de Le Corbusier e existir uma tentativa de reinterpretar as propostas modernas (Montaner, 1993).

○ — PARASITA

CITADINO

[1.1.3.]

○ PARASITA — ARQUITETÓNICO



IMAGEM 76
Social Housing, Coco Arquitectos,
Madrid, Espanha, 2011

“A arquitetura feita pela adição” (Borella, 2008. p. 54, tradução livre) tem o conhecimento dos limites do cimento, mas também a perícia de acrescentar peças à realidade, tornando-se um possível meio projetual de manutenção e regeneração da cidade.

A arquitetura que deriva da aglutinação de novos interfaces e estruturas a um corpo preexistente adquire os valores de parasita e parasitismo na sua conceção.

Um dos seus potenciais é a introdução de novos conceitos de articulação espacial que combatem as limitações existentes, permitindo a reconversão de edifícios resultantes de uma arquitetura rígida, para um desenvolvimento espacial contemporâneo aliado de um novo programa. Assim, falamos de uma tipologia arquitetónica que toma posse da cidade através de uma intervenção mais radical, com o intuito de despertar não só a metrópole, como igualmente os seus habitantes para o nosso tempo e para a necessidade de trabalharmos o ambiente que nos rodeia de forma a responder às atuais necessidades.

A nossa cidade vive do conflito e, sobretudo, da acumulação. Através do parasitismo arquitetónico, a transformação de uma preexistência é possível a partir de um jogo de volumes, técnicas e tempos distintos. Consequentemente, a intervenção baseia-se na manifestação extrema de contrastes não só físicos, como temporais, onde o conflito é o meio de introduzir uma nova configuração mais favorável à tipologia de hábitos atuais, os quais recaem na vida em movimento e sem limites.



IMAGEM 77
The Porter House,
SHoP Architects, Nova Iorque,
América, 2002



IMAGEM 78
WoZoCo, MVRDV,
Amsterdão, Holanda, 2011

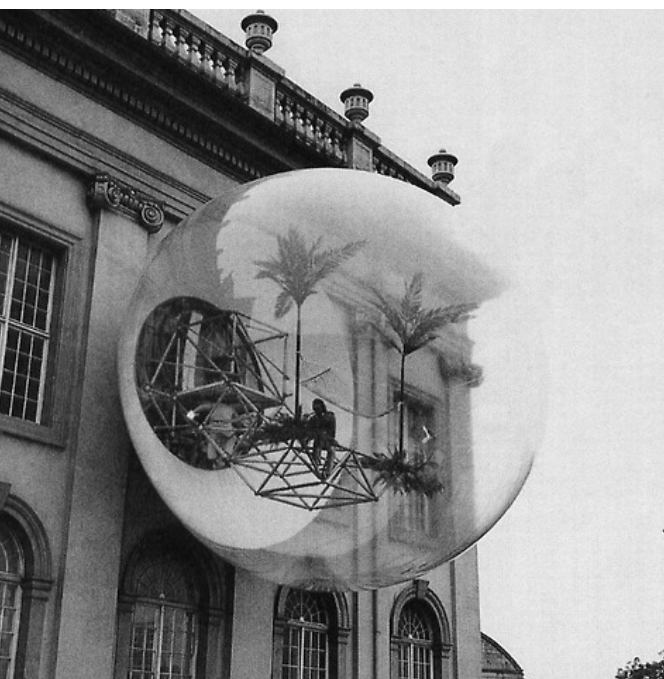


IMAGEM 79
Oase No. 7, Haus-Rucker-Co,
documenta V, Kassel, 1972

IMAGEM 80
Shelter of Nostalgia,
Worapong Manupipatpong, Bangkok
Art and Culture Centre, Tailândia, 2012



O parasita é um organismo que na sua própria natureza vive de relações simbióticas e da dependência doutrem, sendo ele o hóspede de outro ser vivo, o hospedeiro. A tradução deste pensamento para a arquitetura é exatamente a adição espacial a um edifício preexistente. O novo corpo roubará a energia e viverá aglutinado, modificando os valores anteriores e ao mesmo tempo introduzindo inovação e novas qualidades. Podemos imaginar o edifício como um fóssil que passa a ser a âncora de uma nova construção, a qual mudará o seu *esqueleto* e descontextualizará o espaço.

Dado que alguns dos aspetos mais salientes do parasitismo são a temporalidade, a mobilidade e a capacidade de adaptação a diferentes organismos hospedeiros (muitas vezes usando cavidades preexistentes, interstícios e nichos), é possível distinguir-se fenómenos latentes (mas na realidade cada vez mais concretos) de parasitismo em vários contextos geralmente considerados estáveis e protegidos, como em interiores na arquitetura (Bosoni, 2008, p. 124, tradução livre).

Existem várias tipologias de parasitismo na arquitetura. Pode existir uma relação explícita (o parasita é uma extensão do edifício preexistente), metafórica (tem uma base autónoma que modifica o valor), fossilizada (a preexistência perde a função original ou a sua tipologia fica enfraquecida) e transportável (a nova estrutura é amovível e temporária, podendo conquistar novos territórios, aos quais não pertence, quando se pretender). Ainda podemos agrupar os parasitas em três géneros: amovíveis, temporários e fixos (Bosoni, 2008).

Quanto à sua localização, os parasitas podem viver à superfície do hospedeiro, definindo-se assim por ectoparasitas, ou no interior do hospedeiro, designando-se por endoparasitas.

Os ectoparasitas funcionam sobretudo em telhados ou estruturas que são fixas, por exemplo, as fachadas, enquanto que as endoparasitas brotam no interior. A potencialidade desta intervenção é a possibilidade de avançar os limites e as barreiras de uma construção definida e rígida, conseguindo que essa seja desdobrada de forma a quebrar com a arquitetura de *quatro paredes* ou em *cubo*⁵¹. O jogo de paredes da *tábua rasa* é posto de parte, abrindo caminho a uma nova tipologia de arquitetura que permite redefinir e reinventar a cidade tal como ela se apresenta.

NOTAS

⁵¹ A desmaterialização passa exatamente por abrir o invólucro a outro espaço que é adicionado, que pode ser temporário ou não, mas que foi acrescentado de forma a responder a algum tipo de necessidades, tais como, por exemplo, o fator demográfico.



IMAGEM 81
GMS Estates Office (extensão do gabinete), Emrys Architects, Londres, Inglaterra, 2014



IMAGEM 82
Poole House Remodel (Ant Farm),
San Francisco, América, 1974

AS FAVELAS E AS AGLOMERAÇÕES



IMAGEM 83
Providência,
Alexandro Farto AKA Vhils,
Rio de Janeiro, Brasil, 2012

IMAGEM 84
Favela Depois, Fernando Alan,
Rio de Janeiro, Brasil, 2012

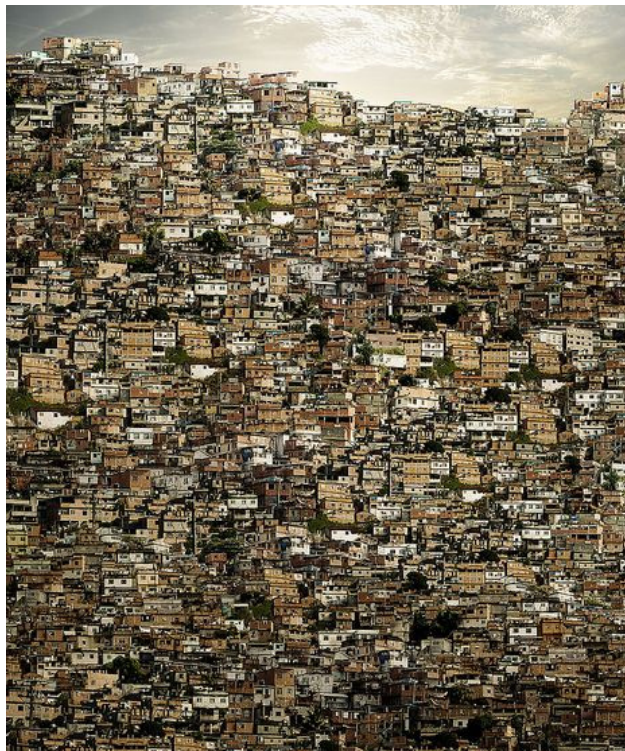


IMAGEM 85
Wohnbeg Project,
Erich Schneider-Wessling, 1960⁸

O olhar metódico arquitetônico tem-se focado nas favelas⁵². As favelas são agrupamentos classificados virais, construídos a partir de estruturas que organicamente crescem como se fossem portadoras de vida própria. Os bairros e as favelas organizaram-se em vários pontos do globo, mas os alicerces que levaram à construção deste tipo de agrupamentos são comuns.

As favelas surgiram por volta do séc. XIX, no Brasil. Escravos, ex militares e pessoas sem os bens fundamentais para terem uma vida melhor começaram a ocupar o Morro do Castelo. As estruturas que servem de habitação a este povo excluído nunca apresentaram condições estáveis de higiene e de segurança e, consequentemente, são chamadas de *ervas daninhas* e consideradas um problema da sociedade brasileira. No entanto, o grande fascínio nutrido por esta localização ganhou intensidade até ao dia de hoje, transformando as favelas em cenário de filmes, de intervenções artísticas e de sessões fotográficas, sem mencionar a grande atenção que a arquitetura deposita na sua capacidade de articulação de vida e de espaços desmistificados.

Devido ao seu crescimento fugaz e à sua estruturação baseada na aglomeração, o interesse nutrido reside no seu desenvolvimento sem limites, assemelhando-se a um organismo que se propaga e expande ao longo do tempo. Comparadas a um parasita que se sedimenta e se desenvolve (neste caso específico agregado ao solo), as favelas crescem paralelamente com as necessidade de uma população na miséria. Não é mais do que uma arquitetura sem arquitetos, e consequentemente enfatiza o poder que existe em todos nós para o puro ato de criação.

NOTAS

⁵² Os irmãos Campana, utilizam a paisagem e o ambiente brasileiros para a conceção das suas peças atualmente conhecidas mundialmente. Contudo, é nítida a “apropriação sem escrúpulos daquela criatividade (das favelas)” (Deganello, 2005, p. 44) porque os objetos sem uso que se encontram na rua, os bocados de madeira e os materiais invulgares são utilizados em produtos, que para os habitantes das favelas tinham o seu sentido de urgência, mas para os irmãos e outros nomes conhecidos se tornaram objetos de luxo, descontextualizando a sua natureza. Podemos sempre utilizar a inspiração e os ensinamentos das favelas como outras tipologias arquitetónicas, contudo é necessário entender a importância de saber traduzir esses bens teóricos para o projeto específico, visto que além de poder passar pela cópia e apropriação indevida, pode-se construir mais uma estrutura para adicionar à acumulação da cidade que simplesmente não responde às atuais necessidades.

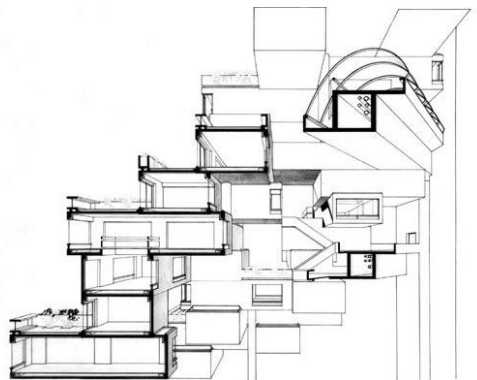


IMAGEM 86
Habitat 67 (corte axonométrico),
 Moshe Safdie, Montreal, Canadá,
 1967

O individualismo das metrópoles, resultante das novas dinâmicas de habitar e de trabalhar, dos ritmos e fluxos, acentuou essa tão desesperada necessidade de pertencer, de inter-relacionamento entre o próximo e o espaço em que está inserido. E é com estas necessidades e objetivos, que surgem as “novas” manifestações urbanísticas e arquitetônicas (...) numa procura de recuperar esse espírito comunitário, quase esquecido (Salgueiro, 2011, p. 49).

Recentemente, surgiu a vontade de reestabelecer a ligação humana que se tem vindo a perder⁵³. Essas ligações estão enfraquecidas mas podem ser reestabelecidas através do espaço, mesmo com a existência de uma “troca de espaço pelo tempo” (Domingues, 2005, p. 93). Numa tentativa de voltar a conectar as pessoas, surge a vontade de projetar novos espaços impulsionadores de comunicação e de relacionamento, baseados num cariz mutável.

Através do aprofundamento dos conceitos intrínsecos nas favelas, nasceu uma nova arquitetura que transpõe os ensinamentos retirados para a cidade contemporânea: os *New Clusters*⁵⁴. É possível elencar inúmeras interpretações, contudo os *New Clusters* também são uma versão citadina da estruturação da favela, através da qual corpos tridimensionais se agrupam com uma constituição rígida e estabilizada, construindo assim uma cidade de interfaces e de *network*. “Hoje há um desejo de passar do inorgânico ao orgânico, deseja-se que esta arquitetura seja viva” (Nicolin, 2005, p. 52).

IMAGENS 87 + 88
Impossible Architecture,
 Filip Dujardin, 2013

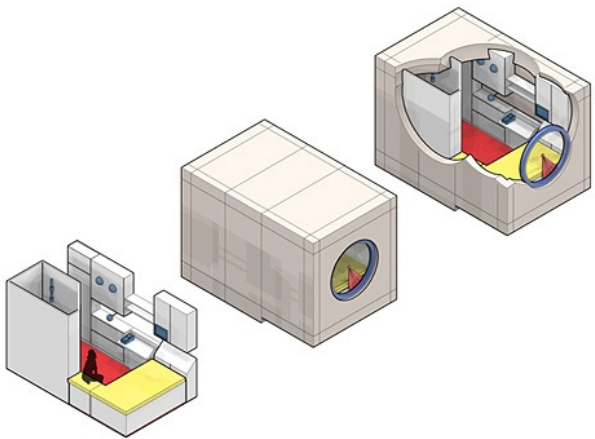
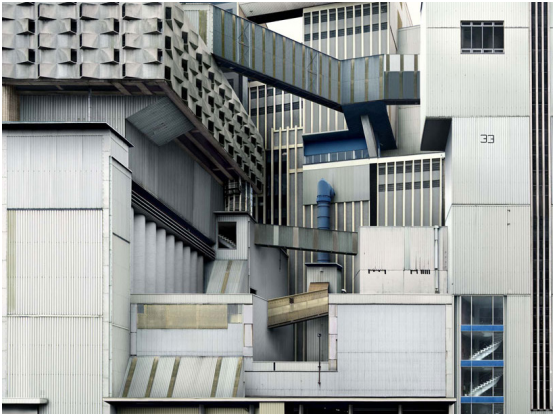


IMAGEM 89
Nakagin Capsule Tower (esquema da
 cápsula), Kisho Kurokawa,
 Tóquio, Japão, 1972

No fundo e apesar de tomar um caminho formalista, continua-se a falar de uma arquitetura que funciona como um organismo (ainda que formatado) que nasce da tradução das construções de baixos recursos para a projeção de complexos citadinos. O próprio *cluster* representa a sociedade desfasada na qual vivemos, mas pegamos em cada uma das peças dispersas e tentamos reuni-las. Desta forma, a cidade conformada e inquebrável, renasce na silhueta de uma rede arquitetônica, num “arquipélago feito de ilhas” (Nicolin, 2005, p. 51).

A própria arquitetura é passível de ser traduzida num mundo feito de peças que juntas conferem-lhe um carácter complexo. Nela conseguimos reunir diversos conteúdos sobre a tridimensionalidade e a compartimentação do espaço que subitamente podem ver os seus paradigmas desmoronados levando-nos a um conflito constante no qual não retiramos uma só resposta, passando pela constante sobreposição de movimentos contrastantes que estimularam a sua evolução e criaram uma linha passível de comparação, até à justaposição de áreas anteriormente desintegradas da esfera arquitetônica que se transformam em veias que bombeiam possíveis interpretações para o crescimento de uma nova fase emergente de pensamento projetual. A arquitetura constitui-se de temas e tipologias de intervenções que fazem de nós, como cidadãos, os portadores de toda a informação necessária e impulsionadora para a conceção de uma nova forma de ver e viver a cidade.



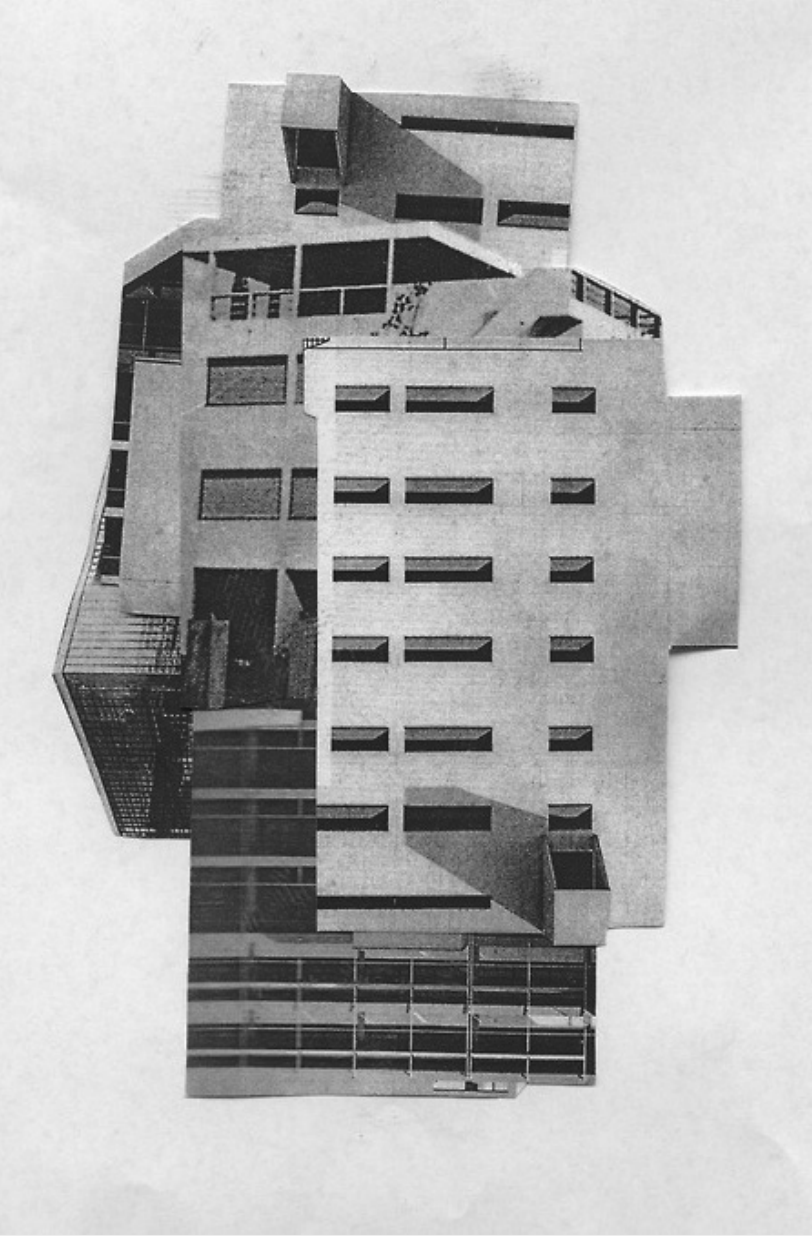
IMAGENS 90 + 91
Nakagin Capsule Tower, Kisho
 Kurokawa, Tóquio, Japão, 1972

NOTAS

⁵³ Devido à evolução tecnológica, cada vez mais se cria um vazio no qual apesar de estarmos dispersos no mundo estamos simultaneamente ligados a tudo. *Facebook*, *Instagram*, entre muitas outras redes sociais têm vindo a crescer, passando do computador, para o próprio telemóvel, permitindo aos seus utilizadores estarem *online* todo o dia e a toda a hora, recebendo múltipla informação sobre tudo o se passa. A consequência desta globalização transpôs-se na frieza das pessoas, na falta de conexão com os espaços e no constante movimento.

⁵⁴ O *cluster* no fundo é uma peça que consegue ter diversas formas de aglomerar. Com os avanços da computorização, utilizam-se *softwares* nos quais se controla a densidade da aglomeração das peças gerando um modelo tridimensional, facilmente traduzido para a arquitetura e para a criação de espaços. Ainda, existem gabinetes de arquitetura que, utilizando essa tecnologia aliada da inspiração retirada do *pixel*, reúnem as condições necessárias para a conceção de complexos arquitetonicamente avançados em termos construtivos.

Este trabalho sobre o interface é muito fascinante porque não se pode considerar apenas um termos de “interface comunicativa”, mas é também um campo de possibilidades variáveis: pode tornar-se numa estufa, numa varanda, espaço para brincar, o ponto do qual vejo o resto do mundo da minha casa. E torna-se cada vez mais articulado, espesso, profundo e talvez, o objeto primário da arquitetura hoje, como feito visual público (Nicolin, 2005, p. 52).



PRO
JE



CAPÍTULO II



TO



PÁGS. 66 & 67
IMAGEM 92
 Colagem de edifícios

IMAGEM 93
3D Animals, Michael Schoner, 2010

IMAGEM 94
Silence 1, Aleksandra Bouquillon, 2012

IMAGENS 95 + 96
 Fotomontagens da fachada do
 agrupamento habitacional



IMAGENS 97 - 100
Fotografias do agrupamento
habitacional



PRO JE TO

[2.]

Com o objetivo de aplicar a teoria desenvolvida sobre a arquitetura viral como um dos possíveis instrumentos de regeneração da cidade, desenvolveu-se um projeto de reabilitação aplicado a um agrupamento habitacional estrategicamente localizado na cidade do Porto.

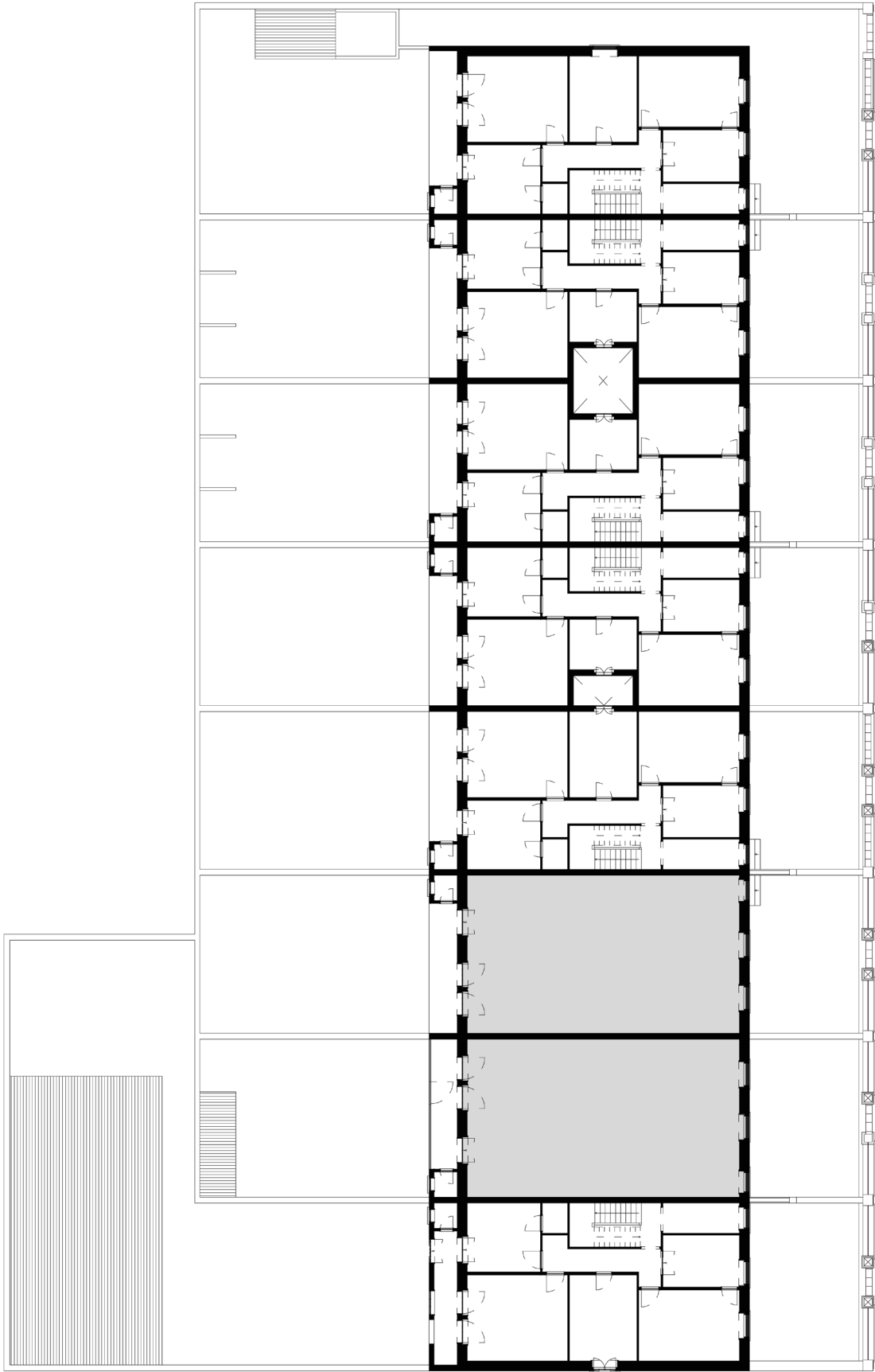
O conjunto de casas escolhido para a presente intervenção projetual, com números compreendidos entre o 527 e o 587, localiza-se no início da Rua 5 de Outubro, quando esta se desenvolve a partir da Avenida Sidónio Pais, no Porto.

FASE — DE ANÁLISE —

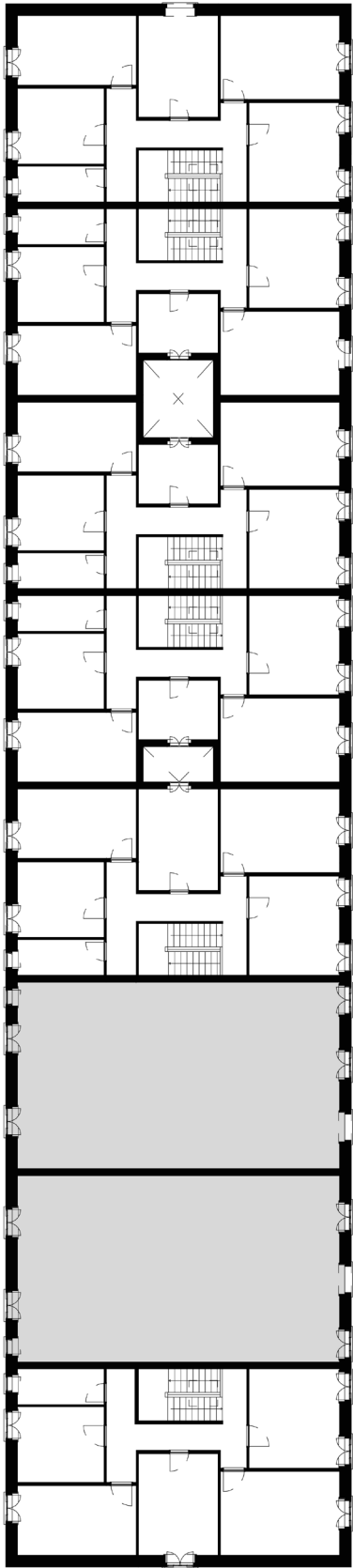
[2.1.]

O agrupamento passou por um estudo aprofundado. Após a escolha do local, pela sua localização e tendo em consideração algumas particularidades físicas, foram realizadas inúmeras visitas ao local. Estas visitas não só possibilitaram a aproximação com os edifícios e com isso impulsionaram a melhor compreensão dos mesmos, mas inclusivamente permitiram a recolha constante de fotografias.

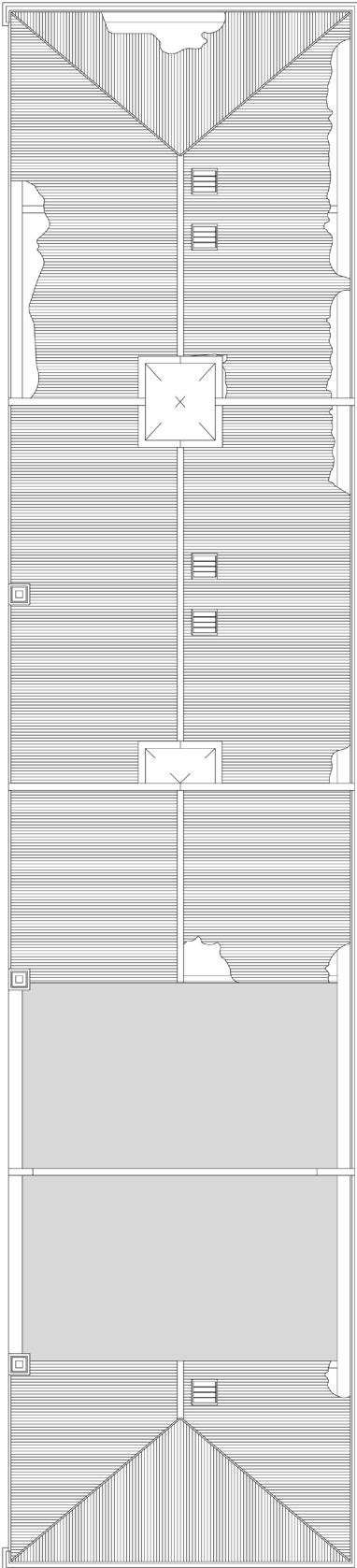
Paralelamente, a partir dos contactos estabelecidos com a Câmara do Porto e o Arquivo Distrital do Porto foram conseguidos os desenhos técnicos e a documentação do local (ver anexos). Ainda que alguma informação se encontre desaparecida, num misto entre fotografias e desenhos originais prosseguiu-se para o redesenho das plantas, corte transversal e alçados dos edificadados, nos quais, posteriormente, foram incorporados o estado atual e as patologias verificadas no agrupamento habitacional.



PISO TÉRREO



PISO 1



PLANTA DE COBERTURA

PÁG. ACIMA E ATUAL
IMA CENS 102 + 103 + 104
Plantas do piso térreo, piso 1
e de cobertura, respetivamente,
do agrupamento habitacional
[Esc 1:300]



O AGRUPAMENTO HABITACIONAL

O local de intervenção ocupa um terreno com aproximadamente 2200 m², pertencente a José de Passos de Mesquita, no qual o mesmo decidiu construir primeiramente um conjunto de quatro habitações (estando a sua licença desaparecida) com os números 527, 536, 548 e 557. Já no final de 1929, mais precisamente em Dezembro, pediu autorização para que, a cargo dos técnicos José Pereira da Silva e Inácio Pereira da Silva, se construíssem mais quatro habitações para rendimento, com os números 559, 567, 575 e 583.

Contudo, o projeto acabou por sofrer alterações. Existe um pedido de modificação nos alçados principais datando Julho de 1930, onde as quatro habitações, compreendidas nos números 559 e 583, seriam divididas em pares através de um desnível, com o intuito de combater a inclinação existente no terreno. Da mesma forma, os números das casas, organizadas anteriormente a partir de numeração romana, foram reprovados e alterados para a atualmente conhecida.

ANÁLISE PLANIMÉTRICA

Todas as habitações dispõem de um jardim, nas suas frentes, e de um quintal, nas suas traseiras. Os jardins têm aproximadamente 44 m² e são divididos entre si por um muro, existindo a exceção da casa nº 583 que, devido a uma passagem lateral (ver imagem 105), tem aproximadamente 89 m² (ver imagem 106). O terreno frontal tem uma inclinação de 2°.

Os quintais têm aproximadamente 92 m² e, como acontece no jardim, são divididos por muros. De duas em duas habitações existe uma diferença de cota (exceto nas primeiras quatro casas construídas). Através de algumas visitas ao local, percebeu-se que a casa nº 527 tem uma área adicional no quintal de aproximadamente 194 m² (ver imagem 107), onde existe uma estrutura construída com materiais pobres. Alguns dos outros quintais também apresentam volumes construídos por um processo de adição desordenada e espontânea. Ainda, no quintal da casa nº 583, existe um abrigo onde se construiu um sistema de água (ver imagens 108 e 109).



IMAGEM 105
Fotografia da passagem lateral

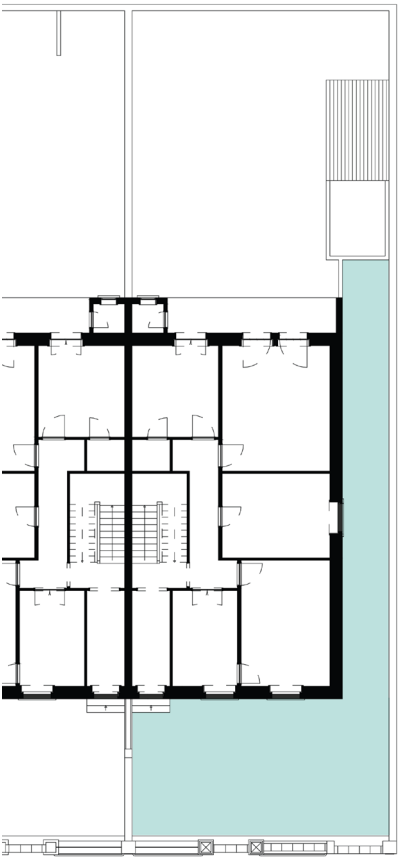


IMAGEM 106
Planta do piso térreo com área assinalada do jardim com 89m² e da passagem lateral [Esc 1:300]

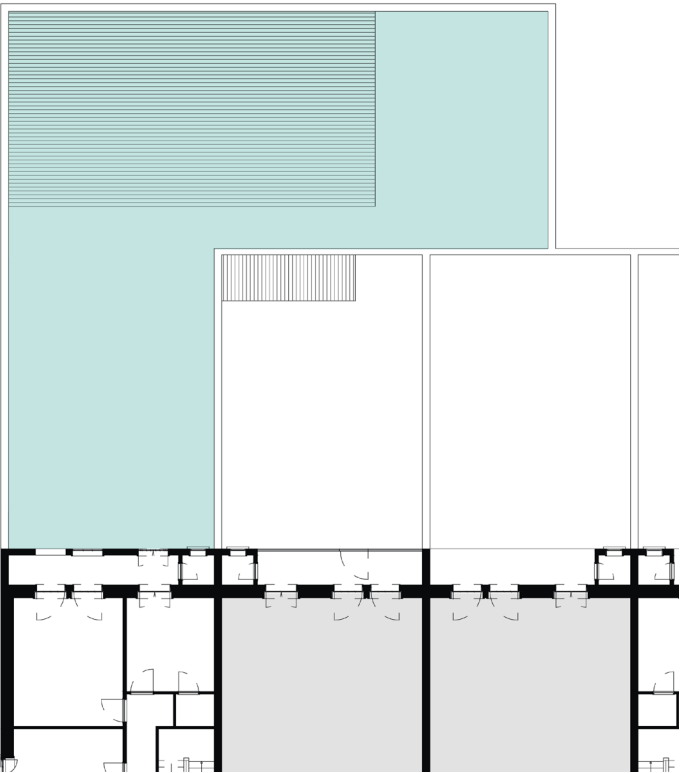


IMAGEM 107
Planta do piso térreo com área assinalada do quintal com 194 m² [Esc 1:300]



IMAGENS 108 + 109
Fotografias do sistema de água



As plantas do agrupamento habitacional apresentam uma lógica de simetria, na qual as casas conseguem ser organizadas em pares. Mas, devido à existência das caixas de luz e ar nas habitações mais recentes, pôs-se a questão senão seriam essas o elemento de organização das plantas.

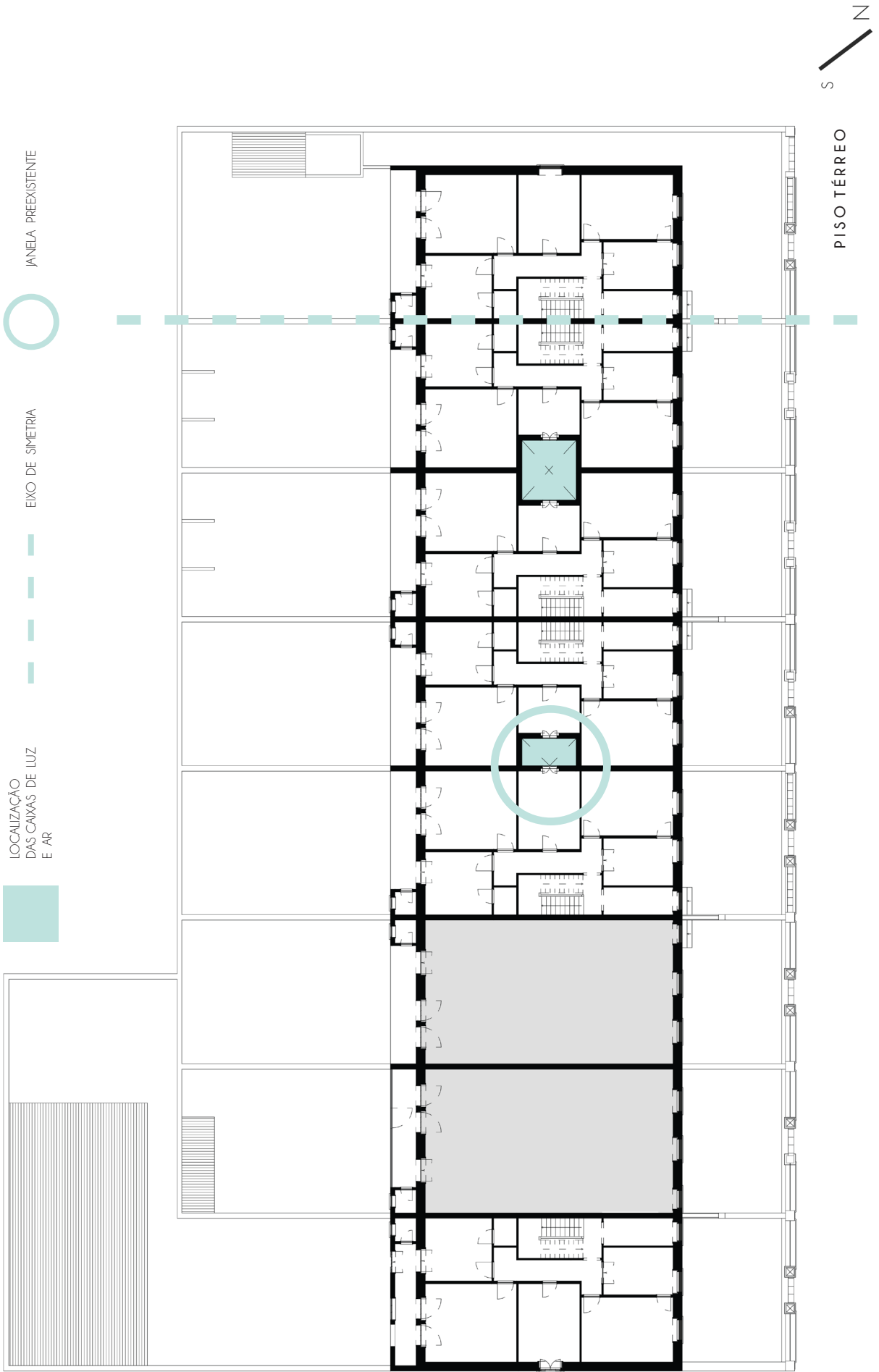
No entanto, através da vista aérea do local de anos atrás (ver imagem 111), verificou-se que as primeiras habitações construídas não tinham vestígios da existência da mesma caixa que se apresenta nas outras posteriores (ver imagem 111, com foco das caixas de luz e ar).

Desta forma, pensa-se que o fator impulsionador dessa introdução foram as janelas existentes nas paredes mieiras (ver imagem 111, com foco na janela preexistente), tanto no piso térreo como no primeiro andar, da última habitação que se encontra adjacente ao conjunto de casas mais recentes, considerando assim que a caixa de luz e ar foi construída para permitir a chegada de luz às mesmas.

Apesar de serem suposições, pode-se dizer que o eixo de simetria e de organização é a parede divisória entre as caixas de escadas (ver imagem 111, com foco no eixo de simetria), garantindo a organização em pares, ainda que se encontrem distinções nas plantas devido à existência das caixas de luz e ar.

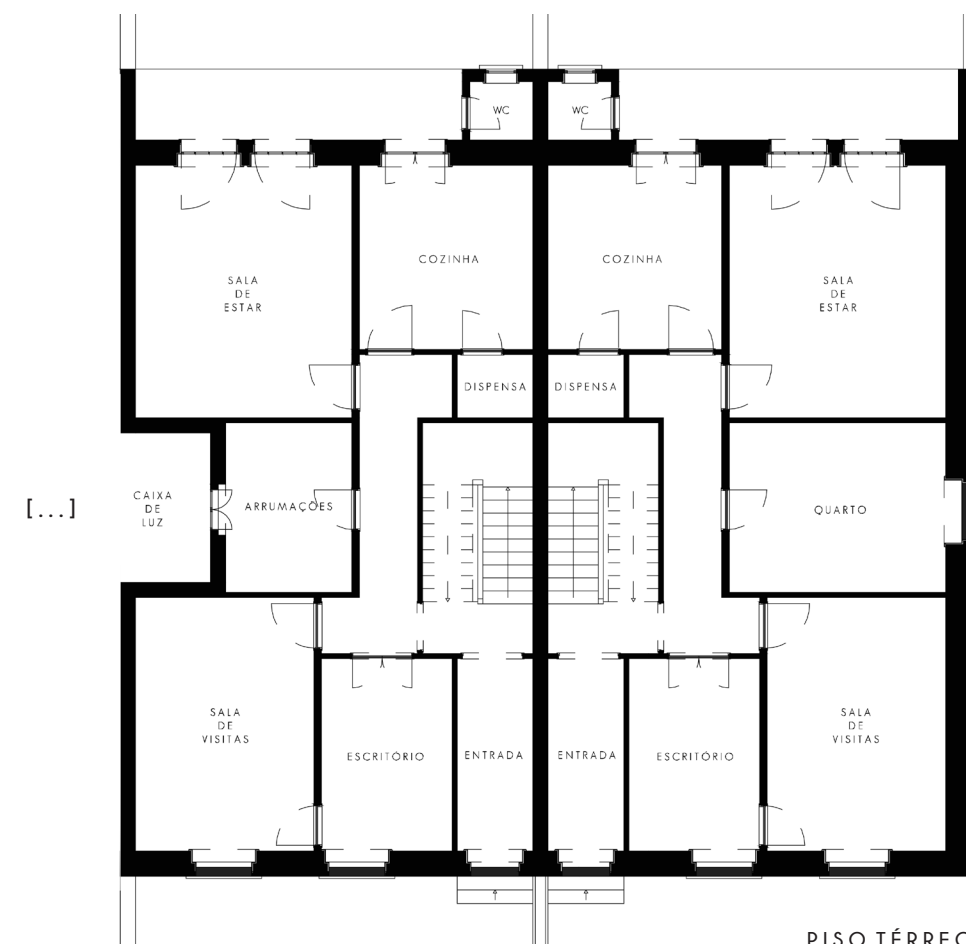
PÁG. ATUAL
IMAGEM 110
Fotografia panorâmica de 2009, quando o edifício ainda não tinha zonas demolidas

PÁG. DA DIREITA
IMAGEM 111
Planta do piso térreo com localização das caixas de luz e ar, do eixo de simetria e da janela preexistente [Esc 1:300]





PISO 1



PISO TÉRREO



No piso térreo, ao entrar numa das habitações, temos a entrada com vista direta para o lanço da única caixa de escadas existente no espaço. Passando a entrada, desenvolve-se um corredor em forma de S que organiza o escritório (a sua porta é mais alargada comparativamente com as restantes divisões), a sala de visitas, um quarto (em algumas habitações troca-se o quarto por uma área de arrumação, devido à incorporação da caixa de luz e ar) e a sala de jantar e a cozinha, com acesso a uma pequena dispensa. A partir da sala de jantar e da cozinha, existem dois acessos para uma área semelhante a uma marquise, onde existe uma casa-de-banho de serviço.

Subindo as escadas, temos um corredor em forma de H que organiza cinco quartos com áreas variadas (havendo algumas casas que têm quatro quartos e um roupeiro, devido à existente da caixa de luz e ar) e uma casa-de-banho mais privada, comparativamente com a do piso térreo.

Quanto à planta de cobertura, o telhado é construído em telha estilo Marselha e apresenta aberturas que se dividem em duas tipologias: as claraboias e as caixas de luz e ar.

O sótão, sem uma aparente ligação com o interior das habitações, tem o desenvolvimento da claraboia que leva luz até à caixa de escadas. Ainda, três habitações são rasgadas com caixas de luz e ar que levam claridade até ao piso térreo. Contudo, a informação técnica não é muito precisa.

Resultante da análise, é perceptível uma hierarquia de espaços. No piso térreo encontramos funções mais públicas, tendo como apoio uma casa-de-banho unicamente de serviço. Já no primeiro andar, entra-se num ambiente mais privado com a disposição quase exclusiva de quartos e o apoio de uma casa-de-banho maior e com outro género de preocupações, como por exemplo, a introdução de uma banheira.

Outro ponto identificado recai na organização das divisões em função da orientação solar. Apesar de no primeiro andar não se sentir uma preocupação com esse fator, no piso térreo é perceptível que diretamente ligados à fachada principal, direcionada para nordeste, estão colocados espaços como o escritório e a sala de visitas, enquanto que já ligados com o quintal nas traseiras, direcionado para sudoeste, apresentam-se divisões como a cozinha, sala de jantar e a marquise, nas quais existe mais luz.

PÁG. DA ESQUERDA
IMAGENS 112 + 113
Plantas de um par de habitações do piso 1 e do piso térreo, respetivamente
[Esc 1:150]

PÁG. ATUAL
IMAGEM 114
Fotografia do telhado do agrupamento habitacional





IMAGEM 115
Fotografia das entradas para as habitações e respetivo muro divisório

IMAGEM 116
Fotografia de uma janela do piso 1



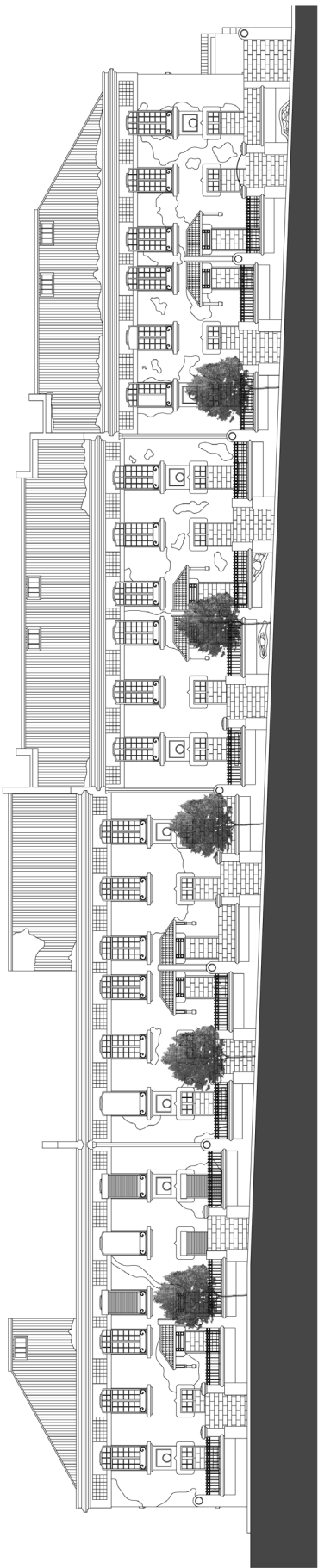
PÁG. DA DIREITA
IMAGENS 117 + 118
Alçados do agrupamento habitacional com vista para a Rua 5 de Outubro, respetivamente, com e sem muro [Esc 1:300]

O agrupamento de habitações é emoldurado por um muro de pedra. Esse mesmo é interrompido para as aberturas alargadas de cada um dos jardins frontais. As entradas são acentuadas com dois pilares quadrangular constituídos por vários níveis que, além de imponentes, das suas laterais rompem os portões de ferro. Já apoiado no muro e utilizando a outra lateral do pilar, crescem os gradeamentos igualmente ornamentados em ferro forjado e fundido. A pontuar a divisão em pares das habitações foram construídos muros (ver imagem 115).

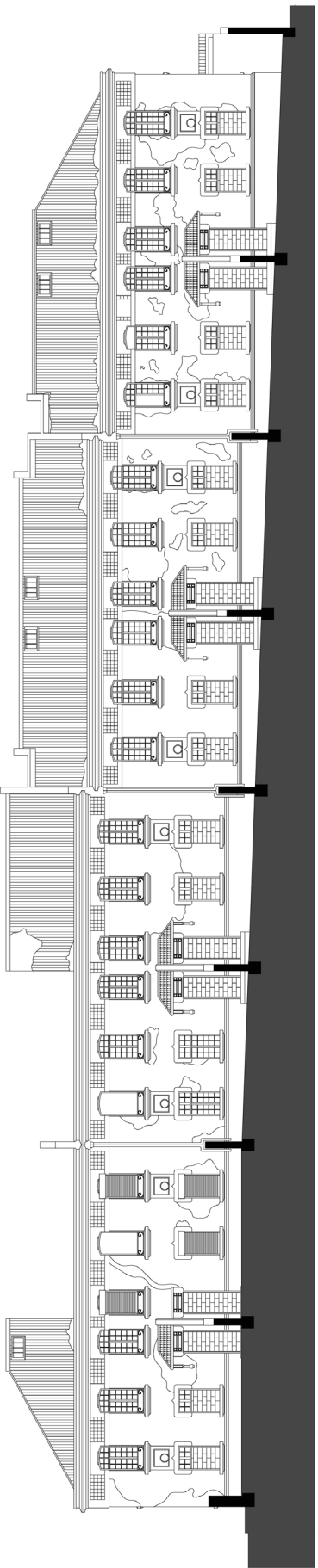
Quanto à fachada principal, começamos logo por perceber que as casas estão desniveladas, como já foi mencionado anteriormente. As primeiras casas construídas estão ao mesmo nível, tendo sido trabalhado os degraus de acesso à porta de forma a combater a inclinação do terreno. Já nas quatro mais recentes, existe um desnível a pares e outro em contraste com as quatro casas mais antigas. Os edifícios têm um embasamento de pedra, quebrado pelos muros e pelas aberturas criadas na fachada.

As portas, com um lanço de normalmente 2 degraus, têm uma janela superior com armação ornamentada e, ainda, para um primeiro abrigo, dispõem de um pequeno telhado, ligado ao muro que separa as habitações, com um suporte lateral (ver imagem 115).

As janelas do rés-do-chão são mais retangulares, enquanto que as janelas do primeiro piso, além de serem maiores em altura, têm uma pequena curvatura superior e uma armação ornamentada acima do peitoril (ver imagem 116). O par de janelas do rés-do-chão e do primeiro piso ligam-se, nas extremidades, através do prolongamento da moldura e do peitoril com uma base quadrangular em pedra e com uma saliência circular.



VISTA DA RUA 5 DE OUTUBRO



VISTA DA RUA 5 DE OUTUBRO [S/ MURO]

IMAGEM 119
Fotografia a partir da Rua Moreira de Sá

IMAGEM 120
Fotografia das janelas das traseiras



PÁG. DA DIREITA
IMAGENS 121 + 122 + 123
Alçados do agrupamento habitacional
com vistas para a Av. Sidónio Pais,
a Rua Moreira de Sá e as traseiras,
respetivamente
[Esc 1:300]

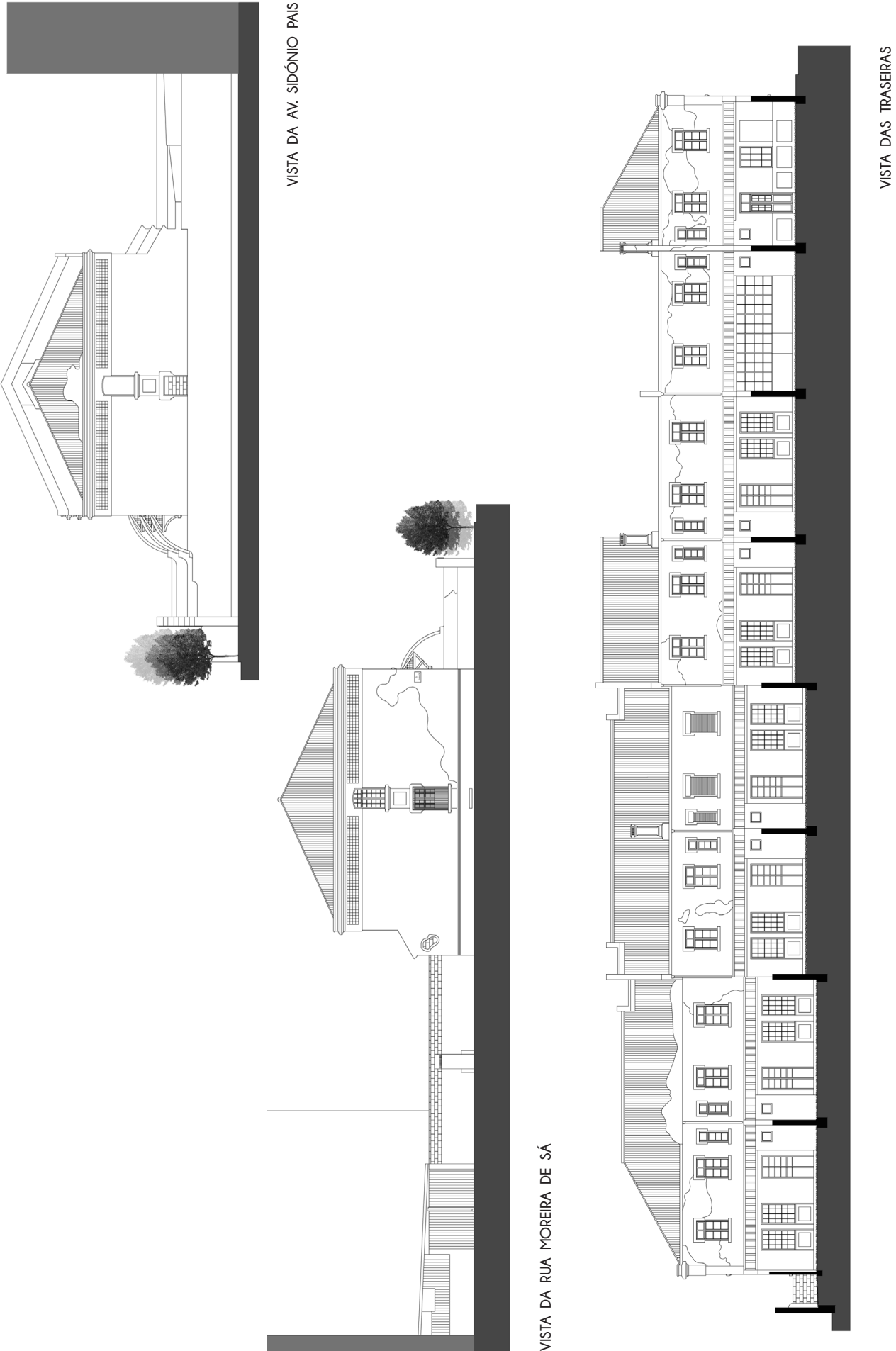
As fachadas laterais, que dão para a Rua Moreira de Sá e a Avenida Sidónio Pais, mantêm a estrutura da fachada principal, contudo só dispõem de uma janela centrada em cada piso. A fachada que dá para a Rua Moreira de Sá tem o seu limite já no passeio (ver imagem 119), enquanto que a que salta à vista da Avenida Sidónio Pais encontra-se ainda no interior do terreno, visto que como foi anteriormente referido, esta habitação tem uma passagem lateral.

Quanto à fachada das traseiras, é nítido o contraste com a fachada principal, visto que apresenta um carácter mais pobre e menos representativo. O beirado que ornamenta o telhado e o friso em pedra no plano inferior já não são visíveis nas traseiras das habitações. A fachada é lisa, com a extensão da marquise no piso térreo e aberturas para duas tipologias de janelas no primeiro andar (ver imagem 120).

A marquise, apesar de ter uma estrutura base definida em todas as habitações, através do contacto estabelecido com as habitações e a comparação com os desenhos técnicos originais, dá-nos a ideia de que foi construída em conformidade com a vontade dos proprietários e de uma forma espontânea.

No primeiro piso, encontramos dois géneros de janelas: uma janela mais estreita para a casa-de-banho e outras duas mais alargadas para os dois quartos.

Apesar de existirem vãos alargados que rasgam os alçados, não se sente uma ligação forte com o exterior. Ao aprofundar a relação entre interior e exterior conclui-se que o agrupamento habitacional não tem um desenvolvimento com os espaços que o circundam, exceto com o quintal, onde existe uma forte relação através da marquise. Desta forma, atribui-se ao conjunto de habitações uma forte conotação centripeta e introspetiva.



ESTADO ATUAL E PATOLOGIAS



IMAGEM 124
Vista aérea do agrupamento habitacional, c/ localização de zonas demolidas

Atualmente, impulsionada pelo total abandono do agrupamento, as habitações exibem diversos sinais da sua situação precária. Ainda que a maioria esteja em bom estado de conservação, o miolo de dois edifícios ruíram (ver imagens 124 e 125), deixando unicamente a parede divisória entre habitações e as suas fachadas.

As fachadas deterioradas têm os seus muros envelhecidos. Além de terem escurecido com o passar do tempo, alguns deles apresentam patologias estruturais profundas. Os gradeamentos e os portões ornamentos deram lugar a remendos, numa tentativa de impedir intrusos. O mesmo acontece com as portas e as janelas do piso térreo (todos os buracos foram fechados com tijolos) (ver imagem 126).

Em relação às paredes interiores e exteriores, é perceptível o seu mau estado de conservação, visto que além de terem várias camadas construtivas à vista devido ao descascamento e à corrosão, apresentam igualmente sinais de humidade. Da mesma forma, e apesar da tentativa de impedir a entrada de indivíduos na propriedade, vários grafitis foram pintados na fachada direcionada para a Rua 5 de Outubro, os quais, concluído a partir do contacto direto com o agrupamento, são pinturas realizadas periodicamente.

As pequenas coberturas que davam abrigo nas entradas principais desaparecerem, juntamente com todos os azulejos das habitações. Nas primeiras visitas ao local ainda mantinham a estrutura, contudo, no mês de Abril de 2013 caíram praticamente por completo. Da mesma forma, a cobertura das habitações na sua totalidade encontra-se em ruína, exibindo o seu próprio esqueleto e diversas ranhuras no beiral.

