Lusíada
Repositório das Universidades Lusíada

Universidades Lusíada

Marques, Patrícia Alexandra Peralta, 1990-

Ruína habitada : três exemplos contemporâneos

http://hdl.handle.net/11067/2503

Metadados

Data de Publicação 2016-06-28

Resumo A presente dissertação procura estudar a importância da ruína, assim como o modo como esta pode ser reconvertida num novo edifício, cheio de vida. Despertando uma reflexão sobre um tema cada vez mais presente nas nossas vidas, como é este da reutilização de edifícios devolutos. Promovendo assim a sustentabilidade, mas preservando a memória colectiva do lugar. Dada a situação de hoje em dia, em que cada vez existem mais edifícios abandonados, ficando assim degradados, os arquitetos estão presente...

Palavras Chave Edifícios - Reparação e reconstrução, Edifícios - Reforma para outro uso, Edifícios abandonados, Astley Castle (North Warwickshire, Inglaterra), Kolumba (Colónia, Alemanha), Teatro Thalia (Lisboa, Portugal)

Tipo masterThesis

Revisão de Pares Não

Coleções [ULL-FAA] Dissertações

Esta página foi gerada automaticamente em 2024-04-29T03:23:58Z com informação proveniente do Repositório

http://repositorio.ulusiada.pt

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

Faculdade de Arquitectura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitectura

Ruína habitada: três exemplos contemporâneos

Realizado por:
Patrícia Alexandra Peralta Marques
Orientado por:
Prof. Doutor Arqt. Rui Manuel Reis Alves

Constituição do Júri:

Presidente:	Prof. Doutor Arqt. Joaquim José Ferrão de Oliveira Braizinha
Orientador:	Prof. Doutor Arqt. Rui Manuel Reis Alves
Arguente:	Prof.ª Doutora Arqt.ª Helena Cristina Caeiro Botelho

Dissertação aprovada em: 20 de Maio de 2015

Lisboa

2015

UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitetura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitetura

Ruína habitada: três exemplos contemporâneos

Patrícia Alexandra Peralta Marques

Lisboa

Janeiro 2015

UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitetura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitetura

Ruína habitada: três exemplos contemporâneos

Patrícia Alexandra Peralta Marques

Lisboa

Janeiro 2015

Patrícia Alexandra Peralta Marques

Ruína habitada: três exemplos contemporâneos

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

Orientador: Prof. Doutor Arqt. Rui Manuel Reis Alves

Lisboa

Janeiro 2015

Ficha Técnica

Autora Patrícia Alexandra Peralta Marques

Orientador Prof. Doutor Arqt. Rui Manuel Reis Alves

Título Ruína habitada: três exemplos contemporâneos

Local Lisboa

Ano 2015

Mediateca da Universidade Lusíada de Lisboa - Catalogação na Publicação

MARQUES, Patrícia Alexandra Peralta, 1990-

Ruína habitada : três exemplos contemporâneos / Patrícia Alexandra Peralta Marques ; orientado por Rui Manuel Reis Alves. - Lisboa : [s.n.], 2015. - Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa.

I - ALVES, Rui Manuel Reis, 1964-

LCSH
1. Edifícios - Reparação e reconstrução
2. Edifícios - Reforma para outro uso
3. Edifícios abandonados
4. Kolumba (Colónia, Alemanha)
5. Astley Castle (North Warwickshire, Inglaterra)
6. Teatro Thalia (Lisboa, Portugal)
7. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitetura e Artes - Teses
8. Teses - Portugal - Lisboa

1. Buildings - Repair and reconstruction
2. Buildings - Remodeling for other use
3. Abandoned buildings
4. Kolumba (Cologne, Germany)
5. Astley Castle (North Warwickshire, England)
6. Teatro Thalia (Lisbon, Portugal)
7. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitetura e Artes - Dissertations
8. Dissertations, Academic - Portugal - Lisbon

LCC
1. TH3401.M37 2015

AGRADECIMENTOS

Agradecer é mostrar gratidão por algo, como tal aproveito esta oportunidade para expressar toda a minha gratidão aos meus pais, por tudo o que me ensinaram, por terem acredito e apostado em mim. Sem eles não teria sido possível chegar até aqui nem me ter tornado a pessoa que sou hoje.

Ao meu namorado, aos seus pais e a sua irmã, que me apoiaram ao longo de todo este percurso e me deram força para continuar nos momentos mais difíceis.

Aos meus amigos que me acompanharam ao longo deste percurso, frisando a Ana e a Filipa pela companhia, apoio e entreajuda.

Não poderia também deixar de agradecer ao meu orientador, Prof. Rui Alves, pelo tempo que me dedicou e pela competência com que orientou esta minha dissertação, transmitindo-me parte do seu vasto e alargado conhecimento.

APRESENTAÇÃO

Habitar a ruína:
Três exemplos contemporâneos

Patrícia Alexandra Peralta Marques

A presente dissertação procura estudar a importância da ruína, assim como o modo como esta pode ser reconvertida num novo edifício, cheio de vida. Despertando uma reflexão sobre um tema cada vez mais presente nas nossas vidas, como é este da reutilização de edifícios devolutos. Promovendo assim a sustentabilidade, mas preservando a memória colectiva do lugar.

Dada a situação de hoje em dia, em que cada vez existem mais edifícios abandonados, ficando assim degradados, os arquitetos estão presentes num grande desafio: o de conciliar o “antigo” com o “novo”, enfrentando as regras de conservação do património. Funcionando como uma obra dentro de outra, havendo duas linguagens, devido à época em que foram construídas, mas inseparáveis e nunca destruído o “antigo” e as regras do seu estilo arquitetónico.

Fazendo assim uma abordagem à história da ruína e a importância que estas têm na cidade. Passando pelos conceitos de preservação e restauro.

Deste modo, apresentamos um estudo que se foca em três obras, cada uma de um autor, mas com a semelhança que todas elas foram construídas/reconstrudas sobre edifícios em ruína, que anteriormente desempenhavam outras funções.

Ancorado a este tema é apresentado uma parte do trabalho desenvolvido na disciplina de Projeto III, um edifício de habitação para estudantes, Lofts para artistas e um Hostel, situados entre o espaço da Lx Factory e a antiga fabrica Douphiage em Alcântara na cidade de Lisboa.

Palavras-chave: Ruina, Pré-existência, Património, Memória, Conservação, Restauro, Intervenção.

PRESENTATION

Living in the ruin:
Three contemporary exemples

Patrícia Alexandra Peralta Marques

This dissertation wants to study the ruin importance as well as the way it may be converted into a new building full of live. Reviving the reflection about a subject increasingly present in our lives such as this one about reusing vacant buildings. Providing this way sustainability while preserving the place collective memory.

Nowadays with the increasing number of abandoned buildings, therefore degraded, architects are getting involved in a big challenge: to conciliate the “ancient” with the “new” facing the patrimony preservation rules. Working with a building inside an other, with two languages due to their construction dates, but still inseparables and always respecting the “ancient” and the rules of its architectonic style.

This way, they approach the ruin history and its importance for the city, employing the preservation and the restoring concepts.

Therefore, we present a three building from different authors focused study with the common aspect that they were all constructed/reconstructed on ruin buildings with other functions by the time.

Anchored to this theme, we present a part of the work developed at the *Projecto III* discipline, a building for student housing, artists Lofts and a Hostel, located between the Lx Factory space and the ancient Douphiage fabric in Alcântara in Lisbon.

Key-words: Ruin, Pre-existence, Patrimony, Memory, Conservation, Restoring, Intervention.

.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Panteão de Agripa de Roma. (Roque,2014) 22
Ilustração 2 - Dovecote Studio. (Haworth Tompkins, 2014)..... 40
Ilustração 3 - Ruína do Dovecote Studio. (Haworth Tompkins, 2014) 41
Ilustração 4 - Adição do novo volume. (Haworth Tompkins, 2014)..... 41
Ilustração 5 - Novo edificio. (Haworth Tompkins, 2014) 41
Ilustração 6 - Plantas dos dois pisos do estúdio. (Haworth Tompkins, 2014) 42
Ilustração 7 - Alçados do edifício. (Haworth Tompkins, 2014)..... 42
Ilustração 8 - Convento Sto. Francesc, Jordi Surroca. (Bortoluzzi, 2012)..... 43
Ilustração 9 - Convento em 2000, Jordi Surroca. (Bortoluzzi, 2012)..... 44
Ilustração 10 - Interior do edifício, Jordi Surroca. (Bortoluzzi, 2012) 44
Ilustração 11 - Plantas. (Closes, 2012) 45
Ilustração 12 - Cortes. (Closes, 2012)..... 45
Ilustração 13 - Acessos verticais, Jordi Surroca. (Bortoluzzi, 2012) 46
Ilustração 14 - Acessos verticais, Jordi Surroca. (Bortoluzzi, 2012) 46
Ilustração 15 - Instalações Sanitárias, Jordi Surroca. (Bortoluzzi, 2012) 46
Ilustração 16 - Hotel Fouquet Barrière. (Ilustração nossa, 2014) 47
Ilustração 17 - - Porta metálica. (Ilustração nossa, 2014) 47
Ilustração 18 - Entrada Hotel. (Ilustração nossa, 2014)..... 48
Ilustração 19 – Receção. (Ilustração nossa, 2014) 48
Ilustração 20 – Escadaria. (Ilustração nossa, 2014)..... 48
Ilustração 21 - – Bar. (Ilustração nossa, 2014)..... 48
Ilustração 22 - Pátio exterior. (Ilustração nossa, 2014) 49
Ilustração 23 - Pátio exterior. (Ilustração nossa, 2014) 49
Ilustração 24 - Varanda suspensa. (Ilustração nossa, 2014)..... 49
Ilustração 25 - Pátio na cobertura. (Donner, 2012?) 49
Ilustração 26 - Museu visto da catedral. (Ilustração nossa, 2014) 50
Ilustração 27 - Praça da catedral. (Ilustração nossa, 2014)..... 50
Ilustração 28 - Acesso para o pátio do museu. (Ilustração nossa, 2014)..... 51
Ilustração 29 - Pátio de acesso ao museu. (Ilustração nossa, 2014)..... 51
Ilustração 30 - Escadaria. (Ilustração nossa, 2014) 51
Ilustração 31 - Vãos existentes e novos. (Ilustração nossa, 2014) 52
Ilustração 32 - Cobertura. (Ilustração nossa, 2014) 52
Ilustração 33 - Sala de exposição, Julien Lanoo. (Europaconcorsi, 2012)..... 53
Ilustração 34 -Sala de exposição, Julien Lanoo. (Europaconcorsi, 2012)..... 53
Ilustração 35 - Sala de exposição, Julien Lanoo. (Europaconcorsi, 2012)..... 53
Ilustração 36 - Vista sobre a cidade, Julien Lanoo. (Europaconcorsi, 2012) 54
Ilustração 37 - Modelo 3D da proposta Fernando Guerra. (FG+SG Architectural Photography, 2014) 55
Ilustração 38 - Novo volume de apoio, Fernando Guerra. (FG+SG Architectural Photography, 2014) 55
Ilustração 39 - Percurso pedonal, Fernando Guerra. (FG+SG Architectural Photography, 2014) 55
lustração 40 - Percurso suspenso, Fernando Guerra. (FG+SG Architectural Photography, 2014) 56
lustração 41 - Novo volume dentro da torre, Fernando Guerra. (FG+SG Architectural Photography, 2014) 56
Ilustração 42 - Museu Kolumba (Ilustração nossa, 2014)..... 59
Ilustração 43 - Peter Zumthor. (Mcintyre, 2014) 60
Ilustração 44 - Gugalun House. (Faber, 2014). 63
Ilustração 45- Capela S.Bento (Igreja Católica, 2009)..... 64

Ilustração 46 - Bruder Klaus Kapelle (Helen Binet). 65
Ilustração 47 - Entrada do museu. (Ilustração nossa, 2014) 67
Ilustração 48 - Vista lateral do museu, ruína da igreja. (Ilustração nossa, 2014)..... 67
Ilustração 49 - - Perfurações do tijolo e escada de emergência. (Ilustração nossa, 2014) 69
Ilustração 50 - Primeira sala de exposição. (Ilustração nossa, 2014)..... 70
Ilustração 51 - Percurso em zig zag de madeira. (Ilustração nossa, 2014) 70
Ilustração 52 - Ruínas da igreja. (Ilustração nossa, 2014) 70
Ilustração 53 - Escadas de acesso aos pisos superiores. (Ilustração nossa, 2014) 71
Ilustração 54 - Escada de acesso aos pisos superiores. (Ilustração nossa, 2014)..... 71
Ilustração 55 - Sala de leitura. (Ilustração nossa, 2014)..... 71
Ilustração 56 - Vista para o pátio. (Ilustração nossa, 2014)..... 72
Ilustração 57 - Sala de exposição central. (Ilustração nossa, 2014)..... 72
Ilustração 58 - Vista para a catedral. (Ilustração nossa, 2014)..... 72
Ilustração 59 - Astley Castle. (Ilustração nossa, 2014)..... 73
Ilustração 60 – WWMArchitects. (Witherford Watson Mann Architects, 2014) 74
Ilustração 61 - Royal Ópera House. (Singh, 2011)..... 76
Ilustração 62 - Amnesty nternacional do Reino Unido. (Witherford Watson Mann Architects, 2014)..... 77
Ilustração 63 - Whitechapel Gallery. (Witherford Watson Mann Architects, 2014)..... 78
Ilustração 64 - Astley Castle. (Ilustração nossa, 2014)..... 80
Ilustração 65 - Alçado frontal. (Ilustração nossa, 2014)..... 82
Ilustração 66 - Alçado lateral. (Ilustração nossa, 2014)..... 82
Ilustração 67 - Esquema Astley Castle. (Witherford Watson Mann Architects, 2014) .. 82
Ilustração 68 - Junção da ruína com o novo. (Ilustração nossa, 2014)..... 83
Ilustração 69 - Sala de estar exterior. (Ilustração nossa, 2014)..... 83
Ilustração 70 - Acrescento para quarto. (Ilustração nossa, 2014)..... 83
lustração 71 - Instalação sanitária. (Ilustração nossa, 2014)..... 84
Ilustração 72 - Quarto. (Ilustração nossa, 2014) 84
Ilustração 73 - Escada. (Ilustração nossa, 2014) 84
Ilustração 74 - Sala de convívio. (Ilustração nossa, 2014) 84
Ilustração 75 - Teatro Thalia. (Ilustração nossa, 2014). 87
Ilustração 76 - Gonçalo Byrne (Byrne, 2008). 88
Ilustração 77 - Entrada do Museu. (Ilustração nossa, 2014) 94
Ilustração 78 - Pousada de Viseu (Gonçalo Byrne Arquitectos, 2004) 95
Ilustração 79 - Pousada de Cascais (Lamers, 2014)..... 97
Ilustração 80 - Teatro Thalia (Gonçalo Byrne Arquitectos, 2008). 98
Ilustração 81 - Ruína do teatro. (HIC et NUNC, 2014). 99
Ilustração 82 - Interior do teatro (HIC et NUNC, 2014)..... 99
Ilustração 83 - Caixa de betão. (Ilustração nossa, 2014) 100
Ilustração 84 - Interior do Museu. (Ilustração nossa, 2014)..... 100
Ilustração 85 - Junção da ruína com o novo. (Ilustração nossa, 2014)..... 102
Ilustração 86 - Fissura na cobertura. (Ilustração nossa, 2014)..... 102
Ilustração 88- Volume novo (Ilustração nossa). 103
Ilustração 88- Interior do teatro (Ilustração nossa). 103
Ilustração 89 - Localização da Lx Factory. ([Adaptado a partir de:] Google Inc., 2013) 106
Ilustração 90 – Entrada da Lx Factory. (Ilustração nossa, 2013)..... 107
Ilustração 91 – Margem do rio. (Ilustração nossa, 2013)..... 107
Ilustração 92 - Esquema programático. (Ilustração nossa, 2013)..... 108
Ilustração 93 - Maquete. (Ilustração nossa, 2013) 108
Ilustração 94 - Localização do sítio. ([Adaptado a partir de:] Google Inc, 2013)..... 109
Ilustração 95 - Fábrica Daupias. (Ilustração nossa, 2013) 109

Ilustração 96 - Fachada da fábrica. (Santos, 1972) 109
Ilustração 97 - Proposta exerc.3. (Ilustração nossa, 2014) 110
Ilustração 98 - Proposta do conjunto. (Ilustração nossa, 2014) 110
Ilustração 99 - Barracões da Carris. (Ilustração nossa, 2013) 111
Ilustração 100 - Barracões da Carris. (Ilustração nossa, 2013) 111
Ilustração 101 - Planta piso 0. (Ilustração nossa, 2013) 112
Ilustração 102 - Corte transversal. (Ilustração nossa, 2013) 112
Ilustração 103 - Planta piso 1. (Ilustração nossa, 2013) 113
Ilustração 104 - Corte Longitudinal. (Ilustração nossa, 2013) 113
Ilustração 105 - Esquisso da luz. (Ilustração nossa, 2013) 113
Ilustração 106 - Edifício pré-existente. (Ilustração nossa, 2013) 114
Ilustração 107 - Edifício pré-existente. (Ilustração nossa, 2013) 114
Ilustração 108 - Maquete. (Ilustração nossa, 2013) 114
Ilustração 109 - Alçado Frontal. (Ilustração nossa, 2013) 115
Ilustração 110 - Alçado posterior. (Ilustração nossa, 2013) 115
Ilustração 111 - Corte transversal. (Ilustração nossa, 2013) 115
Ilustração 112 - Corte longitudinal. (Ilustração nossa, 2013) 115
Ilustração 113 - Planta. (Ilustração nossa, 2013) 116
Ilustração 114 - Corte transversal. (Ilustração nossa, 2013) 116
Ilustração 115 - Proposta do hostel. (Ilustração nossa, 2014) 117
Ilustração 116 - Planta piso 3. (Ilustração nossa, 2014) 118
Ilustração 117 - Percurso de acesso entre o largo e o parque. (Ilustração nossa, 2014) 119
Ilustração 118 - Planta. (Ilustração nossa, 2014) 119
Ilustração 119- Maquete estudo. (Ilustração nossa, 2014) 119
Ilustração 120 - Pormenor da Cobertura. (Ilustração nossa, 2014) 119
Ilustração 121 - Planta piso 0. (Ilustração nossa, 2014) 120
Ilustração 122 - Alçado Lateral. (Ilustração nossa, 2014) 120
Ilustração 123 - Planta piso 1. (Ilustração nossa, 2014) 121
Ilustração 124 - Corte longitudinal. (Ilustração nossa, 2014) 121
Ilustração 125 - Planta piso 2. (Ilustração nossa, 2014) 122
Ilustração 126 - Alçado posterior. (Ilustração nossa, 2014) 122
Ilustração 127 - Alçado frontal. (Ilustração nossa, 2014) 123
Ilustração 128 - - Corte Transversal. (Ilustração nossa, 2014) 123
Ilustração 129 - Detalhe arquitetónico pavimento. (Ilustração nossa, 2014) 124
Ilustração 130 - Detalhe arquitetónico cobertura. (Ilustração nossa, 2014) 124
Ilustração 131 - Planta do piso 0 do museu. (Zumthor, 2014) 143
Ilustração 132 - Planta piso 1. (Zumthor, 2014) 144
Ilustração 133 - Planta Piso 2. (Zumthor, 2014) 145
Ilustração 135 - Corte Longitudinal. (Zumthor, 2014) 146
Ilustração 134 - Corte transversal. (Zumthor, 2014) 146
Ilustração 136 - Plantas dos pisos. (Witherford Watson Mann Architects, 2014) 149
Ilustração 137 - Pormenor da fachada. (Witherford Watson MannArchitects, 2014) . 149
Ilustração 138 - Corte da pré-existência e corte com a nova intervenção . (Witherford Watson Mann Architects, 2014) 150
Ilustração 139 – Planta. (HIC et NUNC, 2014). 153
Ilustração 140 - Alçado lateral. (HIC et NUNC, 2014). 153
Ilustração 141 - Alçado Lateral. (HIC et NUNC, 2014). 153
Ilustração 142 - Corte Transversal. (HIC et NUNC, 2014). 154
Ilustração 143 - Alçado Frontal. (HIC et NUNC, 2014). 154
Ilustração 144 - Corte longitudinal. (HIC et NUNC, 2014). 155
Ilustração 145 - Pormenor construtivo. (HIC et NUNC, 2014). 156

SUMÁRIO

1 Introdução 17
2 Edifícios do passado 19
2.1 A Ruína 21
2.2 Tempo e memória da ruina 25
2.2.1 Memória 25
2.2.2 Tempo da obra arquitetónica 29
2.3 Preservação do património (Ruskin vs Le-Duc) 31
3 Construir sobre o existente 35
3.1 Tipos de adição: 39
3.1.1 Inclusão 40
3.1.2 Interseção 43
3.1.3 Ampliação 46
3.1.4 Justaposição 50
3.1.5 Exclusão 54
4 Casos de estudo 57
4.1 Museu Kolumba 59
4.1.1 Autor do projeto 60
4.1.2 Obras de referência do Arquiteto 62
4.1.3 Museu Kolumba 67
4.2 Astley Castle 73
4.2.1 Autor do projeto 74
4.2.2 Obras de referência do *atelier* 76
4.2.3 Astley castle 80
4.3 Teatro Thalia 87
4.3.1 Autor de projeto 88
4.3.2 Obras de referência do Arquiteto 92
4.3.3 Teatro Thalia 98
5 Trabalho de Projeto III – 5º Ano 105
5.1 Lofts para artistas 110
5.2 Habitação para estudantes 114
5.3 Hostel 117
6 Considerações finais 127
Referências 129
Bibliografia 135
Apêndices 137
Lista de apêndices 139

Anexo A 141
Anexo 147
Anexo C 151

1 INTRODUÇÃO

Com o presente trabalho de dissertação pretende-se desenvolver uma reflexão sobre a importância da ruína e o papel que esta pode desempenhar num novo projeto. Escolhi este tema, porque a sustentabilidade e a reabilitação de edifícios devolutos é um tema cada vez mais presente no nosso dia a dia, merecendo uma reflexão sobre todas as questões que o envolvem tema.

Este trabalho divide-se em quatro partes: A primeira corresponde a uma abordagem histórica sobre a ruína e o seu surgimento. Retrata a importância que o Pitoresco e o Sublime desempenharam na divulgação da mesma, tal como o papel que a ruína desempenha na identidade das cidades, refletindo sobre o modo como é atribuída essa identidade. Pensando sobre o tema da memória e a importância que esta tem (num edifício, numa cidade e na história do Homem), tal como a relação com o fator tempo. Passando por uma clarificação sobre a designação de património, esclarecendo que não é qualquer edifício que é considerado património.

Ainda no primeiro capítulo faz-se uma análise das teorias de preservação e restauro defendidas por Ruskin e Villet-Le-Duc.

A segunda parte corresponde ao estudo de como preservar um edifício, refletindo sobre qual a melhor maneira de o fazer, fazendo uma análise sobre os edifícios degradados e quais permitem uma transformação, explicitando os tipos de adições que podem ser feitas aos edifícios pré-existentes que permitem uma modificação, exemplificando cada um deles com um projeto.

A terceira parte trata-se do estudo de três obras distintas, passando por uma abordagem sobre o seu arquiteto e outras três obras do mesmo. Os casos de estudo são:

O Teatro Thalia em Lisboa, edifício reconstruído sobre um antigo teatro destruído por um incêndio em 1862, tendo o que restou do antigo edifício permanecido no novo teatro;

O Museu Kolumba em Basileia, anteriormente uma igreja destruída pela 2º Guerra Mundial e recentemente reconstruída, desempenhando atualmente a função de museu. Neste museu podemos visitar escavações muito antigas bem como o que restou da antiga igreja;

O Astley Castle, residência construída nos limites de uma fortificação destruída pela guerra.

A escolha das obras de referência devem-se ao facto de todas terem sido construídas sobre ruínas de antigos edifícios que foram destruídos tendo, no entanto, sido possível conservar nos novos edifícios o que de melhor existia nos anteriores.

A finalizar a dissertação, encontra-se parte do trabalho desenvolvido no âmbito da disciplina de Projeto III, desenvolvendo um edifício de habitação para estudantes, Lofts para artistas e um Hostel em antigas fábricas que encerraram funções há muito tempo.

2 EDIFÍCIOS DO PASSADO

[…] a ideia de património, do monumento ao centro histórico, do castelo à paisagem, da basílica ao jardim (etc.), vai além da construção em si para reconhecer naquilo que é construído, aquilo que é humanizado. Não se trata apenas de valorizar o elemento em si, mas sim, compreendendo as condições em que este surgiu, perceber aqueles que o criaram. (Rodrigues, 2009, p. 16)

A reabilitação tem sido alvo de grande atenção nos domínios da arquitetura e do urbanismo, devido à consciencialização da crescente urbanização e escassez de espaço livre para construir, e de uma atitude mais ecológica e sustentável. E muito anterior a esta tomada de consciência sobrepõem-se as questões culturais, humanas e antropológicas relativas à arquitetura das obras do passado.

Depois de posições radicais como aquelas do movimento moderno que defendiam um esquecimento ou rompimento total com a herança do passado, sabe-se hoje que tais posturas não eram corretas, sendo prejudiciais ao ser humano.

A reabilitação encara-se por isso nos dias de hoje, com um tema de importância fulcral na vida e identidade do Homem e que deve continuar a ser aprofundado e valorizado.

Os edifícios, tal como o ser humano, têm em si a ideia de um ciclo de vida: Nascimento, vida e morte. Os edifícios considerados Património estão subjacentes a uma atitude de reabilitação que irá concretizar-se como um devolver de uma nova vida a esse edifício. (Lopes, 2012, p. 20)

Convém esclarecer, que nem todo o edifício antigo é considerado monumento ou património. Para ser considerado património, é porque lhe é reconhecido um determinado valor, ligado à identidade e produto da nação. Um edifício não é considerado património por ser velho, antigo, diferente ou bonito, só há interesse em mantê-lo se tiver qualidade própria, se for um testemunho do tempo em que foi construído e de todo o tempo que passou até o edifício chegar a nós.

A condição de objeto patrimonial a ser restaurado é a de um objeto que se apresenta obsoleto numa realidade diferente daquela para a qual foi construído. Muitas vezes bastante deteriorado e até mesmo, devido ao abandono em que se encontra, descontextualizado dessa mesma realidade. Pode então dizer-se que um edifício considerado como Património é “um edifício que forneceu uma resposta cultural até determinado momento histórico e que perdeu gradualmente essa funcionalidade mais restrita e concreta, ganhando uma presença de sentido material e visual” (Tomé, 2002, p. 232), sendo assim um testemunho histórico e cultural.

O património é portanto, um testemunho do passado histórico, cultural, social, simbólico do Homem.

A multiplicidade de conceitos e princípios de actuação que fundamentam as atuais intervenções no património resultam, do reconhecimento e interpretação dos valores inerentes aos bens patrimoniais, tanto quanto à avaliação do seu significado actual. É portanto, a conservação ou a preservação de tais valores materializados que justifica e serve de motivação a qualquer intervenção sobre um bem patrimonial. (Tomé, 2002, p. 150-151)

2.1 A RUÍNA

As origens das ruínas são múltiplas. Em parte, são tributárias dos conceitos de irregularidade e emoção extrema ligadas às estéticas do final do século XVIII, ao Sublime e ao Pitoresco, simultâneas ao estabelecimento da sociedade industrial urbana. (Pessoa, 2003, p. 1)

A ruína surge como uma continuidade ou como uma reminiscência do passado, como uma obra acabada, sendo também, tal como no passado, uma representação de uma sequência que faz a união entre dois elementos temporais e que resultam na transmissão de um sentimento de conforto e perceção do tempo anterior. (Barradas, 2011, p. 52)

As ruínas habitam em simultâneo o tempo que já passou e o tempo presente comportando funções e sentidos de antiguidade, continuidade e encerramento. (Barradas, 2011, p. 52)

O património surge como um olhar para o passado, catalogando, colecionando e preservando as ruínas e as marcas do passado nacional. É compreendido como monumento e como resignificação, ou seja, como cristalização de imagens do passado e como um jogo de apropriação e perda. (Meneguelho, 2008, p. 20).

Segundo Riegl[1], a perda da função provoca um sentido de destruição pelo esvaziamento do caráter social e cultural do objeto. Fazendo a distinção entre a degradação física e a degradação funcional, entende-se o processo de restauro como o instrumento operativo preferencial para resgatar o edifício e lhe imprimir um renovado papel social. (Tomé, 2002, p. 71)

[1] Alois Riegl (1858 - 1905), historiador da arte das áreas barrocas e medievais, pertencente à Escola de Viena de História da Arte.

A ruína sintetiza as antagónicas valências da natureza e da cultura, ancorando os edifícios em ciclos biológicos estruturados em três momentos: nascimento, vida e morte. (Tomé, 2002, p. 59)

No séc. XVII despertou-se gosto pela ruína e pela arqueologia. Surgindo a ruína como um elemento moderno e uma obra de arte. As ruínas começam a aparecer em pinturas italianas, daí a ruína surguir associada ao conceito de Pitoresco e Sublime, pois as ruínas indicam também o impacto das visões sublimes. (Barradas, 2011, p. 49; Pessoa, 2003, p. 1)

O Sublime dá uma dimensão de belo ao terror, um certo deleite iniciado pela ideia de prazer e perigo iminente, que se observa em grande dimensão na arquitetura. Já os objetos do Pitoresco, são de menor dimensão, reduzem o impacto que desorganiza os sentidos, ou seja, torna as emoções suportáveis. (Pessoa, 2003, p. 1)

Os jardins ingleses foram, por excelência, a sua forma de manifestação. Eles transformavam a reação a objetos naturalmente repulsivos num apaziguado culto a objetos exóticos. Os jardins pitorescos negavam os jardins geometrizados, considerando-os monstruosidades, contrariamente às artísticas formas da natureza. (Pessoa, 2003, p. 1)

Ilustração 1 - Panteão de Agripa de Roma. (Roque,2014)

Também a pintura desempenhou um importante papel neste processo, com Piranesi[2], com a forma como este retratava as ruínas romanas no séc. XVIII. Na dedicatória da sua obra Prima parte di Architettura e propettive descreve que em 1740 Roma era movida por um desejo de admirar e aprender com as ruínas, que seus desenhos haviam sido “provocados em espirito” por elas, ou seja, não constituíam uma tentativa

[2] Piranesi (1720 - 1778), arquiteto e arqueólogo, um estudioso e desenhador de ruínas romanas que reuniu as tendências da ruína como estudo da arquitectura, da paisagem e criação do passado.

de reconstruir os edifícios em sua glória, eram uma fantasia, uma adaptação criativa. (Pessoa, 2003, p. 3)

No séc. XVIII surgem textos que falam do caráter e finitude das ruínas, apresentando-se esta como uma fonte de inspiração romântica. É nesta altura também, que surge na Inglaterra uma associação vinculada à apreciação da natureza, do passado das ruínas arquitetónicas. A ruína passa a estar associada a um tema estético e moral. (Barradas, 2011, p. 49)

No séc. XIX, os artistas e arquitetos começaram a viajar para poderem estar em contacto com paisagens que lhes desperta-se emoções. O turismo oferecia uma sensibilidade cultural pelo contacto com o passado. As ruínas passam a ser consideradas elementos do património que deveria ser preservado e vão-se tornando acessíveis e associadas ao lazer das cidades. Passando a contemplar também a recuperação do passado medieval. (Barradas, 2011, p. 49; Pessoa, 2003, p. 1)

O medievalismo moderno, ao possibilitar a adaptação da representação de lendas e efeitos medievais contribuiu diretamente para o revivalismo gótico e valorização do passado. Na área da arquitetura a apreciação do gótico tornou-se um gosto compartilhado, pois saber apreciar uma ruína ou uma igreja nova em moldes medievais implicava uma ascensão do gosto popular. (Pessoa, 2003, p. 1)

A literatura foi uma das principais vias de divulgação da estética das ruínas. Desde o séc. XVII que Milton[3] e Spenser[4] descreviam nos seus poemas as ruínas. Eles apreciavam o passado medieval com o romance gótico. (Pessoa, 2003, p. 2)

A presença de cenários com ruínas na literatura do séc. XIX despertou o interesse dos leitores pelos edifícios do passado. (Pessoa, 2003, p. 2)

Os historiadores românticos conceberam os seus temas como embebidos de tais valores: o medievalismo, a imaginação, o culto às emoções fortes, o subjetivismo, o fascínio pela natureza, pela mitologia e pelo folclore, além do certo exotismo. (Pessoa, 2003, p. 2)

[3] John Milton (1608 – 1674), poeta, polemista, intelectual e funcionário público inglês.
[4] Edmund Spenser (1553 - 1599), poeta Inglês, consagrou-se por suas poesias renascentistas que introduziram o bucólico às artes Inglesas.

O revivalismo gótico afigura-se assim, compreendido como medievalismo, mais que uma expressão arquitetónica, pois percorre o campo da religião, das artes plásticas, da literatura e do conhecimento histórico. (Meneguelho, 2008, p. 18-19)

No seguimento do retorno do sentido de tradição e do consequente uso da ruína na cidade, no séc. XX, os espaços em ruína são considerados como segregados, passando a adquirir um caráter de lugar a ser visitado, tornando-se uma atracão turística. Assim, o passado passou a ser um lugar a ser visitado. Relembrar o passado é crucial para a sua identidade. Para que não se perdesse essa identidade nasceu uma estratégia de preservação do património. (Barradas, 2011, p. 49)

Em suma, a ruína pode ser entendida também como:

- Uma evocação ao passado;
- Oriunda de um processo de invenção e surpresa estética. Destacando-se em arquitetura a presença das ruínas nos jardins ingleses;
- Como modo de percepção do passado;
- Como relíquias e invenções dos tempos do passado a partir de uma perspectiva do presente; (Pessoa, 2003, p. 3-6)

Neogótico, medievalismo e ruína estão ligados numa rede de representações. Esta rede cria edifícios oficiais para a preservação de bens do passado, que inspira a construção do novo inspirado no antigo, no passado. (Pessoa, 2003, p. 6)

O período romântico despertou um culto à história e uma obsessão pela conservação e recriação do ambiente histórico, tornando as ruínas matéria-prima para a construção de passados possíveis. O conhecimento histórico tornou-se uma nova linguagem, um código. (Pessoa, 2003, p. 7)

Em Portugal o significado e entendimento da ruína como objeto histórico e artístico tem assumido várias valências de acordo com as suas características cronológicas e arquitetónicas, permitindo a distinção entre dois grupos: Ruína arqueológica que é a ruína pré-histórica ou antiga e ruína medieval que se subdivide em religiosa, militar e civil. (Tomé, 2002, p. 59)

Em Portugal, não se valorizou a ruína como objeto portador de um sentido estético próprio e das qualidades evocativas que a ideia de perda ou de morte transportavam.

