



M

ESTRUTURA
OBJETOS
EVENTOS

O “outro” arranha-céus.

2019 Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

Esta publicação segue o acordo ortográfico de 1990.

Por escolha do autor, optou-se por traduzir livremente as transcrições de textos, vídeos ou outras fontes.

1. O *Itálico* é utilizado para citações ou termos utilizados por outros autores, integradas no argumento do texto ou palavras e títulos estrangeiros.
2. As “aspas” são utilizadas para palavras escolhidas pelo autor que tenham um sentido irónico ou afetivo, ou quando se pretende destacar uma palavra que já esteja em aspas na fonte correspondente.
3. O **Negrito** é utilizado para realçar palavras-chave ou ideias fundamentais da argumentação.

A presente dissertação é o encerramento formal de uma experiência com a duração de seis anos. Manifesto o meu agradecimento às pessoas que, de algum modo, tiveram influência no processo de elaboração da dissertação. Ao professor orientador Luís Sebastião Viegas, pessoa singular nesta Faculdade, pela proposta de participação num concurso, pela motivação e abertura em participar num exercício como este. Ao professor co-orientador Rui Américo Cardoso, pelos comentários, a todos os participantes das sessões Lab.PF.DiP-DArq. e consequentes críticas, em especial, ao António Salgado que muito me influenciou, e à Inês Carneiro que acreditou, ajudou e criticou. Na esfera pessoal, à minha família, Susana, Laura, Natacha e Ricardo, e a todos os amigos que me fizeram sorrir nos momentos de descompressão.

Os eventos orquestrados pelos corpos no espaço são uma das camadas negligenciadas da arquitetura e que muitas vezes a faz ser reduzida a um conhecimento da forma, refere Bernard Tschumi. Uma criativa manipulação dos programas e delimitação dos espaços é hipótese para a fomentação de interações desejáveis de vida humana. A consideração dos eventos e os espaços como duas entidades que embora independentes, exercem mutuamente forças, é a questão transversal em todo o trabalho: condicionarão os espaços as ações humanas, ou o inverso? A presente dissertação é a resposta a um concurso internacional que propõe aos participantes a elaboração de propostas inovadoras de arranha-céus: projetos de conceitos que visem, através de construções em altura, dar respostas a problemas correntes da sociedade. Explora-se, na torre submetida, uma abordagem que reduz a “forma” construída à sua função estrutural e que possibilita oferecer à comunidade, espaço para apropriação. Uma segunda camada que complementa os espaços sobranceiros deixados pelos elementos estruturais é preenchida com a família de componentes não perenes a que se chamou de “objetos”. As intervenções que vão de encontro às constantes flutuações dos desejos domésticos é hipótese inicial e acredita-se que, desse modo, a definição dos espaços se adapte aos inusitados e delirantes gostos. Numa primeira fase exploraram-se softwares que permitem a elaboração de renders que ilustrem o conceito, e numa segunda, aprofundou-se o estudo teórico de dois autores principais. Bernard Tschumi através de uma análise da arquitetura na ótica do espaço, movimento e evento que determinam um programa, e que utiliza conhecimentos de áreas como o cinema, psicanálise e filosofia para sustentar o seu discurso. Rem Koolhaas, que numa abordagem mais autorreferencial, utiliza edifícios e condições urbanas e sociais apreensíveis, num olhar atento sobre os fenómenos contemporâneos da globalização. A dissertação pretende espelhar uma visão, que deambula entre referências e idiosincrasias, devendo esta ser entendida como um “encerrar”, mas também um abrir portas para um estudo que se prolongará.

(Eng.) The events orchestrated by the movement of bodies in space are one of the neglected layers of architecture and that often reduces it to a knowledge of form, says Bernard Tschumi. Creative manipulation of programs and the elements that confine space is hypothesis for the enhancement of wished human interactions. Taking events and spaces as two entities that despite being independent, mutually interact, is the overall question throughout the work: are spaces conditioning human interactions, or the opposite? This dissertation is the answer to an international competition which proposes its participants in giving answers on inventive skyscraper: the design of concepts, which through high-rises, can answer current issues of society. It is explored in the submitted tower, an approach that reduces built form to its structural function, and allows the community to appropriate space. A second complementary layer that occupies the leftovers of the structural elements is filled with the "family" of non-static elements, which were called "objects". The interventions that fulfill the constant fluctuations of the domestic needs are the initial hypothesis, and it is believed that it can adapt to unusual and delirious needs. In an early stage of the making of the dissertation, software was used in order to produce renders that can enrich the project, and after, the investigations of two main authors proceeded. Bernard Tschumi looks towards architecture through the lens of three entities: space, event, and movement that together create a given program, and utilizes knowledge from other disciplines such as cinema, psychoanalysis, and philosophy, to support his theory. Rem Koolhaas, in a more self-referenced approach, makes use of buildings, social and urban conditions to analyse the contemporary phenomena of globalization. This dissertation is the mirror of a vision, swings between references and idiosyncrasies, and should be understood as a closing chapter, but also the beginning of a study that will long last.

2	Nota Prévia	/	3
4	Resumo	/	5
	Abs		
	ção	/	10
	Prólogo	/	
	O MUNDO	/	14
	RA		
	GRAMA	/	24
	EVE		
	RA	/	36
	VARVARA		
42	FOLHA 1	/	44
	E		
	/	48	
	COLUNA		
	CLA		
	CO	/	52
	MOBÍLIA		
56	EXPRESSÃO	/	
	MELHO	/	64
	Refe		
	ficas	/	65
	Referên		

Agradecimentos /	
Abstract /	8
Introdu-	
ção /	11
Exposição /	12
ADICAL /	20
PRO-	
NTO /	28
LOUCU-	
/	38
LOBOTOMIA /	
S(CUL)(TRU)TURA	
ÁSSICA /	50
PAL-	
S /	54
FOLHA 2 /	
60	
BAÍA /	62
VER-	
rências bibliográ-	
ncias de imagens	

1. KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008, p.26

2. *Exodus, ou os prisioneiros voluntários da arquitetura*, é o título da tese de mestrado que Rem Koolhaas apresentou na Architectural Association em 1972, um exercício inspirado no Muro de Berlim.

3. Superstudio é um grupo de arquitetos que fundaram uma prática em Florença, em 1966.

Os arranha-céus, aos quais Rem Koolhaas chama de *símbolo da congestão urbana e social*, são hipoteticamente uma tipologia que deve ser explorada numa circunstância onde o êxodo urbano se torna um fenômeno generalizado, podendo estes rentabilizar uma dada parcela urbana, num período onde cada vez se torna mais dispendioso viver numa cidade. Na gênese, há uma inclinação afincada de aproximação às soluções que vissem possibilitar as pessoas de usufruírem da vida na cidade, bairros com vida intensa, e um cotidiano que não seja prisioneiro das deslocamentos pendulares periferia / centro da vida urbana, onde ainda tendem a estar localizados os serviços, cultura e lazer.

Deste modo, a pertinência em estudar comunidades verticais vai de encontro com um fascínio pessoal por estas estruturas e que se acredita, ainda não terem sido desenvolvidas muitas das possibilidades, formas, organizações espaciais, de uma tipologia de edifício com século e meio de existência.

A par da evolução dos níveis de consciencialização e conhecimento dos arranha-céus, tinha-se como objetivo inicial, elaborar desenhos que despoletassem reações como *WOW!* ou que simplesmente permitissem uma variedade de tempos de leitura, desde a superficial até às mais aprofundadas e interessadas.

É de grande importância ressaltar que grande parte do presente exercício, foi apenas possibilitado pela experimentação de softwares de modelação e renderização,

culminando na produção de desenhos essencialmente diferentes dos já dominados e ditos “à mão”. Através destas novas ferramentas conseguiu-se apurar as potencialidades da experimentação, desprovida de preceitos *a priori*. O poder da perspectiva, que nos *renders* tende a ser mais exata no seu compromisso com a realidade, está em algumas decisões de projeto. A texturização e domínio da luz possibilitado por estas ferramentas digitais simula uma possível atmosfera de um “por surgir”.

Da experimentação, decorre uma tentativa deliberada de encontro de condicionantes que distinguíssem o projeto de uma utopia, o encontro de um contexto que validasse e complementasse o edifício na sua totalidade, neste caso, Nova Iorque foi o contexto escolhido para “pouso” do edifício. No momento de escrita desta dissertação recorreu-se a autores que tanto pela sua prática, relação ou teoria acerca da cidade de Nova Iorque, tal como os conceitos que acompanharam o projeto, estão familiarmente próximas das escolhas pessoais.

A dissertação está dividida em títulos que se sucedem em ensaios isolados, uma organização idêntica à de *Delirious New York*, que tal como os blocos de *Manhattan*, em que a sua proximidade e justaposição reforçam seus significados independentes⁴. Destes títulos podem destacar-se três “famílias” relacionadas com três períodos diferentes da elaboração da dissertação: o primeiro período é anterior à dissertação e explora os projetos que inspiraram a escolha do tema abordado.

O segundo período é o de experimentação e produção de desenhos para submissão do concurso. O terceiro período é a pós-teorização dos conteúdos.

Começa-se por apresentar Exodus² e uma análise geral dos exercícios críticos de Superstudio³, que brilhantemente utilizam desenhos que sustentam uma atitude crítica perante a sociedade. De seguida, é aprofundado o conhecimento do percurso e teoria de um autor chave na dissertação, Bernard Tschumi, que embora tenha sido descoberto em fase de pós teorização, mostrou-se adequado para refutar algumas inclinações de projeto. Na terceira parte, uma alargada memória descritiva do projeto que explora as componentes como a estrutura, fachada e os objetos que virão a ser os principais definidores dos espaços, socorre-se do manifesto retroativo que Rem Koolhaas escreveu sobre a ilha de Manhattan e que tem como objeto principal de estudo, o arranha-céus que se disseminou nos quarteirões da malha regular da cidade.

A sobreposição de três camadas: estrutura, objetos e, consequentes eventos que são a vida e interações humanas, é o conceito do edifício que deposita uma importância elevada no espaço genérico, aquele que é oferecido à comunidade e que é alvo de intervenções constantes, sendo chave para que eventos ou programas diversificados possam surgir numa torre, tornando-se esta, uma incubadora de interações humanas.

Potencia-se através dos diferentes grafismos, pesos de letra, cor e uso de imagens, uma possibilidade de ler a dissertação de acordo com diferentes níveis de interesse. O uso de textos densos, organizados em duas colunas por folha em páginas brancas, corresponde a uma imersão na experiência, uma quase visita à cidade de Nova Iorque. O choque e a contaminação de conteúdos nas folhas espelhadas, quer graficamente intensificar os conteúdos teóricos abordados no texto, como uma banda sonora de um filme.

Ao longo de cinco anos de estudos em Arquitetura, fui inevitavelmente absorvendo um modus de a fazer à luz dos ensinamentos da Escola. No primeiro ano, fui abanado, e deixei para trás muito (pré)conceitos acerca da disciplina. Familiarizei-me com as questões formais e de contextualização através de uma boa articulação de espaço público no segundo ano, em paralelo com a cadeira de História que me ensinava um período riquíssimo: a modernidade, ou renascimento. No terceiro foi necessário esquecer que o exercício poderia ser uma exploração de forma, mas mais parecido com uma organização moderna do espaço interior de um fogo. Tomei consciência que existe um RGEU (Regulamento Geral das Edificações Urbanas), como igualmente outros ‘códigos’ que condicionam a liberdade de ação e experimentalismo. No quarto, tudo o que foi aprendido parece que é posto em prática, num projeto que engloba quase todas as escalas de representação, em detrimento de uma reflexão inicial da pertinência de um determinado

programa. Em Berlim, voltei ao primeiro ano, mas estava mais evoluído em umas faculdades, alheio a outras.

No sexto ano, finalmente, pude fazer o que me apetecia! Porque gosto de grandes edifícios, decidi experimentar revisitar o problema da habitação, que estava mal resolvido no terceiro ano, e influenciado por uma clara insistência estrangeira de valorização da comunicação do projeto. Estavam lançadas as motivações para a construção de uma dissertação. De modo apressado, e incentivado pelo orientador, vou em busca de um concurso no espaço da internet, e já familiarizado com o concurso eVolo[©], num laivo de confiança assumo o desafio proposto pela organização: elaborar uma proposta de um arranha-céus. Este exercício preenchia os requisitos: elaborar uma proposta que estivesse casada com o problema da habitação, e numa fase significativa os esforços estariam em produzir os elementos de apresentação a um júri completamente alheio.

eVolo

2019

SKYSCRAPER COMPETITION

O concurso *eVolo Skyscraper Competition*, realiza-se desde 2006, e tem vindo a tornar-se, dentro dos concursos de ideias, um dos mais importantes espaços de experimentação de conceitos de arranha-céus para a contemporaneidade. De entre as propostas destacadas e premiadas, nota-se uma pluralidade de temas abordados que vão desde as questões ambientais, crises sociais, revitalização urbana, ou propostas que exploram morfologias ou expressões de grandes edifícios em altura. Esta análise das propostas até então premiadas em edições anteriores, foi importante para apurar a “concorrência”, ou a “liga do jogo”.

Não há restrições em relação à localização, programa ou tamanho. O objetivo é proporcionar máxima liberdade aos participantes. O que é um arranha-céu no século XXI? Quais são as responsabilidades históricas, contextuais, sociais, urbanas e ambientais destas megaestruturas?!

Respondeu-se às perguntas acima através do corpo de trabalho aqui apresentado.