Já as marquises, perderam as suas paredes. O único espaço que ainda se encontra protegido é o da casa-de-banho de serviço. Os volumes construídos no quintal pelos antigos proprietários, feitos com materiais pobres, hoje estão praticamente destruídos.



IMAGEM 125
Fotografia da zona demolida

ANÁLISE CONSTRUTIVA

Passando aos aspetos estruturais e construtivos, utilizando paralelamente as licenças do conjunto habitacional e uma visão descritiva e projetual, conseguimos retirar conclusões para a melhor caracterização do presente projeto.

Começando pelos alicerces das habitações, foram asfaltados antes de receberem paredes devidamente cerzitasas, no sentido de evitar qualquer tipo de infiltração e de humidade.

As paredes que criam as fachadas, e as que dividem as diferentes casas entre si, são feitas em alvenaria de pedra. No entanto, as primeiras têm uma medida aproximada de 50 cm e as segundas de 30 cm. As que mantêm contacto com o exterior foram asfaltadas e depois rebocadas, sendo esse um método muito utilizado no início do séc. XX. A última camada seria a pintura, a qual não é perceptível devido ao deterioramento atual. Já a superfície interior, foi rebocada, caiada e depois pintada com tinta de óleo de linhaça.

As paredes secundárias, que constituem o miolo das casas, têm medidas que variam entre os 15 e os 20 cm, assemelhando-se, pela sua fragilidade, a paredes construídas com o sistema de tabique. Após a sua última camada de reboco e antes da pintura, receberam um guarda-pó e um rodapé. Quanto às paredes da marquise, foram levantadas através do emparelhamento de tijolos.

A cobertura parte de uma estrutura com uma camada final de telhas do género de Marselha e é emoldurada por um beiral que funcionava como caleira (ver imagem 127) e condutora de água pluvial até ao passeio.

IMAGEM 126
Fotografia das janelas e porta da entrada emparedadas



IMAGEM 127
Fotografia do beiral que funciona como caleira



FASE
DE

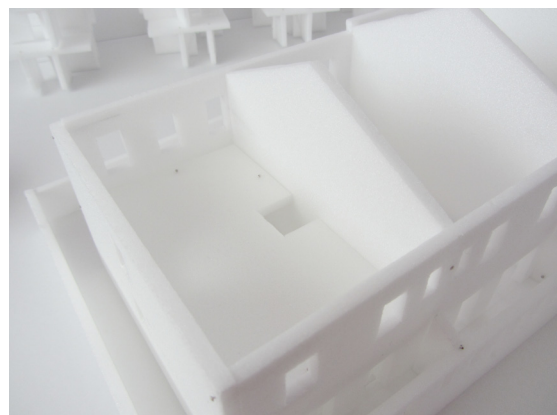
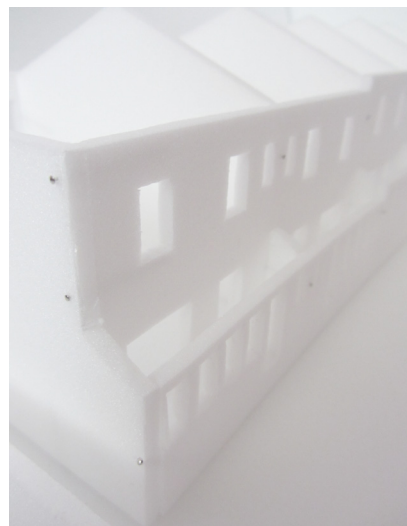
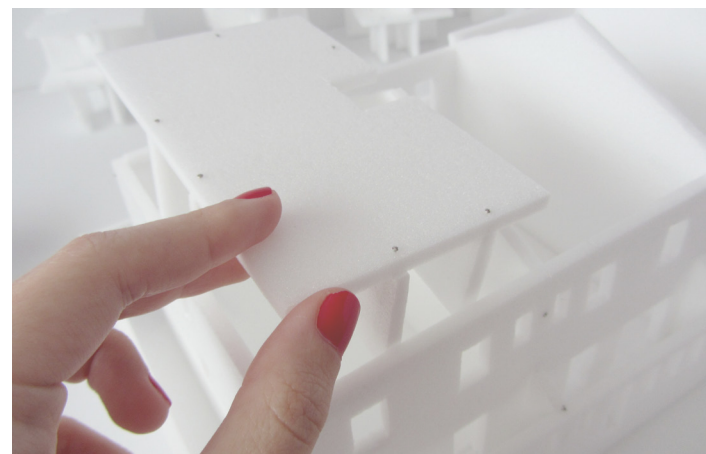
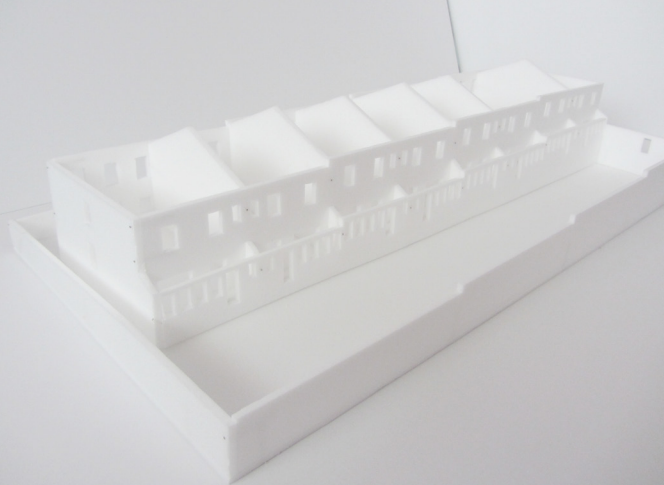
PROJETO

[2.2.]

MEMÓRIA —

JUSTIFICATIVA

[2.2.1.]



No meio do movimento frenético da cidade, surge um agrupamento habitacional que permanece no silêncio. A motivação para que uma nova vida preencha o vazio, deixado por aqueles que já não sentem nele a condição de *lar*, cresceu de uma observação crítica da preexistência, paralelamente com a necessidade de incorporar um novo plano funcional e impulsionar a criação de um espaço suspenso no tempo, produto de uma experiência constante e geradora de novos fenómenos habitacionais.

O agrupamento, que organiza linearmente oito edifícios, é passível de ser dividido a meio: quatro habitações foram construídas num passado recente e apresentam uma compartimentação espacial rígida, ainda que visivelmente deteriorada; e, em contrapartida, as restantes têm sobre os seus ombros mais anos e consequentemente são perceptíveis os diversos problemas graves de estabilidade, o que, inclusivamente, impulsionou a ruína do miolo de duas das habitações. Aparte das suas fragilidades estruturais, a fachada que se denuncia à Rua 5 de Outubro continua a ser o seu bilhete de identidade.

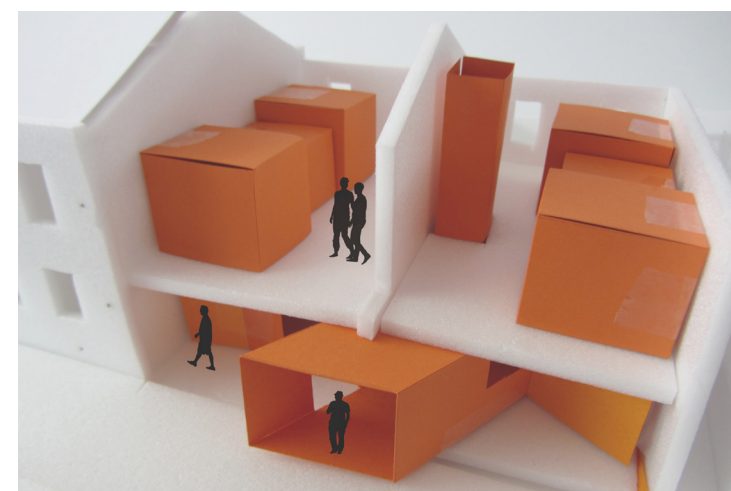
Tendo como pano de fundo esta informação, o projeto proposto cresceu com o desenvolvimento, a par do futuro cliente, de uma nova rede funcional que se propagou pelas entranhas do conjunto de edifícios e alterou o seu carácter espacial, conferindo-lhe uma nova tipologia de espaços e de vivências.

IMAGENS 128 - 132
Fotografias da maquete da preexistência, finalizada a 3 de Março de 2013

O programa funcional, construído a partir da dualidade das esferas privada e pública e onde se cria uma multiplicidade de ambientes, assume-se no projeto em parceria com a divisão estrutural arquitetónica anteriormente mencionada. A esfera privada usufrui da compartimentação espacial das quatro habitações mais recentes e intervém no ponto de vista estrutural, enquanto que a pública tira proveito da maior liberdade interventiva da segunda metade mais antiga e destruída.

Apesar da justaposição de ambientes diferenciados e da planificação linear das habitações, o atual projeto evoca a descompartimentação das células arquitetónicas existentes. A conceção de um novo espaço fluido e contínuo é concretizado através de soluções que privilegiam a contraposição de formas, conceitos e tempos, da extrusão de volumes que permitem ampliar o espaço além dos seus limites e da integração de um sistema de percursos que ligam tipologias espaciais anteriormente diferenciadas. Simultaneamente, foi necessário pensar num equilíbrio interventivo entre o passado e a introdução de novos corpos. O mesmo é perceptível imediatamente no invólucro exterior do agrupamento: tentou-se exaltar o desenho original da fachada principal com a pontualidade de novas formas, enquanto que no alçado das traseiras foi projetada uma nova composição.

Os verbos *dissecar*, *perfurar*, *violar* e *parasitar* transformaram-se nas ações projetuais privilegiadas e, a partir de uma relação entre passado e presente, a intervenção proclamou-se como um jogo de novos corpos que intercalam e intersectam a preexistência.



IMAGENS 133 + 134
Fotografias da maquete da preexistência alterada, finalizada a 15 de Março de 2013

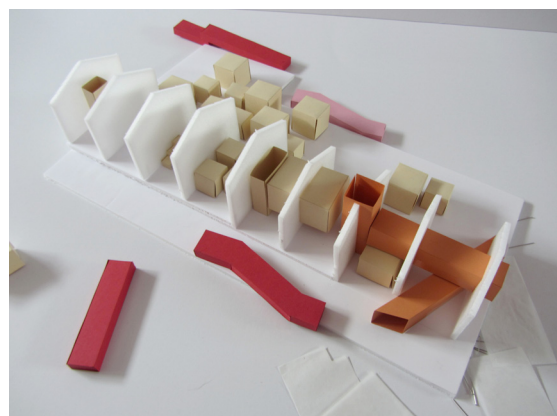
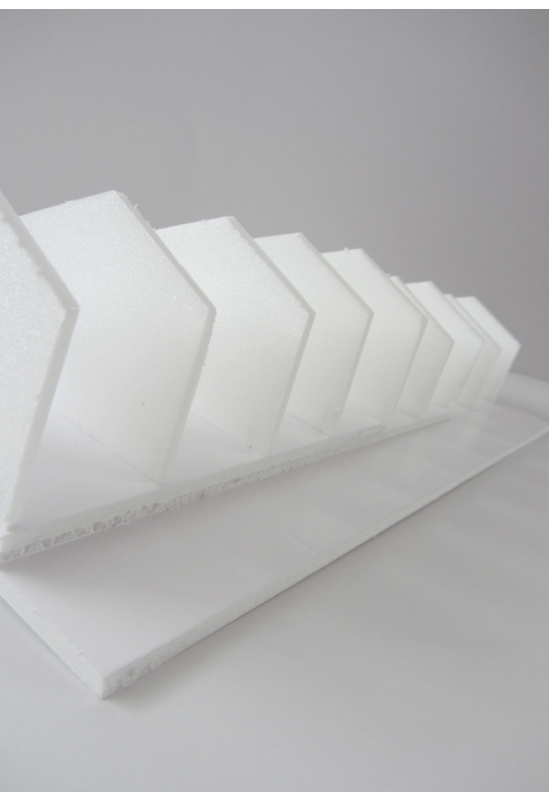
IMAGENS 135 + 136
Fotomontagens da maquete da preexistência alterada, finalizada a 15 de Março de 2013



A arquitetura viral é uma apropriação simbiótica arquitetônica e, por si só, exige a existência de um corpo preexistente, o qual se transformará através de organismos que a ele se agrupam, à contaminação através de formas e à entrada de toda uma atmosfera interventiva capaz de alterar a sua imagem total. Por outras palavras, trata-se da injeção de um vírus com a capacidade de se expandir e difundir, apoderando-se de uma forma violenta de um edificado, o qual após ter sido *contaminado* já não corresponde ao que antes se apresentava perante os seus espectadores.

Justaposto à teoria retirada do vírus e do parasita e por consequência das formas que se sedimentaram no local, surgem igualmente os conceitos de labirinto, de percursos e da noção de caixa dentro da caixa. Toda a interseção de corpos espaciais criaram a provocação e o mistério necessários para a "potência da descoberta" (Pinto, 2007, p. 125) da totalidade do conjunto habitacional que agora emerge do passado.

Por último e não menos importante, tomando partido da influência do corte de Gordon Matta-Clark e da introdução de matéria nos corpos das obras de Rachel Whiteread, respetivamente, tanto a fachada como o próprio miolo arquitetónico das oito habitações foram cortados para introduzir pontualmente formas com traços geométricos vincados que contrastam com a preexistência e, também, admiramos o preenchimento dos espaços com algo novo, mas ainda o avesso espacial, onde espaços anteriormente interiores transformam-se em exteriores, e vice-versa.

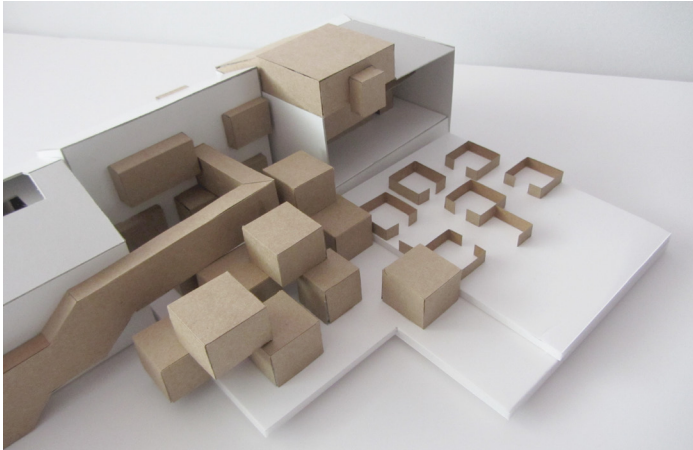
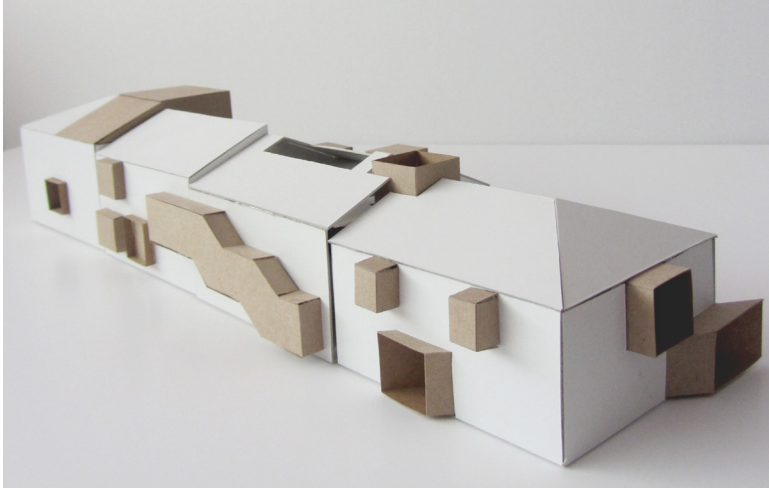


IMAGENS 137 - 139
Fotografias da maquete de volumes,
finalizada a 29 de Março de 2013



IMAGENS 140 - 143
Fotomontagens da maquete
de formas, finalizada a
29 de Março de 2013





IMAGENS 144 - 147
Fotografias da maquete de volumes
mais definitiva, finalizada a
9 de Junho de 2013



Esta abordagem de contaminação, não só permitiu a libertação do programa funcional anteriormente rígido, como possibilitou a conceção de espaços intrinsecamente ligados entre si através de diversos planos espaciais, de fugas perspectivadas e de conexões. Apesar da distinção entre esferas privada e pública, desenvolveu-se um sistema de percursos que se articulam tanto no exterior, como esventram o interior, interligando todos os espaços e funcionando como um vírus orgânico que contamina a preexistência. O túnel, um dos elos de ligação espacial, permite o atravessamento em diferentes planos horizontais e verticais ao longo das habitações e leva-nos a uma suspensão temporal e espacial que propicia o desaparecimento de limites mesmo entre privado e público.

A utilização de um jogo constante de formas que cortam, expandem e invertem o leque funcional em espaços interiores e exteriores. A criação de diversos planos visuais que levam à diversificada percepção dos espaços. As aglomerações de novos corpos e de percursos que levam o público a se perder pela atual imensidão espacial. O jogo do que se vê e no instante seguinte desaparece perante o nosso olhar, que fomenta em nós uma dose de mistério e suspensão. O conjunto e o equilíbrio destas abordagens interferem com a calmaria do abandono atual, abrindo caminho para a exaltação, a inquietação e a pura curiosidade personificada num espaço que, ao olhar de quem o percorre apresenta-se como um labirinto de sensações e nos encaminha para a perda da noção da realidade.

RE FE RÊNCIAS

[2.2.2.]

Para de melhor forma evidenciar a estratégia de reabilitação, foram selecionados quatro projetos nos quais se estruturam vários conceitos importantes: a abertura com a cidade; a articulação de formas, aberturas e modos de habitar; o papel do preenchimento e do corte, onde se misturam o passado e o presente e, como uma diretriz geral, o projeto de arquitetura como elemento artístico consequente da utilização da colagem e da plasticidade.

EXCRESCENT MILO AYDEN DE LUCA

UTOPIA

[2.2.2.1.]

Excrescent Utopia de Milo Ayden de Luca, localizado num candeeiro de uma rua de Londres, é um projeto inscrito na arquitetura parasita. Trata-se de uma "habitação elástica" (DesignBoom, 2013, tradução livre) construída com o intuito de dar um teto a pessoas sem abrigo e de lhes conferir uma identidade capaz de os integrar de novo na sociedade.

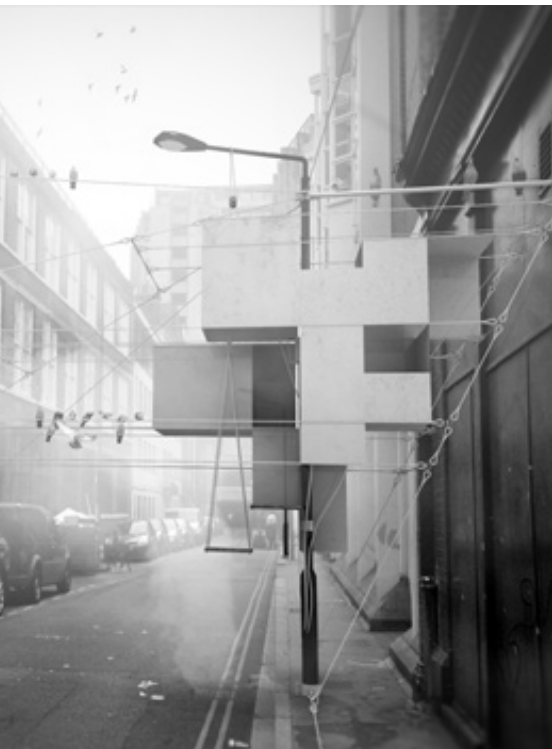
"Utilizando uma linguagem com base na forma e influências de componentes tecnológicos dos navios de vela - polias, velas e linhas de corda - exala uma sensação de transparência, leveza e movimento" (DesignBoom, 2013, tradução livre).

A obra de Milo parte de "uma estrutura que cresce naturalmente a partir de uma preexistência" (Vimeo, 2013, tradução livre), na qual a utopia surge no sentido de se criar algo melhor para a sociedade (Vimeo, 2013). A estrutura é de fácil transporte e adaptável a outros locais, na qual a luz do candeeiro fica no centro, não só como ponto de luz, mas também como ponto fundamental de suporte da construção.

Na realidade, nesta organização de diferentes espaços multifuncionais mínimos, podemos gesticular-nos de várias formas (estar de pé, deitados, sentados ou até a baloiçar), dependendo da atividade que se estiver a realizar ou da privacidade que se pretender ter. Ainda, Milo introduz o acesso à eletricidade que parte do contador da estrutura de iluminação central, visto que na sua visão no futuro tudo estará à volta da tecnologia e afetará todos os públicos, até mesmo quem não tem teto (apesar de parecer um cenário inalcançável nos próximos tempos).

Ao contrário do vasto número de estruturas parasitas que são aglutinadas a preexistências edificadas, o projeto de Milo contrasta por partir de uma estrutura totalmente pública, a qual passa despercebida a todos, para a criação de um espaço de vertente mais privada e ainda comunitária e social. A articulação de corpos, aberturas e formas de habitar adjacente a um conceito inesperado, oferece a este projeto o poder de inspirar a sociedade a repensar as nossas cidades.

IMAGENS 148 + 149
Excrescent Utopia,
Milo Ayden De Luca,
Londres, Inglaterra, 2013



CASA SUPPOSE

EM FUKAWA

[2.2.2.2.]

Já numa atmosfera privada, um projeto baseado no vazio e na criação de espaços através da aglomeração de *parasitas* interiores é a *Casa em Fukawa*, do gabinete Suppose.

Ainda que ao primeiro contacto o projeto da *Casa em Fukawa* pareça compartimentado, a articulação de blocos e plataformas confere uma vivência aberta do espaço. Localizada nos subúrbios de Hiroshima e para responder às necessidades de uma família de quatro pessoas (ArchDaily, 2011), este projeto parte de uma ligação total em altura com a habitação, através de estruturas e plataformas desniveladas e ligadas entre si com aberturas e ligações (Dezeen, 2011).

"O projeto visa tornar a propriedade maior obscurecendo a visualização das suas fronteiras, dando a impressão de que o labirinto de portas, plataformas, entre quartos e saliências pode continuar infinitamente" (Dezeen, 2011, tradução livre).

Os próprios habitantes sentem que são pequenos em relação à sua casa, devido a essa ilusão espacial. A escada é o ponto central na casa e mantém-se envolta num invólucro até ao teto, por onde os espaços se vão articulando. Os espaços são gerados de uma forma aleatória, a vários níveis, existindo ainda a capacidade de utilizar o topo de cada um dos blocos, permitindo assim diversas formas de habitar.

O fator peculiar deste projeto, além da sua abertura espacial, é a nítida distinção de um invólucro que cria barreiras com o exterior e posteriormente a deposição aleatória, mas parasita e viral, a ocupar o vazio para a organização de áreas, modos de habitar e ligações. Assim, é uma construção totalmente desmistificada e que parte de um conceito criativo e flexível arquitetónico, sendo este o ponto de partida para muitos projetos contemporâneos japoneses.



IMAGENS 150 + 151
Casa em Fukawa,
Suppose, Hiroshima, Japão, 2011

BLACK STUDIO ROLF.FR & ZECC ARCHITECTEN

PEARL

[2.2.2.3.]

Gordon Matta-Clark e Rachel Whiteread, através do corte da parede e do preenchimento do espaço, encaminham-nos para um mundo artístico, ainda que nas suas obras existam pontos desmistificadores relacionados com a arquitetura. Entre uma possível lista de construções que traduziram os seus ensinamentos para a arquitetura teríamos o *Black Pearl*, de Studio Rolf.fr e Zecc Architecten.

Obviamente, o projeto tem uma estruturação mais fria, rígida e menos emotiva. Contudo, de forma invulgar conseguiu reunir um novo meio de relacionar o interior com o exterior, encerrando as janelas da preexistência e cortando novos buracos que passam pelas paredes já existentes ou mesmo pelo preenchimento executado nas antigas janelas.

"Uma casa abandonada e negligenciada num bairro desfavorecido. Esse era o cenário desta residência há alguns anos" (Yatzer, 2010, tradução livre).

Através de um programa organizado pelo Município de Roterdão, no qual se pretendia reabilitar alguns bairros desfavorecidos, surge este edifício, que ressuscitou das cinzas, mas ainda mantendo pontos referenciais da sua arquitetura original.

A fachada histórica foi pintada de negro, cor que contrasta com as "janelas recentemente posicionadas" (Dezeen, 2011, tradução livre), marcando o passado juntamente com o presente (Yatzer, 2010).

IMAGENS 152 + 153
Black Pearl,
Studio Rolf.fr & Zecc Architecten,
Roterdão, Holanda, 2011



CASA FRANK GEHRY

PESSOAL

[2.2.2.4.]

As regras são para ser quebradas, ou como Gehry diria, para serem desconstruídas. Gehry e a sua mulher compraram uma casa em Santa Mónica, na Califórnia. Sendo próprio da sua natureza projetual e apesar das regras existentes no seu bairro, adaptou a sua casa a partir de um método não convencional.

Deixando a habitação intacta, construiu a casa à sua volta, através de buracos, da demolição de paredes e da aglutinação de estruturas que criavam novos espaços. As paredes anteriormente exteriores, em certas áreas, passaram a ser interiores, onde "o equilíbrio do fragmento e da totalidade, o bruto e o refinado, o novo e o velho" (ArchDaily, 2010, tradução livre) se justapõem num só local, entrelaçando a arte com a arquitetura na total desconstrução (ArchDaily, 2010).

Com a chegada dos seus filhos, Gehry adaptou novamente a sua casa, "dando a impressão de que a casa estaria sempre em construção" (ArchDaily, 2010, tradução livre). Contudo, essa nova transformação espacial fez com que a habitação tivesse um aspecto mais acabado, o que gerou comentários relacionados com o facto do projeto contradizer a antiga vertente "desconstrutivista crua" (ArchDaily, 2010, tradução livre).

"Disseram-nos que existiam fantasmas na casa (...) eles eram fantasmas do cubismo" (ArchDaily, 2010, tradução livre) o que fez desta *casa assombrada* um caso claro de transposição da arte para a arquitetura, onde reina a plasticidade como um meio de combater barreiras.

IMAGEM 154
Casa Pessoa, Frank Gehry,
Califórnia, América, 1970



LEVANTAMENTO DE — — SERVIÇOS

[2.2.3.]

A comprovação da capacidade do agrupamento habitacional para a atual intervenção projetual, é perceptível, não só nos seus alicerces arquitetónicos já mencionados, mas também através do levantamento dos serviços presentes na área envolvente. No mesmo, podemos concluir que o local de intervenção tem uma boa localização: usufrui da proximidade com duas estações do Metro do Porto, a de Francos e da Casa da Música; inúmeras paragens de autocarros e camionetas; dispõe de uma área de estacionamento adjacente ao seu muro e ainda dois postos de abastecimentos nos arredores. Desta forma, o acesso ao local é imediatamente facilitado devido às diversas formas de deslocamento.

A Avenida Sidónio Pais vive em torno de habitações e com a pontualidade de cafés. Quanto à Rua 5 de Outubro, em que todas as áreas ao nível do passeio são espaços comerciais, sente-se, tanto nesta rua principal, como nas suas afluentes, o completo abandono. Apesar do número contrastante de áreas comerciais abandonadas, existe em oposição um nítido foco comercial no mundo automóvel e em centros de línguas e estudos. Conclui-se assim que é necessário um agente estimulador de forma a rejuvenescer a zona e a conferir até mesmo uma nova tipologia de serviços.



COLETIVO

BLANKHISS

[2.2.4.]

Para o desenvolvimento e a definição de um programa funcional, foi utilizado um cliente real: o coletivo *BlankHiss*. Pedro Lima Ferreira, Helder Dias e Vitor Claro estudavam em diferentes áreas de design, até que, além de criarem o seu gabinete (*MAAN*), surgiu a necessidade de um projeto em paralelo que estimulasse igualmente a criatividade, nascendo assim a *BlankHiss*, onde diversos criativos selecionados exibem o que de melhor fazem, dentro de um tema que é lançado sazonalmente.

O objetivo base do presente projeto é transformar a plataforma online do coletivo da *BlankHiss*, onde artistas das áreas de ilustração, fotografia, design de produto, arquitetura, design/produção de som, produção de vídeo e *motion design* partilham os seus trabalhos desenvolvidos para o mesmo, num espaço verdadeiramente físico, no qual brotará um gabinete diferenciado e criativo capaz de se tornar um ponto de referência na cidade do Porto, especificamente no presente conjunto habitacional.



IMAGEM 156
Freedom Paradox, Pedro Lima Ferreira

PLANO FUNCIONAL

Em conversa com o Pedro Lima Ferreira foram calmamente esclarecidos vários pormenores sobre o coletivo e a delineação do programa. Como os elementos do coletivo são devidamente selecionados, o programa acabou por incluir uma condição essencial: a inserção de uma área privada (exclusiva para a *BlankHiss* e os seus criativos) no meio de um contexto público, existindo a vontade de manter este novo espaço aberto com a cidade e, de algum modo, dinamizar a Rua 5 de Outubro. Este aspeto aliado à intenção de Pedro em incluir no plano um local de exposição e de workshops, permitiu que o espaço privado se desdobrasse de forma fluida com a conceção dos espaços públicos, onde se propicia a interação dos jovens criativos portuenses com os artistas de referência que poderão passar pelas instalações da *BlankHiss*, e ainda potenciar o trabalho dos mesmos, permitindo o acesso a algumas áreas, como a espaço de coworking e mesmo às oficinas.

Para a elaboração deste percurso entre privado e público, interior e exterior, que confluiu num projeto rico de interações entre espaços, aliou-se o programa delineado:

Área cultural: novo conceito de biblioteca (possível área pública e de lazer, também capaz de ter um banco de informação exclusivamente para criativos);

Oficina / Sala de trabalho: o local de *meter as mãos à obra* (área onde estão organizados os materiais necessários para a criação);

Espaço de *brainstorming*: gerar ideias; comunicação com os membros da *BlankHiss* (possível espaço de workshop, onde também estão organizados espaços subdivididos);

Espaços privados: isolamento para a criação de projetos, incluindo-se neste ponto os quartos para artistas exteriores à cidade do Porto;

Espaço de exposição: apresentação do trabalho ao público;

Estruturas de apoio: sanitários e cozinha (a cozinha pode ser uma cafetaria e espaço aberto ao público).

O presente programa, com o processo projetual, sofreu algumas alterações, mas sempre tentando responder da melhor forma às exigências do cliente, ainda que o mesmo tenha dado abertura suficiente para o desenvolvimento arquitetónico das instalações do coletivo.



IMAGEM 157
Once upon a time...,
Pedro Lima Ferreira



IMAGEM 158
Golden Space, Vitor Claro



IMAGEM 159
Metamorphosis, Vitor Claro

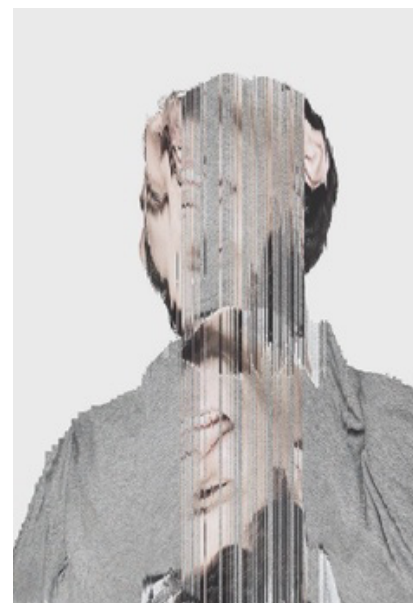
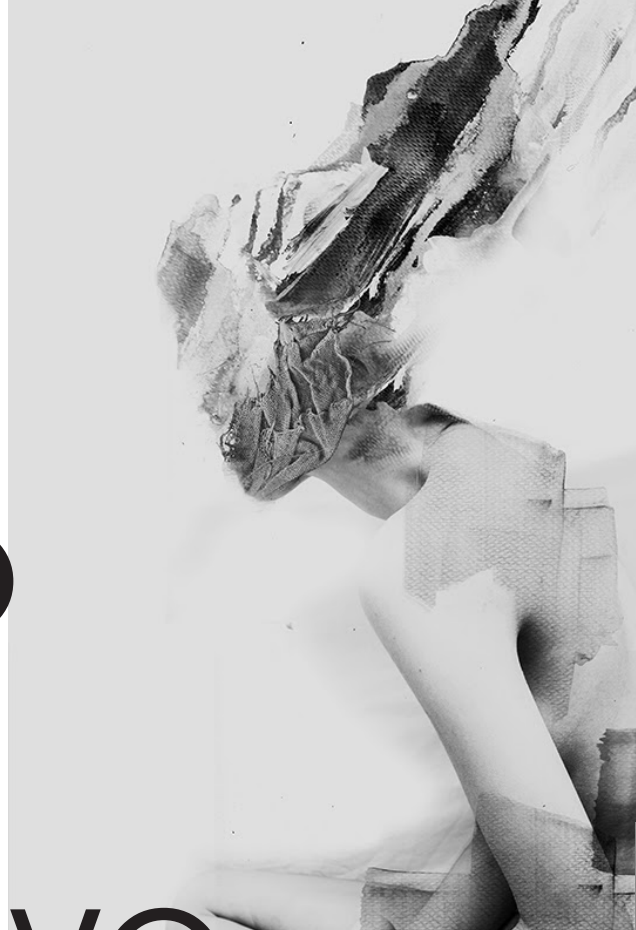


IMAGEM 160
Whises & Desires, Helder Dias

PÚBLICO — ALVO

[2.2.5.]

O anonimato, a capacidade de diversas pessoas residirem no corpo de uma só, a colagem de conceitos, a abstração, as máscaras ilusórias, o mundo labiríntico pessoal, a utilização de pseudônimos. O grupo diversificado de jovens criativos que emerge nas entranhas da *BlankHiss* caracteriza-se por indefinido e inesperado. A sua visão assenta na capacidade do desconhecido funcionar como um desafio direto ao espectador para não só desvendar a chave da obra/projeto, como também estimular a coleção de pistas até encontrar o verdadeiro autor. Vê-se como um corpo de experimentação na tentativa de descobrir quem é ele mesmo, qual é a sua essência e se consegue ser definido numa só coisa, e exhibe formalmente toda a sua procura e descoberta pessoal. E, ainda que queira ser admirado e tomado como uma referência, gosta de ser o nome sem uma cara ou o autor com vários nomes, que pode caminhar por uma multidão e ouvir as especulações sobre o seu ser criativo, e não sobre si mesmo, porque essas ele próprio já as debita freneticamente em forma de pistas.



DESCONHECIDO
MISTÉRIO



INDEFINIÇÃO
PSEUDÓNIMOS



PÁG. DA ESQUERDA
IMAGEM 161
DSC_0228, Me & Edward

IMAGEM 162
Sem nome, Januz Miralles

PÁG. ATUAL
IMAGEM 163
asdfbnp project, Kim Asendorf

IMAGEM 164
Rène Magritte, Richard Burbridge
para Haper's Bazar

IMAGEM 165
Wirklichkeit und ihre Konstruktion,
Jann de Vries

IMAGEM 166
Art, Thomas Robson

IMAGEM 167
Landscape, Matt Wisniewski

INFORMAÇÃO

— TÉCNICA

[2.3.]

Após a anterior introdução exaustiva ao projeto, podemos avançar para a mostra de toda a informação desenvolvida no âmbito da reabilitação do agrupamento habitacional, tendo como vertente interventiva a arquitetura viral.

Todo o projeto foi solidificado através de vários suportes e experiências elaborados ao longo do tempo. Neste capítulo podemos ver desenhos técnicos, mapas de percursos e funções, fotografias e fotomontagens de diversas maquetes, modelos tridimensionais, axonometrias e seleção de mobiliário. Assim, além de toda a teoria baseada da arquitetura viral passar a ser introduzida na reabilitação do local, fortifica-se agora o papel dos interiores e dos ambientes criados para as instalações do coletivo *BlankHiss*.

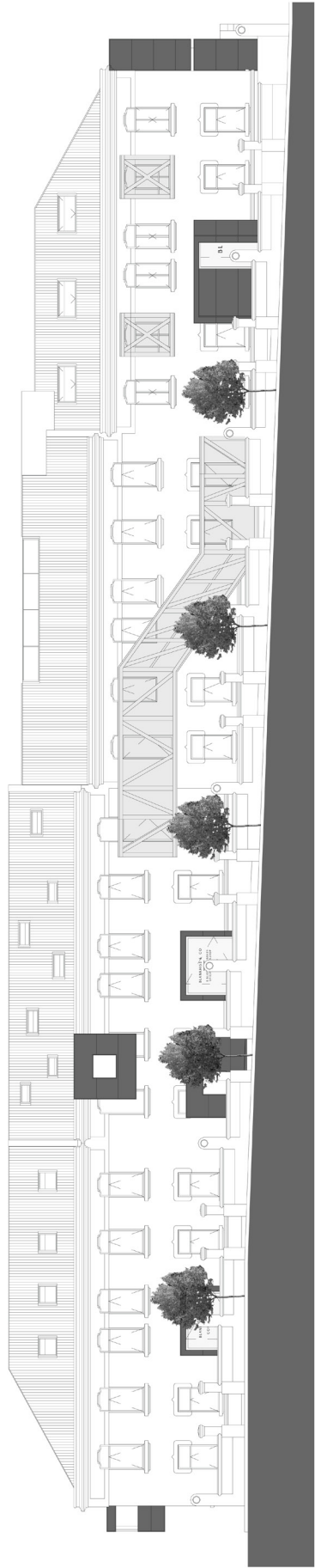
DESENHOS —

TÉCNICOS

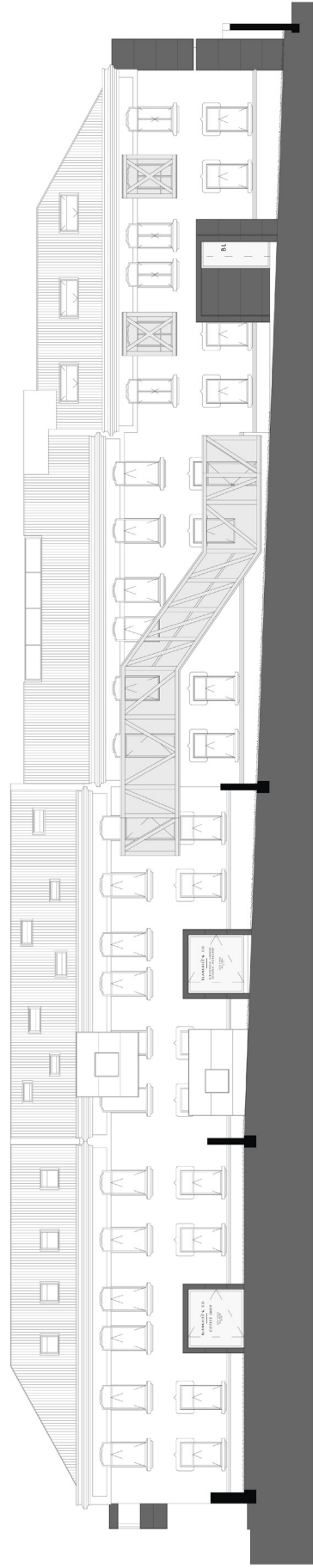
—

GERAIS

[2.3.1.]

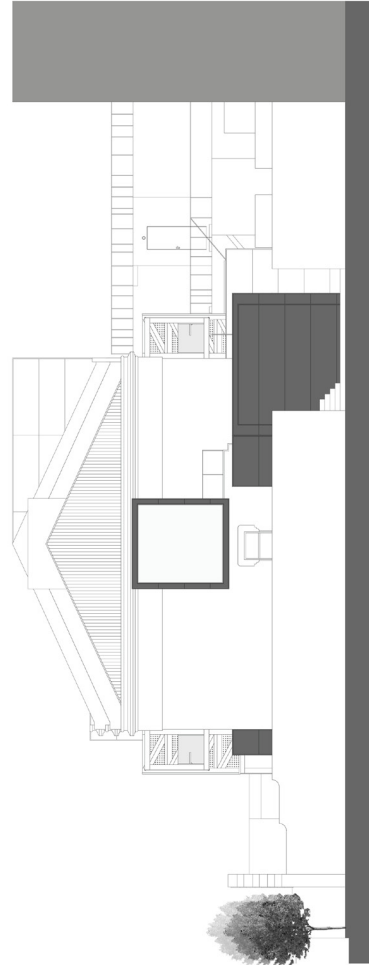


VISTA DA RUA 5 DE OUTUBRO

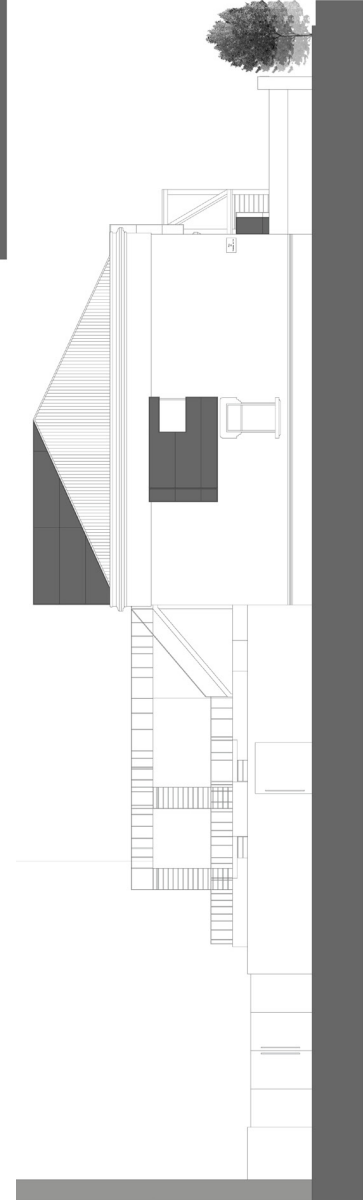


VISTA DA RUA 5 DE OUTUBRO [S/ MURO]

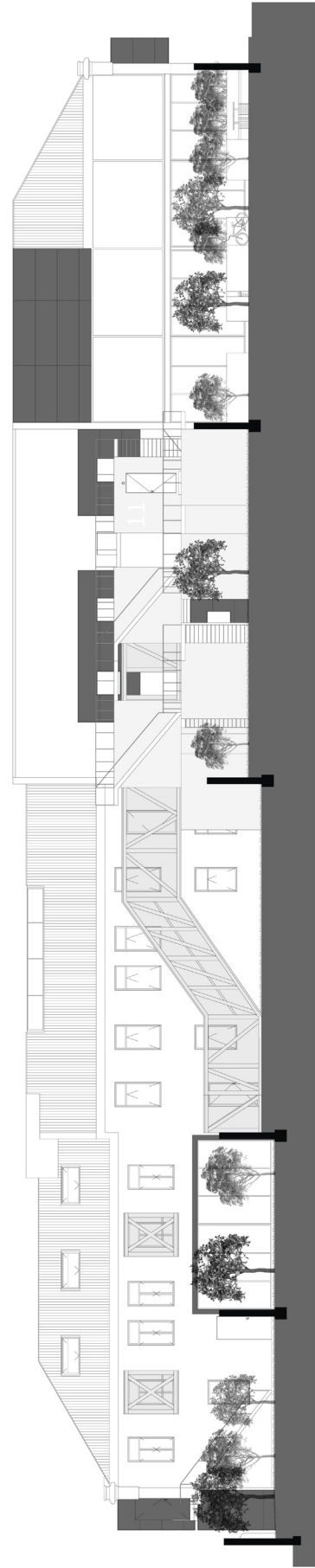
IMAGENS 168 - 172
Alçados e vistas do agrupamento
habitacional C/ o projeto de
intervenção
[Esc 1:300]



VISTA DA AV. SIDÓNIO PAIS



VISTA DA RUA MOREIRA DE SÁ



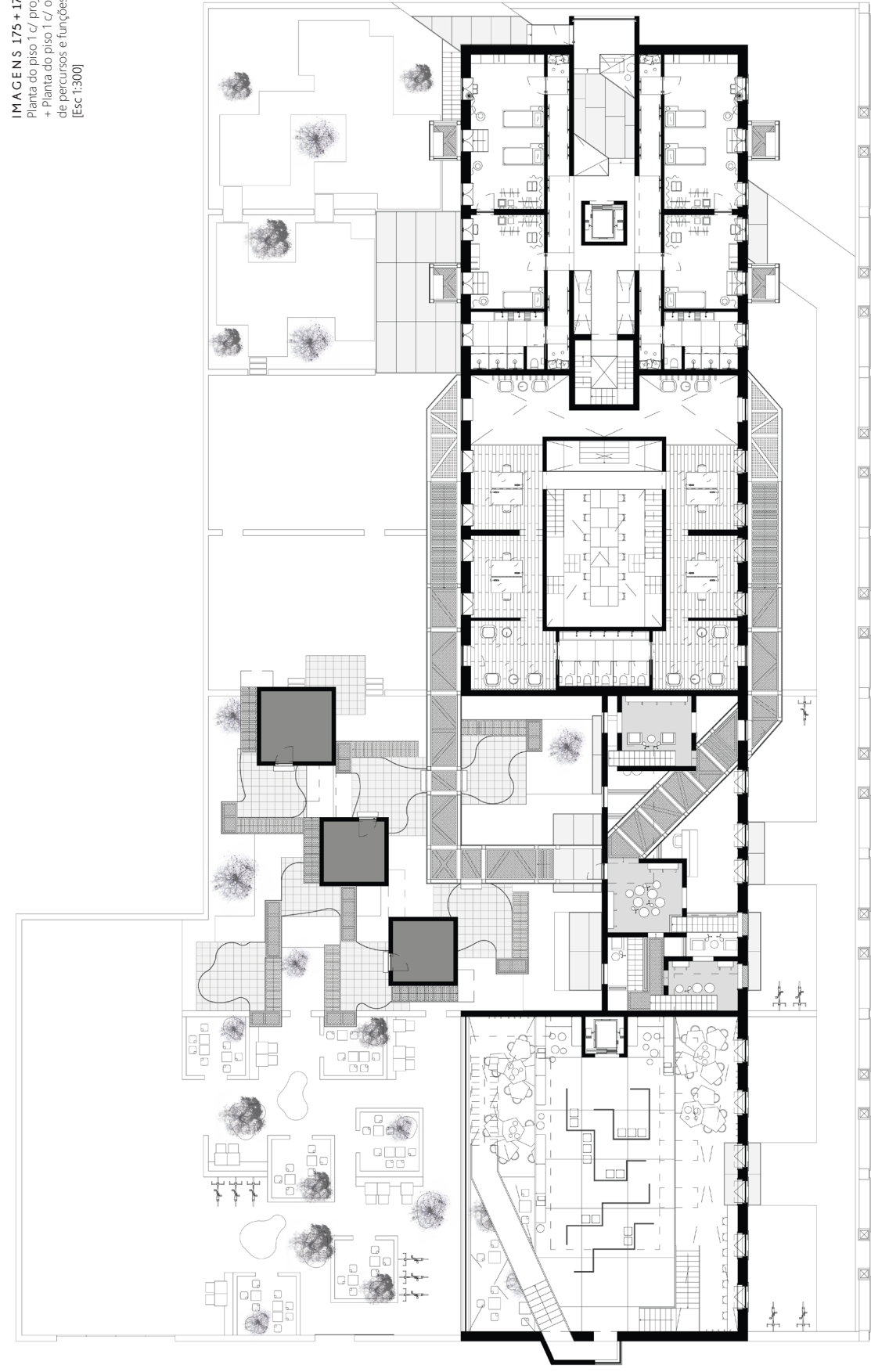
VISTA DAS TRASEIRAS

IMAGENS 173 + 174
Planta do piso térreo c/ projeto
+ Planta do piso térreo
c/ organização de percursos
e funções
[Esc 1:300]



PISO TÉRREO

IMAGENS 175 + 176
Planta do piso 1 c/ projeto
+ Planta do piso 1 c/ organização
de percursos e funções
[Esc 1:300]



PISO 1





PISO TÉRREO + PERCURSOS & FUNÇÕES



PISO 1 + PERCURSOS & FUNÇÕES

IMAGENS 173 + 174
Planta do piso térreo c/ projeto
+ Planta do piso térreo
c/ organização de percursos
e funções
[Esc 1:300]

ACESSOS

PERCURSO PÚBLICO

PERCURSO PRIVADO
DA BLANKHISS

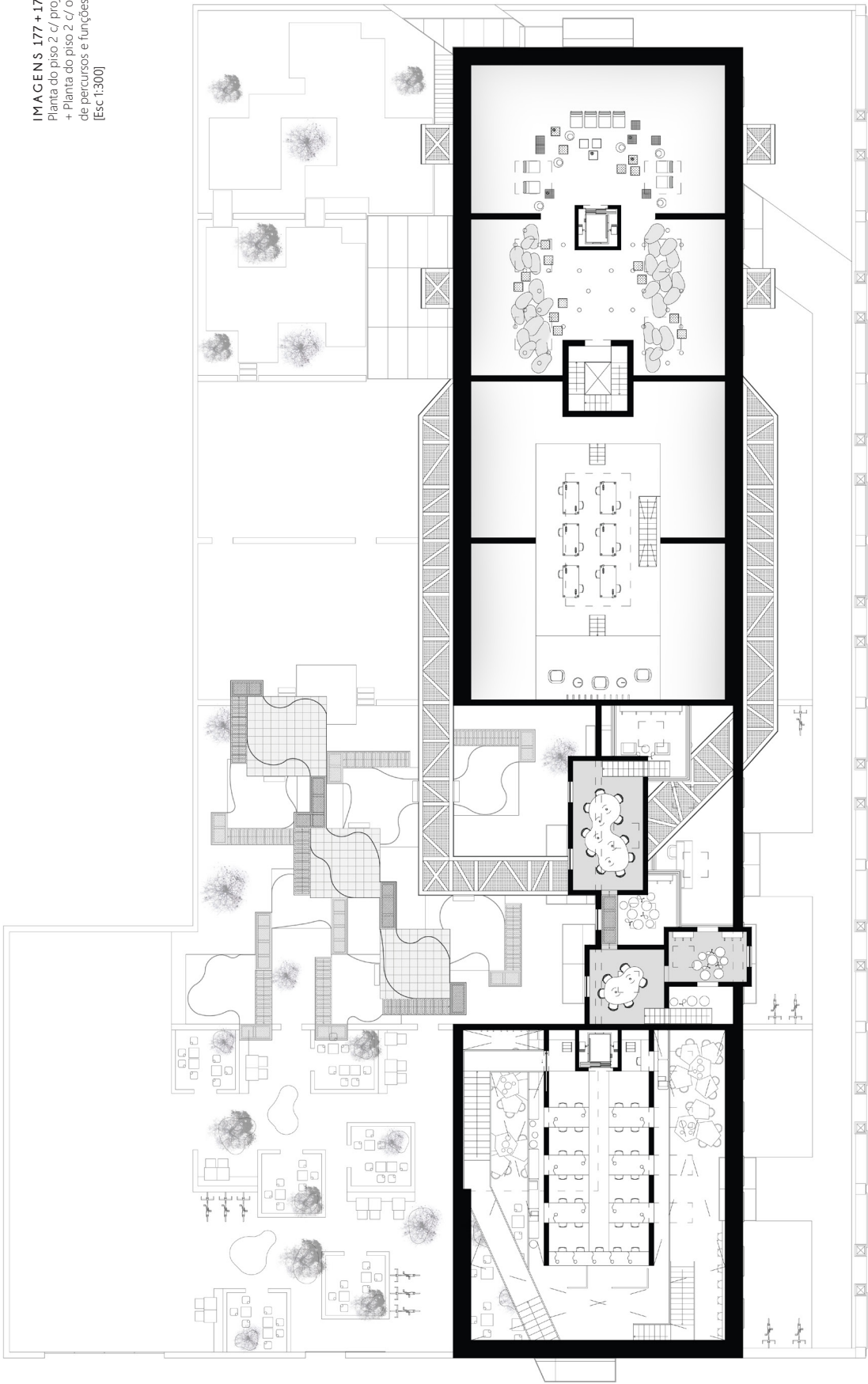
IMAGENS 175 + 176
Planta do piso 1 c/ projeto
+ Planta do piso 1 c/ organização
de percursos e funções
[Esc 1:300]

ACESSOS

PERCURSO PÚBLICO

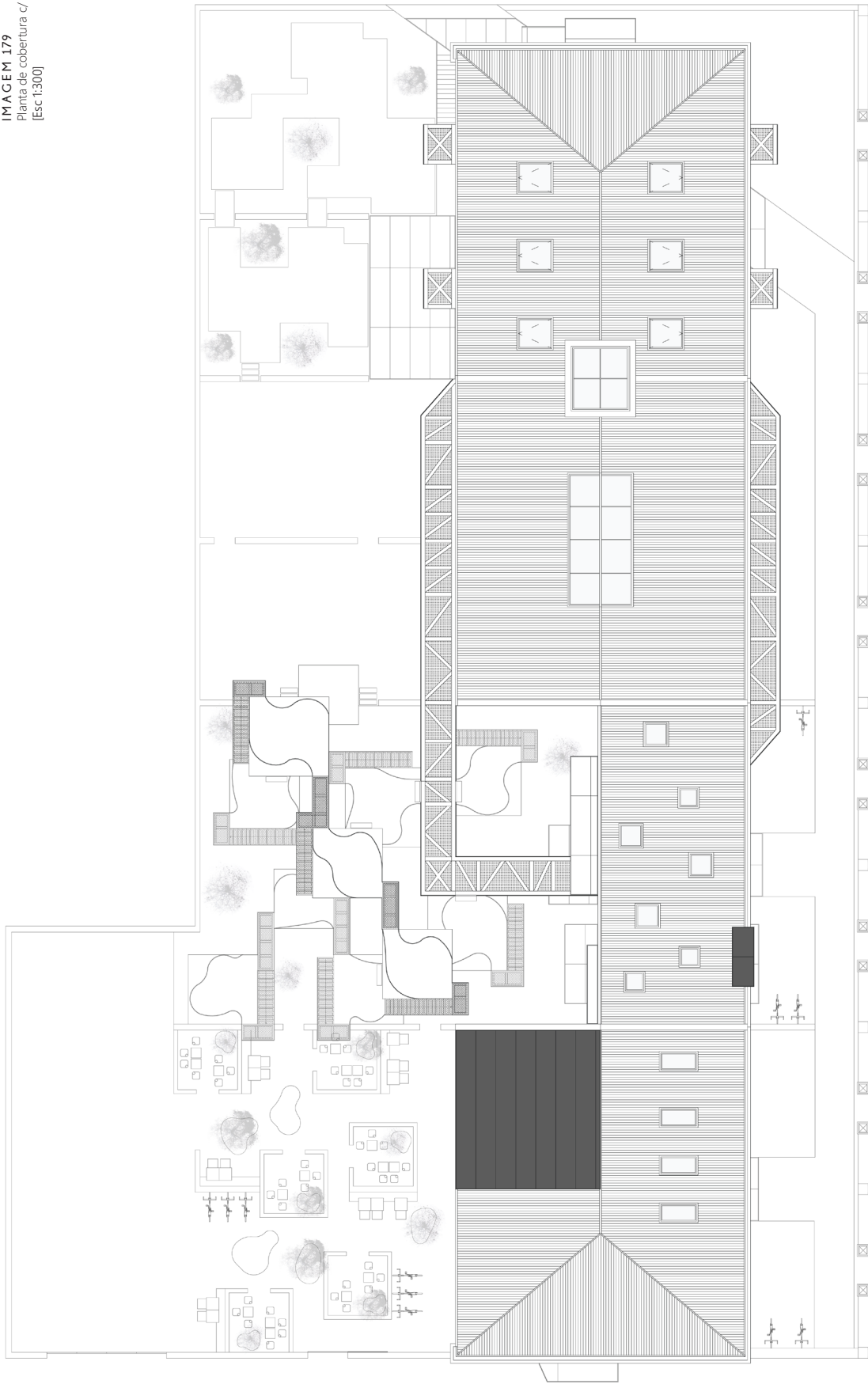
PERCURSO PRIVADO
DA BLANKHISS

IMAGENS 177 + 178
Planta do piso 2 c/ projeto
+ Planta do piso 2 c/ organização
de percursos e funções
[Esc 1:300]