Almeida Garrett[5] constituí uma das exceções ao aceitar que: "as ruínas do tempo são tristes, mas *bellas*, as que as revoluções trazem ficam marcadas com o cunho solene da história. Mas as brutas degradações e as mais brutas reparações da ignorância, os mesquinhos concertos da arte parasita, esses profanam, tiram todo o prestígio." (Tomé, 2002, p. 62)

As ruínas não representavam o Sublime mas a degradação que ameaçava arrastar consigo a degradação da memória nacional. Era, no geral, reconhecido que os principais problemas e patologias que estas estruturas apresentavam deviam-se aos sintomas de degradação por abandono e não tanto por transformações físicas e funcionais que lhe tivessem alterado significativamente a imagem. (Tomé, 2002, p. 64)

A ruína pode ser encarada como um ponto de partida, uma base que conduz ao surgimento de um novo edifício, onde através da reconstrução ou reabilitação, apesar de passar por uma mudança relativamente à forma, a identidade e valores do edifício anterior permanecem.

A ruína arquitetónica torna-se essencial na reabilitação de um edifício, pois esta provoca uma evocação que confirma o que realmente existiu e foi dissipado pelo tempo, podendo também desempenhar um papel funcional e essencial perante uma transformação a nível pragmático, ditando o modo de intervenção no edifício. A ruína tem a possibilidade de orientar o desenho de projeto e a intervenção, valorizando sempre a pré-existência.

2.2 TEMPO E MEMÓRIA DA RUINA

2.2.1 MEMÓRIA

O património arquitetónico é, sem dúvida, um testemunho de uma época. É talvez o mais forte reflexo instigador da memória de uma cultura ou civilização.

[5] João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett (1799 – 1854), mais tarde 1.º Visconde de Almeida foi um escritor e dramaturgo romântico, orador, par do reino, ministro e secretário de estado honorário português.

A arquitetura não é mais do que uma representação do Homem na sua relação com a Natureza. Uma exteriorização do Eu, da minha identidade, da minha memória, da memória do Eu, daquilo que "sou sobre a Terra". E, ao veicular essa memória, relembra ao ser humano quais as raízes de onde brotou e como se formou a sua identidade. As coisas são o que são, e nós atribuímos-lhe um valor como Homens, como Memória que somos. (Lopes, 2012, p. 23)

A manifestação primária da memória dá-se através de imagens. É da imaginação que provém a criação de imagens, sejam elas de que natureza forem mas, nesse sentido, a ação desempenhada pela imaginação é apenas a de evocar o passado. Um acontecimento passado é compreendido pela memória, numa conceção completamente reconhecida, que é restituída através de imagens. (Caldeira, 2010, p. 21-22)

"A memória não é um momento da nossa vida […] mas constituiu toda a nossa existência." (Suzzarini, 1986, p. 122)

Vive-se o passado através da memória, a história e das relíquias.

A memória, com o tempo, vai-se modificando e transformando em lembrança, numa fusão entre a recordação espontânea e a instrumental que revisita o passado.

Podemos dizer que a razão de ser da memória é a preservação do passado que o tempo vai dissolvendo, devendo por isso haver uma adaptação e integração desta nas novas exigências contemporâneas. A memória não é mais que o passado prolongado no futuro, que vive para além do tempo enquanto o esquecimento é o vazio, a morte. (Caldeira, 2010, p. 33)

"O presente das coisas passadas é a memória, o presente das coisas presentes é a vida, e o presente das coisas futuras é a esperança. A nossa relação com a cultura apenas pode assim ser entendida a partir da história […]" (Martins, 2009, p. 35)

Em todas as intervenções arquitetónicas a importância da preservação da memória e identidade do lugar deve permanecer para que estas não percam o seu significado e a ligação com a sociedade e as suas raízes.

A memória teve vários momentos e, consequentemente, diferentes níveis de importância, passando por um campo entre o esquecimento, acentuado por exemplo,

pelo movimento moderno, ou pela recordação, como sucedeu com a crítica a este movimento após a segunda grande guerra. Assim, pode dizer-se que a contemporaneidade nasceu órfã de memória. (Barradas, 2011, p. 35)

Ruskin[6] referiu a memória como um novo destino e um novo valor do monumento histórico "[…] não podemos viver sem ela (a Arq.), adorar o nosso deus sem ela, mas sem ela não podemos recordar […]", considerando que a arquitetura é a única maneira de preservar viva uma ligação com o passado e definir a nossa identidade, pela razão de a arquitetura ser mais pública e apresentar mais durabilidade, torna-se mais poderosa. (Barradas, 2011, p. 35)

As atividades e as pessoas também se encontram relacionadas, conectando-se assim com a memória tanto a experiência individual como a coletiva, o que vai fazer que esta represente um grande peso e importância na arquitetura e na cidade. (Barradas, 2011, p. 37)

O espaço e a criação arquitetónica não são senão representações do Homem, da sociedade e das suas crenças. As cidades são a representação que o Homem faz de si mesmo através da arquitetura, ou seja, dos espaços, das relações e das formas. Deste modo, a importância dos lugares ou das construções acaba por ser psicológica, porque é o Homem que lhes dá significado. A arquitetura está, portanto, intimamente ligada à existência do Homem, existe em função dele, a sua razão de ser decorre dele. Dai que Pedro Abreu[7] afirme que a arquitetura é a principal defensora da memória. (Lopes, 2012, p. 24)

Em todas as sociedades é necessária a existência de narrativas e de monumentos de referência para que haja continuidade e ligação a um passado. O monumento é construído pela relação com o tempo que passou e que ele foi vivido e com a memória, revivendo assim, um passado no tempo presente, sendo assim um marco palpável e despertador de informação e emoção.

Para Choay, a função do monumento seria tocar pela emoção, pela memória viva. Tendo como finalidade fazer reviver o passado negligenciado pelo tempo. A memória é neste sentido um espaço mítico, porque revela um tempo e um mundo que já passou, que é o nosso passado. "O monumento assegura, sossega, tranquiliza, ao

[6] Jonh Ruskin (1819 – 1900), foi escritor, crítico de arte, desenhista, aquarelista, pensador social, o filantropo.
[7] Pedro Marques de Abreu, doutorado pela Universidade Técnica de Lisboa.

conjurar o ser do tempo. É a garantia das origens e acalma a inquietude que gera a incerteza dos princípios.” (Choay, 2008, p. 18)

Se, por um lado, a cidade é um lugar natural de modificações visto estar em constante movimento, por outro, ela guarda as memórias e as heranças do passado, de modo a assegurar a sua identificação, fazendo com que a importância do património seja, acima de tudo, a preservação e dignificação do próprio Homem. (Barradas, 2011, p. 38)

A arquitetura é detentora do poder para que o novo integre o velho e para que continue a existir um sentido do modo como se constroem e se vive as cidades. São estes grandes organismos vivos que têm a grande maioria das histórias. São memórias antigas, regeneradas continuamente através da produção de memórias novas, que vão construindo lentamente as cidades. (Caldeira, 2010, p. 39)

Mesmo quando a cidade se transforma a sua memória histórica prevalece, no sentido em que o que acontece de novo, é consequência direta do que se fez no passado, em todo o seu sentido e completude.

A alma da cidade alimenta-se da sua própria memória, pela parte física construída pela arquitetura e pelo conjunto tradicional, sentimental e cultural que a define. (Caldeira, 2010, p. 42)

A tarefa da memória é, por isso mesmo, fazer com que as tradições e costumes de um povo sejam mantidos através das gerações, perpetuando-se por um longo tempo, garantindo a sua identidade e a sua diferenciação entre tantas outras culturas. (Lopes, 2012, p. 27)

Sem memória sucede-se a desorientação, a incapacidade de reconhecer pessoas e objetos, de realizar raciocínios abstratos, de comunicar, de socializar, ou seja, a completa descomposição da identidade da pessoa. Sem memória não há património, nem o porquê de o preservar, aliás sem memórias não seria sequer possível conceptualizar o património. (Lopes, 2012, p. 26) Sem esta é como se nada existisse ou tivesse existido, e é quando a referência ao passado se desvanece, que a sua identidade se perde.

O tempo e a história são, de facto, as condições determinantes na integração ou recusa das acções/intervenções futuras. A memória funciona como interveniente no

processo criativo, no ato de projetar face à cidade antiga, para que se possa sustentar a sua continuação e construção futura. (Caldeira, 2010, p. 44)

> Aos poucos as pessoas foram-se dando conta, de que as velhas casas, além de espaços para viver, representavam o papel de memórias coletivas e que a necessidade de manter vivas e atuantes essas memórias do passado eram importantes para o seu presente. (Cordeiro, 1985, p. 9)

Em contextos de guerra, a destruição acaba por assumir o papel de impulsionadora na mudança e na transformação. Curiosamente as novas intervenções vêm sublinhar a interdependência da memória cultural e da memória física. Na falta de uma, a outra prevalece e sustenta-a. (Oliveira, 1998)

2.2.2 TEMPO DA OBRA ARQUITETÓNICA

Um dos elementos fundamentais na relação do Homem com o património é o fator tempo, este período contínuo e indefinido, no qual os eventos se sucedem e vão dotando de caráter, valor, histórias e de identidade a obra de arquitetura. (Lopes, 2012, p. 28)

Só a dimensão temporal permite a criação de um espaço com identidade e significados próprios, que nunca poderia ser o mesmo se não fosse a passagem do tempo e todas as transformações que daí advém. (Lopes, 2012, p. 28)

> [...] o tempo não pode ser percebido por si. Logo tem que ser encontrado nos objetos da percepção, isto é, nos fenómenos, o substrato que representa o tempo em geral e no qual toda a variação ou simultaneidade pode ser percebida na apreensão através da relação dos fenómenos com tal substrato. [...] Só no permanente são possíveis relações de tempo, isto é, o permanente é o substrato da representação empírica do próprio tempo e unicamente nele é possível toda a determinação do tempo. (Kant, 2011, p. 168)

A arquitetura que permanece presente há muitos anos reconforta e tranquiliza o Homem, ao permitir experimentar o curso do tempo, do mesmo modo que ajuda a compreender a passagem da história. (Lopes, 2012, p. 28)

O tempo da obra arquitetónica é bem superior ao da vida humana, no entanto esta não dura para sempre. Os edifícios comportam um ciclo de vida, que apesar de não estar perpetuado, pode ser em muitos casos bastante longo. (Barradas, 2011, p. 45)

A relação espaço/tempo está gravada no objeto. A sobrevivência de um objeto à passagem do tempo fica inevitavelmente impressa no seu corpo. “Considerou-se,

deste modo, que a história do objeto arquitetónico se ligava, não só aos dados rigorosos e objetivos das ciências históricas, mas à concreta materialidade do objeto" (Tomé, 2002, p. 212).

O tempo é um acontecimento inevitável no curso de vida de um edifício. E a memória está contida no tempo de um edifício, tem uma durabilidade bem superior ao próprio edifício, permanecendo presente durante todo o seu ciclo de vida, incluindo a sua degradação e ruína. (Lopes, 2012, p. 29)

Assim, o estado da ruína pode representar o último estado de uma obra arquitetónica, mesmo que esta represente uma imagem completamente diferente da inicial.

Ao longo da sua vida, o edifício vai-se adaptando a diferentes utilizações e funções. Na reconstrução de um edifício a marca do passado está lá, deixou as suas cicatrizes, mas o edifício já não voltará a ser o mesmo, será uma dignificação da memória do que aquele edifício já foi. Será uma preservação daquilo que foi e continua a ser para o imaginário coletivo e para a sua identidade, mas nunca voltará a ser o mesmo edifício, já que o tempo alterou a sua circunstância. (Lopes, 2012, p. 29)

Nunca se pode querer estar na presença do edifício original mesmo que este seja redesenhado na sua totalidade. (Lopes, 2012, p. 29)

Trabalhar na preservação do património é, trabalhar com questões de mudança e de tempo. Ao intervir num edifício considerado património estamos, mais uma vez, a acrescentar um pedaço de história àquele organismo que é o edifício e que pode ser valorizado. As alterações providenciadas pelo tempo são tão importantes quanto a forma e intencionalidade com que o edifício foi erguido e fazem, de facto, parte da sua identidade. (Lopes, 2012, p. 29-30)

Pode-se ter um edifício, igual ao objeto quando nasceu e durante a sua vida (mas ao fazer-se isto seria tentar retroceder no tempo, ocultando ou suprimindo o facto de que aquele objeto teve nascimento e vida mas também morte, desvalorizando toda a sua continuidade temporal), mas que não vive como nasceu, não é verdadeiro, na pretensão de que se pode ressuscitar o objeto. (Lopes, 2012, p. 32)

A sustentabilidade do património passa, deste modo, por situar o edifício no novo tempo, em que deve viver, participar e servir. Deve reabilitar-se a memória, como testemunho do Homem e de épocas passadas mas também a memória daquilo que o

edifício já foi mas que já não é mais, tendo-se transformado noutra coisa. Coube ao tempo e à vida determinarem a continuidade e o fim do edifício. (Lopes, 2012, p. 32)

2.3 PRESERVAÇÃO DO PATRIMÓNIO (RUSKIN VS LE-DUC)

Quando se fala em preservação do património surgem duas tendências, uma de restauro, outra de conservação. Os franceses defendem o restauro dos edifícios, propagando a sua teoria através de Viollet-le-Duc, os ingleses através de Ruskin defendiam que o melhor para um edifício era conservá-lo.

As "recriações" do passado levadas a termo por Le-Duc eram, para os ingleses, um ataque tão sério aos monumentos quanto seria a demolição.

Para Ruskin e William Morris[8], o passado estava vivo, com todas as marcas dos anos que se passaram, tornando os monumentos históricos em relíquias. Para Le-Duc, conforme este afirma, no seu dicionário, "restaurar um edifício é devolvê-lo a um estado completo que podia jamais ter existido." (1964, p.80), para ele o passado estava morto e por isso poderia ser alterado. (Meneguelho, 2008, p. 303)

Logo, se para Le-Duc o edifício só pode ser considerado histórico ao explicitar a intervenção ocorrida, ou seja, quando evidência que pertence simultaneamente a dois mundos irreconhecíveis, para Ruskin o edifício é histórico se for preservado, não como era no momento em que foi concebido ou planeado, mas com todas as marcas que traz em si das diferentes épocas que testemunhou. (Meneguelho, 2008, p. 303)

Para Ruskin era um sacrilégio tocar nas cidades da era pré-industrial. "nós devemos continuar a habitar aí e a habitá-las como pelo passado. Elas são a garantia da nossa identidade, pessoal, local, nacional, humana." Ele recusa tolerar a transformação do espaço urbano e, fase de realização, não admite que ela seja exigida pela transformação da sociedade ocidental e que essa mesma sociedade ténica prossiga um projeto inscrito no seu passado. Ao querer viver a cidade histórica no presente, Ruskin encerra-a, de facto, no passado e deixa escapar a cidade historial, a que está envolvida no futuro da historicidade. (Choy, 2001, p. 195)

[8] William Morris (1834 -1896), um dos principais fundadores do Movimento das Artes e Ofícios britânico. Ele era pintor de papéis de parede, tecidos padronizados e livros. Para além de escritor de poesia e fição é um dos fundadores do movimento socialista na Inglaterra.

Os franceses atingem afetivamente a memória histórica enquanto os ingleses chegam apenas à memória afetiva e piedosa. (Meneguelho, 2008, p. 307)

Viollet-le-Duc condenava as imitações e incentivava o estudo do passado, pois para restaurar um edifício tem que se conhecer a sua origem para então se poder trabalhar nele. O restauro implicava o conhecimento de ténicas construtivas do passado. Era impensável colocar uma fachada igual se as funções do edifício já não fossem as mesmas. (Meneguelho, 2008, p. 307)

Para Le-Duc não se devem substituir as partes retiradas se não por outras, executadas com materiais melhores, mais duráveis e perfeitos. (Le-Duc, 1996, p. 19-20). Este defendia o modo de construir no local, as peças não podiam ser transportadas de uma localidade para a outra.

Para Le-Duc, "Restaurar um edifício não é apenas preservá-lo, repará-lo ou remodelá-lo, é trazê-lo de volta a um estado completamente tal e qual ele talvez jamais tenha estado, em nenhum momento" (Le-Duc, 1996, p. 20), e para tal "o melhor a fazer é colocar-se no lugar do arquiteto primitivo e supor o que ele faria se, retornando ao mundo, lhe fossem dados os mesmos programas que nos são apresentados" (Le-Duc, 1996, p. 26)

Viollet-le-Duc não decompõe nunca a arquitetura do seu contexto mental, social e técnico, a cidade não podia ser estranha às suas preocupações. (Choay, 2001, p. 200)

Para Ruskin "restauro significa a mais total destruição que pode sofrer o edifício" (Ruskin, 1890, p. 20). Ruskin acreditava que o que animava os edifícios era a vida e não o seu caráter ténico, daí defender que o espírito do edifício era dado pelas mãos e pelo olhar do trabalhador, fazendo com que as adições modernas, a remoção da superfície ou alterações no acúmulo dos anos sejam a morte do mesmo." O espirito dos trabalhadores mortos não pode ser chamado e comandado a guiar outras mãos e outros pensamentos" (Ruskin, 1890, p. 200)

Ruskin e Le-Duc são eixos contemporâneos, que se entrecruzam em vários momentos, expressando a divisão entre ingleses em defesa de um passado morto, que apenas eles acreditavam vivo, e franceses, como anunciadores do movimento moderno "avant la lettre". (Meneguelho, 2008, p. 312)

Para Choay[9], os ingleses foram, em todos os sentidos os pioneiros da noção do património. Porém, criticaram de modo quase irracional o restauro. Com as críticas que Ruskin expressa na Lâmpada da memória contra o restauro Choay conclui que "o projeto de restauro é absurdo. Restaurar é impossível. É o mesmo que dar vida a um morto" e mais adiante "Parece que para eles (Ruskin e Morris) o destino de todo o monumento histórico é a ruína e a degradação progressiva" (1993, p. 119).

Le-Duc constata o "falecimento do passado", enquanto Ruskin e Morris querem mantê-lo vivo. Le-Duc tem a nostalgia do futuro e não do passado. (1993, p. 120-121)

Viollet-le-Duc não exclui completamente a hipótese de um desaparecimento da arte arquitetural e não tem ilusões sobre os efeitos inibitórios da consciência de si e do peso da memória histórica com que essa consciência se encontra armada. (Choay, 2001, p. 201)

Em Portugal, desde 1830, que se assistia à divulgação da terminologia "restauro" com o sentido de renovação ou de reintegração no estado primitivo. (Tomé, 2002, p. 128)

As intervenções mais marcantes realizam-se só no final do século, associando definitivamente o conceito de restauro à reconstrução estética. (Tomé, 2002, p. 128)

Por cá, conservação tinha o significado de manutenção em estado de eficiência. Já o termo reconstrução assumia significados mais ambíguos, podendo indicar ora uma reconstrução inventiva (reconstrução de forma primitiva), ora a reposição do estado normal de funcionamento estrutural, através de ações de simples conservação. (Tomé, 2002, p. 128)

> O resultado do restauro, que pode ser grandioso, é uma fantasia, e o monumento será pseudo nacional, nada tendo de primitivo se não o que fique das ruínas […].Evite só que as ruínas continuem, […] A história do restauro é pavoroso (Chaves, 1922, p. 81-82)

Já Adães Bermudes[10] defendeu que as operações de restauro resultavam da assimilação do conceito de monumento morto e monumento vivo, considerando que os primeiros determinavam ações simples de conservação, enquanto os monumentos vivos aceitavam o restauro. (Tomé, 2002, p. 129)

[9] Françoise Choay, (1925 -), historiadora das teorias e formas urbanas e arquitectónicas e professora de urbanismo, arte e arquitetura na Université de Paris VIII.

[10] Arnaldo Redondo Adães Bermudes (1864 - 1948), arquiteto, professor de arquitetura e político português de origem galega que se notabilizou como um dos expoentes do movimento da Arte Nova em Portugal.

A conflitualidade entre atuações de conservação e de restauro protagonizada pela ação da arquitetura de Raul Lino[11] e do crítico de arte Adriano de Gusmão[12], acentuou-se na década de 40. Partindo do pressuposto de que a operação de restauro implicava o reconhecimento de três momentos distintos na fixação da forma final do organismo arquitetónico (a época de construção, o tempo de vida e o momento da intervenção). Raul Lino não sobrevaloriza o período de construção nem as suas características estilísticas. Para ele, o tempo de vida do monumento, era o essencial para definir o caráter do monumento, o que fundamentava a necessidade de preservar as contribuições da época. (Tomé, 2012, p. 132)

Para Raul Lino, de Ruskin interessa-lhe apenas os conceitos relativos à preservação da envolvente dos edifícios. O próprio o afirma que "por vezes é tão importante o monumento em si como o quadro geral em que ele se situa, quantas vezes a paisagem é mais interessante que a obra do Homem?" (Lino, 1941, p. 5)

Gomes da Silva[13], quando estabeleceu programaticamente os princípios de actuação da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) afirmou: "Restaurando uns, conservando outros, dando enfim, a todos a pureza da sua raça primitiva" remetendo os dois termos para o mesmo universo filosófico de reintegração num determinado estado original. (Adremn, 1924, p. 132)

Mais tarde Baltazar de Castro[14] e Rogério de Azevedo[15] também assumiram os dois conceitos de forma ambígua.

[11] Raul Lino (879 - 1974), arquiteto português. Desempenhou cargos no Ministério das Obras Públicas e foi Superintendente dos Palácios Nacionais. Foi membro fundador da Academia Nacional de Belas Artes, sendo seu presidente no momento da sua morte.
[12] Adriano de Gusmão (1908 – 1989), publicou diversos trabalhos no campo da história da arte portuguesa, centrados sobretudo na temática da pintura renascentista.
[13] Henrique Gomes da Silva (1929 – 1960), engenheiro e direitor geral da DGEMN.
[14] Baltazar de Castro (1891 - 1967), foi um arquiteto restaurador português, partilha atelier com Rogério de Azevedo. Formou-se pelo Instituto Superior Industrial e pela Escola de Belas Artes do Porto, entre 1906 e 1919, nos cursos de Engenharia Industrial, Construções Civis, Desenho Histórico e Escultura Monumental.
[15] Rogério Azevedo (1898 - 1983), arquiteto português. Exerceu a profissão durante a primeira metade do século XX, numa época de afirmação de valores modernistas na arquitetura portuguesa.

3 CONSTRUIR SOBRE O EXISTENTE

Una obra arquitectónica remite más allá de si misma en una doble dirección. Está determinada tanto por el objetivo al que debe servir como por el lugar que há de ocupar en el conjunto de un determinado contexto espacial. Todo arquitecto debe contar com ambos factores. Su próprio proyecto estará determinado por el hecho de que la obra deberá servir a un determinado comportamento vital y someterse a condiciones previas tanto naturales como arquitectónicas.esta es la razón por la que decidimos de una obra lograda que representa una solución feliz, qurriendo decir com ello tanto que cumple perfectamente la determinacción de su objetivo como que aporta por su construcción algo nuevo al contexto espacial urbano o paisagístico.

HANS- GEORG GADAMER, *Verdad y método*

Como verificámos anteriormente, uma das melhores formas de preservar e assegurar a continuidade do objeto arquitetónico consiste na adequação a uma função útil à sociedade, para isso recorre-se, na maioria das vezes, à reconversão na qual por vezes ocorrem alterações mais profundas, como a adição de novos elementos arquitetónicos. Esta ação é modificadora da forma original, que por vezes põe em causa a autenticidade histórica e a identidade do objeto arquitetónico do passado, e coloca no centro da polémica a intervenção de reabilitação.

A questão que se coloca é, qual a viabilidade de uma determinada pré-existência poder ser acrescentada ou completa com novas formas arquitetónicas. No fundo trata-se simplesmente de perceber se existe um critério que permita discutir a possibilidade da pré-existência poder alterar o seu uso, receber um acrescento ou ainda de se poder reconstruir a parte perdida. Desta forma, torna-se imprescindível analisar o edifício em questão, bem como o sentido e a pertinência dessa transformação nos diversos níveis, patrimoniais, estéticos, funcionais e programáticos. Pois não nos podemos esquecer que o objetivo principal das intervenções de reabilitação, de reconstrução e de conversão é a preservação do edifício existente e dos valores nele contidos.

Na análise dos edifícios, certas construções tendem a ser consideradas como obras acabadas ou fechadas, devido ao facto de sua modificação não ser viável por razões de tipologia, morfologia, do tipo arquitetónico ou simplesmente pela sua importância histórica e simbólica. A sua construção executada com um rigor e ténicas precisas, encerra em si segredos e mistérios tão importantes para a história da humanidade, que se torna claro que estas não são objetos passíveis de transformação. Quando se discute a possibilidade de intervir num edifício será, portanto, muito importante, em primeiro lugar, fazer uma leitura e análise objetiva e crítica da sua estrutura, da sua envolvente, e saber qual o seu valor do ponto de vista histórico, artístico ou patrimonial. Pois uma obra arquitetónica não é só a obra em si, mas também é determinada pelo lugar que há-de ocupar num determinado contexto histórico. Não menos importante será também o seu contexto social, e os significados que este tem para a comunidade na qual está inserido, no momento da escolha do novo uso a impor. A ideia de completar ou continuar uma obra construída no passado, estagnada durante séculos, segundo o projeto original, será tão questionável como introduzir um novo elemento moderno. Contudo, reconhece-se que pode existir na pré-existência uma pré-disposição para se efetuar uma adição ou uma alteração. Essa possibilidade pode ser encontrada em edifícios que ficaram inacabados, que foram parcialmente

destruídos, que se encontram degradados, ou naqueles que ficaram desadatados nesta sociedade em constante movimento e transformação.

> O projeto de arquitetura encontrava-se ancorado num conjunto de princípios metodológicos de sentido abrangente, que determinou a necessidade de conhecimento profundo da realidade física e social do desenvolvimento histórico e da arte de construção, enquanto parâmetros que contribuíam para definir o objeto a projectar. (Tomé, 2002, p. 208)

Todo o arquiteto deve determinar a sua obra como vital e submete-la a condições prévias, tanto naturais como arquitetónicas. Por esta razão diz-se que uma boa obra arquitetónica é a que cumpre o seu objetivo e traz algo de novo para o contexto onde está inserida. (Garcia, 2001, p. 177)

> Qualquer nova intervenção deve considerar a qualidade da singularidade do lugar, pois cada lugar é único. A reflexão sobre o objeto arquitetónico como entidade autónoma e isolada do seu suporte cultural vai-se sobrepondo ao questionamento do sentido de inserção na envolvente, da ligação ao sítio, aos materiais e processos construtivos, às formas das pré-existências. A noção de lugar substitui a de espaço e a de paisagem cultural substitui a de território. (Tomé, 2002, p. 153)

As múltiplas valências dos conceitos e dos instrumentos que fundamentam as operações de restauro resultam do bom reconhecimento e da interpretação crítica dos valores dos bens patrimoniais e do seu significado. (Tomé, 2002, p. 231)

A modernidade deixou para trás a tendência de sentir desprezo por qualquer intervenção homogeneizada e tornou-se responsável pelas gerações seguintes, seguirem cegamente uma atitude determinista de não deixar os edifícios morrerem. A estabilidade mínima necessária para a forma urbana, prolonga a idade que foi conseguida lentamente e com muito trabalho. A cidade é uma herança do passado, para transferir para o futuro e se possível melhorada pelo presente. E para que isso aconteça, para que se intervenha conscientemente na cidade é necessário conhecer bem os limites das intervenções. (Garcia, 2001, p. 178)

Intervir equivale a atuar conscientemente no processo dinâmico da cidade, tendo noção, de que intervir é modificar, e todos os lugares precisam de uma intervenção, para isso é importante que a transformação e modernização andem de mãos dadas. (Garcia, 2001, p. 177-179)

A expansão, construção de novos edifícios ou a conexão de vários meios existentes significa a alteração do espírito do lugar, da sua aura e atmosfera. Essa noção de

lugar em que queria educar auditores, significou a inclusão e divulgação de conceitos, tais como a imagem da cidade, pré-existências ambientais, memória coletiva, continuidade e recuperação da continuação dos caminhos, a importância memória subjetiva, e interesse no arquetípico. (Garcia, 2001, p. 178)

No entanto, a cidade continua a definir dinâmicas dialéticas entre as necessidades individuais (arquiteturas pitorescas) e sociais, em busca de uma estabilidade formal. Então o conflito é inevitável, ao afirmar-se que a cidade prevalece, mas mantém-se em constante mudança, num processo contínuo. (Garcia, 2001, p. 178)

> Aceptar la dimensión temporal de la arquitetura, tanto en el uso como en la prática proyectual, significa reconocer el inevitable processo de modificación a través del tiempo no sólo por médio de processos de entropía y de usura, o de cambio de función, sino sobre todo de cambio de significado dentro del contexto. (Brandolini e Croset, 1984, p. 20)

Quando o edifício se mostra inadequado para responder devidamente às exigências da sociedade, não significa que tenha morrido. Podemos recuperá-lo, dando-lhe uma nova função, reaproveitando o edifício antigo, através de uma operação de reconversão, consequentemente utilizando o processo de adição, que caso seja necessário, permite a ampliação do espaço, tendo como intenção preservar o edifício.

Este processo de adição pode efectuar-se dentro dos limites físicos da pré-existência ou pode efectuar-se para o exterior. Permitindo assim diferentes soluções arquitetónicas, que se reflete em várias posições possíveis em relação à pré-existência, bem como ao contexto em que se insere. (Garcia, 2001, p. 46)

O novo projeto de requalificação do edifício antigo deve procurar a harmonia entre o novo e o antigo, tendo o novo a responsabilidade de potencializar o antigo, e o antigo de fazer sobressair o novo. (Lopes, 2012, p. 56)

O edifício pré-existente que sofre esta ação muda, ganhando novos contornos e características, onde diferentes formas e valores se juntam para formar uma única unidade. Funcionando como uma obra dentro de outra obra, resultando uma fusão de duas linguagens arquitetónicas e de duas épocas distintas. Da soma entre a pré-existência e o novo volume nasce o conceito de um novo edifício, mais interessante no aspeto evolutivo e temporal. (Garcia, 2001, p. 46)

> A nova composição desta soma, tanto se pode aproximar da unidade como tender em sentido oposto para a fragmentação, situação que depende das características

> conceptuais de projeto. Se os fragmentos, ou partes estabelecerem conexões privilegiadas com o todo no sentido de anular a sua individualidade tendemos para a unidade. Se, por outro lado, as partes afirmarem a sua expressão individual e não estabelecerem entre si um conjunto de regras de ligação que ajudem a perceber o todo, a unidade perder-se-á (Rebolo, 2001, p. 92).

A distinção entre o novo e a pré-existente tem que ser clara. Muitos arquitetos, na presença de um contexto antigo, optam por recorrer a materiais mais recentes que contrastem com os antigos, assumindo assim, a contemporaneidade da intervenção. O contraste ou a diferença entre a pré-existência e o volume adicionado é neste sentido uma das características mais importantes em operações de adição, na medida em que não só permite aumentar o significado de cada uma das partes, como ainda descodifica-las. (Lopes, 2012, p. 67)

O contraste entre o novo volume e a arquitetura pré-existente, é uma característica da adição que não está somente relacionada com a diferença de materiais e ténicas de construção, mas também com aspetos formais da composição, como é o caso da dimensão e da forma do novo volume. (Lopes, 2012, p. 68)

Quando a adição se torna extremamente individualizada no seu contraste com a pré-existência, incide-se na sobrevalorização do volume novo, o que nada favorece a expressão visual do conjunto. Chegando mesmo a desvalorizar a pré-existência. (Lopes, 2012, p. 69)

Há que relembrar que o edifício quando nasce é a representação da época em que surgiu. "[…] é impossível repetir-se a bela arquitetura de uma era passada; torna-se falsa e pretensiosa quando as pessoas já não podem viver de acordo com ela." (Rasmussen, 1986, p.2-3).

A reabilitação e adaptação dos edifícios antigos, implica uma vontade de ação que tem que ser precisa e rigorosa, mas ao mesmo tempo aberta a uma atitude moderna. "A modernidade não é senão a capacidade de viver com o mundo, e logo com o passado, para produzir o novo." (Távora apud Tomé, 2002, p. 215).

3.1 TIPOS DE ADIÇÃO:

Como refere Francisco de Garcia, na obra Construir en lo Construido, há infinitas possibilidades de criação para a reabilitação de um edifício pré-existente. Para ser mais fácil entender estas relações entre dois elementos arquitetónicos, são abordados

alguns princípios de composição – inclusão, interseção, ampliação, justaposição e exclusão – que descrevem o modo como as formas adicionadas se podem relacionar com a forma pré-existente.

3.1.1 INCLUSÃO

Quando o elemento adicionado compartilha todos os pontos com o edifício pré-existente, ou seja, quando o pré-existente absorve o elemento novo, estamos perante uma situação de inclusão. (Garcia, 2001, p. 187)

O elemento adicionado está contido no interior do edifício pré-existente, podendo este edifício funcionar apenas como uma caixa, uma pele que envolve o volume adicionado, protegendo-o do exterior. Quando isto acontece, o volume adicionado fica totalmente dependente do edifício que o contém para estabelecer uma relação com o exterior. (Lopes, 2012, p. 49)

Esta é talvez a situação menos comum em arquitetura, num processo de adição.