1. Em: <<http://www.evolo.us/winners-2019-skyscraper-competition/>>

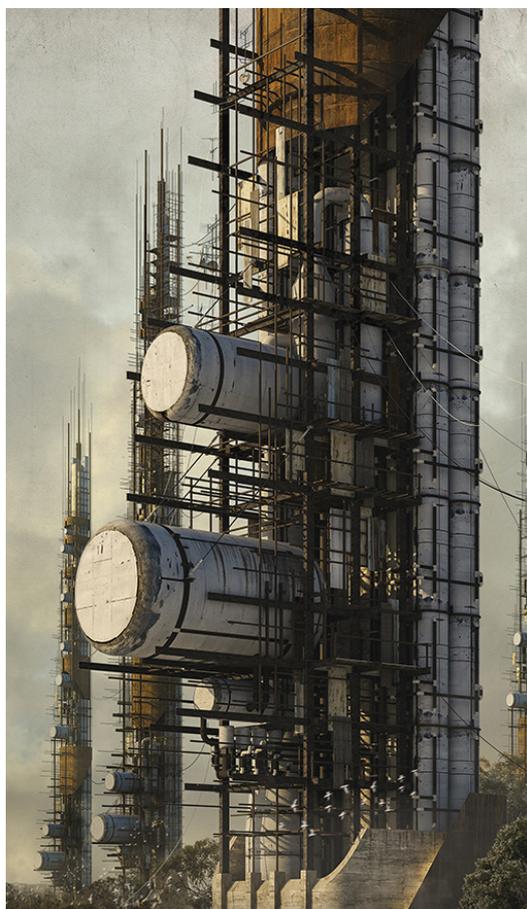


Fig. 1 // Primeiro prémio do concurso eVolo 2019, Marko Dragicevic, Sérvia, propõe uma torre que processa o metano produzido na decomposição das elevadas toneladas de lixo produzidas pela cidade de Belgrado.

EXODUS

Rem Koolhaas

1. KOOLHAAS, Rem, MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. OIO Publishers, Rotterdam, 1999, p.5

2. *Exodus, or the voluntary prisoners of architecture*. Koolhaas chama de prisioneiros voluntários aqueles que por vontade própria pretendem viver encerrados dentro da mega-estrutura.

3. *Ibid.*, p.13

4. *Ibid.*, p.16

5. *S, M, L, XL* é um compêndio de 20 anos de prática do Office for Metropolitan Architecture.

Tudo começa em Exodus: uma extraordinária ficção criada por um ex-jornalista e guionista de filmes, Rem Koolhaas, em 1972, após uma visita a uma cidade-ilha, a Berlim Ocidental, contaminado pelo poder de uma grande arquitetura - o muro, que cercava parte da cidade, cria o guião para uma distopia inserida na cidade de Londres, imaginando as consequências de uma cidade segregada, onde uma parte é a boa, e a outra, a má¹.

Uma grande fatia é subtraída à metrópole, para dar lugar a um habitat onde apenas os desejos hedonistas do homem são traduzidos em luxo e lazer constante. Uma história que alegoricamente representa o mundo. Dois muros, equidistantes percorrem de Este a Oeste a cidade, permeáveis apenas na entrada, onde os prisioneiros voluntários² são recebidos e treinados para a vivência futura. Uma série de grandes espaços quadrangulares sucedem-se dentro dos limites destes muros e correspondem a diferentes atividades, como a prática de exercício ou artística, bem estar, cuidados de saúde e lazer.

O fato extraordinário deste exercício é o de, para além de criar uma arquitetura de proporções gigantes, também uma ordem social é inventada, intensificada pela peculiaridade dos espaços sugeridos. Na praça dos banhos³, por exemplo, os prisioneiros criam fantasias, num condensador social onde os corpos e personalidades passeiam, provocando-se mutuamente.

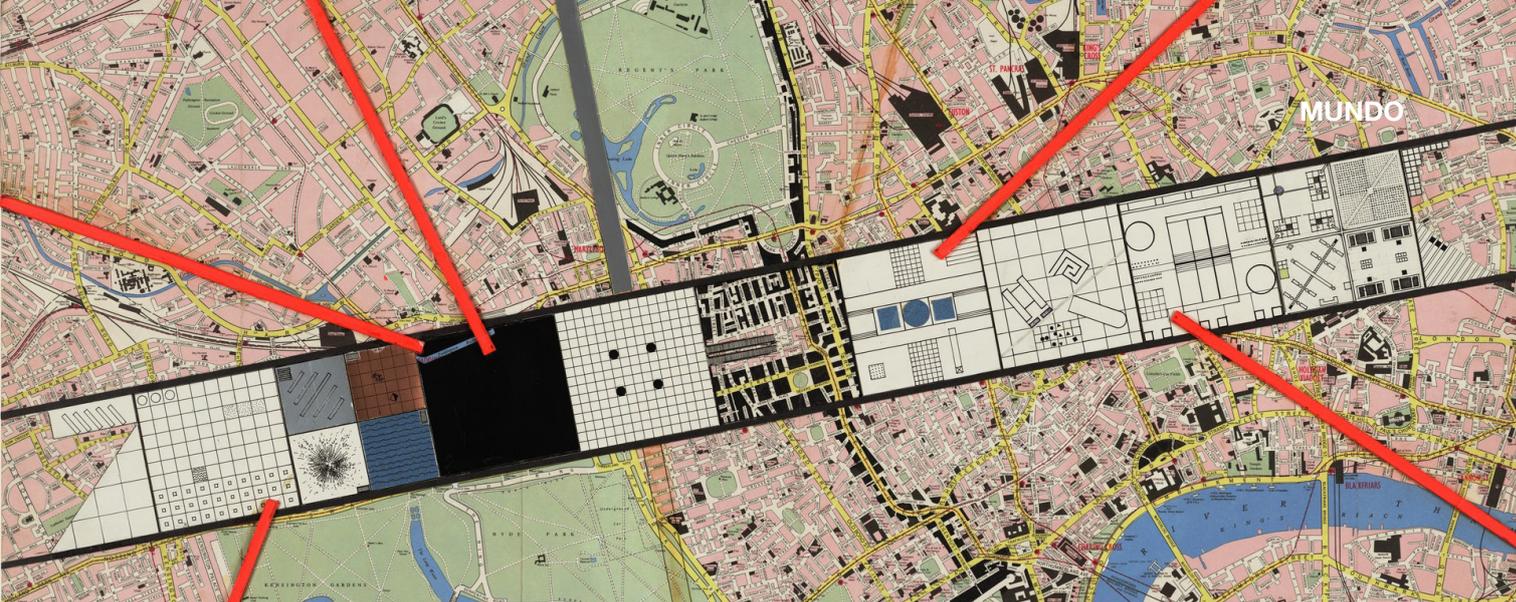
Com um grande nível de brevidade e síntese, Koolhaas consegue tocar em

Fig. 2 // Casa Palestra - Rem Koolhaas - 1999

diversos aspectos inerentes à vida humana - sociabilidade / individualidade; saúde / doença; bem estar / cólera; função social / tempo livre; vida / morte; e inventa dispositivos arquitetônicos que traduzem no espaço físico as dicotomias supracitadas: espaço público / células habitacionais; banhos / hospital; células habitacionais / parque de agressões; praça das artes / hospital.

Esta capacidade excepcional de projetar o mundo, criticando-o profundamente, é clara na descrição do instituto das transações biológicas que, como argumenta, *é dedicado à redução dos processos hospitalares, para a abolição da corrida incessante para a cura*⁴, onde uma profunda crítica ao sistema de saúde e consequente longevidade (ainda que sem qualidade de vida), é expressada. A descrição sumária deste dispositivo, presente nas primeiras páginas do livro *S, M, L, XL*⁵, deambula entre descrições espaciais e vivência dos utentes, criando uma sociedade que funcionaria extraordinariamente bem. Uma atualização do denominado *homo-ludens* de Constant: o homem futurista e emancipado





da necessidade de trabalhar, apenas usufruiria de lazer e luxo.

O *Plan Voisin*⁶ e Exodus partilham da vontade de se sobreporem na cidade histórica consolidada, e neste aspeto, o projeto de Koolhaas é idêntico à utopia moderna de Corbusier. Tschumi diz que *Rem Koolhaas* (em 1979) *estava a fazer um excelente trabalho, mas para muitos, estava a reescrever o movimento moderno*⁷. O zoneamento do início do Séc. XX, que para Dominique Rouillard se tinha tornado um princípio que sistematicamente isolava espaços, atividades e gerações⁸, ganha em Exodus uma morfologia particular: os habitáculos mínimos, com a omnipresença dos mais luxuosos materiais que compõem os muros, estão em contato com as áreas ou praças quadrangulares sucessivas, onde se situam os diferentes programas supracitados.

Para Koolhaas, o movimento moderno era uma genuína avanço que acolhia a sociedade contemporânea, tendo aglutinado esses princípios em, não mais uma cidade jardim pontuada por edifícios, mas numa *mega-estrutura*, que se independentiza do contexto.

*No início dos anos 80, a arquitetura moderna era sempre apresentada como não tendo vida, puritana, vazia e desabitada. Mas sempre foi intuitivo para nós, que a arquitetura moderna é em si mesma um movimento hedonista, que a sua severidade, abstração e rigor, são de facto, enredos que criam as mais provocativas possibilidades para a experimentação do estilo de vida moderno. (...) o intuito é chocar as pessoas através de níveis de consciência que mostram as possíveis dimensões escondidas da arquitetura moderna.*⁹

O excerto acima descreve a casa Palestra, que pretende fazer uma reinterpretação de um edifício moderno através de uma manipulação do pavilhão alemão de Mies van der Rohe, apresentada na trienal de Milão em 1985/6^o. À existente organização espacial é aplicada uma operação de rotação que transforma as linhas retas e ortogonais características do espaço, em linhas curvas (fig.2). Ao produto final são acrescentados espelhos, mobílias, nuvens de vapor e *néons* que alteram significativamente o espaço. A depuração e clareza dos ambientes e das superfícies atingiu no moderno níveis extraordinários, aos quais, através da incorporação de tecnologia avançada, dotaria o espaço de grandes níveis de flexibilidade e diversidade de usos.

A descoberta da prova final de Rem Koolhaas quando estudava na Architectural Association, foi particularmente importante pela sua exemplaridade como projeto crítico - o desenvolvimento de um edifício 'independente' e uma imagem forte foram os focos de atenção que inspiraram o desenvolvimento do trabalho, e que se tentou traduzir no projeto submetido a concurso. ■

6. Plan Voisin foi um projeto urbano idealizado por Le Corbusier para a cidade de Paris em 1925.

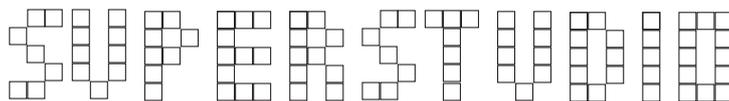
7. TSCHUMI, Bernard, WALKER, Enrique. *Tschumi on Architecture: conversations with Enrique Walker*. The Monacelli Press, Nova Iorque, 2006, p.18

8. ROUILLARD, Dominique. "Radical Architecture". in TSCHUMI, Bernard. *Le Fresnoy Architecture In/Between*. The Monacelli Press, New York, 1999, p.127

9. Em: <<https://oma.eu/projects/casa-palestra>>

10. Ibid.

▲
Fig. 3 // Planta de Exodus, Rem Koolhaas, 1972.



1. ROUILLARD, Dominique, Op. cit., p.120

2. Ibid. p.119

3. Ibid. p.125

4. QUESADA, Fernando. *Superstudio 1966-1973: From the World Without Objects to the Universal Grid*. 2011

5. Adolfo Natalini, foi o fundador de Superstudio, Florença, 1966.

6. QUESADA, Fernando, Op.cit.

7. ROUILLARD, Dominique, Op.cit., p.121

8. Ibid., p.122

9. Ibid., p.121

10. ROUILLARD, Dominique. Op.cit., p.123

11. Em: <<http://www.postpopuli.it/19043-la-superarchitettura-e-la-vanguardia-radicale/>>

12. QUESADA, Fernando, Op.cit., p.24

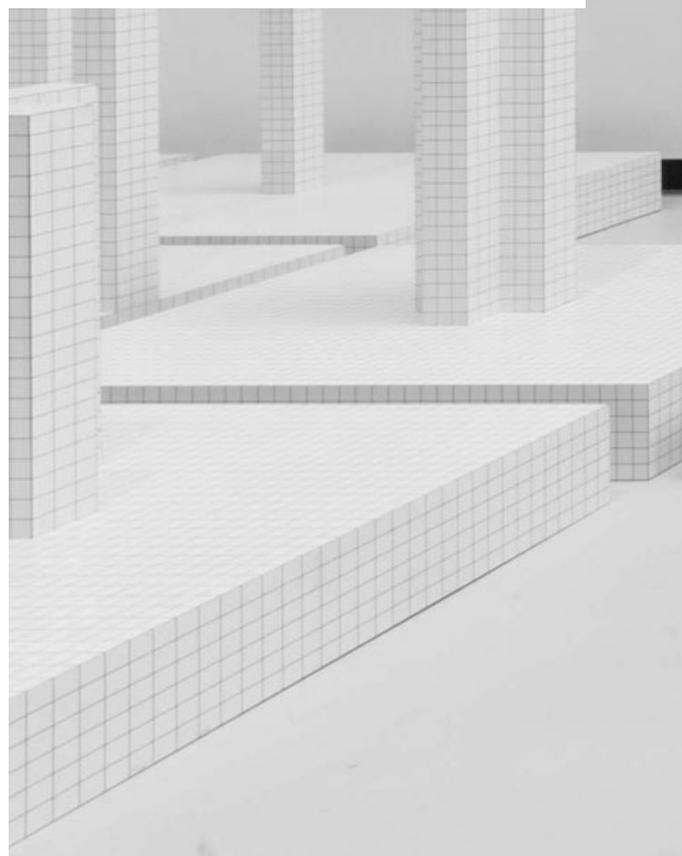
De acordo com Dominique Rouillard, as ambições das *utopias socialistas e da arquitetura moderna*, que procuravam estabelecer uma ordem universal atingiram a meio do século XX um momento de crise¹. O movimento vanguardista Italiano recorria a *projetos críticos*² que, através da ironia, colocavam um ponto final a todas as *esperanças falaciosas e sonhos irrealizáveis dos movimentos precedentes*³, opondo-se à crença do positivismo vigente orientado para o progresso. Não procuravam dar respostas, mas por outro lado, representar as consequências nefastas da uniformização e das ameaças tecnológicas. Desenvolveram no campo formal e conceptual, uma imagem própria, facilmente apreensível e comunicável.