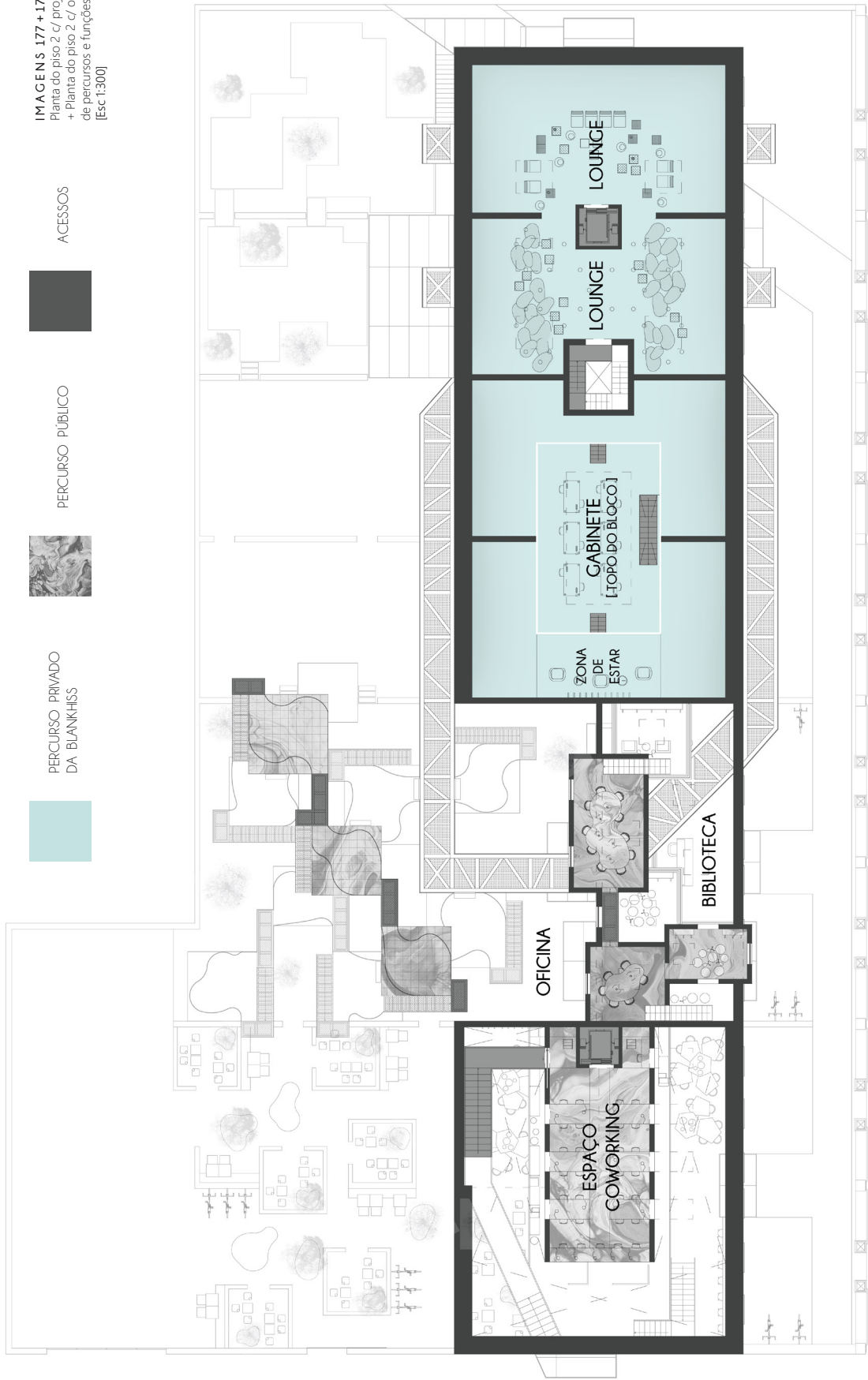


PISO 2

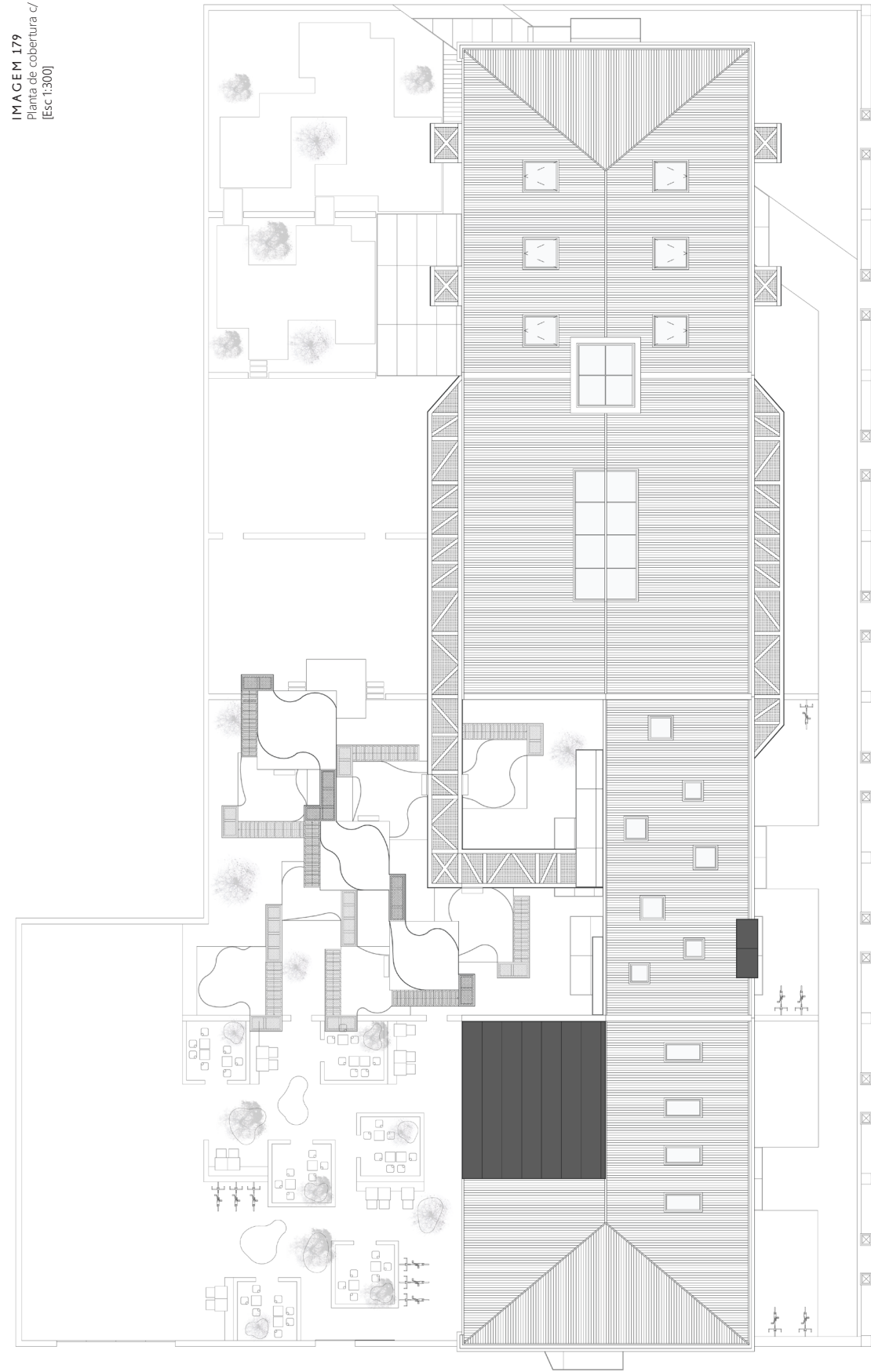
IMAGEM 179
Planta de cobertura c/ projeto
[Esc 1:300]



PLANTA DE COBERTURA



PISO 2 + PERCURSOS & FUNÇÕES

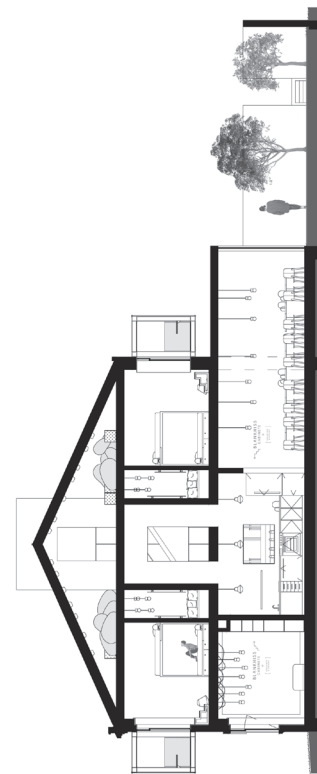
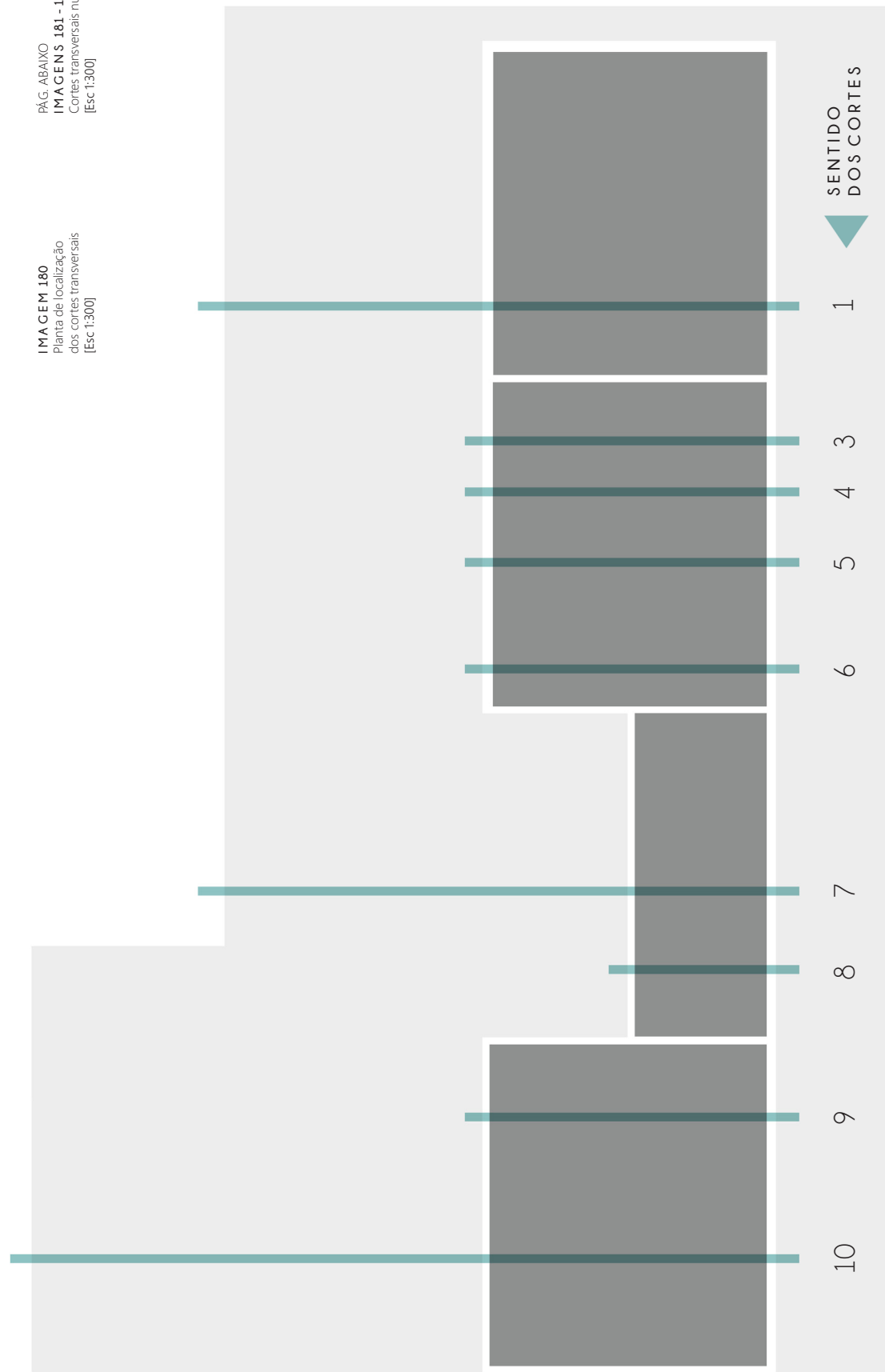


PLANTA DE COBERTURA

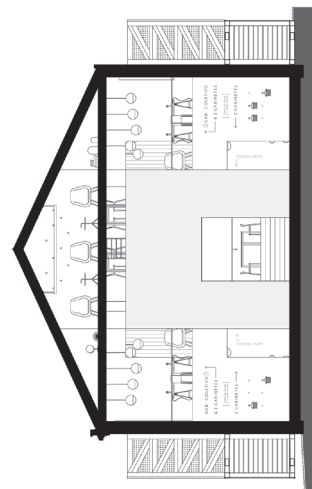


IMAGEM 180
Planta de localização
dos cortes transversais
[Esc 1:300]

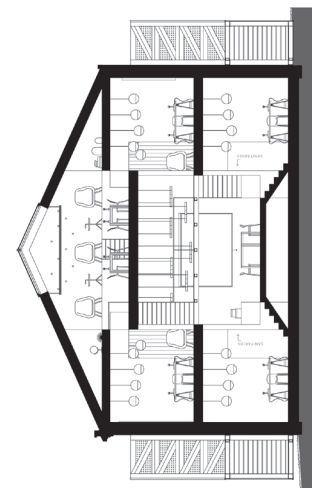
PÁG. ABAIXO
IMAGENS 181 - 189
Cortes transversais numerados
[Esc 1:300]



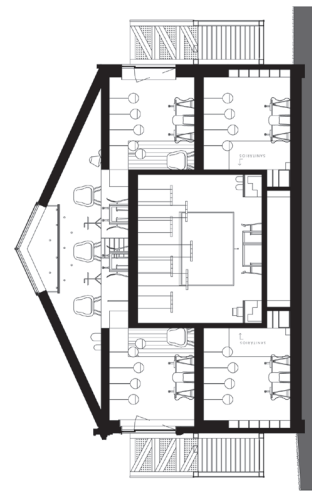
CORTE Nº 1



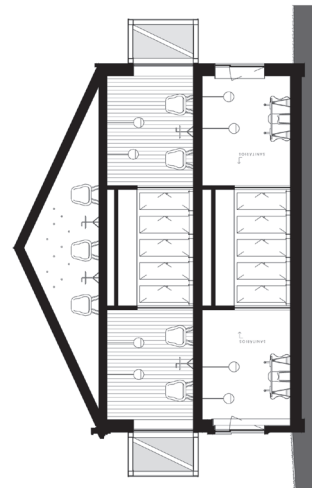
CORTE Nº 3



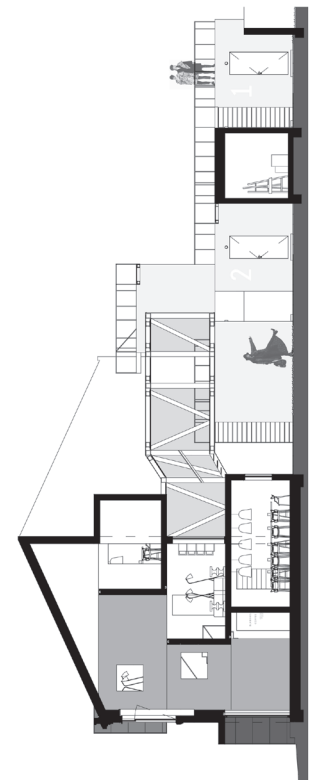
CORTE Nº 4



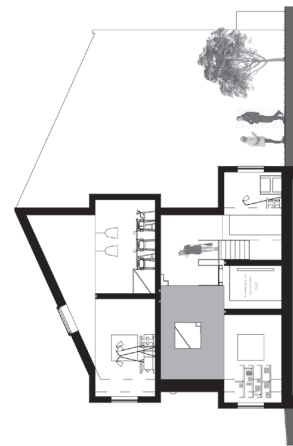
CORTE Nº 5



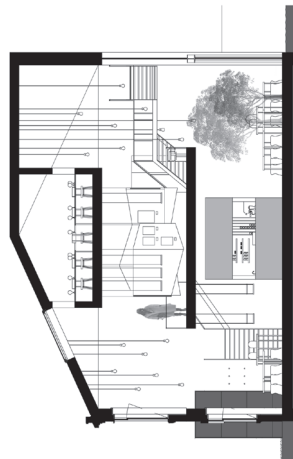
CORTE Nº 6



CORTE Nº 7



CORTE Nº 8



CORTE Nº 9



CORTE Nº 10

CORPOS

ARQUITETÓNICOS

[2.3.2.]

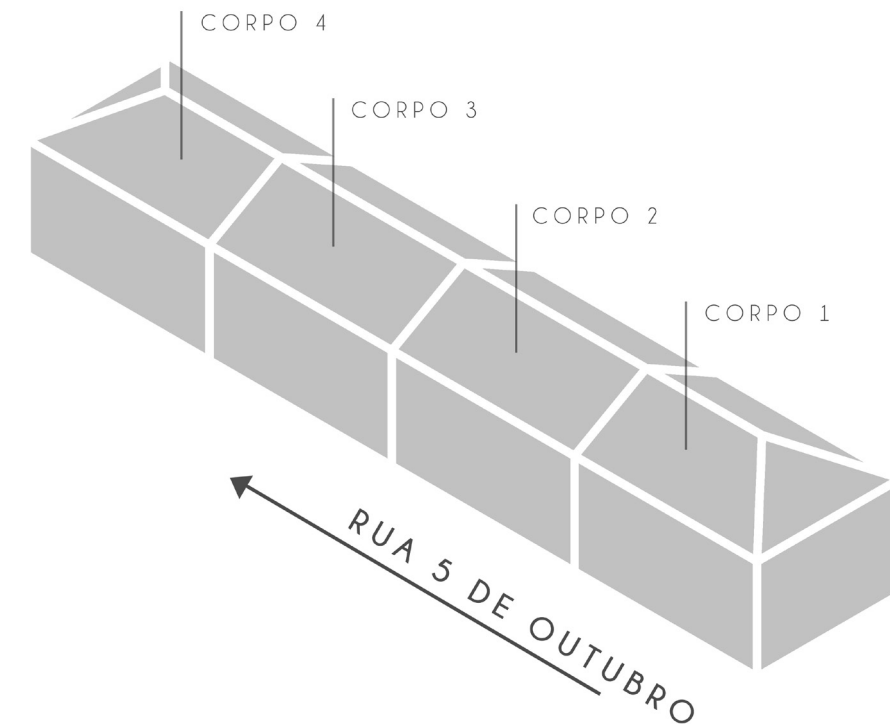


IMAGEM 190
Esquema de organização dos corpos
arquitetônicos

O projeto será descrito de poente para nascente, porque o percurso que sempre se fez foi nesse mesmo sentido, ou seja, em direção à Rotunda da Boavista. Inevitavelmente, a imagem do agrupamento habitacional ficou fortemente marcada por essa memória, mesmo no processo de construção projetual.

Por conseguinte, e de forma a se entender da melhor forma a totalidade do projeto de reabilitação, decidiu-se dividir o conjunto de habitações em pares de edifícios, devido à existência de uma lógica simétrica construtiva, e esses mesmos passariam agora a ser denominados de corpos arquitetônicos, igualmente numerados exactamente nessa sequência.

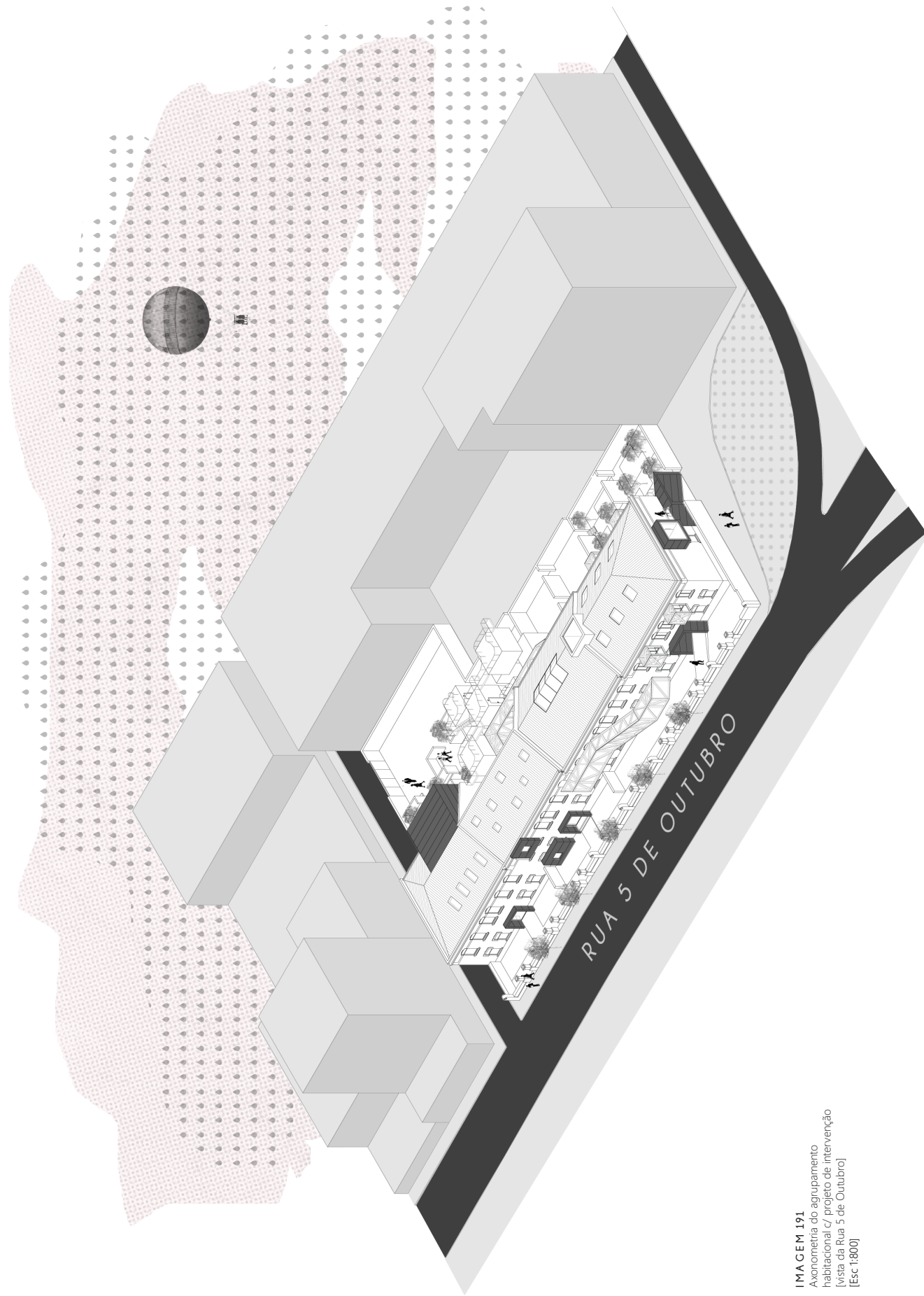


IMAGEM 191
 Axonometria do agrupamento
 habitacional c/ projeto de intervenção
 [vista da Rua 5 de Outubro]
 [Esc 1:800]

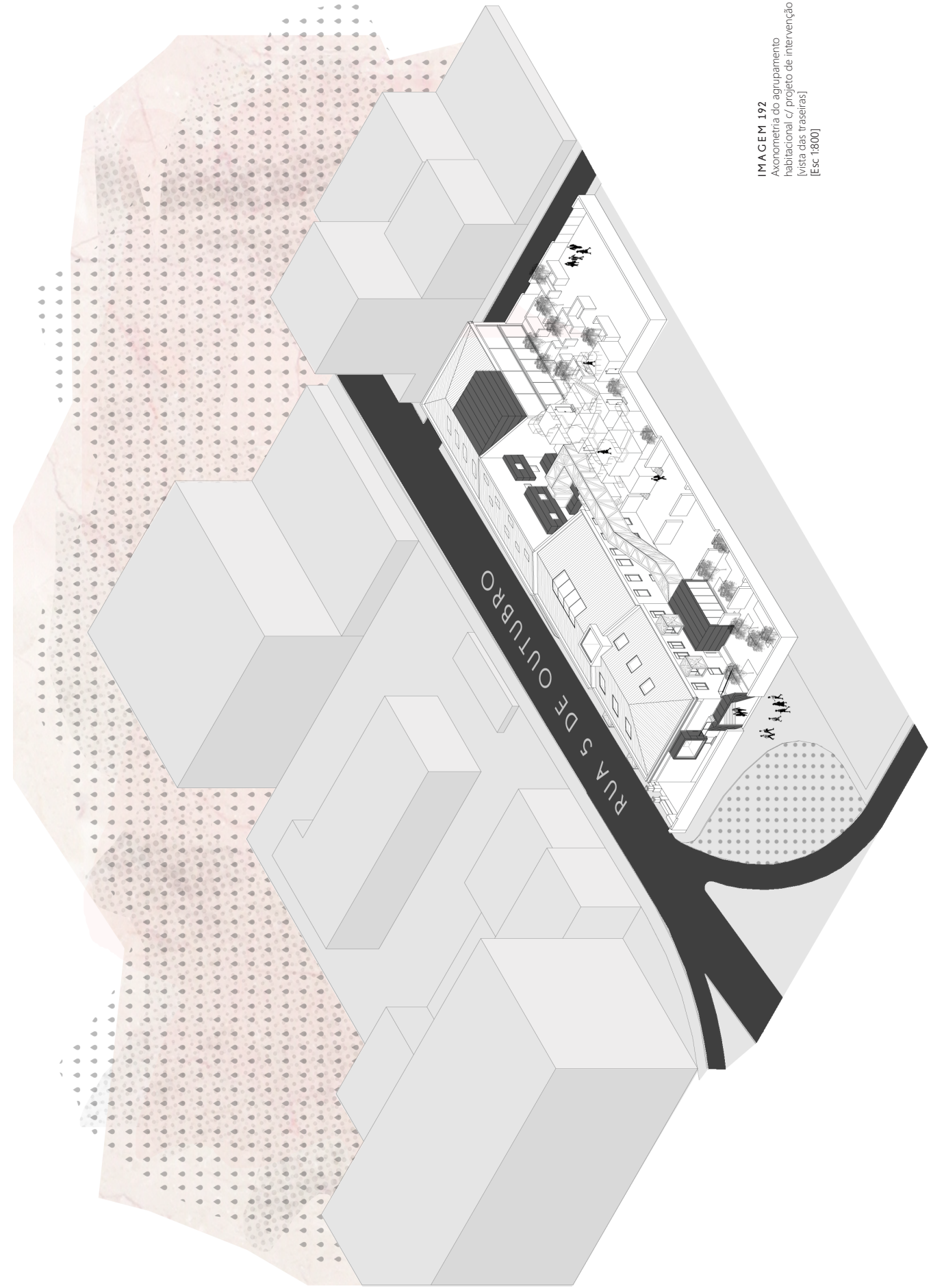


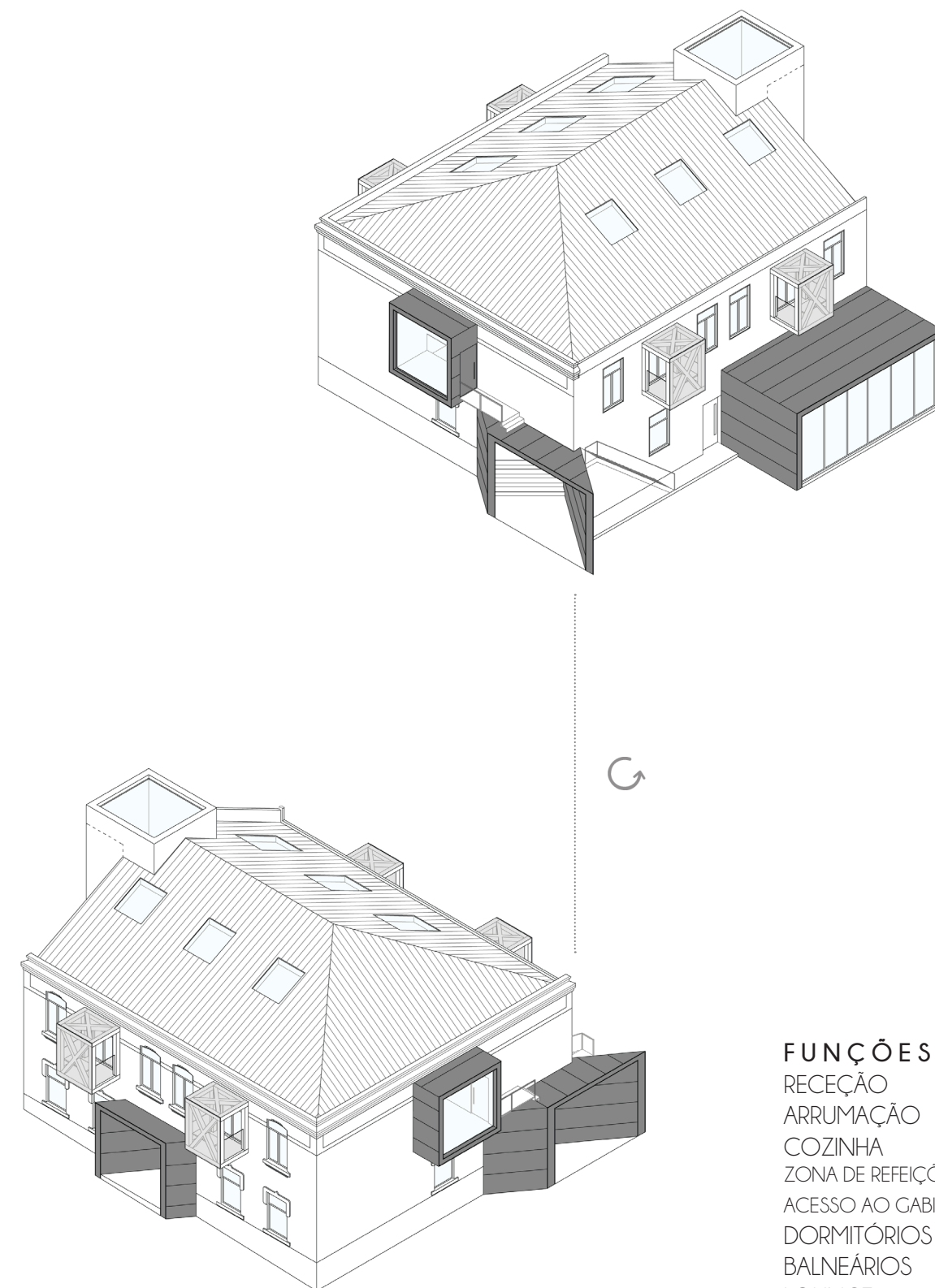
IMAGEM 192
 Axonometria do agrupamento
 habitacional c/ projeto de intervenção
 [vista das traseiras]
 [Esc 1:800]

CORPO

ARQ.

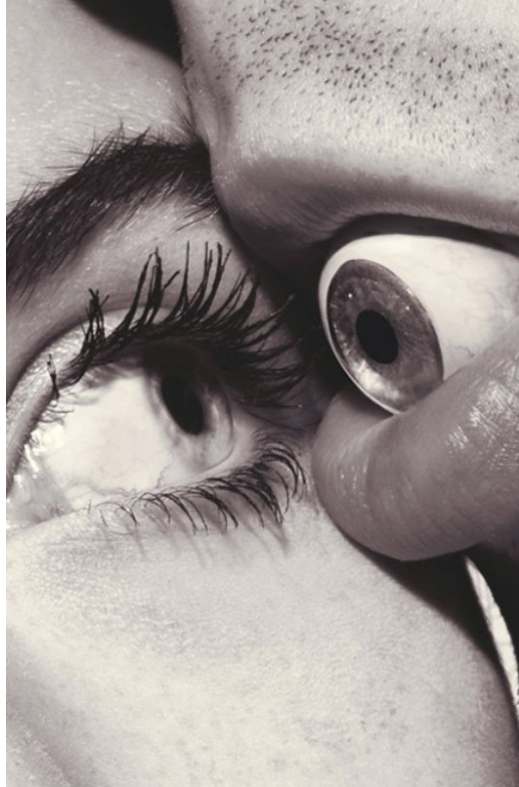
Nº 1

[2.3.2.1.]



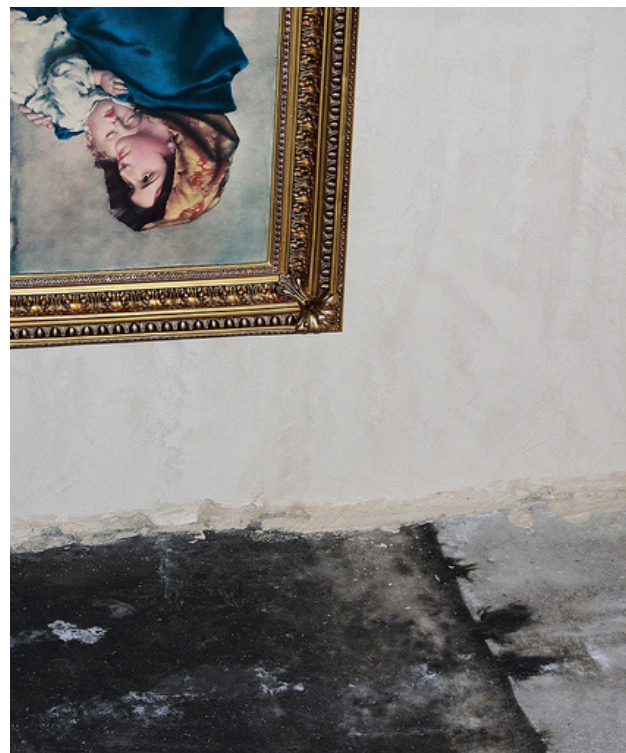
FUNÇÕES
RECEÇÃO
ARRUMAÇÃO
COZINHA
ZONA DE REFEIÇÕES
ACESSO AO GABINETE
DORMITÓRIOS
BALNEÁRIOS
LOUNGE

IMAGEM 193
Axonometrias do corpo n.º 1,
c/ vista de frente e das traseiras
[Esc 1:300]

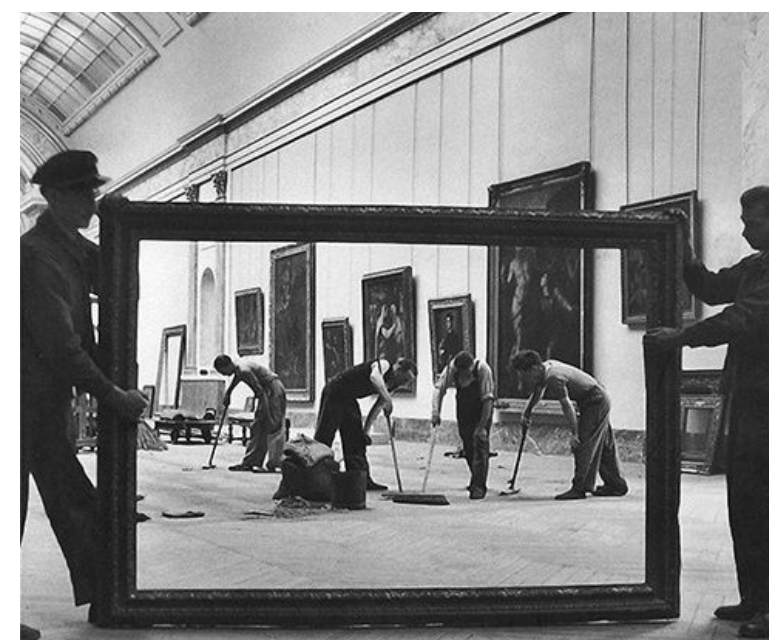
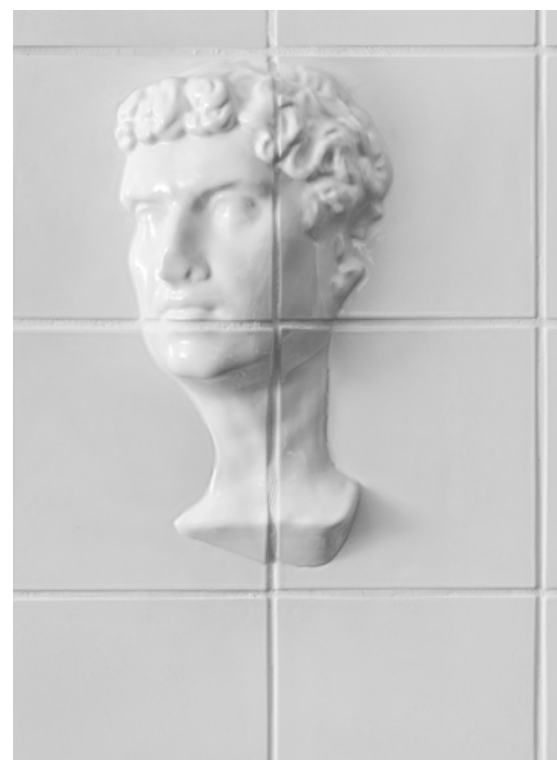
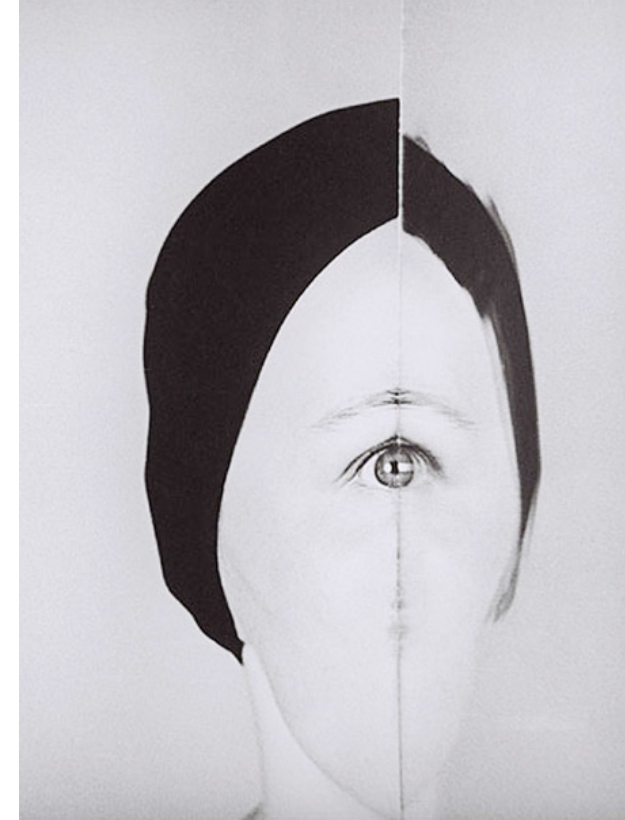
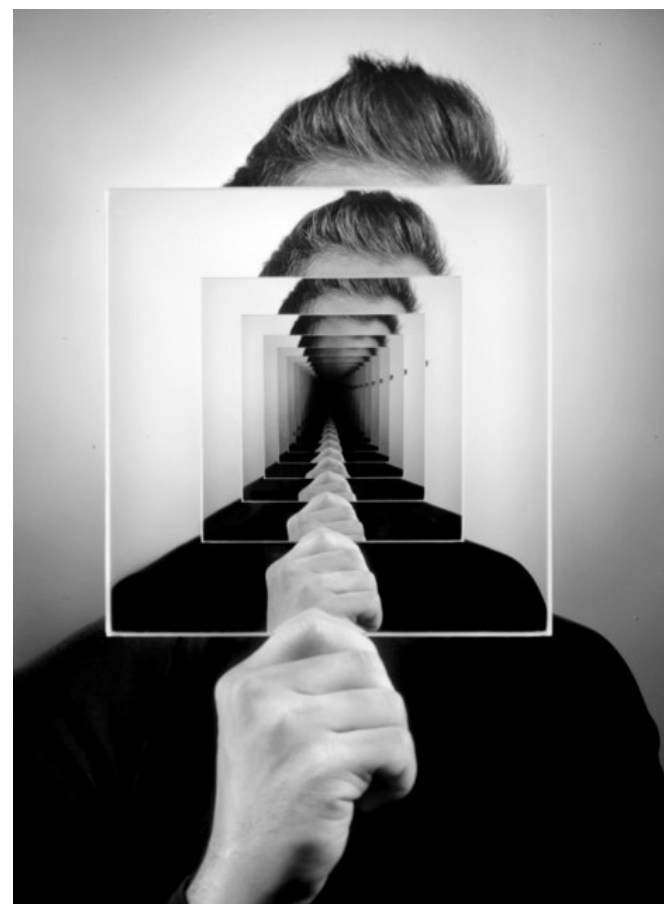


CONCEITO

LIGAÇÕES



CORREDOR DE RETRATOS
OLHOS POR DETRÁS DA TELA
O ROSTO QUE MUDA NA TELA
ARESTAS DOS QUADROS



PÁG. DA ESQUERDA
IMAGEM 194
Capa de Toilet Paper de Junho de 2011, Maurizio Cattelan e Pierpaolo Ferrari

IMAGEM 195
Sem nome, Lado Lomitashvili, 2010

IMAGEM 196
People Looking at an Empty Frame, Elliott Erwitt, 1975

IMAGEM 197
The Storywall, Andrea Mancuso and Emilia Serra, 2013

PÁG. ATUAL
IMAGEM 198
Trippy Portal Photo, Matthew Spiegelman, 2012

IMAGEM 199
Disturbing Environment of the Mirror, Zdzisław Beksiński, 1950-1960

IMAGEM 200
ACNE Flagship Store, ACNE, Nova Iorque, 2012

IMAGEM 201
Plein Cadre Sur le Ballet des Balayeurs, Pierre Jahan, 1947

O ESPAÇO

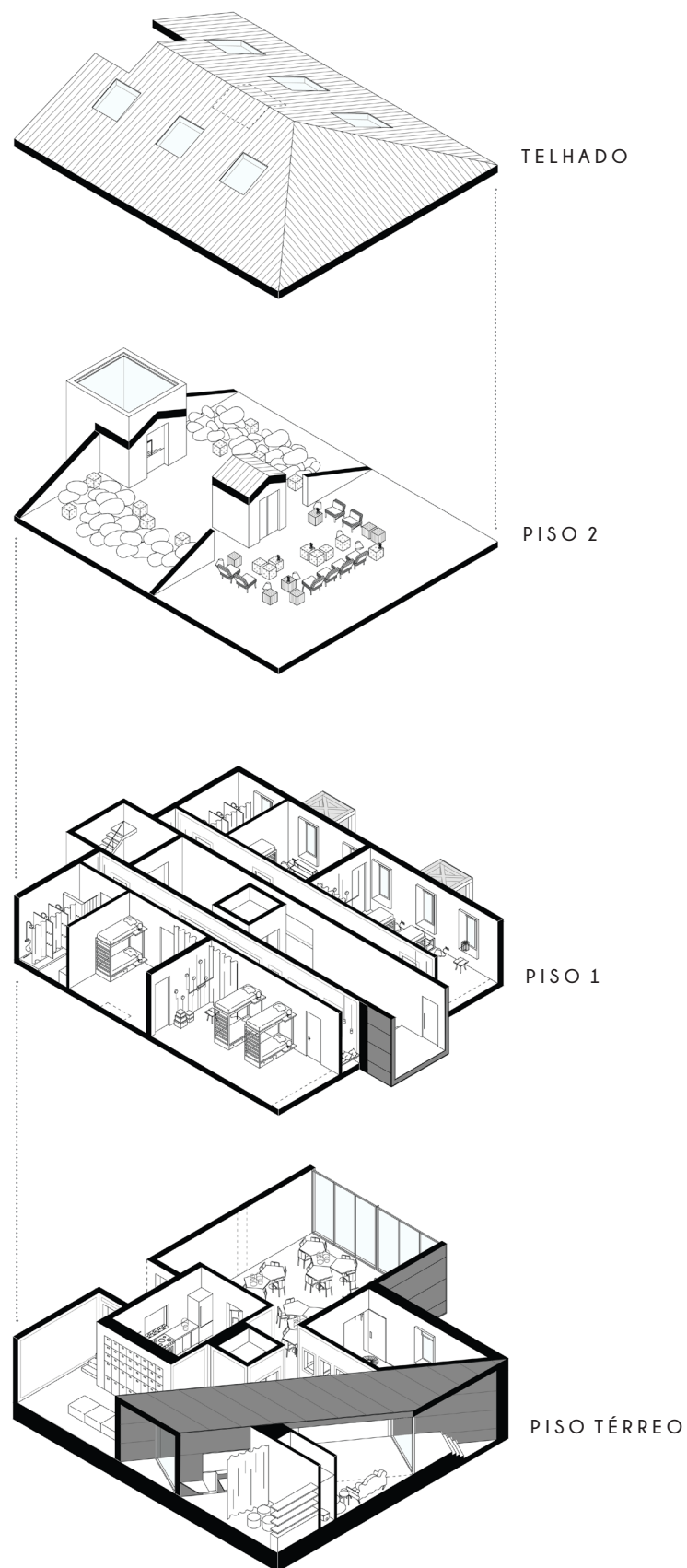


IMAGEM 202
Axonometria explodida dos pisos
do corpo n.º 1
[Esc 1:400]

LIGAÇÕES

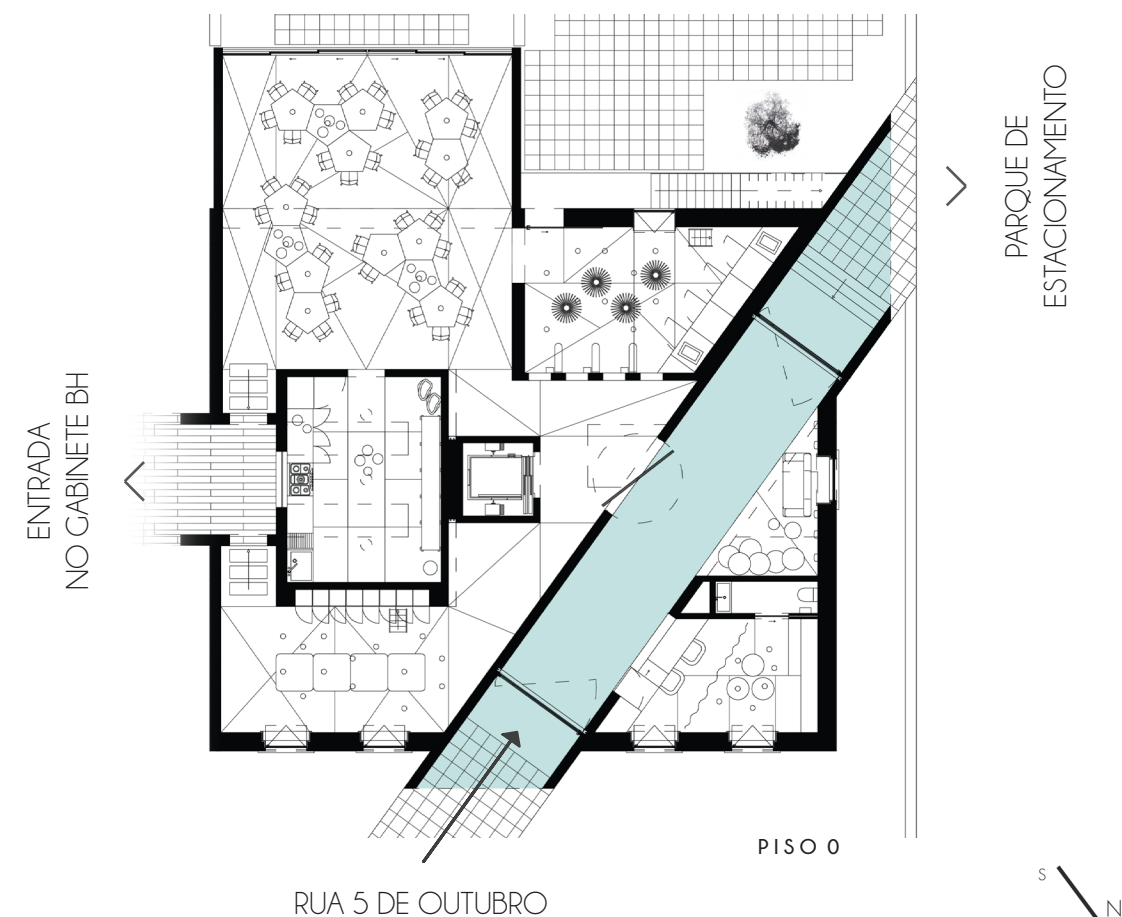
No corpo n.º 1 o significado da palavra *labirinto* torna-se uma realidade projetual. A informação relacionada com os caminhos e os percursos cruza-se de tal forma que a formulação de uma explicação transforma-se numa tarefa muito complicada.

Em primeiro plano, temos a entrada neste primeiro par de antigas habitações. A receção é marcada por um túnel que trespassa o espaço na diagonal, permitindo o acesso tanto das pessoas que circulam na Rua 5 de Outubro, como também daquelas que saem do parque de estacionamento, adjacente ao agrupamento (ver imagem 203).

O túnel, revestido através de painéis de zinco negros no exterior e totalmente branco no seu interior, organiza as duas entradas, a receção e uma sala de espera. Apesar de trazer consigo o exterior para o interior, devido às suas portas pivotantes envidraçadas, o túnel fecha-se em si, na medida em que ao primeiro contacto não é evidente uma forma de entrar nas restantes áreas do corpo arquitetónico. Contudo, o acesso é feito através de uma porta pivotante secretamente nivelada com a parede. Desta forma, de imediato as esferas pública e privada ficam claramente marcadas.

IMAGEM 203
Planta do piso térreo,
c/ foco no túnel diagonal
e nos seus acessos
[Esc 1:200]

TÚNEL
DIAGONAL





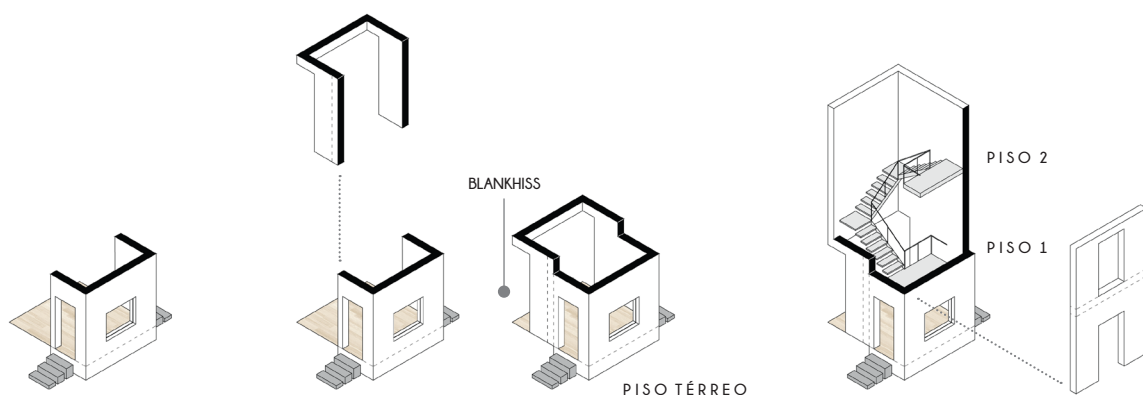
Passando essa porta secreta que permite aceder no miolo físico das instalações do coletivo *BlankHiss*, as paredes são cinzentas e com arestas brancas, salientando-se no lado direito as aberturas para a lavandaria, transformando os gestos domésticos em quadros instantâneos.

Paralelamente, vemo-nos diante de um cruzamento, visto que existem três opções de percurso: podemos seguir para a direita e aceder ao conjunto feito pela lavandaria, pela zona de refeições e pela cozinha; podemos seguir em frente e entrar no elevador; ou, ainda, podemos ir para a esquerda e entrar na zona de arrumação (ver imagem 204). Contudo, partindo da primeira e terceira opções podemos aceder, através de alguns degraus, à atualizada caixa de luz e ar, a partir da qual entramos imediatamente no corpo n.º 2, ou seja, no gabinete do coletivo *BlankHiss*.

A caixa de luz e ar da preexistência foi traduzida para o projeto atual. Além de ser no piso térreo a entrada para o corpo n.º 2, é considerada um poço de ligações, porque também, através de uma caixa de escadas, conecta o piso 1 ao piso 2 (ver imagem 205). Esta caixa vertical, anteriormente aberta, passou a ser um entidade fechada através da construção de uma claraboia e possibilitou a ligação de espaços interiores anteriormente desconexos.

IMAGEM 204
Axonometria do piso térreo, c/ localização de funções na área privada das instalações
[Esc 1:400]

IMAGEM 205
Axonometria explodida por pisos da caixa de luz e as suas ligações
[Esc 1:300]

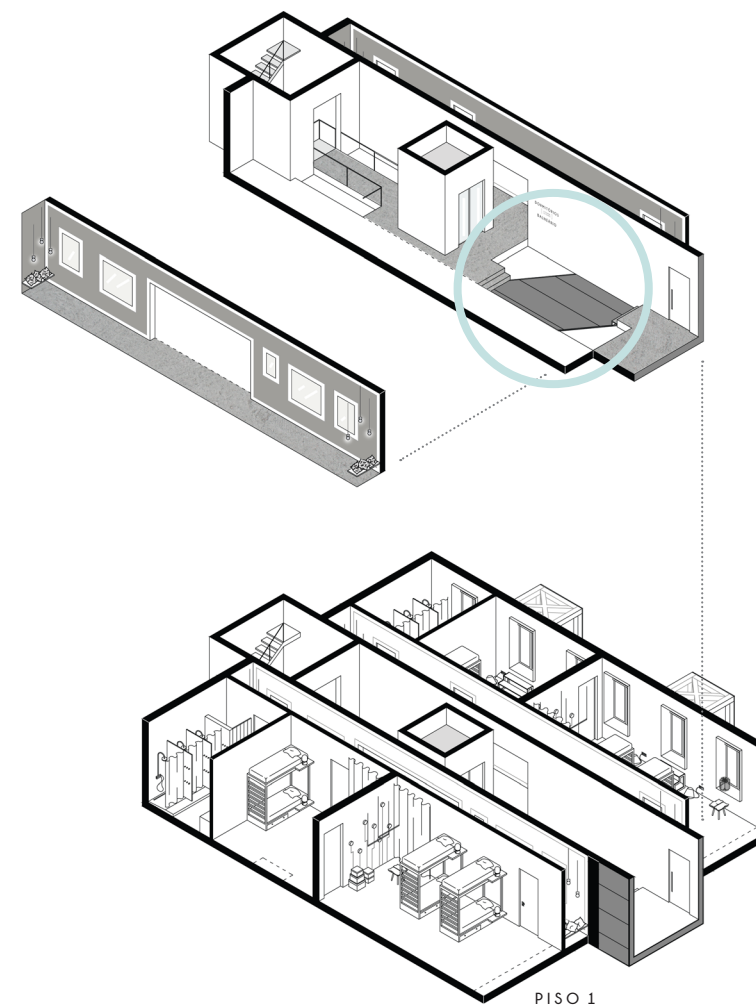


Subindo agora ao piso 1, o mesmo é construído a partir de um corpo central de distribuição, que organiza corredores adjacentes de acesso aos dormitórios e aos banheiros, para os criativos externos à cidade do Porto. Nesses mesmos corredores encontramos ambientes semelhantes aos das ligações do piso de baixo: as paredes são igualmente cinzentas e com arestas brancas marcando os vãos mas, em vez de aberturas que propiciam a ligação entre espaços distintos, foram colocados espelhos com várias dimensões, fazendo com que os corredores se preencham de traços e movimentos.

Mas o aspeto mais empolgante é o cruzamento do túnel na diagonal do piso térreo, com o corpo de distribuição do piso 1. A cobertura do túnel passa a pavimento numa vão criado no piso 1, ao qual acedemos a partir de uns degraus, acentuando assim a diferença entre pavimento do piso e o pavimento do túnel (ver imagem 207). O cruzamento mantém-se no exterior e, a partir de uma caixa de escadas, permite o acesso direto à lavandaria localizada no piso térreo (ver imagem 206).



IMAGEM 206
Fotomontagem da maquete de formas, finalizada a 29 de Março de 2013



SOBREPOSIÇÃO DO TÚNEL DIAGONAL COM O CORPO DE DISTRIBUIÇÃO

IMAGEM 207
Axonometria explodida das ligações e corredores do piso 1
[Esc 1:300]

PISO TÉRREO

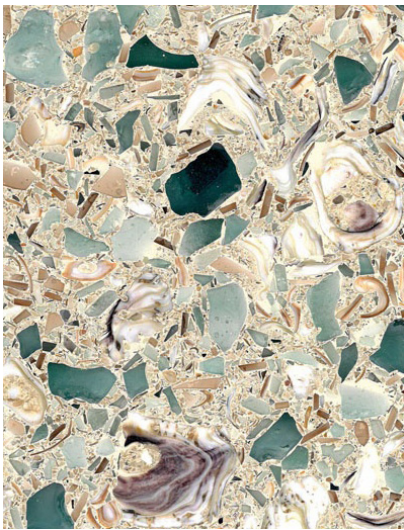


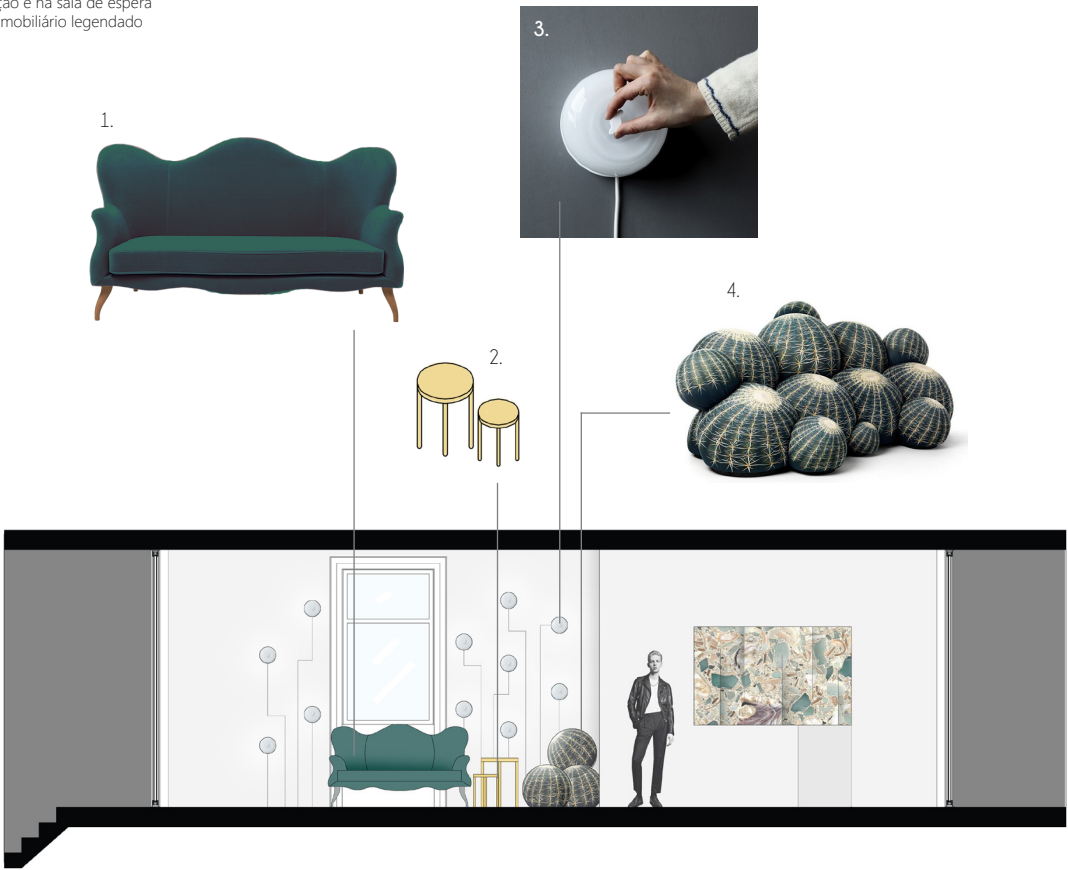
IMAGEM 208
Padrão retirado de pedra feita de conchas de ostras e vidro reciclado

IMAGEM 209
Corte do túnel do piso térreo, c/ foco na receção e na sala de espera e c/ seleção de mobiliário legendado [Esc 1:100]

Neste piso, como já foi levemente mencionado, encontramos a receção e a sala de espera (na esfera pública) e, ainda, a zona de arrumação, lavandaria, zona de refeições e cozinha (na esfera privada).