Dovecote studio

Esta é uma obra do atelier Haworth Tompkins Architects[16], localizada no Reino Unido, em Snape, também conhecida como Snape Maltings, Trata-se de uma zona direcionada as artes, caracterizada por edifícios industriais, dos quais a ruína que deu origem a este projeto pertence.

Ilustração 2 - Dovecote Studio. (Haworth Tompkins, 2014)

[16] Haworth Tompkins Architects, é um gabinete de arquitetura situado em Londres.

Trata-se da ruína de uma casa antiga, um edifício que se encontrava num estado avançado de degradação.

Foi então proposto a este atelier que recupera-se a casa e cria-se um espaço flexível, destinado a artistas. Os arquitetos responderam adicionando à ruína um novo volume, que teria como limites os da ruína.

Foram então feitas algumas operações na ruína de modo que esta pudesse receber o novo volume no seu interior. O novo volume é caracterizado por ser uma caixa com uma cobertura de duas águas, à semelhança do que aquela casa já teve um dia. Este volume é pré-fabricado, composto por uma estrutura metálica, a qual é forrada com painéis de aço corten, para reduzir o contraste relativamente à pré-existencia. Um material que contrastasse demasiado com a materialidade da ruína, acabaria por retirar valor à pré-existência, assim o aço corten não se distingue muito da cor do vermelho ferrugem dos tijolos da ruína. (Cilento, 2010)

Ilustração 3 - Ruína do Dovecote Studio. (Haworth Tompkins, 2014)

Ilustração 4 - Adição do novo volume. (Haworth Tompkins, 2014**)**

Ilustração 5 - Novo edificio. (Haworth Tompkins, 2014)

O volume adicionado funciona como um estúdio de arte, podendo desempenhar várias funcionalidades. Foi pensado para albergar artistas, funcionando como residência, espaço de ensaio para músicos, ou mesmo como um espaço para exposições. Como tal a acústica e luminosidade tiveram que ser bem pensadas. Criou-se a luminosidade ideal para os artistas através de um grande vão na cobertura, que permitia ter acesso à luz de Norte. Para não se ter luz em demasiado, foi necessário fechar um dos vão da ruína. De forma a resolver o problema da acústica o interior da caixa foi forrado a madeira. (Cilento, 2010)

Ilustração 6 - Plantas dos dois pisos do estúdio. (Haworth Tompkins, 2014)

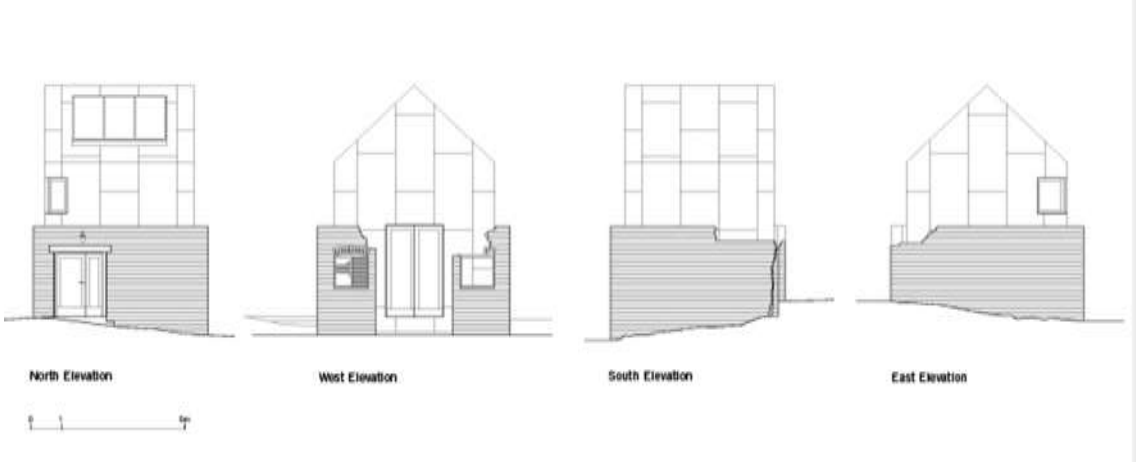

Ilustração 7 - Alçados do edifício. (Haworth Tompkins, 2014)

3.1.2 INTERSEÇÃO

Estamos perante uma situação de interseção quando o objeto adicionado interseta o edifício pré-existente, ou seja, uma parte fica contida no seu interior e outra no seu exterior, fazendo com que os dois elementos tenham uma parte em comum. (Lopes, 2012, p. 50) Tratando-se de uma interseção sempre que a pré-existência recebe o elemento adicionado como elemento modificador dos seus próprios limites, partilhando um conjunto de pontos. (Garcia, 2001, p. 187)

Desta interseção resulta uma área comum aos dois volumes, que gera espaços distintos, conforme o tratamento dado ao espaço intersticial, que pode ser comum aos dois volumes, mantendo traços característicos de ambos, ou ainda adquirir uma individualidade se for tratado como elemento especifico, diferenciado dos dois volumes principais, atuando como um elemento de ligação entre eles. (Lopes, 2012, p. 50-51)

Podemos entender melhor como funciona este tipo de intervenção através do exemplo que se segue.

Convento de Sto.Francesc em Espanha

O convento de San Francesc, localizado na aldeia de Guardiola, foi construído no início do século XVIII e permaneceu ativo até 1835. A partir daí o convento ficou ao abandono, entrando em deterioração. Acabando mais tarde, em 2000, por ser todo demolido, à exceção da igreja. Esta permaneceu mas encontrava-se em ruínas, a sua cobertura, as abobadas da nave e da capela já tinham caído. (Closes, 2012)

Ilustração 8 - Convento Sto. Francesc, Jordi Surroca. (Bortoluzzi, 2012)

Em 2003, é pedido ao arquiteto David Closes[17], que recupere a igreja do antigo convento e a transforme num centro cultural e num auditório. O arquiteto responde adicionando às ruínas da igreja novos volumes. Os volumes adicionados localizam-se entre o interior e o exterior da ruína, para que se conseguisse preservar o espaço interior da igreja, mantendo os seus valores. (Bortoluzzi, 2012)

O estado de degradação da igreja permitiu realçar a entrada de luz natural no interior do edifício. Este que não recebia luz natural nenhuma, passou a ter um interior com bastante luz. (Bortoluzzi, 2012)

A intervenção teve como objetivo preservar as heranças do convento, tais como o tamanho e qualidade espacial da igreja, e as fissuras que permitiam a entrada de luz natural. Foram também adicionados novos valores que realçassem estas mesma heranças. Para tal, no lado norte, foi aberta uma clarabóia, de grandes dimensões, que permitia vistas únicas de dentro da nave, a capela foi aberta e foi feito um corte na cobertura no início da nave, permitindo que a luz atingisse a entrada da igreja. (Bortoluzzi, 2012)

Ilustração 9 - Convento em 2000, Jordi Surroca. (Bortoluzzi, 2012)

Ilustração 10 - Interior do edifício, Jordi Surroca. (Bortoluzzi, 2012)

[17] David Closes (1967 -),arquiteto. Estudou arquitetura na Faculdade de Arquitetura de Barcelona (ETSAB). Ele trabalhou principalmente em projetos de escala urbana, projetos no espaço público e da paisagem e propostas territoriais para diversos públicos.

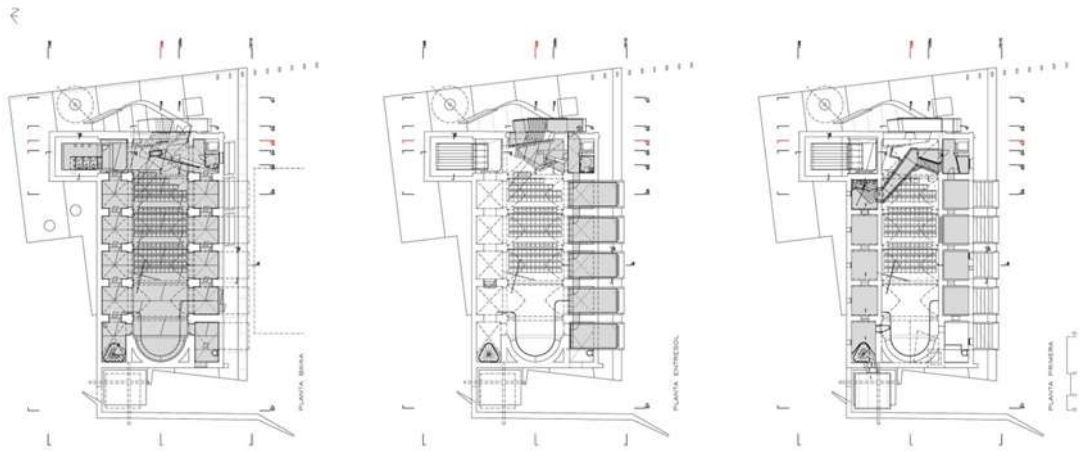

Ilustração 11 - Plantas. (Closes, 2012**)**

Como foi referido esta proposta adicionou elementos novos ao edifício pré-existente. Os elementos utilizam sistemas e linguagens contemporâneas e albergam os acessos verticais para os pisos superiores, instalações sanitárias e salas de equipamentos. Os acessos verticais (escadas e rampas) desempenham uma dupla função, fazem a ligação aos pisos superiores e ao mesmo tempo definem um caminho em volta do edifício, permitindo a sua visita. (Bortoluzzi, 2012)

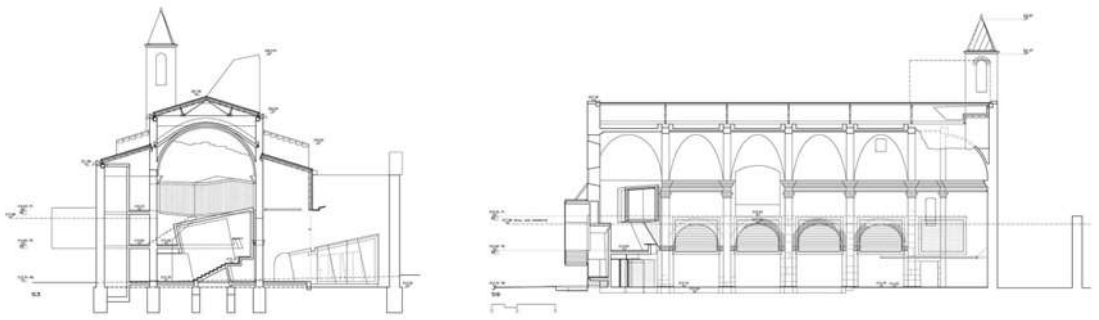

Ilustração 12 - Cortes. (Closes, 2012)

Ilustração 13 - Acessos verticais, Jordi Surroca. (Bortoluzzi, 2012)

Ilustração 14 - Acessos verticais, Jordi Surroca. (Bortoluzzi, 2012)

Ilustração 15 - Instalações Sanitárias, Jordi Surroca. (Bortoluzzi, 2012)

3.1.3 AMPLIAÇÃO

Na ampliação o volume adicionado não necessita de intersetar o edifício pré-existente, funcionando como uma extensão dele. A ligação entre os dois volumes é feita através de uma zona de junção entre os dois elementos. (Lopes, 2012,p. 51)

Neste tipo de adição, as duas arquiteturas acomodam-se, sem haver necessidade de uma interseção entre os dois volumes. O novo volume tanto pode assumir um papel de continuidade do pré-existente como pode adotar uma nova identidade. (Lopes, 2012, p. 52)

Hotel fouquet barrière – Paris

O hotel Fouquet Barrière localiza-se no centro de Paris, na zona mais cara e elegante desta cidade. Formado por um conjunto de sete edifícios, que pertencem aos estilos haussmannianos [18]reais e pastiche, assim como um edifício da década de 1970.

Foi pedido ao arquiteto Edouard François[19] que renovasse o hotel, expandindo-o, criando um jardim ao centro do edifício e um spa ao nível da cave. O objetivo era unificar estes sete elementos díspares e torná-lo no próximo parisiense *palace*, estabelecendo assim uma nova imagem ao hotel.

[18] Haussmanniano – Edifício francês projetado por Barão Haussmann
[19] Edouard François (1958 -), arquiteto francês conhecido por seus edifícios ambientalmente amigáveis.

Ilustração 16 - Hotel Fouquet Barrière. (Ilustração nossa, 2014)

Ilustração 17 - - Porta metálica. (Ilustração nossa, 2014)

Este é um hotel de luxo, inclui oitenta quartos e suites (contendo alguns dos quartos mais luxuosos de Paris), um spa, um restaurante, um jardim interior e um terraço com uma vista magnífica sobre a Torre Eiffel.

Perante o que lhe foi preposto o arquiteto responde com uma proposta ousada perante o contexto histórico difícil e sensível. Estabelece uma continuidade entre os diferentes edifícios do bloco, rematando o quarteirão. A resposta dada trata-se de uma intervenção de adição por ampliação, permanecendo o edifício Haussmanniano mas todo moldado por painéis de betão, encerrando assim os vãos existentes no edifício pré-existente, permitindo-lhe uma maior liberdade para escolher a posição dos vãos de acordo com os quartos, não sendo necessária a preocupação com a proteção dos edifícios de Paris. Estes novos vãos aparentam estar colocados aleatoriamente, e sem nexo.

As portas e janelas do estilo Haussmanniano eram em madeira, as que esta intervenção propõe são em metal.

O edifício não perde o estilo de Haussmann, mantendo as suas características, esculturas, molduras e gradeamentos, no entanto, com outra materialidade.

Ao entrar no edifício encontram-se as escadas de acesso aos pisos superiores e receção. Ao subir as escadas, no piso superior encontra-se um bar interior e uma esplanada exterior e juntamente um pátio. O pátio é colonizado por uma floresta de galhos de aluminio verticais e serve também como exposição, pois nele encontramos expostas algumas peças de escultura.

Este hotel junta edifícios antigos, criando uma ligação entre estes edifícios e os vazios existentes na sua envolvente criando um único edifício, de luxo, com uma linguagem contemporânea muito vinculada.

Ilustração 18 - Entrada Hotel. (Ilustração nossa, 2014)

Ilustração 19 – Receção. (Ilustração nossa, 2014)

Ilustração 20 – Escadaria. (Ilustração nossa, 2014)

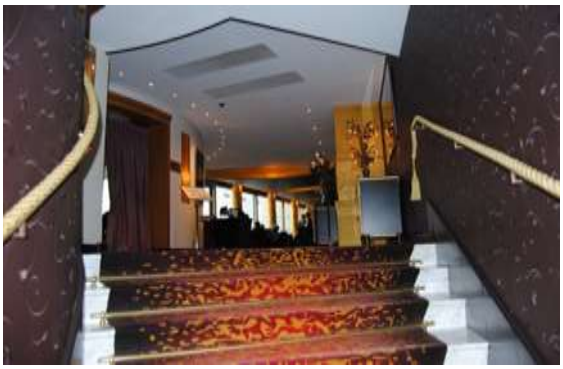

Ilustração 21 - – Bar. (Ilustração nossa, 2014)

O arquiteto responde ao que lhe foi proposto utilizando materiais da época, tal como, o alumínio e o betão. Utiliza o estilo arquitetónico da pré-existência, mantendo os mesmos traços dos edifícios daquela época, daquele quarteirão.

No novo volume que remata o quarteirão, todo em betão, no seu topo existe um pátio exterior de grande beleza, permitindo ao visitante desfrutar de um momento calmo de lazer.

Ilustração 22 - Pátio exterior. (Ilustração nossa, 2014)

Ilustração 23 - Pátio exterior. (Ilustração nossa, 2014)

Ilustração 24 - Varanda suspensa. (Ilustração nossa, 2014)

Ilustração 25 - Pátio na cobertura. (Donner, 2012?)

3.1.4 JUSTAPOSIÇÃO

A intervenção por justaposição é muito semelhante à intervenção de ampliação. Ambos não têm pontos em comum, têm apenas uma zona de junção do edifício pré-existente com o volume adicionado.

A diferença é que nas intervenções de justaposição, o novo volume é sempre adicionado sobre a pré-existência e não há a obrigatoriedade de existir uma ligação funcional entre os dois volumes. (Lopes, 2012, p. 52)

Museu der Kulturel – Basileia

Ilustração 26 - Museu visto da catedral. (Ilustração nossa, 2014)

Ilustração 27 - Praça da catedral. (Ilustração nossa, 2014)

O Museu Der Kulturen localiza-se no centro histórico da cidade de Basileia, na Suíça.

Este veio substituir um mosteiro agostinho. Foi o primeiro museu da cidade e foi elaborado para abrigar a ciência e uma das mais importantes coleções etnográficas da Europa.

Em 1917, surgiu a necessidade de aumentar o edifício, criando-se assim um pátio adjacente.

Em 2000, existiu novamente a necessidade de expansão do museu, e também de uma renovação da sua imagem, de forma a dar uma maior visibilidade a uma das maiores instituições de Basileia. Para este trabalho foi selecionado o *atelier* Herzog & de Meuron[20.]

[20] Herzog & de Meuron é uma empresa Suíça. Fundado pelos sócios e amigos de longa data,Jacques Herzog (1950 -) e Pierre de Meuron (1950 -).

Como resposta ao que lhes foi pedido e ao lugar onde o museu está inserido, um centro histórico que regista um longo período de evolução, o atelier Herzog & de Meuron adicionou um volume ao edifício pré-existente, dando-lhe um novo remate, que iria conter as novas exposições temporárias. Inseriram também uma coroa escamosa ao edifício, na sua cobertura.

O edifício teve de se expandir na vertical devido à falta de espaço na horizontal. Mesmo assim houve uma redução do pátio existente para que se pudesse criar uma nova entrada.

Até aqui o pátio traseiro foi sempre fechado ao público e os dois museus (Kulturen e Naturhistosches) partilharam sempre a mesma entrada. Com esta intervenção o Museu der Kulturen passou a ter um acesso direto através da praça da Catedral Munsterplatz.

Com a ligação com a praça da catedral o acesso ao museu passou a ser feito por um pequeno pátio medieval, funcionando como uma expansão do espaço público urbano da praça, que direciona os visitantes do museu até à nova entrada, conectando subtilmente o espaço público/privado e o exterior/interior.

Ilustração 28 - Acesso para o pátio do museu. (Ilustração nossa, 2014)

Ilustração 29 - Pátio de acesso ao museu. (Ilustração nossa, 2014)

Ilustração 30 - Escadaria. (Ilustração nossa, 2014)

A entrada é feita através de expansiva escadaria subtilmente inclinada, que funciona ao mesmo tempo como rampa para deficientes motores. A escadaria leva o visitante até ao átrio envidraçado do museu, que acontece abaixo do nível da escadaria. A entrada realiza-se no subsolo permitindo assim aos visitantes uma única opção, descer para depois subir.

Os arquitetos criaram uma nova cobertura contemporânea, no topo do edifício pré-existente. Esta é composta por um volume com dobras irregulares e de duplo pé direito, integrando-se nos telhados medievais da malha urbana.

Este novo volume é revestido por peças cerâmicas verdes escuras, hexagonais inspirados nos telhados *roofscape* medievais. Algumas das peças hexagonais são tridimensionais, quer concâvas, quer convexas, com o intuito de reflectir a luz do dia, até mesmo quando o céu está nublado, produzindo um jogo de luz muito parecido com o que é produzido pela mistura de todas as coberturas da cidade velha.

Estes elementos cerâmicos são fixados numa estrutura metálica, para facilitar a sua substituição sempre que houver necessidade.

Ilustração 31 - Vãos existentes e novos. (Ilustração nossa, 2014)

Ilustração 32 - Cobertura. (Ilustração nossa, 2014)

A estrutura de aço da cobertura permite que haja uma galeria sem colunas, por baixo da mesma.

Na cobertura, foram introduzidas sete colunas suspensas com vegetação. Estes elementos naturais caem sobre a entrada do museu, dando ao pátio uma atmosfera distinta e direcionando o olhar do visitante para a cobertura.

Teve que haver um reforço pré-estrutural do edifício pré-existente para proteção contra incêndios e terramotos. Houve também a instalação de elevadores para pessoas e para obras de arte.

Muitas janelas do edifício pré-existente foram encerradas para a obtenção de maiores espaços expositivos. As que ficaram abertas foram escolhidas por estarem bem enquadradas e consequentemente relacionadas com pontos específicos da cidade velha.

As salas de exposição seguem a mesma sequência em todos os pisos à exceção de dois espaços, um no segundo piso, por cima do átrio, que é uma grande sala com janelas de vidro viradas para o pátio, e outra no terceiro andar, que é uma sala com duplo pé direito, para conter obras de arte de grande porte, com uma janela alta e esguia aberta para o exterior.

Ilustração 33 - Sala de exposição, Julien Lanoo. (Europaconcorsi, 2012)

Ilustração 34 -Sala de exposição, Julien Lanoo**.** (Europaconcorsi, 2012)

Ilustração 35 - Sala de exposição, Julien Lanoo. (Europaconcorsi, 2012)

Todas as outras salas são iluminadas de luz artificial para proteger as obras de arte de luz direta. O interior das salas é composto por paredes caiadas e pintadas de branco e os seus tetos têm toda a estrutura arquitetónica original à vista. As salas mais antigas permanecem com os tetos classicistas à vista.

Este novo projeto tinha o objetivo de restaurar a estrutura original das salas, para isso os tetos tiveram que ser removidos e os serviços ténicos foram integrados o mais discretamente possível com elementos arquitetónicos existentes.

Esta é uma obra de homenagem ao passado com uma clara visão do futuro. Depois de construído foi considerado um tributo muito valioso para a cidade.

Ilustração 36 - Vista sobre a cidade, Julien Lanoo. (Europaconcorsi, 2012)

3.1.5 EXCLUSÃO

Ao contrário dos outros modos de intervenção, nas intervenções por exclusão, o volume novo não é adicionado junto do edifício pré-existente, ou seja, os dois volumes não se tocam, não existem pontos em comum, e são duas realidades distintas reconhecíveis. (Garcia, 2001, p. 187)

O novo volume assume-se assim como uma unidade única e independente. Este modo de intervir, como não poderia deixar de ser, por ser uma adição tem que ter uma ligação funcional entre os dois volumes, criando assim um terceiro elemento. A importância do terceiro elemento vai depender do programa, podendo ser uma simples passadeira, uma cobertura ou até um corredor subterrâneo. (Lopes, 2012, p. 52)

Castelo Novo do Fundão

Foi pedido a um conjunto de arquitetos que valoriza-se o castelo novo do Fundão, preservando o castelo e os seus arredores.

Os arquitetos responderam criando um novo volume de apoio, em aço corten, situado na praça da igreja, e um percurso pedonal que ligasse este novo volume à torre principal do castelo, funcionando como guia para os visitantes. Ao percorrem este percurso, os visitantes podem observar as pré-existencias sem as degradar. O percurso é feito em rampa e escada e encontra-se suspenso sobre as ruínas através de uma estrutura metálica de cor preta. (McManus, 2014)

Na torre principal do castelo foi inserida uma caixa de aço, que contém uma sala multimédia e uma plataforma que funciona como miradouro, permitindo ao visitante observar a vista. (McManus, 2014)

Esta é uma proposta muito subtil, destacando-se das pré-existências através da materialidade que esta utiliza,

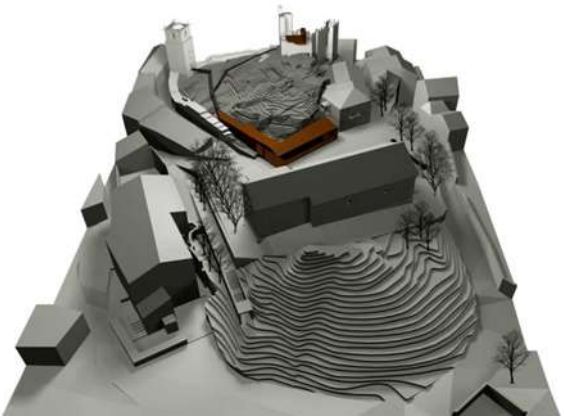

Ilustração 37 - Modelo 3D da proposta Fernando Guerra. (FG+SG Architectural Photography, 2014)

Ilustração 38 - Novo volume de apoio, Fernando Guerra. (FG+SG Architectural Photography, 2014)

Ilustração 39 - Percurso pedonal, Fernando Guerra. (FG+SG Architectural Photography, 2014)

e da sua linguagem bastante contemporânea. O preto da estrutura metálica e o vermelho ferrugem do aço corten fazem ressaltar a nova intervenção das ruínas do castelo

Ilustração 40 - Percurso suspenso, Fernando Guerra. (FG+SG Architectural Photography, 2014)

Ilustração 41 - Novo volume dentro da torre, Fernando Guerra. (FG+SG Architectural Photography, 2014)

4 CASOS DE ESTUDO

"[…]renegar o novo por ser novo equivale a sacralizar o passado e negar à contemporaneidade seu próprio direito à história." (Riegl, 2000, p. 110)

4.1 MUSEU KOLUMBA

Ilustração 42 - Museu Kolumb.a (Ilustração nossa, 2014)

4.1.1 AUTOR DO PROJETO

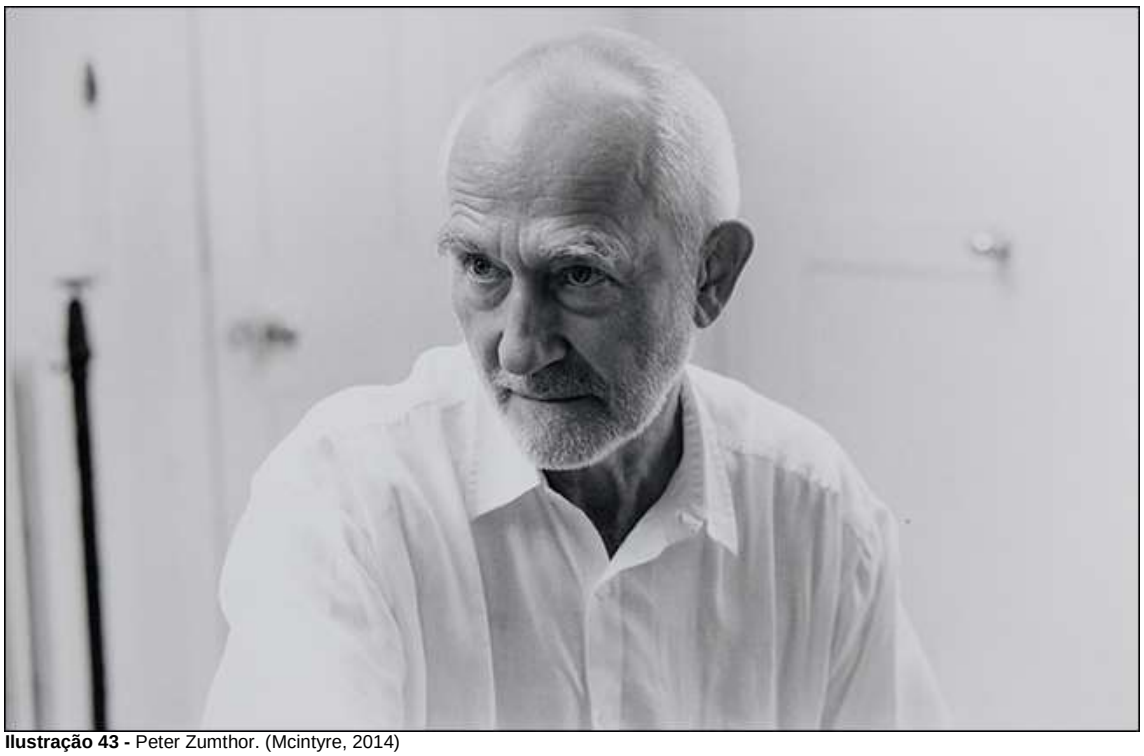

Ilustração 43 - Peter Zumthor. (Mcintyre, 2014)

Pether Zumthor nasceu a 26 de Abril de 1943, em Basileia, na Suíça. Cresceu na oficina de carpinteiros do seu pai, Óscar Zumthor, que continua a ser uma das referências do seu trabalho. Foi nessa oficina que aprendeu a construir os seus próprios brinquedos. (Pinheiro, 2009, p. 35)

Entre os 15 e os 19 anos foi marceneiro, uma experiência que deixaria marcas em todas as suas obras, mesmo nas que não são de madeira. Cresceu seguindo os passos do pai, o que fez despertar em si a atenção às qualidades dos móveis e à importância dos detalhes. (Pinheiro, 2009, p. 35)

O seu pai gostaria que Zumthor prosseguisse com os seus negócios, mas Zumthor tomou outro caminho. (Cláudio, 2012, p. 34)

De 1963 a 1967, estudou Arquitetura e Design na Kunstgewerbeschule, Vorkurs e Fachklasse e na Pratt Institute de Nova Iorque. Foi aqui que se terá deixado fascinar pelo movimento moderno. (Cláudio, 2012, p. 34)

Em 1968, tornou-se arquiteto no departamento de preservação de monumentos em Graubunden, Suíça. Começou a sua carreira como arquiteto na reconstrução de edifícios, o seu primeiro trabalho foi no departamento de recuperação de edifícios. Nesse departamento fez várias recuperações e reabilitações de edifícios, o que lhe deu um conhecimento aprofundado e uma maior sensibilidade das diferentes qualidades dos diversos materiais da construção rústica. (Cláudio, 2012, p. 34)

Estabeleceu atelier próprio em 1979, em Haldensein onde ainda trabalha com uma pequena equipa que oscila entre as quinze e as vinte pessoas. (Pinheiro, 2009, p. 36)

Zumthor foi professor no Southem California Institute of Architecture em Los Angeles, da Universidade técnica de Munique, da academia de arquitetura de Mendrisio, da Universitá della suizzera italiana e da Howard Graduate School of Design. Em 1994, foi aceite na academia de Kunste de Berlim. Em 1996, tornou-se membro honorário do Bund Deutscher Architekten. (Cláudio, 2012, p. 34)

Aprecia muito o sossego das montanhas que funciona ao mesmo tempo como lugar de refúgio e fonte de inspiração. (Cláudio, 2012, p. 34)

Para Zumthor a arquitetura vai atrás do essencial, do peculiar, deve ser feita para ser vivida pelas pessoas, deve estar ligada à experiência de cada um, e ser um sentimento. Cada projeto exige um interesse genuíno, proximidade, respeito e paciência por parte de quem lhe encomenda um projeto. (Cláudio, 2012, p. 34)

Em cada desafio que lhe é proposto, Zumthor preocupa-se com a escolha dos materiais e com a relação entre a obra e o lugar que é transformado e que leva o seu tempo a ser aceite e a fazer parte dele. Para isto, é necessário ter um vasto conhecimento dos materiais, a percepção da luz e espaço e o conjunto das relações com o que o envolve, ter em conta o contexto e construir algo que daí faça parte. Para ele, projetar é um trabalho de investigação, um trabalho de memória, onde refere o que lhe ocorre, imagens relacionadas com a sua formação e com o seu trabalho como arquiteto. (Cláudio, 2012, p. 34)

A arquitetura de Zumthor distingue-se bem, sobressai no seu enquadramento. Contudo, não precisa de chamar a atenção sobre si mesmo com grandes gestos. Existe de uma forma simples, marcante, consciente do seu valor e ao mesmo tempo é

como se sempre ali tivesse estado, como se não pudesse estar em qualquer outro lugar.

Existe uma forte dignidade nestas obras, um respeito da necessidade de salvaguardar os locais de construção e da preciosidade dos materiais de construção.

4.1.2 OBRAS DE REFERÊNCIA DO ARQUITETO

1983 Ensino Fundamental Churwalden, Churwalden, Grisões, Suíça.

1983 Casa Rath, Haldenstein, Grisões, Suíça.

1986 Abrigos para sítio arqueológico romano, Chur, Grisões, Suíça.

1986 Atelier Zumthor, Haldenstein, Grisões, Suíça.

1989 São Bento Capela, Sumvitg, Grisões, Suíça.

1990 Museu de Arte de Chur, Grisões, Suíça.

1993 lar residencial para idosos, Masans, Chur, Grisões, Suíça.

1994 Gugalun Casa, Versam, Grisões, Suíça.

1996 Spittelhof habitação, Biel-Benken, Basel, Suíça.

1996 Therme Vals, Vals, Grisões, Suíça.

1997 Kunsthaus Bregenz, Bregenz, Vorarlberg, Áustria.

1997 Topografia do Terror, Exposição Internacional e Centro de Documentação (em parte construído, abandonado, demolido em 2004) Berlim, Alemanha.

1997-2000 Pavilhão suíço Expo 2000, Hannover, Alemanha.

1997 Villa em Küsnacht sou Zürichsee Küsnacht, Suíça.

1997 Lichtforum Zumtobel Staff, Zurique, Suíça.

1999 Nuvem Rock Wilderness Lodge, Moab, Utah, Estados Unidos.

2007 Bruder Klaus Kapelle, Mechernich-Wachendorf, Alemanha.

2007 Kolumba - Erzbischöfliches Diözesanmuseum, Colónia, Alemanha.

2011 Steilneset Memorial para as vítimas do Witch Trials, Vardø, Noruega.

2011 Serpentine Gallery Pavilion, Londres, Inglaterra.

2012 Werkraum Bregenzerwald Hof 800, 6866 Andelsbuch, Áustria.

Abaixo apresento quarto destas obras do arquiteto, que são elas: Gugalun House, Capela de S.Bento, Bruder Klaus kapelle e mais pormenorizado o Museu Kolumba, para se perceber um pouco melhor o estilo/tipo de arquitetura do mesmo.

Gugalun house

Ilustração 44 - Gugalun House. (Faber, 2014).

Esta é uma casa antiga situada na montanha suíça feita pelos agricultores e para eles. Uma casa cheia de memórias e lembranças de uma família, que Zumthor foi convidado a preservar. (Etherington, 2009)

Nesta casa de construção típica de madeira, Zumthor propôs coser o novo com o antigo ampliando a casa com uma cozinha, casa de banho, quarto e um sistema em hipocausto. (Etherington, 2009)

Para construir o anexo, o arquiteto teve que demolir a cozinha do final do séc. XIX nas traseiras e manteve os espaços de estar da casa do séc.XVII. (Etherington, 2009)

O acesso à casa manteve o que já existia, um caminho íngreme que os agricultores faziam a pé. (Etherington, 2009)

Devido à sua experiência como marceneiro, Zumthor teve facilidade em trabalhar com a madeira e fazer o anexo com a construção típica da região. (Etherington, 2009)

Capela de S.Bento

Ilustração 45- Capela S.Bento (Igreja Católica, 2009).