A intenção não partia do pressuposto de propor um novo modelo de substituição mas, o que chama Dominique Rouillard, de *ampliação dos efeitos do sistema*, intensificando e acelerando os fenómenos que eram perceptíveis. Hoje, usufruindo da distância temporal necessária, é impressionante o nível de precisão com que descreveram fenómenos que fazem parte da sociedade, como a rede global de internet que se assemelha à grelha que visionaram para o projeto *supersuperfície: um modelo alternativo para a vida na terra*.

Coincidente com um período de grande politização (depois de Maio de 1968) e da *quebra do setor da construção*⁴, um grande volume de arquitetos da mesma geração de Adolfo Natalini⁵ apercebeu-se da incapacidade da arquitetura (ou ato de edificar) em modificar o *status quo*. Utilizavam projetos teóricos de modo a atingir níveis de consciencialização acerca do decurso do setor, procurando introduzir um novo *apparatus*⁶ ao invés de objetos, edifícios ou bairros.

A arquitetura radical era uma vanguarda que se destacava através de manifestos, *distanciando-se da pretensão de que o progresso*⁷ pode ser atingido apenas através da construção. Superstudio (1966, Florença) e Archizoom (idem.), na corrente que se desenvolveu em Itália, foram os que desenvolveram projetos com maior destaque e influência, fascinando arquitetos como Tschumi e Koolhaas, que *intuitivamente assimilaram o abalo da noção de projeto*⁸, livre dos constrangimentos associados à arquitetura - construção, função, habitação social e estilo.

Os manifestos desenvolvidos por estes arquitetos *recusavam anunciar certezas, apresentando projetos a não ser desenvolvidos, críticas sem soluções, um urbanismo sem arquitetura, uma arquitetura sem forma*.⁹

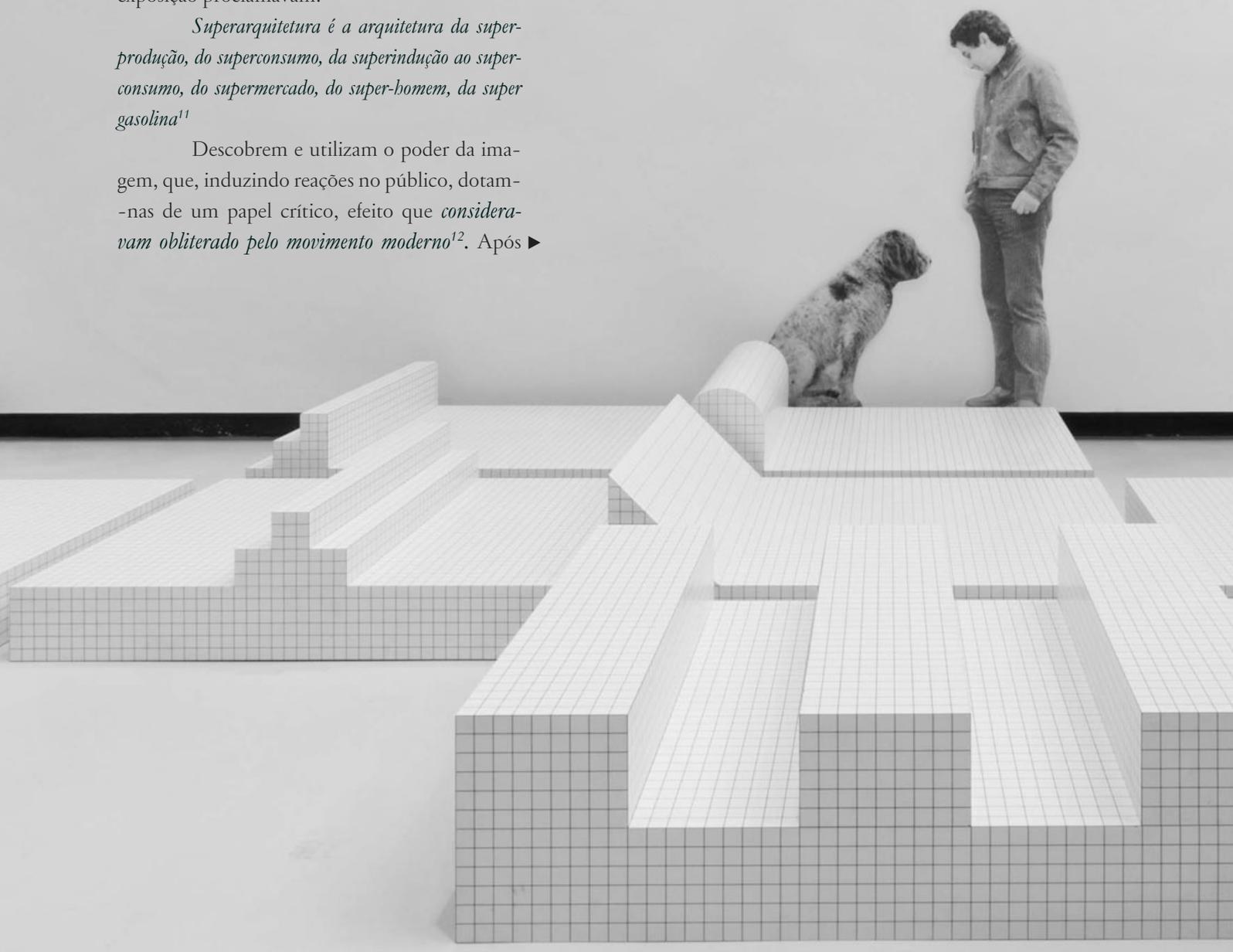


Ambos os grupos inauguraram a sua atividade simultaneamente na exposição *Superarquitetura*, de 1966, em que partilhavam um interesse por objetos de consumo (candeeiros, mobília, etc.) onde, através da utilização da ironia, valorização dos objetos banais, fascínio pelo erótico, e a cultura de massas, se faziam referências à Pop Art¹⁰. No polémico manifesto associado a esta primeira exposição proclamavam:

Superarquitetura é a arquitetura da superprodução, do superconsumo, da superindução ao superconsumo, do supermercado, do super-homem, da super gasolina¹¹

Descobrem e utilizam o poder da imagem, que, induzindo reações no público, dotam-nas de um papel crítico, efeito que *consideravam obliterado pelo movimento moderno¹²*. Após ►

Fig. 4 // Exposição no Museu MAXXI, celebrando os 50 anos da fundação dos Superstudio, Roma, 2016.



13. QUESADA, Fernando, Op.cit., p.23

14. Ibid. p.25

15. Em: < <https://www.cristianotoraldodifranzia.it/superarchitettura-i-pistoia-1966/>

16. QUESADA, Fernando, Op.cit., p.24

17. ROUILLARD, Dominique. Op.cit., p.123

18. QUESADA, Fernando, Op.cit., p.25

19. Idem.

20. O *tipo* é um termo utilizado pelos críticos pós modernos da corrente historicista, e afirmavam haver uma essência *à priori* das formas além da aparência, e que repercutem na memória coletiva. Em: < <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.114/14>>

21. LÄHTEENMÄKI, Markus em: <<https://www.drawingmatter.org/sets/drawing-week/superstudio-viaggio/>>

a primeira exposição realizam um manifesto de design onde *conscientes da perda de simbologia dos objetos*¹³, produto da produção massiva, procuravam construir um significado que dotasse os objetos de caráter. Eram extremamente *críticos em relação aos métodos de produção alheios de valor comunicativo*¹⁴. Desta forma, produziram uma série de objetos que apelam a uma construção de significado em que *o design se esforça para introduzir objetos estranhos no sistema: objetos com a maior gama sensorial possível (cromáticas, tácteis, etc.) carregados de figuração e imagem, com intuito de atrair atenção, despoletar o interesse, constituindo uma demonstração e inspirando ações ou comportamentos*¹⁵.

A partir deste momento, Peter Lang distingue dois caminhos distintos perseguidos pelos coletivos. Archizoom através de uma linguagem *popular*, e Superstudio seguiram uma linha mais clássica, através do uso da simbologia do monumento e das formas puras como referente comum e comunicável. Adianta que uma crescente influência da cultura americana, concretamente as cidades do *urban sprawl* e a *arquitetura corporacional do vidro*¹⁶, inspiraram os exercícios sucedentes dos Superstudio. Inauguram uma nova fase de projetos críticos, aumentando a escala das suas abordagens desde meros objetos úteis para princípios urbanísticos. Isto implicaria

posteriormente, e através de níveis de depuração da sua abordagem teórica à renúncia da produção de objetos úteis, ou construção de edifícios. Estreavam o campo da utopia, ou a *counterutopia*¹⁷, que se distingue da primeira, pelo seu ceticismo em relação a qualquer atitude globalizante que resolva os 'males' da sociedade. Acerca desta evolução dos temas abordados referem:

*Naquele tempo, era óbvio que continuar desenhando mobílias, objetos, e elementos decorativos, não era solução para os problemas da habitação, ou da vida*¹⁸.

Peter Lang, refere que o seguinte projeto corresponde a um *redobrar dos esforços e aguçar o seu design crítico e posição arquitetónica, que sucede uma fase de objetos vendíveis, ligada ao consumo*.

Em *Viagem ao reino da razão* (Fig.5), aparecem temas que manter-se-ão até ao final da produção dos Superstudio. Recuperam o *simbolismo elementar das formas históricas do passado*¹⁹ ilustrando o arquétipo da razão coletiva, enquanto que a utilização de uma estrada infinita, alude à experiência individual - cria o sentimento de um movimento cinematográfico. Uma sequência de fotogramas alude a uma estrada que pode ser percorrida e onde se observam *tipos*²⁰ de arquiteturas clássicas (pirâmides, cilindros, cubos) que estabelecem mutuamente *relações de*

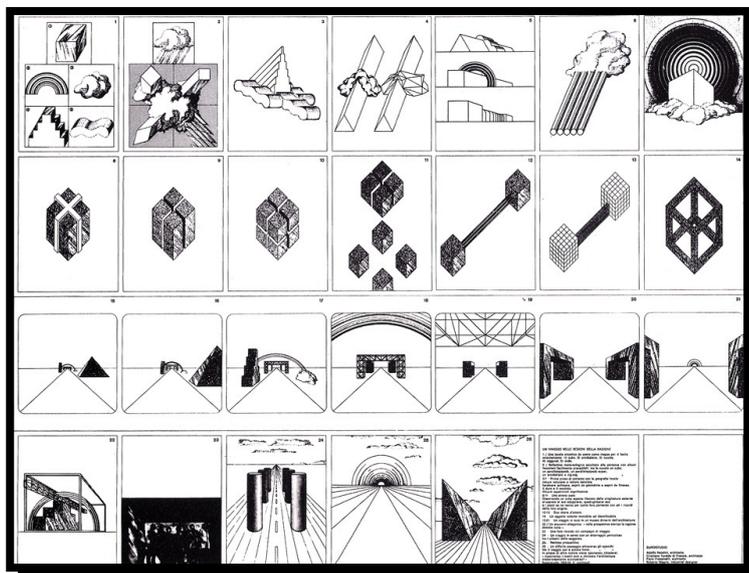


Fig. 5 // Journey Into The Realm Of Reason, Superstudio, 1972



*tensão*²¹. Os sólidos platônicos que se observam, são, como sugere o título, parte do mundo da razão.

Em *Monumento Contínuo*, o projeto mais divulgado e reconhecível dos Superstudio, o conceito torna-se globalizante, um ato de ordem totalitária - a "satisfação dos desejos modernistas" - a arquitetura é feita apenas com um só gesto. A essência de qualquer projeção das formas no mundo é atingida não mais pela qualidade, mas com quantidade. Argumentam que *casas devem idealmente ser espaçosas, ao contrário de bonitas*, através da repetição de ►



THE ARCHITECTS TOMB

22. QUESADA, Fernando, Op.cit., p.26

23. Ibid, p.28

24. LANG, Peter; MENKING, William, *Superstudio: Life without Objects*. Skira, Milão, 2003

25. Ibid.

26. Ibid.

27. ROUILLARD, Dominique. Op.cit., p.127

28. Varvara é o nome atribuído ao arranha-céus submetido a concurso.

29. Superstudio, em: <<https://robertcowley.wordpress.com/2016/04/30/superstudio/>>, Londres, Abril de 2016

30. ROUILLARD, Dominique. Op.cit., p.128

31. Idem.

32. LANG, Peter; MEKING, William, Op.cit.

um elemento básico - o quadrado branco - que em diferentes escalas configura mesas, cadeiras, e o infinito monumento contínuo. Com isto, as intenções de designers ou arquitetos são dispensadas, estando todas as massas geradas pelo homem, apenas submetidas a operações de adição ou subtração. Ecoam as intenções monumentais dos períodos passados: para os autores, *o monumento é a expressão definitiva da razão humana*²² O design desaparece, mas a *eterna necessidade* da monumentalidade permanece, estabelecendo-se uma simbiose entre o homem e a natureza que permanece intacta.

Uma questão levada ao limite, pondo em evidência uma irônica caricatura do *capitalismo tardio*²³ e os seus efeitos subsequentes. Podem recordar-se as extensões gigantes de algumas cidades da Ásia. Projetos como estes, que mostravam uma realidade distante mas em iminência apelavam à recuperação dos valores.

A Supersuperfície, um modelo alternativo para a vida na terra (1972) é o expoente máximo da redução arquitetônica, os volumes que sugerem a presença de um edifício desaparecem, nasce uma paisagem habitável sem arquitetura, um *mundo sem confinamento*²⁴, possibilitado pelo advento da alta tecnologia, a *tecno-utopia esvaziada de objetos*²⁵ intitulada por Quesada. Uma grelha de linhas virtuais é estendida sobre toda a extensão do globo terrestre, emancipando o homem da necessidade de possuir objetos. Liberto dessa condição, celebra apenas a *vida, educação, cerimônia, amor e morte*, satisfazendo as suas necessidades nos pontos de cruzamento das linhas, onde os bens de primeira necessidade jorram do interior da terra. O *corpo torna-se o objeto móvel da arquitetura*²⁶ despindo-a no seu significado essencial, a vivência humana.