Todos os ambientes destes espaços partem da utilização das tonalidades retiradas de um padrão, o qual resulta da fotografia de aproximação de uma pedra constituída por conchas de ostra e vidro reciclado (ver imagem 208). A brutalidade das pedras e as matizes do padrão acabam por unificar todos os ambientes concebidos.

Na sala de espera, adjacente à receção, tentou-se brincar com o facto do túnel trazer consigo o exterior para o interior do corpo n.º 1. Tendo também em consideração a proximidade com a janela, na sala de espera temos um sofá, umas mesas de apoio e uns canapés em forma de catos, como se o jardim tivesse invadido o interior deste piso (ver imagem 209).



LEGENDA
1. Sofá Bonaparte de GUBI | 2. Mesas de apoio de MDF pintado [RAL 1017] e envernizado | 3. Candeeiro de parede Switch de Caroline Olsson | 4. Canapés Cactus de Maurizio Galante

A zona de arrumação é um espaço com um ambiente cinzento e com arestas brancas, marcando os vãos, onde se construiu uma parede, através do sistema de gesso cartonado, para a colocação de cacifos embutidos de várias dimensões. Ainda, existem três sofás e umas pequenas escadas de apoio, para o acesso aos cacifos superiores. A partir deste espaço temos entrada direta para o gabinete, no corpo n.º 2.

Já na lavandaria, foram criadas duas zonas: uma de arrumação de produtos e utensílios; e outra de passar a ferro, onde encontramos diversas aberturas que direcionam o nosso olhar para a entrada secreta do túnel na diagonal, fazendo com que as pessoas que estão a passar a ferro se transformem em rostos por detrás de quadros. Por conseguinte, criamos uma cenografia a partir da qual se levou à contextualização dos gestos privados na esfera privada deste piso. Ainda, a roupa pode ser estendida no interior ou no exterior, visto que existe acesso direto ao jardim e ao piso 1.

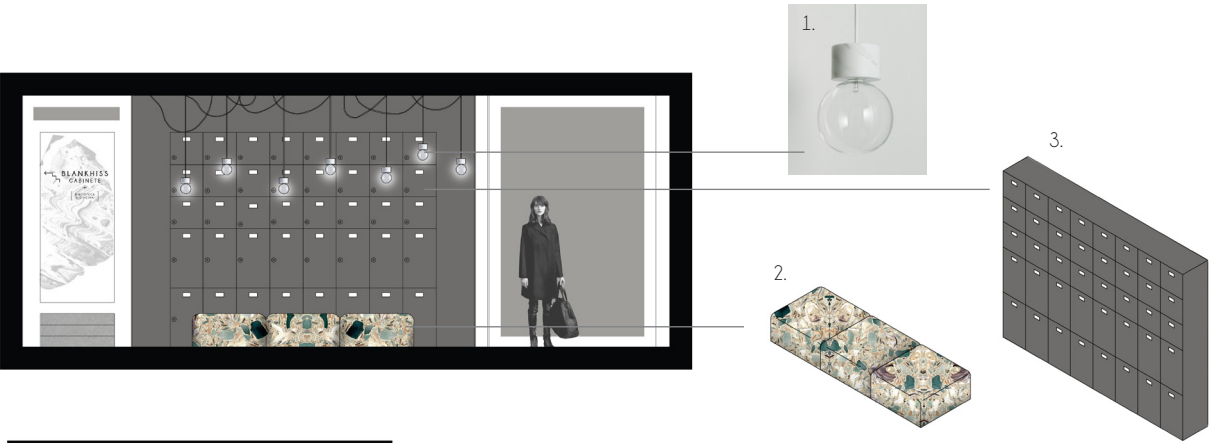


IMAGEM 210
Vista da zona de arrumação, c/ seleção de mobiliário legendado [Esc 1:100]

IMAGENS 211 + 212
Vistas da lavandaria, c/ seleção de mobiliário legendado [Esc 1:100]



LEGENDA
1. Candeeiro Marble de Studio Vit | 2. Sofás estofados, com suportes de madeira e coberto com tecido | 3. Cacifos de latão decapado, metalizado e pintado [RAL 1035] | 4. Suporte para roupa molhada Dry Table de Alex Bradley | 5. Suporte de cabides Snake de Design fürs Heim | 6. Crosetas Bumerang de Ikea

IMAGEM 213
Corte da zona de refeições
e da entrada para o gabinete
[Esc 1:100]

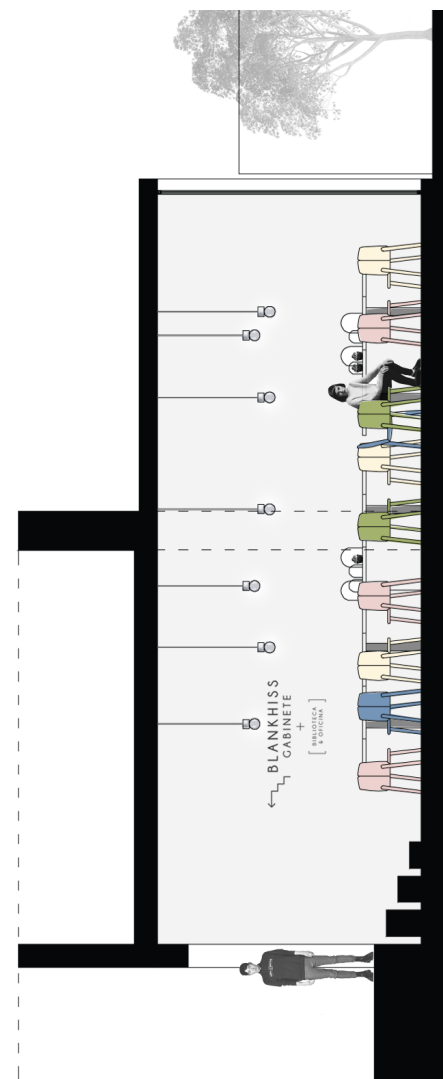
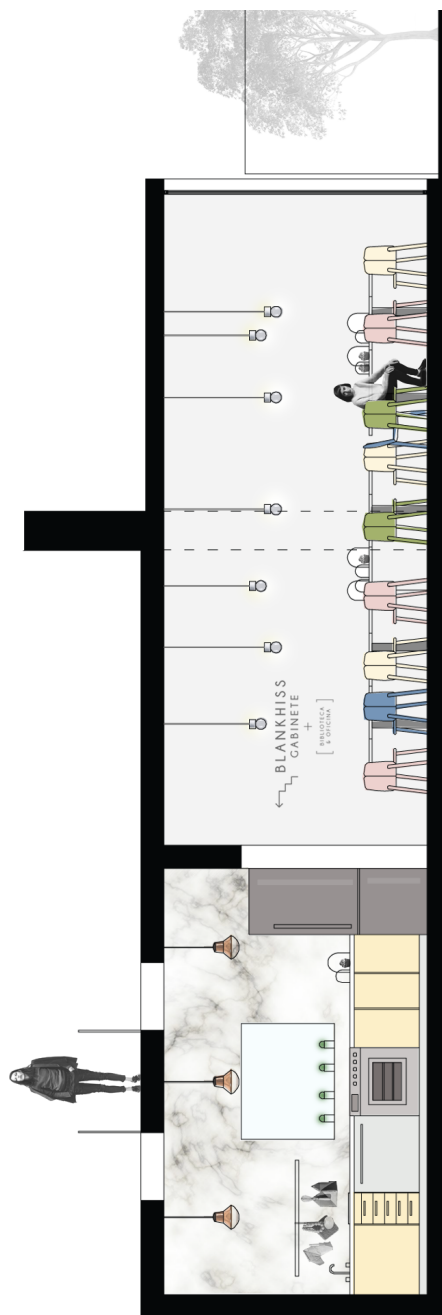


IMAGEM 214
Corte da zona de refeições
e da cozinha
[Esc 1:100]



A zona de refeições resultou da ampliação arquitetónica do interior, visto que se avançou os limites da preexistência. Neste espaço encontramos mesas hexagonais, com um vinil marmoreado que oferecem diversas disposições, e sobre as mesmas encontramos expositores de vidro com comida, fazendo com que essa esteja mais facilmente disponível para as pessoas. Apartir da zona de refeições temos também acesso direto à caixa de luz, repetindo-se a ligação que existia igualmente na zona de arrumação.

A cozinha marmoreado surge como um bloco central mais isolado. Por esse motivo, foi necessário pensar como é que alguma luz natural poderia chegar até ela. A solução passou por criar duas aberturas no seu teto as quais, devido à sua localização, resultaram igualmente na solidificação de uma ponte, que liga o piso 1 à caixa de luz. Ainda, criou-se uma janela no interior da cozinha, com vista para a mesma caixa de luz.

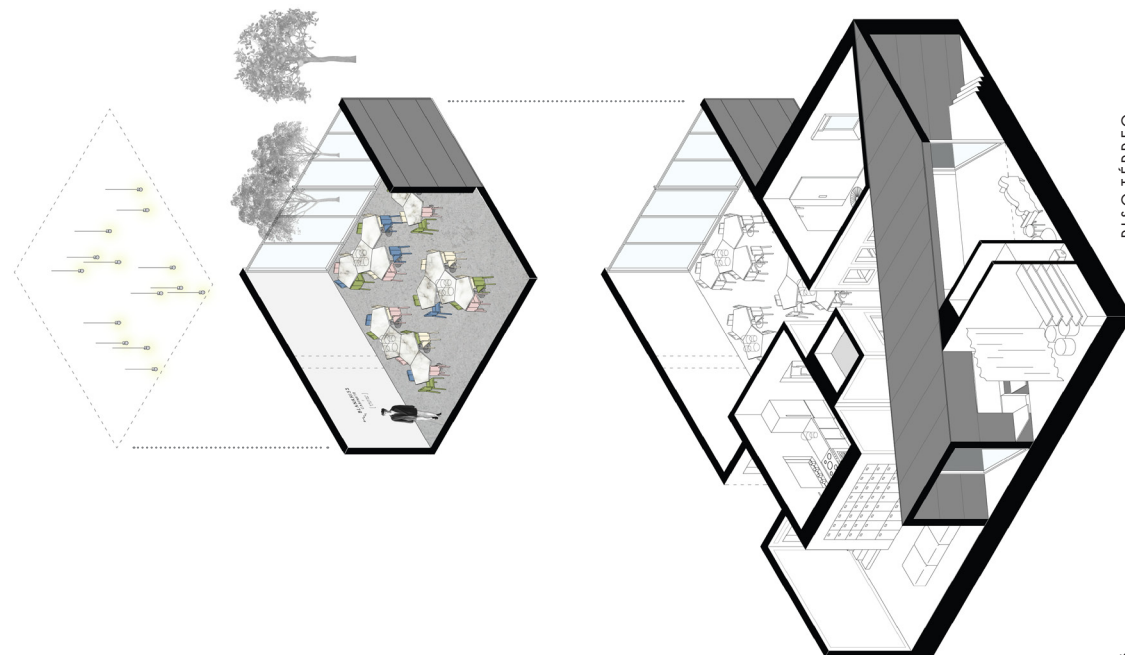


IMAGEM 215
Axonometria da zona de refeições
[Esc 1:300]

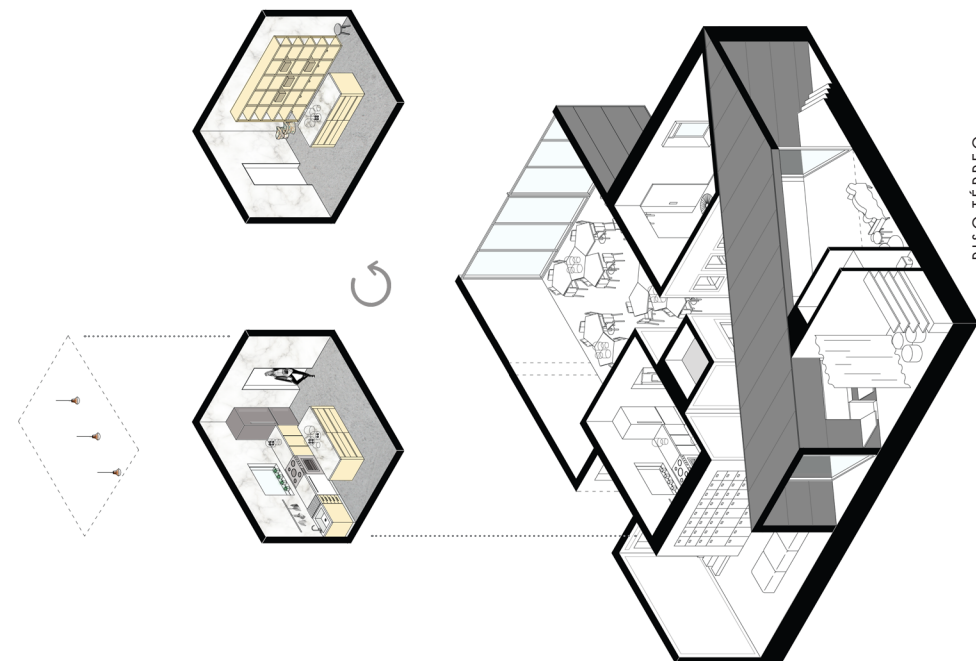


IMAGEM 216
Axonometria da cozinha
[Esc 1:300]

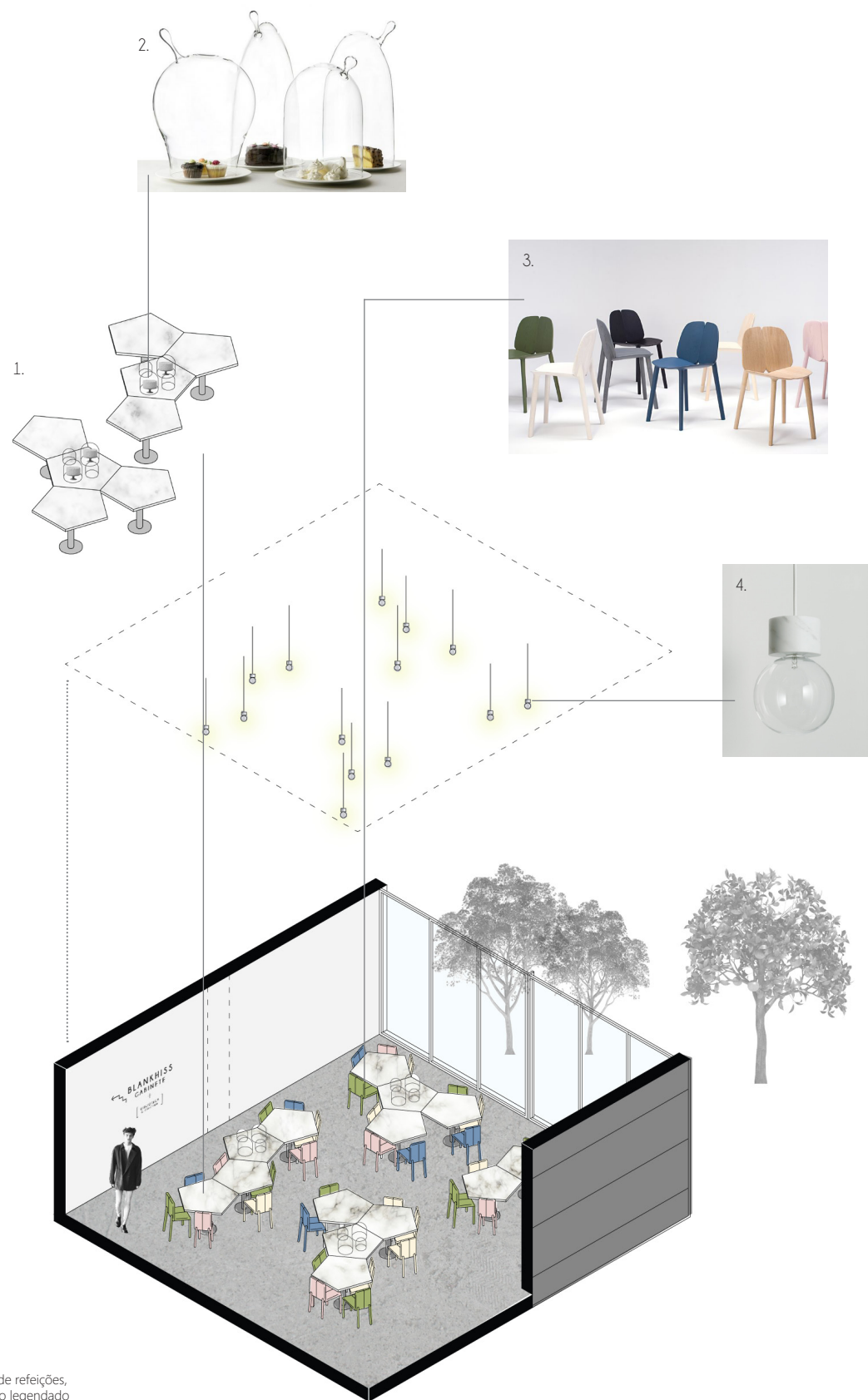


IMAGEM 217
Axonometria da zona de refeições,
c/ seleção de mobiliário legendado
[Esc 1:150]

PÁG. DA DIREITA
IMAGEM 218
Axonometria da cozinha,
c/ seleção de mobiliário legendado
[Esc 1:150]

LEGENDA

1. Mesas hexagonais com base de MDF lacado com papel autocolante de padrão marmoreado + pé de aço decapado e metalizado | 2. Proteções de vidro para comida | 3. Cadeiras Osso de Ronan & Erwan Bouroullec | 4. Candeeiro *Marble* de Studio Vit



OUTROS



LEGENDA

1. Arrumação de A+A Cooren Yabane | 2. Candeeiro *Blow Light Copper* de Tom Dixon | 3. Caixa *Wooden Milk Crate* de WAAM Industries | 4. Saco *Vino* de Varpunen | 5. Arrumação *Woody* de HAY | 6. Banco *The Trial & Error Collection* de Cas Moor | 7. Copos *Same but different* de Muuto | 8. Acessórios para a cozinha de HAY | 9. Pratos e canecas com letras de Arne Jacobsen | 10. Vaso *Elevated* de Muuto | 11. Vaso *Gardenias* de Jaime Hayon | 11. Cerâmicas de Susan Frost

DORMITÓRIOS

Inspirados no Pantone, nos estudos de cor, nas fotografias cada vez mais avançadas e entusiasmantes retiradas do *styling* de objetos e de todo o grafismo colorido dos próprios projetos derivados do coletivo *BlankHiss*, foram concebidos os ambientes dos dormitórios e dos banheiros.

Os quatro dormitórios, localizados no piso 1 e trabalhados em planta simétrica, dividem-se em dois gêneros: ou permitem a acomodação de quatro pessoas; ou então unicamente de duas. Ainda, todos diferem em paletes de cores. Apesar de terem as mesmas zonas (de vestir, de arrumação e uma varanda), os mesmos objetos e mobiliário, cada quarto tem o seu próprio universo cromático.

Contudo, a realidade é que existem dois aspetos contraditórios quando se vive num dormitório: por um lado queremos conviver com os restantes habitantes; mas por outro, existe a necessidade de nos isolarmos. De forma a intensificar o convívio, os dormitórios têm uma porta em forma de espelho (na zona de vestir) que permite a ligação entre quartos, como um truque de magia (se fecharmos a cortina da zona de vestir, podemos rapidamente fugir para o outro quarto, sem ninguém dar por nós) (ver imagem 230). Quanto ao isolamento, a partir de uma janela de cada um dos dormitórios brota uma varanda, com uma estrutura metálica revestida a painéis de policarbonato e com pavimento feito a partir de painéis metálicos perfurados, com uma zona de sentar, permitindo que uma pessoa fuja ao ambiente recheado de vozes que se vive no dormitório (ver imagem 229).

Ao longo do tempo, foram desenvolvidos estudos de cores para a conceção dos ambientes dos dormitórios. As paletes incluem tonalidades para as paredes, as alcatifas e as caixas de arrumação, sendo que todas se unem a partir de um padrão para a cortina da zona de vestir.

Após os estudos realizados, foram seleccionadas quatro conjuntos para cada um dos dormitórios (ver imagem 232).



IMAGEM 232
Identificação das quatro paletes de cores para os dormitórios

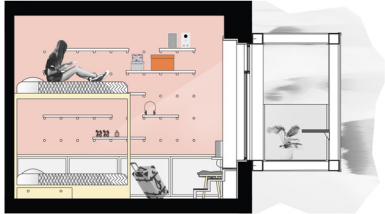
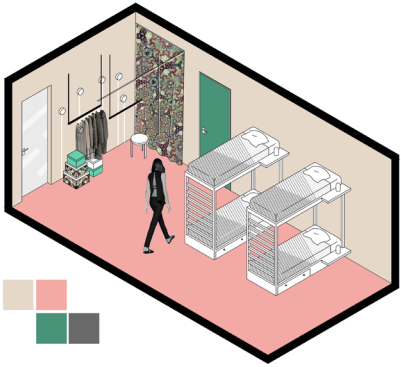
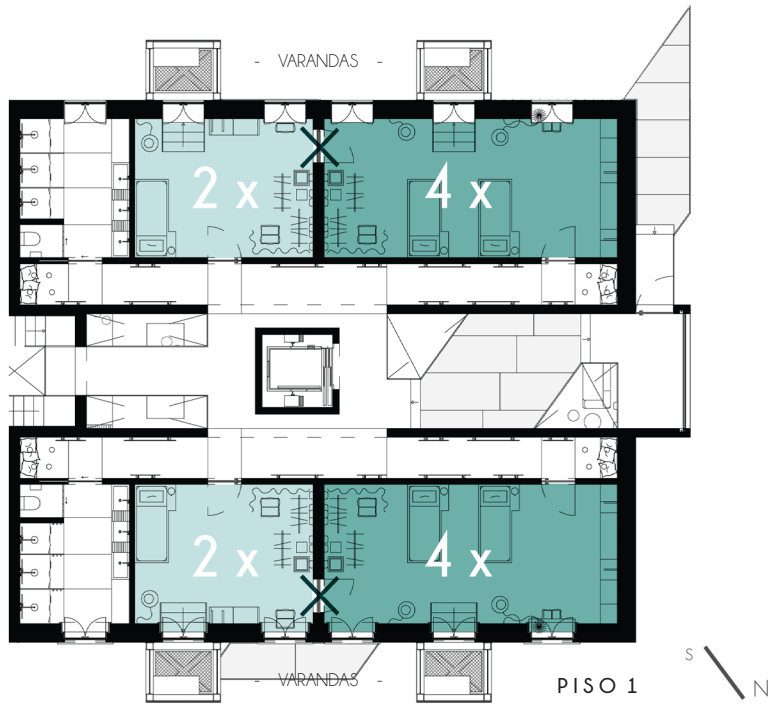


IMAGEM 229
Corte transversal do dormitório, c/ foco na varanda metálica [Esc 1:150]

IMAGEM 230
Corte transversal do dormitório, c/ foco na porta/ espelho de ligação entre dormitórios [Esc 1:150]



IMAGEM 231
Planta com localização das duas tipologias de dormitórios, da porta/ espelho e das varandas [Esc 1:200]



IMAGENS 233 - 238
Axonometrias dos estudos de cores para os dormitórios [Esc 1:200]

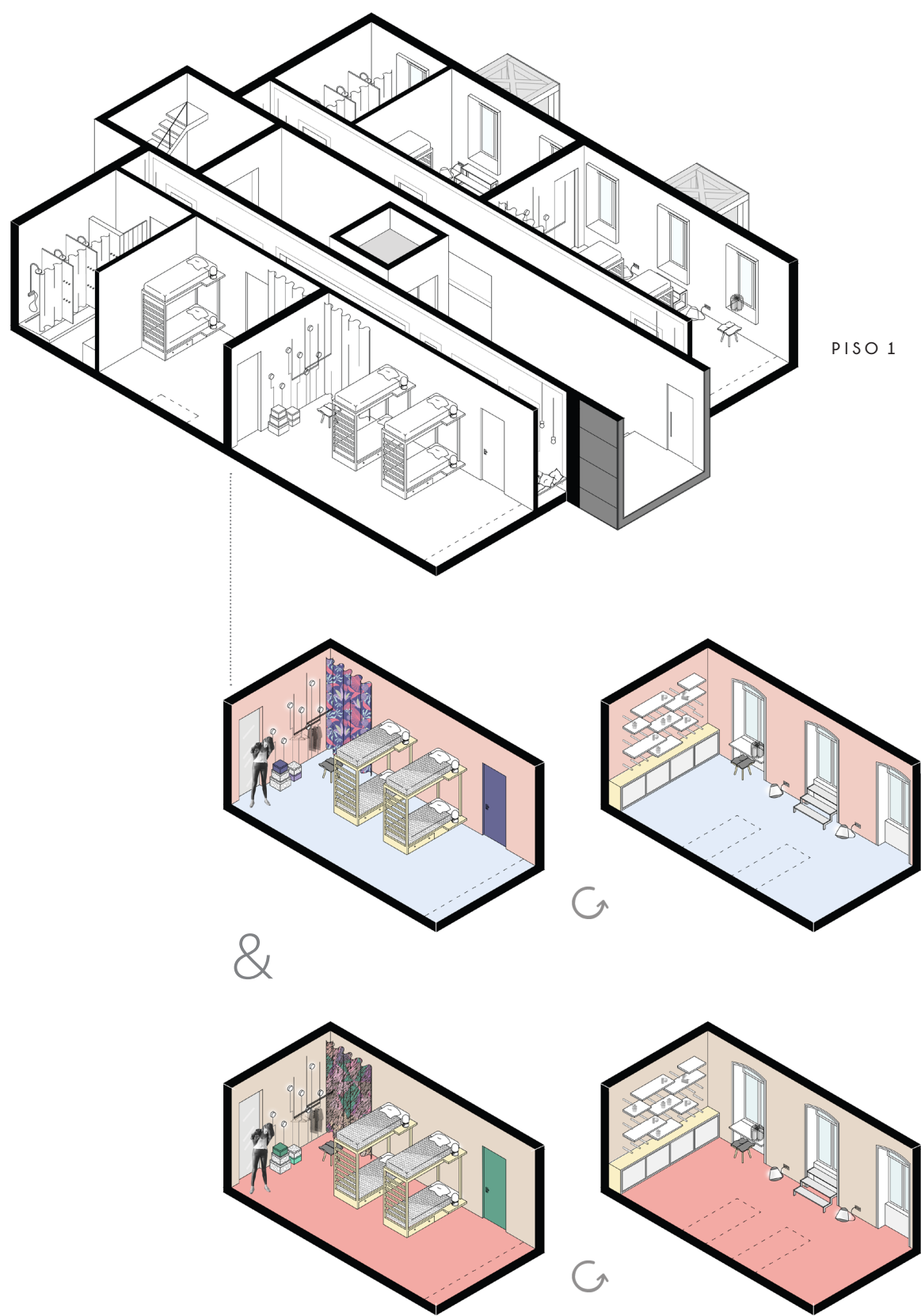


IMAGEM 239
Axonometrias dos dormitórios
para quatro pessoas,
c/ paleta de cor escolhida
[Esc 1:200]

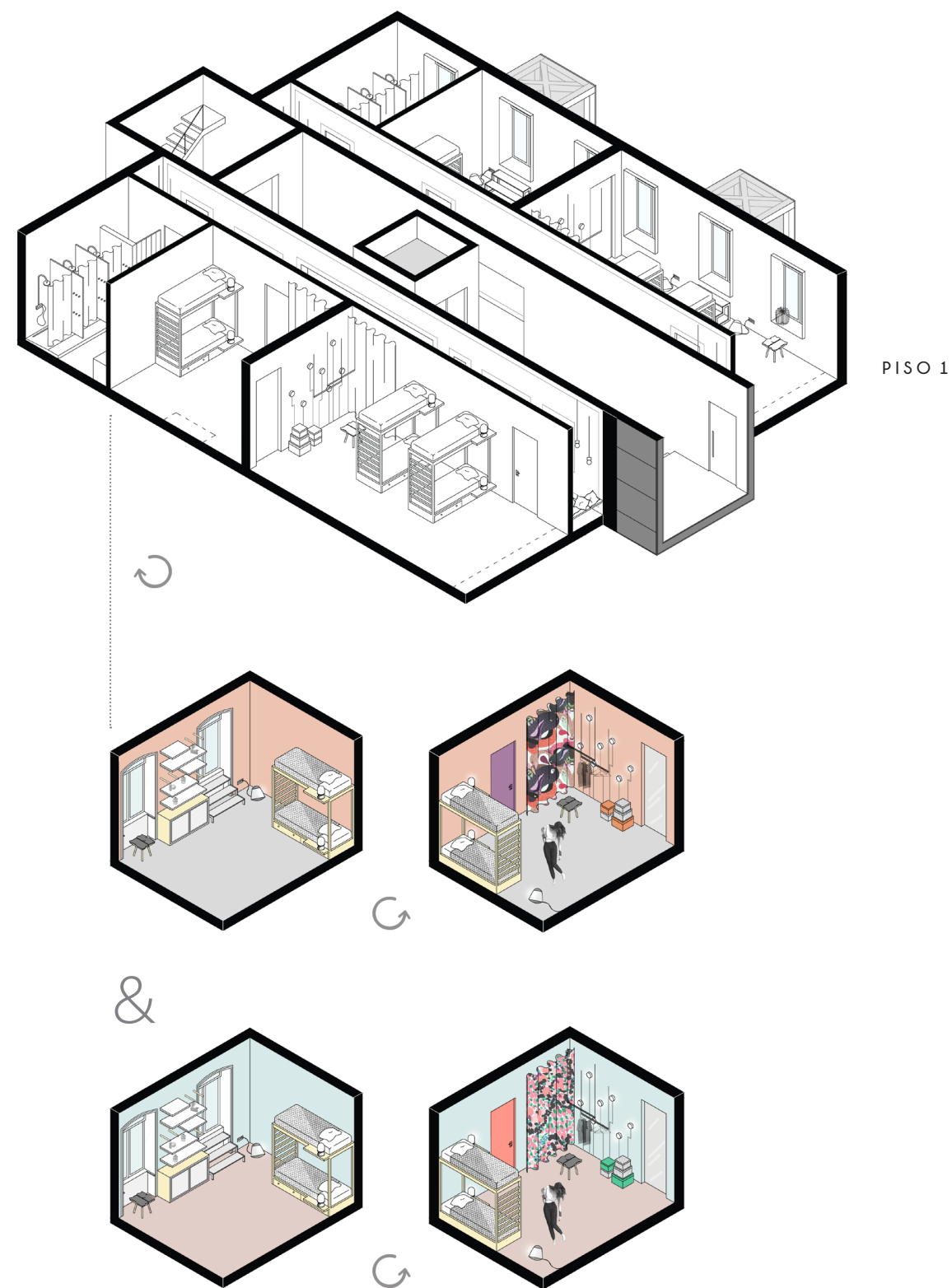
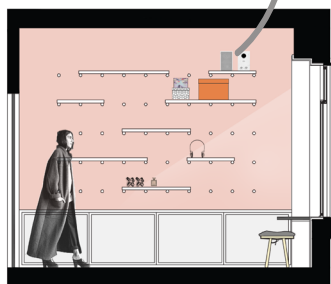


IMAGEM 240
Axonometrias dos dormitórios
para duas pessoas,
c/ paleta de cor escolhida
[Esc 1:200]



IMAGENS 241 + 242
Cortes transversais do dormitório,
c/ foco na prateleira amovível que
pode ser utilizada como mesa quando
pousada nos suportes da janela
[Esc 1:100]

Quanto ao mobiliário utilizado, os dormitórios têm arrumação em forma de armários e igualmente de prateleiras amovíveis de várias medidas que podem ser dispostas na parede, onde existem diversos suportes, como os seus utilizadores pretenderem. Uma das particularidades dessas prateleiras é que as de 1,25 m de comprimento, quando retiradas da parede e colocadas nos suportes criados nas ombreiras das janelas, transformam-se em mesas, com o apoio de um banco.

Também, é possível de se ver diversos bancos, caixas e uma zona de vestir. Como no mesmo dormitório poderão surgir pessoas dos dois géneros, criou-se uma área mais privada onde as pessoas se podem trocar, onde encontramos um banco de apoio, caixas de arrumação, luzes de parede, porta/espelho e, também, suportes fixos no teto para pendurar a roupa.

Cada cama tem uma mesa de apoio com um candeeiro, e as escadas para subir à cama de cima são incorporadas na construção do beliche, o qual também dispõe de arrumação dupla na parte inferior.

Quanto aos balneários, os mesmos têm três chuveiros devidamente divididos e com cabides fora da cortina de banho. Existe uma zona de casa de banho e também uma área de apoio com uma bancada, acompanhada de um espelho ao seu comprimento, com lavatórios pousadas e prateleiras para as toalhas. Ainda, o prolongamento dessa bancada cria uma zona onde podemos-nos sentar na mesma e onde diversos espelhos estão pendurados a partir do teto.

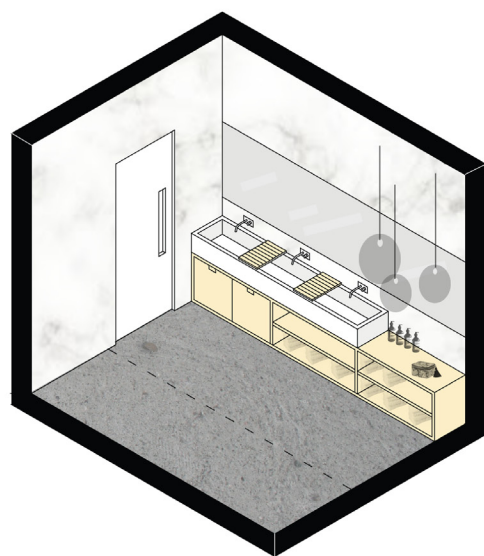
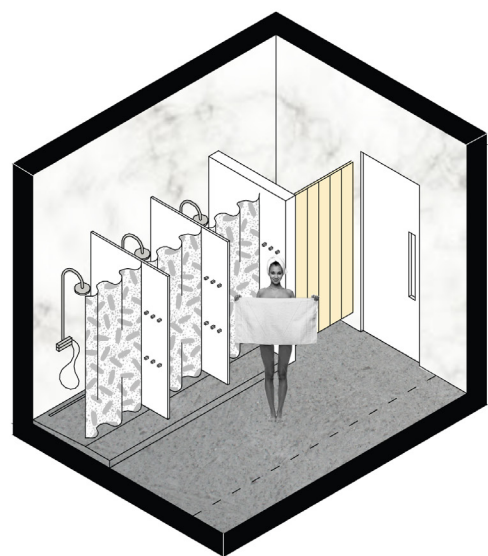


IMAGEM 243
Axonometrias do balneário
[Esc 1:100]



IMAGEM 244
Axonometrias do dormitório,
c/ seleção de mobiliário legendado
[Esc 1:100]

OUTROS



LEGENDA

1. Candeeiro de parede *Switch* de Caroline Olsson | 2. Suporte de cabides feitos de cano de vassoura preto com fio eléctrico e argolas de ligação ao tecto | 3. Roupa de cama *Minimal Lemon* de Scholten & Baijings | 4. Beliche de pinho | 5. Candeeiro *Vinge* de Orsjø Belysning | 6. Sistema de arrumação de MDF lacado + prateleiras amovíveis de MDF lacado com suportes de MDF e aço | 7. Cadeira *Georg* de Christina Liljenberg Halstrøm | 8. Candeeiro *Pop Up Paper Book* de Max Gunawan | 9. Candeeiro *Apollo* de La Chance | 10. Espelho *Round Mirror* de HAY | 11. Caixas coloridas de HAY | 12. Rádio *Bath Radio* de Muji | 13. Pesos *Olympic Marble* de Josee Lepage & Guillaume Sasseville



CONCEITO

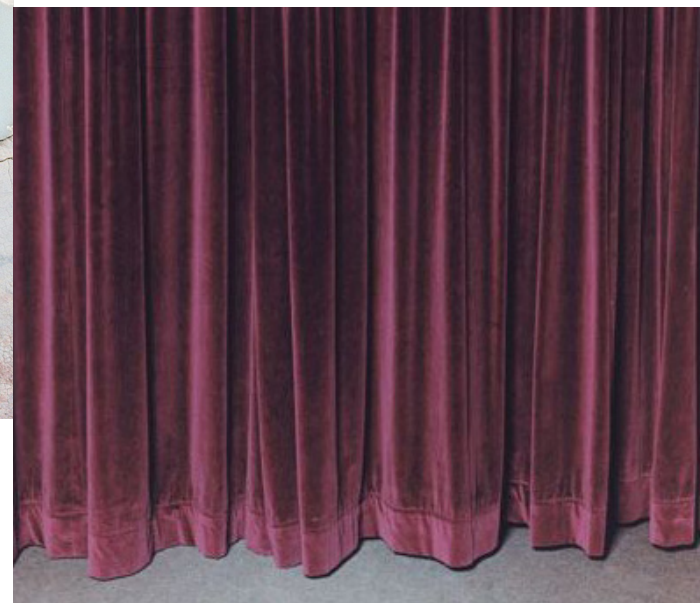
LOUNGE



VELUDO | TECIDO
SUAVE | RÍGIDO



LUZ ATRAVÉS DO VIDRO
TEXTURAS TÁTEIS E VISUAIS



PÁG. DA ESQUERDA
IMAGEM 245
Girl In A Pink Cardigan, Marjaana Kella, 1977

IMAGEM 246
Iceland, Gerco de Ruijter, 2008-2012

IMAGEM 247
Sun and Perfume, Sophie Tajan

IMAGEM 248
House of Dust, Antonino Cardillo, 2013

IMAGEM 249
Asleep furniture, Federal Studio, 2010

PÁG. ATUAL
IMAGEM 250
Sem nome, Marina Richter, 2012

IMAGEM 251
Sculptured Contours, Marit Fujiwara, 2012

IMAGEM 252
Purple Room, Lena Amuat e Zoë Meyer, 2013

IMAGEM 253
Sem nome, Maurizio Di Iorio, 2013

IMAGEM 254
Private Elegance, Paolo Roversi, 2013

LOUNGE

Subindo ao piso 2, temos o lounge. Para acedermos este espaço podemos utilizar as escadas da caixa de luz ou o elevador, mas o certo é que a sensação é igual à de subir até às nuvens. O ambiente é calmo e sereno ao olhar, e contrastante ao toque. As paredes matizam-se em degradê, dando a sensação de névoa, os canapés e as almofadas nascem da mesclagem de tecidos, que com o toque mudam de tom (como o veludo), as mesas de apoio são feitas de vidro texturado, as quais com a luz que entra das claraboias, adiciona novas texturas ao espaço. Sente-se um clima de fantasia, sendo o espaço recheado de texturas, reflexos e brilhos.

O espaço, apesar da harmonia de cores e unidade atmosférica, é dividido em duas partes: numa encontramos canapés e almofadas gigantes de vários tecidos e mesas de apoio feitas com vidro texturado e, ainda, existe iluminação no teto inclinado, que na sua totalidade nos leva ao puro descanso; enquanto que a outra dispõe de cadeirões com várias camadas de conforto, as mesmas mesas de apoio, assentos de malha metálica e sistemas de arrumação pendurados em forma de chandelier, transformando-se num espaço mais direcionado para a leitura, audição de música e convívio (ver imagem 255).

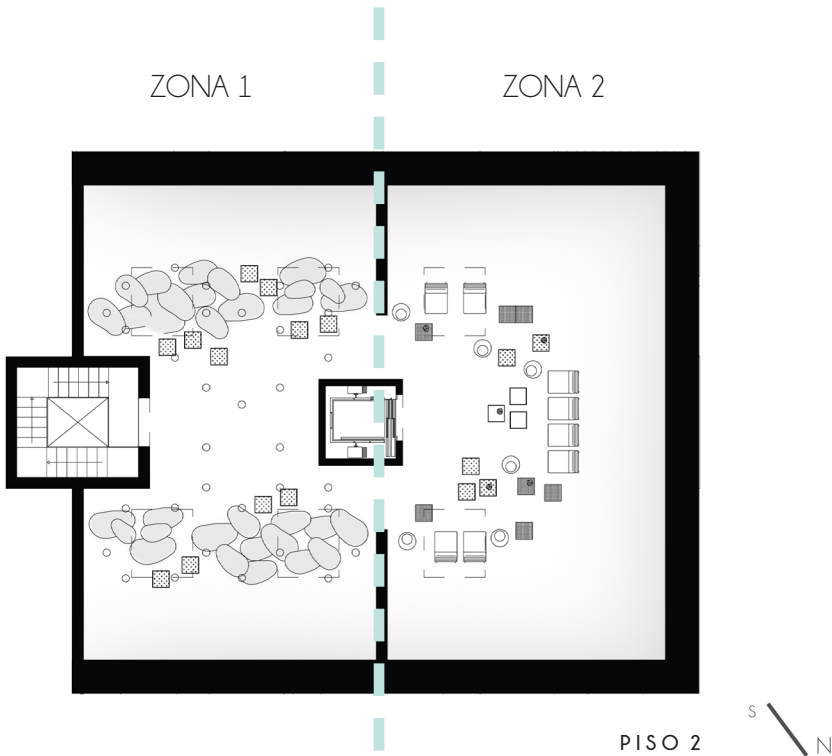


IMAGEM 255
Planta do piso 2 do corpo n.º 1,
c/ separação de zonas do lounge
[Esc 1:200]

PÁG. DA DIREITA
IMAGEM 256
Corte transversal a passar na
zona 1 do lounge
[Esc 1:100]

IMAGEM 257
Corte transversal a passar na
zona 2 do lounge
[Esc 1:100]

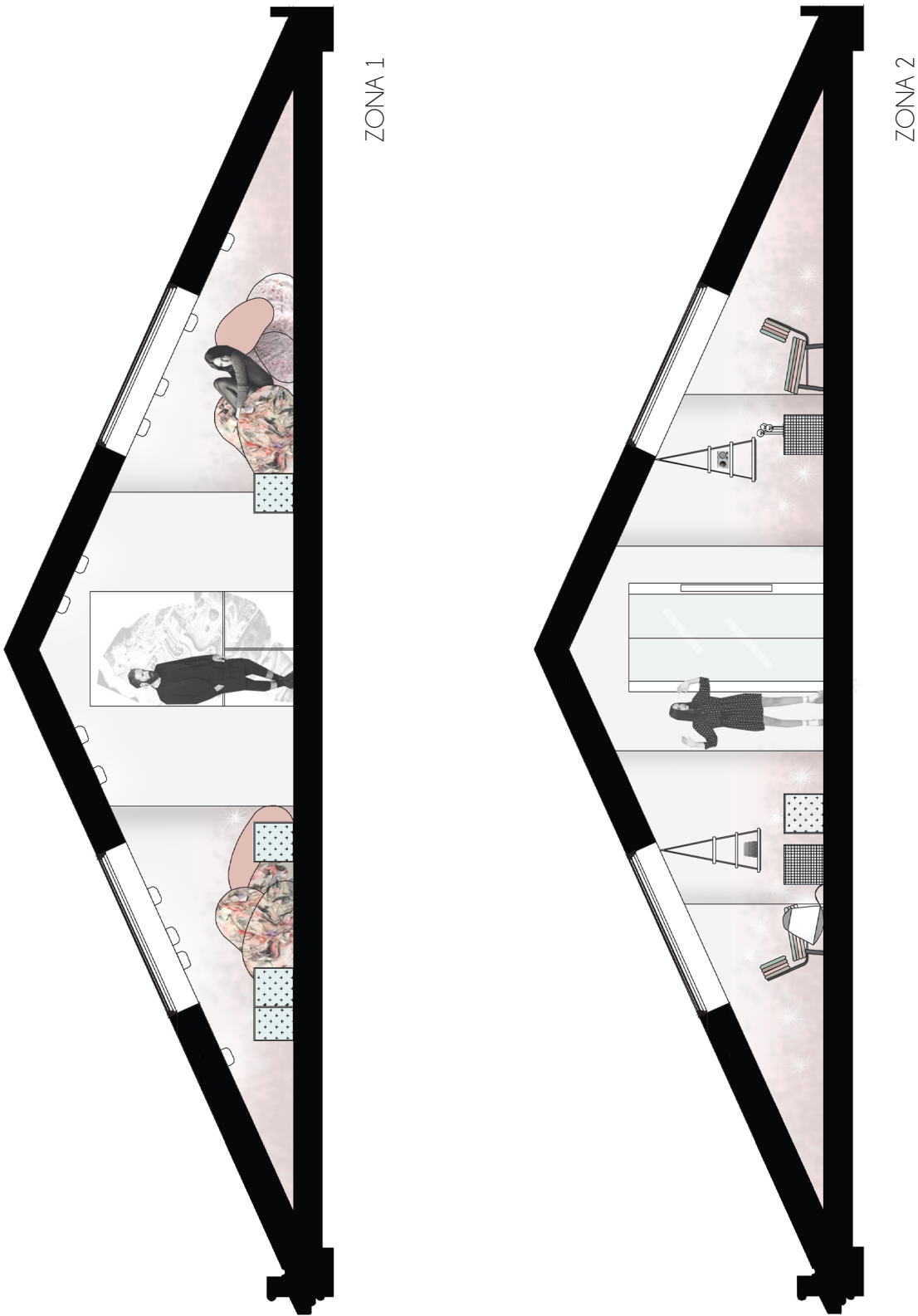




IMAGEM 258
Vista do mobiliário da zona 1
[Esc 1:40]

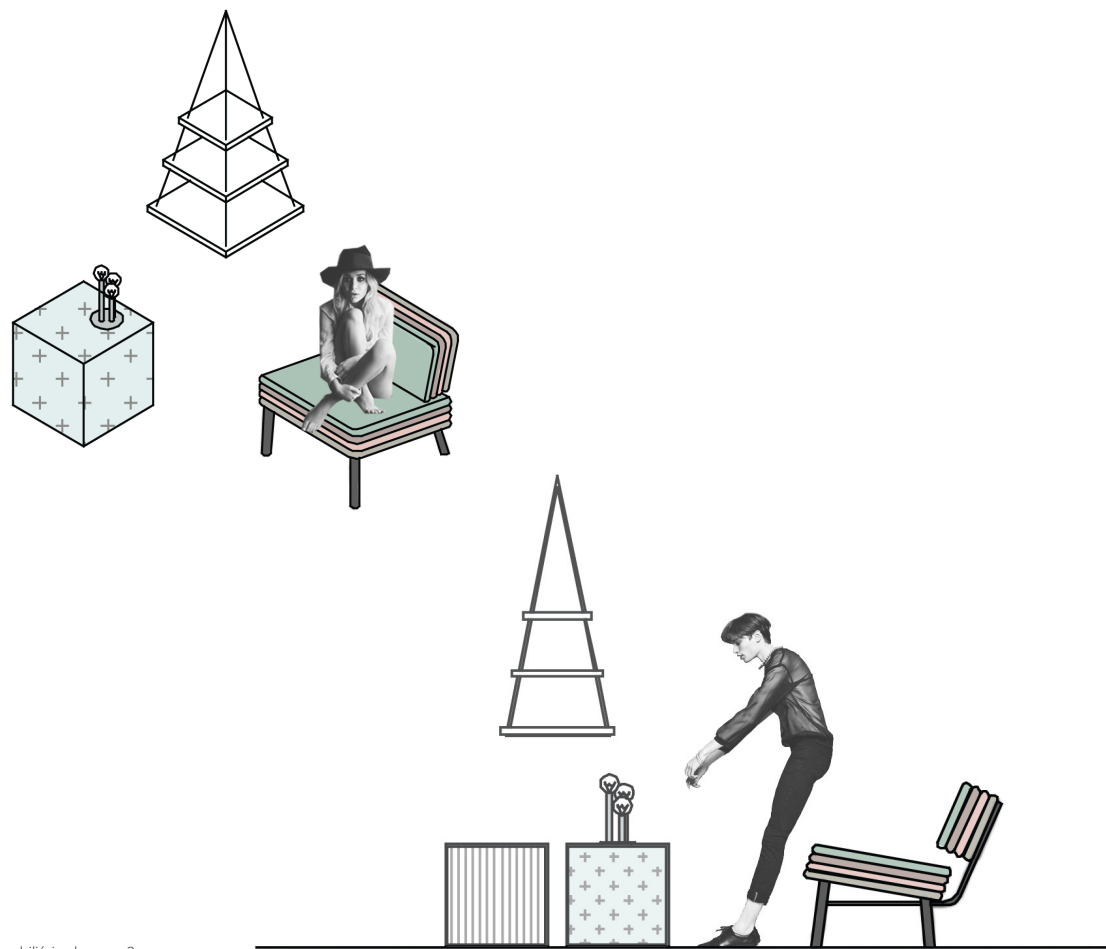


IMAGEM 259
Axonometria do mobiliário da zona 2
[Esc 1:30]

IMAGEM 260
Vista do mobiliário da zona 2
[Esc 1:30]

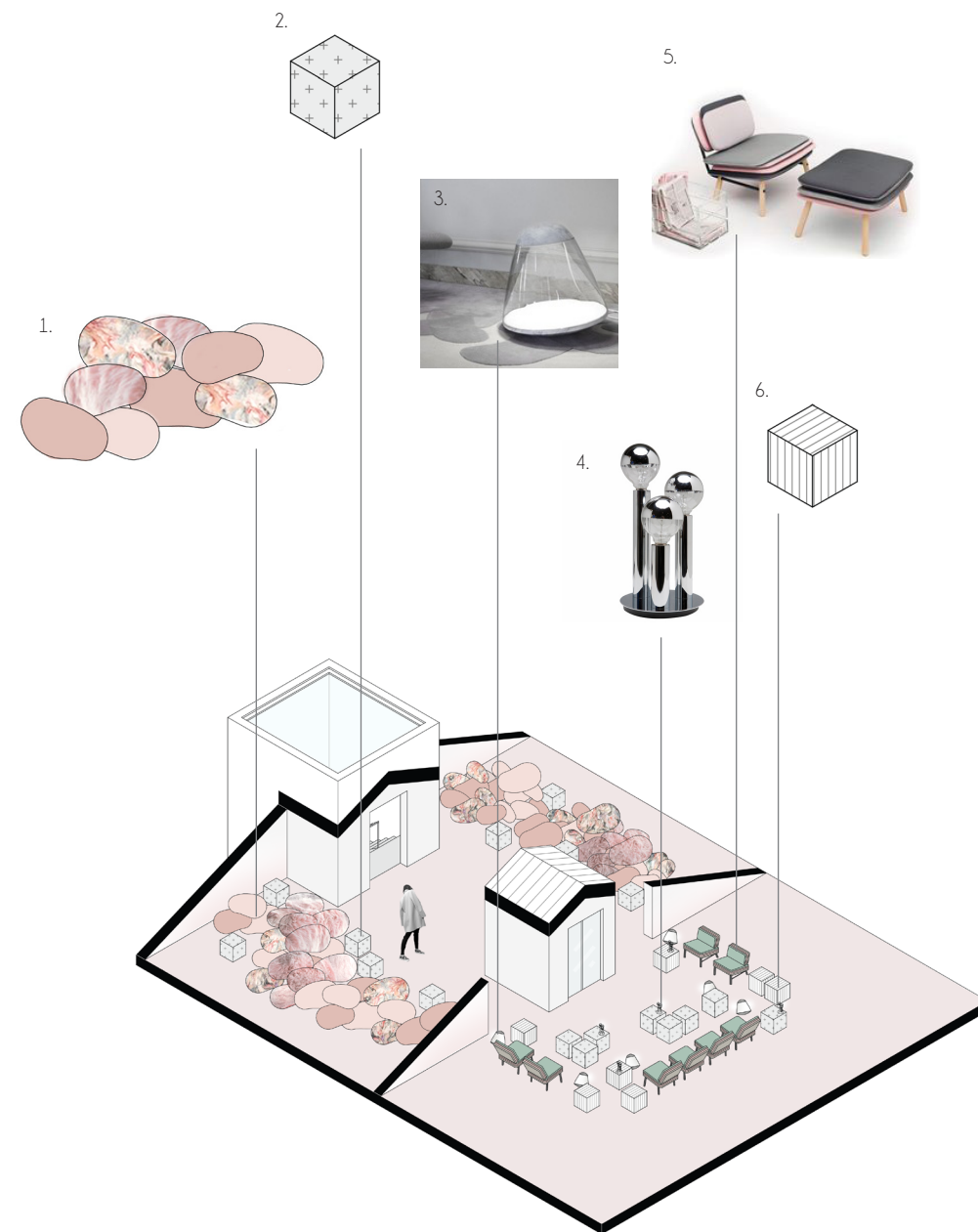
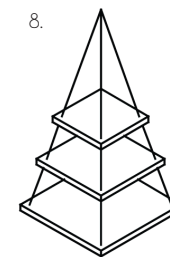
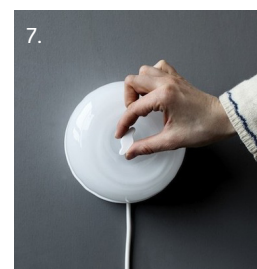


IMAGEM 261
Axonometria do piso 2,
c/ seleção de mobiliário legendado
[Esc 1:250]

OUTROS



LEGENDA

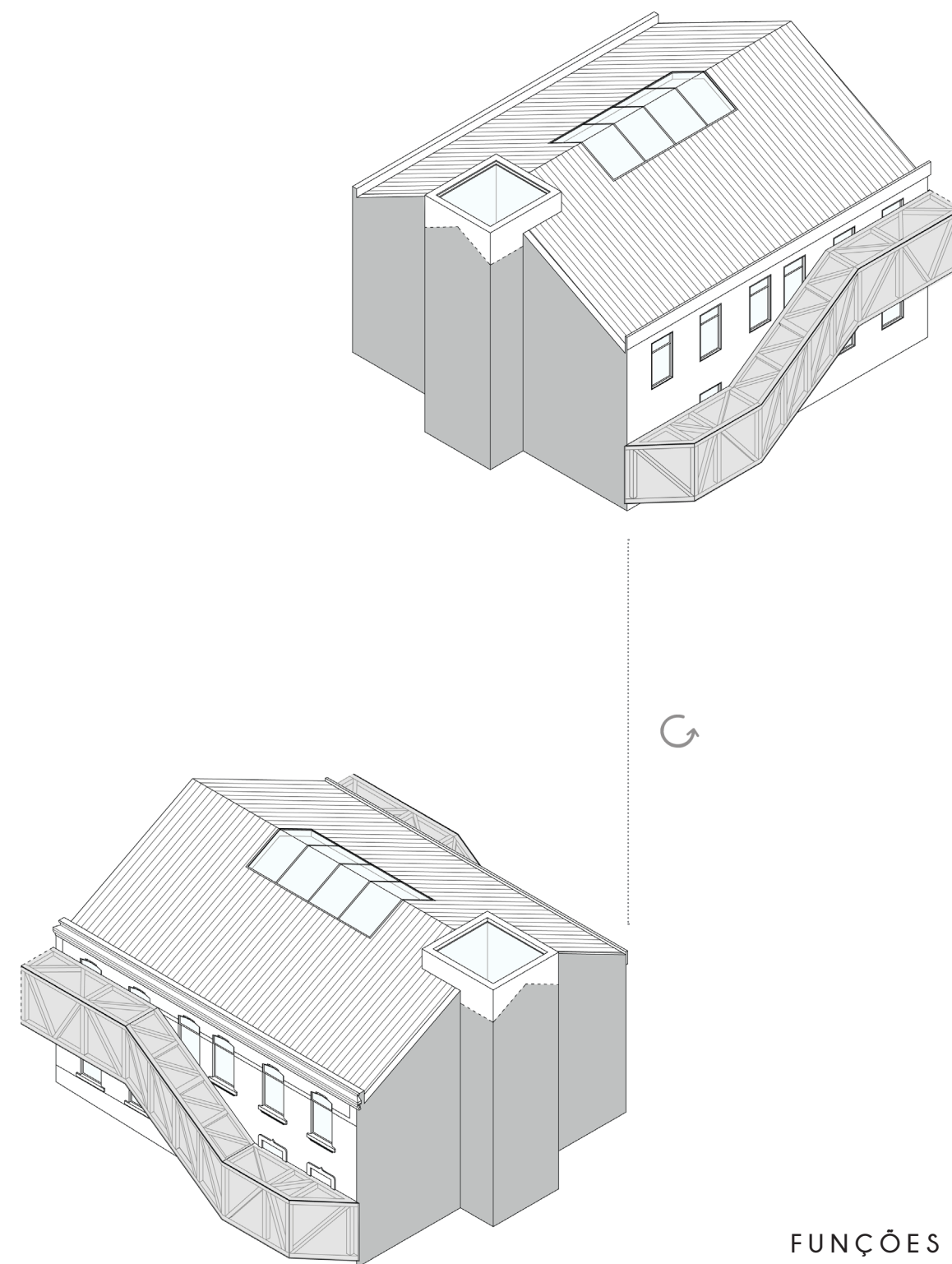
1. Canapés e almofadas feitos de espuma e tecido [veludo, pelúcia e retalhos] | 2. Mesa de apoio com estrutura de aço e painéis de vidro texturado | 3. Candeeiro *Apollo* de La Chance | 4. Candeeiro *Salvator* de InMood | 5. Cadeirão *Stack* de Stefan Krivokapic | 6. Mesa de apoio/ cadeira com estrutura de aço | 7. Candeeiro de parede *Switch* de Caroline Olsson | 8. Estrutura de arrumação pendente com cortas e placas de MDF lacado | 9. Vela de Cavern Moss Flame | 10. Matrioskas *White* de Maison Martin Margiela

CORPO

ARQ.

Nº 2

[2.3.2.2.]