Uma das mais pequenas obras de Zumthor. O projeto consta em substituir uma antiga capela do séc.XVI destruída em 1984 por uma avalanche. (Igreja Católica, 2009)

A nova capela não se encontra no preciso local onde estava a antiga, mas está perto numa encosta da montanha. O acesso a esta é feito por um caminho serpenteado que sobe desde a aldeia. (Igreja Católica, 2009)

> Apesar da forma do edifício ser estranha, a presença de uma obra de arquitetura contemporânea, com raízes que penetram bastante fundo na história da arquitetura, evoca memórias que parece valerem mais a pena do que qualquer situação direta de uma forma tradicional. (Igreja Católica, 2009)

Esta é uma obra bastante pequena, toda construída em madeira. A Planta é orientada no eixo nascente-poente e tem a forma de uma folha, dando um efeito peculiar ao interior da capela, tornando-o mais centralizado. (Igreja Católica, 2009)

Trinta e sete pilares de madeira afastados da parede defendem o ritmo da curva e do espaço, enquanto suportam a cobertura, uma estrutura de madeira que recria uma imagem de veios de uma folha. (Igreja Católica, 2009)

Bruder Klaus Kapelle

Ilustração 46 - Bruder Klaus Kapelle (Helen Binet).

A capela foi construída entre 2005 e 2007. É uma capela privada que pertence a uma família de agricultores, a família Scheidtweiler, que a mandou construir como forma de agradecimento a Deus por terem vivido. (Sveiven, 2011)

Esta é apenas uma capela de meditação pessoal, não existe altar nem missa.

A capela está assente sobre uma base pentagonal e tem doze pés de altura. Vista do exterior aparenta ser um bloco um pouco minimalista, sem janelas apenas com uma abertura triangular que dá acesso ao interior. (Sveiven, 2011)

Por sua vez, o interior da capela parece uma tenda, com a estrutura de troncos de pinheiro visível ao longo das paredes. É como se fosse uma floresta, as árvores estão lá, pelas paredes com troncos de árvore descem gotas que entram por uma abertura existente no topo do edifício escoando por fendas escondidas. (Sveiven, 2011)

A abertura no topo do edifício permite que se veja o céu.

A capela respira como a natureza. Não parece uma capela mas contém a essência de uma.

4.1.3 Museu Kolumba

Ilustração 47 - Entrada do museu. (Ilustração nossa, 2014)

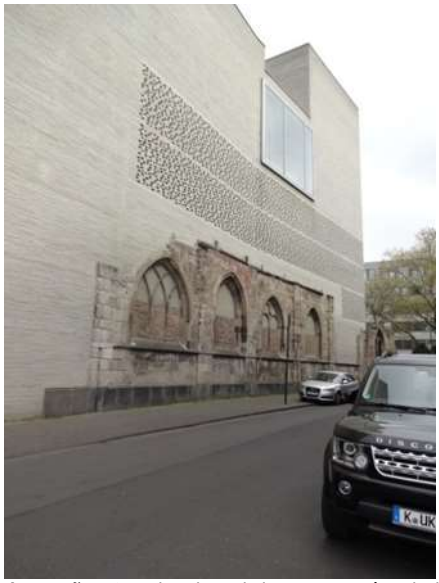

Ilustração 48 - Vista lateral do museu, ruína da igreja. (Ilustração nossa, 2014)

O Museu Kolumba é o museu de arte da Arquidiocese de Colónia. Este museu surge das ruínas de uma igreja de gótico tardio, destruída na 2º Guerra Mundial.

A cidade de Colónia ficou praticamente destruída com a 2º Guerra Mundial.

O Museu Kolumba situa-se num dos enfiamentos que dão para a praça onde se encontra a celebre catedral gótica de Colónia, um marco da cidade, numa rua do lado esquerdo da margem do rio Reno.

Esta é uma zona pouco harmoniosa, o edifício reconstitui o cerne perdido do que em tempos foi uma das mais bonitas zonas da cidade de Colónia.

No lugar onde hoje se encontra o Kolumba esteve uma capela projetada pelo arquiteto Gottfried Bolhm[21] em 1950 e, em tempos, um cemitério medieval. Esse cemitério hoje deu lugar a um pátio calmo com uma árvore.

Em 2007, Peter Zumthor partiu dos fragmentos das ruínas da igreja de Sta. Kolumba e de vestígios arqueológicos dos períodos romano e medieval, descobertos nos anos 70, para desenvolver o Museu Kolumba.

[21] Gottfried Böhm (1920 -),arquitieto alemão. Foi considerado um arquiteto expressionista e pós-Bauhaus, mas ele prefere defini-ser como um arquiteto que cria "conexões" entre o passado e o futuro, entre o mundo das ideias e do mundo físico, entre um edifício e a sua envolvente.

O novo edifício transforma a existência de diversos fragmentos de períodos distintos da história em apenas um único edifício, dando origem a um museu discreto, mas contemporâneo.

Como um santuário, este novo edifício acolhe a capela com uma função independente escovando-a da vista da cidade em mutuação e atribuindo-lhe um ambiente definido enquanto a proteje.

O Kolumba é um museu de luz e de sombras que se revela com a mudança da luz do dia e das estações do ano.

O piso térreo tem uma grande escavação arqueológica com vestígios de uma igreja que remonta ao séc. VII. Este foi um dos mais importantes santuários da Colónia medieval.

Uma casa romana assinala o início do Kolumba. Por volta do séc. IX, foi construída uma igreja de uma só nave ao lado da casa. Esta casa foi acrescentada por várias vezes até ao séc. XIII, antes de ser substituída por uma igreja de cinco naves entre o séc. XV e XVI.

O Museu Kolumba não é confuso, mas os visitantes são deixados ao “abandono” para que visitem o museu pela ordem que desejarem.

edifício surge respeitando a história do local e preservando a sua essência. A nova construção integra o que restou da antiga fachada da igreja respeitando-o todos os seus recortes e detalhes. O recorte é aqui traçado pelo próprio tempo, coube ao arquiteto aceitar o recorte herdado e ajustá-lo à sua arquitetura. Zumthor utilizou tijolo cinzento para unir os fragmentos destruídos no sítio. Estes fragmentos incluem pedaços que restaram da igreja gótica, ruínas de pedra do período romano e medieval, dando assim um rosto contemporâneo à fachada do museu. Como Zumthor explicou, este museu surge de dentro para fora. O edifício não revela muito do lado de fora.

Então, o arquiteto articula o tijolo com perfurações permitindo que a luz se difunda entre as aberturas para preencher sítios específicos.

Ilustração 49 - - Perfurações do tijolo e escada de emergência. (Ilustração nossa, 2014)

O museu é composto por dezasseis salas de exposição com diferentes proporções e iluminação distribuídas por três pisos com uma área total de 1750 m².

No coração do edifício criou um pátio jardim secreto, funcionando como um sítio de reflexão caracterizado por ser um espaço calmo e isolado.

Neste projeto, como é característico do arquiteto, a materialidade desempenha um papel muito importante. Zumthor procurou durante algum tempo até encontrar o material perfeito. Os tijolos foram desenvolvidos especificamente para este projeto, tal como a pedra que foi fornecida por uma pedreira dinamarquesa, tendo algumas peças sido trabalhadas manualmente.

Visto da rua, o que sobressai é o enorme escrito criado por Zumthor, no sentido em que a construção do arquiteto suíço surge como um bem desenhado envolto que guarda e protege diferentes patrimónios culturais.

Ilustração 50 - Primeira sala de exposição. (Ilustração nossa, 2014)

Ilustração 51 - Percurso em zig zag de madeira. (Ilustração nossa, 2014)

Ilustração 52 - Ruínas da igreja. (Ilustração nossa, 2014)

O subescrito criado por Zumthor deixa à vista algumas paredes do período medieval, como janelas de arcos quebrados, e apresenta enormes e discretas janelas envidraçadas e um padrão de perfurações na parede.

Este é um projeto bastante complexo, como é perceptível do seu interior, pois o arquiteto envolve o que resta da igreja gótica, assim como a capela construída no fim dos anos 40.

No primeiro piso, a primeira sala de exposição mostra as ruínas. Estas são visíveis através de um percurso/caminho de madeira em zig zag. Esta sala tem um pé direito bastante elevado que se consegue através dos pilares de betão que se encontram entre as escavações.

Uma escada fina em pedra permite o acesso aos restantes pisos, onde se encontram as quinze salas de exposição que se diferenciam entre si pelas dimensões mas todas têm paredes brancas e pavimentos em betão polido, à excepção da sala de leitura que é toda ela forrada em madeira.

As grandes janelas que o arquiteto abre no edifício encontram-se descoladas do edifício e são abertas para mostrar aos visitantes enquadramentos da cidade que o arquiteto acha importantes.

No primeiro e segundo piso encontram-se áreas de exposição, onde é destacado o seu design e iluminação, a performance acústica das salas, a climatização dos ambientes e a eficaz simplicidade na escolha dos materiais de construção.

No exterior destacam-se os pátios com um pavimento coberto de gravilha onde foram plantadas árvores e colocadas algumas peças de escultura.

Em suma, Zumthor integra/unifica todos estes elementos dando origem ao museu Kolumba. Quem vê o Kolumba do exterior vê as fachadas de uma antiga igreja que foi destruída pela guerra integrada numa fachada moderna em tijolo com grandes rasgos.

A entrada do museu é discreta, nem se entende bem como sendo uma entrada de um museu, parece só mais um desses rasgos que o arquiteto criou nas fachadas. Entra-se por um corredor que vai dar à receção, onde o material que predomina é a madeira, toda esta sala é forrada a madeira.

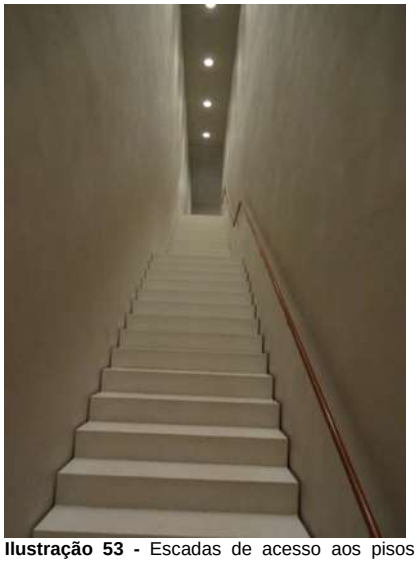

Ilustração 53 - Escadas de acesso aos pisos superiores. (Ilustração nossa, 2014)

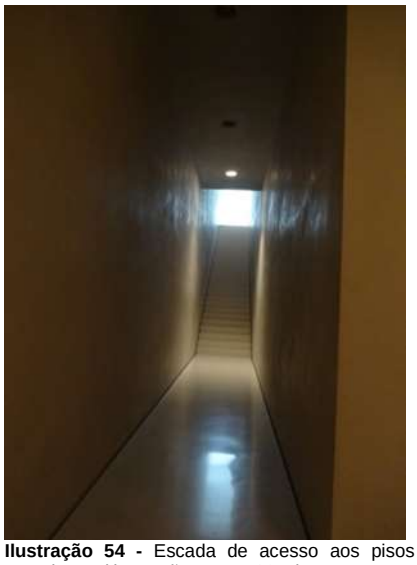

Ilustração 54 - Escada de acesso aos pisos superiores. (Ilustração nossa, 2014)

Ilustração 55 - Sala de leitura. (Ilustração nossa, 2014)

Nesse mesmo piso estão cacifos para os visitantes guardarem os seus pertences, instalações sanitárias e a primeira sala de exposição que nos mostra as escavações. Esta é uma sala escura onde a luz é apenas natural e entra através de perfurações. Em contraste, todas as outras salas de exposição são bastante claras.

Todo o interior do edifício encontra-se descolado da pele exterior que o cobre.

A experiência que os visitantes vivem ao visitar este museu é muito interessante, pois vivem diferentes sensações já que nos dois pisos superiores do edifício se passa por diversos espaços, com volumetrias e iluminações diferentes. No centro de cada piso existe uma ampla sala, com bastante luz proveniente de um dos rasgos criados na fachada. Em seu redor tem-se a ligação entre outras duas salas, ambas com a volumetria de um paralelepípedo, mas uma delas ao alto e outra ao baixo. As que são paralelepípedos ao baixo são salas escuras, com uma entrada baixa mas larga, depois transita-se por um vão estreito mas alto para uma sala alta com um rasgo no seu topo que a ilumina.

Os móveis e bancos da sala de leitura e da receção são desenhados pelo arquiteto e são em madeira

Ilustração 56 - Vista para o pátio. (Ilustração nossa, 2014)

Ilustração 57 - Sala de exposição central. (Ilustração nossa, 2014)

Ilustração 58 - Vista para a catedral. (Ilustração nossa, 2014)

4.2 ASTLEY CASTLE

Ilustração 59 - Astley Castle. (Ilustração nossa, 2014)

4.2.1 AUTOR DO PROJETO

Ilustração 60 – WWMArchitects. (Witherford Watson Mann Architects, 2014)

O atelier WWM Architects foi criado em 2001, combinando a experiência dos seus três diretores (Sthephen Witherford, Christopher Watson e William Mann) em edifícios culturais, espaços públicos e desenho urbano. (Witherford Watson Mann Architects, 2014)

Stephen Witherford - Nasceu em 1967 e estudou Arquitetura na Plymouth e na Universidade de Cambridge, completando o seu curso em 1991. Trabalhou na Eric Parry Architects durante 10 anos, onde era arquiteto sénior numa série de projetos de edifícios públicos e espaços públicos que foram premiados. Desde da fundação do WWM Architects Stephen trabalha como director de alguns projetos como foi o caso do projeto Astley Castle. (Witherford Watson Mann Architects, 2014)

Stephen foi professor de desenho urbano na Escola de Economia de Londres. Participou em alguns fóruns da Grã-Bertanha e é autor de vários artigos. (Witherford Watson Mann Architects, 2014)

Cristopher Watson – Nasceu em 1966, formou-se em Arquitetura na Universidade de Cambridge, terminando o seu curso em 1991. Trabalhou para vários ateliers em

Londres, como por exemplo o Tim Ronalds Architects. Trabalhou com o seu sócio William Mann no Lemark Thectre. Desde a fundação do atelier WWM Architects que trabalha como diretor do projeto para o vencedor da habitação Europan em Stonebridge; para o Bridhton Fringe Arts produção e como Co-orientador no projeto do Astley Castle. (Witherford Watson Mann Architects, 2014)

William Mann – Nasceu em 1966, estudou Arquitetura na Universidade de Cambridge e na Universidade de Harvard, terminando o curso, tal como os seus sócios, em 1991. Trabalhou em vários ateliers em Londres e na Europa, incluindo o Tim Ronalds Architects. Desde a fundação do WWM Architects que trabalha como diretor de projeto, como no caso dos projetos da Galeria Witechampel e do Astley Castle. (Witherford Watson Mann Architects, 2014)

De cada vez que lhe é pedido que faça um projeto, o atelier WWM Architects tenta concentrar-se em tentar compreender o modo como as pessoas/clientes usam o lugar. (Witherford Watson Mann Architects, 2014)

O atelier procura fazer o melhor uso da energia e do capital social em ambientes construídos em relação à reutilização e adaptação das estruturas existentes

Formam uma equipa confiante e paciente. Não se preocupam por não terem logo a resposta para a questão que lhes é proposta, mas fazem de imediato uma longa pesquisa para a explorar ao máximo, poderem apresentar uma proposta e terem o conhecimento necessário para redefinir o projeto sempre que esta medida se impõe. (Witherford Watson Mann Architects, 2014)

4.2.2 OBRAS DE REFERÊNCIA DO *ATELIER*

Royal Opera house

Ilustração 61 - Royal Ópera House. (Singh, 2011)

A proposta trabalha com o existente. A estrutura do edifício é muito favorável a essa abordagem. Pretende-se mudar a atmosfera, o comportamento do público e a perceção pública. (Witherford Watson Mann Architects, 2014)

Ao contrário de muitas casas de ópera, esta não é um templo em pé dentro de um espaço público. Situa-se fora do centro, à beira da praça do mercado, dentro de um bloco urbano. (Witherford Watson Mann Architects, 2014)

O mercado municipal, os restos do antigo Floral Hall e as suas novas estruturas são fundamentais para o caráter do edifício.

O atelier focou-se em transformar o que parecia um enredo fechado numa cidade de criatividade aberta. Para isso, foi necessário propor uma serie de ajustes cuidadosos mas fortes ao edifício. Ao nível da rua propôs-se uma limpeza do mercado, fazendo

um novo mercado público para apresentações informais, com um bar convidando o acesso ao salão floral. (Witherford Watson Mann Architects, 2014)

A abertura na fachada do salão floral e a criação de um novo mercado propõe um novo relacionamento.

O edifício é trabalhado na vertical através da colocação de escadas rolantes que despertam a curiosidade para uma série de espaços culturais e educativos. Estes vão dar a uma nova sala de educação ao nível da cobertura que permite olhar para toda a cidade. (Witherford Watson Mann Architects, 2014)

Amnesty Internacional do Reino Unido

Ilustração 62 - Amnesty nternacional do Reino Unido. (Witherford Watson Mann Architects, 2014).

É um projeto do ano de 2005 com a parceria com o atelier Gregori Chiarotti Architects.

Localiza-se em Shoredich, uma antiga zona industrial de Londres. Trata-se de uma fábrica de móveis convertida em sede de uma filial britânica de caridade e de direitos humanos. (Phaidon Press, 2014)

A altura e a materialidade do edifício são adaptadas aos originais da fábrica, o edifício é composto por uma estrutura de quatro andares que datam dos anos de 1911 e 1954. (Phaidon Press, 2014)

O edifício é feito em alvenaria autoportante com uma cobertura em madeira. A fachada é forrada com tijolos, composta por vãos com moldura em madeira. Contém grandes janelas e clarabóias que permitem a entrada de muita luz para a área da entrada. (Phaidon Press, 2014)

A entrada abriga exposições com retratos exibidos em caixas de luz que giram para formarem persianas. (Phaidon Press, 2014)

No extremo Norte do edifício, um antigo cais de carga, abriga um salão de eventos flexível. (Phaidon Press, 2014)

Uma escadaria central permite o acesso a três andares de escritório. (Phaidon Press, 2014)

Whitechapel Gallery

Ilustração 63 - Whitechapel Gallery. (Witherford Watson Mann Architects, 2014)

É um projeto do ano de 2009 com Robbrecht e Daem Architects.

A proposta uniu a galeria de arte com a biblioteca criando ao lado uma nova zona de exposição. (Robbrecht en Daem Architecten, 2009)

A Withechapel Gallery é um edifício de 1901, desenhada por Chaes Harrison Townsend22. Foi uma das primeiras galerias de financiamento público para exposições temporárias em Londres. (Robbrecht en Daem Architecten, 2009)

Em Abril de 2009, a galeria foi reaberta após um projeto de dois anos para expansão da mesma, este quase duplicou o tamanho da galeria, incorporando um prédio antigo que em tempos foi uma biblioteca. (Robbrecht en Daem Architecten, 2009)

Este projeto mantém os ideais originais de cada edifício. Oferecendo flexibilidade de usos, bem como padrões contemporâneos de acesso. As galerias são servidas por um único núcleo de circulações com elevador na junção dos dois edifícios e por uma escada junto da já existente que continua a servir a biblioteca do séc. XIX. (Robbrecht en Daem Architecten, 2009)

A antiga sala de leitura da biblioteca no piso térreo e o primeiro andar da galeria são utilizados como galerias para exposições. (Robbrecht en Daem Architecten, 2009)

As novas galerias ao nível do R/C formam pequenas fissuras de luz, criando um conteúdo e contexto teatral. (Robbrecht en Daem Architecten, 2009)

Foi criada uma nova sala de leitura e um repositório de arquivo para apoiar a posição de Whitechapel como caridade educativa. (Robbrecht en Daem Architecten, 2009)

[22] Charles Harrison Townsend (1851 – 1928), arquiteto inglês.

4.2.3 ASTLEY CASTLE

Ilustração 64 - Astley Castle. (Ilustração nossa, 2014)

O Astley Castle situa-se no norte de Warwickshire no Reino Unido. É um projeto de 2007-2012 do atelier Witherford Watson Mann architects (WWM). Este projeto surge de uma ruína de uma habitação/hotel que foi destruída pelo fogo em 1978.

O Astley Castle é uma casa senhorial que remonta ao século XII, feita por Philip de Estlega do conde Warwick. Mais tarde, em 1338 foi fundada uma igreja paroquial adjacente.Só quem sabe da sua existência consegue encontrá-lo. Situa-se numa localidade pequena com grandes campos agrícolas. Da estrada só se consegue ver a igreja, não se tem a percepção da existência do Astley Castle.

Em 1343, Thomas financia um programa de reconstrução do castelo, em que apenas a capela-mor sobrevive.

Em meados do século XV, foi habitado pela família Grey que reconstruiu a casa quase na sua totalidade.

Em 1600, o castelo foi comprado por Eduard Chamberlain, que restaurou a igreja e fez melhoramentos no castelo.

Em 1674, o Astley Castle foi comprado pela família Nendigate e tornou-se numa habitação subsidiada.

Em 1770, Jonh Astley alugou o castelo e foi responsável pela construção dos estábulos.

No século XIX, Astley tornou-se numa casa dote e teve uma sucessão de inquilinos.

Durante a Segunda Guerra Mundial, o Astley Castle foi requisitado para Homens convalescentes do servíço.

Em 1950, foi restaurado por Tunnicliffes como Hotel.

Em 1978, foi destruído por um incêndio. Durante muitos anos esteve ao abandono, tornando-se numa ruína.

Em 2007, o património inglês nomeou-o como um dos dezaseis locais mais ameaçados na Grã–Bretanha, precisando de uma solução urgente.

Em 1990, Landmark Trust tentou uma solução para Astley, que passava por uma proposta convencional para férias, mas o local é tão complexo que esta era impraticável. Em 2005, tentou uma solução mais radical, mais adequada ao século XIX.

Em 2007, um concurso de arquitetura foi lançado e ganhou o atelier de Witherford Watson Mann architects (WWM) que propõem manter o sentido da vida dentro do castelo, aproveitando ao máximo a vista.

O arquiteto abordou grandes questões de renovação, tendo sempre em conta a escala do projeto. Ele tenta recuperar a parte antiga da casa, recolocando os espaços à medida que haviam sido usados historicamente, mantendo ao máximo o original.

O arquiteto não pretende anular a sua intervenção, no entanto, distingue-se do original. Houve um grande esforço de reafirmar as características arquitetónicas que foram diminuindo pela decadência.

Ilustração 65 - Alçado frontal. (Ilustração nossa, 2014)

Ilustração 66 - Alçado lateral. (Ilustração nossa, 2014)

O objetivo não é o contraste entre o novo e o velho mas sim projetar uma leitura de sucessivos períodos de atividade de construção que formem uma leitura holística, permitindo que o edifício se reconheça na renovação.

A proposta coloca o novo edifício no coração da parte antiga, o que demostra criatividade, preservação e conservação. O Astley Castle tornou-se num exemplo de como a arquitetura moderna pode reviver num monumento antigo.

O edifício é um verdadeiro exemplo de que os trabalhos de conservação em contextos históricos requerem muito mais do que as competências dos arquitetos.

O grande desafio deste projeto é estabilizar e converter uma ruína sem a degradar e estragar mais ainda. O arquiteto teve de tomar muitas decisões individuais sobre o que deixar, o que restaurar, o que cobrir, o que começar de novo. Tudo isto se torna quase vertiginoso contemplar.

Ilustração 67 - Esquema Astley Castle. (Witherford Watson Mann Architects, 2014)

Segundo o arquiteto, este projçeto não restaura, nem deixa o castelo tão destruído como uma relíquia romântica. Restabelece uma espécie de unidade, tornando-a

estável, preservando-a, mas mantendo um sentido inacabado, deixando-o poroso, com feridas ainda abertas (Witherford Watson Mann Architects, 2014, p. 80)

A ruína já tinha esbatido as suas fronteiras e esta proposta remenda novas paredes, coberturas e lintéis para reforçar e unir os vestígios da mansão original.

Ilustração 68 - Junção da ruína com o novo. (Ilustração nossa, 2014)

Um terço da casa é composto por uma adição do séc. XIX e, do que resta, metade é composto por restos da mansão original e a outra metade por adições feitas nos séc. XVI e XVIII.

Ilustração 69 - Sala de estar exterior. (Ilustração nossa, 2014**)**

A residência é constituída por dois andares que encaixam nas paredes de arenito do edifício original.

O piso térreo foi divido. Aqui colocou-se quatro quartos, três casas de banho e uma sala de estar exterior. O primeiro piso é caracterizado por ter grandes janelas renascentistas e aberturas selvagens, que permitem que o visitante habite a ruina e ao mesmo tempo disfrute do espaço exterior. Os vãos da fachada existente mantiveram-se intactos e sem vidro. O teto foi construído de novo, mas ao centro foi feito uma grande abertura para que quem permaneça nesta sala desfrute do céu. Esta sala contém uma lareira que sobreviveu ao passar do tempo.

Ilustração 70 - Acrescento para quarto. (Ilustração nossa, 2014)

O segundo piso foi transformado num grande salão com áreas de estar, jantar e cozinhas. As aberturas mantiveram-se mas o arquiteto envidraçou-as. Este salão desfruta de uma vista fantástica sobre o campo e o lago de WarWickshire.

Ilustração 71 - Instalação sanitária. (Ilustração nossa, 2014)

A capela deu origem à quarta parede da sala de estar. As salas dos séc. XVI e XVIII foram deixadas como pátios abertos, "salas com frescos de nuvens no tecto" (Witherford Watson Mann Architects, 2014, p. 80)

Ilustração 72 - Quarto. (Ilustração nossa, 2014)

A janela colocada a sudoeste olha para duas adições do séc. XVIII separadas por uma lareira.

O arquiteto foi capaz de introduzir grandes aberturas na parte superior dos dois andares da habitação. No entanto, o piso térreo permaneceu com um caráter defensivo, o que levou à decisão de aí colocar os quartos. Dois desses quartos encontram-se no velho castelo, os outros dois numa nova extensão do piso térreo. Para criar estes espaços e estas divisórias, o arquiteto utilizou uma parede divisória bétula ply.

Ilustração 73 - Escada. (Ilustração nossa, 2014)

Uma escadaria central escultural permite o fácil acesso entre os dois pisos. Esta escadaria é em carvalho e faz a ligação do piso térreo com a sala de estar no primeiro andar, onde o arquiteto aumentou a luz natural criando duas janelas novas. A escadaria parece que foi ali despojada, como se a ripa e o gesso tivessem sido removidos e o seu esqueleto perfura-se o andar superior, enquanto um corrimão delicado a serpenteia.

Ilustração 74 - Sala de convívio. (Ilustração nossa, 2014)

A nova intervenção é exclusivamente em tijolo e madeira distinguindo-se do arenito. O efeito é contrastante entre o novo e o velho mas algo mais holístico.

O tijolo tornou-se o material escolhido para a intervenção, uma vez que combinava com a ideia da primeira construção e mantinha a diferença visual.

Argila e alvenaria foram utilizadas para preencher as lacunas na estrutura, criando um contraste visível entre as novas estruturas e as antigas. Teve que se utilizar laços cintec para fortalecer as paredes existentes sem acrescentar qualquer estrutura visível no processo.

Vigas de madeira laminadas criam a nova estrutura dos pisos e tetos. O teto em madeira estende-se ao longo das adições criadas nos séc. XVI e XVII. No entanto, em vez de as cobrir totalmente, criam um dossel oco gerando pátios de entrada expostos às condições climáticas.

Os pisos dos espaços comuns, cozinha e balneários são em azulejo, enquanto os dos quartos e da sala são em madeira.

Este projeto foi desenvolvido até ao mínimo detalhe. O tijolo utilizado é Dinamarquês.

A construção nova agarra às paredes originais, adaptando-se às irregularidades e deficiências da estrutura existente.

O arquiteto teve de produzir mais de uma centena de desenhos para definir os encontros entre o novo e as bordas quebradas do antigo edifício.

O arquiteto cria quatro novos vãos bastante ousados para pontos específicos do envolvente, dois deles que dão para o parque e para a igreja e outro para os dois pátios formados pela casca do castelo. Com estes vãos o arquiteto faz com que se possa vislumbrar a paisagem de um horizonte pitoresco.

Em suma, os materiais utilizados nesta nova intervenção são o tijolo, o betão pré-moldado e a madeira laminada. Nada é plano, toda a proposta tem degraus, pois nada do que ligava tinha arestas rectas ou se encontrava alinhado, fazendo com que o revestimento da nova intervenção igualasse a rudeza do antigo.

Com o núcleo de intervenção assente sobre a casca exterior perfurada, a casa torna-se um relógio de sol. No Astley Castle vive-se conforme as condições climáticas

exteriores. Os pátios abertos convidam os hóspedes a explorá-los no verão ou a abandoná-los e ocupar a sala quente no inverno.

A sua fachada ruína esconde um interior contemporâneo que oferece uma vista deslumbrante sobre as pedras medievais da igreja adjacente e a paisagem circundante.

4.3 TEATRO THALIA

Ilustração 75 - Teatro Thalia. (Ilustração nossa, 2014).

4.3.1 AUTOR DE PROJETO

Ilustração 76 - Gonçalo Byrne (Byrne, 2008).

Gonçalo Byrne nasce em 1941 em Alcobaça, mas a sua família era oriunda da região de Leiria. A sua infância foi marcada pela grande relação de proximidade com as minas, pois o seu pai era engenheiro de minas. (Alho , 2009, p. 24)

Realizou o segundo ciclo de escolaridade no liceu de Leiria e nessa altura esteve a morar em casa dos seus avós. Já nessa época, Gonçalo Byrne mostrava interesse em seguir arquitetura mas os dois factos determinantes para a sua escolha foram a leitura do Livro "O Espaço da Arquitetura[23]", que lhe despertou um fascínio pela obra de Le Corbousier[24], e a realização de um projeto para uma casa de família situada perto do rio Lis. Projeto esse que desenvolveu com o seu pai e que o levou a visitar o atelier do arquiteto Camilo Korrodi[25]. (Alho , 2009, p. 24)

O seu pai não concordava com a sua escolha, mas nunca se opôs. Dizia que o curso era para artistas, pois na altura o curso de arquitetura era compartilhado com pintura e escultura. (Alho , 2009, p. 24)

O arquiteto formou-se em 1968 pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa (ESBAL), mas o curso não correspondeu às suas expectativas. Segundo o próprio, o

[23] "O Espaço da Arquitetura" é um livro de Evaldo Coutinho de 1977. O autor traz uma visão instigante para a compreensão do fenómeno arquitetural, seja no plano geral filosófico e estético, seja no plano particular do artístico vivencial. Trata-se de uma versão das mais originais à filosofia desta arte da ocupação dos espaços

[24] Charles-Edouard Jeanneret, mais conhecido pelo pseudónimo de Le Corbusier (1887 – 1965), arquiteto, urbanista e pintor francês de origem suíça.

[25] Camilo Korrodi (1905 - 1985), arquiteto. Filho de um arquiteto reconhecido na zona Ernesto Korrodi.

que fez valer o curso foram três ou quatro professores que teve, que eram muito bons. Foram eles o mestre Frederico George[26], Carlos Ramos[27], e Lobato Faria[28]. (Byrne, 1989, p. 63)

Foi aluno de Cristino da Silva [29]já após a reforma de 1957. Cristino da Silva dava muita importância ao desenho, dizia que era preciso demonstrar a capacidade da caneta Graphos, dava grande importância à composição do painel, ao desenho, aos traços, às sombras, para realçar o projeto do desenho. (Byrne, 1989, p. 63)

Mas os momentos de escola que mais o marcaram foram passados fora da escola, na altura em que tirava o seu curso discutiam-se as questões fundamentais da arquitetura, existia uma intervenção bastante crítica à volta da revista "Arquitetura" em relação ao internacionalismo e a certos aspetos do movimento moderno. Em paralelo, aconteciam intervenções projetuais de Nuno Teotónio Pereira [30]e Manuel Tainha [31]e surgiam as primeiras obras de Siza Vieira.[32] (Byrne, 1989, p. 63)

Durante os dois últimos anos de curso trabalhou no atelier de Chorão Ramalho[33].