Em *No-Stop City* dos Archizoom, uma questão clássica é exagerada, um ambiente de supermercado infinito composto por camadas ou pisos conectados por elevadores é possibilitado pelo ar condicionado que imita as condições do ar puro, eliminando a constante dualidade interior / exterior, transversal a toda a história da arquitetura. A tecnologia desaparece graças à miniaturização e aos *plug-ins que*

*disponibilizam todas as necessidades - Uma máquina para viver*²⁷.

Sem querer descender a uma análise aprofundada da interação mercado / consumidor, uma das premissas do exercício submetido a concurso é a possibilidade de um utilizador poder usufruir dos bens de consumo, quaisquer que sejam, estabelecendo as relações homem / objeto que são familiares à (talvez) transversalidade das pessoas, utilizando isto como realização pessoal e manifestação perante a coletividade. Enquanto que os apartamentos são disponibilizados como um produto completo e coeso, em Varvara²⁸, a parede, o chão, a porta e até o tamanho dos quartos, são fragmentos que podem ser adquiridos separadamente, provenientes de catálogo ou montra, obtidos a partir de diferentes fornecedores.

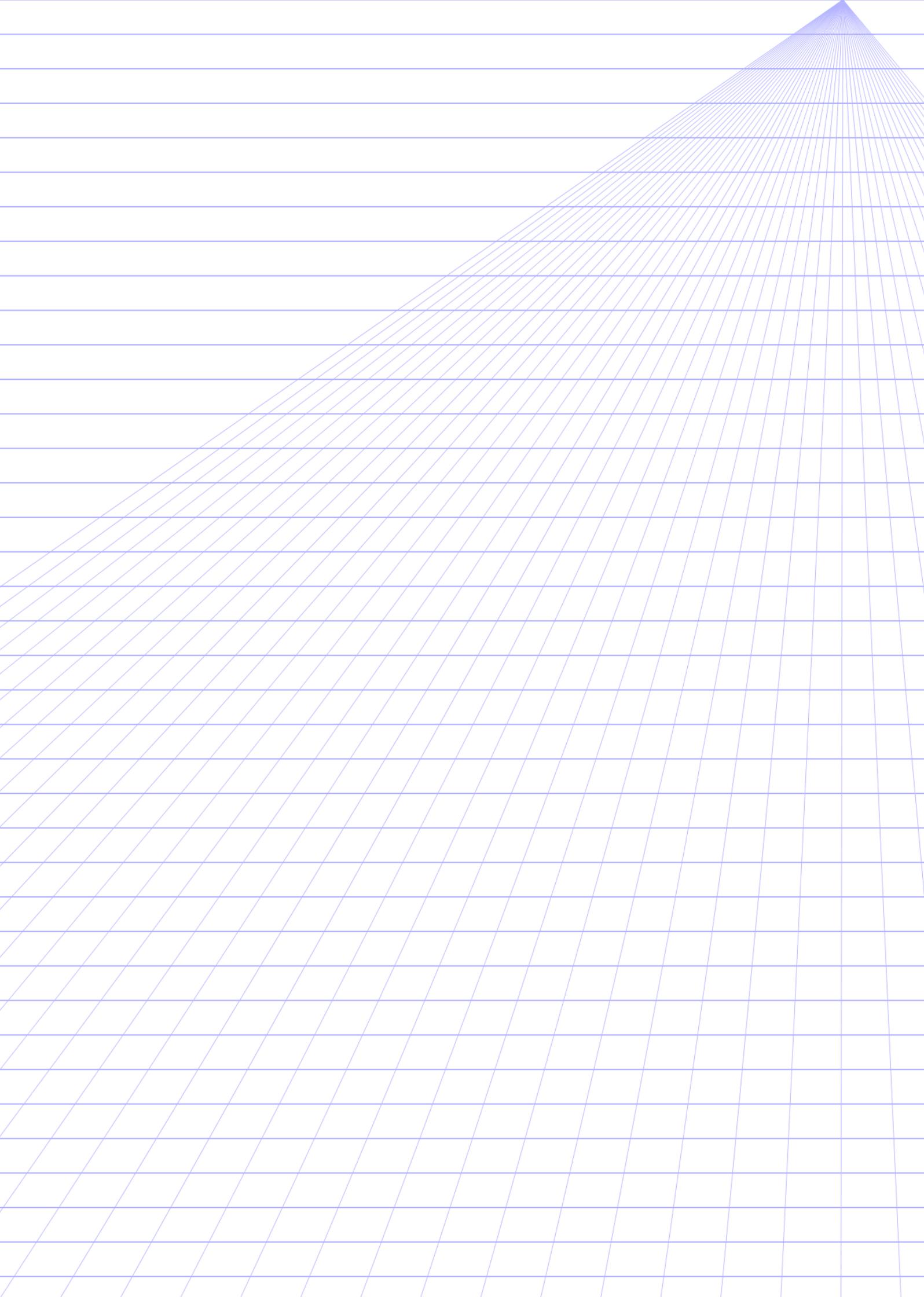
Este é precisamente um dos aspetos, abordados em uma das *Doze cidades ideais*: um conjunto de 12 cidades que exageram 12 características da cidade contemporânea. A *Cidade das casas esplêndidas* é a idealização de uma cidade na qual *cada cidadão recebe uma parcela igual a todos os outros*²⁹, e que movido pelo objetivo de possuir a casa mais bela, só pode construí-la em direção ao céu. Neste processo, perdem todo o seu tempo e dinheiro poupado em decoração e embelezamento.

Para além do que se pode extrapolar destes exercícios que, através de caricaturas, exaltam questões intemporais, os projetos de Superstudio eram traduzidos em *desenhos que podiam ser lidos independentemente dos seus níveis de consciencialização*³⁰. Dominique Rouillard, afirma que o apogeu da *meaninglessness* despoletou uma mudança de interesse da semiótica para a geometria, espaço e evento. Quando o significado é *escoado*, apenas a expressão mantém-se que pode *ser reinjetada em um projeto real ou uma competição real*³¹. Apesar de tudo, apreende-se através da ironia,

*um gesto subtil que nos indica uma manobra para nos fazer pensar, para nos fazer mudar, mas também para nos permitir voltar ao conforto das nossas casas, sentir os nossos objetos pesados, as nossas vidas aborrecidas*³². ■

Fig. 7 //

Uma superfície horizontal em perspetiva.



“Programa” deve ser distinguido de “evento”. Um programa é um conjunto de ocorrências determinadas, uma lista de requisitos úteis, frequentemente baseado em comportamento social, hábito, ou costume. Por contraste, os eventos ocorrem como um conjunto indeterminado de resultados inesperados¹.

1. TSCHUMI, Bernard. *Event-Cities*. Cambridge, Massachusetts/London, England, The MIT Press, 2000, p.13

2. Excerto não traduzido para português, por escolha. Corresponde a uma parte da memória descritiva do projeto presente no primeiro painel submetido a concurso.

3. Desenvolvimento do conceito na ausência de lugar e contexto, tomando em contrapartida a circunstância do Séc XXI.

4. A linha verde, acordada em 1967, define a fronteira entre o estado de Israel e o estado da Palestina.

Above the waters of Upper Bay in New York city stands Varvara, a mesh structure - the place where architecture, design, art, science and people collide to create a symbiotic play in time. It is the combination of work and materialization of the wishes of its users. It is possible to live, work, recreate and interact in a sequence of spaces that blur the line between what's private, shared and collective. It is a place for emancipation and manifestation of delirious needs, and it can only expect for an intense use of space. It is an expression of a lack of expression but it is a stage for all forms of design.²

Uma parte significativa do projeto foi desenvolvida em tabula rasa³. Arquiteturas desenvolvidas sem contexto são consideradas utopia, não sendo esse um dos objetivos do exercício. Primeiro colocou-se em hipótese a escolha de um contexto: um edifício que se implantasse numa zona de choque ideológico ou político - um muro ou fronteira, concretamente na linha verde⁴ que separa Israel e Palestina.

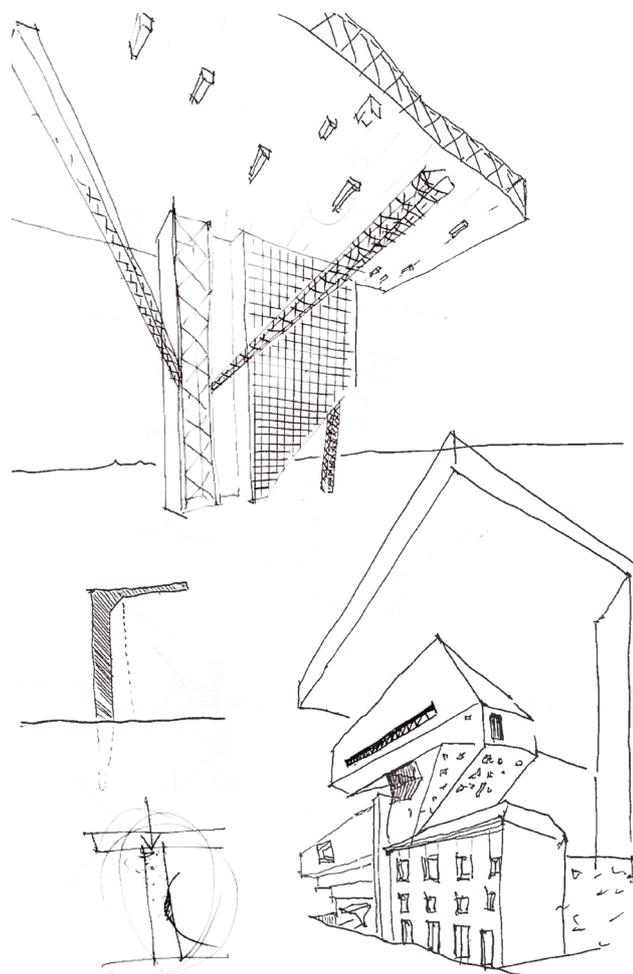


Fig. 8 // Observa-se o volume horizontal com habitáculos acoplados.

Ao prever, que a escolha *a priori*, de um contexto pudesse condicionar a imaginação (as questões políticas têm uma complexidade elevada, podendo o projeto padecer dessa conjectura), decide-se explorar conceptual e formalmente um edifício que, num gesto pontual, contacta com o solo. Embora se tenha abandonado a ideia inicial de colocar o edifício numa fronteira, a escassa área de implantação, foi embrionária do conceito. Isto dá relevo a uma escolha deliberada de privilegiar o desenvolvimento do conceito sobre o contexto - a utopia que de acordo com o seu desenvolvimento se vai apropriando de um contexto adequado.

O estudo do edifício foi aprofundado com o auxílio de um *software* de modelação a três dimensões (Rhinoceros), e por uma fase considerável do processo, apenas se implantava no espaço infinito virtual. Dois paralelepípedos com proporções semelhantes são acoplados, de forma que o volume vertical sirva de suporte ao volume horizontal que se posiciona a dezenas de metros acima do nível do solo, mas deslocado do seu centro de equilíbrio. Esta condição que desafia a própria gravidade, foi também mote para o princípio estrutural que se distingue dos 'standards' de um arranha-céus (Fig.8).

Assim, estavam lançados os vetores, perseguidos e nunca perdidos, que transportaram o projeto deste o conceito até à solução.

Esta estratégia, introduziu uma condição inerente à posição espacial destes elementos. O volume horizontal, possibilita relações verticais com o céu e com a superfície horizontal. Imaginavam-se habitáculos suspensos no lado inferior, que permitissem, através de tecnologia avançada, o próprio transporte para outros possíveis recetores, numa rede global de transporte de habitáculos. O volume vertical, alojaria os espaços destinados à habitação e outros possíveis

usos comunitários. Para esse efeito, dividiu-se a extensão do volume em estratos equidistantes que utilizavam lajes para os independentizar.

O conceito, *tanto pode preceder ou seguir um projeto*⁵, pelas palavras de Bernard Tschumi. É importante frisar que, neste caso, a estruturação de um discurso sucedeu a experimentação, evoluindo-se para uma apropriação de conceitos que validassem os diferentes passos do exercício.

Neste enquadramento, e na procura de um veículo teórico apropriado, a descoberta da visão de Tschumi, quer pelo seu

entusiasmo em procurar restabelecer vetores orientadores de uma prática em 'crise', quer pelo seu foco no utente que engendra eventos através do movimento do corpos no espaço, encontrou-se uma base sólida para desenvolver uma familiaridade de suspeitas e aproximações ao nível das inquietações pessoais.

Pertencente a uma geração de arquitetos contemporânea da reação ao movimento moderno e, como tantos outros em meados dos anos sessenta e setenta, pretendia reformular o entendimento acerca da essência da disciplina. Partilhava uma vontade de (re)definir os princípios da arquitetura, as suas origens, limites e em última instância, um denominador que orientasse uma prática livre das 'verdades' até então divulgadas. É transversal no pensamento de Tschumi uma censura perante qualquer estratégia projetual originada por uma atitude puramente formal, em contrapartida, manifesta que a *arquitetura é tanto sobre espaço como também sobre os eventos que ocorrem dentro desse espaço*⁶.

Iniciando a sua carreira como teórico e professor na Architectural Association⁷, Tschumi desenvolveu, desde 1975 uma posição profundamente politizada, no momento em que ainda se sentiam os efeitos dos acontecimentos de Maio de 1968⁸. Em França, ►

O concurso não lançava quaisquer condicionantes a nível do programa

aqui, tornou-se uma entidade que não prescrevia quaisquer relações de proporção entre os espaços, ou sugestão de usos. Invenção e manipulação do programa eram, portanto, escolhas de projeto.

5. TSCHUMI, Bernard, WALKER, Enrique. *Tschumi on Architecture: conversations with Enrique Walker*. The Monacelli Press, Nova Iorque, 2006, p.10

6. TSCHUMI, Bernard. *Event-Cities 2*. Op.cit., p.12

7. A Architectural Association, é uma das mais antigas e prestigiadas faculdades de arquitetura do mundo, localizada em Londres.