FUNÇÕES
CABINETE BH

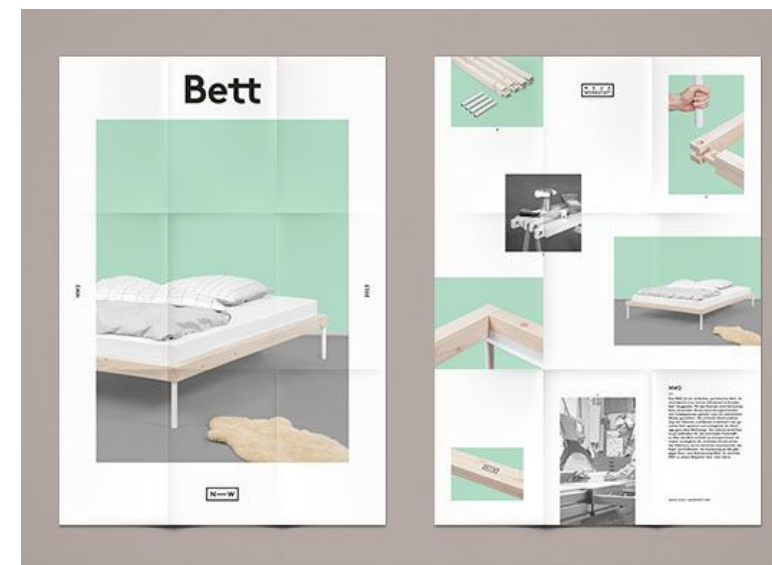
IMAGEM 262
Axonometrias do corpo n.º 2,
c/ vista de frente e das traseiras
[Esc 1:300]



CONCEITO



BLANKHISS
PERCURSOS
NÚCLEO
CRIATIVIDADE



PÁG. DA ESQUERDA
IMAGEM 263
Gabinete de Maison Martin Margiela

IMAGEM 264
Parallels, Krisztian Kondor

IMAGEM 265
Lost and Found, revista criativa online

IMAGEM 266
Tina Chow at Work, Eric Boman, 1988

IMAGEM 267
Sense of Scale, Richard Meier, 2008

PÁG. ATUAL
IMAGEM 268
Ferreries Cultural Centre ,
[ARQUITECTURIA], 2010

IMAGEM 269
Centro de Interpretação do Romântico
Paredes, Spaceworkers, 2013

IMAGEM 270
Bett, Neue Werkstatt, 2013

IMAGEM 271
Croseta como suporte de revistas

IMAGEM 272
Der erste Schweizer
Hochgebirgsfotograf, Jules Beck, 2013



IMAGENS 273 - 275
Fotomontagens da maquete do
corpo n.º 2, finalizada a
9 de Junho de 2013

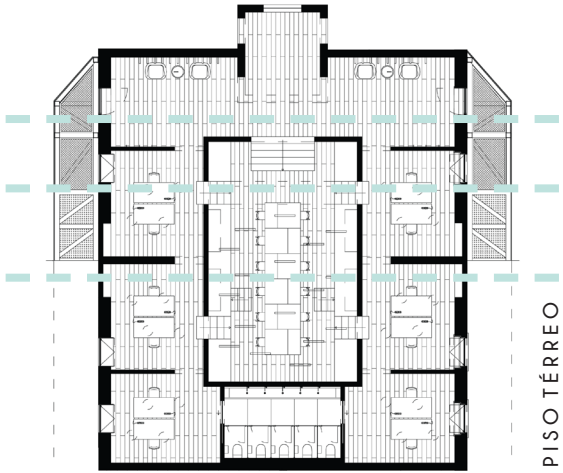
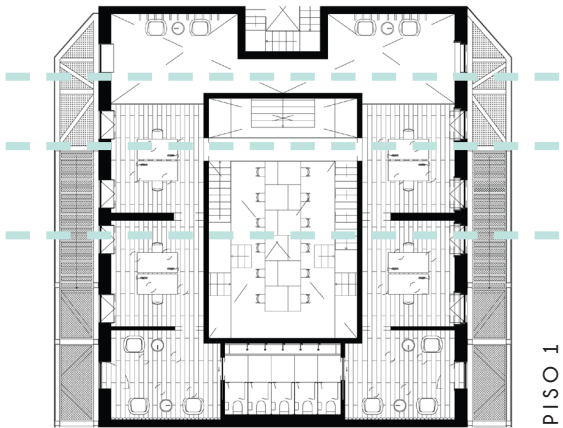
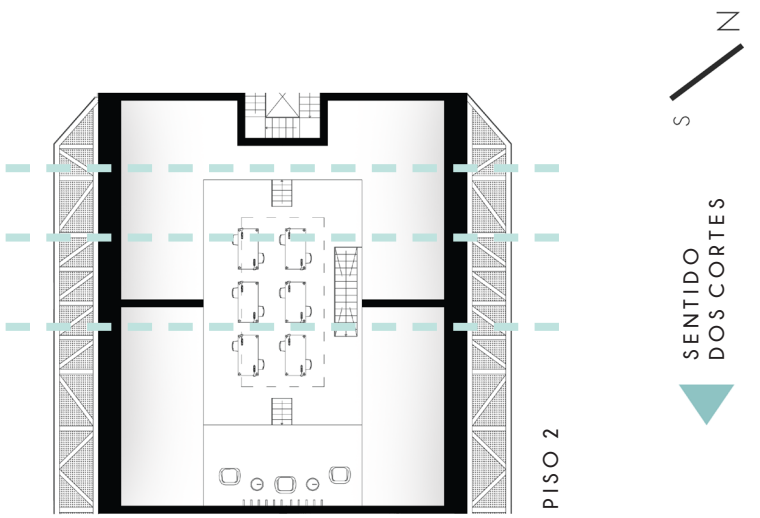
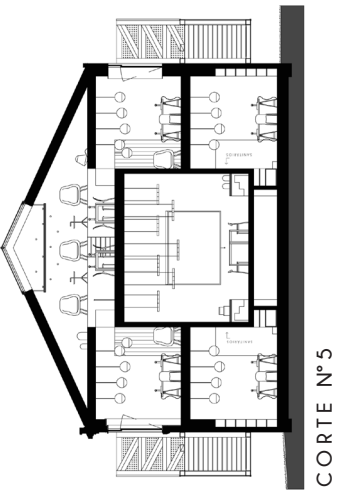
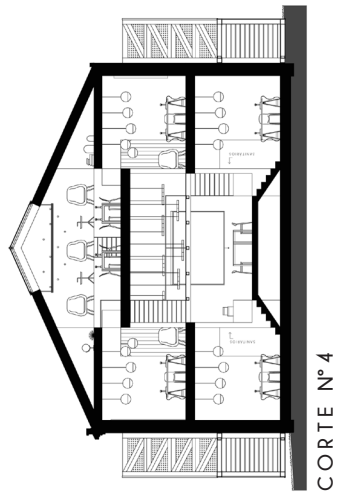
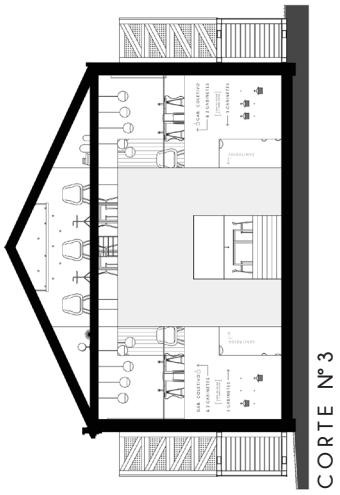


O ESPAÇO

O coletivo *BlankHiss* transformou-se no foco principal do projeto, no sentido em que, como cliente, deu o programa e a diversidade de espaços necessários de forma a reabilitar o antigo agrupamento habitacional. Assim sendo, podemos considerá-lo o núcleo projetual.

E o próprio projeto do gabinete reflete esse aspeto. Os pisos e as paredes da preexistência são cortados por um novo corpo, um bloco central de betão. Este parasita interior é a sala de reuniões, tanto para clientes como também para os criativos do coletivo. Contudo, não é uma entidade fechada. Através dele temos acesso a todos os gabinetes que se criaram na sua envolvente e, partindo de um sistema de escadas no seu interior, podemos aceder ao piso 1, como ainda podemos subir um pouco mais até ao topo do próprio bloco central.

Contudo, ainda que seja clara a diferença entre as esferas privada e pública, como o gabinete necessita do apoio da biblioteca e da oficina, foi necessário estudar uma forma de ligar estes corpos arquitetónicos distintos. A solução passou pela criação de um túnel adjacente à fachada do corpo n.º 2, contruído a partir da estrutura utilizada nas varandas dos dormitórios anteriormente mencionadas, que cria um elo de ligação com o corpo n.º 3. O túnel que permite o acesso privado à biblioteca e à oficina por parte do coletivo *BlankHiss*, ao passar nesses espaços torna-se público, misturando-se assim pessoas e criativos no mesmo local, criando uma suspensão temporal.



IMAGENS 279 - 281
Plantas do piso térreo, piso 1 e piso 2,
respettivamente, do corpo n.º 2,
c/ localização dos cortes transversais
n.ºs 4, 5 e 6
[Escr 1:300]

IMAGENS 276 - 278
Cortes transversais n.ºs 4, 5 e 6
a passar no corpo n.º 2
[Escr 1:300]

O BLOCO

Como ponto central e regulador do gabinete do coletivo *BlankHiss* foi construído um bloco de betão, rebocado no seu interior e que contrasta com o pavimento de madeira utilizado no resto do espaço. O mesmo bloco é o primeiro plano visual que temos mal entramos no gabinete, a partir da caixa de luz.

Além das possíveis ocupações já mencionadas, o bloco aglomera mais funções dentro de si mesmo. Nos momentos em que a sala não tem nenhuma marcação, é igualmente uma zona de trabalho coletivo. Neste espaço existe um foco na cor azul da identidade do coletivo *BlankHiss*, através das cadeiras, existindo o complemento de uma grande mesa, feita de um conjunto de várias mais pequenas (a qual permite inúmeras disposições) e, ainda, arrumação adjacente às paredes e entre os vãos de acesso aos gabinetes envolventes.

A partir dessa arrumação, temos duas escadas amovíveis feitas de MDF (ver imagem 282), que permitem subir para cima dos armários e utilizar as paredes como meio de *brainstorming* ou exposição de trabalhos. Ainda, encima desses armários, podemos aceder à caixa de escadas existente e subir ao piso 1 ou mesmo ao topo do bloco, onde temos um espaço de trabalho cambiante, com luz indireta da claraboia e onde encontramos mesas facilmente desmontáveis.



IMAGEM 282
Corte transversal do bloco central,
c/ foco nas escadas amovíveis
[Esc 1:150]

IMAGEM 283
Axonometria explodida do bloco
central
[Esc 1:350]

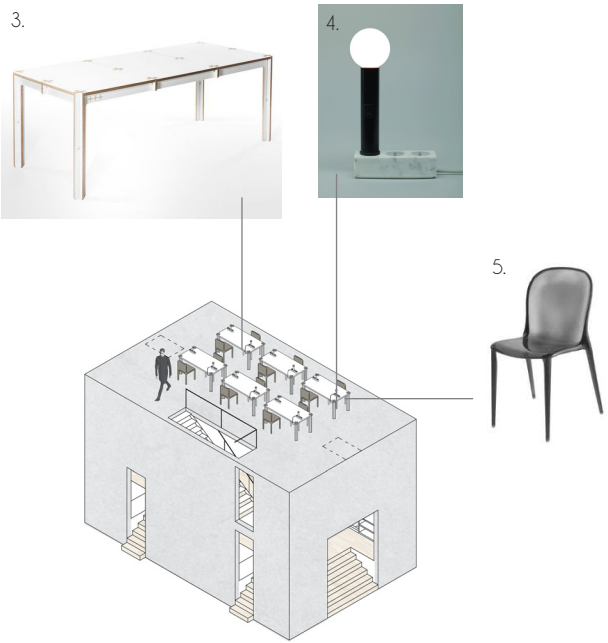
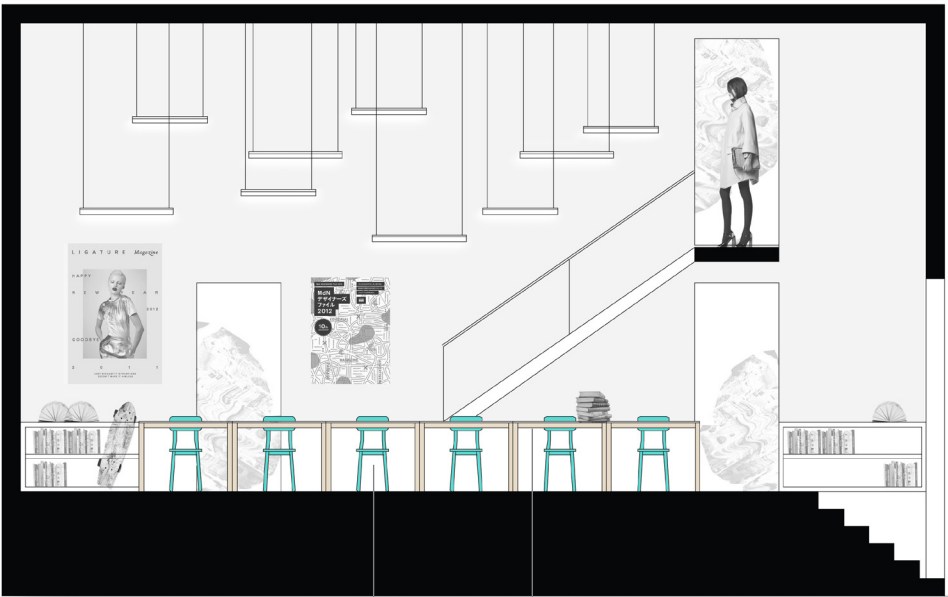
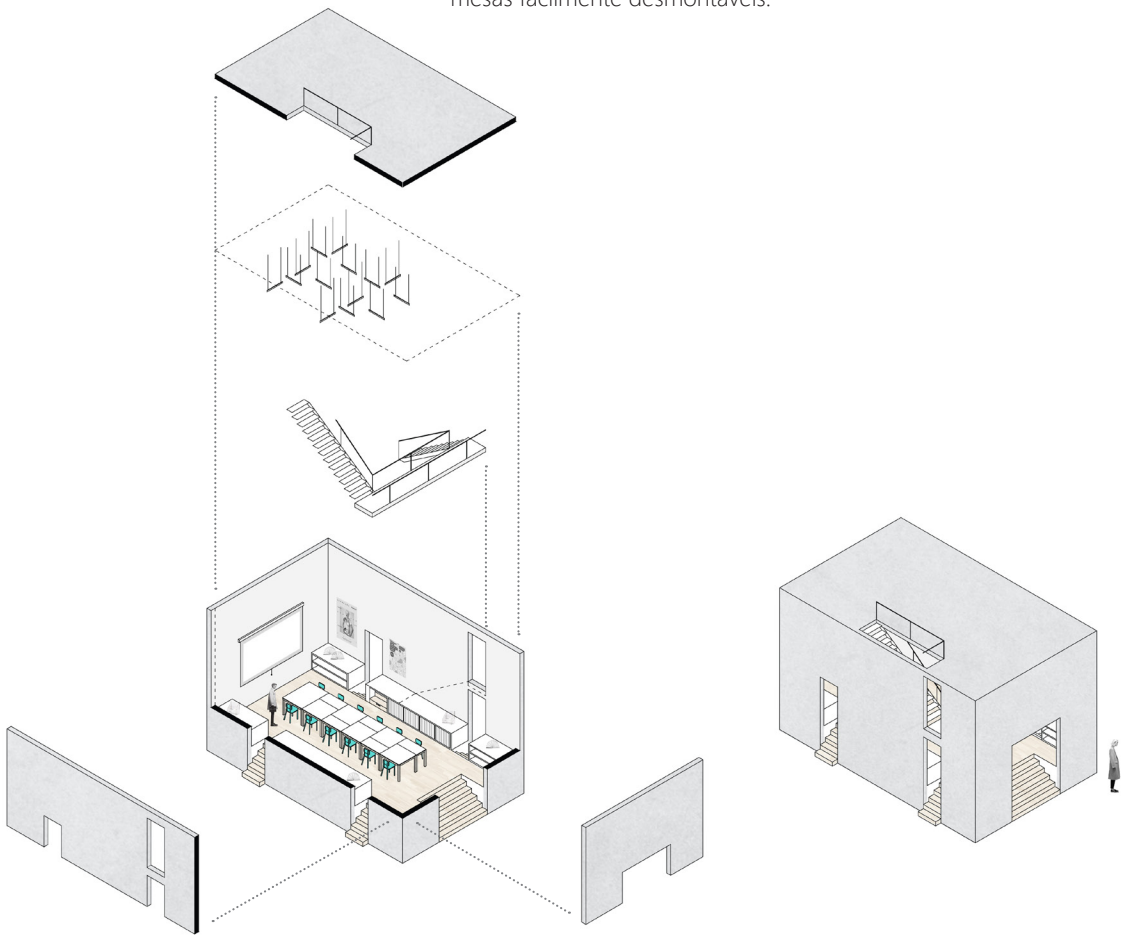
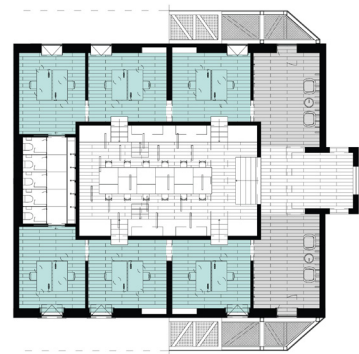


IMAGEM 284
Corte longitudinal do bloco central,
c/ seleção de mobiliário legendado
[Esc 1:80]

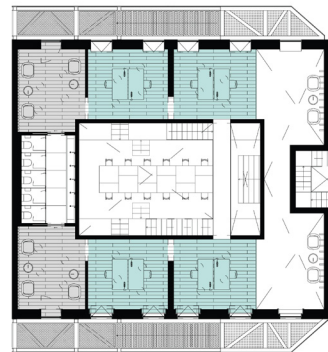
IMAGEM 285
Axonometria do bloco central,
c/ seleção de mobiliário legendado
[Esc 1:350]

- LEGENDA
1. Cadeira *Bop* de Normann Copenhagen | 2. Mesa *7 Wonders* de Amanda Karsberg
3. Mesa *+Table Series* de Fraaiheid | 4. Candeeiro com cabo de mármore de Stephanie Hornig | 5. Cadeira *Thalya* de Kartell

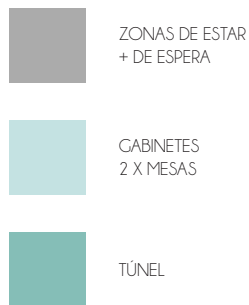
GABINETES



PISO TÉRREO



PISO 1

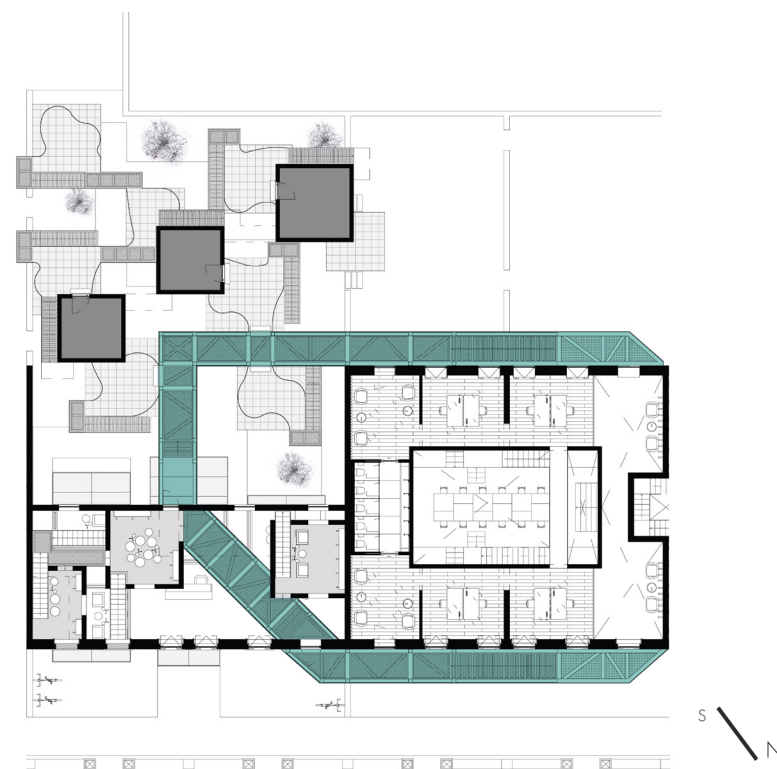


IMAGENS 286 + 287
Plantas do piso térreo e piso 1, respectivamente, c/ localização dos gabinetes e zonas de estar [Esc 1:400]

IMAGEM 288
Planta do piso 1 dos corpos n.º 2 e n.º 3, c/ foco no túnel [Esc 1:400]

PÁG. DA DIREITA
IMAGEM 289
Axonometria explodida do piso térreo [Esc 1:400]

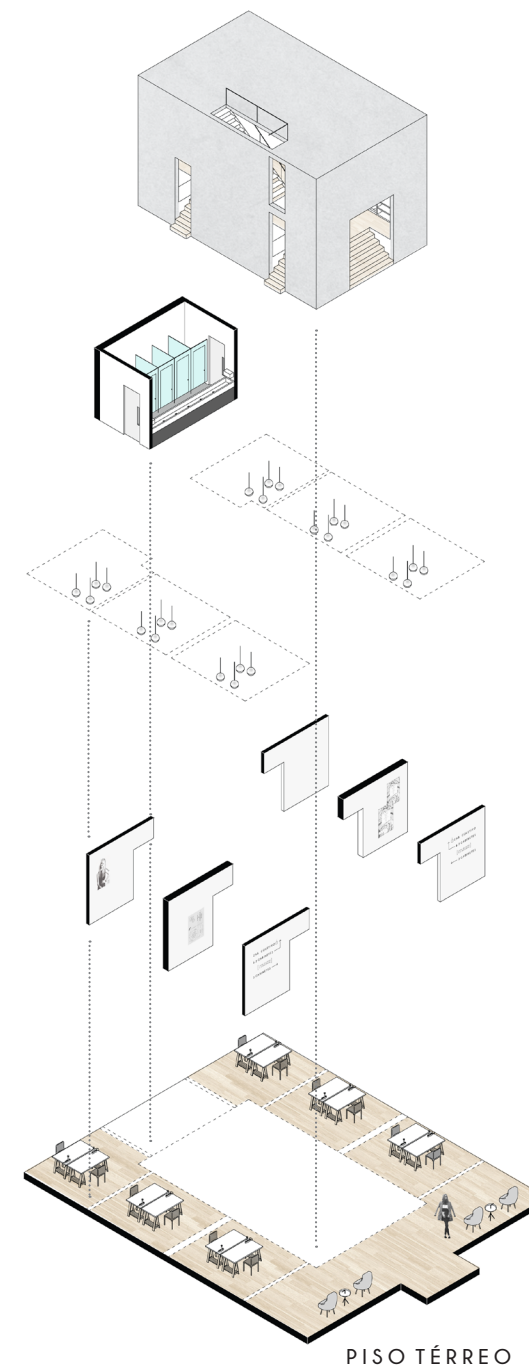
IMAGEM 290
Axonometria explodida do piso 1 [Esc 1:400]



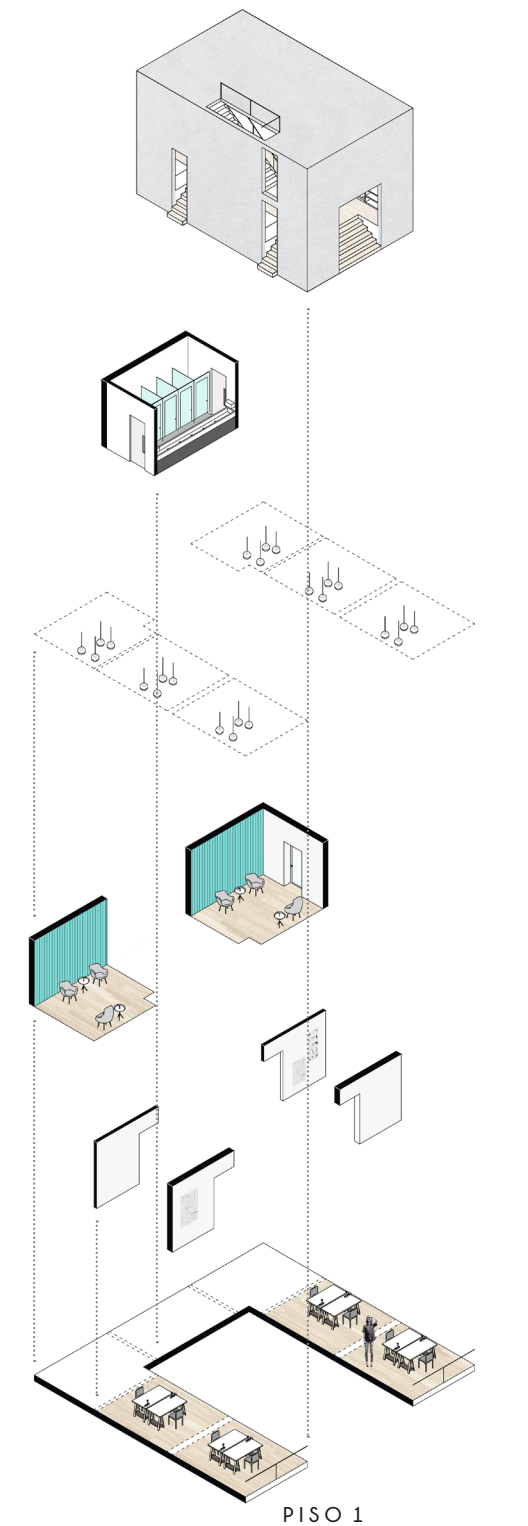
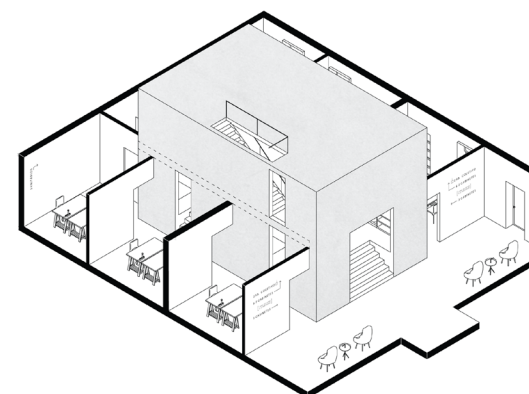
Na envolvente do bloco central, aproveitando as paredes da preexistência e construindo outras novas, organizaram-se gabinetes, zonas de estar e sanitários, criando-se assim uma atmosfera limpa para ser apropriada e vivida pelos criativos e clientes.

No piso térreo, adjacente à entrada do gabinete *BlankHiss* a partir da caixa de luz, existem duas zonas de estar ou de espera (se falarmos em clientes) com acesso ao túnel exterior construído, que liga este corpo à biblioteca e à oficina, em forma de elo e onde as esferas pública e privada se misturam (ver imagem 288). Também nesse piso, existem seis gabinetes para duas pessoas cada, que se ligam a partir de um corredor de passagens colado ao bloco central. Quanto ao piso 1, no mesmo encontramos quatro gabinetes da mesma tipologia e duas zonas de estar (sendo que estas têm uma parede ondulada e pintada com o azul da identidade do coletivo) (ver imagens 286 e 287). Em ambos os pisos existe uma zona de sanitários de dupla entrada, visto que o gabinete foi construído em simetria.

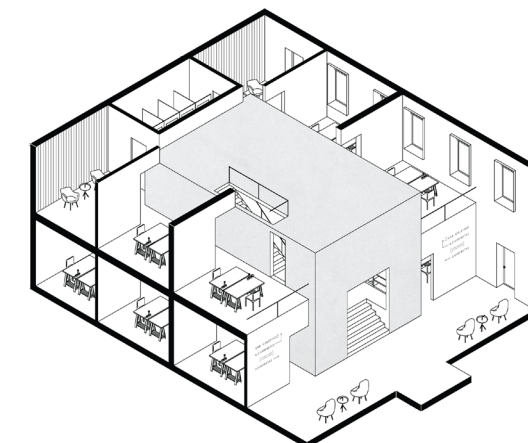
Ainda, a partir do bloco central temos acesso a uma outra área de trabalho tanto no seu interior, como no seu topo (como já foi mencionado anteriormente). No total, podemos dizer que existe espaço para vinte pessoas nos gabinetes duplos, doze no interior do bloco e outras doze no seu topo, ainda que estes dois últimos espaços sejam abertos igualmente a outras atividades.

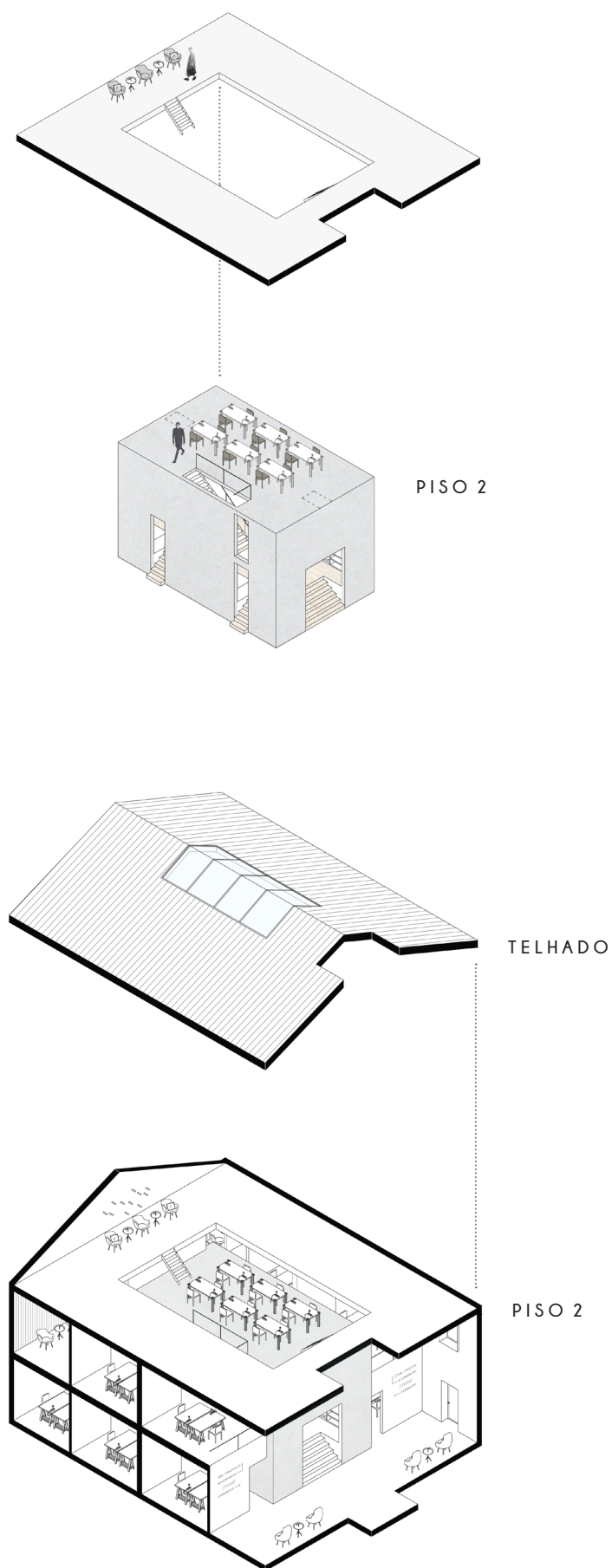


PISO TÉRREO



PISO 1

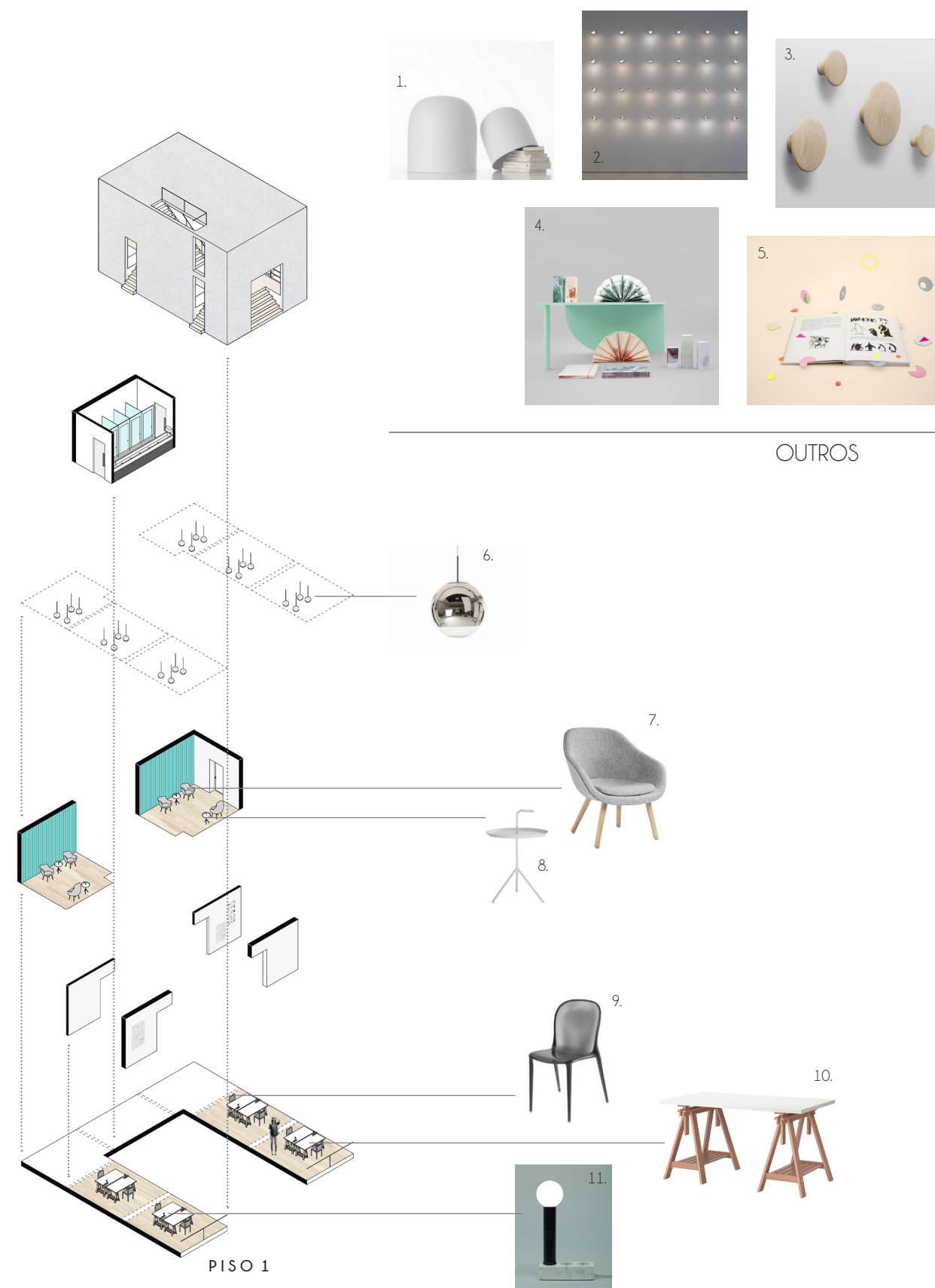




PÁG. ATUAL
IMAGEM 291
 Axonometria explodida do piso 2
 + topo do bloco central
 [Esc 1:400]

IMAGEM 292
 Axonometria total, c/ telhado
 [Esc 1:400]

PÁG. DA DIREITA
IMAGEM 293
 Axonometria explodida do piso 1,
 c/ seleção de mobiliário legendado
 [Esc 1:400]



LEGENDA

1. Arrumação secreta *Fantôme* de Vaulot & Dyèvre | 2. Candeeiro de parede *Ozen Vetro* de Davide Groppi | 3. Cabides *The Dots* de Muuto | 4. Arrumação *Plissé* de HAY |
 5. Marcadores *Colour notes* de HAY | 6. Candeeiro *Mirror Ball* de Tom Dixon | 7. Candeeiro *AALB2* com almofada de HAY | 8. Mesa de apoio *DLM* branca de HAY |
 9. Cadeira *Thalya* de Kartell | 10. Secretária *Gabiente* de Ikea | 11. Candeeiro com cabo de mármore de Stephania Hornig



IMAGEM 294 + 297
Renders do modelo tridimensional
do corpo n.º 2

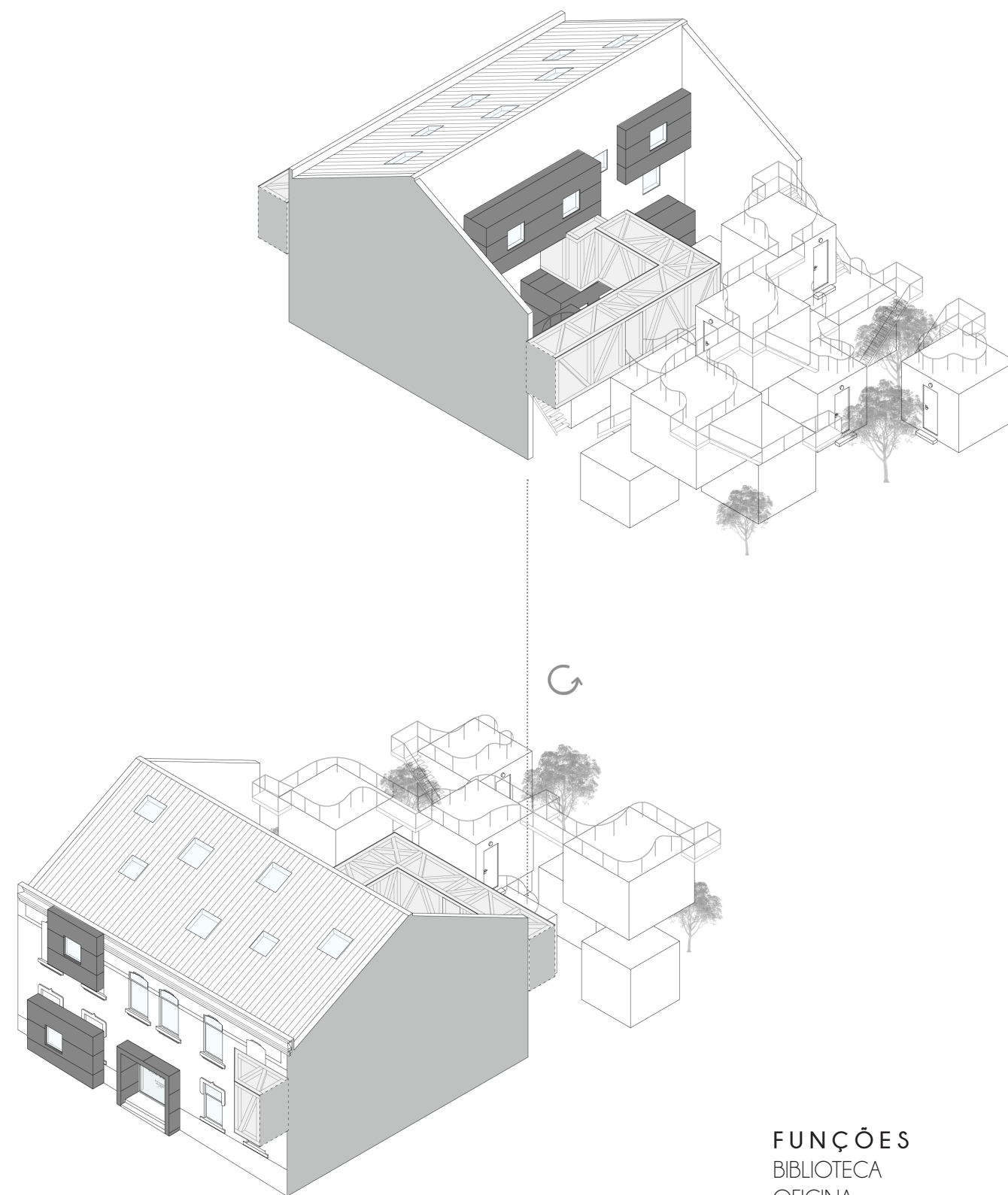


CORPO

ARQ.

Nº 3

[2.3.2.3.]

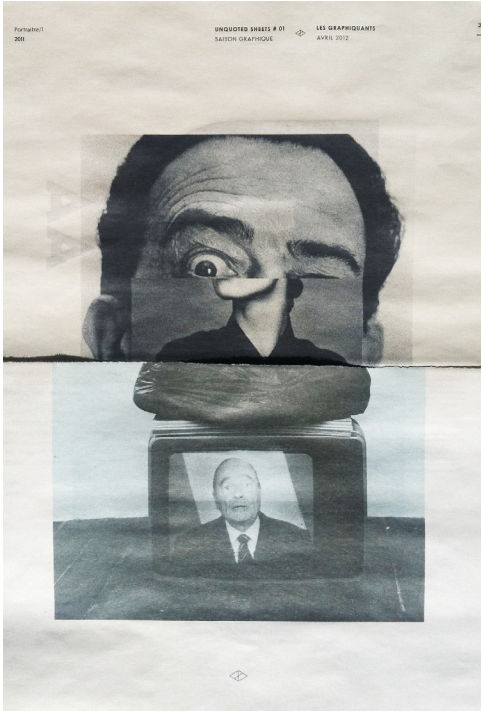


FUNÇÕES
BIBLIOTECA
OFICINA

IMAGEM 298
Axonometrias do corpo n.º 3,
c/ vista de frente e das traseiras
[Esc 1:300]



CONCEITO



ILUSÕES SURREALISMO



CONTRASTES AGLOMERAÇÕES

PÁG. DA ESQUERDA
IMAGEM 299
Capa do CD *Specialothers* de Kahimi
Karie, Johan Prag

IMAGEM 300
Unquoted Sheets, Les Graphiquants

IMAGEM 301
Ordinaires, Matthieu Gafsou, 2010

IMAGEM 302
Capa para a *NeXt*, Paul Rand, 1986

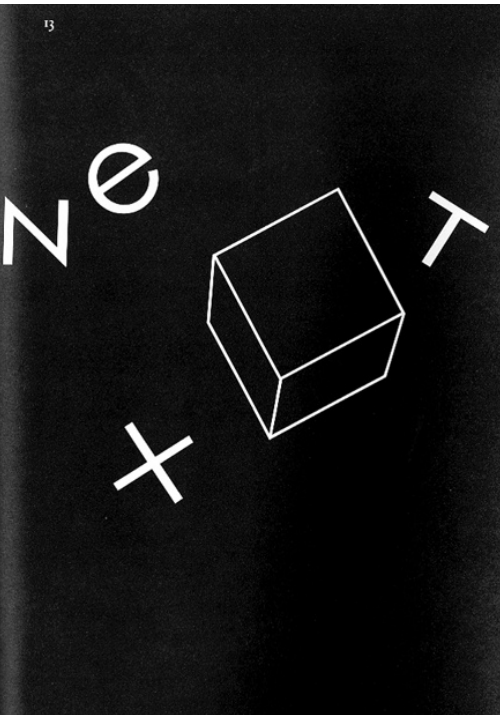
IMAGEM 303
Greetings Poster B / Haguruma
Envelope, Shinnoske Design, 2011

PÁG. ATUAL
IMAGEM 304
Efeito marmoreado

IMAGEM 305
Catálogo para a *COS*, Wednesday

IMAGEM 306
Apartamentos em Tóquio, Fujimoto, 2010

IMAGEM 307
Distrito Capital, Joseph Dirand, México, 2009



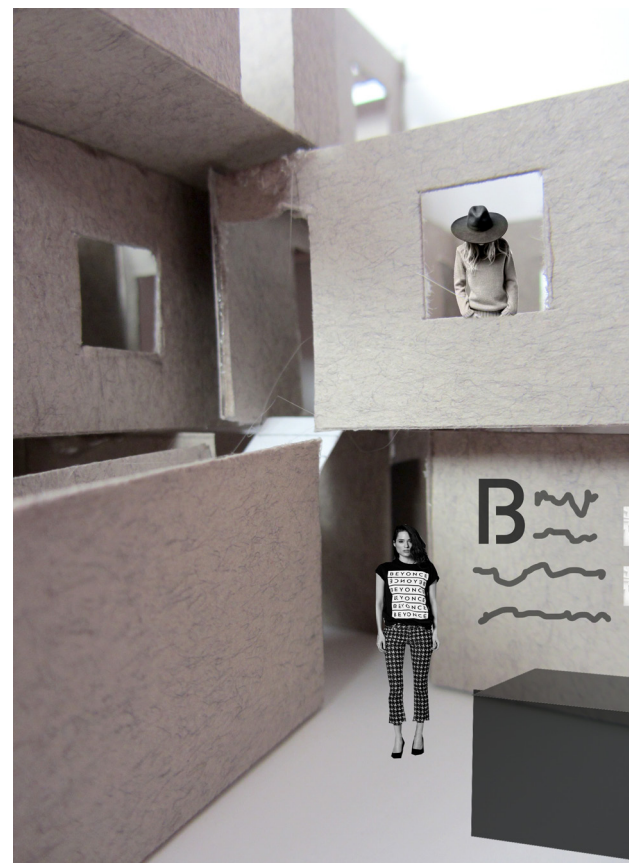
O ESPAÇO

Aglomerações, cortes e o inverso das atmosferas. Estes três aspetos respiram-se no ambiente deste corpo arquitetónico. Utilizando como alicerce a zona já demolida existente no agrupamento e demolindo uma das paredes mieiras, dividiu-se longitudinalmente o interior do exterior, a biblioteca da oficina. O que era interior virou exterior, e vice-versa, enquanto que o vazio foi preenchido.

Através de aglomerações de caixas com vida, organizaram-se diferentes espaços e ligações (incluindo o túnel que nasce no gabinete), onde o utilizador perde-se num emaranhado de livros, de espaços, de ferramentas e de disciplinas. Como Dali salientava, não devemos ter medo da perfeição porque nunca a alcançaremos. Apesar de termos nestes dois espaços todos os suportes necessários que poderiam fazer de nós a pessoa mais completa e preenchida de sabedoria (e, consequentemente de alguma forma perfeita) nunca conseguiremos ser totalmente dessa forma. E nessa busca, perdemo-nos pelo espaço.



IMAGEM 308
Fotomontagem da maquete do corpo n.º 3, finalizada a 6 de Maio de 2013



IMAGENS 309 + 310
Fotomontagens da maquete do corpo n.º 3, finalizada a 28 de Maio de 2013



IMAGENS 311 + 312 + 313
Plantas do piso térreo, piso 1 e piso 2, respetivamente, do corpo n.º 3, c/ divisão entre interior e exterior [Esc 1:300]

BIBLIOTECA



IMAGEM 314
Fotomontagem da maquete do
corpo n.º 3, finalizada a
28 de Maio de 2013

A organização espacial da biblioteca cresceu através da noção da aglomeração como um vírus. Contudo, esse vírus incapaz de se conter no interior, corta tanto a fachada como a nova parede divisória com a oficina, dando evidências de uma explosão espacial no interior sem ainda termos efetivamente entrado no espaço.

Após inúmeros estudos sobre o ambiente da biblioteca, consolidou-se um projeto onde a área total é organizada com blocos de betão sem teto (rebocados e alcatifados no seu interior), que assentam no piso térreo revestido com um pavimento vinílico e, que quando saem pelas fachadas, são revestidos de painéis de zinco negro nas paredes e no teto construído.

Ainda, o túnel, que cresceu do gabinete, irrompe o amontoado de esferas espaciais e a sua inicial dinâmica privada mistura-se com a pública, visto que o mesmo funciona como ligação entre blocos na biblioteca.

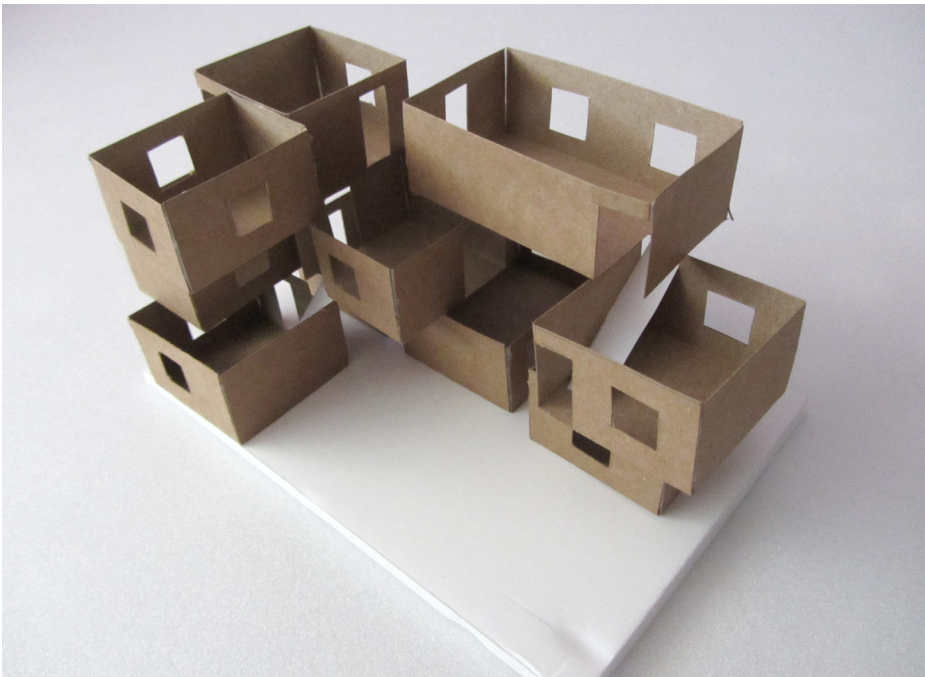


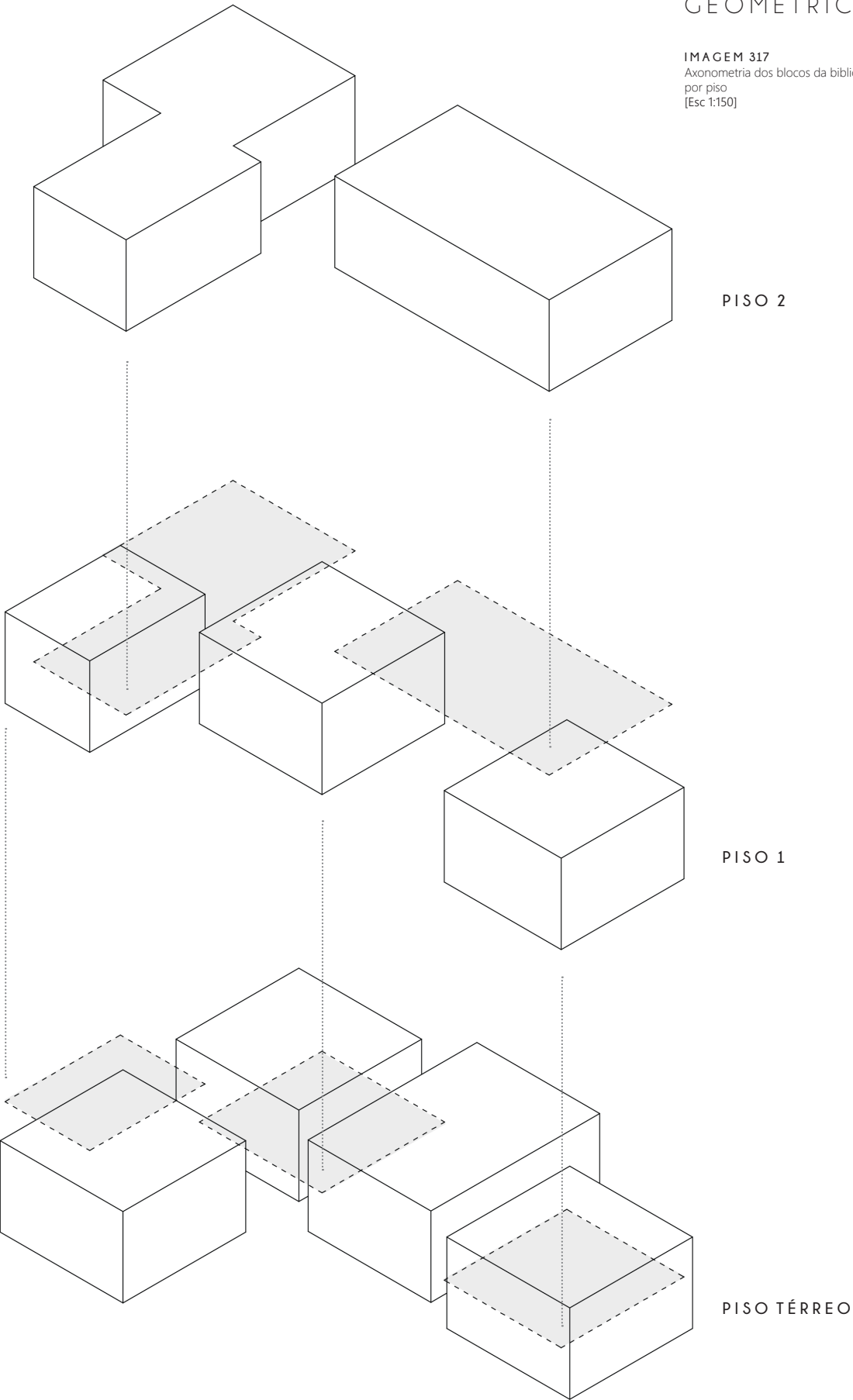
IMAGEM 316
Fotografia da maquete da biblioteca,
finalizada a 22 de Setembro de 2013

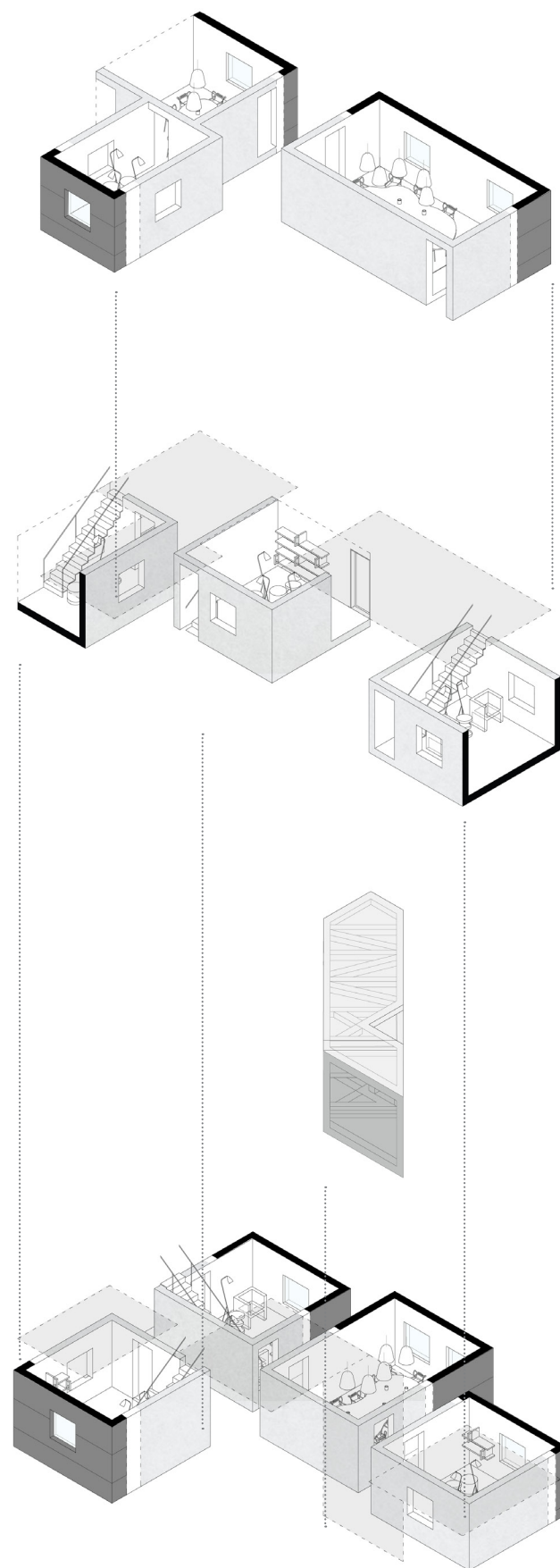


IMAGEM 315
Fotografia da maquete da biblioteca,
finalizada a 28 de Maio de 2013

LÓGICA GEOMÉTRICA

IMAGEM 317
Axonometria dos blocos da biblioteca
por piso
[Esc 1:150]





PISO 2

PISO 1

TÚNEL

PISO TÉRREO

IMAGEM 318
Axonometria dos blocos da biblioteca
por piso, c/ materiais e o túnel
[Esc 1:250]

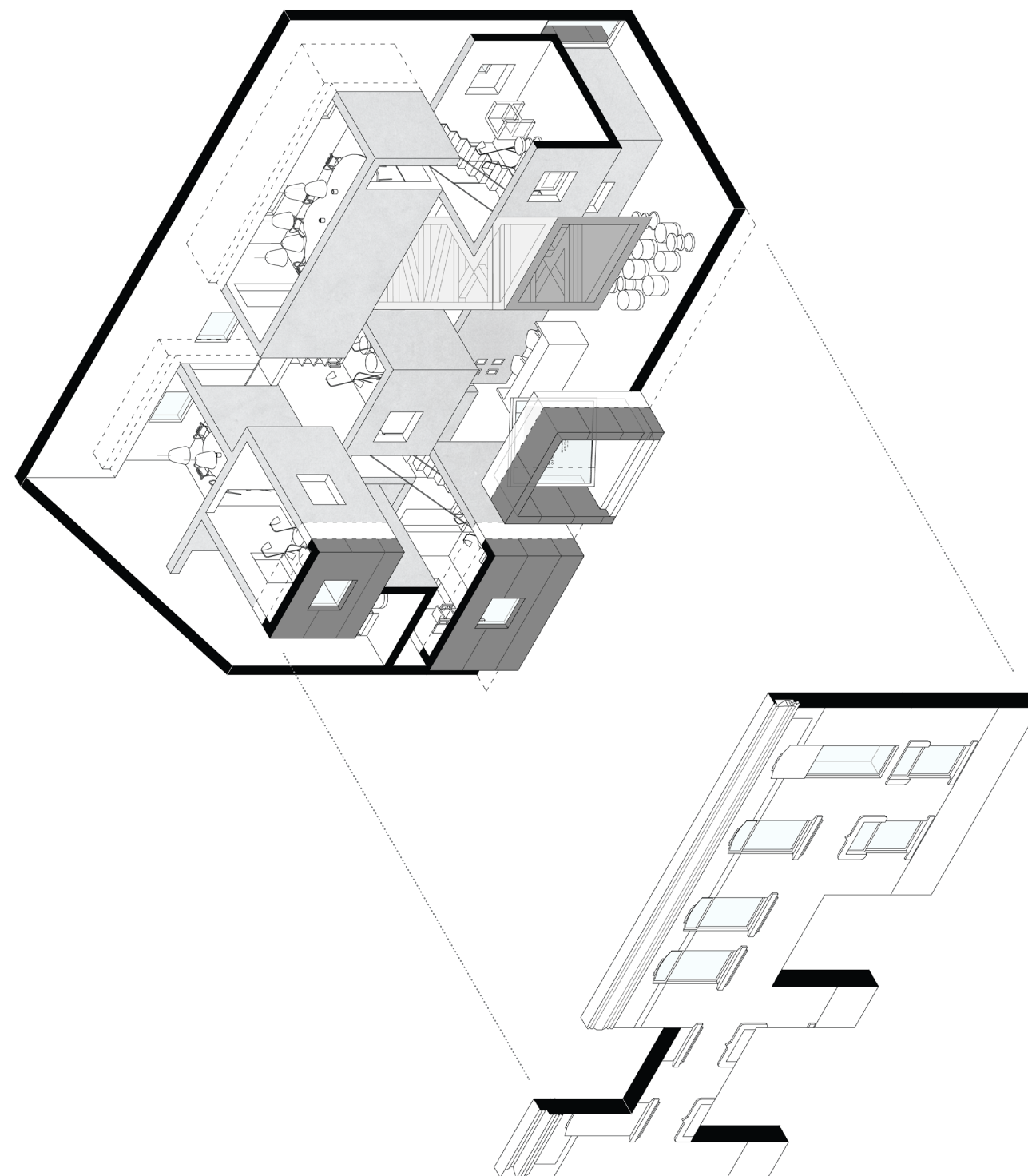
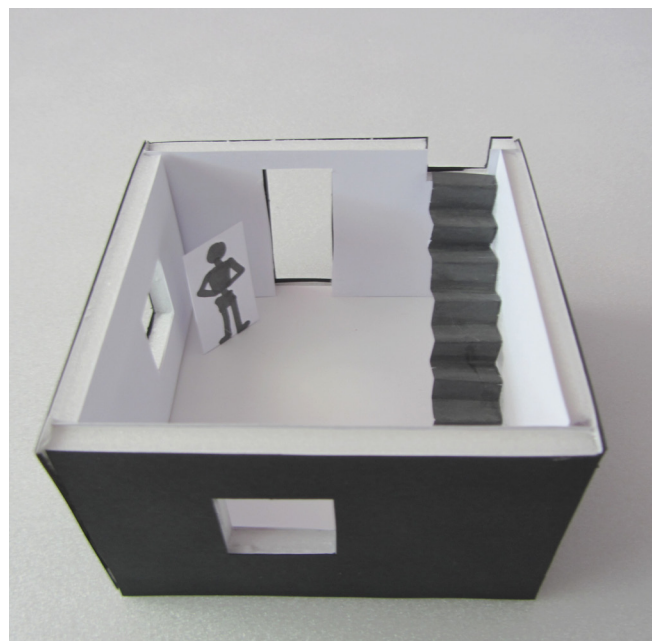
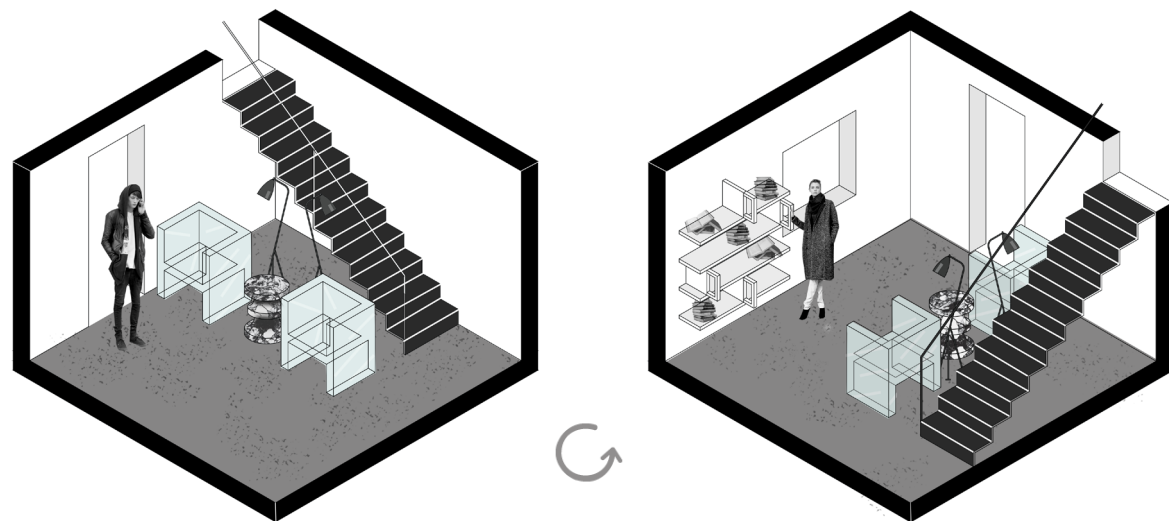


IMAGEM 319
Axonometria da biblioteca,
s/ a fachada frontal
[Esc 1:200]

Os blocos têm duas dimensões base. Contudo, dependendo das ligações e do espaço, essas mesmas vão variando. Quanto ao seu interior, foram concebidos três ambientes distintos que vamos encontrando repetidos ao longo da biblioteca. Desta forma, temos um ambiente mais direcionado para o trabalho, com uma duração de estar mais longa, e outros dois de acesso e consulta de livros, nos quais a duração é mais curta.