Quando terminou o curso, teve de interromper a sua carreira profissional devido ao serviço militar que teve que prestar ao país. Foi colocado no Porto, onde criou amizades com Siza Vieira, Soutinho[34], Alves Costa[35], Távora[36], etc. Dessas amizades

[26] Frederico Henrique George (1915 – 1994), arquiteto e pintor português. Estudou arquitetura na Escola de Belas-Artes de Lisboa (EBAL), tendo inicialmente frequentado o Curso de Pintura da mesma instituição. Mais tarde, em 1958, foi professor na mesma.
[27] Carlos João Chambers Ramos (1897 – 1969), arquiteto, urbanista e pedagogo português. A dimensão algo restrita da sua obra construída não é proporcional à influência real e determinante que exerceu sobre as gerações seguintes, através do exemplo das suas propostas arquitetónicas e enquanto docente e diretor da Escola de Belas-Artes.
[28] António Sarmento Lobato Faria (1933 – 2001), engenheiro civil e sanitarista português.
[29] Luís Ribeiro C. Cristino da Silva (1896 – 1976), arquiteto português. Cristino da Silva foi um dos pioneiros do movimento moderno na arquitetura portuguesa. Foi professor de Arquitetura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa.
[30] Nuno Teotónio Pereira (1922 -), arquiteto português. Formou-se em arquitetura na Escola de Belas-Artes deLisboa
[31] Manuel Tainha (1922 - 2012), arquiteto e professor português. É uma figura de referência no panorama português da segunda metade do século XX, com importante papel na renovação dos modos de pensar e fazer arquitetura a partir do período do pós-guerra. Formou-se em arquitetura na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa (ESBAL) em 1950.
[32] Álvaro Joaquim de Melo Siza Vieira, internacionalmente conhecido por Siza Vieira (1933 -), arquiteto português contemporâneo. Fortemente marcado pelas obras dos arquitetos Adolf Loos, Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto, cedo ele conseguiu desenvolver a sua própria linguagem
[33] Raúl Chorão Ramalho (1914 – 2002), arquiteto português. Polifacetada mas de grande coerência, a sua obra é uma das mais importantes no quadro da arquitetura portuguesa da segunda metade do século XX.
[34] Alcino Peixoto de Castro Soutinho (1930 – 2013), arquiteto português, formado pela Escola Superior de Belas-Artes do Porto em 1957. Conhecido internacionalmente pelo Museu Amadeo de Souza-Cardoso em Amarante.

nasceu um grande fascínio pelo trabalho que estes arquitetos realizavam e o modo como o faziam. (Byrne, 1989, p. 65)

Após o serviço militar, retomou rapidamente a sua carreira. Passou por uma experiência profissional no LNEC, onde desenvolveu um trabalho de coordenação dimensional modular. (Byrne, 1989, p. 65)

Mais tarde, começou a trabalhar no atelier de Nuno Teotónio Pereira pela mão de Nuno Portas[37]. Este atelier era um género de escola onde tudo era muito discutido e os recém formados tinham uma forte presença. (Byrne, 1989, p. 65)

O primeiro projeto de Gonçalo Byrne no atelier (que não chegou a ser construído), era para um edifício para a companhia de seguros Mundial, envolvendo a recuperação de uma parte da construção existente. Este projeto levantou algumas questões que até aí não eram frequentes, mas que hoje são triviais e que têm a ver com as intervenções nas chamadas zonas históricas. A proposta introduzia uma rutura controlada dentro de uma certa continuidade, mantinha uma referência de memória e procurava o diálogo novo/antigo num processo de colagem. Pode dizer-se que despertou a atenção do arquiteto para alguns pontos muito importantes da arquitetura, que talvez o tenham levado a dar uma resposta à proposta de recuperação do teatro Thalia que lhe foi pedido. (Byrne, 1989, p. 66-67)

Em 1971, começaram os projetos de Chelas e Restelo com Teotónio Pereira e Nuno Portas. (Byrne, 1989, p. 68)

Abriu o seu próprio atelier, em regime exclusivo, em 1975. (Byrne, 1989, p. 71)

Em 1988, ganhou o Prémio Nacional de Arquitetura, de intervenção em zonas históricas com o edifício da Caixa Geral de Depósitos da Vidigueira e, em 1993, ganhou o Prémio Nacional de Arquitetura de relação com o sítio com o edifício da Caixa Geral de Depósitos em Arraiolos.

---

[35] Alexandre Vieira Pinto Alves Costa (1939 -), arquiteto. Frequentou o curso de Arquitetura na Escola Superior de Belas Artes do Porto, após o qual estagiou no Laboratório Nacional de Engenharia Civil com Nuno Portas, tendo obtido o diploma de Arquiteto em 1966.

[36] Fernando Luís Cardoso de Meneses e Tavares de Távora (1923 – 2005), arquiteto português estabelecido no Porto, diplomado pela Escola de Belas-Artes do Porto em arquitetura no ano de 1952. Como criador de uma nova lógica de construção, deu transversal ênfase às paisagens originais, utilizando-as como dados culturais que deverão ser integrados no diálogo com a arquitetura.

[37] Nuno Rodrigo Martins Portas (1934 -), arquiteto português. Frequentou a Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa e a Escola Superior de Belas-Artes do Porto, onde se licenciou em Arquitetura, em 1959. Estudava ainda quando se tornou colaborador de Nuno Teotónio Pereira. Em 1958, juntou-se à revista Arquitetura, que veio a dirigir.

Com a Cooperativa Coociclo em Lisboa ganhou uma menção honrosa.

Em 1988 ganhou o prémio instituído pela secção portuguesa da Associação Internacional dos Críticos de Arte, em associação com a Secretaria de Estado da Cultura pelo conjunto de obra realizado. (Byrne, 1989, p. 78)

De 1986 a 1988, Gonçalo Byrne foi regente da cadeira de Arquitetura II do curso de arquitetura da cooperativa árvore no Porto. (Byrne, 1989, p. 78)

No ano letivo de 1990/91 e 1994/95 foi professor convidado no département d´architecture da école polytecnique fédérale de Lausanne(Byrne, 1989, p. 80).

Nos anos de 1991/92/93, foi professor convidado no seminário internacional de projeção “Architettura e cittá”. Foi também professor convidado no departamento de Arquitetura na Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra a partir de 1992. (Byrne, 1989, p. 80).

Foi professor convidado da Universidade de Lovaina na Bélgica em 1993 e foi também professor convidado no IV Laboratori d'Urbanisme de les Ciutats / "Projectar la Perifèria” em Barcelona, em 1994. (Byrne, 1989, p. 80).

O atelier de Gonçalo Byrne tem demostrado uma particular delicadeza nos aspetos da transformação do contexto que o projeto introduz, torna-se notado no estrangeiro por ter conseguido mediar a atenção pela paisagem e pela pequena escala. (Byrne, 1989, p. 72).

Antes de outros, Gonçalo Byrne encarregou-se de explorar temas de adaptação e requalificação urbana. (Byrne, 1989, p. 72).

Cada uma das suas obras parece uma exclusiva especificação de um discurso demonstrativo e pedagógico em volta da questão urbana que parece sempre concentrar-se mais sobre a metodologia e o processo de aproximação do que sobre o aspeto figurativo e epidérmico da arquitetura. (Byrne, 1989, p. 72).

Byrne trabalha sob um ponto de vista arquitetónico contemporâneo relativamente à espessura do material histórico da cidade. O arquiteto aceita trabalhar sobre a complexidade do contexto onde a ação projetual é, antes de tudo, um processo de aproximação, de tomada de consciência e de revelação do sentido do projeto que gera o edifício e o seu ambiente. (Byrne, 1989, p. 74).

No que diz respeito à delicadeza da inserção no tecido histórico, temos o exemplo da praça da Vidigueira e de Arraiolos, em que as fachadas inseridas em ambiente histórico não vêm alterá-lo, mas fazem ressentir, apenas com poucos sinais, as alterações que se fazem de modo inovador no espaço interior. (Byrne, 1989, p. 74).

A figura de arquiteto que se aproxima de Gonçalo Byrne é a de um subtil intelectual, cujo saber se encontra com frequência próximo das necessidades sociais e cuja sensibilidade se revela sobretudo na atenção de observação do lugar, na escolha de uma resposta precisa ao programa e no controlo das operações para alcançar a realização das obras pontuais sempre de grande qualidade. (Byrne, 1989, p. 72).

Um sentido ético que transparece na consideração da arquitetura é, não uma arte sujeita a caprichos duma subjetividade irracional, mas sim a técnica capaz de construir ou destruir partes da cidade, através de capitais e recursos humanos, cujo o bom uso é da responsabilidade do arquiteto. (Byrne, 1989, p. 72).

Gonçalo Byrne entende a cidade não como uma entidade abstrata e estável no tempo para ser lida em termos semióticos mas sim como qualquer outro produto social, um grande organismo em contínua transformação. (Byrne, 1989, p. 72).

Segundo Gonçalo Byrne, cabe ao arquiteto, depositário de valores da memória coletiva, da cultura da cidade construída e da paisagem natural, agir com a máxima cautela no centro histórico ou empregando as técnicas adequadas nas áreas de expansão territorial. (Byrne, 1989, p. 76).

Em suma, para Gonçalo Byrne a arquitetura tem de ser sólida, mas tem de ser profundamente emotiva, tem de transmitir um sentimento de envelhecimento muito grande que permita criar fascínio.

4.3.2 OBRAS DE REFERÊNCIA DO ARQUITETO

2013 – Teatro Thalia, Lisboa, com Patrícia Barbas e Diogo Lopes

2012 – Requalificação da Sede do Banco de Portugal, com Falcão de Campos

2012 – Pousada de Cascais, Cascais

2011 – Complexo Imobiliário Estoril-Sol1,Cascais

2011 – Casa nel Parco, Jesolo, Veneza, Italia

2010 – Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra

2009 – Planos de Pormenor para Cava de Viriato, Viseu

2009 – Reconversão do Palácio de Estói em Pousada, Algarve

2008 – Projeto de Requalificação Urbanística de São Martinho do Porto, Alcobaça (incl. Elevador do Outeiro), com Falcão de Campos

2008 – Reconversão do antigo Hospital de São Teotónio em Pousada, Viseu

2006 – Mosteiro de Alcobaça e área envolvente, Alcobaça

2005 – Teatro das Figuras, em Faro, Algarve

2003 – Sede do Governo da Província de Vlaams-Brabant em Lovaina, Bélgica

2001 – Torre de Controle de Tráfego Marítimo da APL em Lisboa

1998 – Reitoria da Universidade de Aveiro

1994 – Reconversão do quarteirão do Império no Chiado

1992 – Marina de Lagos

1992 – Banco Caixa Geral de Depósitos, Arraiolos

1990 – Instituto Superior de Economia e Gestão, Lisboa

1984 – Casa Cesar Ferreira, Alcanena

1975 – Complexo Casal das Figuieras (Operação SAAL), Setubal

1974 – Conjunto Residencial Pantera Cor-de-Rosa, Chelas, Lisboa

Abaixo apresento quarto destas obras do arquiteto, que são elas: o Museu nacional Machado Castro, Pousada de Viseu, A pousada de Cascais e mais pormenorizado o Teatro Thalia, para se perceber um pouco melhor o estilo/tipo de arquitetura do mesmo.

Museu nacional Machado de Castro

Ilustração 77 - Entrada do Museu. (Ilustração nossa, 2014)

O Museu Nacional Machado de Castro situa-se em Coimbra, no antigo paço Episcopal de Coimbra, classificado como monumento nacional em 1910. Este é um dos mais importantes museus de belas artes e arqueologia de Portugal. Abriu portas em 1913, com bens das casas religiosas da região de Coimbra. Em 2006 encerrou e voltou a abrir em 2012, após a reconstrução de Gonçalo Byrne. (Alho, 2009, p. 25)

Segundo o Arquiteto, este conjunto não é senão a expressão do tempo no artifício do espaço, o que nos obriga a afundar no tempo, na obsessiva ânsia de procura das suas sucessivas transformações e fundamento. (Alho, 2009, p. 25)

O contacto palpável com os extratos do tempo faz aproximar a arqueologia da arquitetura ao ponto de tornar ambas indistintas na aproximação mas é de facto o domínio do betão que as aproxima. (Alho, 2009, p. 25)

No espaço de dois mil anos o sítio acumula o cruzamento de muitos traços revelando não um, mas vários edifícios que se continuaram ou sobrepuseram, cruzando-se,

destruindo-se ou fragmentando-se, gerando residualidades e hesitações, firmezas, abusos ou revelações de transcendência fascinantes.

Com a leitura do tempo e das suas camadas, pelos relatos e relatórios arqueológicos, pelas arquiteturas que se percorreram do despertar ao entardecer, foi a geografia construída da colina o aspeto mais motivante e simultaneamente inibidor na abordagem do projeto.

O Museu actualmente contempla cerca de 15 000 peças de escultura, pintura arqueologia, ourivesaria e têxteis entre outros. (Alho, 2009, p. 24)

Pousada de Viseu

Ilustração 78 - Pousada de Viseu (Gonçalo Byrne Arquitectos, 2004)

A pousada de Viseu é um projeto de 2004 que se localiza no antigo Hospital de S. Teotónio da Santa Casa da Misericórdia (edifício do séc. XIX), adaptado às funções de pousada de Portugal. (Alho, 2009, p. 26)

A reutilização do edifício é uma operação de regeneração urbana de uma área devoluta, que conjuga excelentes condições de acessibilidade com a aproximação do centro histórico de Viseu. (Alho, 2009, p. 26)

Trata-se de uma excelente localização para um equipamento deste género, pois poderá contribuir para a reanimação urbana desta zona da cidade. (Alho, 2009, p. 26)

A elevada cota do terreno do ex-hospital confere-lhe uma excelente relação de " ver e ser visto" em relação aos outros pontos altos da topografia de Viseu. (Alho, 2009, p. 26)

A relação visual e volumétrica com a sua zona envolvente mantém-se sem grandes alterações. Visto que a operação arquitetónica é essencialmente a reconversão do existente. O edifício antigo continha as funções principais de uma pousada e o acesso principal de hóspedes, a Norte, através de um espaço ajardinado por onde se realiza também a entrada dos automóveis para a tomada e largada de pessoas. (Alho, 2009, p. 26)

Mantém-se a estrutura original de grandes paredes estruturantes, incluindo as escadas principais existentes em pedra e toda a zona do claustro, acrescentando-se, por razões funcionais e de cumprimento de regulamentos de segurança em vigor, quatro colunas de escadas equidistintas e ainda dois ascensores públicos e um de serviço. (Alho, 2009, p. 26)

O piso térreo contém as funções públicas/sociais. Comum e central a todos estes espaços encontra-se o antigo pátio, agora coberto com uma estrutura de lanternins que funciona como sala de receção e de estar. Ainda neste piso encontra-se salas polivalentes e de estar, um bar com possibilidade de acesso direto do exterior, instalações sanitárias, restaurante e a área principal de serviços com acesso pela fachada sul. (Alho, 2009, p. 26)

Os pisos superiores são ocupados por quartos, num total de 84, um spa e zonas de serviços. O número de quartos tal com a sua disposição e áreas que ocupam resultam da métrica das janelas dos alçados existentes, conciliada com a circulação exigida de acessos e segurança, e ainda da localização/otimização das áreas técnicas de infra-estruturas. (Alho, 2009, p. 26)

Ao nível da cobertura, os telhados existentes foram substituídos por uma nova ala de quartos com terraços exteriores, o que permitiu recuar o plano da nova fachada relativamente à cornija exterior. (Alho, 2009, p. 26)

Pousada de Cascais

Ilustração 79 - Pousada de Cascais (Lamers, 2014).

A pousada de Cascais dispõe de 108 quartos e 18 suites e encontra-se no interior das muralhas da fortaleza de Cascais que remontam ao séc. XV e foram construídas para defender a entrada do rio Tejo. (Turista Acidental, 2014)

Em 2003, a fortaleza foi adquirida para fins culturais e de turismo pela Câmara Municipal de Cascais e deu origem à pousada de Cascais. (Turista Acidental, 2014)

É um lugar onde o antigo encontra o moderno, e muitos dos quartos estão localizados no antigo quartel, o que torna cada espaço uma experiência diferente, enquanto outros, mais modernos, desfrutam de vistas magníficas para o mar ou sobre os enormes espaços do pátio interior. (Turista Acidental, 2014)

A Pousada oferece ainda lojas, piscina coberta, Spa e várias salas de reuniões e eventos, uma delas a funcionar na belíssima cisterna. Permitindo também uma vista magnífica para o rio e para a marina. (Turista Acidental, 2014)

4.3.3 TEATRO THALIA

Ilustração 80 - Teatro Thalia (Gonçalo Byrne Arquitectos, 2008).

O Teatro Thalia localiza-se na Quinta das Laranjeiras em Lisboa. Esta quinta inicialmente denominava-se de Qtª de Sto. António que, no fim do século XVII, pertencia a Manuel da Silva Colapso. Onde na época existiam umas pequenas casas, em 1806, Joaquim Pedro Quintela[38], 1ª barão de Quintela, ergueu o seu palácio.

Contudo, foi o 2º barão de Quintela, 1º conde de Farrobo, quem promoveu no palácio das Laranjeiras os melhoramentos cujo fausto e bom gosto deu fama a Lisboa. Durante a primeira metade do séc. XIX mandou vir leões, tigres e panteras para exibir no exterior em jaulas e mandou vir estátuas. O entusiasmo do conde de Farrobo pelas manifestações de artes cénicas leva à construção de um teatro, junto do palácio das laranjeiras.

[38] Joaquim Pedro Quintela (1748 - 1817), 1.º barão de Quintela, foi um grande negociante e capitalista de Lisboa.

Em 1842, o teatro foi reedificado e renovado sob o risco de fortunato loobi. Este teatro tal como o palácio foram iluminados a gás. Em 1862, o teatro e a sala de baile foram destruídos por um incêndio.

A falência do conde de Farrobo fez com que o teatro ficasse ao abandono.

Durante o último quarto do século, a Quinta das Laranjeiras foi vendida em hasta pública (1874) ao fidalgo Espanhol Duque de Abrantes que mandou restaurar a ruína.

Sucederam-se outros proprietários do palácio, acabando por ser adquirido pelo ministério das colónias para instalar o Museu da Marinha. Desde então vários ministérios tiveram sede no edifício. Desde de Abril de 2005, nele se encontra o Ministério da ciência, tecnologia e ensino superior.

Desde que a Quinta das Laranjeiras se tornou posse do estado, os restauros e readaptações incidiram quase exclusivamente no antigo palácio e nos jardins.

Em 1978, procedeu-se à demolição da cobertura do teatro Thalia e respectivos anexos, o que agravou a sua condição de ruína.

Ilustração 81 - Ruína do teatro. (HIC et NUNC, 2014).

Ilustração 82 - Interior do teatro (HIC et NUNC, 2014).

Sem qualquer intervenção até 2013 ficou a beleza do que é essencial e sólido nesta construção: os volumes do Foyer, plateia e cena. O que deles permanece referência é o que já não existe e que se percebe por ausência.

O teatro Thalia foi frequentado pela corte e pela nobreza lisboeta do séc. XIX, pois era um dos principais teatros de Lisboa, continha 560 lugares.

Após o incêndio esteve intacto durante 150 anos, sendo reabilitado em 2013 pelos arquitetos Gonçalo Byrne, Patricia Barbas e Diogo Lopes.

A intervenção no teatro Thalia assenta na manutenção das estruturas e espaços existentes. Fazendo com que as estruturas se mantivessem ou se completassem e renovassem as infra-estruturas.

Os espaços criados têm que ser espaços flexíveis no uso e sustentáveis na gestão, pois os espaços que se pretende já não são espaços festivos mas sim que se adaptem às circunstâncias, de desempenho político, administrativo e representativo. Pretende-se reciclar os espaços para dignificar novos usos.

A proposta pretende viabilizar a sobreposição dos usos distintos que foram solicitados pelos futuros ocupantes. Conferências, seminários e reuniões de trabalho, receção de concertos ou mesmo representações cénicas são algumas das atividades que este espaço vai albergar.

O teatro Thalia passará a funcionar como interface pública do ministério.

A estratégia de intervenção adaptada assenta em manter intactas as estruturas existentes dos espaços cénicos de modo a salvaguardá-los, mas devidamente equipados com as infra-estruturas necessárias para o futuro uso polivalente.

Ilustração 83 - Caixa de betão. (Ilustração nossa, 2014)

Ilustração 84 - Interior do Museu. (Ilustração nossa, 2014)

Procedendo-se assim à demolição das construções anexas aos três corpos que constituem o espaço cénico primitivo e à construção de um corpo novo que responda às exigências técnicas de utilização previstas e que deixe revelar para o exterior a parte monumental do edifício existente.

A proposta distribui o programa de modo a privilegiar a relação dos espaços de circulação e permanência do público com os jardins e o palácio, protegendo-os da frente ruidosa que é a estrada das Laranjeiras.

Para tal, localiza-se o programa de apoio numa construção de um só piso, que inclui portaria, instalações sanitárias públicas, arrumos e zonas técnicas na frente virada para o arruamento e ainda uma cafetaria e zonas de apoio com ligação direta ao jardim.

A sua forma em L foi determinada de modo a preservar o maior número de árvores e delimitar com as traseiras da cena uma praça ligeiramente elevada em relação à cota do jardim. Esta praça tem uma das frentes abertas para o jardim e pode também desempenhar a função de receção.

Em suma, esta proposta pretende exprimir uma relação clara entre o novo e o antigo do teatro no sentido de lhe conferir a funcionalidade perdida no incêndio.

A proposta assume a ruína como uma entidade autónoma, válida por si própria, como um corpo independente preservando-o e protegendo-o na sua totalidade.

O novo volume funciona simplesmente como um pavilhão de apoio, leve e transparente que remete para as construções de lazer que noutros tempos existiram na Quinta das Laranjeiras.

Esta é uma proposta que procura consolidar a história de um lugar num equipamento que reavive memórias.

Nos espaços cénicos primitivos decorre a recuperação integral das cantarias e das paredes em estuque do foyer. Usou-se pavimentos em pedra para que se prolongasse o espaço coberto do peristilo.

O foyer funciona como entrada formal para o espaço multiusos.

Na plateia e no foyer as estruturas são salvaguardadas pelas infra-estruturas colocadas no pavimento e pelos sistemas de suspensão nas novas coberturas. Estas infra-estruturas garantem a delimitação do espaço, tal como a adaptação da iluminação.

O pavimento destes espaços é tratado como uma superfície uniforme em marmorite polida, de cor negra, que contrasta com a rugosidade das paredes de alvenaria.

A estrutura existente tem que ser muito bem protegida, pois o maior risco deste projeto foi manter intacta a ruína. A estrutura desta, constitui o acabamento final das novas salas.

Com a utilização dos volumes antigos na sua totalidade, não se pode contar com as estruturas intermédias de piso para travamento das paredes, optando-se por soluções de consolidação e reforço através da intervenção pelo exterior, pela construção de uma pele de betão que envolve a construção primitiva.

As paredes em betão atiradas à face exterior das paredes existentes garantem que o conjunto possua a resistência necessária para fazer face às ações horizontais por um lado, e por outro lançar as coberturas novas de forma independente da estrutura original.

O betão permanece à vista, com um acabamento lavado de forma a não revelar as juntas dos painéis de cofragem e aproxima-se, quer pela cor, quer pela textura, de uma argamassa bastarda semelhante à existente.

Ilustração 85 - Junção da ruína com o novo. (Ilustração nossa, 2014)

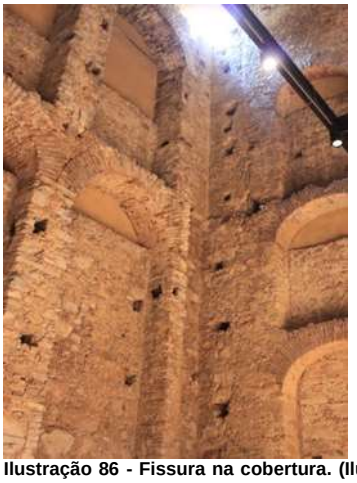

Ilustração 86 - Fissura na cobertura. (Ilustração nossa, 2014)

Este mesmo betão colorido é utilizado nos volumes novos.

Em suma, o edifício em ruína encontra-se recoberto por uma pele de betão pintado de cor terracota e envolvido por um pavimento transparente, mais baixo do que o do teatro Thalia. As paredes da ruína ficaram à vista apenas no interior do edifício.

Como a Arq. Patrícia Barbas o denomina “ É um monólito de betão”. (*apud* Henriques, 2010)

Ilustração 88- Volume novo (Ilustração nossa).

Ilustração 88- Interior do teatro (Ilustração nossa).

5 TRABALHO DE PROJETO III – 5º ANO

"Da relação entre o antigo e o novo nasce uma associação, um charme do lugar que não se conseguiria obter se se recomeçasse tudo de raiz. Não se trata de uma ideologia de conservação, mas sim de uma ideologia de modernização."

NOUVEL, Jean. Apud FONSECA, Joana (2006) – Historia [cidades] Reflexão sobre novas intervenções em contextos urbanos históricos. Coimbra: Universidade de Coimbra.

No âmbito da unidade curricular Projeto III, desenvolvido no 5ºano foi proposto aos estudantes que ao longo do ano letivo desenvolvessem três trabalhos:

No primeiro, propunha-se a execução de vários espaços para artistas que continham programaticamente habitação para estudantes universitários, habitação para artistas, áreas comuns para os estudantes (biblioteca, sala de estudo e cafetaria), dez galerias de arte e um Museu de arte Contemporânea. O exercício tinha como objetivo desenvolver um projeto como um ato cultural, como um processo de investigação, que se reflita sobre a cidade, desafiando os estudantes a resolver o sistema de relações com o existente.

O sítio escolhido para desenvolver este projeto foi a zona da Lx Factory, em Alcântara. Este lugar é caracterizado por ter um caráter muito forte, com características muito próprias que têm vindo a intensificar-se ao longo do tempo. Alcântara é uma marca da cidade de Lisboa, mas sofre de uma serie de carências. Existia a necessidade de quebrar a barreira constituída pela linha do comboio, que acaba por dividir esta zona em duas, como tal existe uma necessidade de abrir este espaço (Lx factory) semi-público para a cidade, partindo daqui a resposta a este desafio.

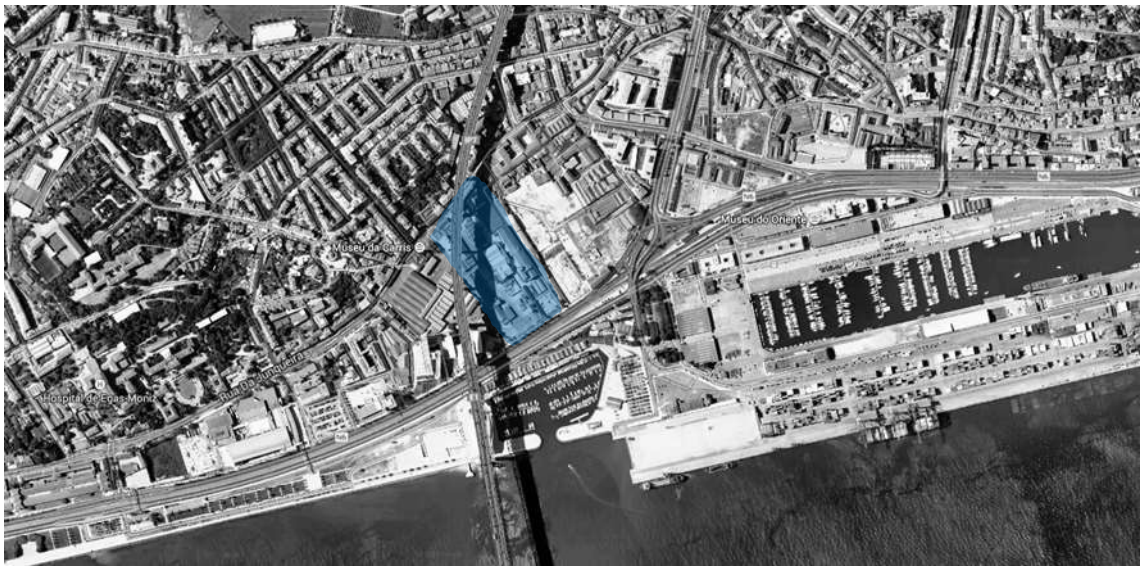

Ilustração 89 - Localização da Lx Factory. ([Adaptado a partir de:] Google Inc., 2013)

Era de extrema importância respeitar o lugar pois um projeto de arquitetura, por excelência, deverá saber responder às questões colocadas, não só por si mas também às questões colocadas pelo sítio e também pelo conteúdo programático, transformando-o, e tendo consciência de que através da arquitetura aquele lugar será outro, como afirma o mestre Peter Zumthor. É importante saber estabelecer a ligação entre ambos, o projeto e o lugar, ou simplesmente encontrar a relação entre ambos.

Essencialmente, o mais importante naquele tecido urbano era a revitalização espacial, partindo da sua "abertura" para a cidade para lhe atribuir uma nova vida. O sítio propriamente dito só tem ligação com a Rua 1º de Maio, com o rasgo que esta intervenção propõe fica também ligado à margem do rio. Existe uma necessidade de reorganização do espaço.

Ilustração 90 – Entrada da Lx Factory. (Ilustração nossa, 2013)

Ilustração 91 – Margem do rio. (Ilustração nossa, 2013)

De frente para o rio nasce uma praça onde está situado o Museu de Arte Contemporânea, um pouco à imagem do que acontece ao longo da Av. da India, onde podemos encontrar o Museu do Oriente e o Centro Cultural de Belém, funcionando como um ponto de atratividade para a Lx Factory.

A habitação para artistas, designada por Lofts, está dividida em duas partes. Uma expande a Lx Factory para fora dos seus limites, prolongando-a e a outra, que vamos destacar mais a frente, recupera os barracões da Carris, existentes junto de um dos limites laterais da Lx Factory.

As galerias de arte surgem por referências às "passages" em Paris. Vão rasgar os dois edifícios pré-existentes e fazer a ligação entre as duas ruas internas da Lx Factory e entre a Lx Factory e o espaço da antiga fábrica da Sidul.

A habitação para estudantes será também abordada com maior detalhe mais à frente. Localiza-se por cima de um dos edifícios pré-existentes, de modo a acentuar a continuidade e os eixos marcados pelas ruas internas. Estas ruas vão ligar à praça do Museu, permitindo a ligação com o percurso pedonal que liga a Lx Factory, o Museu e a margem do rio.

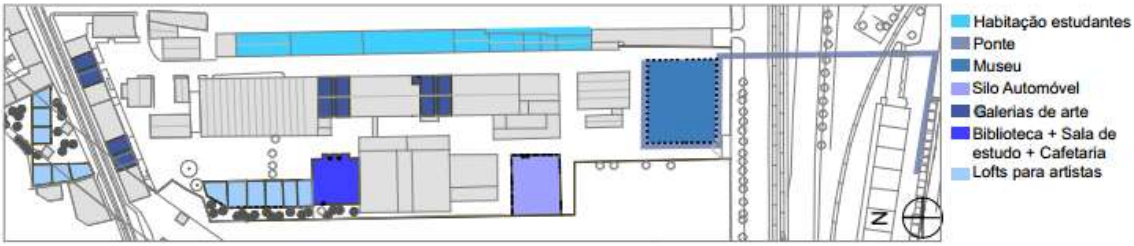

Ilustração 92 - Esquema programático. (Ilustração nossa, 2013)

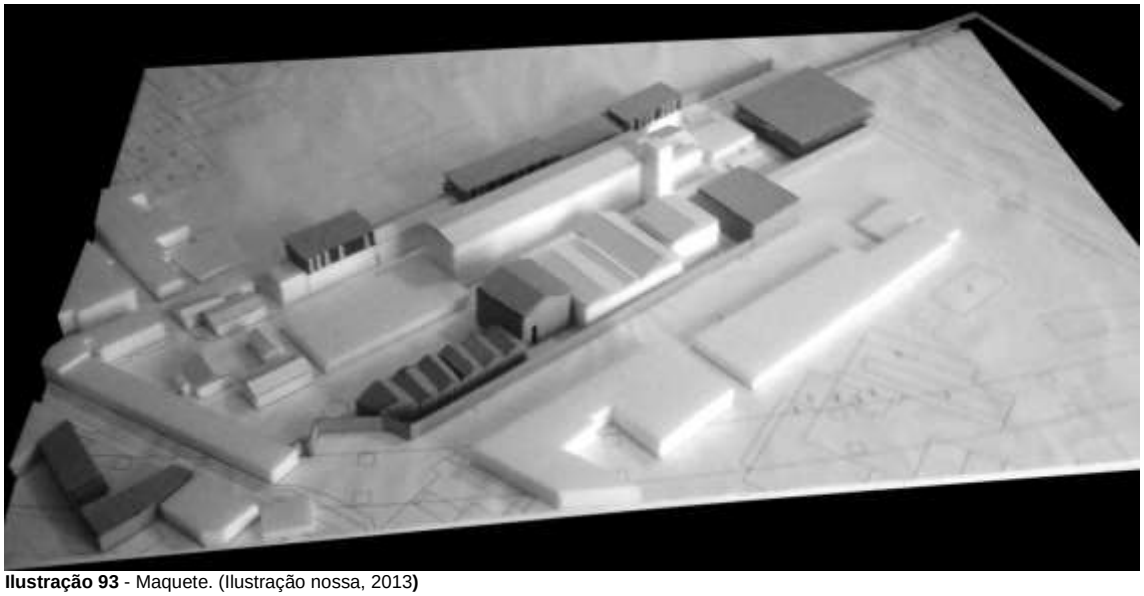

Ilustração 93 - Maquete. (Ilustração nossa, 2013**)**

No segundo exercício era proposto a criação de um parque urbano em Alcântara, nos terrenos da antiga fábrica da Sidul, que resolvesse o problema da ligação entre o Calvário e a margem do rio. O Programa eram os alunos que defeniam.

O terceiro exercício propunha que se projectasse um Hostel, no espaço da fábrica Daupias e um *Cowork*, criando-se um acesso entre o parque urbano e o largo que remata a rua Ferreira Júnior.

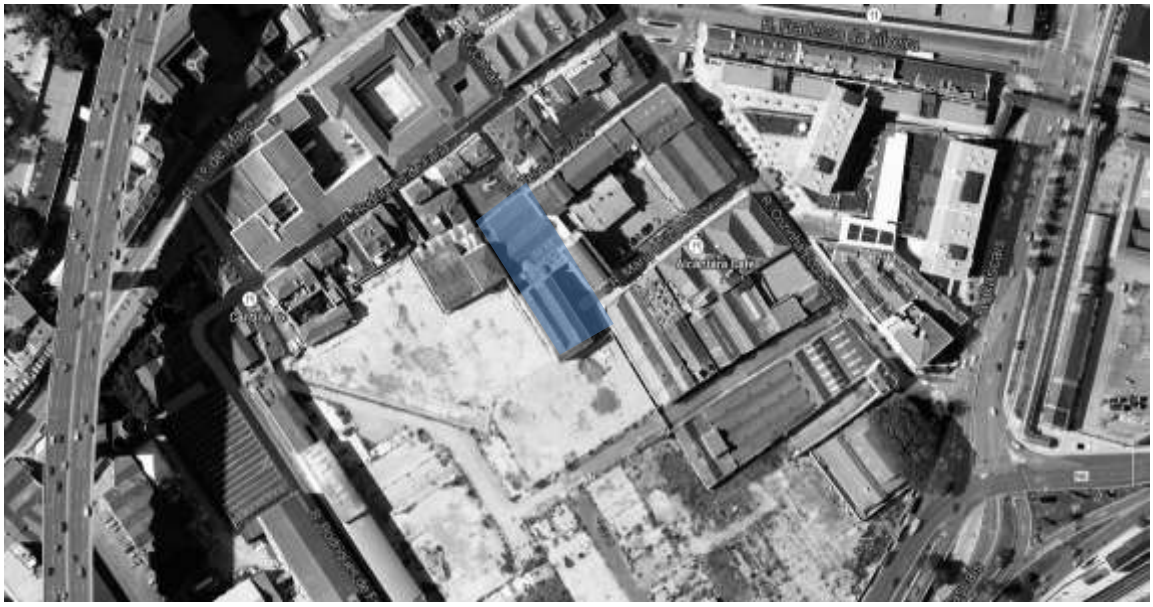

Ilustração 94 - Localização do sítio. ([Adaptado a partir de:] Google Inc, 2013)

O sítio escolhido para desenvolver este projeto foi o espaço da antiga fábrica Daupias, como já foi referido, o antigo edifício da fábrica ainda se mantém de pé, mas encontra-se, como não poderia deixar de ser, devido à sua perda de função, encerrado e em estado de degradação.