8. Os Acontecimentos Maio 1968 em França, foram marcados por um conjunto de protestos orquestrados por estudantes, e que tiveram repercussões em outros países.

9. BERNARD, Tschumi, WALKER, Enrique, Op. cit., p.15

10. Ibid. p. 15

11. Ibid. p.17

12. Ibid. p.20

13. Ibid. p.19

14. Ibid. p.20

15. Ibid. p.20

16. "The environmental trigger"; "A space: a thousand words"; "The Architectural Paradox"; "Questions of space: The pyramid and the labyrinth"; "Architecture and transgression" ensaios encontrados na coletânea *Architecture and disjunction* de 1996.

17. BERNARD, Tschumi, WALKER, Enrique, Op. cit., p.21

18. Universidade de Columbia situa-se em Nova Iorque.

19. NESBIT, Kate (ed.). *Theorizing a new Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996. p.36

20. Manhattan Transcripts são uma série de desenhos que ilustram os desenvolvimentos de um homicídio em 4 tipologias de Nova Iorque: quarteirão, torre, avenida e parque.

21. TSCHUMI, Bernard, WALKER, Enrique. Op. cit., p.26

um espírito renovador negava as ideias estabelecidas - um cenário visível em todas as áreas, desde a Filosofia até às artes e seguramente no panorama da arquitetura, e que mais tarde, ecoaram em Londres.

Inicialmente fascinado pela análise das cidades de Henri Lefebvre⁹, questionava-se ao manipular a organização espacial de um edifício e o seu programa, poderia também modificar a relação entre os cidadãos e as instituições pelo que, o *papel da arquitetura e do planeamento foi analisado em termos de projeção no terreno, dos propósitos das instituições sociais, como uma tradução fiel das estruturas da sociedade na construção das cidades. Tais estudos reforçam a dificuldade da arquitetura em agir como instrumento político. (...) Ciente de que a organização espacial pode modificar temporariamente o comportamento individual ou de grupo, mas não implica uma mudança na estrutura socioeconómica de uma sociedade reacionária, os arquitetos revolucionários procuraram outros terrenos*¹⁰.

Mas rapidamente apercebeu-se que a arquitetura, pela sua pouca celeridade e custos elevados de produção, tornavam-na uma ferramenta pouco útil na transformação da sociedade, o que o levou a perguntar, *o que é a arquitetura*¹¹?

Esta tendência de reforma, que mostra uma mudança de rumo e de grande questionamento, coincidiu com a sua mudança para Londres, onde, curiosamente, nos mesmos anos estavam a chegar à AA, Rem Koolhaas, Zaha Hadid e Daniel Libeskind, que se tornaram professores, estabelecendo-se um período próspero de experimentação.

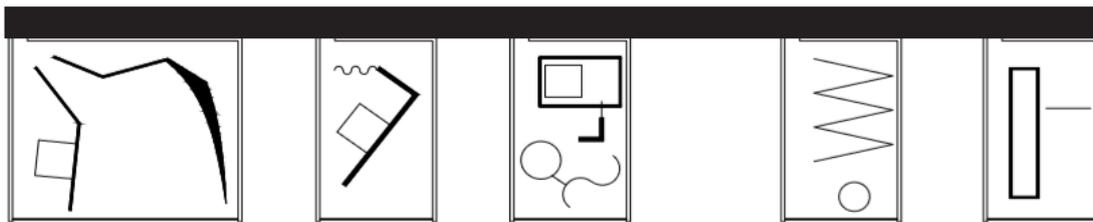
Um fato extraordinário do método de ensino da AA: os alunos eram *responsáveis por escrever os próprios programas (...) ao contrário de outras faculdades, onde o arquiteto é apenas ensinado com o objetivo de se tornar um provedor de serviços, que traduz as necessidades de um cliente na forma construída*¹². Numa das cadeiras que lecionou e ao invés de disponibilizar aos alunos uma lista de divisões com as correspondentes áreas, utiliza textos narrativos de Italo Calvino, James Joyce ou Franz Kafka¹³ como programa, em que a estrutura narrativa e sequencial, dava as pistas para o programa arquitetural, *o desenrolar dos eventos*

*em contexto literário inevitavelmente sugeriu paralelismos com o desenrolar de eventos em arquitetura*¹⁴. O entendimento do programa, como uma ferramenta manipulável surge aqui, inspirado por James Joyce, que desconstruía a estrutura das narrativas¹⁵.

Enquanto professor, desenvolveu um discurso teórico independente de projetos construídos, tratando assuntos que se prendiam com os paradoxos da arquitetura, publicado nos ensaios de 1971¹⁶, onde evolui acerca do pensamento do espaço urbano (*The Environmental Trigger*) para um enquadramento conceptual (*The Architectural Paradox; Questions of Space*) - um retorno à essência. Assim, abria o campo de observação, podendo abranger outras áreas como a dança, cinema, música, etc. Ao adotar o termo abstrato *espaço como orientador de uma prática, possibilitava a substituição do termo arquitetura*¹⁷ estabelecendo, desse modo, pontes com outras áreas.

Já em Nova Iorque, onde viria a ser reitor da Universidade de Columbia¹⁸, conhece vários artistas que operavam nos campos do cinema, da cultura dos media, e a comunidade artística conceptual, que tal como ele, recusavam a *forma* no sentido convencional. Para Tschumi, as áreas que também utilizam o termo, estão nos *limites* da arquitetura e acreditava que esta era uma zona estratégica de operatividade, que possibilitaria a novas interpretações e a uma outra perspetiva. Kate Nesbitt explica que a pertinência desta atitude está em *testar os limites da disciplina, a descoberta dos seus contornos, que, através do confronto com outras áreas, subjuga as suas premissas a uma crítica radical*¹⁹.

Após anos de escrita, Tschumi inaugura uma fase de produção de desenhos onde colocava à prova, através dos meios de representação disponíveis, o que já tinha teorizado anteriormente. Tschumi constata uma mudança de método, quando começa a elaborar os Manhattan Transcripts²⁰ (Fig. 9), referindo que *correspondeu à passagem da dualidade conceito versus experiência para espaço versus evento*²¹ utilizando o desenho para evoluir a sua definição de arquitetura. Quando pela primeira vez, analisa documentos de teoria de filme, confessa que encontrou paralelis-



mos entre as suas inclinações e o que já tinha sido teorizado pelos cineastas, concretamente, o movimentos dos corpos no espaço, e as próprias *técnicas de montagem, sequências frame-by-frame*²². Aqui surge a ideia de programa, comparada com o conceito de guião.

*O que me fascinou (...) é que eu podia tomar um programa e dismantelá-lo, cortá-lo, e reconfigurá-lo da mesma forma que faço com qualquer material visual. (...) Por outras palavras, pode ocorrer um homicídio no início, um homicídio no fim, ou dois homicídios no meio*²³.

A noção de programa consequente do guião, introduzia o *elemento dinâmico através do movimento dos corpos no espaço*²⁴. Interessava-se particularmente pelo método de **edição** de filmes: *os frames podiam ser cortados, reconfigurados e organizados sequencialmente. Se os escritores manipulavam os textos ao nível da gramática e da sintaxe, não poderiam os arquitetos fazer o mesmo ao nível do programa*²⁵? E mais ainda, se os arquitetos podem manipular a parede e submetê-la a operações de repetição, escala ou rotação, não poderiam os arquitetos submeter os eventos à mesma lógica? Isto levantava uma exploração em que a relação entre programa e edifício, podia ser de *simpatia* ou de *artificialidade*²⁶, i.e., as atividades mais convencionais podiam ocorrer nos espaços mais complexos, tal como o oposto.

A segunda relação, aquela de artificialidade, parecia *mais interessante*²⁷ porque contrariava os teoremas funcionalistas. A esta relação Tschumi chama de *disjunção* entre a *forma expectável* e *uso expectável* (estádio em SoHo).

Podem estabelecer-se pontes com o programa que veio a desenvolver-se no projeto da torre submetida a concurso. A intenção inicial estava ligada a uma atitude de dar espaço parecida com a dos Lacaton y Vassal²⁸ ainda que circunscrito a um limite que defi-

nia o fogo. O programa estabelecido para o edifício seguiria uma lógica de propiciar aos usuários uma gama de espaços, desde pequenos estúdios a pavilhões; desde o *existenzminimum* até ao luxo, propiciar-se-ia, deste modo, o leque alargado de oferta.

Na Fig. 9 é possível, dentro de uma ainda rígida e burguesa organização (barra preta), constatar-se o aparecimento de espaços que remetem a módulos, onde é dado o espaço para que as paredes que conformam os “subespaços” seja determinada pelo utente. Tenta-se quebrar com o formalismo imposto pelo desenho tradicional de um fogo.

Ao programa habitacional, pretende-se inventar um novo programa, aquele que privilegia o surgimento de espaços com uso indefinido, uma exploração programática - que em última análise, não ficou definida, mas deixada em aberto. Apenas sugere-se que nos pisos da torre, uma complexidade de programas, desde habitação até entretenimento, possam coexistir.

*Poucos tiveram a coragem de explorar a relação entre a elaboração formal dos espaços e a invenção de programas.*²⁹

Procurava-se que a organização espacial fosse mais inventiva, então reduzem-se os elementos estáticos àqueles que impliquem necessariamente uma função estrutural - os pilares. Os espaços sobranteriam a uma segunda *layer*, mais livre, composta por volumes, paredes amovíveis ou acopláveis que de acordo com o **gosto**, podiam então traduzir-se em formas distintas. ■

22. TSCHUMI, Bernard, WALKER, Enrique, Op.cit., p.35

23. Ibid., p.41

24. Ibid., p.35

25. TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1996. p.146

26. Ibid., p.147

27. Ibid p.147

28. Anne Lacaton e Jean-Philip Vassal, são conhecidos pela aplicação de membranas inspiradas em estufas, que quando aplicadas sobre edifícios criam espaços *in-between* sem a atribuição de uma função específica.

29. TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Op.cit., p.141

Fig. 9 // Um corredor (barra preta) distribui para habitáculos de diferentes tamanhos, onde se dispõem objetos livremente dentro dos limites das 4 paredes ▲

1. TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Op.cit., p.140

2. Ibid. p.139

3. Ibid.

4. BERNARD, Tschumi, WALKER, Enrique, Op. cit., p.28

5. Ibid.

6. TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Op.cit., p.121

7. Ibid., p.122

8. Ibid., p.128

9. Ibid., p.127

10. Ibid., p. 28

11. Ibid., p.155

12. Ibid., p.154

13. Ibid., p.155

14. Ibid., p.157

Havia uma exacerbação de preocupações estilísticas à custa das programáticas (...). Do modernismo ao pós-modernismo, a história da arquitetura foi sub-repticiamente transformada numa história de estilos. Esta perversa forma de história emprestada da semiótica, a habilidade de “ler” camadas de interpretação, reduziu a arquitetura a um sistema de signos superficiais, à custa das recíprocas, indiferentes ou até conflituosas relações entre espaço e eventos.¹

Se se constatava um período de revivalismos quer seja o *historicismo* ou o *formalismo*², Tschumi perguntou se podia dar o contributo à arquitetura de que *não há espaço sem evento, ou arquitetura sem programa*³. Enquanto que as questões estilísticas podiam interessar alguns arquitetos, ou mesmo aqueles que projeta-



vam edifícios para serem consumidos instantaneamente como anúncios publicitários, Tschumi desenvolve uma abordagem teórica acerca do *programa*, que tem intrínseco as atividades, que ocorrem dentro dos espaços e que ‘tradicionalmente’ prescreve uma relação de casualidade entre o espaço e a *ação* ou *uso*: teorema funcionalista.

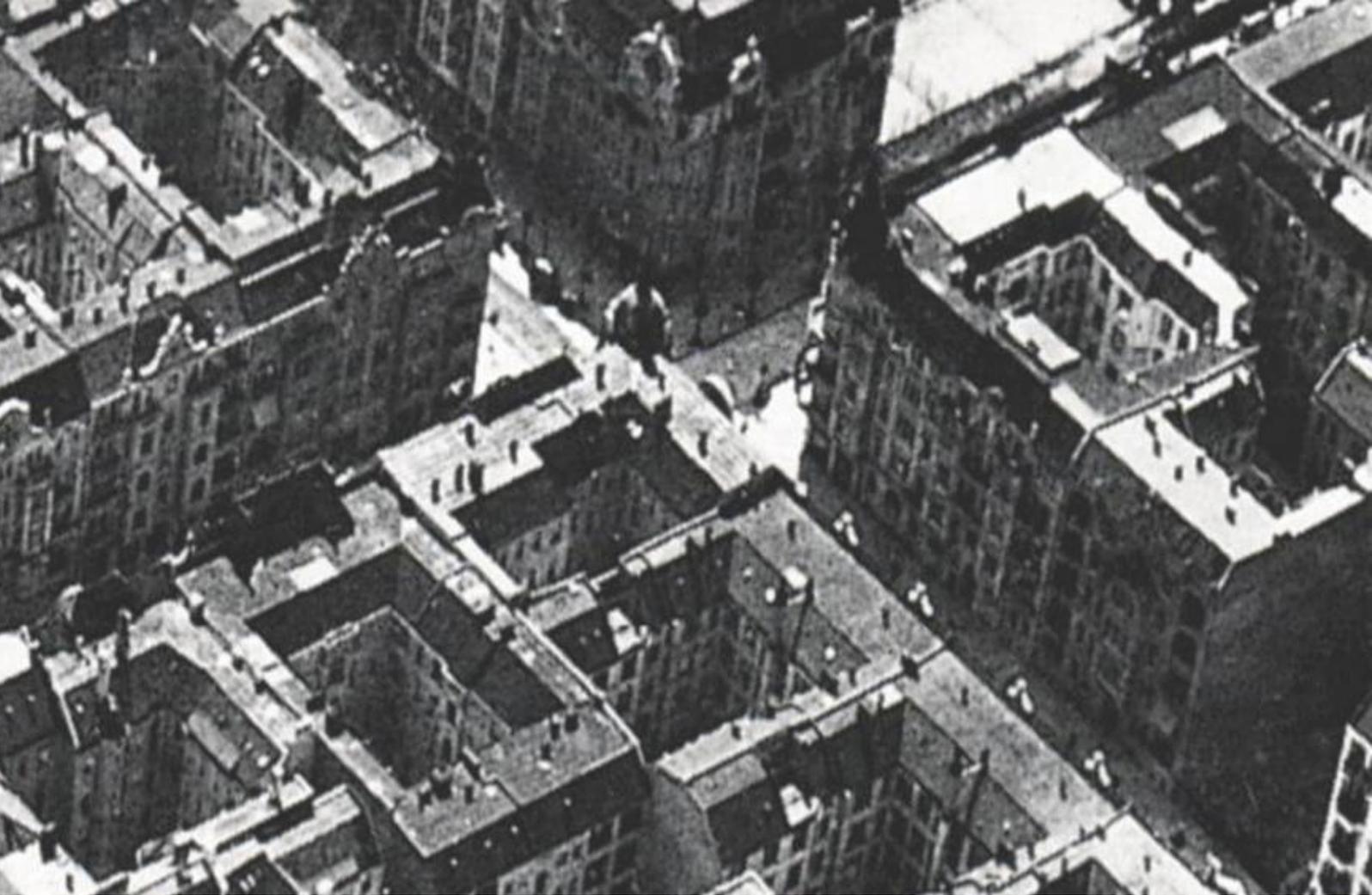
O que encontrou nos limites da disciplina, permitiu oferecer a distância necessária para afirmar que a arquitetura deve ser lida de acordo com a interação entre o espaço e o utilizador. O espaço construído não tem importância *no que é* (espaço *tout court*), *mas no que faz* (performance)⁴.