As ligações, além do túnel, são feitas através de escadas estrudidas. Estas escadas têm um efeito ilusório, visto que no espelho e cobertor têm uma tonalidade escura, enquanto que no seu avesso são brancas, dando a sensação que as mesmas não existem no espaço. Como se misturam com a cor branca das paredes, só ao caminharmos no interior do bloco é que as escadas surgem perante o nosso olhar (ver imagens 321 e 322).

IMAGEM 320
Axonometrias de um dos blocos da biblioteca
[Esc 1:100]



IMAGENS 321 + 322
Fotografias da maquete de um bloco, c/ pormenor do efeito das escadas, finalizada a 22 de Setembro de 2013

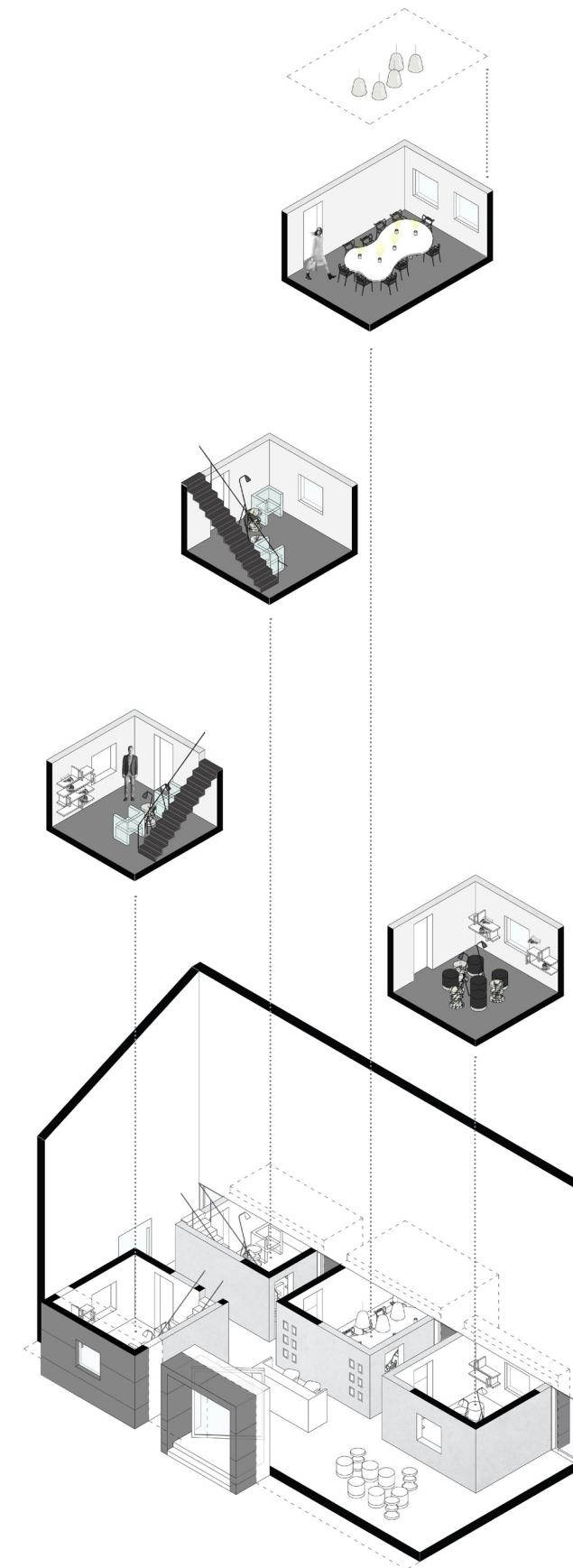
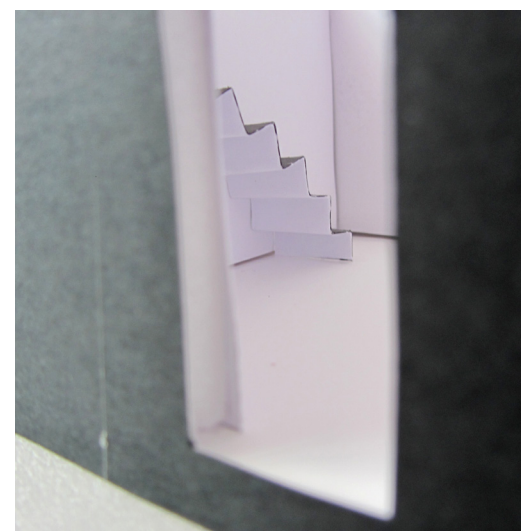


IMAGEM 323
Axonometria dos blocos do piso térreo
[Esc 1:300]

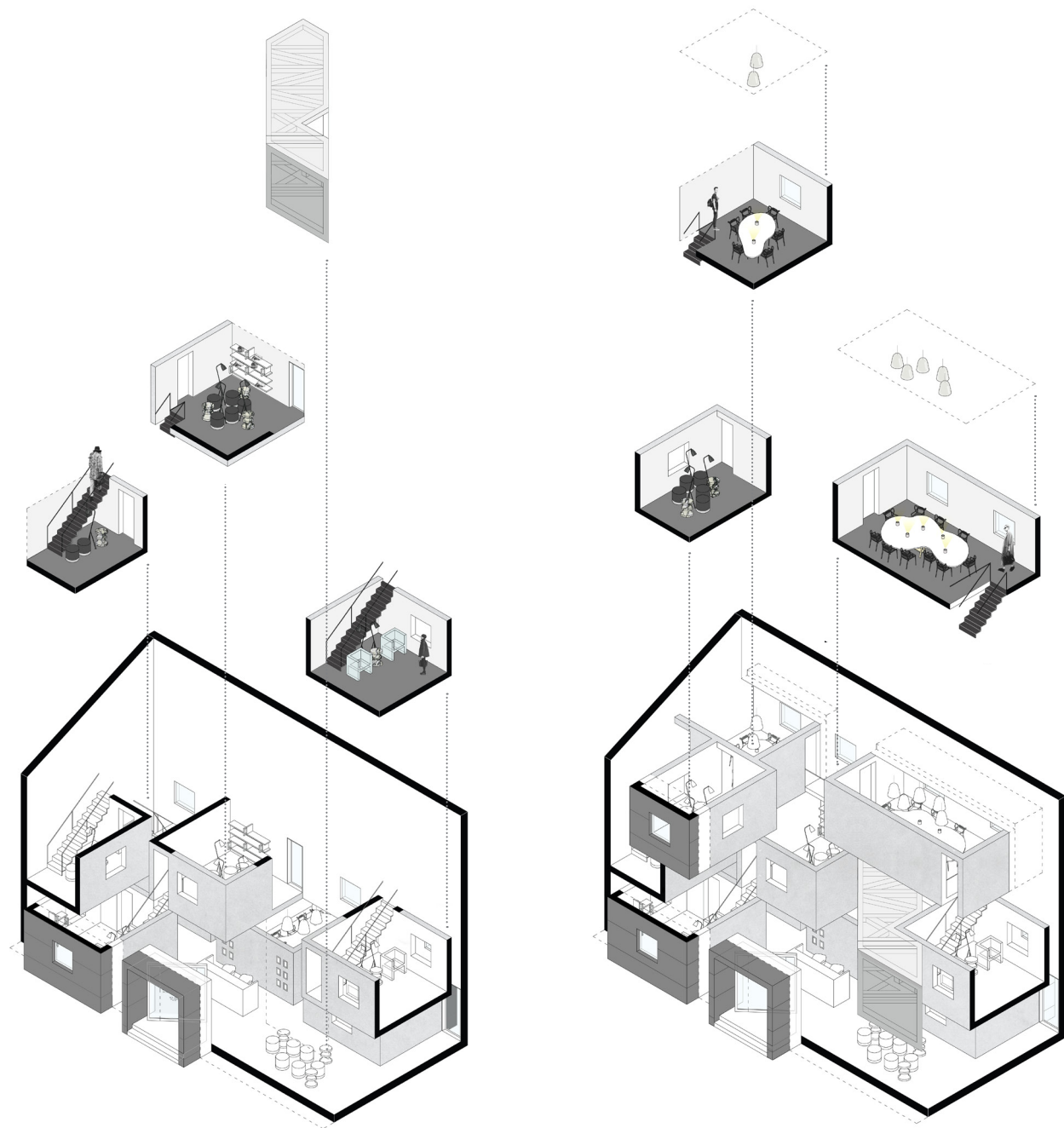


IMAGEM 324
Axonometria dos blocos do piso 1
[Esc 1:300]

IMAGEM 325
Axonometria dos blocos do piso 2
[Esc 1:300]

PÁG. DA DIREITA
IMAGENS 326 - 328
Vistas dos diferentes ambientes dos
blocos, c/ seleção de mobiliário
legendado
[Esc 1:50]

As ilusões também são perceptíveis através do mobiliário. As mesas têm formas ondulantes como os relógios derretidos que vivem intrinsecamente ligados ao Surrealismo. Os candeeiros, apoiados por iluminação embutida nos blocos de betão, têm o foco de luz vindo da mesa para o abajur. Os bancos estofados têm uma base de latão polido que dá a sensação de que flutuam. As mesas de apoio, em forma de pilar, são marmoreadas. O sistema luminoso das estantes são divisórias de livros. E os próprios cadeirões são transparentes (ver imagens da 326 à 328).



LEGENDA

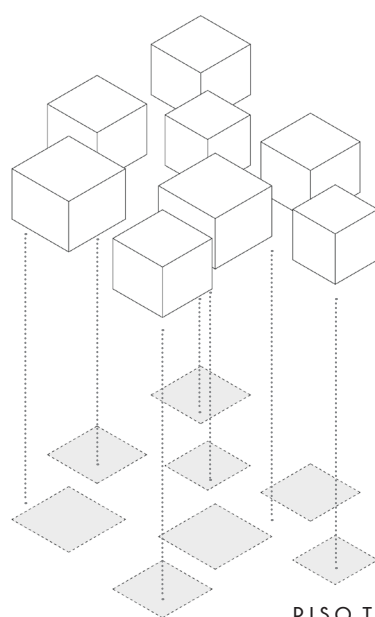
1. Cadeira *Masters* da Kartell | 2. Candeeiro *Coherence* de Daniel Rybakken | 3. Mesa com forma orgânica de MDF lacado e pés de cavalete de albúzia maciça | 4. Candeeiro *Grossman Grashoppa* da GUBI | 5. Candeeiro com divisória *Tubic* da ANTA | 6. Cadeiras estofadas com tira de latão polido na base inferior | 7. Mesa de apoio *Bishop* de India Mahdavi | 8. Candeirão *Invisibles* de Tokujin Yoshioka



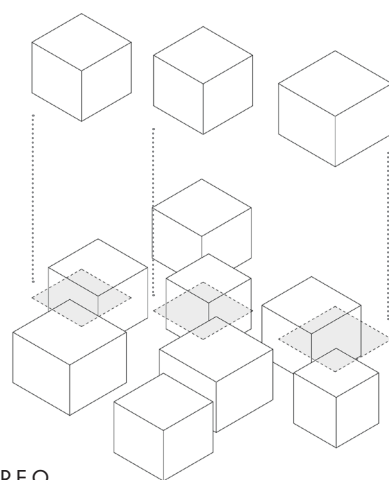
OFICINA

Seguindo o mesmo conceito da biblioteca, prosseguimos para a oficina. Já no exterior, a oficina mantém a lógica do amontoado de blocos, contudo, estes podem ser agora considerados como caixas de betão (rebocadas e com pavimento de betão no interior). O vírus que se apropriou da biblioteca deixou-se levar para o exterior e deu a forma à oficina.

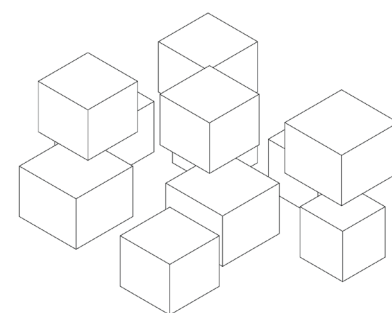
A oficina é constituída por onze caixas numeradas, nas quais confluem diversas áreas (como sala de serigrafia e de impressão) que servem de apoio tanto ao gabinete, como mesmo a criativos da nossa cidade. Esta malha aglomerada, igualmente interrompida pelo túnel, tem acessos verticais, a partir dos quais o corrimão se prolonga e delimita áreas de segurança através formas ondulantes, trazendo consigo o Surrealismo que já se tinha analisado da biblioteca.



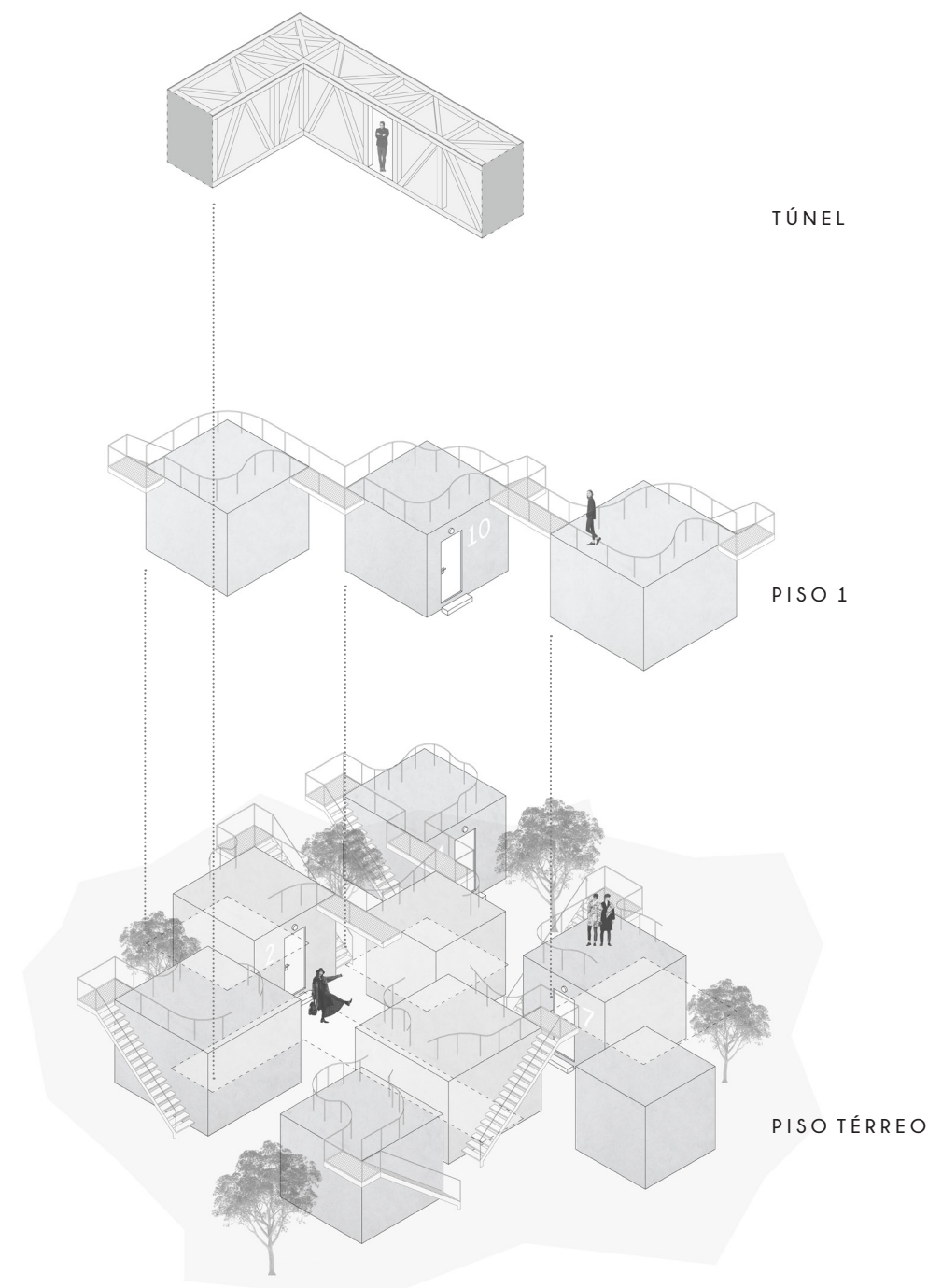
PISO TÉRREO



PISO 1



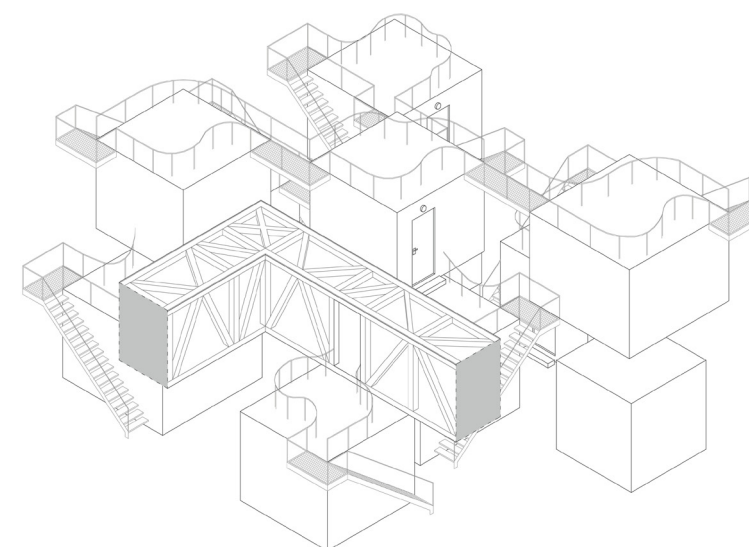
LÓGICA GEOMÉTRICA



TÚNEL

PISO 1

PISO TÉRREO



PÁG. DA ESQUERDA
IMAGENS 329 + 330
Fotomontagens da maquete da oficina, finalizada a 10 de Agosto de 2013

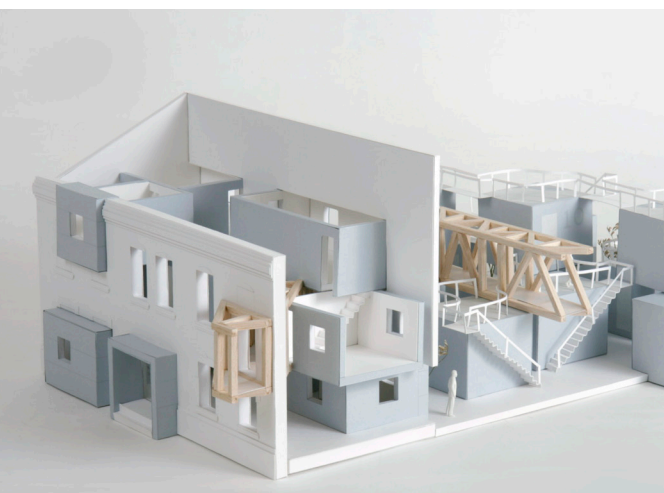
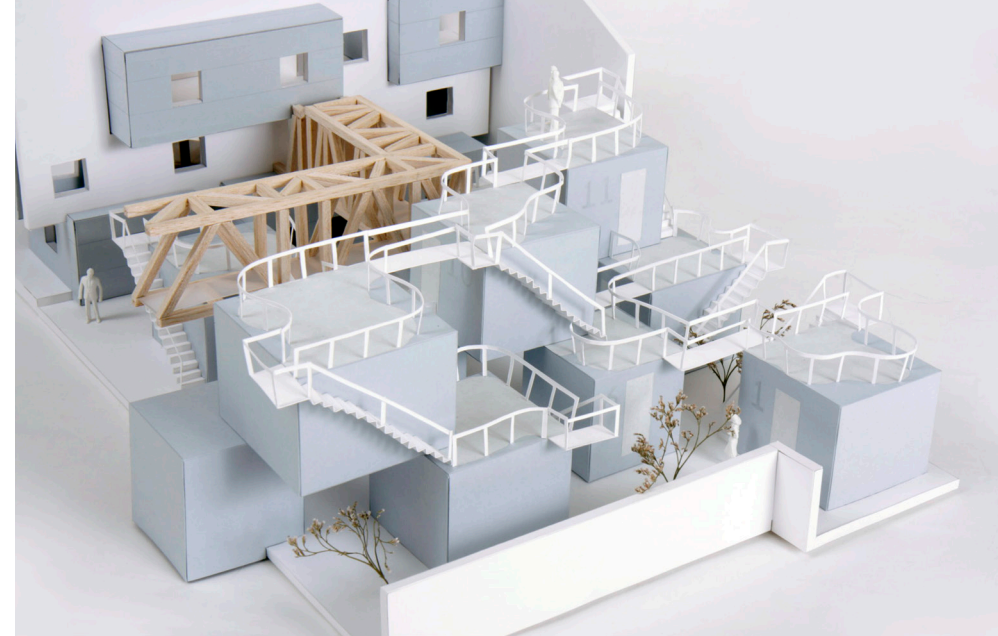
IMAGEM 331
Fotomontagem da maquete da oficina, finalizada a 28 de Maio de 2013

IMAGEM 332
Axonometrias dos blocos da oficina por piso [Esc 1:400]

PÁG. ATUAL
IMAGEM 334
Axonometria dos blocos da oficina por piso, c/ materiais e túnel [Esc 1:250]



PÁG. ANTERIOR, ATUAL E DA DIREITA
IMAGENS 334 - 344
 Maquete final de projeto,
 finalizada a 5 de Janeiro de 2014

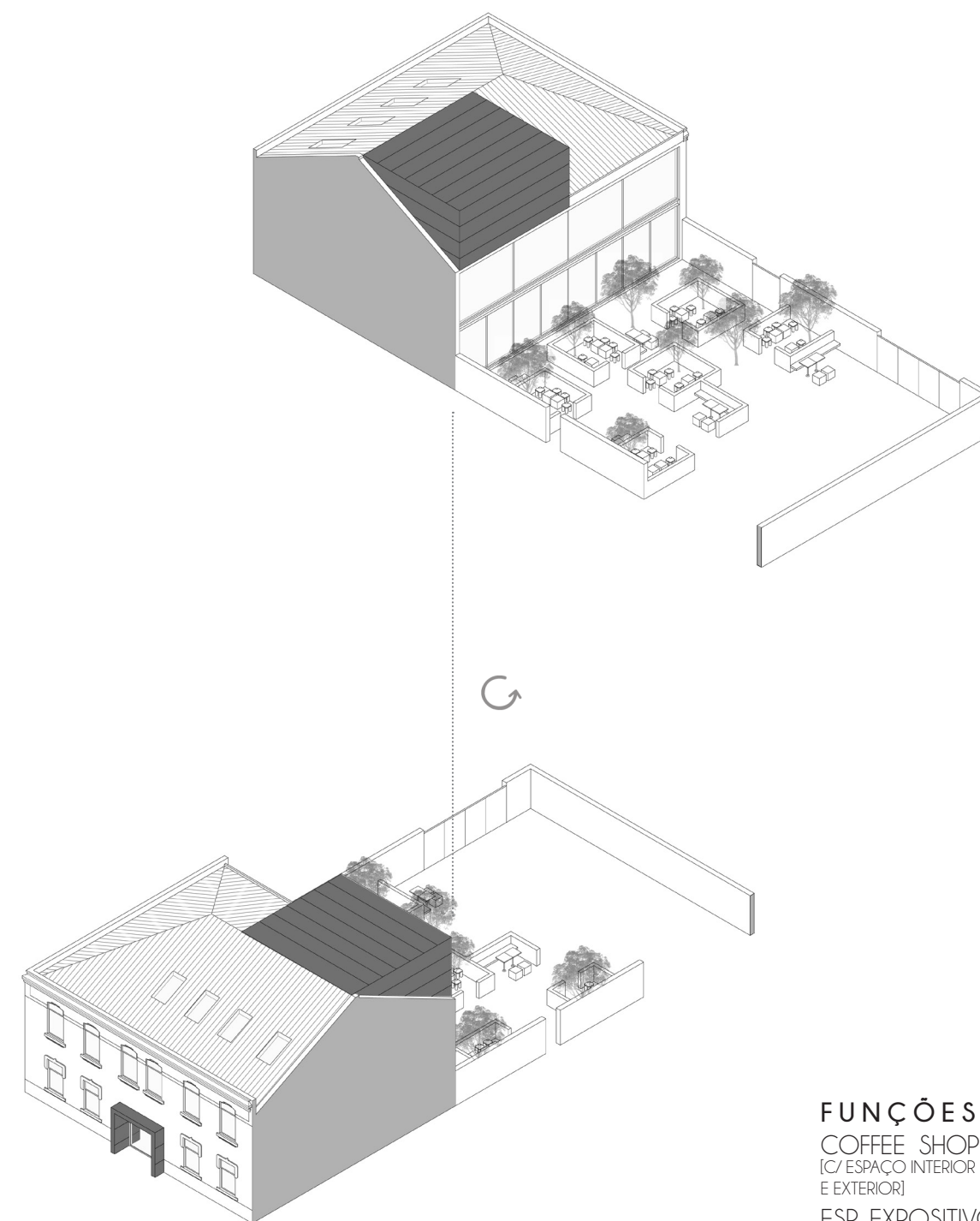


CORPO

ARQ.

Nº 4

[2.3.2.4.]



FUNÇÕES
COFFEE SHOP
[C/ ESPAÇO INTERIOR
E EXTERIOR]
ESP. EXPOSITIVO
ESP. COWORKING

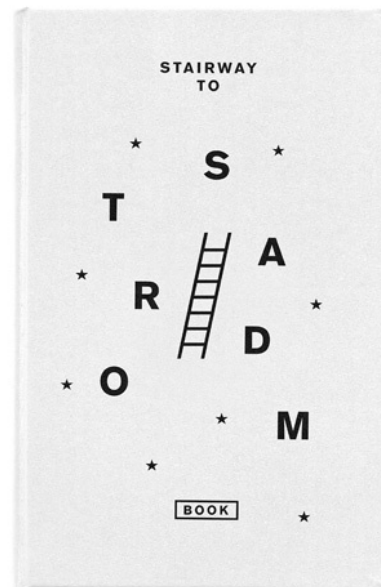
IMAGEM 345
Axonometrias do corpo n.º 4,
c/ vista de frente e traseiras
[Esc 1:400]



CONCEITO



NUVENS
PATAMARES
PERSPETIVAS
EXTERIOR NO INTERIOR



PÁG. DA ESQUERDA
IMAGEM 346
Papel de parede *Dutch Skies* de Little Owl, 2013

IMAGEM 347
Cavity, Noémie Goudal, 2012

IMAGEM 348
Sem nome, Martin Zad, 2013

PÁG. ATUAL
IMAGEM 349
Fotografia do catálogo de Mlle Clothing de O/I 2013

IMAGEM 350
Flamboy Kolbe, Viviane Sassen

IMAGEM 351
Stairway to Stardom, Ruslana Lyzchicko

IMAGEM 352
Fotografia do catálogo de Paul Jung

IMAGEM 353
Cena de The Truman Show, Peter Weir, 1998

O ESPAÇO

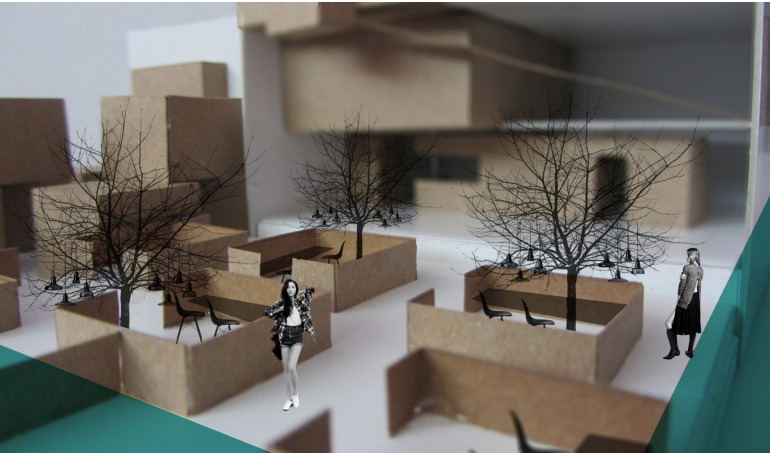
Inspirado nas nuvens e na noção de que a cada passo que damos subimos até ao céu, o espaço foi pensado em patamares.

Na coffee shop, localizada no piso térreo, temos uma zona de atendimento (em forma de um bloco de betão, o qual contrasta com o pavimento de betão com pigmento de óxido de ferro), acesso à biblioteca e ainda várias áreas de estar. Podemos tanto estar numa zona mais rápida com um balcão alto, como sentarmo-nos nas mesas agrupadas e com várias alturas ou, ainda, aceder ao jardim interior ou exterior. O jardim, no qual foram reutilizados os muros da preexistência e construídos outros novos, tem uma forma labiríntica, permitindo a organização de zonas de estar, complementadas com pavimento de gravilha e aberturas com vegetação.

Já no piso 1 encontramos o espaço expositivo. Para aceder deste espaço ao piso 2, existe uma varanda que nos direciona para uma escadas suspensas, pelas quais subimos até um bloco igualmente suspenso construído na estrutura do telhado e onde se localiza o espaço de coworking. Toda a habitação tem ligação direta com o exterior, graças ao pano de vidro que divide o interior com o quintal e, ainda, todos os patamares estão ligados através do elevador.



IMAGENS 354 + 355
Fotomontagens da maquete do corpo n.º 4, finalizada a 9 de Junho de 2013



PISO 2



PISO 1



PISO TÉRREO

IMAGENS 356 + 357 + 358
Plantas do piso térreo, piso 1 e piso 2, respetivamente, do corpo n.º 4 [Esc 1:300]



IMAGEM 359
Axonometria do corpo n.º 4
por pisos
[Esc 1:300]

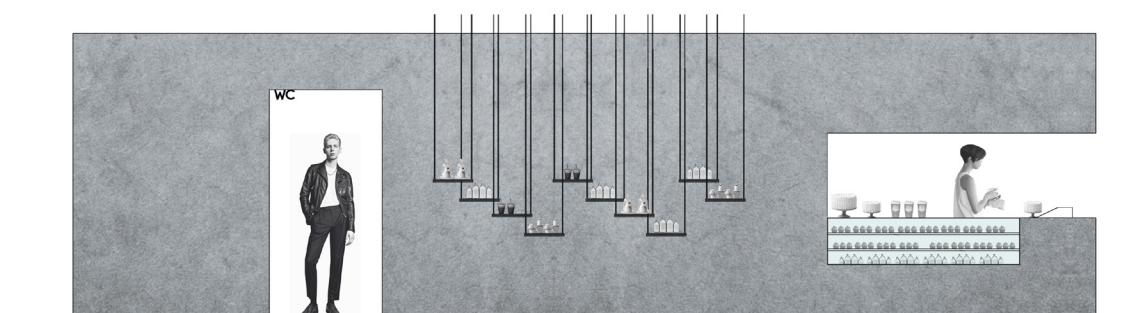
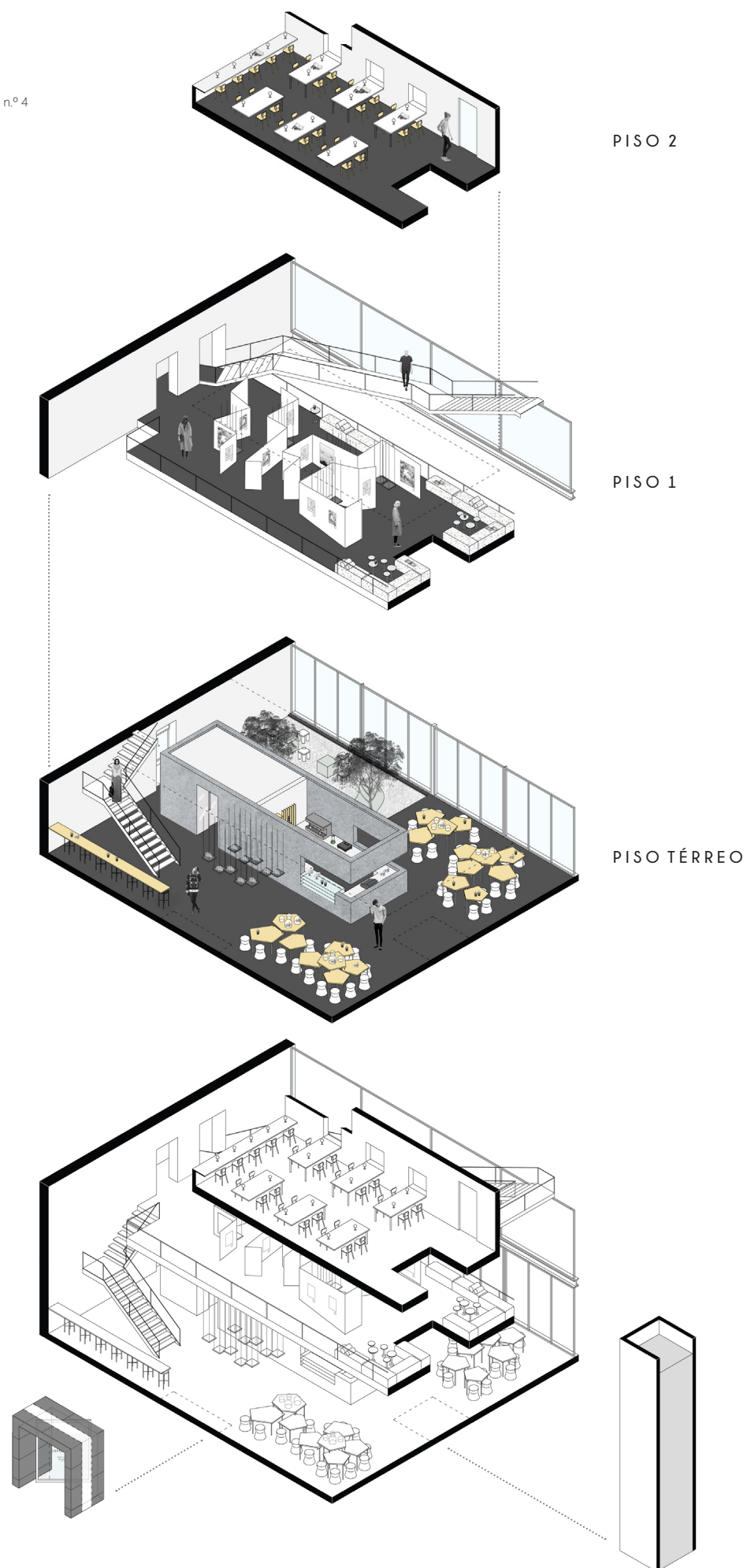


IMAGEM 360
Vista do bloco de betão e do corredor
expositivo
[Esc 1:80]

O bloco de betão, localizado no piso térreo, organiza a zona de atendimento e confeção, como também os sanitários (ver imagem 360). Como a sua altura é menor do que a do pé direito, e devido ao sistema de iluminação indireta existente no interior, ele liberta-se ainda mais no espaço.

Também, existe um corredor expositivo onde, através de suportes de aço suspensos do teto, temos sumos e comida devidamente embalada pronta a levar, para os clientes que estejam com mais pressa ou que saibam exatamente o que pretendam.

Quanto à zona de estar mais demorada, a sua particularidade são as mesas agrupadas. O conjunto de mesas com duas alturas diferentes, ligadas entre si, foram pensadas como se fossem nuvens abstratas, sendo que nas mais altas temos um sistema expositivo de vidro, dando a sensação de um banquete (ver imagem 361). Ainda que não existam chandeliers para fortificar essa noção de reunião, diversas lâmpadas nascem do teto a várias alturas, vendo-se o seu reflexo nas caixas de vidro das mesas mais altas.

IMAGEM 361
Vista das mesas agrupadas
[Esc 1:30]



O espaço expositivo é uma área adaptável. Apesar de em primeiro momento pensar-se nele limpo, tendo como único aspeto relevante a iluminação embutida e os sofás, tentou-se criar um *display* expositivo. Visto que o próprio coletivo *BlankHiss* teria os seus trabalhos aqui exibidos, criou-se um espaço expositivo feito a partir de percursos cruzados e labirínticos, inspirados no desfile da Dior (ver imagem 363). A sua estrutura é feita de MDF pintado e a mesma fica suspensa no ar (presa ao teto a partir de fios metálicos) (ver imagem 362).

Obviamente, este projeto não seria definitivo. O objetivo deste espaço é que a todo o momento apareçam novas apropriações artísticas (ver imagens 364 e 365). Além de serem obras interessantes para serem analisadas a partir de vários ângulos (o que seria possível a partir do caminho suspenso anteriormente mencionado), também tornariam o espaço expectante para aqueles que entram neste corpo arquitetónico e facilmente avistam o piso 1.

Já o espaço de coworking, parte da ocupação de uma caixa suspensa, criada a partir da construção do novo telhado. As três novas claraboias enquadram os vãos da caixa suspensa, fazendo com que o cliente que utilize o espaço para trabalhar tenha a luz focada na sua mesa, ainda que existam elementos de iluminação adjacentes e disponíveis no espaço.

IMAGEM 362
Axonometria do espaço expositivo
[Esc 1:300]

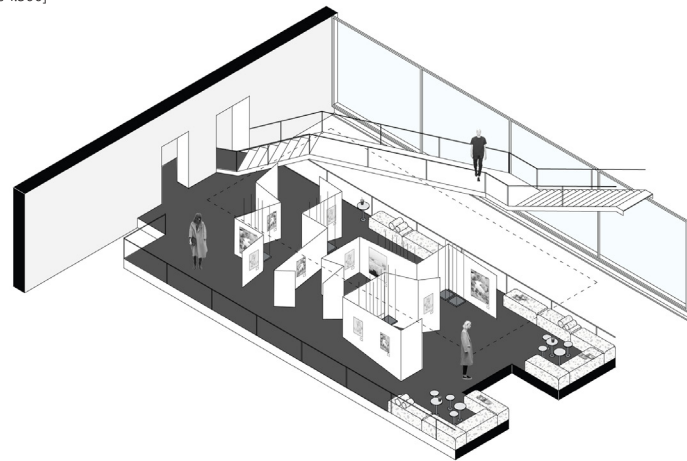
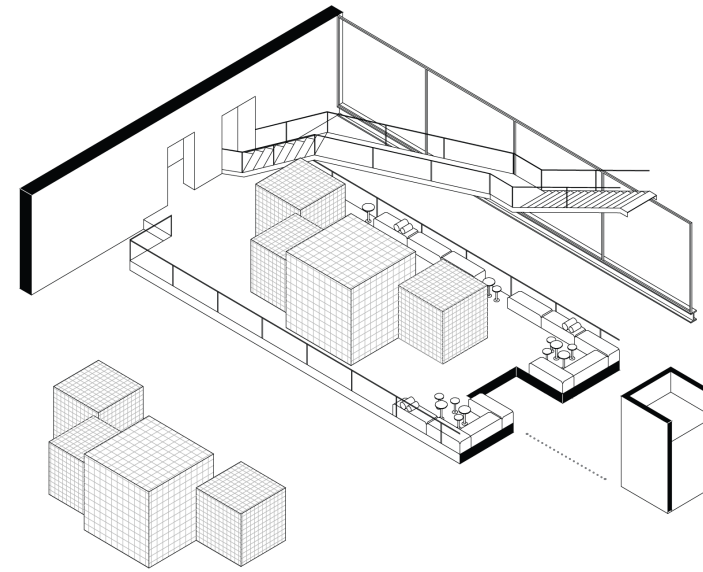


IMAGEM 363
Desfile da Dior Homme P/V 2013

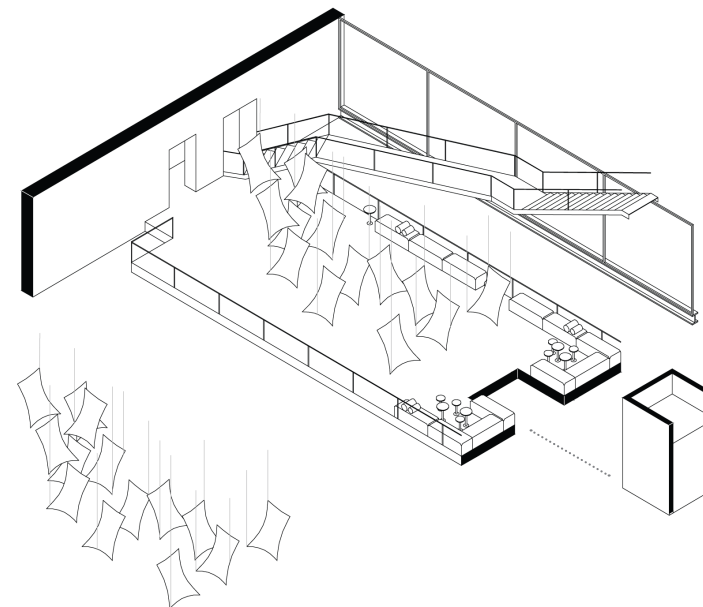


PÁG. DA DIREITA
IMAGEM 364
Axonometria do espaço expositivo
com intervenção de Bureau Betak
para o desfile da Lacoste P/V 2014
(c/ imagem do desfile)
[Esc 1:300]

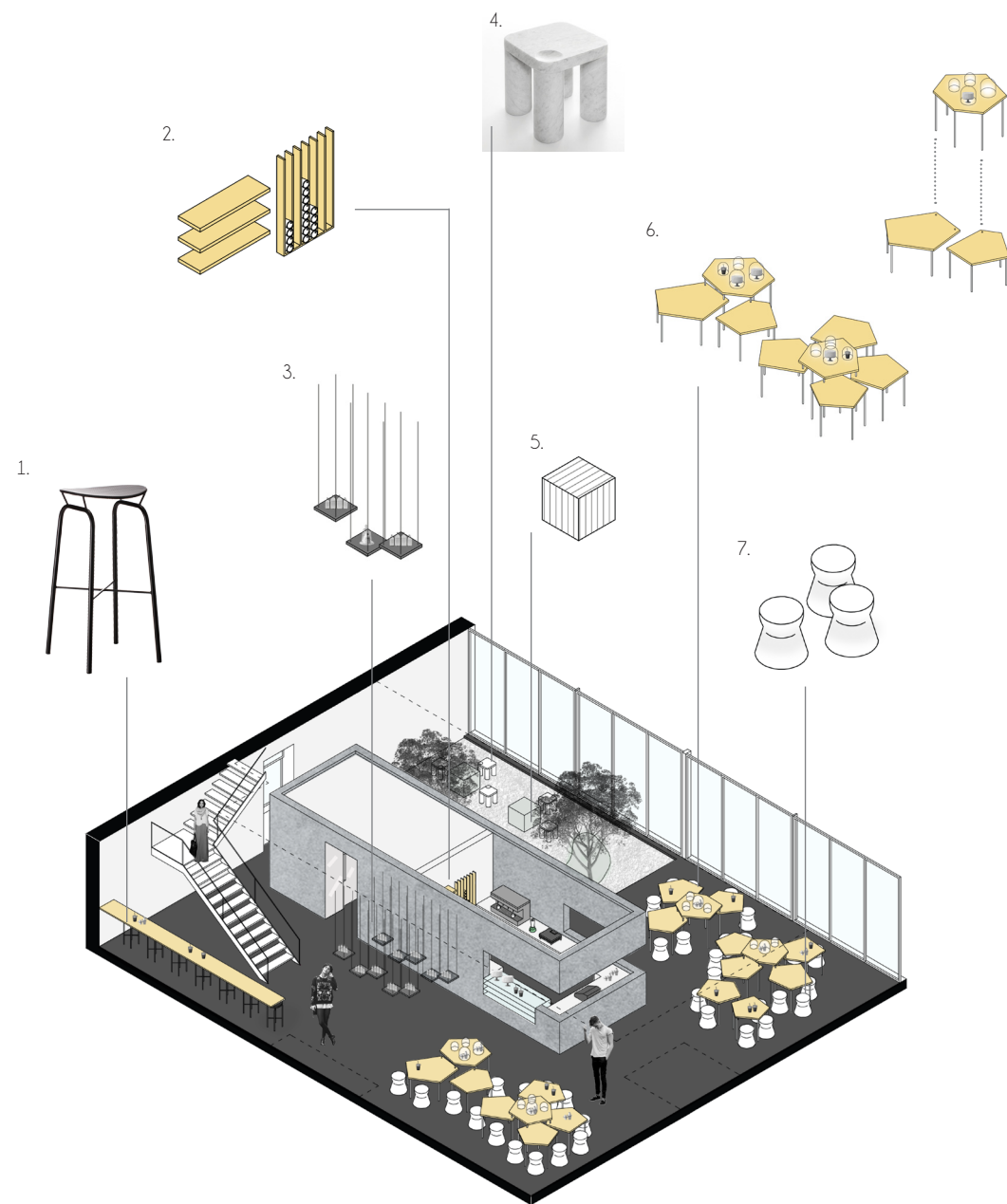
IMAGEM 365
Axonometria do espaço expositivo
com exposição *Silver Clouds* de Andy
Warhol, 1966
(c/ imagem da exposição)
[Esc 1:300]



DESFILE DA LACOSTE P/V 2014,
BUREAU BETAK



SILVER CLOUDS,
ANDY WARHOL, 1966



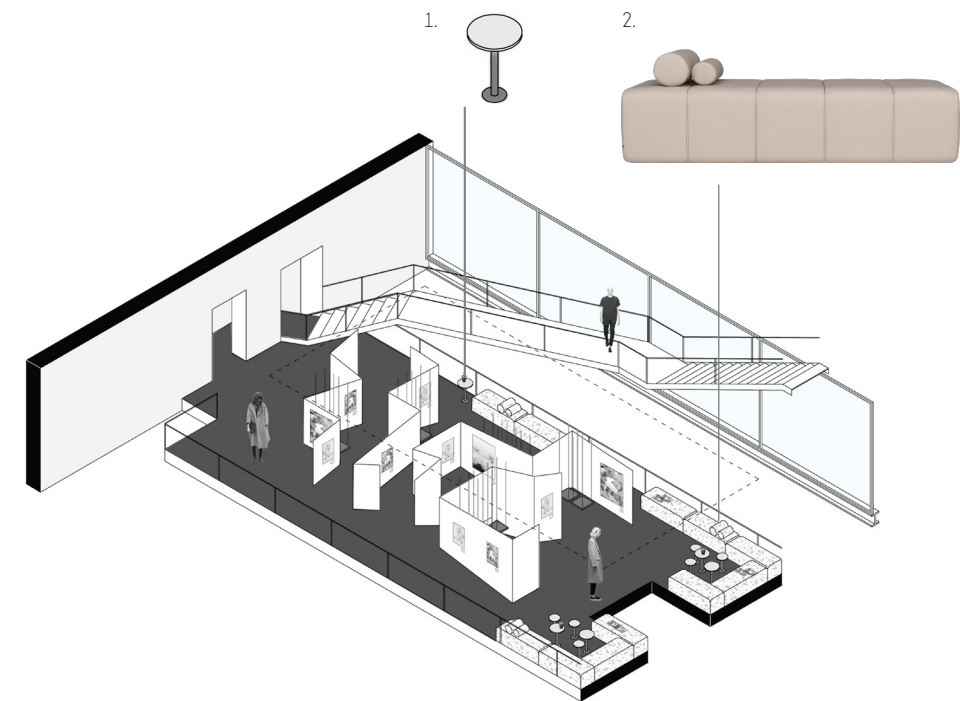
OUTROS



IMAGEM 366
Axonometria do piso térreo,
c/ seleção de mobiliário legendado
[Esc 1:250]

LEGENDA

1. Cadeira alta *Matégot Nagasaki* de GUBI | 2. Prateleira e suporte de embalagens de take-away de café em MDF envernizado | 3. Suporte de exposição em aço cromado | 4. Mesa baixa *Poodle* de Marsotto | 5. Mesa e apoio/ cadeira com estrutura de aço | 6. Mesas em bétula com pés e aço e mecanismo de encaixe com rodela de aço | 7. Cadeiras com estrutura de MDF e estofadas | 8. Cabides *The Dots* de Muuto | 9. Candeeiro *Bulb Fiction* de KiBIKi | 10. Suporte de copos em azulejo | 11. Relógio de canto *Corner Clock* de Yohei Kuwano | 12. Candeeiro embutido *Cube* de Artemide



OUTROS



IMAGEM 367
Axonometria do piso 1,
c/ seleção de mobiliário legendado
[Esc 1:250]

IMAGEM 368
Axonometria do piso 2,
c/ seleção de mobiliário legendado
[Esc 1:250]

LEGENDA

1. Mesa de aço cromado | 2. Sofá de lounge *Caterpillar* de Bolia
3. Candeeiro de Fluxograma | 4. Cadeira *Basel* de Vitra | 5. Arrumação secreta *Fantôme* de Vaultot & Dyèvre | 6. Arrumação *Plissé* de HAY | 7. Cabides *The Dots* de Muuto



IMAGENS 369 - 372
Renders do modelo tridimensional
do corpo n.º 4



SINALÉTICA

[2.3.3.]

A complexidade do projeto impulsionou a utilização da sinalética. Além do projeto ter ligações e conexões complexas que podem dificultar a criação de percursos nas instalações, também falamos de um grupo, *BlankHiss*, que se instala na cidade do Porto e, por conseguinte, deve estar devidamente sinalizado.

Apesar desse trabalho derivar da área do design de comunicação, tentou-se sinalizar alguns aspetos importantes ao longo dos desenhos técnicos e mesmo vistas do projeto, ainda que esse trabalho seria devidamente aprofundado pelo próprio coletivo.



IMAGEM 373
Compilação das diferentes imagens
de sinalética desenvolvidas

CONSIDERAÇÕES



FINAIS

O termo *arquitetura viral* é potenciador de um debate arquitetónico sem fim previsível. Para uns, não é mais do que um conjunto de duas palavras que repete a teoria da apropriação existente no já conhecido método da reabilitação. Para outros, a substância empolgante que falta na arquitetura que conhecemos e que carece na nossa cidade. Opiniões à parte, o frenesim do seu conteúdo interventivo motivou a solidificação deste trabalho num puro desafio.

Ao contemplarmos a cidade, existem dois olhares distintos: um olhar depositado na memória, onde vemos diante de nós as lembranças que nos fizeram ter tanto carinho e entusiasmo por ela; ou um olhar sonhador, imerso no devaneio, que nos faz vê-la numa imensidão de formas que não estão sequer perto da realidade que se reflete nos nossos olhos.

Ainda que o ser humano viva destas duas relações espaciais, a memória e o devaneio, a segunda forma de ver a cidade deve ser, no nosso entender, privilegiada por quem nela intervencionar. A imaginação, essa substância que potencia o ser humano, deve trabalhar a cidade cada vez mais no sentido de fortificá-la como um palco de fenómenos que deliberadamente não só intensificam novos caminhos imaginativos, como também se transformam em legados do presente.

E com essa vontade recheada de quimera, surtiu o entusiasmo pela arquitetura viral, que tenta bater as barreiras físicas, que o nosso sonho já bate em forma de imaginação. Uma arquitetura que não só vive de arquitetura, mas do design de interiores, da proxémica dos espaços, da perceção e da amplificação sensorial.

Por si só, estas duas áreas estimulam-se motivadas pela cidade e pelo ser humano que condensa todo seu significado, não lhe retirando a sua realidade tão física. Podemos pensar na sua relação como uma anatomia, um corpo vivo e em constante crescimento.

A arquitetura encarrega-se da criação da pele, da estrutura que segura o corpo, os ossos e as parcelas. Fala-se de uma habitação, de um prédio, de um museu. Fala-se da grande dimensão, aquela feita ao tamanho da nossa cidade. Daquele invólucro que nos dá a proteção total e encarrega-se de receber as tempestades, que intensificam subitamente o que sentimos no seu interior.

O design de interiores articula os vazios, com a massa e os músculos. Aproveitando-se da abertura interventiva oferecida pela arquitetura, tudo se compõe: os vazios e as células preenchem-se com ambiente, som e cor.

Interior e exterior, a sua estruturação tão rígida e apática, ligam-se através daquilo que o ser humano lhes atribui. As interações, as vivências e o carácter. Aquele ambiente que não é palpável mas que simplesmente pulveriza o *cheiro à nossa casa*. Aquilo que estimula tanto a nossa memória como o sonho e transforma o espaço em algo maior que os limites que o tentam prender.

E com esta visão, a arquitetura viral passa precisamente por esta ligação e confeção de espaços. Em que o interior e exterior são trabalhados conjuntamente para um público que cresce e que procura viver na cidade, que nela quer confeccionar e depositar novas lembranças e desejos e que traz consigo novas formas de apropriar e de criar o seu próprio lar. Agora, um agrupamento habitacional, uniforme à vista exterior, passou a ser um mundo de espaços, de gostos, de vontades e de funções, e que através de um ambiente humanizado e criado pelos *intrometidos* dos seus habitantes, que trazem consigo o seu inventário pessoal, podem ser diferenciados entre *o meu quarto*, *minha cozinha* ou *o meu espaço de trabalho*.

Ainda que não se veja essa dimensão pessoal e espacial, a arquitetura viral mostra como o interior se pode prolongar além da sua base estrutural, e solidificar essa ampliação com a arquitetura. Mas, nunca solidificando esse mundo paralelo tão pessoal e individual que se estende além de qualquer arquitetura.

Para a consolidação do trabalho, privilegiou-se o estudo intenso sobre a arquitetura viral, desde a um nível teórico, com a procura de referências e conteúdos que transmitissem de forma mais acertada o significado da denominação, como a nível de projeto, com a construção de jogos geométricos testados em maquetes, na busca de ultrapassar os limites e a criação de ambientes apropriados para o conjunto de funções delineadas segundo um cliente.

Consequentemente, o produto final foi um projeto interventivo e desafiador que solidificou-se tendo em consideração o local escolhido, um cliente e o seu tema, mas também um processo delicioso debruçado na quimera e na imaginação, na procura e na descoberta, na arquitetura e no design de interiores, que propiciou um trabalho incessante e motivador.