Este é um edifício muito especial e que tem uma grande importância neste lugar. Daí uma das premissas deste projeto era manter o edifício. Ele não pode ser demolido, é um marco da história, conta o passado daquele lugar.

Ilustração 95 - Fábrica Daupias. (Ilustração nossa, 2013)

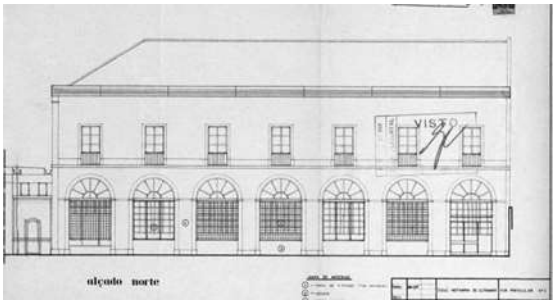

Ilustração 96 - Fachada da fábrica. (Santos, 1972)

Junto deste edifício foi criado um espaço de *cowork* que funciona como remate do parque urbano, criado no exercício dois, e que permite a ligação do largo existe com o mesmo.

.

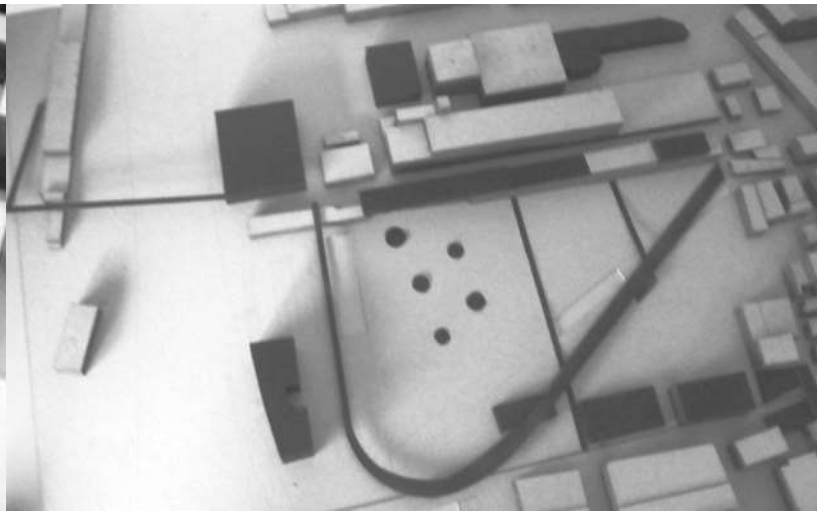

Ilustração 97 - Proposta exerc.3. (Ilustração nossa, 2014)

Ilustração 98 - Proposta do conjunto. (Ilustração nossa, 2014)

5.1 LOFTS PARA ARTISTAS

Como referido anteriormente os *Lofts* para artistas localizam-se em duas zonas, mas neste ponto só vai ser referido um deles, porque está ligado com o tema da adição desenvolvido no capítulo três.

Os barracões da Carris, encontram-se encerrados, funcionando como o nome indica, apenas como barracões para arrumação. Mas andado um pouco com o tempo para trás e observando a forma daqueles edifícios,percebe-se que em tempos já foram habitações para os operários das fábricas daquela zona.

Ilustração 99 - Barracões da Carris. (Ilustração nossa, 2013)

Ilustração 100 - Barracões da Carris. (Ilustração nossa, 2013)

Esta proposta trabalha o edifício pré-existente através de uma intervenção de adição por inclusão, ou seja, aproveitou a pele do edifício pré-existente manteve as suas paredes exteriores e a sua cobertura e transformou o seu interior, adaptando-o à função de habitação para artistas. O núcleo foi mantido, dando origem a seis *Lofts*, cada um contém dois pisos, em que no piso zero se encontra uma casa de banho e a sala com cozinha e no piso superior que funciona em mezanine tem o quarto que funciona como um pequeno atelier. Daí ter-se rasgado na aba norte da cobertura um vão que permita o artista ter a luz necessária para trabalhar. Todo o edifício é pensado e projetado de modo a o artista o colocar à sua maneira, o poder transformar conforme a necessidade.

Os barracões transformam-se num edifício com um novo aspeto, com um novo material, aço corten, mantendo a sua forma industrial, mas com um interior contemporâneo.

Ilustração 101 - Planta piso 0. (Ilustração nossa, 2013)

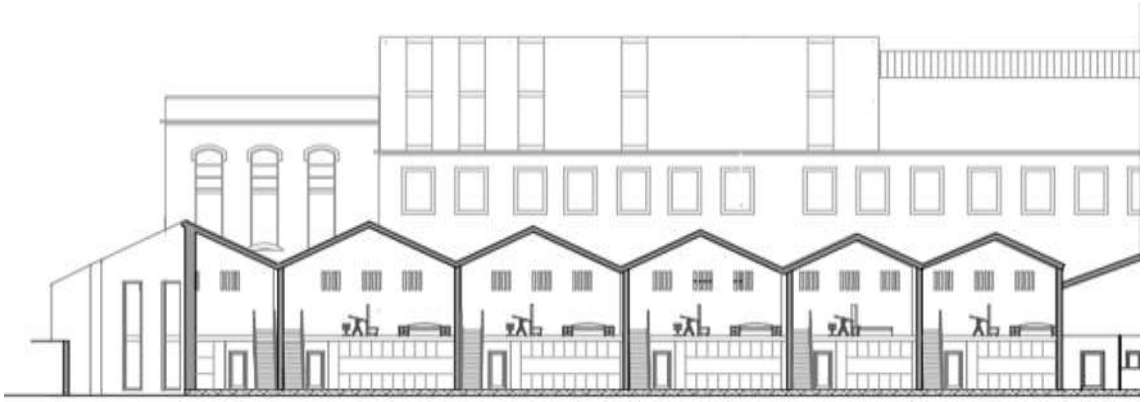

Ilustração 102 - Corte transversal. (Ilustração nossa, 2013)

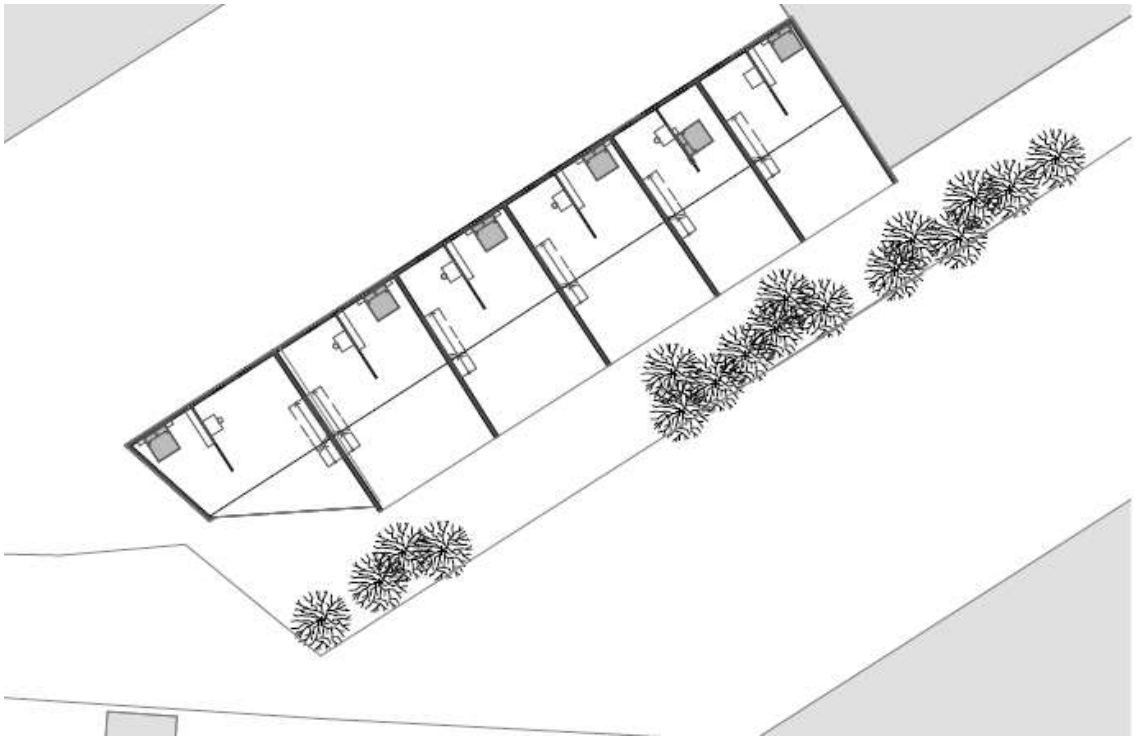

Ilustração 103 - Planta piso 1. (Ilustração nossa, 2013)

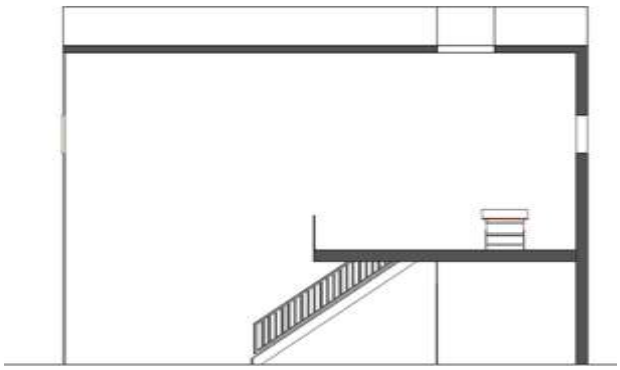

Ilustração 104 - Corte Longitudinal. (Ilustração nossa, 2013**)**

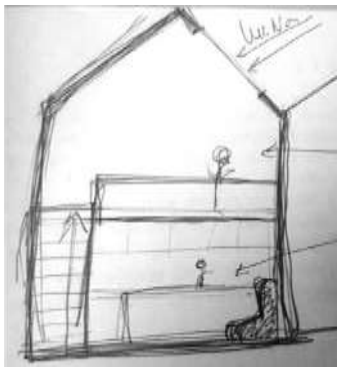

Ilustração 105 - Esquisso da luz. (Ilustração nossa, 2013)

5.2 HABITAÇÃO PARA ESTUDANTES

A habitação para estudantes foi adicionada a um edifício pré-existente, com dois pisos, destinado a comércio. Este edifício juntamente com o que se encontra à sua frente, marca um eixo horizontal muito marcante na organização de toda a Lx Factory.

Ilustração 106 - Edifício pré-existente. (Ilustração nossa, 2013)

Ilustração 107 - Edifício pré-existente. (Ilustração nossa, 2013)

A habitação para estudantes é adicionada por cima do edifício pré-existente, sendo assim, uma intervenção de adição por ampliação. A ampliação decorre em quatro módulos, de modo a acentuar a continuidade e aquele eixo pré-existente, tao marcantes. Três destes módulos tem dois pisos e o restante só tem um. O acesso aos módulos é feito por elevador ou escadas, cada módulo tem um volume que vem até à cota da rua, permitindo assim a ligação aos novos volumes

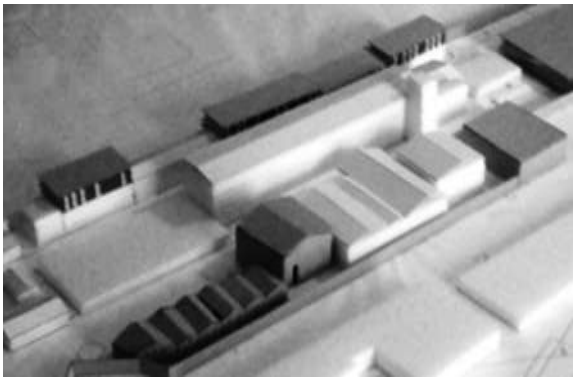

Ilustração 108 - Maquete. (Ilustração nossa, 2013**)**

A ampliação tem uma liguagem contemporânea e é em aço corten, contrastando assim com a linguagem e a materialidade da época industrial do volume pré-existente. A materialidade destes módulos é em aço corten, em semelhança do que acontece no projeto Alcântara Rio.

No total estes quatro módulos contêm vinte e três habitações, todas com dois quartos, cozinha, casa de banho, sala de estar e varanda. A varanda está virada para o parque urbano.

Desenhos do conjunto habitacional:

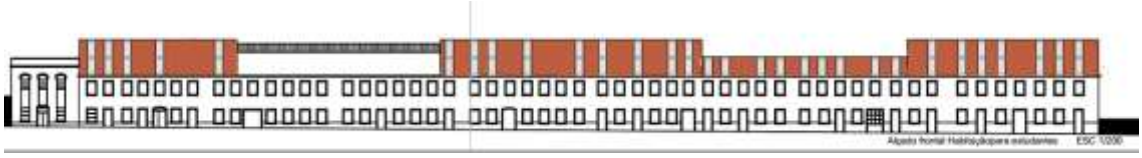

Ilustração 109 - Alçado Frontal. (Ilustração nossa, 2013**)**

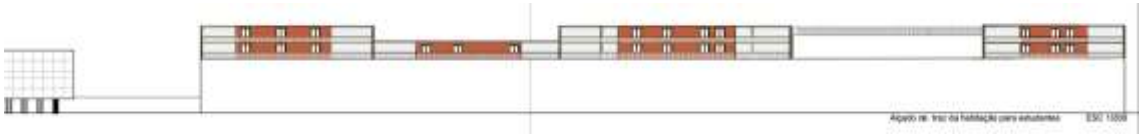

Ilustração 110 - Alçado posterior. (Ilustração nossa, 2013)

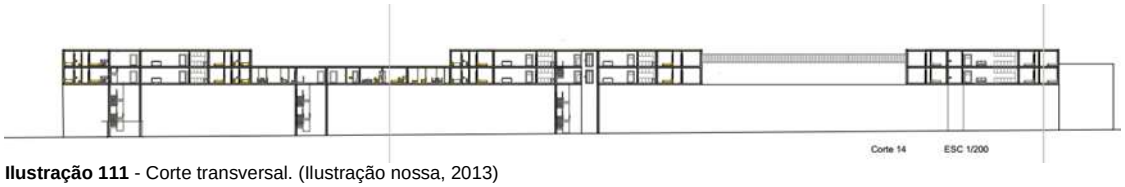

Ilustração 111 - Corte transversal. (Ilustração nossa, 2013)

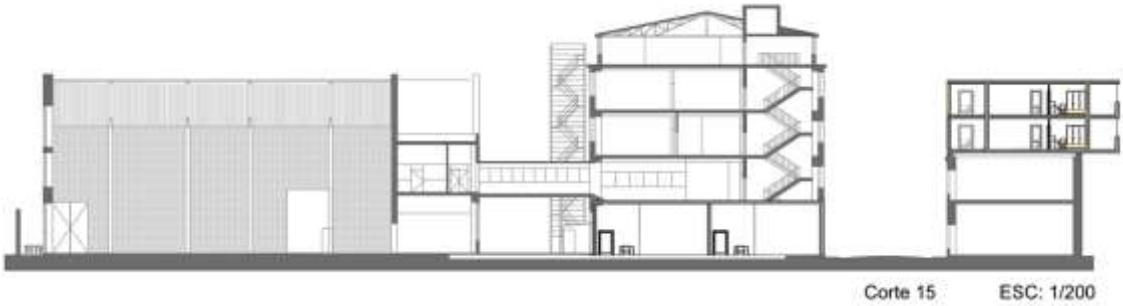

Ilustração 112 - Corte longitudinal. (Ilustração nossa, 2013)

Desenhos da habitação tipo:

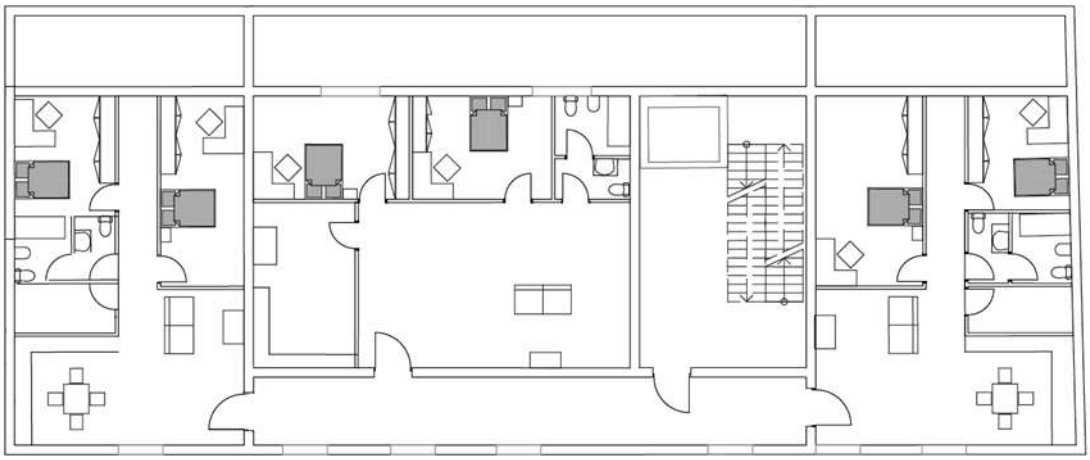

Ilustração 113 - Planta. (Ilustração nossa, 2013)

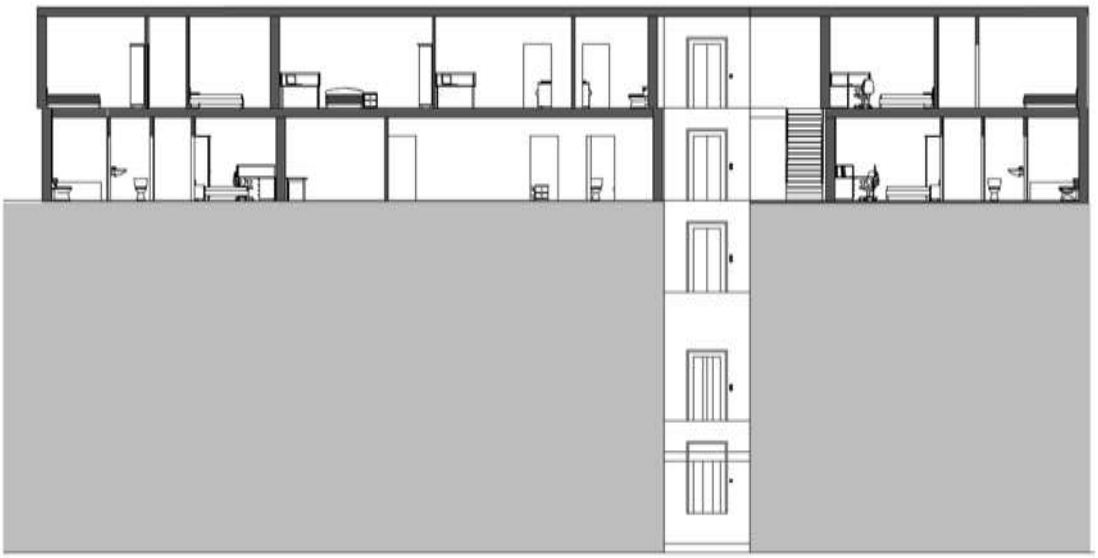

Ilustração 114 - Corte transversal. (Ilustração nossa, 2013)

5.3 HOSTEL

Como foi referido anteriormente, este edifício situa-se no edifício da antiga fábrica Daupias.

O *hoste*l tem como programa quartos simples, quartos duplos e duas camaratas. Este *hostel* destina-se aos empresários que passam por Lisboa, a professores e alunos que vêm dar ou assistir a *workshops* na escola de dança.

O edifício do *hostel* mantém a sua identidade, a proposta desenvolvida propõe uma intervenção de adição ao edifício pré-existente por inclussão, mantendo o seu exterior, mas propondo um interior completamente novo. Os vãos das fachadas laterais mantém-se, mas são vãos simplesmente, pois as janelas encontram-se recuadas para que se não façam de espelho e se continue a ver o interior do edifício. Algumas são só janelas outras dão origem a varandas. O alçado frontal mantém o mesmo desenho, mas os vão foram fechados. As paredes exteriores mantém-se em alvenaria de pedra rebocada, e ao colocar a estrutura do edifício teve-se em atenção a permanência destas, colocando-se os pilares encostados as mesmas para lhes dar suporte. Todas as paredes criadas de novo serão em alvenaria de tijolo.

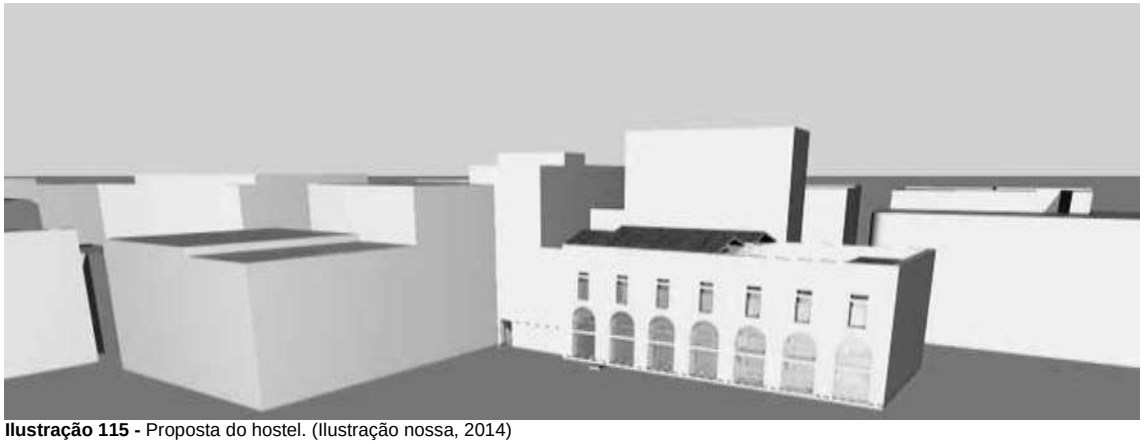

Ilustração 115 - Proposta do hostel. (Ilustração nossa, 2014)

A estrutura do edifício é em betão, havendo em alguns sítios a necessidade de desenhar os pilares, para que não fiquem visíveis simples pilares de betão, optando-se por colocar uns pilares que nos remetem para árvores, ou noutros casos criou-se paredes falsas que incorporam tubos de queda ou pilares, funcionado estas como sofás.

A ventilação dos tubos de queda é feita por um extractor, pois parte da cobertura é acessível funcionando como explanada do restaurante.

O *hostel* contém um restaurante na sua cobertura, que em parte se manteve a existe e a restante parte da cobertura foi derrubada mantendo-se a penas a sua estrutura. O restaurante tem uma entrada independe para que seja acessível a quem não pertence ao *hostel*.

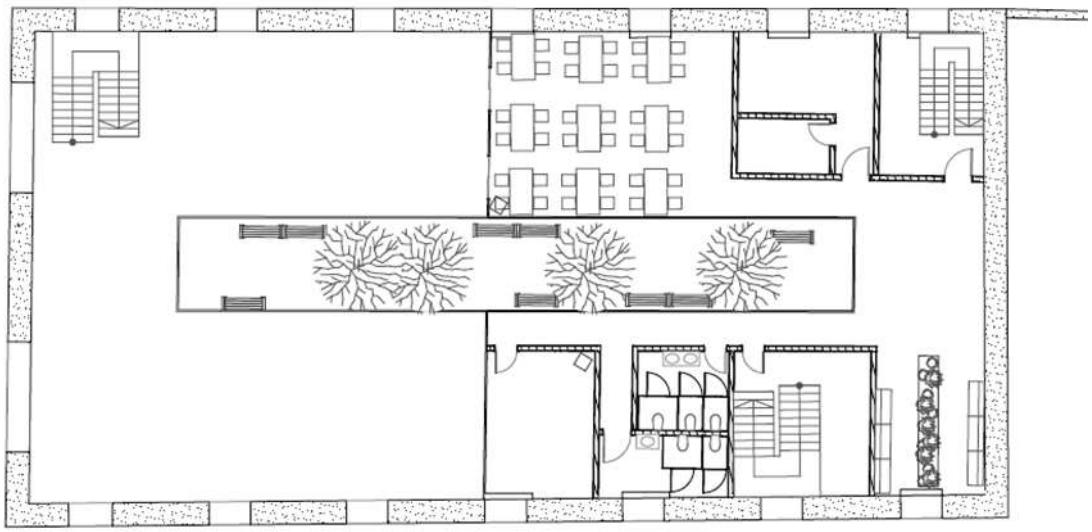

Ilustração 116 - Planta piso 3. (Ilustração nossa, 2014)

Devido ao comprimento do edifício houve a necessidade de se criar duas escadas de segurança para dar resposta ao regulamento contra incêndios e acessibilidade. Em todos os pisos existe uma casa de banho que permita o acesso de cadeiras de rodas, tal como os corredores que têm mais de 1,5m para que estas circulem a vontade.

Ilustração 117 - Percurso de acesso entre o largo e o parque. (Ilustração nossa, 2014**)**

Ilustração 118 - Planta. (Ilustração nossa, 2014)

Todo o projeto utiliza um género de um jogo de cheios e vazios, é assim que surgem as janelas recuadas, o parque exterior que existe no meio do edifício e também o acesso do parque urbano ao largo. Este acesso é feito passando pelo meio do cowork, que se localiza no espaço entre o largo e o edifício do hostel, os edifícios existentes são derrubados e alojados nos edifícios devolutos existentes na zona. O percurso é semi encerrado por planos que se criam ao longo do mesmo.

O pátio existente ao centro do edifício é formado por uma caixa de vidro, sendo metade dessa caixa coberta e a outra metade não. Isto porque se manteve a cobertura existe do edifício, apenas foi recuperado, mas sou se telhou metade, a outra metade ficou sem telha, para que quando as condições climáticas o permitem, os visitantes do restaurante e do *hostel* desfrutem da vista para o rio.

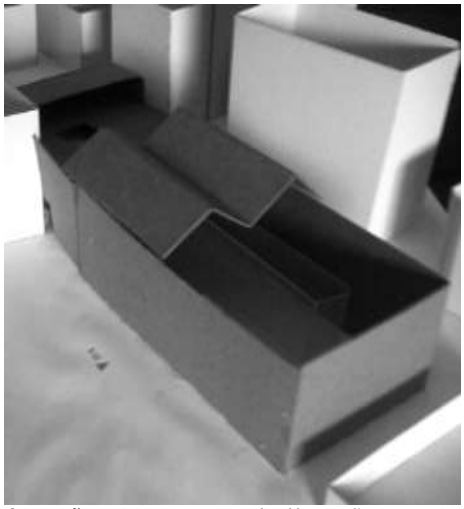

Ilustração 119- Maquete estudo. (Ilustração nossa, 2014)

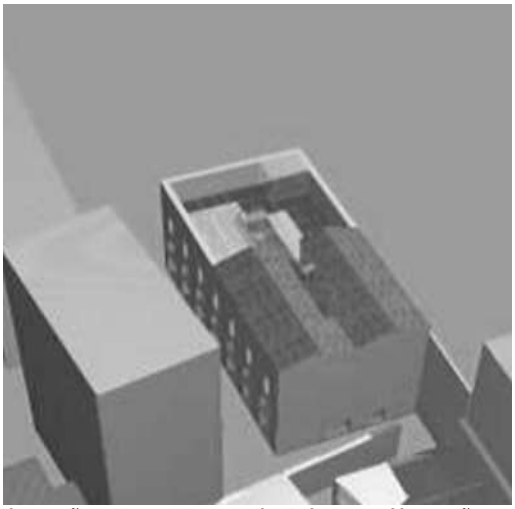

Ilustração 120 - Pormenor da Cobertura. (Ilustração nossa, 2014)

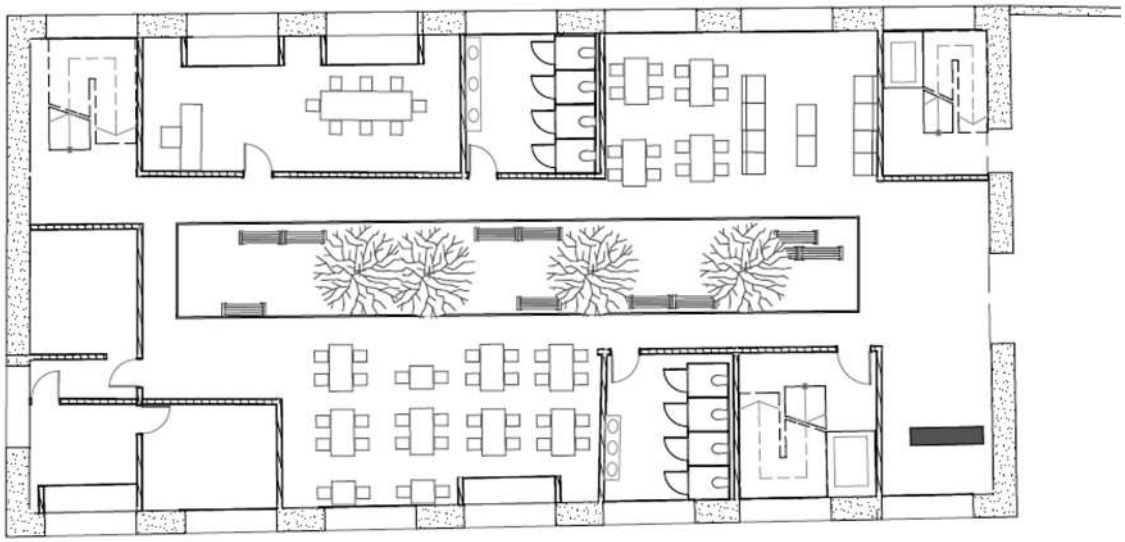

Ilustração 121 - Planta piso 0. (Ilustração nossa, 2014)

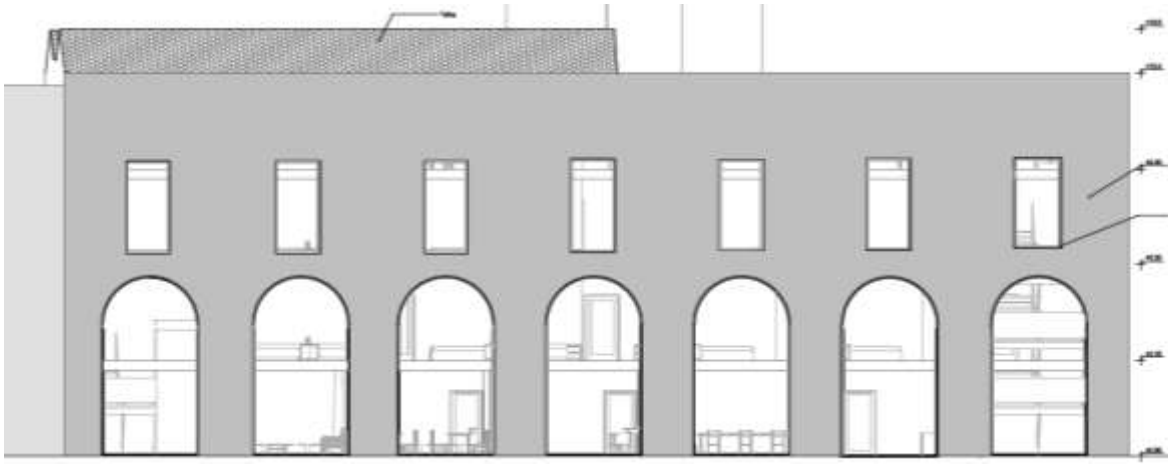

Ilustração 122 - Alçado Lateral. (Ilustração nossa, 2014)

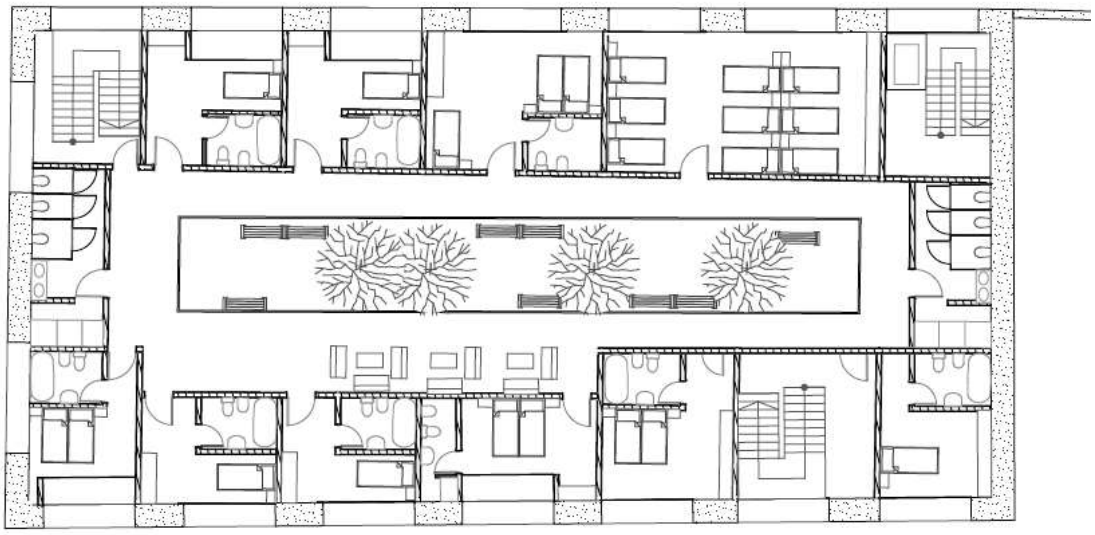

Ilustração 123 - Planta piso 1. (Ilustração nossa, 2014)