Em *Violence of Architecture, o manifesto de pós-teorização dos Manhattan Transcripts*⁵, utiliza a metáfora *violência*⁶, para descrever a relação que se estabelece entre a esfera do espaço e a do utente, que embora tenham lógicas diferentes confrontam-se quando se dá a intrusão de um corpo na ordem de um espaço.

Partindo da assunção de que os corpos e os espaços interagem numa relação de *violência*, será simétrica esta interação? Exercerão os *espaços um ato de violência sobre os corpos*⁷, ou o oposto? Mas a questão não se prende com determinar qual a entidade que exerce força sobre a outra, ambas existem independentemente, mas qualificam-se e alteram-se mutuamente: os eventos qualificam os espaços bem como o oposto. Desde os rituais em que a interação é totalmente *expectável e mecanizável*⁸ (reciprocidade) até à grande exposição do *Cristal Palace*⁹ (indiferença), que acomodava eventos de diferentes naturezas - as relações de violência estão alures entre estes dois extremos.

Quando ocorre a alteração do *pro-*

► Fig. 10 // Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, episódio 2: o quarteirão, 1970.



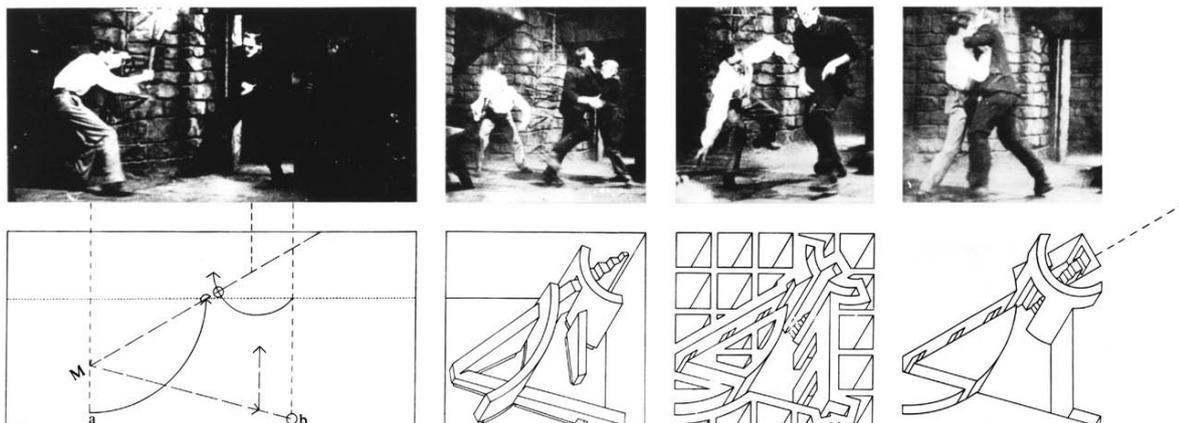
grama de uma igreja para um clube noturno, uma mudança de 'sentido' ocorre. Embora ambos existam independentemente, alteram largamente a sua condição quando se intersejam. A própria mudança de programa é sintomática de outras forças (especulação, gentrificação, etc.), e o grau de violência quer seja uma pessoa a dormir na sala ou um concerto na capela Sistina são apenas alvos de juízos subjetivos - *as expectativas culturais meramente afetam a percepção da violência, mas não alteram a sua natureza: agredir fisicamente um companheiro é entendido de forma distinta de cultura para cultura*¹⁰.

Percebendo-se a relação entre a esfera do espaço e do utilizador como dois

polos que qualificam o fenómeno arquitectónico, Tschumi adianta que ao introduzir o fator tempo na equação, como elemento ativador desse fenómeno, estamos perante uma sequencialidade. A *sequência arquitectónica inclui ou implica três relações*¹¹.

*Primeira relação interna: sequência transformacional*² que corresponde ao método de trabalho, a escolha das ferramentas de processo, e é essencialmente intuitiva, produto dos precedentes - hábito; *segunda relação externa: sequência espacial*³ espaços ao longo de eixos, espaços fixos ligados por um vetor de movimento. Escala, proporção, ritmo, frequência, são substantivos muitas vezes atribuídos a estas sequências; *terceira re-* ▶

▲ Fig. 11 // Vista aérea de Berlim. O movimento dos corpos na Figura 10 que escava ou adiciona volumes a uma composição arquitectónica, é idêntico ao modo como a luz escava o volume monolítico dos quarteirões da cidade.



A redução da arquitetura como forma de conhecimento num conhecimento da forma¹⁵.

O círculo artístico das artes performativas e conceituais, que nos anos 70 exploravam o sentido da arte além da matéria (forma), a descontextualização, a valorização da ideia sobre o objeto, os realizadores de cinema que manipulavam os *frames* e os organizavam em dispositivos de montagem, os métodos de anotação de movimento característicos das coreografias, deram pistas a Tschumi para uma definição da arquitetura indissociável do seu conteúdo além da forma - a vivência.

*lação externa: sequência de eventos*¹⁴ estão sobrepostos sobre a segunda camada, determinam usos, atividades, casualidades. Intensidade, calma, público, privado, são substantivos muitas vezes atribuídos a este tipo de sequência.

Foquem-se as duas últimas relações: *Existirá alguma ligação causal entre um sistema formal de espaços e um sistema de eventos? (...) espaços cilíndricos remeterão para religião e retangulares para indústria? (...) Existe uma homologia entre sistemas, (...) entre forma e função?*¹⁶ Uma pergunta retórica, que incide sobre a questão do programa, i.e., o mesmo que perguntar qual das sequências surge primeiro: a organização espacial de uma cozinha, ou o ritual ou evento adequado de cozinhar. O programa é o produto da relação que se estabelece entre a sequencialidade de espaços e a sequencialidade de eventos, podendo cair entre três categorias que qualificam essa relação programática.

Indiferença: Constata-se uma relação desta natureza quando a lógica espacial é independente da lógica do evento. Pátios, espaços designados de “flexíveis”.

Reciprocidade: Quando o espaço e evento tornam-se totalmente dependentes, a ação é programada. A lógica do espaço está totalmente conectada com a lógica do evento. Casas de banho, cozinhas, ou espaços desenhados para movimentos: corredores, escadas, rampas.

Conflito: Também podem as duas esferas de espaço e evento colidir, por exemplo, quando se dorme em uma cozinha. A ação que ocorre num espaço contradiz o uso que comumente é atribuído a esse espaço. Consideradas as duas condições de espaço e evento, Tschumi adianta que, se qualquer

sequência implica necessariamente o movimento de um corpo no espaço, o fator tempo introduz o fator dinâmico. Tschumi afirma que a sua *presunção inicial era de que a arquitetura começa com o movimento. Por outras palavras, uma pessoa entra num edifício e passa por ele*¹⁷.

Por consequência, qualquer *significado*¹⁸ de uma situação arquitetônica está dependente da relação *SEM* (Space / Event / Movement)¹⁹. A sequência que dita o programa, é por hipótese um dispositivo de montagem, que pode ser manipulada pelo arquiteto e implica um acumular de *frames*.

Se a arquitetura é a construção de uma narrativa, i.e., um ato criativo de disposição de partes de programa - uma sequencialidade de condições *SEM*, um arquiteto pode utilizar esse instrumento para potenciar o surgimento de eventos inesperados. Tschumi, refere por exemplo, que ao chocar partes privadas e públicas de um programa, essas relações podem emergir. Através da consideração dos eventos como uma condição independente dos espaços, alarga a análise dos fenômenos arquitetônicos, enriquecendo as considerações que se podem atribuir à arquitetura, além da forma, expressão, ou estilo.

Acerca das cidades de grelha ou até da sequencialidade repetitiva do quarteirão de Berlim, afirma que embora o espaço *de per se* seja simples na sua composição, as condições que ele propicia podem originar eventos variados. *Assim, podemos ter uma sequência repetitiva de espaços (os pátios sucessivos de um bloco de Berlim) juntamente com uma sequência aditiva de eventos (dança no primeiro pátio, luta no segundo, patinagem no terceiro)*²⁰.

Analise-se um projeto de Kersten

15. *Ibid.*, p.140

16. *Ibid.*, p.148/49

17. TSCHUMI, Bernard, WALKER, Enrique, *Op. cit.*, p.26

18. TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. *Op.cit.*, p.162

19. *Ibid.*, p.163

Geers e David Van Severen, do estúdio OFFICE²¹, através das considerações exploradas acima, onde a repetição de um princípio organizacional simples - o quadrado, é utilizado.

O texto seguinte descreve o projeto para uma cidade de raiz, que na sua essência é constituída por praças e paredes (edifícios) cruciformes, através de uma organização de retícula.

*Esta cidade, projetada para 500k residentes, é organizada como uma sequência de salas que são formadas pelas “muralhas da cidade”. Os espaços entre as muralhas são salas sem conteúdo e proporcionam espaço para um maior desenvolvimento urbano. O conteúdo futuro é o mobiliário dos quartos. (...) desta forma, eles cumprem o único papel que pode ser atribuído à arquitetura: fornecer uma inércia específica contra a instabilidade da própria vida.*²²

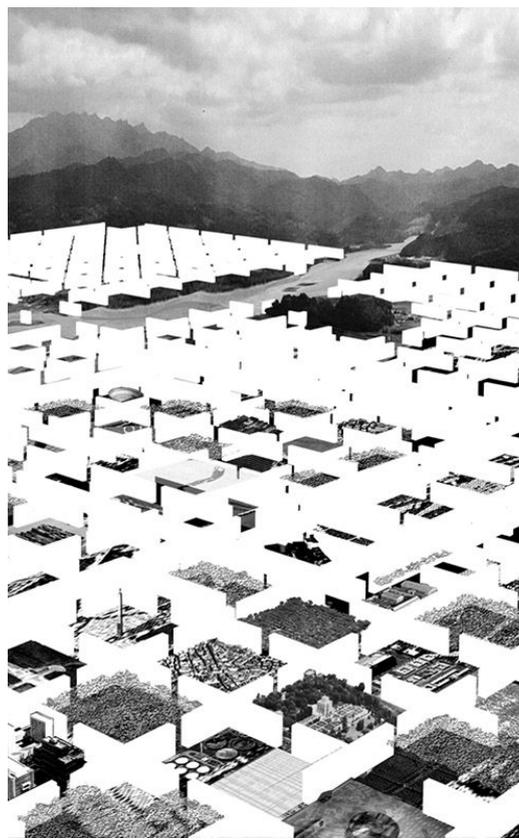
Dentro de um parâmetro simples, os elementos de topografia e de curso de água, introduzem as exceções. Na Fig.12, pode constatar-se o uso propositado de uma mancha branca para indicar a posição de um edifício cruciforme. A sua expressão não tem qualquer importância para o sentido da imagem, apenas sugere-se o seu volume. Os tabloides e o movimento das pessoas nas praças da cidade, oferecem uma vivência diversificada, através dos programas excepcionais que são dispostos nas salas (analogia que utilizam para denominar praça). *Tschumi afirma que as cidades grelha, (...) produzem estruturas onde o significado é derivado da ordem da experiência, ao invés da ordem da composição*²³. Toda a extensão da cidade de Berlim é plana, os diferentes bairros, embora partilhem de ruas idênticas diferem não pelas qualidades arquitetónicas, mas pela diversidade de pessoas, montras etc.

No projeto desenvolvido em concurso, pretendia-se transportar para os estratos do arranha-céus condições (e agora, utilizando o acrónimo) SEM peculiares em uma torre. O choque entre usos é idealmente programado, recorrendo-se a tecnologia avançada. O som, que muitas vezes condiciona as ações humanas em proximidade, utiliza dispositivos que bloqueiam a sua

propagação: “um estúdio de música ao lado de um hotel”. Enquanto que em uma torre convencional monofuncional (escritórios; habitação) ou mesmo as que empilham partes de programa: escritórios nos primeiros 30 pisos, hotel nos 20 seguintes e habitação nos 8 últimos, em Varvara as partes de programa chocam criando situações inusitadas. Alegoricamente, os exemplos dados por Tschumi (*salto com vara na capela*²⁴) encontram em Varvara espaço para existir.

*Every floor is a stage where different actors can play with each other: volumes, pillars, and planes intersect, scale, move, and interact in multiple ways creating spaces where the limits can take a classic wall condition, curtain, vapour cloud, laser beams, lights, and sensors that control sound propagation, allowing the occurrence of places for different life events. Shadow and light, clear and blurry, music or silence, open and close - the qualities of spaces can be immensely diverse*²⁵.