REFERÊNCIAS



BIBLIO GRÁFICAS

Ábalos, I. (2001). *A boa vida: visita guiada às casas da modernidade*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Aires Mateus (2010). *VOIDS biennale di venezia*. Retirado em fevereiro 28, 2013 de <http://www.airesmateus.com/?lop=conteudo&op=8f14e45fcee167a5a36dedd4bea2543&id=1679091c5a880faf6fb5e6087eb1b2dc>.

Appenzeller, M. & Gietema, R. (2010). City regeneration today. In *Topos*, 73. 19-27.

Bachelard, G. (1998). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins fontes.

Borella, G. (2008). The work of addition. In *Lotus*, 133. 54-57.

Bosoni, G. (2008). Parasitic architecture. In *Lotus*, 133. 124-127.

Brusatin, M. (2008). Liquid states of architecture. In *Lotus*, 133. 19-23.

Castle, H. (2006). Editorial. In *Architectural design*, 76. 4.

Castle, H. (2012). Editorial. In *Architectural design*, 216. 5.

Cattaneo, C. (1925). Agricultura e morale. In *Notiziario su la lombardia e altri scritti su l'agricoltura*, 105. 5.

Cook, P. (1999). *Archigram*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press.

Domus (2010). *The surreal house*. Retirado em fevereiro 12, 2013 de <http://www.domusweb.it/en/art/the-surreal-house/>.

Domus (2012a). *Macao: chronicle of an occupation*. retirado em março 18, 2013, de <http://www.domusweb.it/en/art/macao-chronicle-of-an-occupation/>.

Domus (2012b). *Conservation, recycling and cultural regeneration*. retirado em março 18, 2013, de <http://www.domusweb.it/en/architecture/conservation-recycling-and-cultural-regeneration/>.

Deganello,P. (2009). Projectar hoje; das formas mecânicas às formas digitais, às formas geneticamente manipuladas, na contínua procura da beleza. In Milano, M. (coord.). *Paolo Deganello - As razões do meu projecto radical* (pp. 261-287). Portugal: ESAD.

Deganello, P. (2005). Urban housing. In Milano, M. (coord.). *Do habitar* (pp. 49-56). Portugal: ESAD.

Domingues, Á. (2005). Habitar o território - uma visão geográfica. In Milano, M. (coord.). *Do habitar* (pp. 92-95). Portugal: ESAD.

Eco, H. (1991). *A obra aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Guardian (2012). *Rachel Whiteread: 'I'm not a joiner-in'*. Retirado em fevereiro 11, 2013 de <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/jun/12/rachel-whiteread-whitechapel-gallery>.

GeoDevolutas (s.d.). *Acerca*. retirado em março 21, 2013, de <http://geodevolutas.org/acerca>.

Hegel, G. (1991). *Elements of the philosophy of right*. Cambridge: University Press.

Hensel, M. (2006). Computing self-organisation: environmentally sensitive growth modeling. In *Architectural design*, 76. 12-17.

Independent (2010). *Rachel Whiteread: 'I've done the same thing over and over'*. Retirado em fevereiro 11, 2013 de <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/rachel-whiteread-ive-done-the-same-thing-over-and-over-2068718.html>.

Infopédia (2013a). *Agorafobia (pesquisa global)*. Retirado em fevereiro 12, 2013 de <http://www.infopedia.pt/pesquisa-global/agorafobia>.

Infopédia (2013b). *Misoginia (pesquisa global)*. Retirado em fevereiro 11, 2013 de <http://www.infopedia.pt/pesquisa-global/misoginia>.

Infopédia (2012a). *Parasitismo (ciências naturais e exatas)*. Retirado em dezembro 24, 2012 de [http://www.infopedia.pt/\\$parasitismo](http://www.infopedia.pt/$parasitismo).

Infopédia (2012b). *Parasita (pesquisa global)*. Retirado em dezembro 23, 2012 de <http://www.infopedia.pt/pesquisa-global/parasita>.

Infopédia (2012c). *Vírus (ciências naturais e exatas)*. Retirado em dezembro 23, 2012 de [http://www.infopedia.pt/\\$virus](http://www.infopedia.pt/$virus).

Infopédia (2012d). *Vírus (pesquisa global)*. Retirado em dezembro 24, 2012 de <http://www.infopedia.pt/pesquisa-global/v%C3%ADrus>.

Jornalismo Porto Net (2011). *Porto abandonado: "roupa" a secar nas varandas pela reabilitação urbana*. retirado em março 19, 2013, de http://jpn.c2com.up.pt/2011/04/18/porto_abandonado_roupa_a_secar_nas_varandas_pela_reabilitacao_urbana_.html.

Jornalismo Porto Net (2009). *Porto à deriva: candidatos criticam "desprezo completo pelos vultos culturais" da cidade*. retirado em dezembro 22, 2012, de http://jpn.c2com.up.pt/2009/08/21/porto_a_deriva_candidatos_criticam_desprezo_completo_pelos_vultos_culturais_da_cidade.html.

Joseph Rowntree Foundation (2008). *Regeneration in european cities: making connections*. retirado em março 18, 2013, de <http://www.jrf.org.uk/publications/regeneration-european-cities-making-connections>.

Koolhas, R. & Mau, B. (1998). *Small, Medium, Large, Extra-Large*. Nova Iorque: The Monacelli Press.

Lathouri, M. (2010). City cultures. In Lathouri, M. & Dillon, R.. *City cultures cluster* (pp. 4-6). Londres: Architectural Association.

Lombardero, N. & Gonzalez, F. (2010). Tactics in borderlands activation. In Lathouri, M. & Dillon, R. (eds.). *City cultures cluster* (pp. 15-19). Londres: Architectural Association.

Lee, P. (2000). *Object to be destroyed*. Cambridge: The MIT Press.

Massey, D. (1995). Space-time and the politics of location. In Lingwood, J. (ed.). *House* (pp. 34-49). Londres: Phaidon Press.

Matta, R. (1938). Mathématique sensible - Architecture du temps. In *Minotaure*, 11. 43.

Matta-Clark, G. (1970). Gordon Matta-Clark's building dissections. In *Lotus*, 133. 5-13.

Mau, B. (2004). *Massive change*. Nova Iorque: Phaidon Press.

Menges, A. (2006). Instrumental architecture. In *Architectural design*, 76. 42-46.

Milano, M. (2009). Território social e ética do projecto. In Milano, M. (coord.). *Paolo Deganello: as razões do meu projecto radical* (pp. 14-36). ESAD: Matosinhos.

Montaner, J. (2001). *A modernidade superada : arquitetura, arte e pensamento do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

Montaner, J. (1993). *Después del movimiento moderno : arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

Moreira, R. (2012). Prefácio. In Wiendl, V. & Camelo, P. (eds). *Porto sentido - histórias de uma cidade* (pp. 10-11). Vila do Conde: Quidnovi.

Nacional Gallery of Art (2004). *Ghost*. Retirado em fevereiro 12, 2013 de http://www.nga.gov/fcgi-bin/tinfo_f?object=128234.0&detail=none.

Nicolin, P. (2005). Urban housing. In Milano, M. (coord.). *Do habitar* (pp. 49-56). Portugal: ESAD.

Pearce, P. (1990). *Structure in nature is a strategy for design*. Massachusetts: The MIT Press.

Pinto, J. (2007). *A caixa: metáfora e arquitectura*. Lisboa: ACD Editores.

Rossi, A. (1977). *A arquitectura da cidade*. Lisboa: Cosmos.

Salgueiro, J. (2011). *Cohousing coworking - vícios e virtudes dos espaços de vida e trabalhos em comunidade*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto.

Serres, M. (1995). *The natural contract*. Michigan: The University of Michigan Press.

TATE (2001). *Rachel Whiteread*. Retirado em fevereiro 11, 2013 de <http://www.tate.org.uk/art/artists/rachel-whiteread-2319>.

Taveira, T. (2011). Lisboa, 28 de Março de 2007. In Figueira, J. (org.). *Reescrever o pós-moderno: sete entrevistas* (pp. 126-156). Porto : Dafne.

Thomas, N. (1995). The making of House, technical notes. In Lingwood, J. (ed.). *House* (pp. 126-130). Londres: Phaidon Press.

Tschumi, B. (1996). *Architecture and disjunction*. Cambridge: The Mit Press.

Vidler, A. (1995). A dark space. In Lingwood, J. (ed.). *House* (pp. 96-109). Londres: Phaidon Press.

Watney, S. (1995). On house, iconoclasm e iconophobia. In Lingwood, J. (ed.). *House* (pp. 96-109). Londres: Phaidon Press.

LISTA

DE

— IMAGENS

Imagem 1

Twisted, Nicholas Kennedy Sitton, 2012. Retirado em janeiro 22, 2014 de <http://www.magicalurbanism.com/archives/5669>

Imagem 2

Above – Audrey Hepburn looks up at Times Square, Time File Pictures, 1951. Retirado em janeiro 22, 2014 de <http://fiftieswedding.com/new-york-wedding-inspiration-a-new-york-trip-for-me/>

Imagem 3

Course of Empire, Mattew Cusick, 2003. Retirado em julho 3, 2013 de <http://mattcusick.com/paintings-collage/map-works>

Imagem 4

Città Analoga, Aldo Rossi, 1977. Retirado em agosto 2, 2013 de <http://relationalthought.wordpress.com/2012/01/24/330/>

Imagem 5

The City Grows, Fabio Alessandro Fusco, 2008. Retirado em agosto 4, 2013 de <http://socks-studio.com/2012/09/04/relational-cities-by-fabio-alessandro-fusco/>

Imagens 6 + 7

Abstract maps, Jazzberry Blue, 2013. Retirado em setembro 14, 2013 de <http://www.fubiz.net/2013/07/29/abstract-maps/>

Imagem 8

Torre de David, Jesús Fuenmayor, Caracas, Venezuela, 2012. Retirado em dezembro 20, 2013 de <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1668637>

Imagem 9

Infograma de Kowloon, South China Morning Post, 2013. Retirado em dezembro 20, 2013 de <http://www.archdaily.com/361831/infographic-life-inside-the-kowloon-walled-city/>

Imagem 10

Praça ao ar livre em Kurashiki, Nishikura Architectural Design Office, Kurashiki, Yokohama, 2013. Retirado em junho 30, 2013 de http://www.domusweb.it/en/architecture/2013/06/26/architecture_reincarnated.html

Imagem 11

Espaço de workshop, atelier e exposição, Studio Workstation, Kurashiki, Yokohama, 2013. Retirado em junho 30, 2013 de http://www.domusweb.it/en/architecture/2013/06/26/architecture_reincarnated.html

Imagens 12 + 13

Torre Galfa (projeto original), Melchiorre Bega, Milão, Itália, 1959. Retirado em maio 21, 2013 de <http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2012/05/12/torre-galfa-past-and-future.html>

Imagens 14 + 15

Apropriação da Torre Galfa, Macao, Milão, Itália, 2012. Retirado em maio 21, 2013 de <http://www.domusweb.it/en/art/2012/05/12/macao-chronicle-of-an-occupation.html>

Imagem 16

Redesigning Detroit: A New Vision for an Iconic Site, H Architecture, Detroit, 2013. Retirado em novembro 20, 2013 de <http://www.archdaily.com/390904/redesigning-detroit-a-new-vision-for-an-iconic-site-competition-entry-h-architecture/>

Imagens 17 + 18

Boundarie Hotel Elevator, Adam Simpson, 2011. Retirado em janeiro 13, 2013 de <http://socks-studio.com/2011/07/20/adam-simpson-boundary-hotel-elevator-vs-oma-expo-89-france-paris-1989/>

Imagens 19 + 20

Masterplan for the 1989 World's Fair, Rem Koolhaas, 1989. Retirado em janeiro 13, 2013 de <http://www.oma.eu/projects/1989/exposition-universelle->

Imagens 21 + 22

The Wrinkles of the City, JR, Berlim, Alemanha, 2013. Retirado em abril 20, 2013 de <http://www.jr-art.net/projects/the-wrinkles-of-the-city-berlin>

Imagens 23 - 27

Bubble drawings, Charlotte X. C. Sullivan, 2008. Retirado em janeiro 25, 2014 de <http://www.charlottexcsullivan.com/index.php?/halecounty/bubble-drawings/>

Imagens 28 + 29

Bubble buildings, Peter Pearce. Retirado em maio 20, 2013 de <http://www.pjpearcedesign.com/>

Imagem 30

Autonomous living unit, Buckminster Fuller, 1949. Retirado em maio 20, 2013 de <http://designmuseum.org/design/r-buckminster-fuller>

Imagem 31

Orbit, Tomás Saraceno, *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen*, Alemanha, 2013. Retirado em maio 20, 2013 de <http://www.archdaily.com/394622/in-orbit-installation-tomas-saraceno/>
ign.com/case/techtile4/

Imagem 32

TECHTILE #4, Nosigner, 2011. Retirado em maio 20, 2013 de <http://nosigner.com/case/techtile4/>

Imagem 33

White Drama, Comme des Garçons, *Cité de la Mode et du Design*, Paris, 2012. Retirado em maio 20, 2013 de <http://trouvaillesdujour.blogspot.pt/2012/04/comme-des-garcons-white-drama.html>

Imagem 34

Ghost Houses, Marcos Buck, 2009. Retirado em novembro 15, 2013 de http://www.marcusbuck.com/freiarbeiten_restarchitektur_en.php

Imagem 35

Flambant neuf, Tue Greenfort, *Johann Koenig*, Berlim, 2010. Retirado em novembro 15, 2013 de <http://www.contemporaryartdaily.com/2010/06/tue-greenfort-at-johann-koenig/>

Imagem 36

Home Within Home, Do Ho Suh, *Museum of Modern and Contemporary Art*, Seoul, Coreia, 2013 - 2014. Retirado em novembro 13, 2013 de http://www.lehmannmaupin.com/exhibitions/2013-11-12_national-museum-of-modern-and-contemporary-art-seoul-korea#3

Imagens 37 + 38

Pearl Street, Richard Koenig, 1999. Retirado em agosto 20, 2013 de http://www.mocp.org/collection/mpp/past/koenig_richard.php

Imagem 39

Curious Perspectives, James Nizam, 2013. Retirado em maio 2, 2013 de <http://www.ignant.de/2013/07/03/curious-perspectives/>

Imagem 40

Fouquet's Barrière Hotel, Edouard François, Paris, França, 2013. Retirado em agosto 20, 2013 de <http://europaconcorsi.com/projects/223936-Maison-Edouard-Fran-ois-Fouquet-s-Barri-re-Hotel>

Imagem 41

Splitting (fotomontagem), Gordon Matta-Clark, América, 1974. Retirado em agosto 20, 2013 de <http://fluxwurx.com/installation/?p=35>

Imagem 42

Splitting, Gordon Matta-Clark, América, 1974. Retirado em agosto 20, 2013 de <http://www.sympathyforheartgallery.com/post/29927430648/alecshao-gordon-matta-clark-splitting-1974>

Imagem 43

Conical intersect (fotomontagem), Gordon Matta-Clark, Paris, França, 1975. Retirado em agosto 20, 2013 de <http://fluxwurx.com/installation/?p=35>

Imagem 44

Conical intersect, Gordon Matta-Clark, Paris, França, 1975. Retirado em agosto 20, 2013 de <http://calpolyla201.wordpress.com/2012/09/30/conical-intersect-paris-france/>

Imagem 45

Conical intersect, Gordon Matta-Clark, Paris, 1975. Retirado em agosto 20, 2013 de <http://gburn.tumblr.com/post/55455794388>

Imagem 46

Your house, Olafur Eliasson, 2013. Retirado em novembro 13, 2013 de <http://anthologymag.com/blog3/2013/10/02/your-house-by-olafur-eliasson/>

Imagem 47

Sem nome, Rachel Whiteread, 2005. Retirado em novembro 13, 2013 de <http://www.bdonline.co.uk/rachel-whiteread-drawings-at-tate-britain/5006202.article>

Imagens 48

Ghost, Rachel Whiteread, 1990. Retirado em novembro 13, 2013 de <http://lasidewalks.blogspot.pt/2010/04/rachel-whiteread.html>

Imagem 49

House, Rachel Whiteread, Londres, Inglaterra, 1993. Retirado em novembro 13, 2013 de <http://www.urbanghostsmidia.com/2012/07/house-rachel-whiteread-art-victorian-home-193-grove-road-london/>

Imagem 50

House, Rachel Whiteread, Londres, Inglaterra, 1993. Retirado em novembro 13, 2013 de <http://domearchitecture.org/6119944>

Imagem 51

Memorial do Holocausto, Rachel Whiteread, Viena, Áustria, 2000. Retirado em novembro 13, 2013 de <http://arts.brighton.ac.uk/faculty-of-arts-brighton/alumni-and-associates/associates-and-alumni/graphic/whiteread,-rachel>

Imagem 52

SESC Pompeia, Lino Bo Bardi, São Paulo, Brasil, 1977. Retirado em setembro 15, 2013 de http://www.flickr.com/photos/paulisson_miura/5988869131/

Imagem 53

Marilyn Diptych, Andy Warhol, 1962. Retirado em setembro 15, 2013 de <http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093>

Imagem 54

Flying chairs, Verner Panton, 1964. Retirado em setembro 17, 2013 de <http://iansales.com/2011/01/>

Imagens 55 + 56

Maison de La Celle-Saint-Cloud, filme de Michelle Porte (1993) com *La Maison* de Jean-Pierre Raynaud (1974-1988). Retirado em setembro 15, 2013 de http://www.stylebubble.co.uk/style_bubble/2013/12/on-the-grid.html

Imagem 57

Multi-level Lounger, Verner Panton, 1964. Retirado em setembro 17, 2013 de <http://becomingfearless.typepad.com/.a/6a010536b37530970c013487e6086c970c-popup>

Imagem 58

Modular Apartment, Guy Dessauges, 1960. Retirado em setembro 15, 2013 de <http://iansales.com/2011/01/>

Imagem 59

The Walking City, Ron Herron [Archigram], 1964. Retirado em setembro 15, 2013 de <http://walkingthecityupolis.blogspot.pt/2011/03/guest-post-archigrams-walking-city.html>

Imagem 60

Non Stop City, Archizoom, 1969. Retirado em setembro 15, 2013 de http://lapisblog.epfl.ch/fire/blog/10033_archizoom-andrea-branzi-massimo-morozzi-gilberto-corretti-paolo-deganello-lucia-morozzi-dario-bartolini-no-stop-city-1970-71/

Imagem 61

Monumento Contínuo, Superstudio, 1969. Retirado em setembro 15, 2013 de <http://arch122superstudio.blogspot.pt/>

Imagem 62

House II (desenho), Peter Eisenman, 1969-71. Retirado em setembro 15, 2013 de <http://www.archdaily.com/429925/eisenman-s-evolution-architecture-syntax-and-new-subjectivity/>

Imagem 63

House X (maquete), Peter Eisenman, 1975. Retirado em setembro 15, 2013 de <http://mindbloc.tumblr.com/post/8384493454/house-10-by-peter-eisenman-1976>

Imagem 64

Cluster City, Alison e Peter Smithson, 1952-53. Retirado em janeiro 20, 2014 de <http://www.pinterest.com/pin/202099102002286365/>

Imagem 65

Cathedral, Jackson Pollock, 1974. Retirado em janeiro 20, 2014 de <http://www.pinterest.com/pin/461900505502133608/>

Imagem 66

Ruvo Center of Brain Health, Frank Gehry, Las Vegas, América, 2010. Retirado em janeiro 20, 2014 de <http://www.pinterest.com/pin/411797959647572139/>

Imagem 67

EMP museum, Frank Gehry, Seattle, América, 2000. Retirado em janeiro 20, 2014 de <http://www.pinterest.com/pin/176414510377648399/>

Imagem 68

La Villete, Bernard Tschumi, Paris, França, 1982-1998. Retirado em setembro 14, 2013 de <http://www.pinterest.com/pin/218846863113572600/>

Imagem 69

La Villete (axonometrias e desenhos), Bernard Tschumi, Paris, 1982-1998. Retirado em setembro 14, 2013 de <http://www.arquitetonico.ufsc.br/arquitetura-desconstrutivista>

Imagem 70

La Villete (axonometrias e desenhos), Bernard Tschumi, Paris, 1982-1998. Retirado em setembro 14, 2013 de <http://www.pinterest.com/pin/531917405959139892/>

Imagem 71

Casa da música, OMA - Rem Koolhaas, Porto, Portugal, 2005. Retirado em junho 2, 2013 de <http://estudionap.blogspot.com.es/2012/05/casa-da-musica-rem-koolhas-oporto.html>

Imagem 72

Hamburg Science Center (proposta), OMA - Rem Koolhaas, 2008. Retirado em junho 2, 2013 de <http://www.pinterest.com/pin/33636328439622535/>

Imagem 73

Vitra Haus (maquete), Herzog & de Meuron, Weil am Rhein, Alemanha, 2009. Retirado em junho 5, 2013 de <http://www.pinterest.com/pin/536913586795396779/>

Imagem 74

Vitra Haus, Herzog & de Meuron, Weil am Rhein, Alemanha, 2009. Retirado em junho 5, 2013 de <http://www.pinterest.com/pin/180636635023575709/>

Imagem 75

Seven-screen pavilion (para Kanye West), OMA - Rem Koolhaas, 2012. Retirado em dezembro 1, 2013 de <http://www.dezeen.com/2012/05/25/seven-screen-pavilion-by-oma-for-kanye-west/>

Imagem 76

Social housing, Coco arquitectos, Madrid, Espanha, 2011. Retirado em outubro 8, 2013 de <http://www.archdaily.com/104934/social-housing-in-carabanchel-coco-arquitectos/>

Imagem 77

The Porter House, SHoP Architects, Nova Iorque, América, 2002. Retirado em outubro 8, 2013 de <http://www.pinterest.com/pin/242209286182514590/>

Imagem 78

WoZoCo, MVRDV, Amsterdão, Holanda, 2011 . Retirado em outubro 8, 2013 de <http://www.archdaily.com/115776/ad-classics-wozoco-mrvdv/>

Imagem 79

Oase No. 7, Haus-Rucker-Co, *documenta V*, Kassel, 1972. Retirado em janeiro 29, 2014 de <http://dublab.com/david-holmes-widescreen-sounds-on-the-proton-drive-06-06-13/>

Imagem 80

Shelter of Nostalgia, Worapong Manupipatpong, *Bangkok Art and Culture Centre*, Tailândia, 2012. Retirado em outubro 7, 2013 de <http://www.dezeen.com/2012/08/01/shelter-of-nostalgia-by-worapong-manupipatpong/>

Imagem 81

GMS Estates Office (extensão do gabinete), Emrys Architects, Londres, Inglaterra, 2014. Retirado em janeiro 25, 2014 de <http://www.yatzer.com/great-james-street-emrys-architects>

Imagem 82

Poole House Remodel (Ant Farm), San Francisco, América, 1974. Retirado em janeiro 25, 2014 de <http://mondo-blogo.blogspot.pt/2010/12/ant-farm-sex-drugs-rock-roll-cars.html>

Imagem 83

Providência, Alexandro Farto AKA Vhills, Rio de Janeiro, Brasil, 2012. Retirado em janeiro 20, 2014 de <http://www.cultureisyourweapon.com/2012/10/vhills-in-providencia/>

Imagem 84

Favela Depois, Fernando Alan, Rio de Janeiro, Brasil, 2012. Retirado em janeiro 20, 2014 de <http://www.flickr.com/photos/fernandoalan/7069008199/>

Imagem 85

Wohnbeg Project, Erich Schneider-Wessling, 1960s. Retirado em janeiro 20, 2014 de <http://log.pacogonzalez.info/post/4862557646/erich-schneider-wessling-wohnberg-project-1960s>

Imagem 86

Habitat 67 (corte axonométrico), Moshe Safdie, Montreal, Canadá, 1967. Retirado em julho 29, 2013 de <http://lifeinsketch.com/2012/09/habitat-67-montreal-canada/>

Imagens 87 + 88

Impossible Architecture, Filip Dujardin, 2013. Retirado em julho 29, 2013 de <http://www.designboom.com/art/impossible-architecture-by-filip-dujardin/>

Imagem 89

Nakagin Capsule Tower (esquema da cápsula), Kisho Kurokawa, Tóquio, Japão, 1972. Retirado em julho 29, 2013 de <http://www.fiorebuildingworkshop.com/nakagin-capsule-building-tokyo-japan-kisho-kurokawa-architectural-analysis/>

Imagens 90 + 91

Nakagin Capsule Tower, Kisho Kurokawa, Tóquio, Japão, 1972. Retirado em julho 29, 2013 de <http://www.voicesofeastanglia.com/2013/07/nagakin-capsule-tower.html>

Imagem 92

Colagem de edifícios. Retirado em janeiro 10, 2014 de <http://www.visualbraingravity.com/2011/12/buillding-collage/>

Imagem 93

3D Animals, Michael Schoner, 2010. Retirado em janeiro 10, 2014 de <http://www.dezeen.com/2010/03/16/a3-animals-by-michael-schoner/>

Imagem 94

Silence 1, Aleksandra Bouquillon, 2012. Retirado em janeiro 10, 2014 de <http://littlemine.deviantart.com/art/silence-2-286047260>

Imagens 95 + 96

Fotomontagens da fachada do agrupamento habitacional

Imagens 97 - 100

Fotografias do agrupamento habitacional

Imagem 101

Mapa ilustrado da localização do agrupamento habitacional e da sua envolvente [Esc 1:4500]

Imagens 102 + 103 + 104

Plantas do piso térreo, piso 1 e de cobertura, respetivamente, do agrupamento habitacional [Esc 1:300]

Imagem 105

Fotografia da passagem lateral

Imagem 106

Planta do piso térreo com área assinalada do jardim com 89m² e da passagem lateral [Esc 1:300]

Imagem 107

Planta do piso térreo com área assinalada do quintal com 194 m² [Esc 1:300]

Imagens 108 + 109

Fotografias do sistema de água

Imagem 110

Fotografia panorâmica de 2009, quando o edifício ainda não tinha zonas demolidas

Imagem 111

Planta do piso térreo com localização das caixas de luz e ar, do eixo de simetria e da janela preexistente [Esc 1:300]

Imagens 112 + 113

Plantas de um par de habitações do piso 1 e do piso térreo, respetivamente [Esc 1:150]

Imagem 114

Fotografia do telhado do agrupamento habitacional

Imagem 115

Fotografia das entradas para as habitações e respetivo muro divisório

Imagem 116

Fotografia da janela do piso 1

Imagens 117 + 118

Alçados do agrupamento habitacional com vista para a Rua 5 de Outubro, respetivamente, com e sem muro [Esc 1:300]

Imagem 119

Fotografia a partir da Rua Moreira de Sá

Imagem 120

Fotografia das janelas das traseiras

Imagens 121 + 122 + 123

Alçados do agrupamento habitacional com vistas para a Av. Sidónio Pais, a Rua Moreira de Sá e as traseiras, respetivamente

Imagem 124

Vista aérea do agrupamento habitacional, c/ localização de zonas demolidas

Imagem 125

Fotografia da zona demolida

Imagem 126

Fotografia das janelas e porta da entrada emparedadas

Imagem 127

Fotografia do beiral que funciona como caleira

Imagens 128 - 132

Fotografias da maquete da preexistência, finalizada a 3 de Março de 2013

Imagens 133 + 134

Fotografias da maquete da preexistência alterada, finalizada a 15 de Março de 2013

Imagens 135 + 136

Fotomontagens da maquete da preexistência alterada, finalizada a 15 de Março de 2013

Imagens 137 - 139

Fotografias da maquete de volumes, finalizada a 29 de Março de 2013

Imagens 140 - 143

Fotomontagens da maquete de formas, finalizada a 29 de Março de 2013

Imagens 144 - 147

Fotografias da maquete de volumes mais definitiva, finalizada a 9 de Junho de 2013

Imagens 148 + 149

Excescent Utopia, Milo Ayden De Luca, Londres, Inglaterra, 2013. Retirado em abril 5, 2013 de <http://www.dezeen.com/2013/01/17/excescent-utopia-parasitic-architecture-for-homeless-by-milo-ayden-de-luca/>

Imagens 150 + 151

Casa em Fukawa, Suppose, Hiroshima, Japão, 2011. Retirado em abril 5, 2013 de <http://www.dezeen.com/2011/01/04/house-in-fukawa-by-suppose-design-office/>

Imagens 152 + 153

Black Pearl, Studio Rolfrr & Zecc Architecten, Roterdão, Holanda, 2011. Retirado em abril 5, 2013 de <http://www.dezeen.com/2011/12/19/black-pearl-by-studio-rolf-fr-with-zecc-architecten/>

Imagem 154

Casa Pessoaal, Frank Gehry, Califórnia, América, 1970. Retirado em janeiro 20, 2014 de <http://weburbanist.com/2008/02/03/the-house-that-shaped-an-architectural-generation-frank-gehrys-first-deconstructivist-building/>

Imagem 155

Mapa ilustrado dos serviços [Esc 1:4500]

Imagem 156

Freedom Paradox, Pedro Lima Ferreira. Retirado em janeiro 28, 2014 de http://blankhiss.com/en/exhibition/chapter-6/freedom-_paradox-67

Imagem 157

Once upon a time..., Pedro Lima Ferreira. Retirado em janeiro 28, 2014 de <http://blankhiss.com/en/exhibition/chapter-5/once-upon-a-time-47>

Imagem 158

Golden Space, Vitor Claro. Retirado em janeiro 28, 2014 de <http://blankhiss.com/en/exhibition/chapter-3/golden-space-17>

Imagem 159

Metamorphosys, Vitor Claro. Retirado em janeiro 28, 2014 de <http://blankhiss.com/en/exhibition/chapter-4/metamorphosys-25>

Imagem 160

Whises & Desires, Helder Dias. Retirado em janeiro 28, 2014 de <http://blankhiss.com/en/exhibition/chapter-3/whises-e-desires-23>

Imagem 161

DSC_0228, Me & Edward. Retirado em janeiro 29, 2014 de <http://www.flickr.com/photos/59164802@N08/5632025975>

Imagem 162

Sem nome, Januz Miralles. Retirado em janeiro 29, 2014 de <http://www.behance.net/gallery/works-2012/4508243>

Imagem 163

asdfbmp project, Kim Asendorf. Retirado em janeiro 29, 2014 de <http://idnworld.com/creators/?id=KimAsendorf>

Imagem 164

Réne Magritte, Richard Burbridge para Haper's Bazar. Retirado em janeiro 29, 2014 de <http://daniellenicolehandbags.blogspot.pt/2013/08/koons-x-magritte.html>

Imagem 165

Wirklichkeit und ihre Konstruktion, Jann de Vries. Retirado em janeiro 29, 2014 de <http://theartistandhismodel.com/2009/09/%E2%80%9Cwirklichkeit-und-ihre-konstruktion%E2%80%9D-by-jann-de-vries/>

Imagem 166

Art, Thomas Robson. Retirado em janeiro 29, 2014 de <http://www.whitezine.com/en/photography/thomas-robson.html/attachment/thomas-robson-art>

Imagem 167

Landscape, Matt Wisniewski. Retirado em janeiro 29, 2014 de <http://mattw.us/images/project/landscape/>

Imagens 168 - 172

Alçados e vistas do agrupamento habitacional c/ o projeto de intervenção [Esc 1:300]

Imagem 173

Planta do piso térreo c/ projeto [Esc 1:300]

Imagem 174

Planta do piso térreo c/ organização de percursos e funções [Esc 1:300]

Imagem 175

Planta do piso 1 c/ projeto [Esc 1:300]

Imagem 176

Planta do piso 1 c/ organização de percursos e funções [Esc 1:300]

Imagem 177

Planta do piso 2 c/ projeto [Esc 1:300]

Imagem 178

Planta do piso 2 c/ organização de percursos e funções [Esc 1:300]

Imagem 179

Planta de cobertura c/ projeto [Esc 1:300]

Imagem 180

Planta de localização dos cortes transversais [Esc 1:300]

Imagens 181 - 189

Cortes transversais numerados [Esc 1:300]

Imagem 190

Esquema de organização dos corpos arquitetónicos

Imagem 191
Axonometria do agrupamento habitacional c/ projeto de intervenção [vista da Rua 5 de Outubro] [Esc 1:800]

Imagem 192
Axonometria do agrupamento habitacional c/ projeto de intervenção [vista das traseiras] [Esc 1:800]

Imagem 193
Axonometrias do corpos n.º 1, c/ vista de frente e das traseiras [Esc 1:300]

Imagem 194
Capa de *Toilet Paper* de Junho de 2011, Maurizio Cattelan e Pierpaolo Ferrari. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://www.artbook.com/9781935202332.html>

Imagem 195
Sem nome, Lado Lomitashvili, 2010. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://weekendpants.tumblr.com/post/61361134038>

Imagem 196
People Looking at an Empty Frame, Elliott Erwitt, 1975. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/292.1995/>

Imagem 197
The Storywall, Andrea Mancuso and Emilia Serra, 2013. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://www.analogiaproject.com/Site/Storywall.html>

Imagem 198
Trippy Portal Photo, Matthew Spiegelman, 2012. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://www.mymodernmet.com/profiles/blogs/portal-matthew-spiegelman>

Imagem 199
Disturbing Environment of the Mirror, Zdzisław Beksiński, 1950-1960. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://anthropomorphe.blogspot.pt/2012/03/zdzis-beksi.html>

Imagem 200
ACNE Flagship Store, ACNE, Nova Iorque, 2012. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://retaildesignblog.net/2012/06/26/acne-flagship-store-new-york/>

Imagem 201
Plein Cadre Sur le Ballet des Balayeurs, Pierre Jahan, 1947. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://installator.tumblr.com/post/43400974553/pierre-jahan-plein-cadre-sur-le-ballet-des>

Imagem 202
Axonometria explodida dos pisos do corpo n.º 1 [Esc 1:400]

Imagem 203
Planta do piso térreo, c/ foco no túnel diagonal e nos seus acessos [Esc 1:200]

Imagem 204
Axonometria do piso térreo, c/ localização de funções na área privada das instalações [Esc 1:400]

Imagem 205
Axonometria explodida por pisos da caixa de luz e as suas ligações [Esc 1:300]

Imagem 206
Fotomontagem da maquete de formas, finalizada a 29 de Março de 2013

Imagem 207
Axonometria explodida das ligações e corredores do piso 1 [Esc 1:300]

Imagem 208
Padrão retirado de pedra feita de conchas de ostras e vidro reciclado

Imagem 209
Corte do túnel do piso térreo, c/ foco na receção e na sala de espera e c/ seleção de mobiliário legendado [Esc 1:100]

Imagem 210
Vista da zona de arrumação, c/ seleção de mobiliário legendado [Esc 1:100]

Imagem 211 + 212
Vistas da lavandaria, c/ seleção de mobiliário legendado [Esc 1:100]

Imagem 213
Corte da zona de refeições e da entrada para o gabinete [Esc 1:100]

Imagem 214
Corte da zona de refeições e da cozinha [Esc 1:100]

Imagem 215
Axonometria da zona de refeições [Esc 1:100]

Imagem 216
Axonometria da cozinha [Esc 1:100]

Imagem 217
Axonometria da zona de refeições, c/ seleção de mobiliário legendado [Esc 1:150]

Imagem 218
Axonometria da cozinha, c/ seleção de mobiliário legendado [Esc 1:150]

Imagem 219
Sem nome, Josep Lopez, 2013. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://josep-lopez.com/Works>

Imagem 220
After Memphis, Richie Talboy e GG-LL, 2013. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://richietalboy.com/aftermemphis>

Imagem 221
Graduation Collection, Melitta Baumeister, 2013. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://thisispaper.com/Melitta-Baumeister-Graduation-Collection>

Imagem 222
Sweet Nothings, Andrew B. Myers, 2013. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://www.andrewbmyers.com/>

Imagem 223
Wooden Ruler, HAY, 2013. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://hayshop.dk/products/71-office/490-wooden-ruler/>

Imagem 224
Alcro, Philip Karlberg, 2012. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://www.philipkarlberg.com/?p=2325>

Imagem 225

Dandy Slippler - Apricot Suede, Dieppa Restrepo. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://tornadolove.tumblr.com/post/74017691251>

Imagem 226

Steady Decline, Andrew B. Myers, 2012. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://www.andrewbmyers.com/>

Imagem 227

Parasite Production, Samuel Treindl, 2013. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://www.dezeen.com/2013/08/29/parasite-production-by-samuel-treindl/>

Imagem 228

The Secretary, Anja Niemi, 2013. Retirado em fevereiro 2, 2014 de http://www.anjaniemiphotography.com/?page_id=743

Imagem 229

Corte transversal do dormitório, c/ foco na varanda metálica [Esc 1:150]

Imagem 230

Corte transversal do dormitório, c/ foco na porta/ espelho de ligação entre dormitórios [Esc 1:150]

Imagem 231

Planta com localização das duas tipologias de dormitórios, da porta/ espelho e das varandas [Esc 1:200]

Imagem 232

Identificação das quatro paletes de cores para os dormitórios

Imagens 233 - 238

Axonometrias dos estudos de cores para os dormitórios [Esc 1:200]

Imagem 239

Axonometrias dos dormitórios para quatro pessoas, c/ paleta de cor escolhida [Esc 1:200]

Imagem 240

Axonometrias dos dormitórios para duas pessoas, c/ paleta de cor escolhida [Esc 1:200]

Imagens 241 + 242

Cortes transversais do dormitório, c/ foco na prateleira amovível que pode ser utilizada como mesa quando pousada nos suportes da janela [Esc 1:100]

Imagem 243

Axonometrias do balneário [Esc 1:200]

Imagem 244

Axonometrias do dormitório, c/ seleção de mobiliário legendado [Esc 1:100]

Imagem 245

Girl In A Pink Cardigan, Marjaana Kella, 1977. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://wearepacheco.blogspot.pt/2008/03/blog-post.html>

Imagem 246

Iceland, Gerco de Ruijter, 2008-2012. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://butdoesitfloat.com/Neither-mine-nor-other-people-s-prospects-seem-particularly-pleasing>

Imagem 247

Sun and Perfume, Sophie Tajan. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://tumview.com/sophietajan>

Imagem 248

House of Dust, Antonino Cardillo, 2013. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://www.dezeen.com/2013/08/05/house-of-dust-by-antonino-cardillo/>

Imagem 249

Asleep furniture, Federal Studio, 2010. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://www.federal.li/?photo=259&category=all&project=172&client=all>

Imagem 250

Sem nome, Marina Richter, 2012. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://www.flickr.com/photos/xtidentity/6689659521/in/set-72157629029281501>

Imagem 251

Sculptured Contours, Marit Fujiwara, 2012. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://patternbank.com/marit-fujiwara-sculptured-contours/>

Imagem 252

Purple Room, Lena Amuat e Zoë Meyer, 2013. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://lenazoe.blogspot.pt/2012/12/purple-room.html>

Imagem 253

Sem nome, Maurizio Di Iorio, 2013. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://mauriziodiiorio.tumblr.com/post/64295559322>

Imagem 254

Private Elegance, Paolo Roversi, 2013. Retirado em fevereiro 2, 2014 de <http://visualoptimism.blogspot.pt/2013/09/private-elegance-ondria-hardin-by-paolo.html>

Imagem 255

Planta do piso 2 do corpo n.º 1, c/ separação de zonas do lounge [Esc 1:200]

Imagem 256

Corte transversal a passar na zona 1 do lounge [Esc 1:100]

Imagem 257

Corte transversal a passar na zona 2 do lounge [Esc 1:100]

Imagem 258

Vista do mobiliário da zona 1 [Esc 1:50]

Imagem 259

Axonometria do mobiliário da zona 2 [Esc 1:30]

Imagem 260

Vista do mobiliário da zona 2 [Esc 1:30]

Imagem 261

Axonometria do piso 2, c/ seleção de mobiliário legendado [Esc 1:250]

Imagem 262

Axonometrias do corpo n.º 2, c/ vista de frente e das traseiras [Esc 1:300]

Imagem 263

Gabinete de Maison Martin Margiela. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <http://lottaagaton.blogspot.pt/2011/11/black-is-always-black.html>

Imagem 264

Parallels, Krisztian Kondor. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <http://krisztiankondor.tumblr.com/page/2>

Imagem 265

Lost and Found, revista criativa online. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <https://twitter.com/wrlostandfound>

Imagem 266

Tina Chow at Work, Eric Boman, 1988. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <http://www.strawberige.com/2011/06/tina-chow.html>

Imagem 267

Sense of Scale, Richard Meier, 2008. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <http://www.flickr.com/photos/wouterboer/3005716498/>

Imagem 268

Ferrerries Cultural Centre, [ARQUITECTURIA], 2010. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <http://www.archdaily.com/111070/ferrerries-cultural-centre-arquitectura/>

Imagem 269

Centro de Interpretação do Romântico Paredes, Spaceworkers, 2013. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <http://www.dezeen.com/2013/05/15/centro-interpretacao-do-romanico-paredes-by-spaceworkers/>

Imagem 270

Bett, Neue Werkstatt, 2013. Retirado em fevereiro 4, 2014 de http://neue-werkstatt.net/presse_en.html

Imagem 271

Croseta como suporte de revistas. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <http://ollieandsebshaus.co.uk/page/44/>

Imagem 272

Der erste Schweizer Hochgebirgsfotograf, Jules Beck, 2013. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <http://www.swissdesignawards.ch/beautifulbooks/2012/index.html?lang=de>

Imagens 273 - 275

Fotomontagens da maquete do corpo nº 2, finalizada a 9 de Junho de 2013

Imagens 276 - 278

Cortes transversais n.ºs 4, 5 e 6 a passar no corpo nº 2 [Esc 1:300]

Imagens 279 - 281

Plantas do piso térreo, piso 1 e piso 2, respetivamente, do corpo nº 2, c/ localização dos cortes transversais n.ºs 4, 5 e 6 [Esc 1:300]

Imagem 282

Corte transversal do bloco central, c/ foco nas escadas amovíveis [Esc 1:150]

Imagem 283

Axonometria explodida do bloco central [Esc 1:300]

Imagem 284

Corte longitudinal do bloco central, c/ seleção de mobiliário legendado [Esc 1:80]

Imagem 285

Axonometria do bloco central, c/ seleção de mobiliário legendado [Esc 1:350]

Imagens 286 + 287

Plantas do piso térreo e piso 1, respetivamente, c/ locazição dos gabinetes e zonas de estar [Esc 1:400]

Imagem 288

Planta do piso 1 dos corpos n.º 2 e n.º3, c/ foco no túnel [Esc 1:400]

Imagem 289

Axonometria explodida do piso térreo [Esc 1:400]

Imagem 290

Axonometria explodida do piso 1 [Esc 1:400]

Imagem 291

Axonometria explodida do piso 2 + topo do bloco central [Esc 1:400]

Imagem 292

Axonometria total, c/ telhado [Esc 1:400]

Imagem 293

Axonometria explodida do piso 1, c/ seleção de mobiliário legendado [Esc 1:400]

Imagens 294 - 297

Renders do modelo tridimensional do corpo n.º 2

Imagem 298

Axonometrias do corpo n.º 3, c/ vista de frente e das traseiras [Esc 1:300]

Imagem 299

Capa do CD *Specialothers* de Kahimi Karie, Johan Prag. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <http://www.johanprag.com/photography/photography.html>

Imagem 300

Unquoted Sheets, Les Graphiquants. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <http://unquoted-sheets.tumblr.com/post/44933067943/unquoted-sheets-c-maxime-tetard>

Imagem 301

Ordinaires, Matthieu Gafsou, 2010. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <http://www.gafsou.ch/index.php/project/ordinaires/>

Imagem 302

Capa para a *NeXt*, Paul Rand, 1986. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <http://www.pinterest.com/pin/258957047297653340/>

Imagem 303

Greetings Poster B / Haguruma Envelope, Shinnoske Design, 2011. Retirado em fevereiro 4, 2014 de http://www.shinn.co.jp/timeline/D_HAGURUMA_PosterB.jpg

Imagem 304

Efeito marmoreado. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <http://sourcheeks.tumblr.com/post/53662735286>

Imagem 305

Catálogo para a COS, Wednesday. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <http://wednesdayagency.com/work/cos/>

Imagem 306

Apartamentos em Tóquio, Fujimoto, 2010. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <http://www.dezeen.com/2010/10/05/tokyo-apartment-by-sou-fujimoto-architects/>

Imagem 307

Distrito Capital, Joseph Dirand, México, 2009. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <http://www.josephdirand.com/>

Imagem 308
Fotomontagem da maquete do corpo n.º 3, finalizada a 6 de Maio de 2013

Imagens 309 + 310
Fotomontagens da maquete do corpo n.º 3, finalizada a 28 de Maio de 2013

Imagens 311 + 312 + 313
Plantas do piso térreo, piso 1 e piso 2, respetivamente, do corpo n.º 3, c/ divisão entre interior e exterior

Imagem 314
Fotomontagem da maquete do corpo n.º 3, finalizada a 28 de Maio de 2013

Imagem 315
Fotografia da maquete da biblioteca, finalizada a 28 de Maio de 2013

Imagem 316
Fotografia da maquete da biblioteca, finalizada a 22 de Setembro de 2013

Imagem 317
Axonometria dos blocos da biblioteca por piso [Esc 1:150]

Imagem 318
Axonometria dos blocos da biblioteca por piso, c/ materiais e o túnel [Esc 1:250]

Imagem 319
Axonometria da biblioteca, s/ a fachada frontal [Esc 1:200]

Imagem 320
Axonometrias de um dos blocos da biblioteca [Esc 1:100]

Imagem 320
Axonometrias de um dos blocos da biblioteca [Esc 1:100]

Imagens 321 + 322
Fotografias da maquete de um bloco, c/ pormenor do efeito das escadas, finalizada a 22 de Setembro de 2013

Imagem 323
Axonometria dos blocos do piso térreo [Esc 1:300]

Imagem 324
Axonometria dos blocos do piso 1 [Esc 1:300]

Imagem 325
Axonometria dos blocos do piso 2 [Esc 1:300]

Imagens 326 - 328
Vistas dos diferentes ambientes dos blocos, c/ seleção de mobiliário legendado [Esc 1:50]

Imagens 329 + 330
Fotomontagens da maquete da oficina, finalizada a 10 de Agosto de 2013

Imagem 331
Fotomontagem da maquete da oficina, finalizada a 28 de Maio de 2013

Imagem 332
Axonometrias dos blocos da oficina por piso [Esc 1:400]

Imagem 333
Axonometria dos blocos da oficina por piso, c/ materiais e túnel [Esc 1:250]

Imagens 334 - 344
Maquete final de projeto, finalizada a 5 de Janeiro de 2014

Imagem 345
Axonometrias do corpo n.º 4, c/ vista de frente e traseiras [Esc 1:400]

Imagem 346
Papel de parede *Dutch Skies* de Little Owl, 2013. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <http://www.porcelainista.net/?p=2013>

Imagem 347
Cavity, Noémie Goudal, 2012. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <http://www.noemiegoudal.com/haven3.html>

Imagem 348
Sem nome, Martin Zad, 2013. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <http://www.matinzad.com/notinfashion.html>

Imagem 349
Fotografia do catálogo de Mlle Clothing de O/I 2013. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <http://mlleclothing.com/products/a-w-2013>

Imagem 350
Flamboya Kolbe, Viviane Sassen. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <http://www.vivianesassen.com/#>

Imagem 351
Stairway to Stardom, Ruslana Lyzchicko. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <http://bookcovercollections292.blogspot.com/2013/11/designer-ruslana-lyzchicko-artdirector.html>

Imagem 352
Fotografia do catálogo de Paul Jung. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <http://pauljung.co.uk/men/iagdwyt8wq8b59zoqhk58yazijmrs>

Imagem 353
Cena de The Truman Show, Peter Weir, 1998. Retirado em fevereiro 4, 2014 de <http://frasesdepeliculacine.blogspot.pt/2013/03/el-show-de-truman-1998.htmls>

Imagens 354 + 355
Fotomontagens da maquete do corpo n.º 4, finalizada a 9 de Junho de 2013

Imagens 356 + 357 + 358
Plantas do piso térreo, piso 1 e piso 2, respetivamente, do corpo n.º 4 [Esc 1:300]

Imagem 359
Axonometria do corpo n.º 4 por pisos [Esc 1:300]

Imagem 360
Vista do bloco de betão e do corredor expositivo [Esc 1:80]

Imagem 361
Vista das mesas agrupadas [Esc 1:30]

Imagem 362
Axonometria do espaço expositivo [Esc 1:300]

Imagem 363
Desfile da *Dior Homme* P/V 2013. Retirado em fevereiro 4, 2014 de http://www.dior.com/magazine/en_gb/News/Summer-In-Miami

Imagem 364

Axonometria do espaço expositivo com intervenção de Bureau Betak para o desfile da Lacoste P/V 2014 (c/ imagem do desfile) [Esc 1:300]

Imagem 365

Axonometria do espaço expositivo com exposição *Silver Clouds* de Andy Warhol, 1966 (c/ imagem da exposição) [Esc 1:300]

Imagem 366

Axonometria do piso térreo, c/ seleção de mobiliário legendado [Esc 1:250]

Imagem 367

Axonometria do piso 1, c/ seleção de mobiliário legendado [Esc 1:250]

Imagem 368

Axonometria do piso 2,c/ seleção de mobiliário legendado [Esc 1:250]

Imagens 369 - 372

Renders do modelo tridimensional do corpo n.º 4

Imagem 373

Compilação das diferentes imagens de sinalética desenvolvidas

A
NE
XOS

ETIQUETA MUNICIPAL
Esc. 1/10

IMPOSTO DO SELLO
2500

Licença 96-4948
29 JAN. 1930

Ex.^{ma} Camara Municipal do Porto

5878.70
4088
12/6/930

José de Passos Mesquita morador na rua 5 de Outubro nº 627, freguezia de Ramalde e proprietario dum terreno junto das suas propriedades, pretende mandar construir 4 casas para rendimento, em seguimento e iguais a outras que já mandou construir na mesma rua e de harmonia com o projecto junto e ao mo não possa fazer sem a respectiva licença.

Pede a V. Ex.^a se dignem conceder-lha.

Para entrar no Cofre Municipal da quantia de 2048.00 constante da informação 24-1-30 passada a guia N.º 1247 que n'esta data enviada á thesauraria.

João da Fazenda Municipal. 19 de Junho de 1930.

Porto, 26 de Dezembro de 1929

p. p. do José de Passos Mesquita
Carlos Pereira d'Oliveira

R.E.
2ª REPARTIÇÃO
30-12-929

APPROVADA. PORTO EM CAMARA
24 DE Janeiro DE 1930
PRESIDENTE

Memoria descriptiva

Augusto

Os prediosque José de Passos Mesquita, pretende mandar construir no seu terreno da rua 5 de Outubro, destinam-se a habitação e é executado de harmonia com o projecto junto e ao mo não possa fazer sem a respectiva licença.

Na confeção do projecto em tudo se atendem as prescrições do Regulamento de Salubridade em vigor ampliado com as ultimas deliberações da Ex.^{ma} Camara e Inspeção de Saude. A ventilação da caixa de ar é estabelecida por frestas nas fachadas principal e posterior. Os pavimentos das cozinhas, quartos de banho e retretes serão devidamente mosaicadas e as paredes revestidas a azulejo até a altura de 1,50.

Os alicerses serão asfaltados antes de receberem as paredes e estas serão cercitadas para ivitar a infiltração da humidade.

A cobertura da armação será de telha tipo da de Marselha e os beirões dos telhados terão as respectivas caleiras e conductores conduzindo as aguas fluvias até debaixo do passeio e em seguida serão as mesmas canalizadas ao aqueducto municipal, como preceitua o Código de Posturas Municipais.

A agua para todas as casas será fornecida pelos S.M. Aguas e Saneamento, sendo a distribuição da mesma feita em tubos de ferro galvanizado, com todos os seus accessorios e instalada sobre as paredes á vista.

As chaminés das casas serão construidas com tijolo argamassadas e desviadas dos madeiramentos ou material combustivel 0,15.

Todas as madeiras interiores e da armação serão em pinho nacional sendo as que ficam no exterior de Castanho.

Toda a casa será rebocada e caiada como é de uso e costume; sendo a pintura geral a 3 demãos de tinta de oleo de linhaça nas cores que forem combinadas.

Todos os vidros a aplicar serão brancos, lizos, sem defeito algum que os prejudiquem.

Todos os materiais a aplicar nestas obras serão de 1.^a qualidade e a mão de obra a mais prefeita segundo a arte de construir.

As obras que se vão construir, serão saneadas de harmonia com o regulamento dos S.M. de Saneamento em vigor e os desenhos e memoria junta.

Porto, 26 de Dezembro de 1929

Carlo Ferreira de Oliveira



APPROVADA PORTO EM 24 DE JANEIRO DE 1930

Saneamento

MEMÓRIA DESCRITIVA

A instalação de Saneamento a que se refere o requerimento e projecto junto, será executada em harmonia com o Regulamento «Instalações do Saneamento Urbano», aprovado em sessão de 30 de Maio de 1925, e assim cumprir-se-hão os seguintes artigos:

Art. 20.º — Os tubos de queda desde o ponto superior em que recebem o tubo de ventilação são considerados como tal, e devem elevar-se com o mesmo diâmetro a um metro acima do espigão do telhado, e nunca terminarão a menos de um metro acima da parte mais alta de qualquer porta ou janela, que devem ficar fóra dum raio de 6 metros, tendo por centro a extremidade do mesmo tubo ventilador. As suas extremidades devem estar em comunicação com o ar exterior e serão munidas dos respectivos capacetes de ventilação.

§ único. — Em conformidade com o § 2.º do artigo 27.º do Regulamento de Salubridade das edificações urbanas, estes tubos, sendo de chumbo, podem ter o diâmetro mínimo de 50 milímetros ou, sendo de grès, 100 milímetros.

Art. 21.º — As canalizações, colectores horizontais particulares serão de 125 milímetros de diâmetro e sempre que seja possível, serão colocadas exteriormente ao edificio a sanear. Terão a inclinação mínima de 2 ‰. Serão de grès ou de ferro fundido. Sendo de grès e nos locais em que passem por debaixo das habitações, serão envolvidas em beton com a espessura mínima de 120 milímetros. Quando este tubo atravessar caves e fique em nível superior ao seu sólo, será de ferro fundido, convenientemente fixado aos muros ou aos vigamentos da referida cave.

§ único. — Todas as canalizações compreendidas no interior do prédio e até à câmara de ligação serão consideradas como colectores particulares.

Art. 23.º — Os tubos de ferro fundido serão do maior comprimento possível e terão, bem como os seus acessórios, uma espessura mínima de 8 milímetros. A campânula ou manga de ligação para os tubos de 125 milímetros de diâmetro terá o mínimo 90 milímetros de comprimento e para os de 100 milímetros de diâmetro, terá o mínimo 80 milímetros e o seu diâmetro interior será pelo menos de 16 milímetros superior ao diâmetro exterior do espigote do tubo a introduzir nela.

§ único. — As juntas destes tubos serão feitas herméticamente por meio de boa estôpa alcatroada e chumbo derretido e depois bem recalçado.

Art. 24.º — Os tubos de ferro fundido e seus respectivos acessórios serão revestidos interior e exteriormente de verniz de asfalto, enquanto estiverem quentes e antes de terem sofrido a influencia do ambiente.

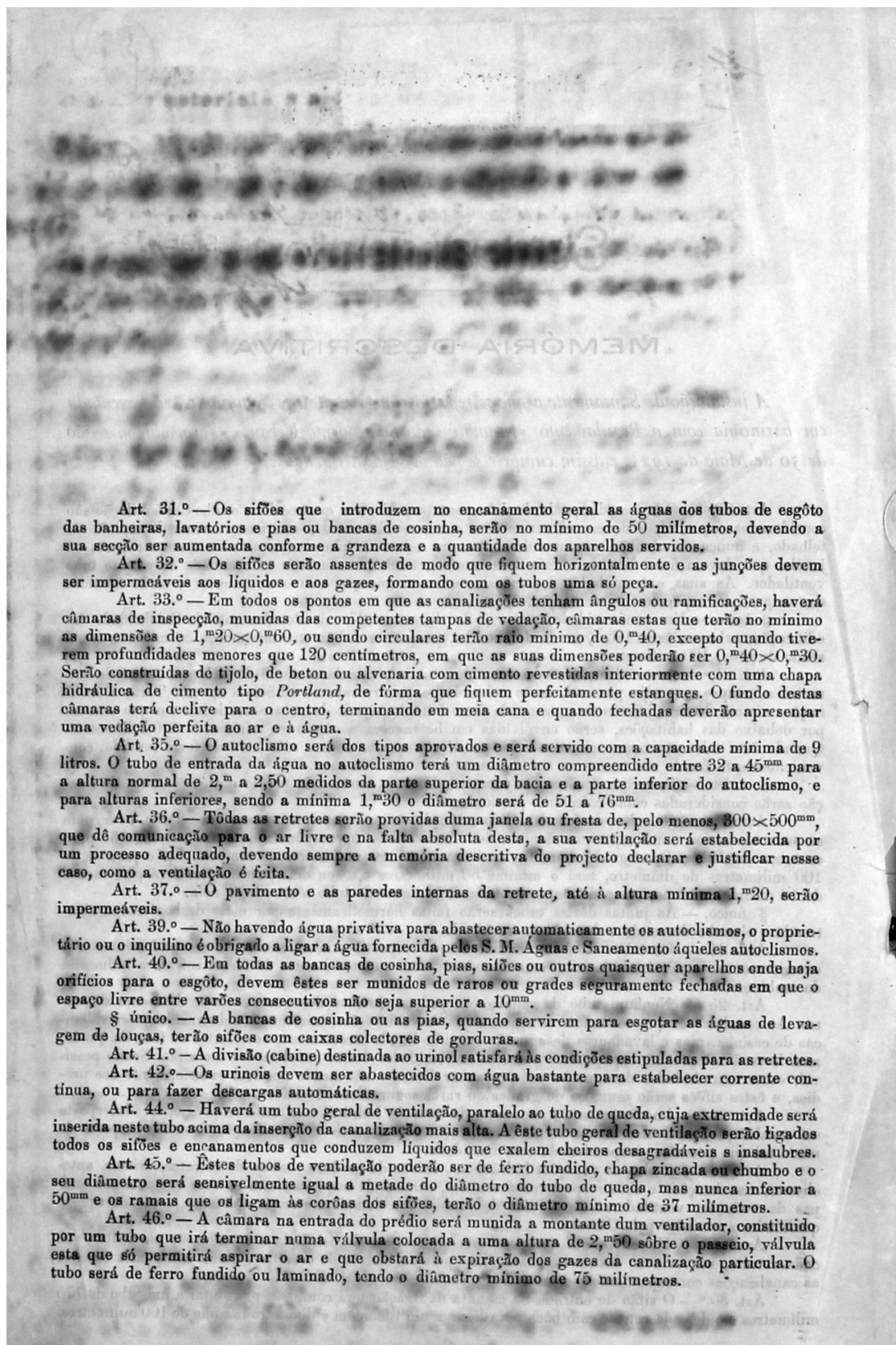
Art. 25.º — Nenhum tubo da canalização poderá abrir ou desaguar em tubo de menor diâmetro. As canalizações que conduzem as aguas sujas das habitações, tais como banheiras, lavatórios, bancas de cosinha, pias e lavadouros desaguarão em sifão ligado directamente ao colector ou tubo de queda, mas haverá sempre um espaço livre entre as extremidades destas canalizações e o sifão. Sendo possível, estas extremidades desaguarão sempre ao ar livre, e não sendo possível exteriormente aos prédios, e estes sifões serão munidos de grades ou raros seguramente fechados.