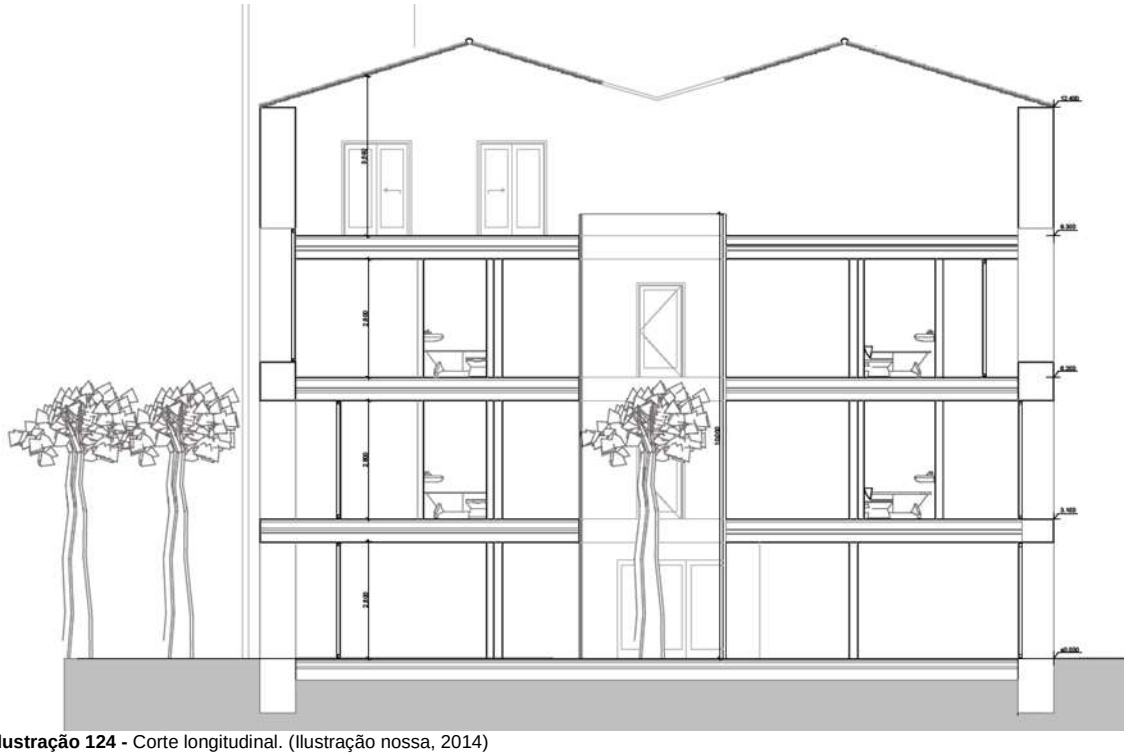

Ilustração 124 - Corte longitudinal. (Ilustração nossa, 2014)

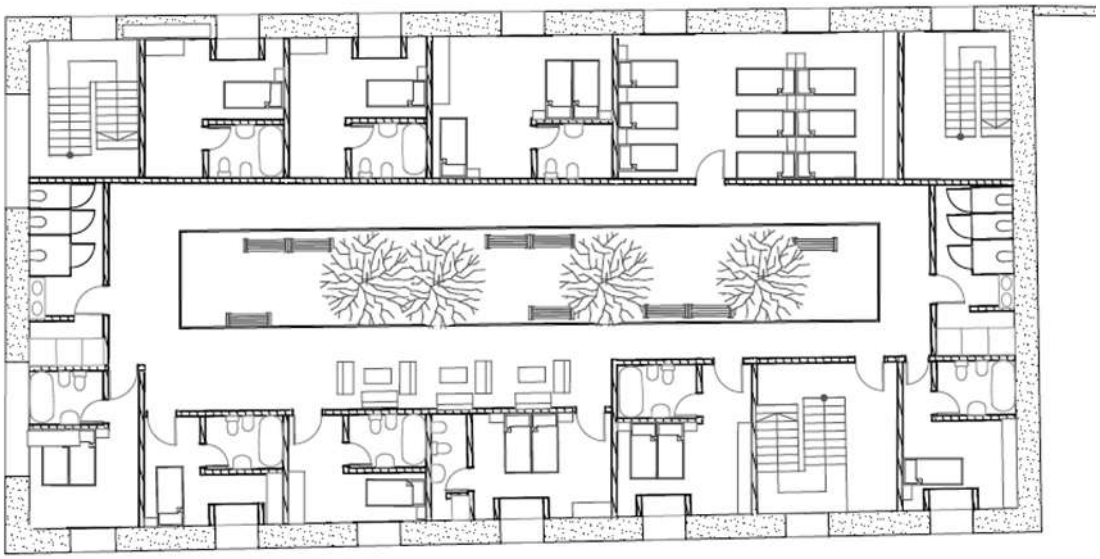

Ilustração 125 - Planta piso 2. (Ilustração nossa, 2014)

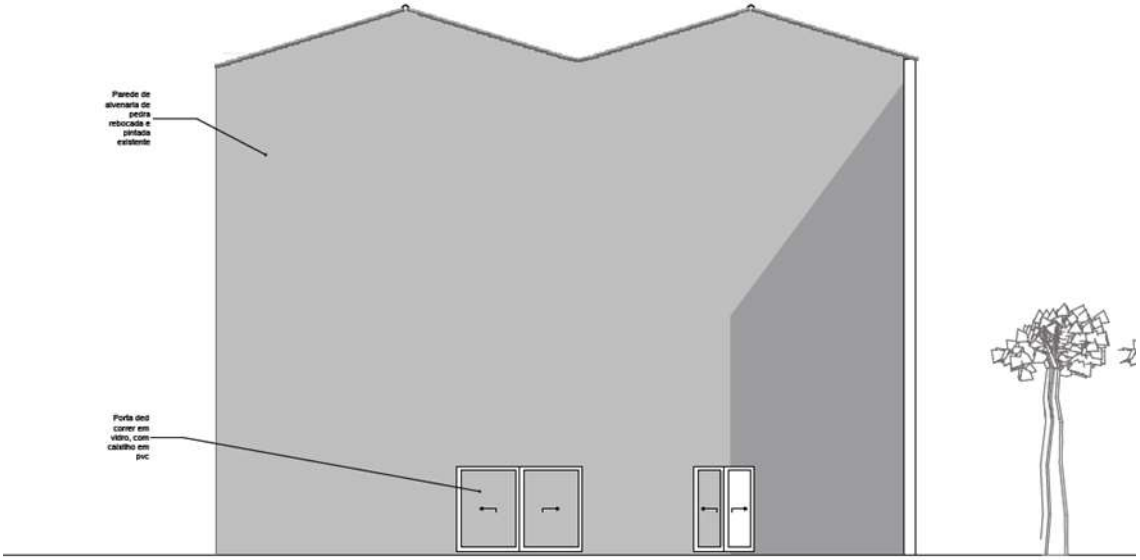

Ilustração 126 - Alçado posterior. (Ilustração nossa, 2014)

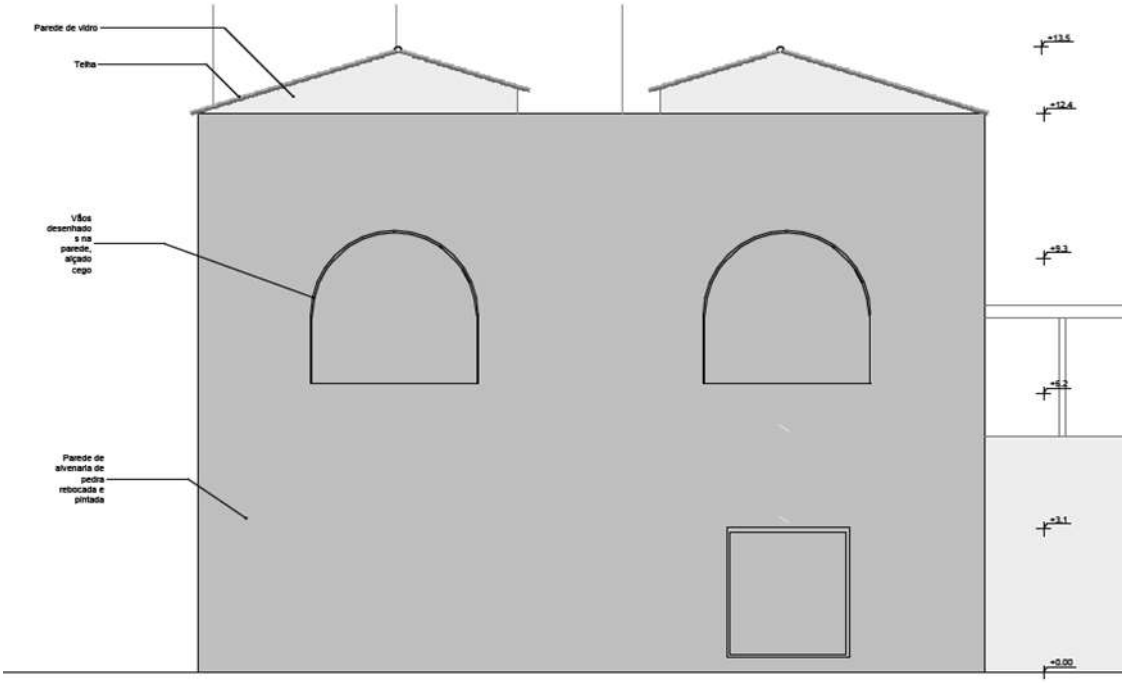

Ilustração 127 - Alçado frontal. (Ilustração nossa, 2014)

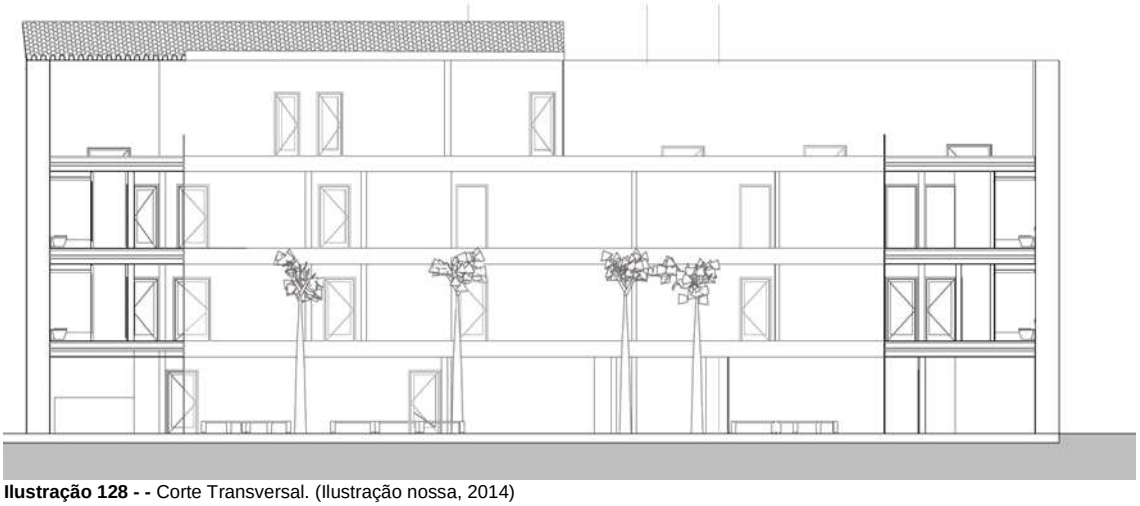

Ilustração 128 - - Corte Transversal. (Ilustração nossa, 2014)

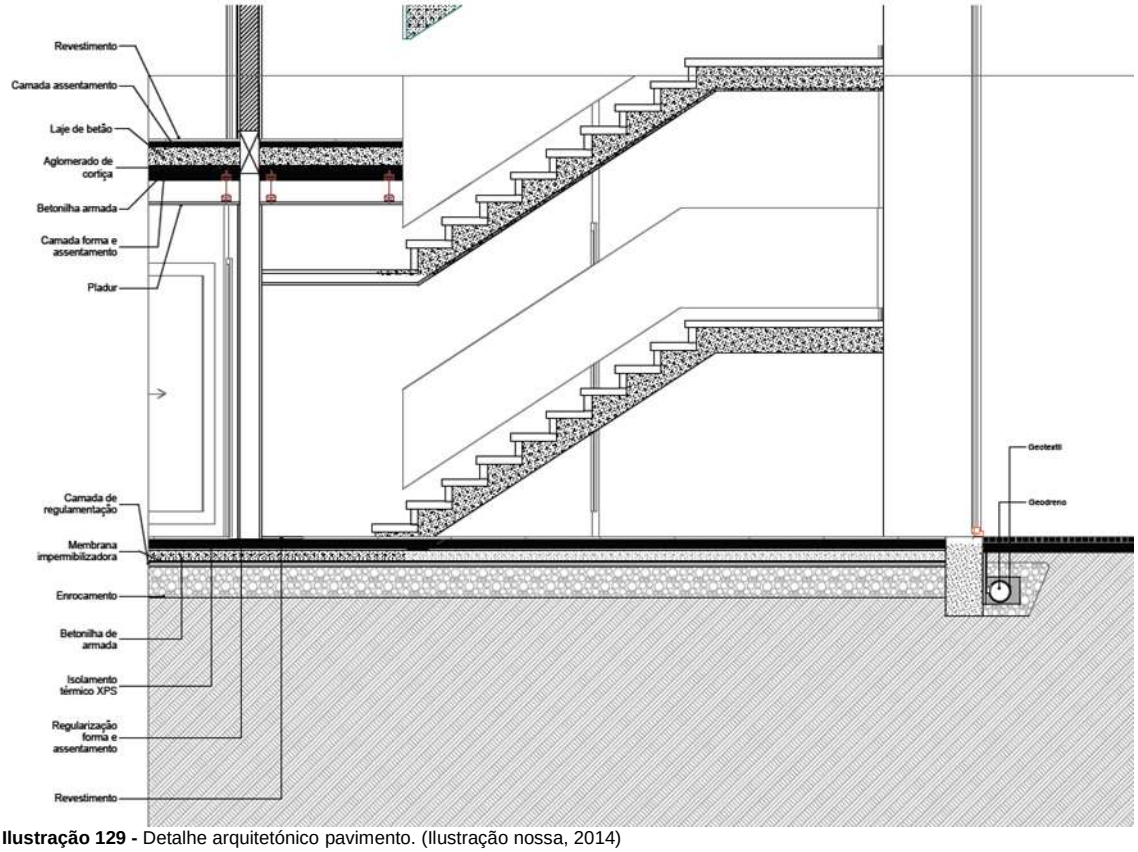

Ilustração 129 - Detalhe arquitetónico pavimento. (Ilustração nossa, 2014)

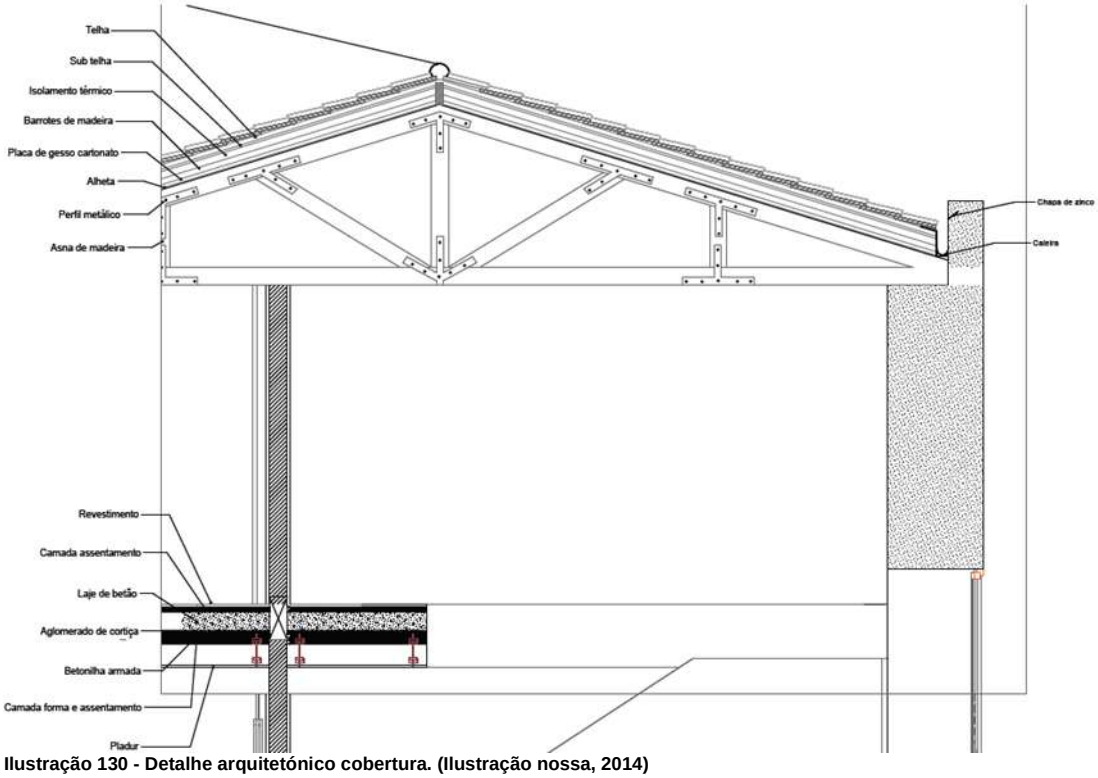

Ilustração 130 - Detalhe arquitetónico cobertura. (Ilustração nossa, 2014)

Com o estudo realizado ao longo desta dissertação aprendi como trabalhar com uma pré-existência, percebendo agora que o modo como iniciei o meu trabalho ao longo destes três exercícios não foi o mais adequado, daí as respostas ao problema não estarem ainda bem resolvidas.

No caso do primeiro exercício, ao trabalhar sobre os barracões da Carris, não deveria ter introduzido a fachada frontal toda em vidro, deveria ter permanecido a que lá estava. Fazendo apenas alguns rasgos para controlar a luz dentro do edifício. Ainda neste caso, não havia necessidade de ter mudado o material ao edifício, o edifício deveria se manter em tijolo, pois faz parte da sua identidade, da história das fábricas. A melhor solução a adaptar seria restaurar o edifício de forma simples no seu exterior de modo a poder receber um novo interior, com uma nova função. Assim acabou por se perder a identidade do edifício.

No terceiro exercício existia uma pré-existência muito forte, com muito valor. O que tornou difícil arranjar uma perfeita para aquele lugar. O que poderia ter sido melhor resolvido era a questão da cobertura, esta deveria ter permanecido na totalidade, ficando sem telha apenas na zona do pátio interior, para que quem visse o edifício de fora, ele continua-se com a mesma imagem.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escolhido o tema da intervenção sobre ruína, este trabalho traduz uma pesquisa que procurou apurar as origens e interesses que levam à salvaguarda do património edificado, e consequentemente a uma produção arquitetónica que passa pelo difícil desafio de criar sobre o já construído sem corromper o seu significado cultural.

Com base na pesquisa ao longo deste trabalho concluí-se que a permanência da ruína nas nossas vidas já vem do Romântico, tendo desempenhado um importante papel na literatura, na pintura e na arquitetura.

Na temática da arquitetura fez com que se desenvolvesse uma associação de preservação do património arquitetónico, fazendo este parte do vestígio da história, materialização da trajectória humana, legado de memória e arte, são de valor existencial para o ser humano. Pois é a garantia da permanência das coisas que distingue o mundo humano da natureza hostil, proporcionando aquela invariabilidade do meio, a durabilidade, na qual o Homem se pode acolher e sustentar a sua identidade enquanto memória.

Na impossibilidade de evitar os efeitos produzidos no edifício pela passagem do tempo, incluindo a perda de funcionalidade, o projeto de reabilitação surge com o propósito de retirá-lo da estagnação em que se encontra, devolvendo-lhe uma nova vida e uma segunda oportunidade de ser de novo actuante na sociedade. Toda a intervenção de reabilitação ou de reutilização a que é submetido o edifício resulta numa ação critica que inevitavelmente ocasiona transformações no edifício original. Novas formas, valores e significados são somados ao edifício pré-existente. Uma evidente ambiguidade resulta da fusão das diferentes linguagens arquitetónicas, não como sequência de uma imperfeição, mas como essência da definição da própria obra.

Da análise das obras visualizadas e estudadas (Museu Kolumba, Astley Castle e Teatro Thalia) consta-se que um edifício por muito degradado que esteja merece uma segunda oportunidade, merece ter uma nova vida. Neste jogo dialético entre uma realidade anterior e uma nova intervenção, jogam-se opções e variáveis de grande amplitude concetual, mas que são indissociáveis dos limites impostos por essa mesma realidade anterior. Cada novo elemento adicionado surge como resposta a um contexto específico que inclui a arquitetura pré-existente e o contexto envolvente.

Ao intervir no património a intenção é preservar a pré-existência e dar-lhe mais valor, compreendendo a história do passado, para que sem as destruir se possa deixar uma marca da nossa época. Se existe algo a valorizar, terá de ser aquilo que já lá se encontra e que ao longo dos anos foi adquirindo valor, para a sociedade e que acabou por lhe valer a classificação de monumento ou património. Por mais deteriorado que esteja o objeto a recuperar, o valor está-lhe implícito, e tudo o que for acrescentando deverá de ser realizado com mestria, respeitando o monumento e as suas principais características.

Considerando que não existe uma resposta válida para uma intervenção em edifícios pré-existentes, a solução passa não só pela introdução de um programa adequado ao caráter do edifício, como também por garantir a qualidade dos novos espaços, tendo em conta as exigências do projeto e adequando a materialidade do novo edificio de modo a que não exista um grande contraste entre a pré-existência e o volume adicionado.

As marcas deixadas pelo passado são essenciais para o entendimento do nosso presente e são igualmente, fundações estruturantes para a construção do futuro.

O passado resgata-se para a reconstrução da memória no Presente, de modo que os edifícios históricos sejam experiências que sirvam de base para novas vivências, e não somente um elemento poético que deve manter-se.

Com o estudo realizado procurou-se assim destacar o papel e a importância que estas intervenções têm no futuro dos testemunhos históricos, na promoção da sua permanência e na sua revalorização.

REFERÊNCIAS

ABREU, Pedro Marques de (2007) – Arquitectura : Monumento e Morada : investigação do pensamento de Ruskin sobre o Património. Lisboa : Faculdade de Arquitectura UTL.

ALHO, Carlos, dir. (2009) - Gonçalo Byrne, GB Arquitectos : história. Archi News. 11 (Jan.-Mar. 2009) 24-27.

BARRADAS, Helena Isabel Pasadas (2011) - A pré-existência na Arquitetura: A ruina como ponto de partida projetual. Lisboa : Universidade Lusíada de Lisboa. Dissertação de mestrado.

BASULTO, David, ed. (2012) - Thalia Theatre / Gonçalo Byrne Architects & Barbas Lopes Architects". ArchDaily [Em linha]. (22 Oct 2012). Accessed 28 Jan 2015. <http://www.archdaily.com/?p=282909>.

BORTOLUZZI, Camila (2012) - Convento de Sant Francesc / David Closes. ArchDaily [Em linha]. (24 July 2012). [Consult. 15 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.archdaily.com.br/60771/convento-de-sant-francesc-david-closes> .

BYRNE, Gonçalo (1989) - Entrevista a Gonçalo Byrne. Architécti. 2 (Mai. 1989) 63-82.

BYRNE, Gonçalo (2008) - Entrevista ao Arquitecto Gonçalo Byrne. Newsletter SGG [Em linha]. 74 (Outubro 2008). [Consult. 17 Nov. 2014]. Disponível em WWW: <URL: http://transparencias.info/2008_files/out2008_02_home.html>.

CALDEIRA, Ana (2010) - Memória e arquitectura: uma reflexão sobre a sua inter-relação . Lisboa : UniversidadeLusíada de Lisboa. Dissertação de mestrado.

CHOAY, Françoise (2008) - A alegoria do Património. Lisboa : Edições 70 Lda. (Arte & comunicação; 71). ISBN 978-972-44-1274-0.

CILENTO, Karen (2010) - Pombal Estúdio / Haworth Tompkins. ArchDaily [Em linha]. (17 November 2010). [Consult. 15 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<URL: http://www.archdaily.com/?p=89980>.

CLÁUDIO, Filipa (2012) – O conceito : elemento gerador de projeto. Lisboa : Universidade Lusíada de Lisboa. Dissertação de mestrado.

CLOSES, David (2012) - Convent de Sant Francesc [Em linha]. Catalonia : David Closes. [Consult. 15 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<URL: https://davidcloses.wordpress.com/2012/05/18/convent-de-sant-francesc-2/>.

COLEMAN, Richard (2007) - Peter Zumthor transcends time with Kolumba Art Museum. World Architecture News.com [Em linha]. (28 Sep 2007). [Consult. 27 Set. 2014]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.worldarchitecturenews.com/index.php?fuseaction=wanappln.projectview&upload_id=1452>.

DONNER, Paige (2012?) - Fouquet's Barrière, Paris's Sustainable Luxury Hotel. Eco.Luxury.Style [Em linha]. (2012?). [Consult. 15 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<URL: https://ecoluxurystyle.wordpress.com/back-issues-eco-luxury-style/table-of-contents-eco-luxury-style-travel-france-and-paris-issue/fouquets-barriere-pariss-sustainable-luxury-hotel/>.

ETHERINGTON, Rose (2009) - Key projects by Peter Zumthor. Dezeen magazine [Em linha]. (18 April 2009). [Consult. 15 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<URL: http://www.dezeen.com/2009/04/18/key-projects-by-peter-zumthor/>.

EUROPACONCORSI (2012) - Museum der Kulturen : Herzog & De Meuron [Em linha]. Rome : Europaconcorsi. [Consult. 17 Nov. 2014]. Disponível em WWW: <URL: http://divisare.com/projects/198399-Herzog-de-Meuron-Museum-der-Kulturen>.

FABER, Marloes (2014) - House Truog Gugalun : Peter Zumthor [Em linha]. Rotterdam : MIMOA. [Consult. 17 Nov. 2014]. Disponível em WWW: <URL: http://www.mimoa.eu/projects/Switzerland/Versam/House%20Truog%20Gugalun#>.

FG+SG ARCHITECTURAL PHOTOGRAPHY (2014) - Últimas reportagens [Em linha]. Lisboa : FG+SG Architectural Photography. [Consult. 24 Jan. 2014]. Disponível em WWW:<URL: http://www.ultimasreportagens.com/>.

FRAGOSO, Maria de Fátima (2001) – O Espaço e o Tempo na Arquitectura. Um contributo fenomenológico e ontológico para uma nova visão da arquitectura. Lisboa : Universidade Técnica de Lisboa. Faculdade de Arquitectura. Dissertação de Mestrado.

GONÇALO BYRNE ARQUITECTOS (2004) – Pousada de Viseu [Em linha]. Lisboa : Gonçalo Byrne Arquitectos. [Consult. 17 Nov. 2014]. Disponível em WWW: <URL: http://www.byrnearq.com/?lop=projectos&list_mode=2&id=28dd2c7955ce926456240b2ff0100bde#>.

GONÇALO BYRNE ARQUITECTOS (2008) – Teatro Thalia [Em linha]. Lisboa : Gonçalo Byrne Arquitectos. [Consult. 17 Nov. 2014]. Disponível em WWW: <URL: http://www.byrnearq.com/?lop=projectos&list_mode=1&id=ed3d2c21991e3bef5e069713af9fa6ca>.

GOOGLE INC. (2013) – Google maps [Em linha]. Mountain View : Google Inc. [Consult. 12 Jun. 2013]. Disponível em WWW:<URL: https://www.google.pt/maps/place/LxFactory/@38.7035094,-9.1780357,418m/data=!3m1!1e3!4m2!3m1!1s0xd1934af61dedbe5:0x33ebaaaa14f543ac>.

GRACIA, Francisco (1992) - Construir en lo construído: la arquitectura como modificación. 2.ª imp. Hondarribia : Editorial Nerea.

HAWORTH TOMPKINS (2014) - Dovecote Studio [Em linha]. London : Haworth Tompkins. [Consult. 15 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<URL: http://haworthtompkins.com/built/proj04/index.html>.

HENRIQUES, Ana (2010) - Antigo teatro da alta-roda em Sete Rios transforma-se em auditório. Público [Em linha]. (26 Junho 2010). [Consult. 17 Nov. 2014]. Disponível em WWW: <URL: http://www.publico.pt/local-lisboa/jornal/antigo-teatro-da-altaroda-em-sete--rios-transformase-em-auditorio-19703783>.

HIC ET NUNC (2014) - Gonçalo Byrne Arquitectos + Barbas Lopes Arquitectos > Teatro Thalia [Em linha]. [S.l.] : HIC et NUNC. [Consult. 17 Nov. 2014]. Disponível em WWW: <URL: http://hicarquitectura.com/2013/06/goncalo-byrne-arquitectos-barbas-lopes-arquitectos-teatro-thalia/>.

IGREJA CATÓLICA. Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura (Portugal) (2009) - Arquiteto Peter Zumthor recebe Prémio Pritzker 2009 [Em linha]. Moscavide : Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura. [Consult. 17 Nov. 2014]. Disponível em WWW: <URL: http://www.snpcultura.org/vol_peter_zumthor_recebe_premio_pritzker_2009.html>.

JORNAL Arquitectos [Em linha]. Ordem dos Arquitectos. 229 (Outubro-Dezembro 2007). Lisboa : OA. [Consult. 18 Janeiro 2015]. Disponível em WWW:<URL:<http://www.arquitectos.pt/?no=1010731308,248>.

KUBLER, George (2004) – A forma do Tempo : observações sobre a história dos objectos. 4.ª ed. Lisboa: Edições Nova Veja. (Colecção Artes/Ensaio). ISBN 972-699-236-2.

LAMERS, Hans (2014) - Cascais Winner Pousada de Cascais. In CASCAIS. Câmara Municipal – Cascais [Em linha]. Cascais : CMC. [Consult. 17 Nov. 2014]. Disponível em WWW: <URL: http://www.cm-cascais.pt/en/noticia/cascais-winner-pousada-de-cascais>.

LE GOFF, Jaques Le (1984) - "Memória" in Memória e História. Enciclopédia Einaudi. Lisboa : Imprensa Nacional, Casa da Moeda. V.1.

LOPES, Rita alexandra Simoes (2012) - A adição como uma das formas de intervir no património. Lisboa : Universidade Lusíada de Lisboa. Dissertação de mestrado.

MCINTYRE, Ander (2014) - Peter Zumthor [Em linha]. [S.l.] : Ander McIntyre. [Consult. 17 Nov. 2014]. Disponível em WWW: <URL: https://andermcintyre.wordpress.com/2014/10/29/peter-zumthor/>.

MCMANUS, David (2014) - Castelo de Castelo Novo Portugal : Fundão Building. e-architect [Em linha]. (6 March 2014). [Consult. 15 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<URL: http://www.e-architect.co.uk/portugal/castelo-novos-castle>.

PHAIDON PRESS (2014) - Amnesty International Uk Offices. In PHAIDON PRESS - Phaidon Atlas [Em linha]. London : Phaidon Press. [Consult. 17 Nov. 2014]. Disponível em WWW: <URL: http://phaidonatlas.com/building/amnesty-international-uk-offices/1108>.

PINHEIRO, Joana (2009) - Peter Zumthor : Prémio Pritzker. Arquitectura & Construção. 55 (Jun.-Jul. 2009) 32-36.

PRIBERAM INFORMÁTICA (2014) - Priberam : Dicionário [Em linha]. Lisboa : Priberam Informática. [Consult. 27 Out. 2014]. Disponível em WWW:<URL:http://www.priberam.pt/DLPO/>.

REBOLO, João Teles (2001) – Uma reflexão sobre : Arquitecturas Acrescentadas. Lisboa : UniversidadeLusíada de Lisboa. Dissertação de mestrado.

ROBBRECHT EN DAEM ARCHITECTEN (2009) - Robbrecht en Daem architecten [Em linha]. Bélgica : Robbrecht en Daem Architecten. [Consult. 15 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<URL: http://www.robbrechtendaem.com/projects/museums-galleries/whitechapel-gallery>.

ROQUE, Maria Isabel (2014) - A materialização do desenho de Piranesi. In ROQUE, Maria Isabel – a.muse.arte [Em linha]. [S.l.] : Maria Isabel Roque. [Consult. 17 Nov. 2014]. Disponível em WWW: <URL: https://amusearte.wordpress.com/2014/03/10/a-materializacao-do-desenho-de-piranesi/#more-158>.

SANTOS, Bernardo dos (1972) - Fachada da fábrica [Documento icónico]. [S.l. : s.n.]. Imagem cedida pelo Arquivo Municipal de Lisboa.

SINGH, Anita (2011) - MacMillan ballet highlight of Royal Opera House's new season. The Telegraph [Em linha]. (13 Apr 2011). [Consult. 17 Nov. 2014]. Disponível em WWW: <URL: http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/dance/8449107/MacMillan-ballet-highlight-of-Royal-Opera-Houses-new-season.html>.

SOLÀ-MORALES, Ignasi (2008) - Do contraste à analogia: novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitectónica, In NESBITT, Kate - Uma nova agenda para a arquitectura. Antologia Teórica 1965-1995. São Paulo : Ed. Cosac & Naify.

SVEIVEN, Megan (2011) - Bruder Klaus Field Chapel / Peter Zumthor. ArchDaily [Em linha]. (26 January 2011). [Consult. 15 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<URL: http://www.archdaily.com/106352/bruder-klaus-field-chapel-peter-zumthor/>.