O parágrafo acima, está presente na memória descritiva do concurso, e descreve o ambiente que se procurava estabelecer nos diferentes pisos, que, tal como salas, as diferentes mobílias e peças, estão dispostas com um grande grau de liberdades, respondendo às necessidades programáticas passíveis de flutuações. ■



20. Ibid., p.168

21. Office Studio foi fundado na Bélgica por Kersten Geers e David Van Severen.

22. Em: <<http://officekgdvs.com/>>

23. TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Op.cit., p.161

24. Pole vaulting in the chapel significa fazer salto em altura dentro de uma igreja. Ibid. p.147

25. Excerto não traduzido para português, por escolha do autor. Corresponde a uma parte da memória descritiva do projeto presente no primeiro painel submetido a concurso.

Fig. 12 // Cidade para 500k habitantes, OFFICE em colaboração com DOGMA, 2005

LA VILLETTE

Bernard Tschumi

1. TSCHUMI, Bernard. *Event-Cities 2*. Op.cit., p.123

2. Em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6a2dLVx8THA>>

3. TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Op.cit., p.174

4. *Ibid.* p.176

5. *Ibid.* p.175

6. ROUILLARD, Dominique. Op.cit., p.123

7. Op.cit., p.175

8. TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Op.cit., p.175

9. *Ibid.*

10. Filosofia: Jacques Derrida. Em: <https://www.youtube.com/watch?v=H0tnHr2dqTs>

11. Entrevista a Jacques Derrida, por Eva Meyer, "Architecture Where Desire Can Live," *Domus* no.671 (Abril 1986). p.18

12. TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Op.cit., p.193

Enquanto que o exposto até agora refere-se à prática teórica de Tschumi, o acontecimento que sucedeu foi particularmente relevante tanto para o seu percurso profissional, como para "nós", que pudemos observar a materialização dos conceitos¹, numa complexa obra construída - o parque de La Villette, em Paris. Surgiu no momento em que pôde utilizar um *programa albeio* para testar todo o corpo teórico que tinha desenvolvido até à data, concretamente, uma vincada crítica ao formalismo e uma inclinação derivada do pós-estruturalismo que afirma a contingência e volatilidade da cadeia de significação² - em arquitetura, entre programa e edifício.

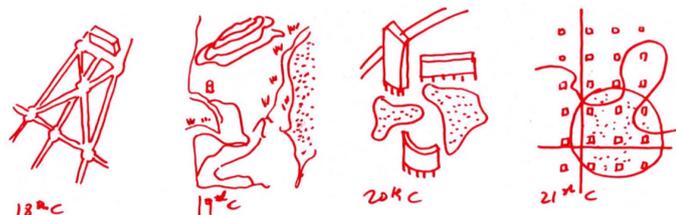
O surgimento de um contexto real - físico, político e social - implicou necessariamente uma problematização e análise da sociedade do final do Séc. XX, uma circunstância marcada pela *disjunção entre forma, uso e valores sociais*³. Acerca dessa conjectura, afirma que *se o mundo implica dissociação e destrói unidade, a arquitetura inevitavelmente refletirá esse fenómeno*⁴. Influenciado por um livro de Michel Foucault 'Madness and Civilization' que analisa a condição da loucura, Foucault, na sua abordagem arqueológica da história, afirma que os doentes psiquiátricos eram tratados de forma distinta. Ao invés de serem cunhados de loucos eram apenas diferentes, e desafiavam os limites da razão. Se a análise de Foucault *permite levantar questões sociológicas*⁵, também hipoteticamente poderia levantar uma questão arquitetónica. Dominique Rouillard ainda admite que a psicanálise foi introduzida por Kiesler, que propunha uma abordagem da *totalidade do homem*, em que o subconsciente *era tão (ou mais importante) que as suas necessidades*⁶.

O conceito de loucura foi introduzido no discurso de modo a demonstrar duas questões: opondo-se ao racionalismo, que Tschumi chama de *boa arquitetura*⁷ - composição, hierarquia, simetria, função - ao qual substituem-se análogos da loucura: dispersão, fragmentação, quebras, choques. Por outro lado afirma que, tal como *todos os círculos precisam de loucos que marquem a sua própria negatividade*⁸ (ou forma de ver o mundo), *também a arquitetura necessitará de extremos e interdições*⁹.

Tal como Derrida defendia, o objetivo seria o de trazer para o discurso conceitos que historicamente pareciam estar desprivilegiados (fala sobre **escrita**, razão sobre a **paixão**), e que pertenciam ao *campo do irracional*¹⁰. Tendo em conta que cada conceito é fruto de uma construção deviam estes ser desconstruídos, *porque tomando-os como garantidos poderia restringir o pensamento*¹¹.

Tomando como ponto de partida uma rejeição de quaisquer relações causais - a quebra entre significado e significante, que na linguística corresponde à contingência do signo - em arquitetura, espaço/ação; forma /função: o dispositivo escolhido *point/grid*, atingia os objetivos desejados: um sistema que, *contra os teoremas funcionalistas* (causa-e-feito entre programa e arquitetura), *possibilitaria uma estrutura organizacional independente do uso*¹², uma estrutura sem hierarquia. A ordem, que reiterou grande parte da produção ►

Fig. 13 // Esquemas que comparam a organização do Parc de la Villette, com um jardim oitocentista, natural artificializado e cidade modernista



13. folie (Fr.), tradução portuguesa: loucura. Substantivo adotado por Bernard Tschumi para se referir às construções vermelhas do parque de la Vilette

14. TSCHUMI, Bernard, WALKER, Enrique, Op. cit., p.50

15. Ibid.

16. Ibid, p.53

17. Ibid., p.53

18. Em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Finnegans_Wake>

19. Em: <<http://www.tschumi.com/projects/49/#>>

20. TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Op.cit., p.193

arquitetônica, como reflexo do progresso, é para Tschumi inaplicável, devendo o projeto traduzir essa realidade.

O consequente final da *madness* (loucura) são as *folies*¹³, que se constituem de realidades dispersas que, quando agregadas, podem gerar textos abertos, sempre possíveis de ser interpretados. Mas a teoria não permite traduções literais em contextos reais - de seguida, analisa-se a materialização objetiva dos conceitos precedentes.

*Foi relativamente simples para mim lidar com a complexidade por causa do trabalho anterior: o projeto seria focado em torno de espaço, evento e movimento*¹⁴.

O projeto deveria projetar-se no futuro, manifestando as inclinações socialistas do partido então no poder, referindo Tschumi, que *naquele programa, havia uma clara direção para a cidade, particularmente a cidade do futuro*¹⁵.

O lugar onde antes estavam mata-douros que ocupavam 125 hectares, integrou a iniciativa de desenvolvimento da cidade de Paris, a par com os projetos da pirâmide do Louvre, o arco de La Défense, etc. Já se encontravam no local, o Museu de Ciência e Indústria e a Grande Halle dotando o parque de um caráter cultural. O programa sugeria a introdução de uma nova tipologia de parque: o *parque urbano*¹⁶ que se distingue dos referentes clássicos de um parque oitocentista geometrizado que privilegia os pontos de fuga (fig. 13 extremo esquerda) - hipótese percorrida por Léon Krier que também participou no concurso, o natural artificializado (fig. 13 esquerda) perseguido pelos arquitetos paisagistas, ou a cidade jardim moderna (figura 13 direita), mas que ao invés, se projeta para atividades culturais.

As tendências paisagistas, ou de criação de um *oásis* na cidade de Paris foram excluídas. Em contrapartida, uma heterogeneidade de partes de programa tornavam-no uma parte integrante da cidade. Teatros, restaurantes, galerias de arte, espaços de trabalho de pintura e música, projeção de vídeo, parques infantis, e certamente, espaços verdes deveriam ser articulados de forma inteligente por um arquiteto que lançasse as regras e construísse as partes destinadas a usos.

Tendo em conta a presença dos grandes equipamentos, Tschumi diz que *rejeitou-se a introdução de outro volume*¹⁷, ao invés distribuem-se por toda a extensão do terreno uma solução simples: uma malha de linhas que, ao se intersetarem criam pontos de intensidade.

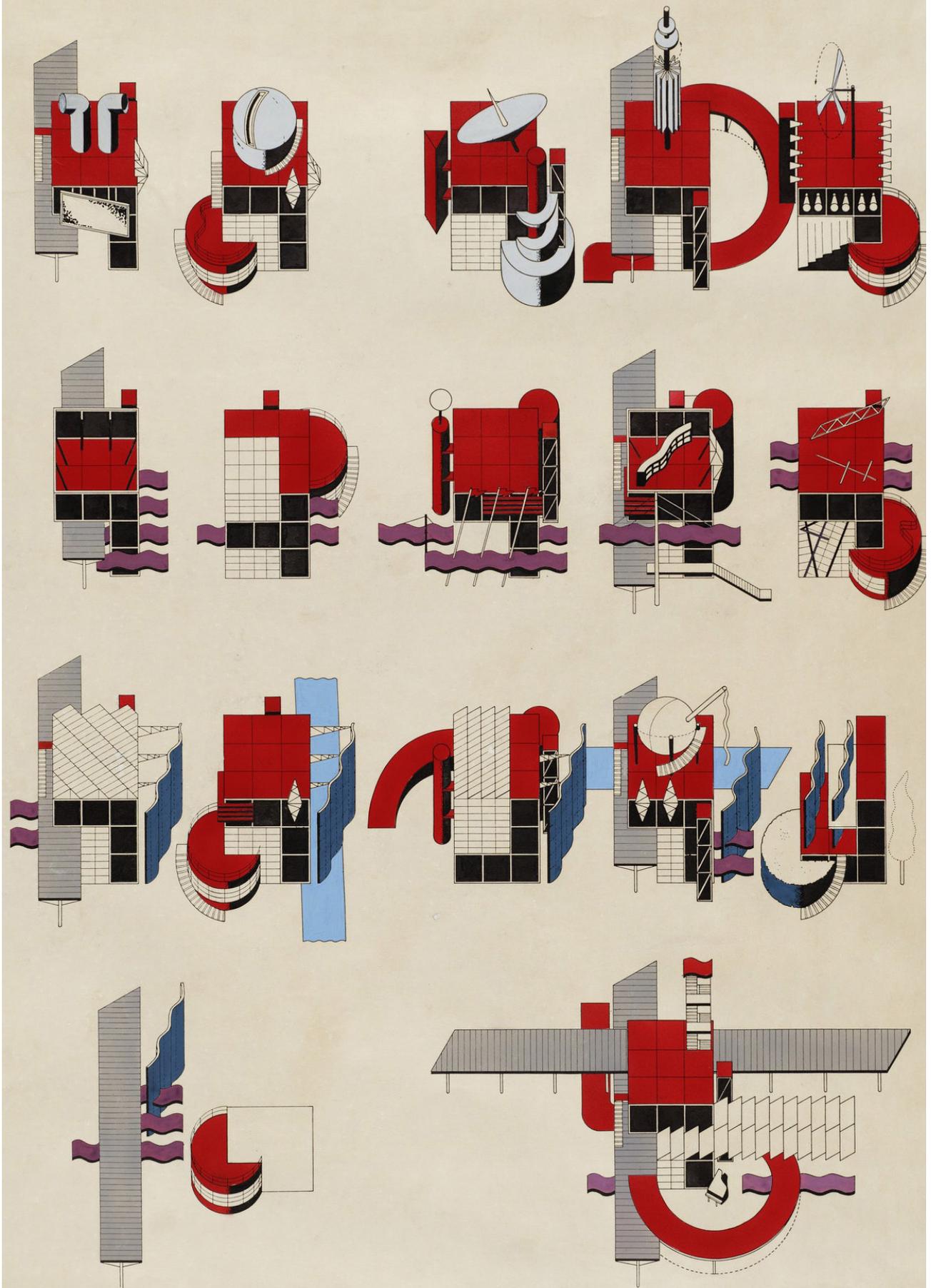
Encontra-se em Parc de La Vilette o princípio que já tinha sido explorado em Joyce's Garden, um exercício académico que utilizou o texto *Finnegans Wake* (Fig.14) de James Joyce como programa para um local específico - Covent Garden, em Londres. O texto é um dos *mais destacáveis exemplares da escrita experimental*¹⁸, por desafiar o leitor através da utilização de termos como neologismos, trocadilhos, e palavras com dezenas de letras, que o tornam um texto que embora difícil, permite a uma multitude de interpretações. A disposição de uma grelha de pontos com coordenadas correspondeu à implantação das várias intervenções dos alunos, resultantes duma heterogeneidade de interpretações arquitetónicas de um texto. *Joyce's garden de nenhum modo pretende reconciliar as disparidades resultantes da sobreposição de um texto sobre o outro; evita a síntese, ao invés, encoraja as opostas e muitas vezes conflitantes lógicas dos diferentes sistemas*¹⁹.

Adicionam-se outras duas camadas, que quando sobrepostas, desafiam qualquer noção de composição ou hierarquia: as colisões entre os sistemas de pontos, linhas e superfícies dissociam o parque de um caráter unitário, possibilitando que se contaminem. Tschumi refere que quando confrontado com um programa urbanístico, a sua estratégia foi de *mediação, a procura de intermediário entre o sítio com todas as suas condicionantes, e um conceito exógeno, para além da cidade e do programa*²⁰. Dominique Rouillard afirma que a estratégia de Tschumi, é a prova de que é possível construir uma organização espacial sem fazer referência a regras de composição, hierarquia ou ordem.

Em geometria, três famílias de condições geométricas produzem a complexidade do espaço: ponto; dois pontos que originam uma linha; uma reta e um ponto que origina um plano. Por comparação, as atividades desempenhadas pelos corpos no

Fig. 15 // Representação axonométrica de todas as folies do Parc de la Vilette.