Art. 26.º — Imediatamente a montante da vedação hidráulica exterior ao prédio, será interposta na canalização particular uma válvula de retenção. Esta parte da canalização deve ser disposta de modo tal que possa ser inspecionada com facilidade.

Art. 28.º — Todas as vedações hidráulicas, caixas de gordura, bacias de retretes, urinois, auto-clismos, canalizações e seus respectivos acessórios, câmara de inspecção com as suas competentes tampas de vedação, ventiladores e válvulas de retenção, e demais materiais aplicados, serão de tipos e qualidades aprovados pela Câmara.

Art. 29.º — Haverá sifões nos pontos seguintes: aonde principia a canalização particular, sob cada retrete, nos urinois, lavatórios, banheiras, pias ou bancas de cosinha e ainda nos pontos em que as canalizações correspondentes se inserem na canalização geral.

Art. 30.º — O sifão de entrada na câmara de ligação será com bôca para ligar a um tubo de 175 milímetros e o de cada retrete com bôca para ligar a um tubo com o diâmetro mínimo de 100 milímetros.



Registo { N.º 109-R.E.
Data 21-7-30

528


Câmara Municipal do Porto
3.ª Repartição — TÉCNICA

Obras de Categoria

Requerente: José de Penos Menquita
Especificação da obra: alterar fachada
Situação: Rua 5 de Outubro
Responsável: José Pereira da Silva

Informações
Comissão de Estética

COMISSÃO DE ESTÉTICA
DA
CIDADE DO PORTO
de 21/7/30
Secretário

APROVADO Guafim

Presidente Frederico de Almeida

4.ª Secção

Quanto ao projecto da obra: Satisfaz
4/11/30

Prazo para execução: Subst. o do projecto aprovado
Baneira

Carta da Cidade

Alinhamento: Substitui a informação do projecto aprovado excepto na parte que se refere a numeracao.

Nível de soleiras:

Numeracao: Deve substituir-se a numeracao indicada na licenca pelo n.º 559-567-575-583. Nada tem a pagar.

Passeio:

Do Engenheiro-chefe:

Em termos de deferimento nas condições impostas.

Proposta do Vereador do Pelouro:

Proposta de deferimento sem condições.

Importâncias a cobrar:	
Zona	Media
TAXAS	
DE LICENÇA:	
Fixa	16,000
Por ml de muro interior	
Por ml de muro exterior	
DE ESTÉTICA:	
Por m² de frontaria	250,000
DE NUMERAÇÃO:	
Números	
DE ALINHAMENTO:	
Prédios	
IMPOSTO DE SANIDADE:	
Para a Câmara	
Para o Estado	
EMOLUMENTOS:	
Para a Câmara	18,000
Para o Estado	30,000
DIVERSOS:	
Sobretaxa de emolumentos	9,200
Lei n.º 14-027	12,000
» » artigo 11.º	2,000
Impresso	1,000
Imposto do selo	4,000
» » 3,03	1,000
Construção de passeio	
Depósito de garantia	
Total — Escudos	539,200



Câmara Municipal do Porto

3.ª REPARTIÇÃO — TÉCNICA — 1.ª Secção — Expediente

529

LICENÇA PARA OBRAS PARTICULARES

Licença n.º 482 do ano de 1930

Em conformidade com o despacho de 8 de Agosto de 1930 exarado no requerimento registado nesta Repartição sob o n.º 109 de R. E. é concedida esta licença a

João de Passos Albuquerque para executar as obras nela descritas e documentos anexos, sob a direcção do

Especificação da obra: Reforma do projecto Camarão de 13-6-930

Situação: Rua 5 de Outubro

CONDIÇÕES IMPOSTAS

A licença e respectivo projecto aprovado devem estar sempre patentes na obra, para serem examinados pelos funcionários municipais que provem sê-lo, por meio de cartão de identidade, aos quais deve ser permitida a visita ao prédio em obras.

De conformidade com o disposto no Decreto de 14 de Fevereiro de 1903, nenhuma casa construída, reconstruída ou ampliada, poderá ser utilizada sem autorização da Câmara.

As obras devem ser iniciadas dentro do prazo de noventa dias a partir da data desta licença e terminadas em o prazo da primeira licença.

As paredes e o revestimento de pavimento e tecto nas cozinhas ou outros locais onde haja fornalhas ou fornos ou se depositem combustíveis líquidos ou outras substâncias facilmente inflamáveis, devem ser de materiais incombustíveis.

As chaminés serão totalmente de materiais incombustíveis, devendo o seu paramento interior ficar afastado 0m,20 dos madeiramentos.

Car. O. e. substitui as informações do projecto aprovado, excepto na parte a que se refere a numeracao.

De: Quem imediatamente substituir-se pelo n.º 559-567-575-583.

Porto, Paços do Concelho, 28 de Outubro de 1930

Engenheiro Chefe da 3.ª Repartição, subscrevi.

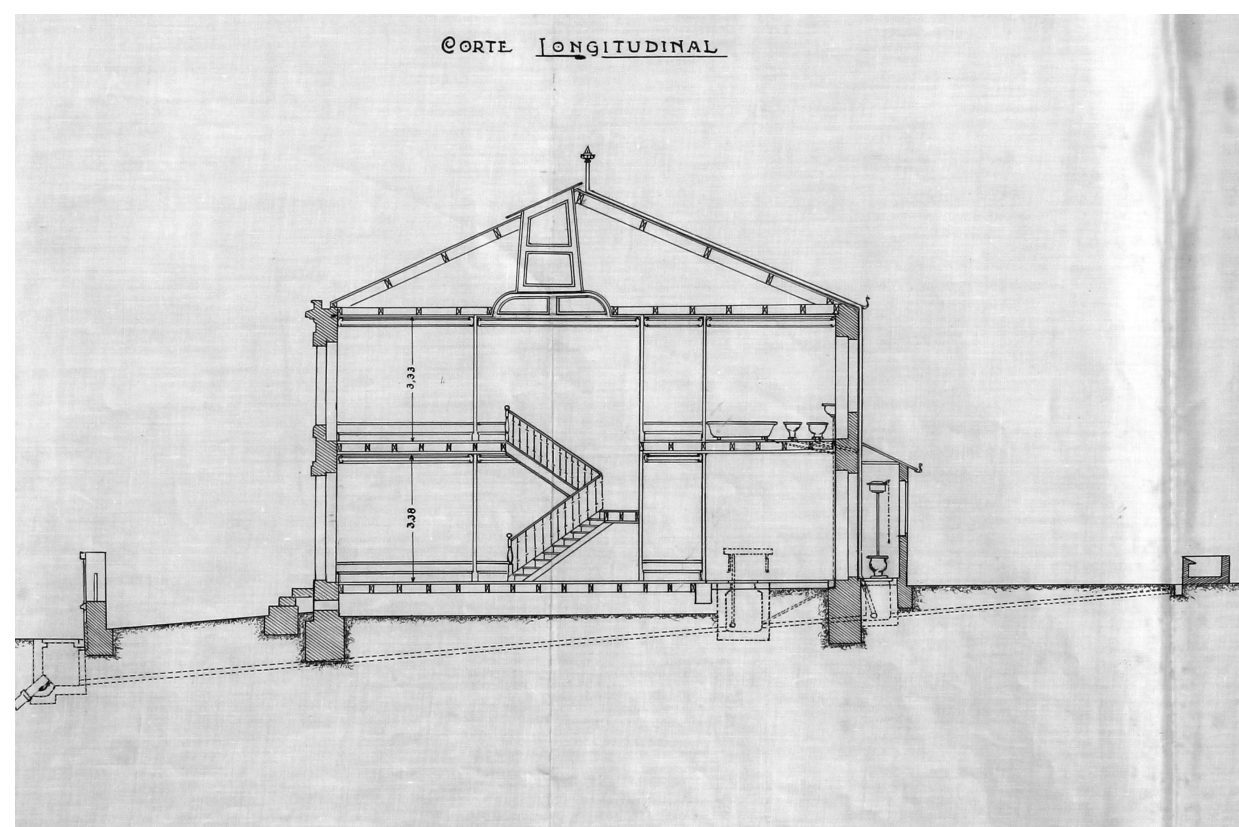
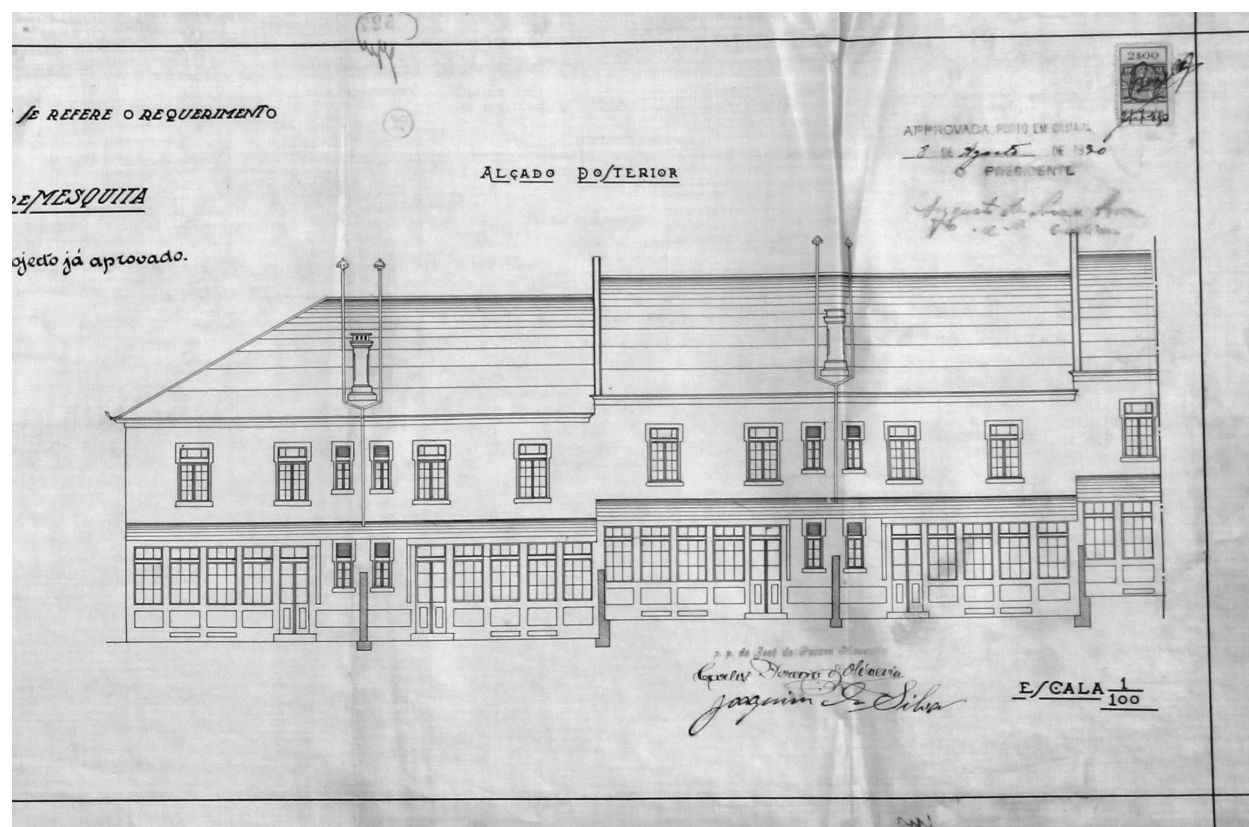
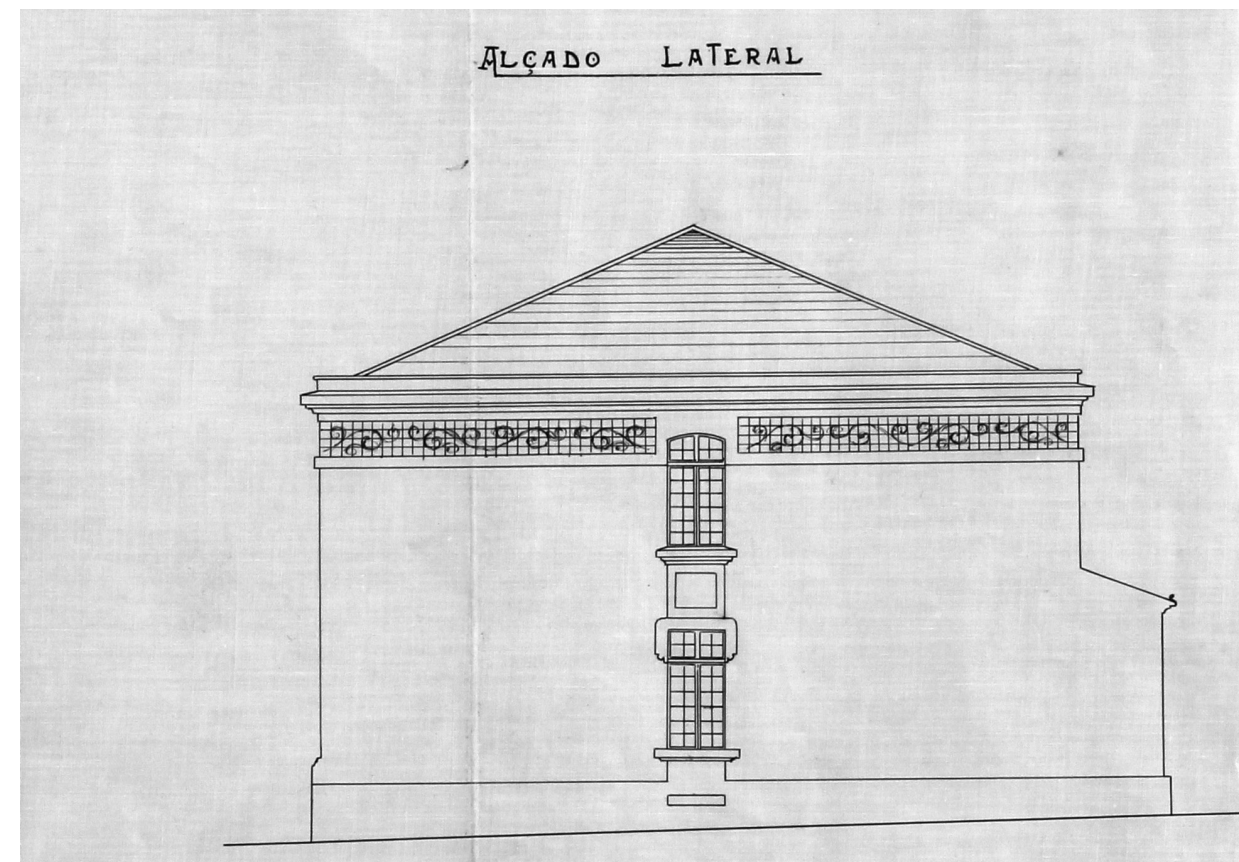
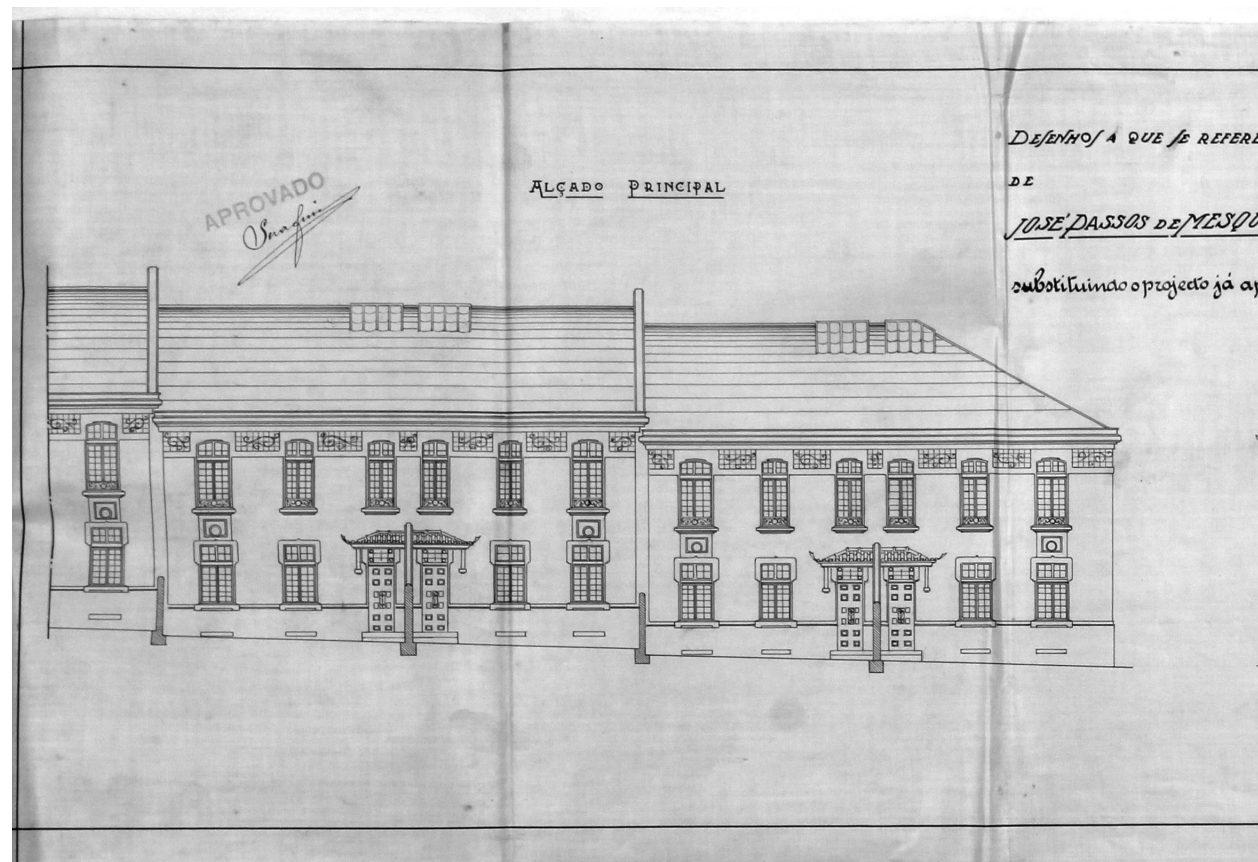
Guia de depósito n.º

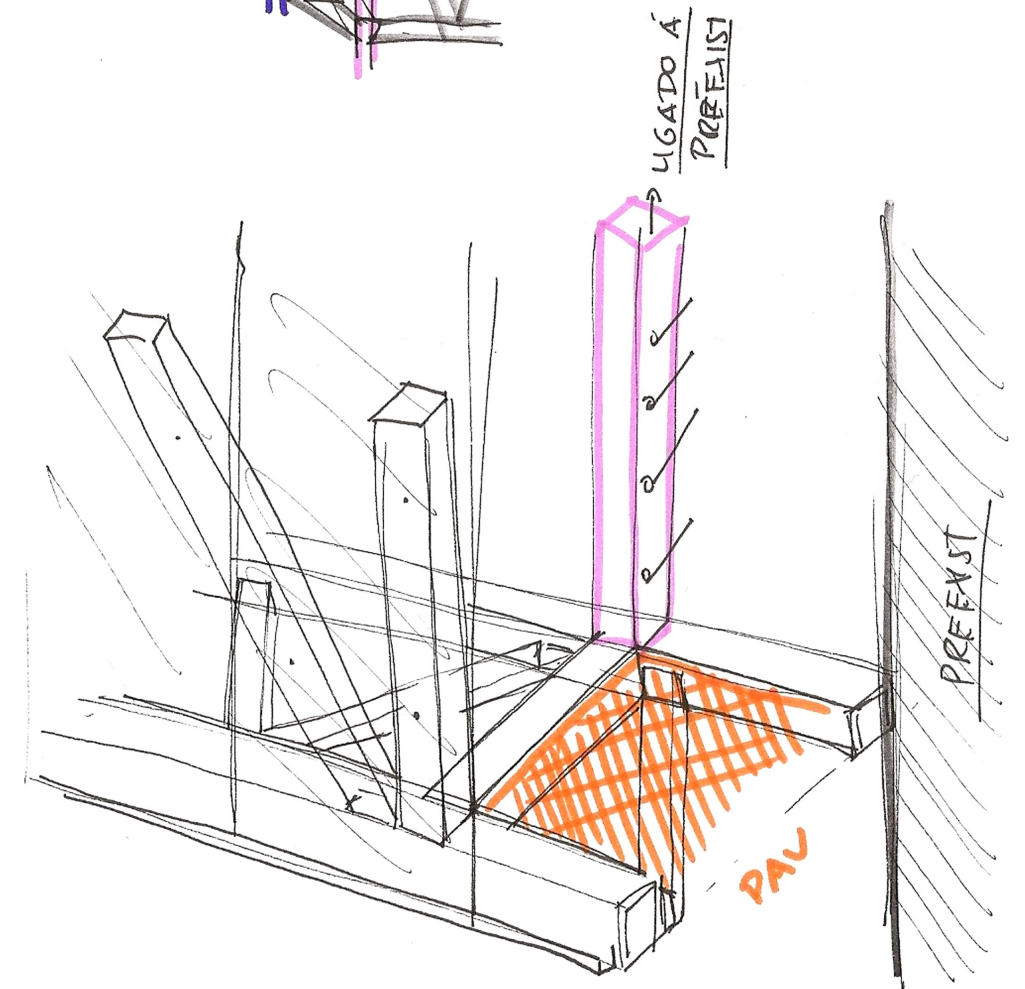
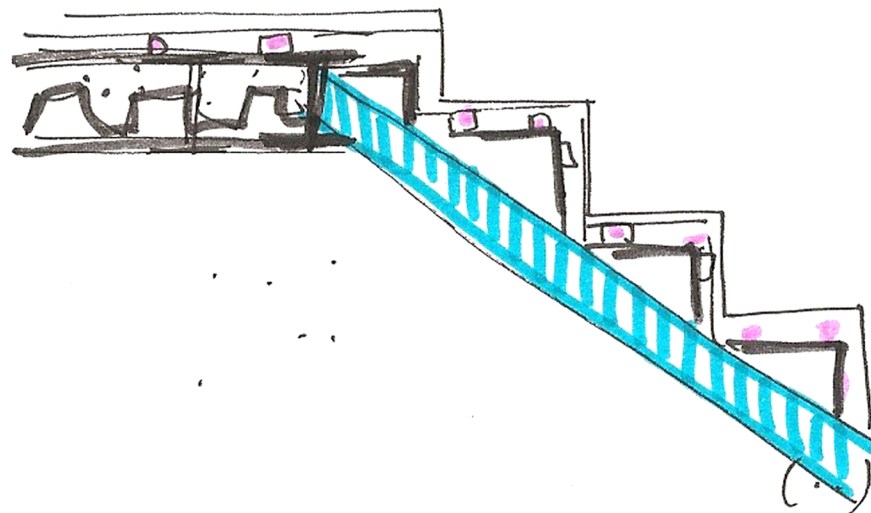
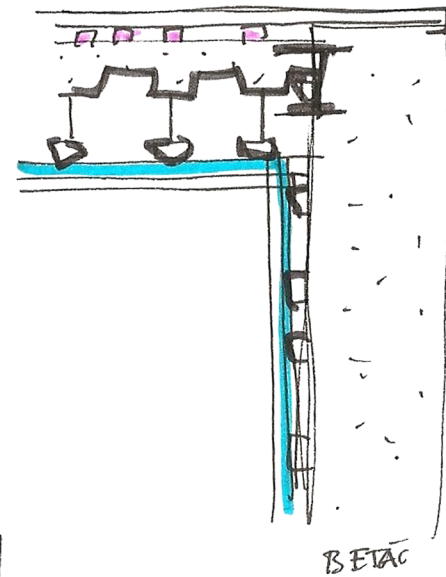
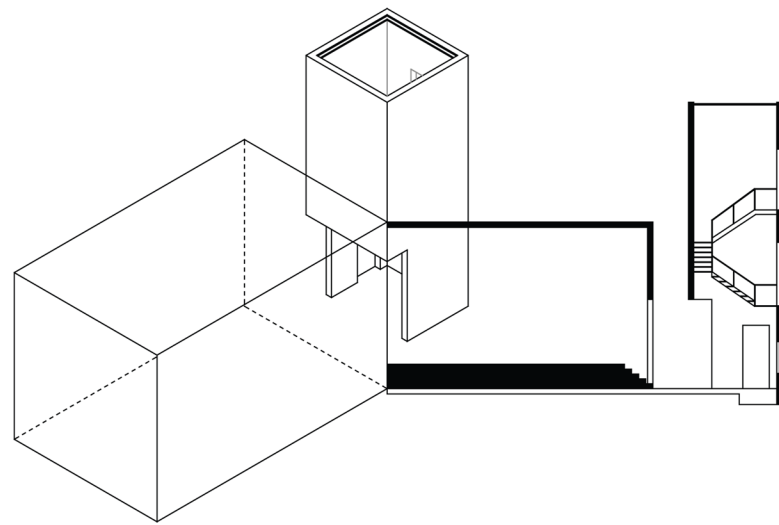
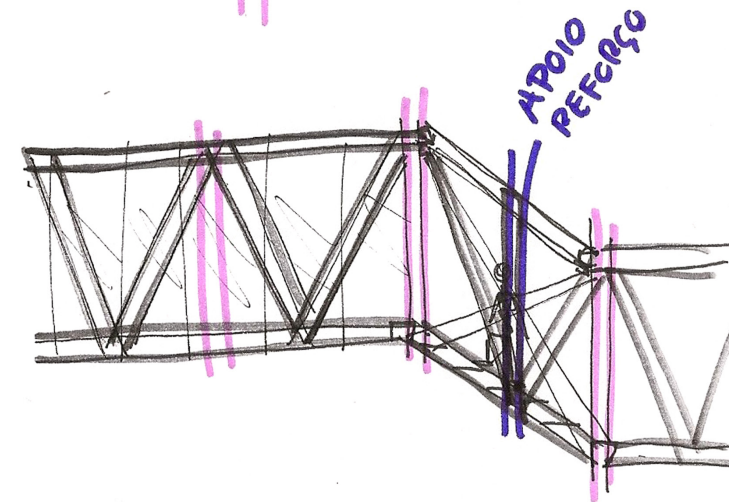
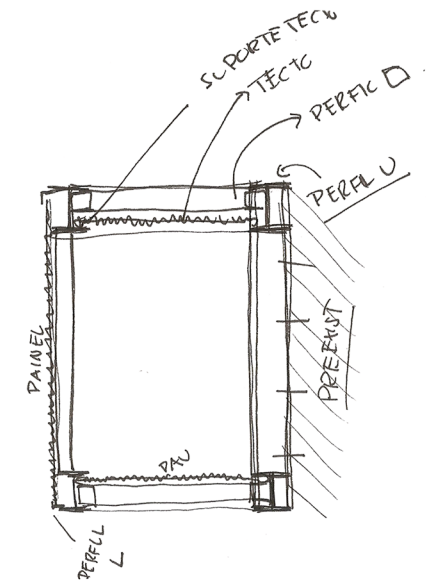
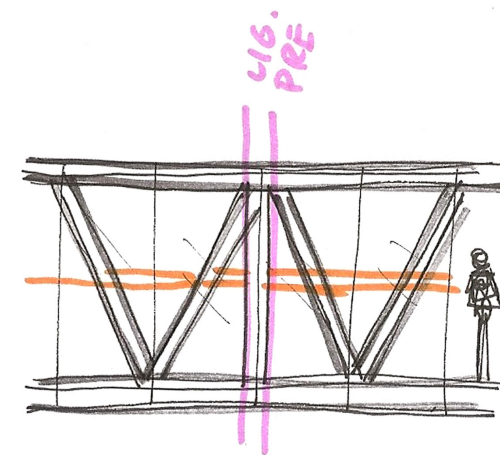
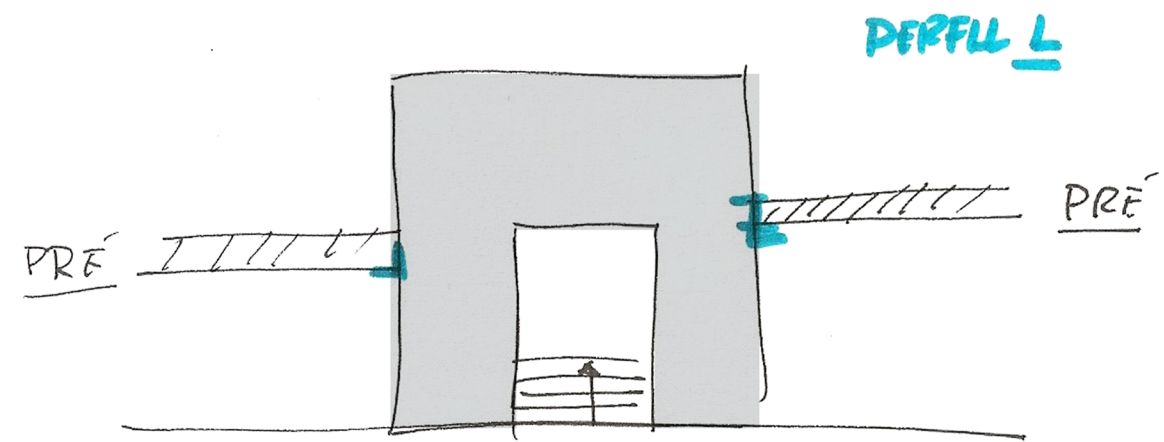
Registou

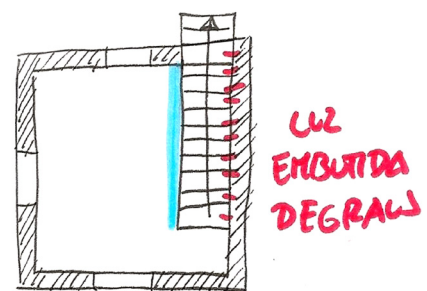
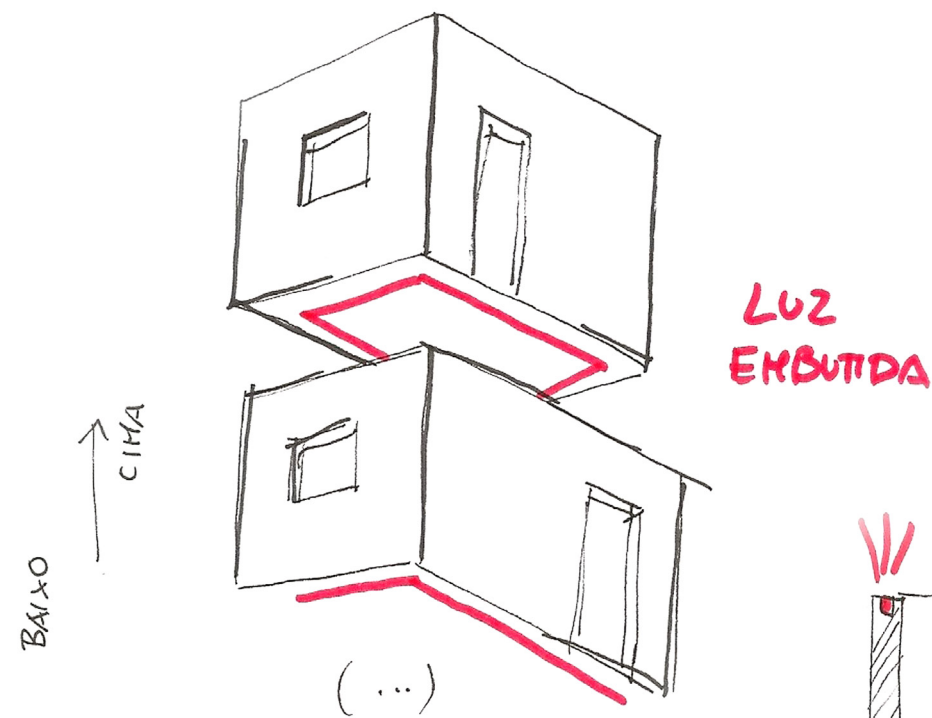
Conferiu

O Presidente da Comissão Administrativa,



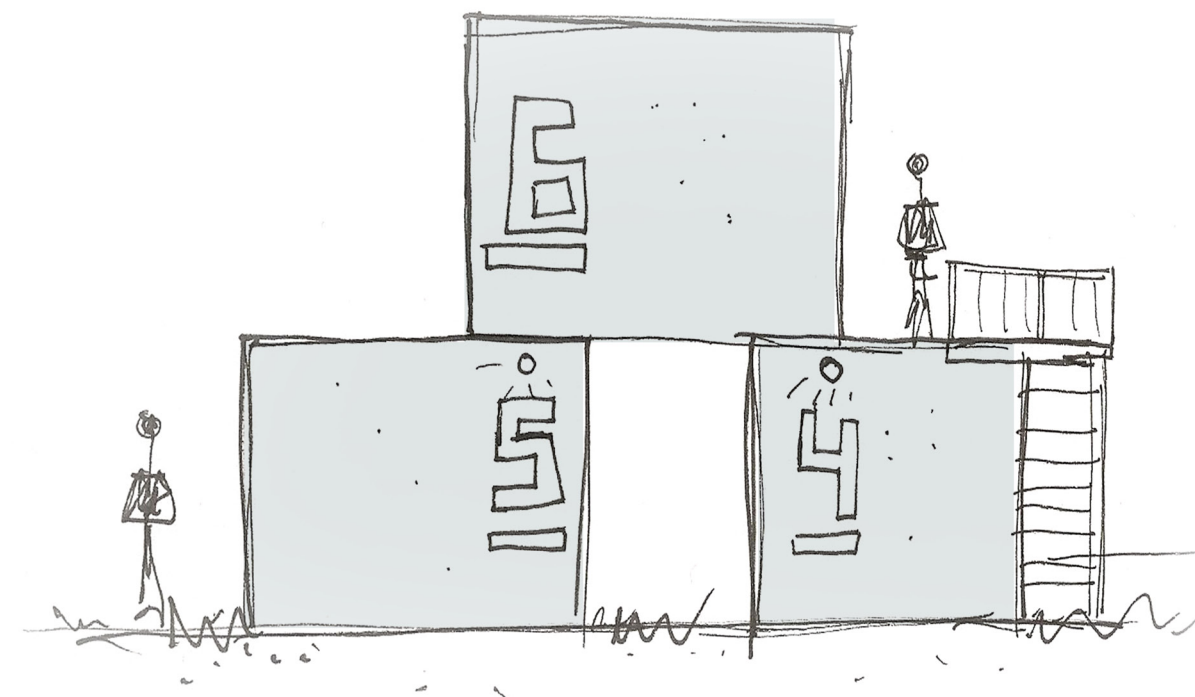
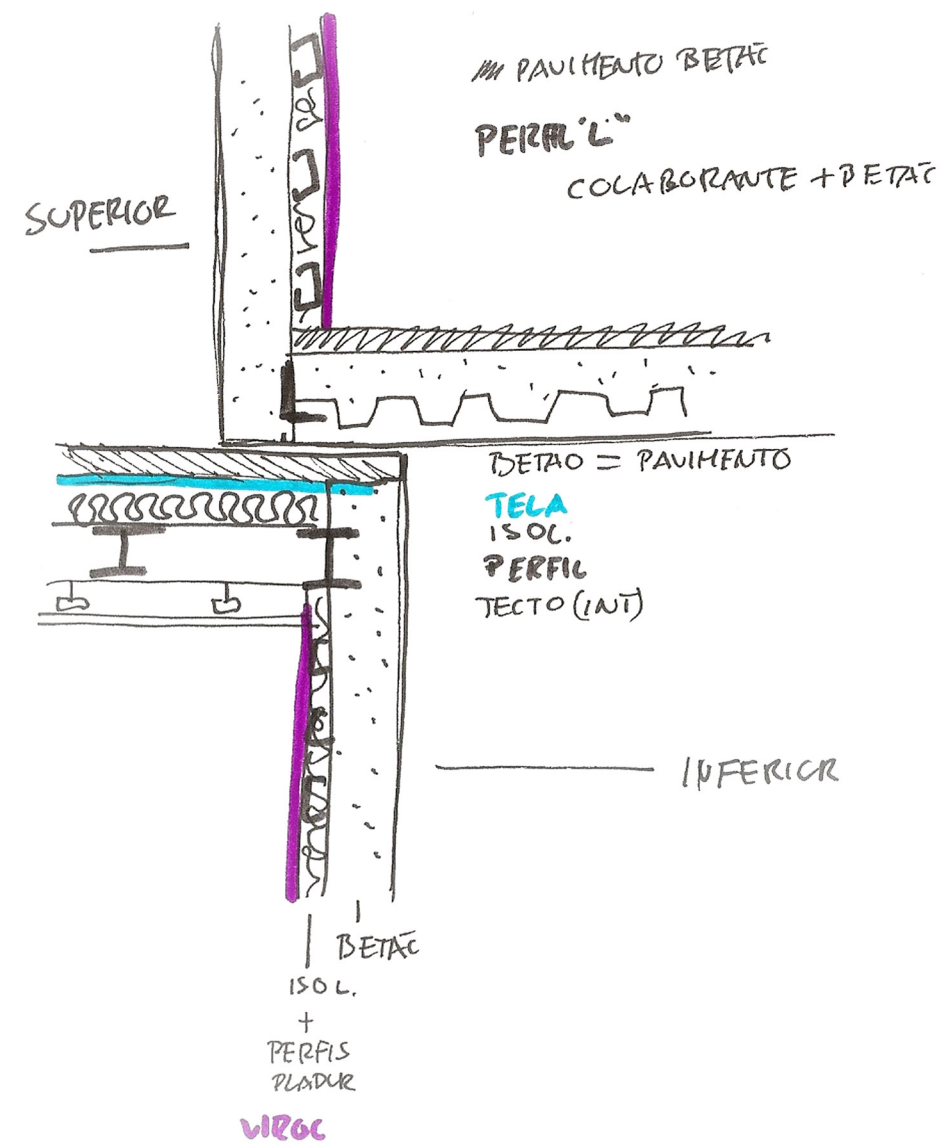
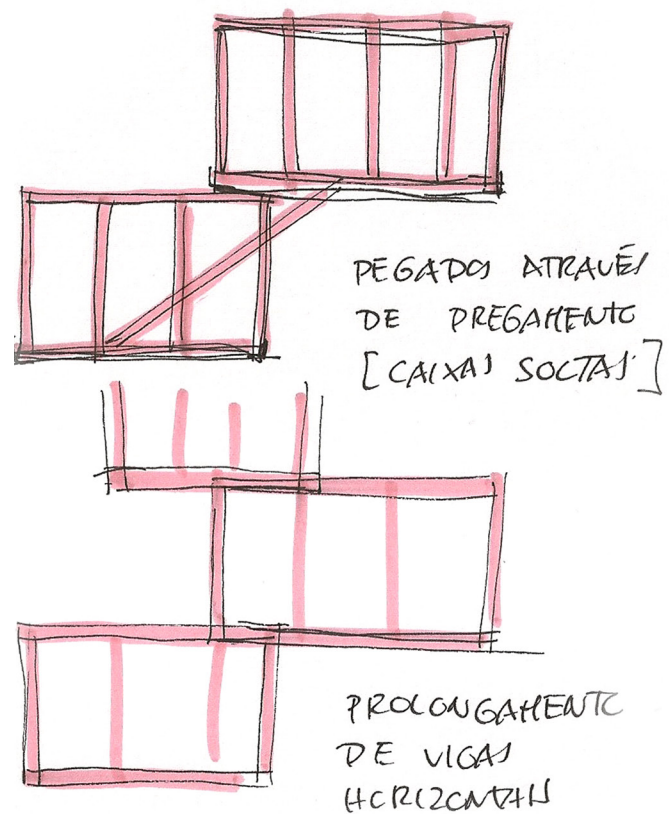


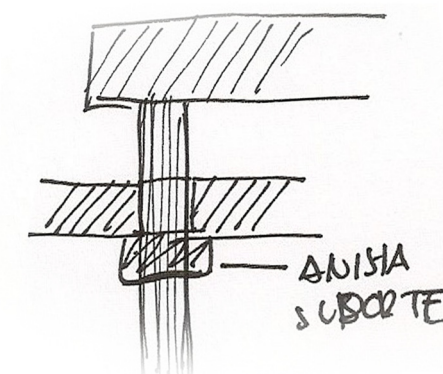
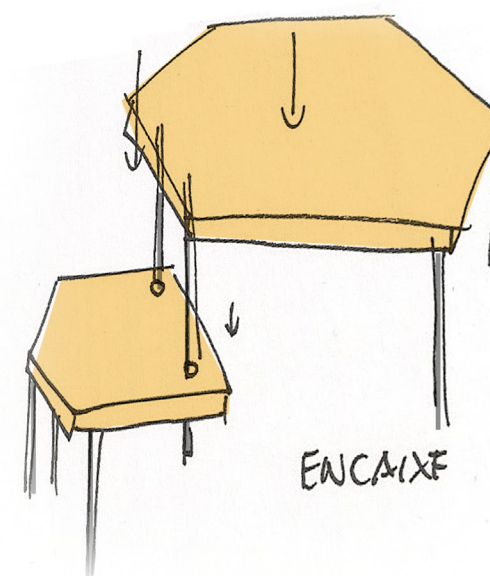
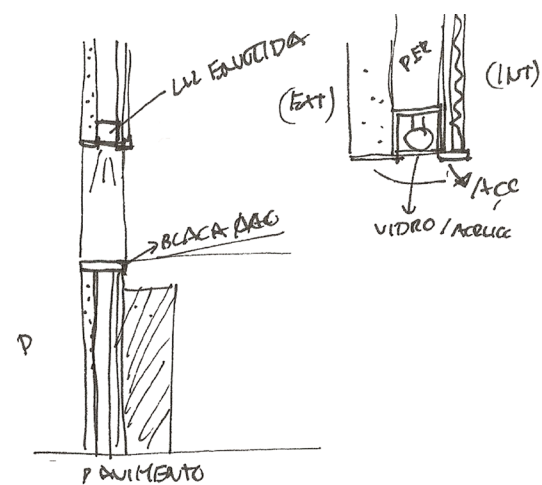
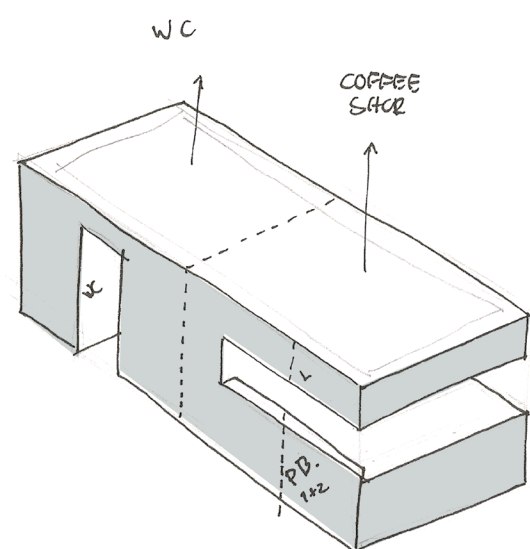
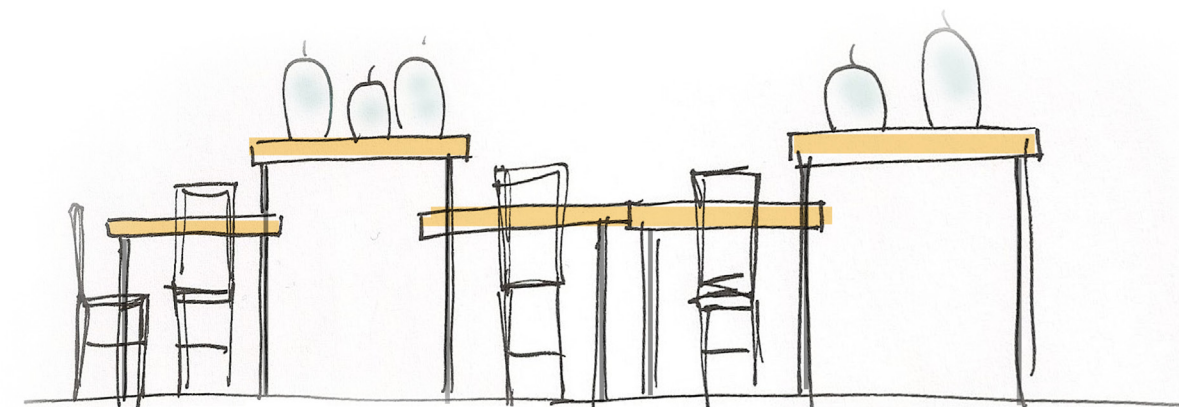
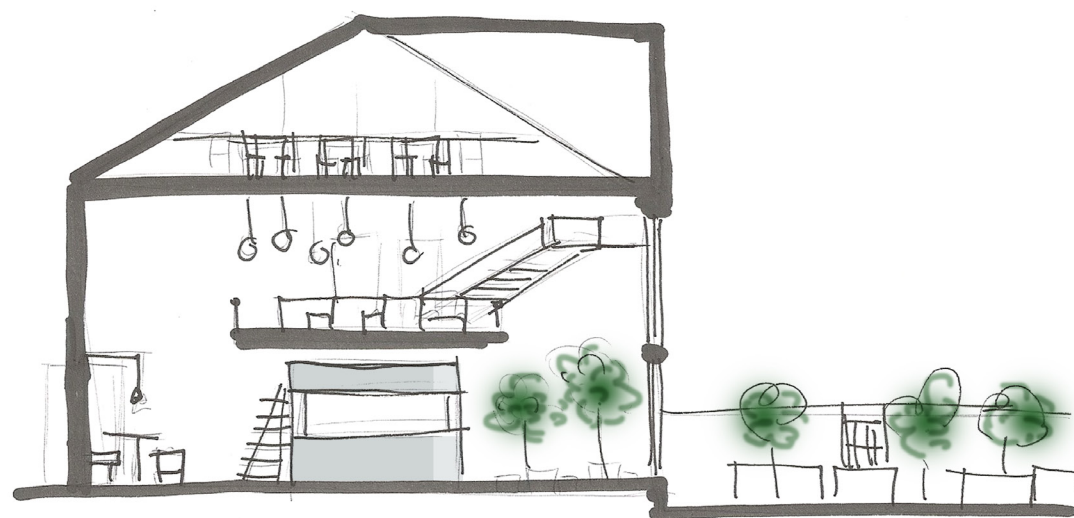
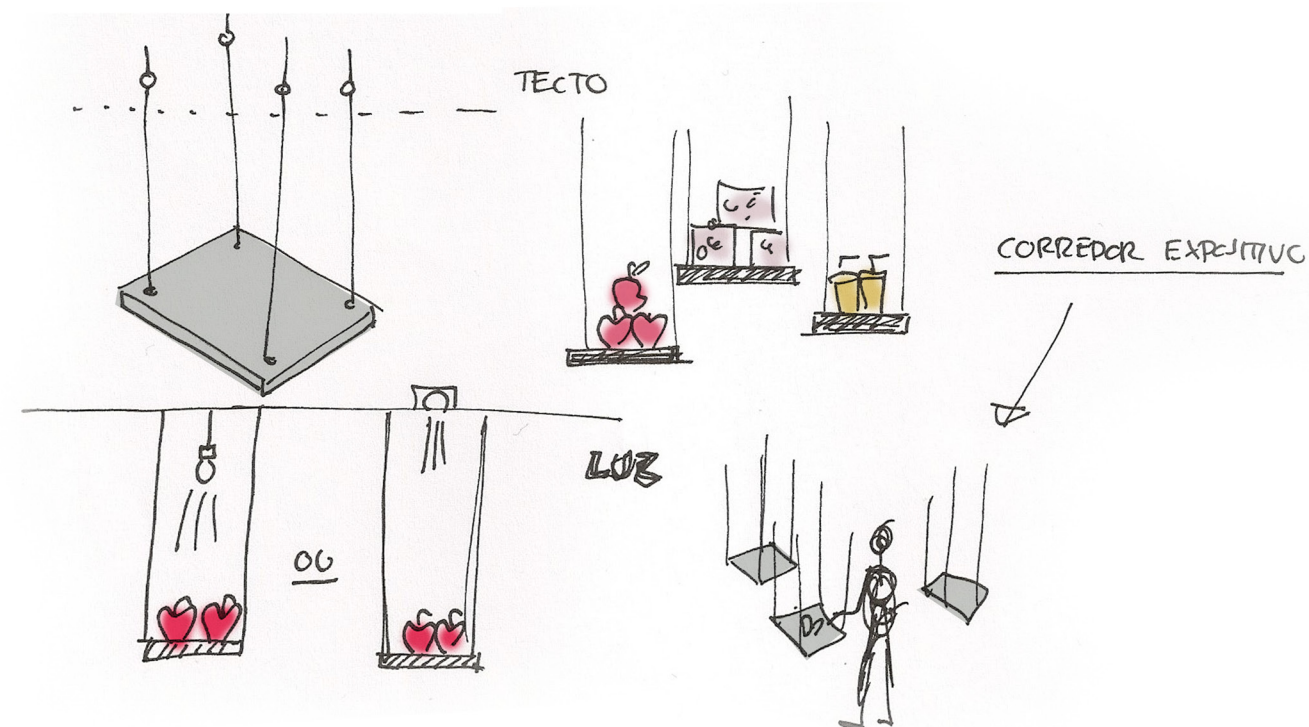
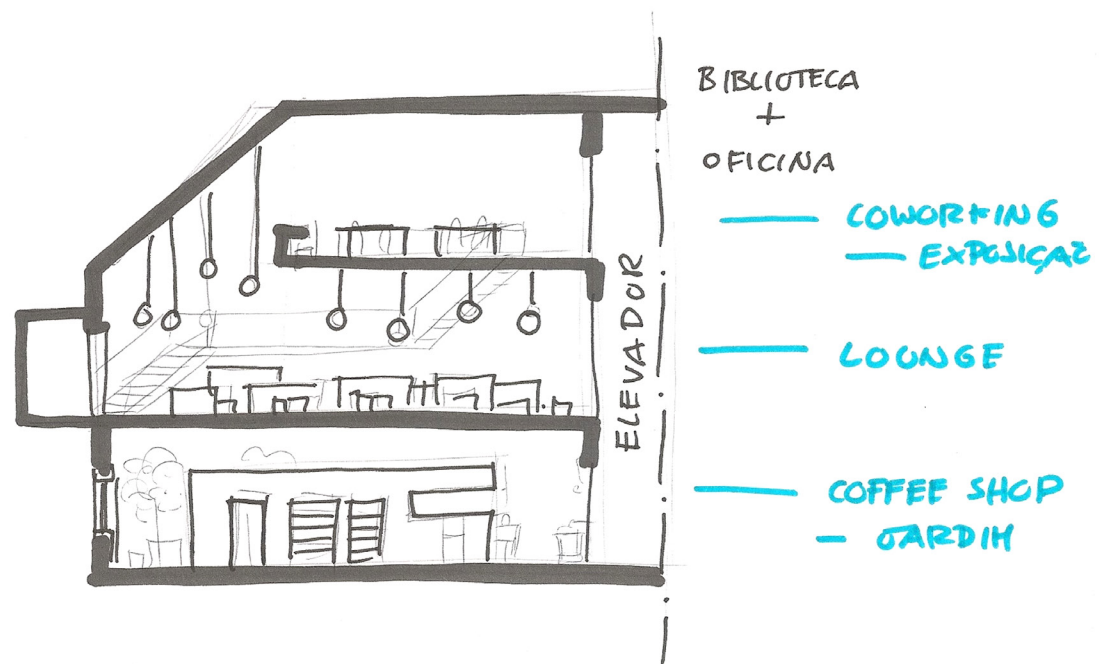


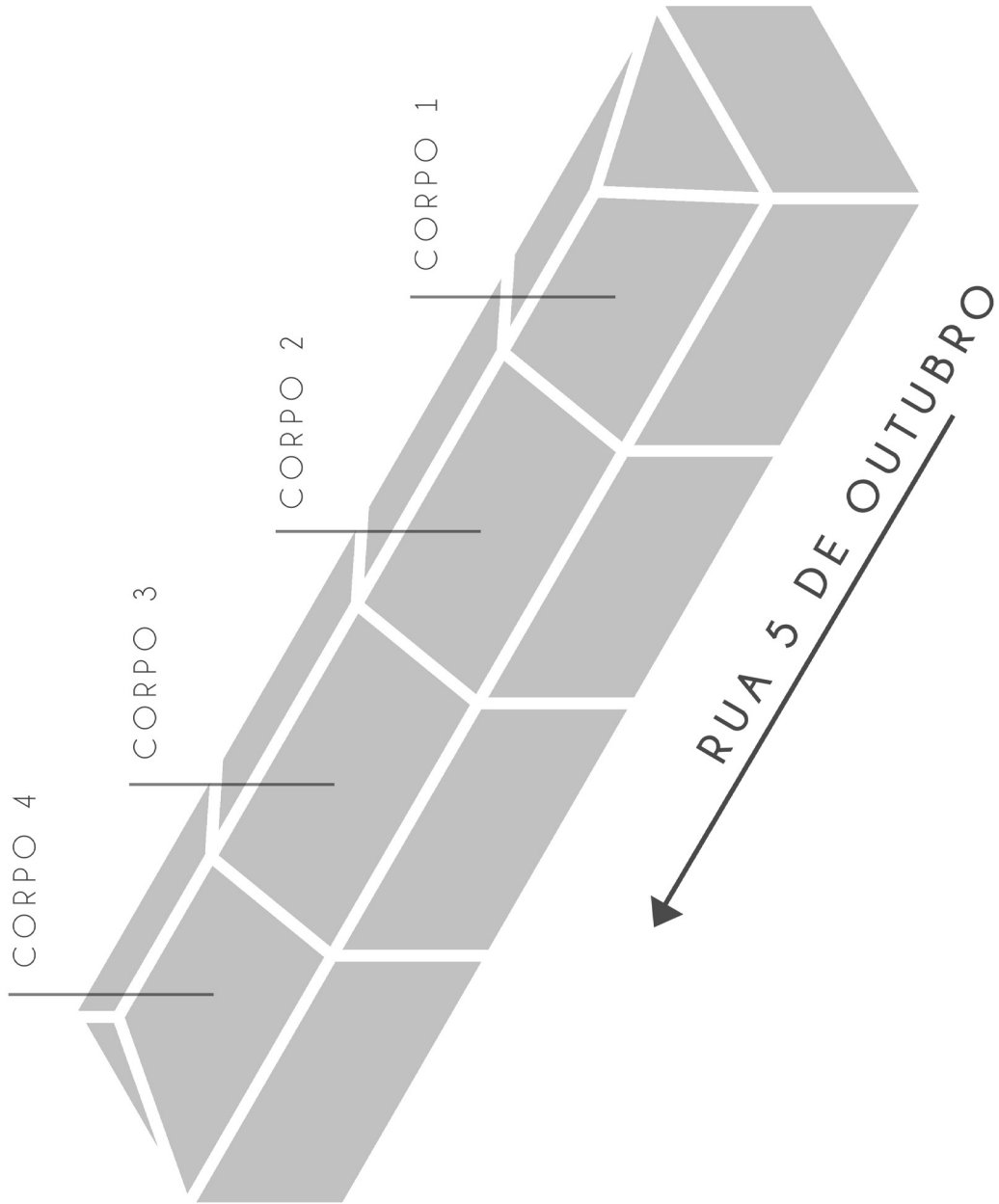


PAREDE DIVISÓRIA

MANTER OU DEIXAR
AS ESCADAS À VISTA?







HABITAÇÃO 1

[MAPA DE ACABAMENTOS]

MATERIAIS	RECEÇÃO + SALA DE ESTAR	LAVANDARIA	ZONA DE ARRUMAÇÃO	ZONA DE REFEIÇÕES	COZINHA	DORMITÓRIOS	BALNEÁRIOS	LOUNGE
ACO	●		●		●	●	●	●
ALCATIFA						●		●
BETÃO		●	●	●	●		●	
ESPELHO						●	●	
GESSO CARTONADO	●	●	●	●	●	●	●	
LAJETAS DE BETÃO								
GRES MARMOREADO					●		●	
PAINEIS DE ZINCO	●			●				
PAV DE MADEIRA								
PAV VINÍLICO	●							
REBOCO	●	●	●	●		●		●

HABITAÇÃO 2

[MAPA DE ACABAMENTOS]

MATERIAIS	BLOCO CENTRAL	GABINETES	SALAS DE ESTAR	SANITÁRIOS
AÇO	●	●		●
ALCATIFA				
BETÃO	●			●
ESPELHO				●
GESSO CARTONADO	●	●	●	
LAJETAS DE BETÃO				
GRÉS MARMOREADO				●
PAINEIS DE ZINCO				
PAV. DE MADEIRA	●	●	●	
PAV. VINÍLICO				
REBOCO	●	●	●	

HABITAÇÃO 3

[MAPA DE ACABAMENTOS]

MATERIAIS	BIBLIOTECA	OFICINA
AÇO	●	●
ALCATIFA	●	
BETÃO	●	●
ESPELHO		
GESSO CARTONADO	●	●
LAJETAS DE BETÃO		●
GRÉS MARMOREADO		
PAINEIS DE ZINCO	●	
PAV. DE MADEIRA		
PAV. VINÍLICO	●	
REBOCO	●	●

HABITAÇÃO 4

[MAPA DE ACABAMENTOS]

MATERIAIS	COFFEE SHOP	JARDIM	ESPAÇO EXPOSITIVO	ESPAÇO COWORKING
AÇO	●	●	●	
ALCATIFA				
BETÃO	●	●	●	●
ESPELHO	●			
GESSO CARTONADO	●		●	●
LAJETAS DE BETÃO				
GRÉS MARMOREADO	●			
PAINEIS DE ZINCO	●		●	
PAV. DE MADEIRA				
PAV. VINÍLICO				
REBOCO	●	●	●	●