TOMÉ, Miguel (2002) – Património e restauro em Portugal (1920 – 19995). Porto : FAUP Publicações. ISBN 972-9483-54-X.

TURISTA ACIDENTAL (2014) - Pousada de Cascais, Fortaleza da Cidadela [Em linha]. [S.l.] : Turista Acidental. [Consult. 17 Nov. 2014]. Disponível em WWW: <URL: http://www.turistacidental.com/itravel/docs/ITRAVELEURO/ITRAVELEURODOCS/ITRVEURODOCS45/itrvcidadela.html>.

WITHERFORD WATSON MANN ARCHITECTS (2014) - Casa Astley Castle, Warwickshire / Witherford Watson Mann Architects. Arq./a. 112 (Mar.-Abr. 2014) 80-87.

WITHERFORD WATSON MANN ARCHITECTS (2014) - Witherford Watson Mann Architects [Em linha]. London : Witherford Watson Mann Architects. [Consult. 15 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<URL: http://www.wwmarchitects.co.uk/>.

ZUMTHOR, Peter (2014) - Museu de Arte Kolumba / Peter Zumthor. Arq./a. 112 (Mar.-Abr. 2014) 44-53.

BIBLIOGRAFIA

CAPITEL, Antón (2009) - La arquitectura compuesta por partes. Barcelona : Gustavo Gili ISBN 978-842-522-235-1.

FERREIRA, Maria de Fátima Lino (2013) - O ser, o tempo e a arquitetura : uma interpretação das formas. Lisboa : UniversidadeLusíada de Lisboa. Dissertação de mestrado.

FROTA, José Artur D"Aló, (2001) - O passado no presente: um caminho para Preservação e Contemporaneidade. Arqtexto [Em linha]. Porto Alegre. 1 (2001)110-111. [Consult. 18 Nov. 2014]. Disponível em WWW:<URL:< http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/22138?show=full>.

JORGE, J. Duarte Centeno (2003) – A Matéria do Património. In RAMOS, Manuel João, org. - A Matéria do Património - Memórias e Identidades. Lisboa : Edições Colibri.

KUBLER, George (2004) – A forma do Tempo. Observações sobre a história dos objectos. 4.ª edição. Lisboa : Edições Nova Veja. (Colecção Artes/Ensaio). ISBN 972-699-236-2.

MELO, Natalina de Oliveira Borges de (2011) - A memória como veículo transformador da arquitectura. Lisboa : Universidade Lusíada de Lisboa. Dissertação de mestrado.

SIZA, Álvaro (2000) - Imaginar a evidência. Lisboa : Edições 70. ISBN: 972-441-033-1.

ZUMTHOR, Peter (2004) - Pensar a arquitetura. Barcelona : Gustavo Gili. ISBN 842-521-992-2.

ZUMTHOR, Peter (2009) - Atmosferas. Barcelona : Gustavo Gili.

APÊNDICES

LISTA DE APÊNDICES

Anexo A - Desenhos Museu Kolumba.

Anexo B - Desenhos Astley Castle

Anexo C - Desenhos Teatro Thalia

ANEXO A

Desenhos Museu Kolumba

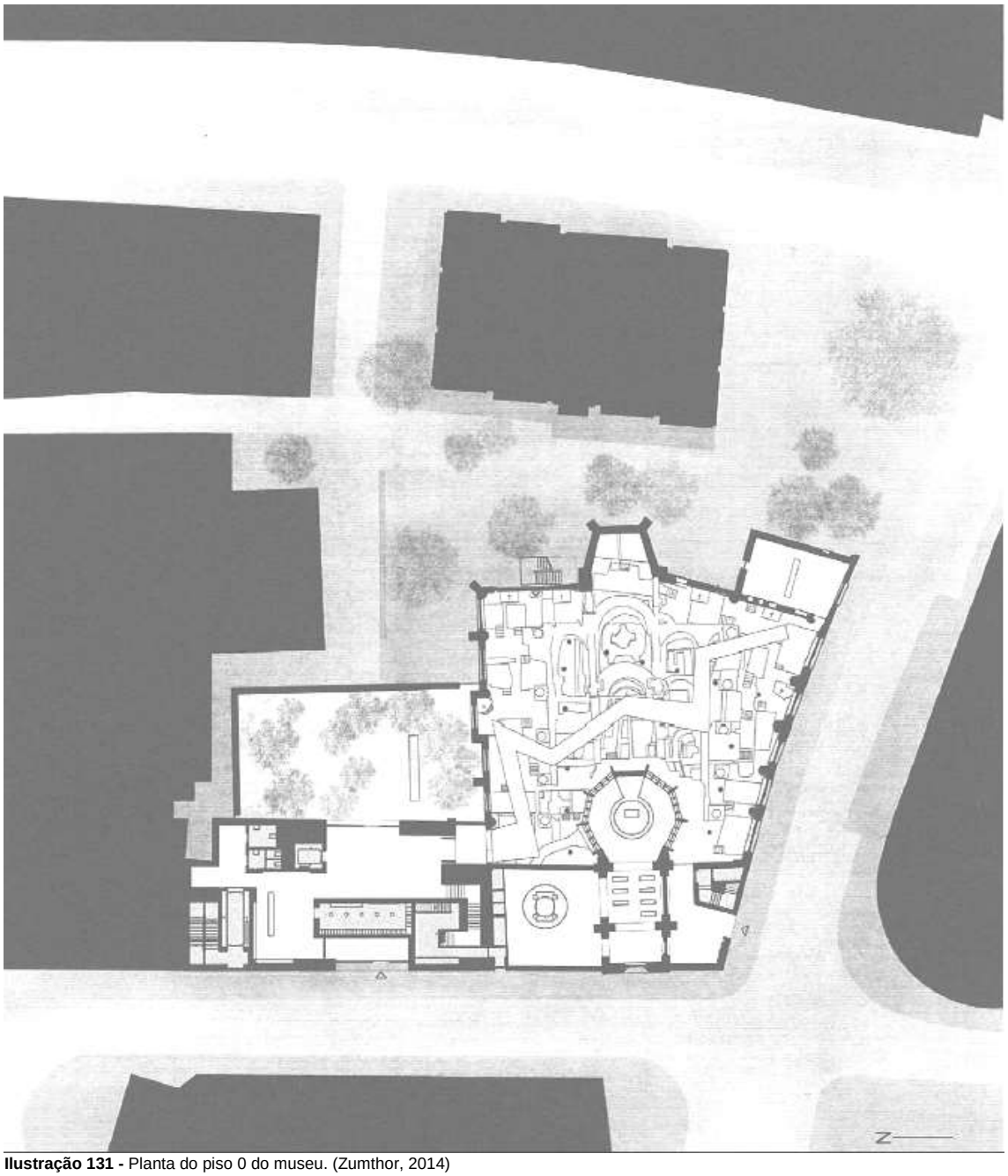

Ilustração 131 - Planta do piso 0 do museu. (Zumthor, 2014)

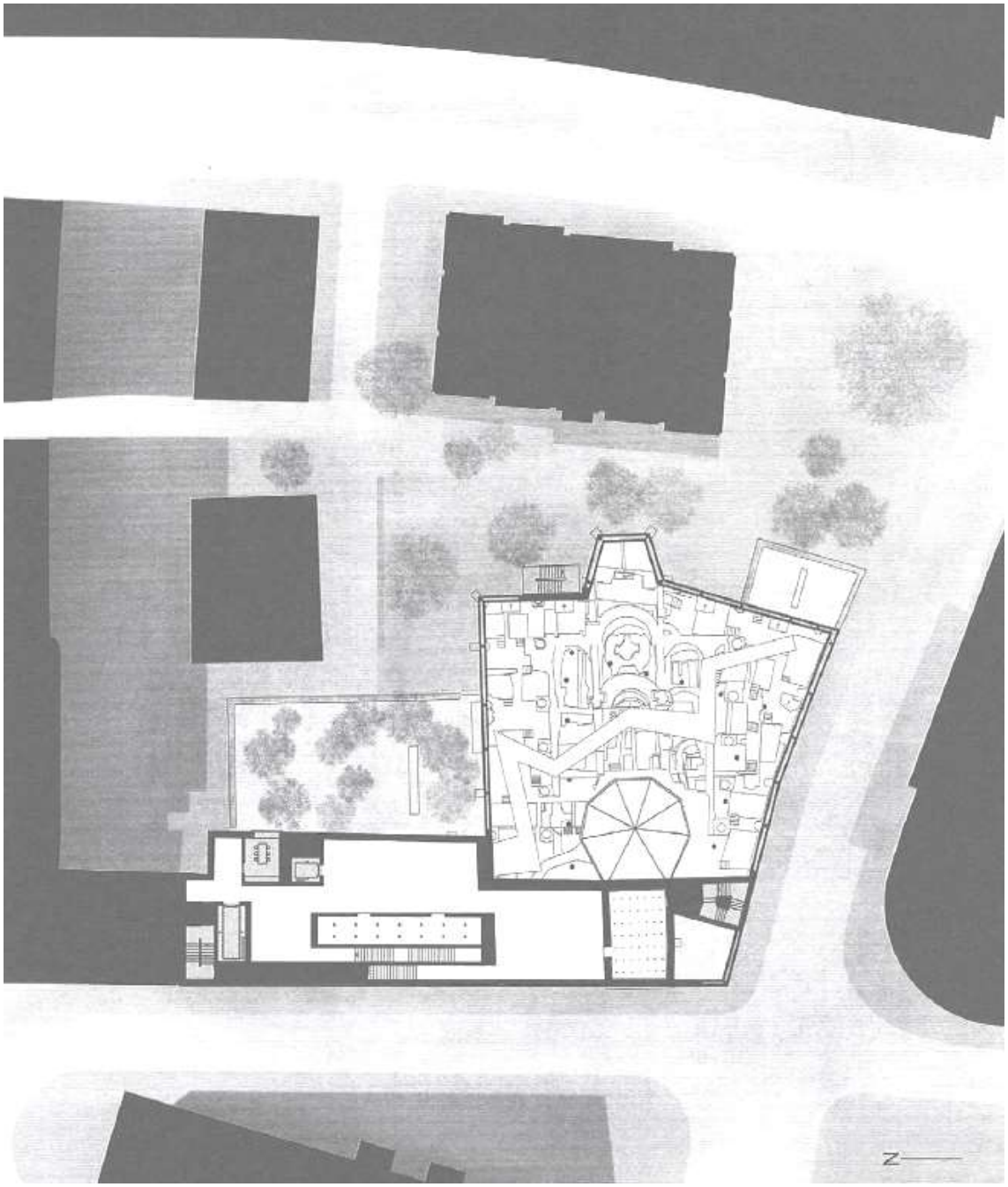

Ilustração 132 - Planta piso 1. (Zumthor, 2014)

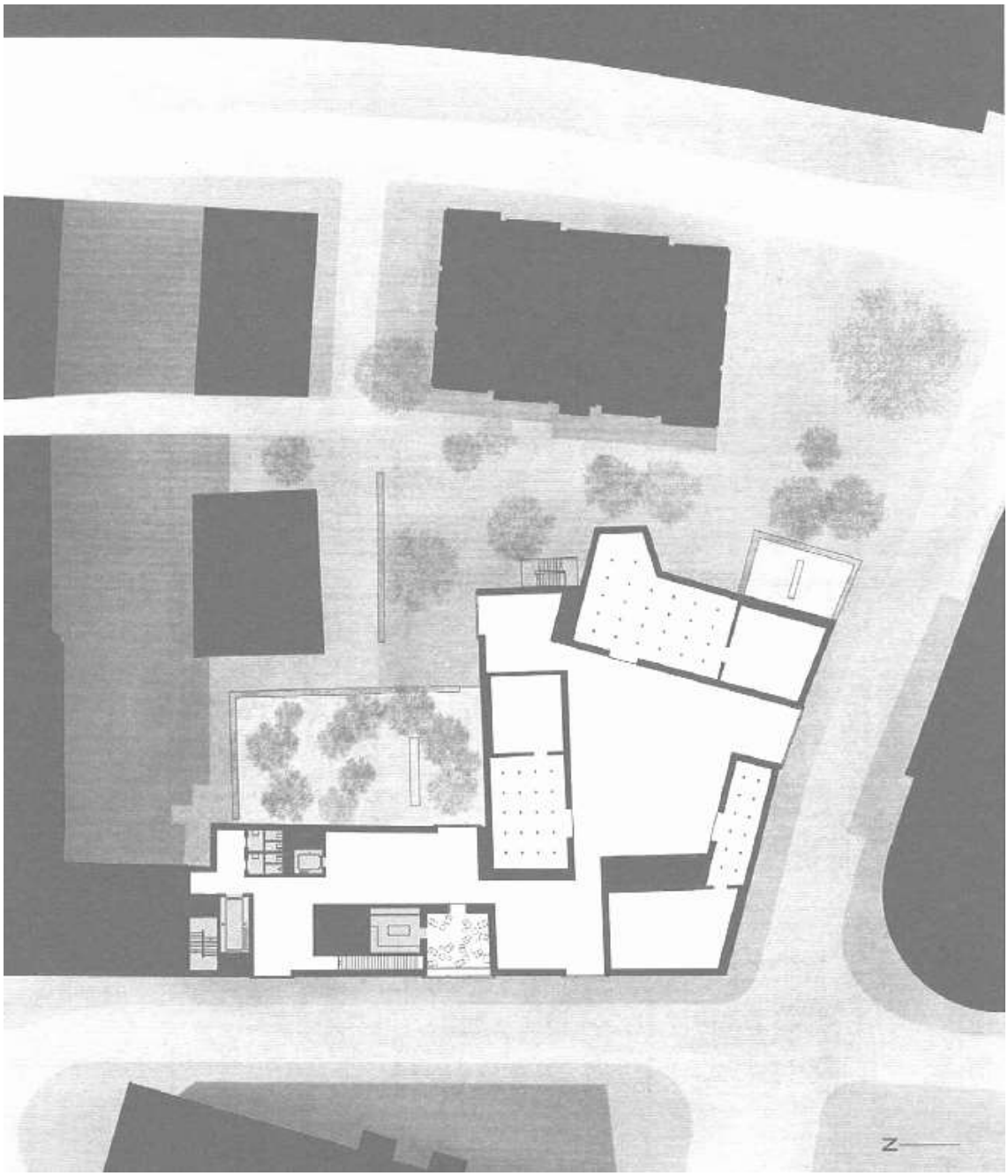

Ilustração 133 - Planta Piso 2. (Zumthor, 2014)

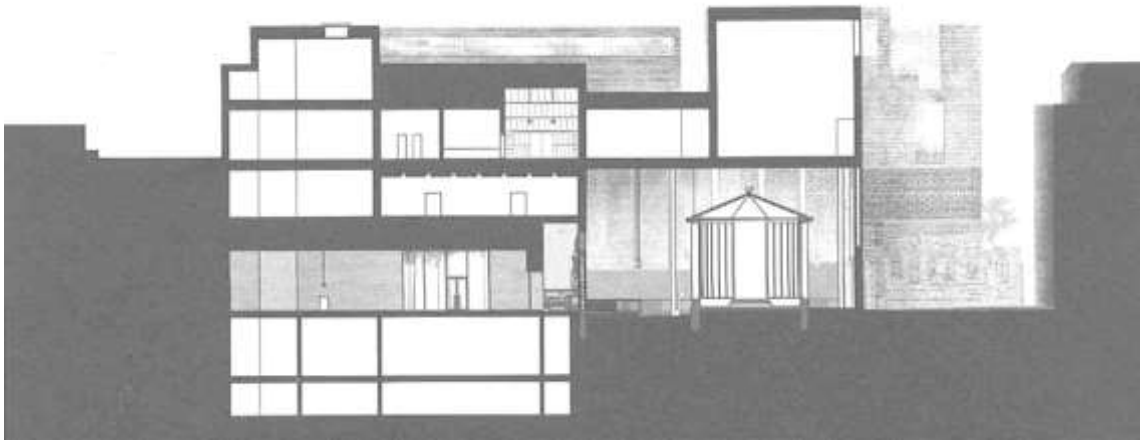

Ilustração 135 - Corte Longitudinal. (Zumthor, 2014)

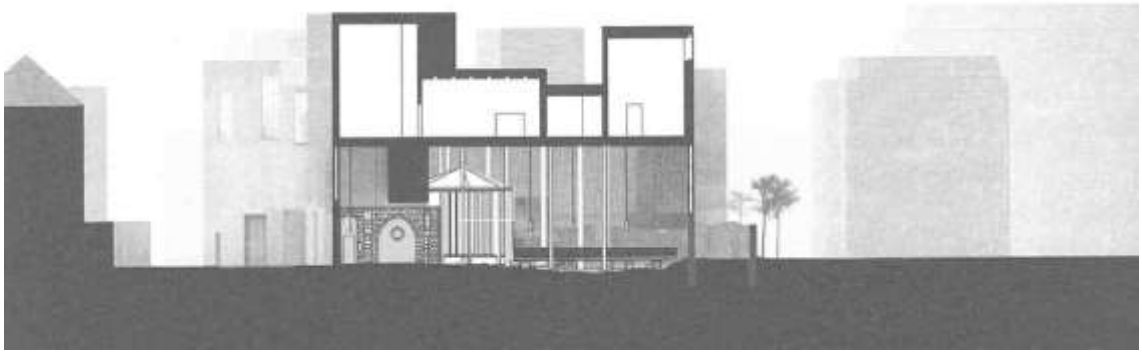

Ilustração 134 - Corte transversal. (Zumthor, 2014)

ANEXO

Desenhos Astley Castle

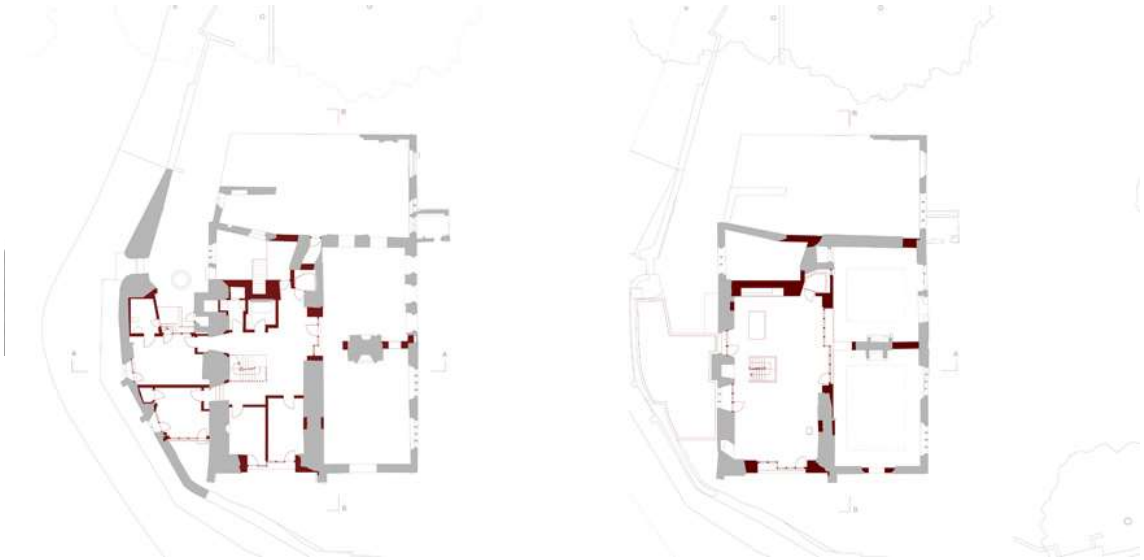

Ilustração 136 - Plantas dos pisos. (Witherford Watson Mann Architects, 2014)

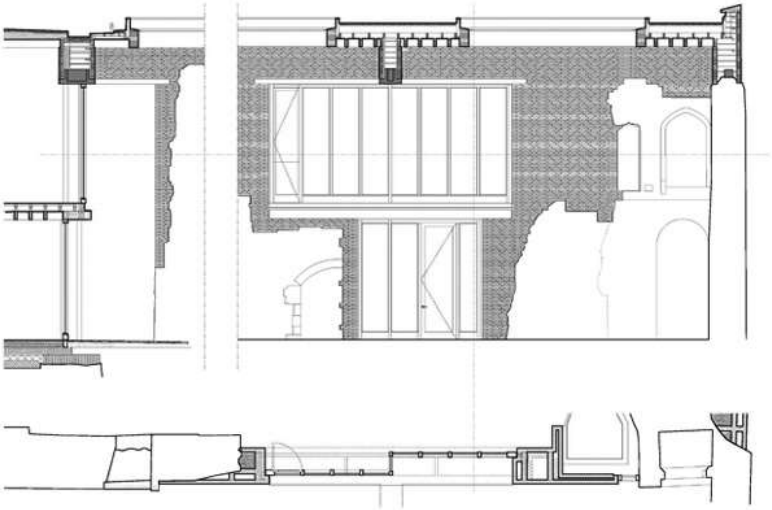

Ilustração 137 - Pormenor da fachada. (Witherford Watson MannArchitects, 2014)

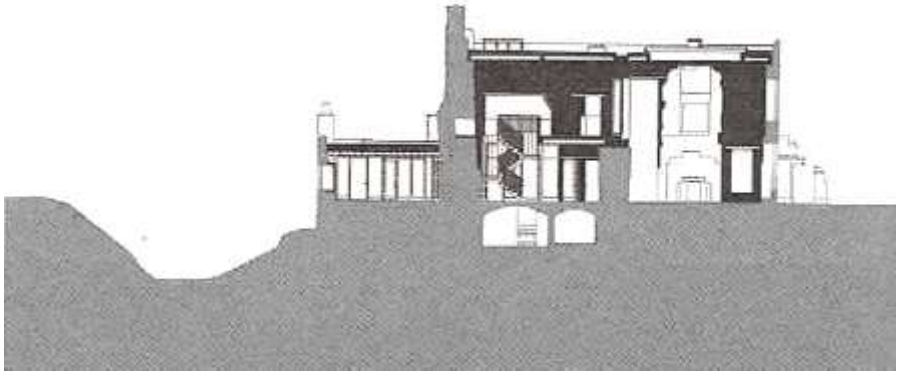

Ilustração 138 - Corte da pré-existência e corte com a nova intervenção . (Witherford Watson Mann Architects, 2014)

ANEXO C

Desenhos Teatro Thalia

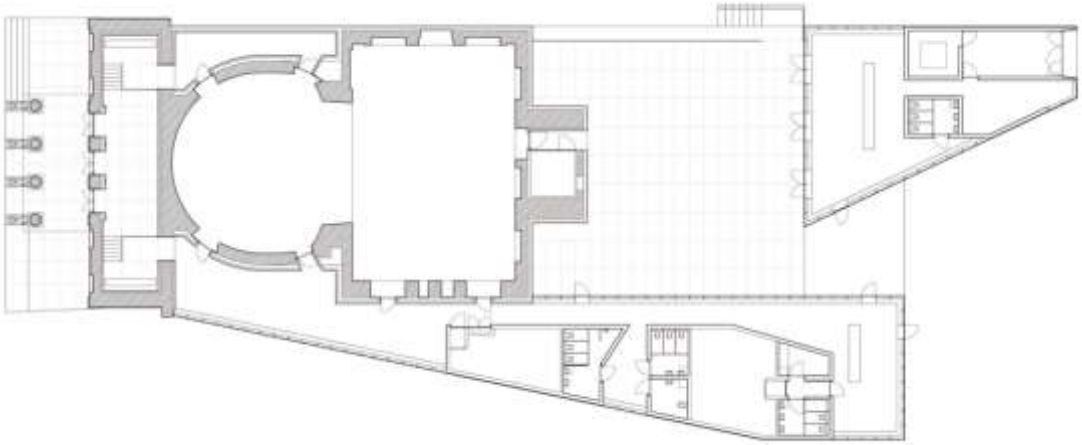

Ilustração 139 – Planta. (HIC et NUNC, 2014).

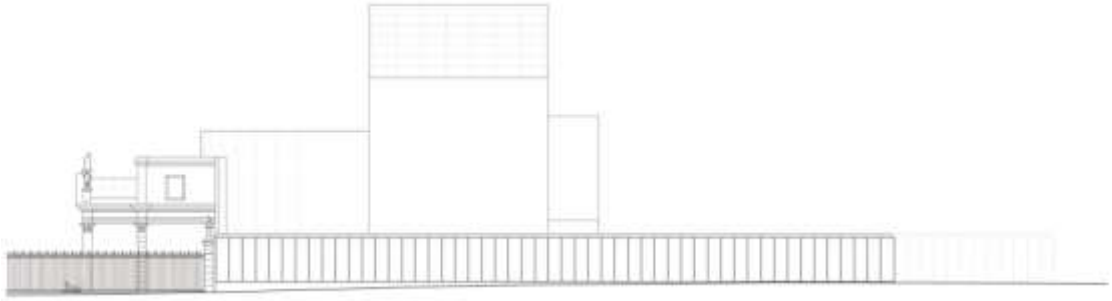

Ilustração 140 - Alçado lateral. (HIC et NUNC, 2014).

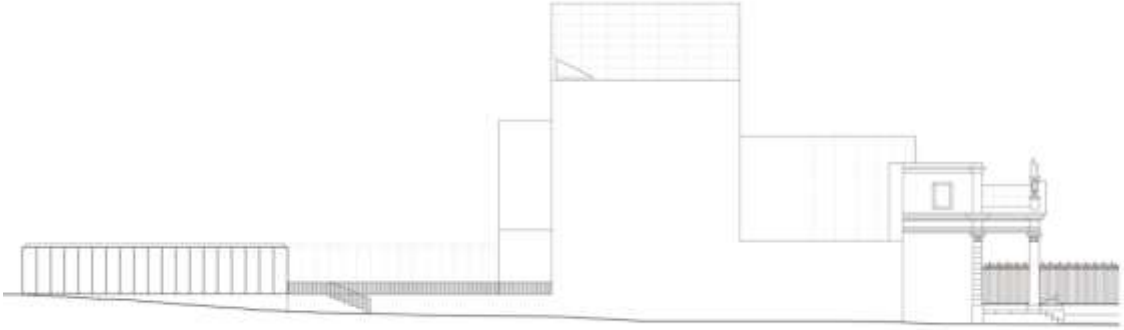

Ilustração 141 - Alçado Lateral. (HIC et NUNC, 2014).

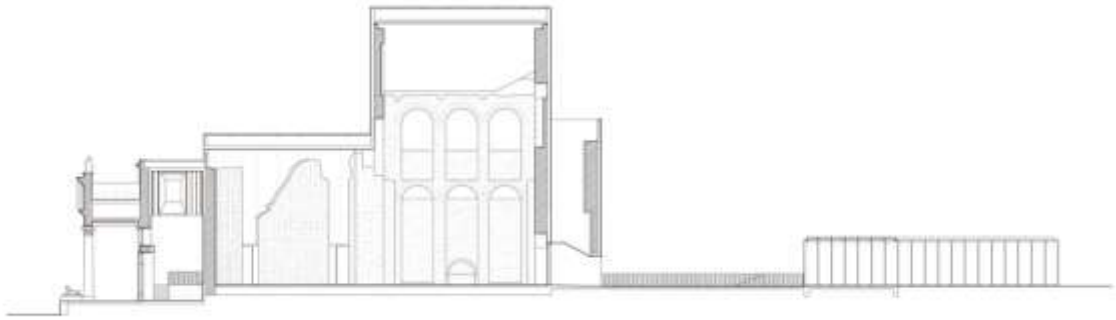

Ilustração 142 - Corte Transversal. (HIC et NUNC, 2014).

Ilustração 143 - Alçado Frontal. (HIC et NUNC, 2014).

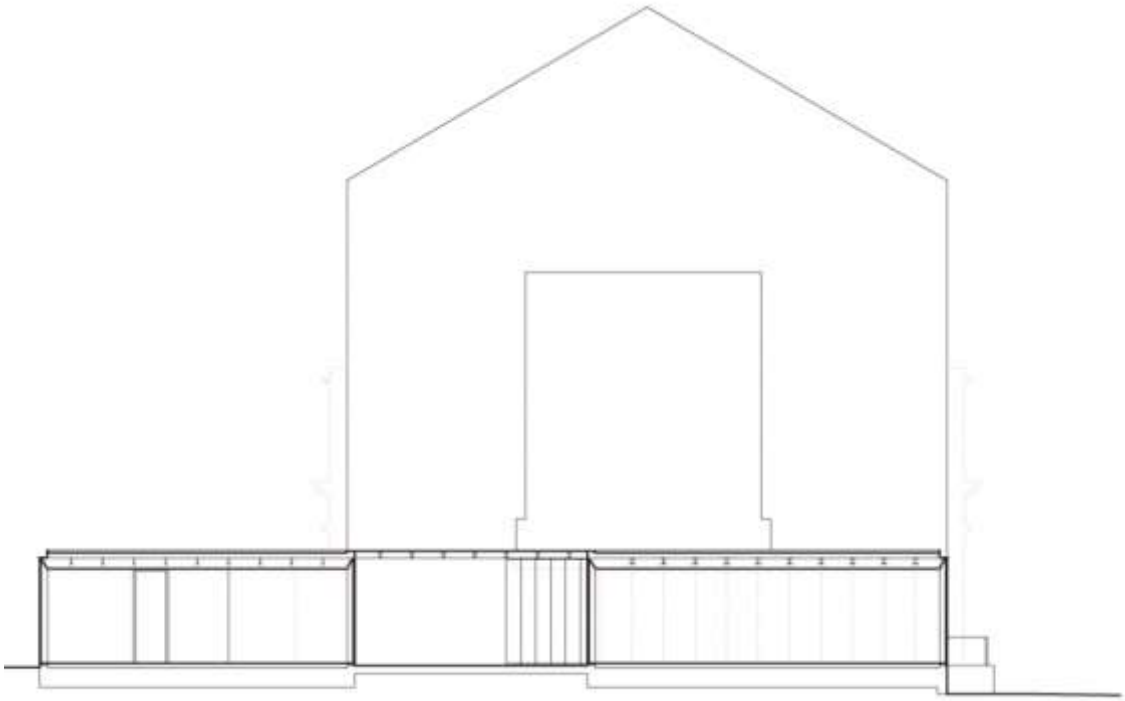

Ilustração 144 - Corte longitudinal. (HIC et NUNC, 2014).

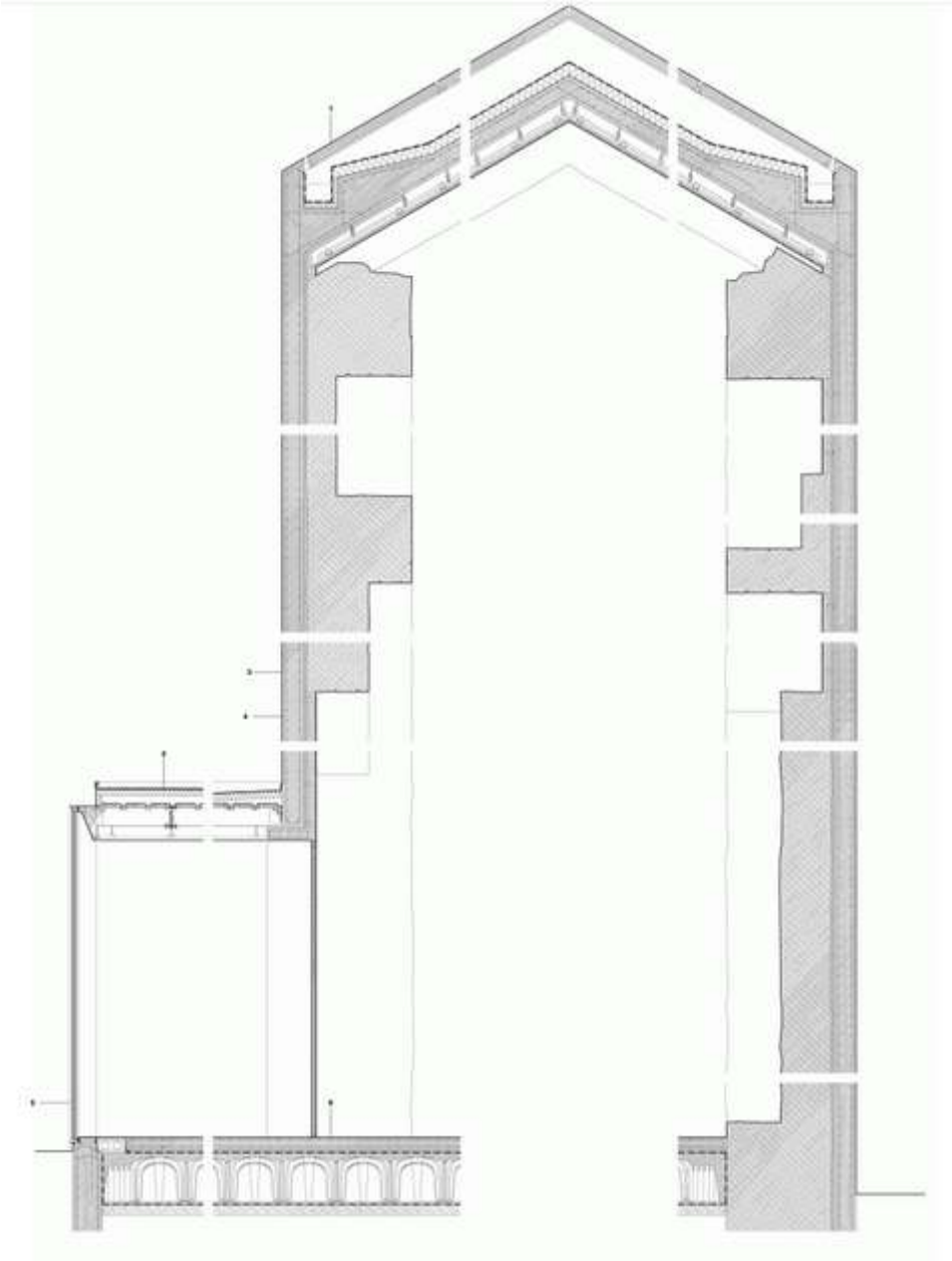

Ilustração 145 - Pormenor construtivo. (HIC et NUNC, 2014).