AS FOLIES SÃO VERMELHAS



23. ROUILLAR, Dominique, Op.cit., p.124.

25. TSCHUMI, Bernard. *Event cities 2* Op. cit. p.69

24. Ibid., p.12

25. TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Op.cit., p.193

26. Ibid., p.193

27. Ibid.

espaço, podem também sugerir geometrias ideias. Um violinista poderá representar um ponto. Uma pessoa que corre poderá representar uma linha, e uma equipa de futebol funciona perfeitamente dentro dos limites de um retângulo. Transportando esta lógica para o desenho de três sistemas resultou nas camadas projetadas nos terrenos do Parc de la Villette, três estratégias aparentemente díspares, que quando colocadas no local, e considerando as preexistências, estabelecem a relação de *mediação*.

O *Point* resulta da interseção de linhas perpendiculares que são projetadas no terreno e funcionam como um íman que atrai uma realidade dispersa, a agregação de geometrias que correspondem partes de programa, o denominador comum que, além de organizar, atribui um caráter identitário. Os pontos correspondem a ancoragens de partes que chocam para originarem as *folies*.

Rouillard afirma que Tschumi insistiu em chamar os pavilhões de *folies* (apesar da pressão das autoridades), o que *claramente mostra a importância que dava à loucura*²². As *Folies* (*program condenser*²³) nascem de uma geometria simples (cubos de 10 metros que são subdivididos em parcelas de três, em todas as direções), que se oferecem, pela sua simplicidade a ser transgredidas através de interseções, colisões e choques de outros elementos do vocabulário arquitetónico: rampas introduzem vetores de movimento, escadas, etc - *Contaminação*. Um mínimo de identidade é preservada - a norma - enquanto que os apêndices permitem as flutuações subjacentes a outros intervenientes - eventos, orçamentos, intenções, introduzindo a diferença quer visual, quer programática. Idealmente, as partes podem ser agregadas ou subtraídas, permitindo o programa modificar com essas operações; a estrutura pode mutar, mantendo o seu caráter identitário, mas independente do uso. É possível constatar que todas as *folies* pertencem à mesma família, mas o grau de desvio à norma determina a sua função.

Na *Cinématique promenade*, Tschumi refere que as analogias do cinema são úteis para descrever a linha curvilínea que serpenteia a extensão do parque, uma materialização da lógica dos *Manhattan Transcripts*. Tal

como os *frames* independentes da fita de um filme, os vários jardins temáticos agregam-se exaltando o processo de *montagem*, que é apenas uma hipótese de uma multiplicidade de combinações entre muitas outras. Enquanto que o arquiteto é comparado com o realizador, aquele que lança as coordenadas do percurso, cada *frame* (ou jardim temático) está permeável a manipulações alheias. Intervenções posteriores não colocam em causa a coerência do sistema lançado à partida - *Substituição*.

O projeto resulta então da utilização de dispositivos de *sobreposição* (3 sistemas), *juxtaposição* (choques originados) e *permutação* no fator tempo: os elementos estão passíveis de serem permutados²⁴ que organizam uma complexidade de condições que pertencem quer à esfera da lógica das coisas, quer à lógica dos eventos.



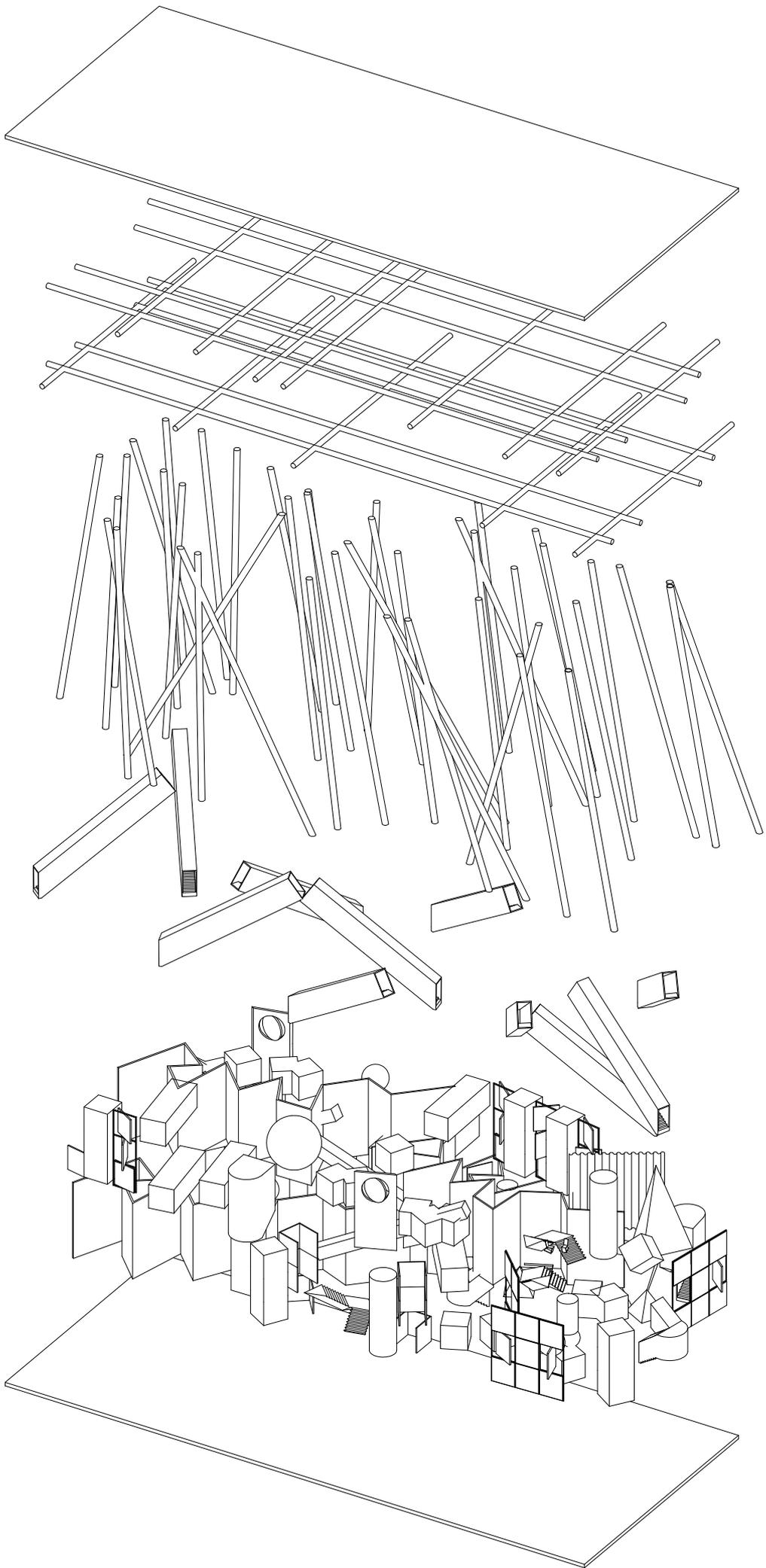
De toda a abordagem organizacional do parque resultam aspetos que podem ser comparados a estratégias perseguidas no exercício submetido a concurso:

1. Estrutura independente do uso. *A circunstância geral do projeto, era então, encontrar uma estrutura organizativa que poderia existir independente do uso, uma estrutura sem centro ou hierarquia (...) uma estrutura que negava a assunção simplista de uma relação causal entre programa e a arquitetura resultante*²⁵.

2. Eliminação do arquiteto através da sobreposição de sistemas: impossibilita a composição. *A sobreposição de três sistemas coerentes nunca pode resultar num sistema super-coerente*²⁶. Sendo a grelha um referente histórico com múltiplas conotações, adquire o estatuto de *signo sem origem*²⁷. O arquiteto, lança os parâmetros que podem ser aplicados a outros contextos. A ideia clássica do arquiteto que desenha tudo, em todas as escalas não tem sentido neste projeto.

3. Nega coesão através da aplicação de um princípio que pode ser estendido infinitamente, questionando também a própria noção de limite. Um sistema aberto, que pode sofrer alterações e apropriações, mas que tem energia suficiente para manter uma identidade. ■

Fig. 16 // Organigrama axonométrico, representativo das famílias de componentes de Varvara: lajes, pilares, vigas, acessos verticais, e as mobílias.



**COMO QUER REALMENTE
ZER OS DESEJOS DOMÉSTI-
TAS TÊM OS ARQUITETOS
RAÇÕES DOS CLIENTES? ◆
DA CASA SUB-URBANA SER
TORRE? ◆ ATRAVÉS DE
TABELECEM AS ÁREAS AT-
GADO? E OS ACESSO? ◆
SEGURANÇA? PODERÁ UM
NELA E COLOCAR A CABEÇ
É VIVER NUMA TORRE, PR
ÇÕES DE ELEVADOR? ◆ T
BOA INTERAÇÃO? ◆ QUE**

**VIVER? ◆ COMO SATISFA-
COS? ◆ QUE FERRAMEN-
PARA TRADUZIR AS ASPI-
PODERÃO AS QUALIDADES
EM CONFIGURADAS NUMA
QUE PARÂMETROS SE ES-
RIBUÍDAS A CADA AGRE-
E OS REGULAMENTOS DE
A PESSOA ABRIR UMA JA-
ÇA NO EXTERIOR? ◆ COMO
RISIONEIRO DAS DESLOCA-
ERÃO OS VIZINHOS UMA
PROGRAMAS CONJUGAR?**



Nesta fase da dissertação, pretende-se objetivamente dar a conhecer os passos que foram determinantes para a formalização da solução apresentada. Um projeto assente numa *displaced reality*¹, um projeto que se situa entre as impossibilidades de concretização e o desejo de exemplaridade para modelos contemporâneos de comunidades em altura; entre a plausibilidade da estrutura e a sensualidade de uma escultura. Tendo em conta esta condição híbrida, este, socorre-se tanto de projetos construídos, como também de conceitos que não encontram na realidade pragmática energia para sobreviver, i.e., um projeto que pode falir em muitas das suas concretizações, mas que pretende espelhar uma visão pessoal, ainda que utópica, destas estruturas.

Os arranha-céus, são por natureza, aglutinadores de pessoas, representativos, edifícios que acarretam implicações pragmáticas elevadas (segurança, relações custo-benefício, acessos, etc.), mas que se acredita, através dos avanços técnicos e tecnológicos contemporâneos, que poderão ser benéficos para o desenvolvimento da sociedade e das cidades, permitindo a que estas se tornam mais densas.

As suas potencialidades foram estudadas desde Louis Sullivan e Le Corbusier,

na génese dos avanços técnicos, até Rem Koolhaas e MVRDV que estudaram a condição vertical Nova Iorque e no extremo Oriente, respetivamente. Uma tendência de *moving east*, que pela análise das condições atuais das cidades do Oriente, pretendem através de um estudo das aparentes *massas anónimas*² dos arranha-céus das mega-cidades orientais, encontrar *modelos que possam gerar vilas verticais*³ - uma comunidade tridimensional que possibilite *liberdade pessoal, diversidade, flexibilidade, e vida de bairro de volta à Ásia - e até às cidades ocidentais*⁴. São os utentes capazes de imaginar o *layout* da sua casa ideal? Será suficiente a visão de um arquiteto que concretiza os desejos domésticos?

Varvara é (a)contextual, contemporânea, pode ser carimbada em qualquer geografia, só, com extremo cuidado, em diferentes tons de tinta. A estrutura do edifício é rígida, segue um desenho, não pretende ser evolutiva. Em contrapartida, o volume de espaço oferecido entre as lajes pretende-se mutável, adaptável a diferentes programas. Espaços para habitação, espaços de contemplação, espaços de divertimento, espaços de trabalho, coabitam na mesma torre que, neste caso, se situa sobre as águas da Upper Bay em Nova Iorque, o local de pouso final de Varvara.

1. Displaced reality: em português traduz-se livremente, realidade deslocada.

2. Em: < <https://thewhyfactory.com/> >

3. Ibid.

4. Ibid.

Lobotomia

Exteriores ao formalismo, interiores ao funcionalismo. Uma pequena história da verticalidade em Nova Iorque.

1. NESBIT, Kate (ed.). *Theorizing a new Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996, p.322

2. Ibid.

3. KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008, p.26

4. KOOLHAAS, Rem, MAU, Bruce, S, M, L, XL, Op.cit., p.13

5. KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York*, Op.cit., p.43

6. KOOLHAAS, Rem. *Três Textos sobre a cidade. Grandeza ou o problema do grande, A cidade genérica, Espaço-lixo*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona (Espanha), SL, 2010, p.16

7. Ibid., p. 106

8. https://en.wikipedia.org/wiki/Wainwright_Building

Delirious New York, é o manifesto retroativo da condição urbana e arquitetónica de Manhattan, o modernismo americano que se desenvolvia freneticamente na sociedade capitalista de Nova Iorque, uma reflexão sobre a nova tipologia de edifício, filha do elevador que, combinado com a retícula deu origem a uma cidade singular. Com isto surgiam os *novos programas*¹, ou as novas e inventivas formas de empilhar programas que coexistiam em extrusões da mesma parcela de quarteirão. Uma nova forma de urbanidade, que oferecia uma alternativa para o urbanismo moderno que se desenvolvia na Europa - a cidade jardim pontuada por edifícios de torre ou em blocos.

Quando se muda para Nova Iorque, Koolhaas, como muitos europeus, *é fascinado pelo poder mítico da cidade*² em que o arranha-céus e a retícula são protagonistas. Estuda um período precedente, que carecia de manifesto, Manhattan é o contrário de um manifesto sem provas, ao invés, *é uma montanha de provas sem manifesto*³.

*Os seus interiores acomodam composições de programas e atividades que mudam constantemente e independentemente uma da outra sem alterar o que se chama, com profundo cuidado, o invólucro. A genialidade de Manhattan é a simplicidade do divórcio entre a aparência e a performance: mantém a ilusão de uma arquitetura intacta, enquanto se rende sinceramente às necessidades da metrópole*⁴.

Com o advento do elevador, invenção de Elisha Otis, apresentado em um *espetáculo teatral*⁵ no Cristal Palace de Nova Iorque, o *reportório da história*⁶, as colunas clássicas, as diferentes formas de empilhamento e com-

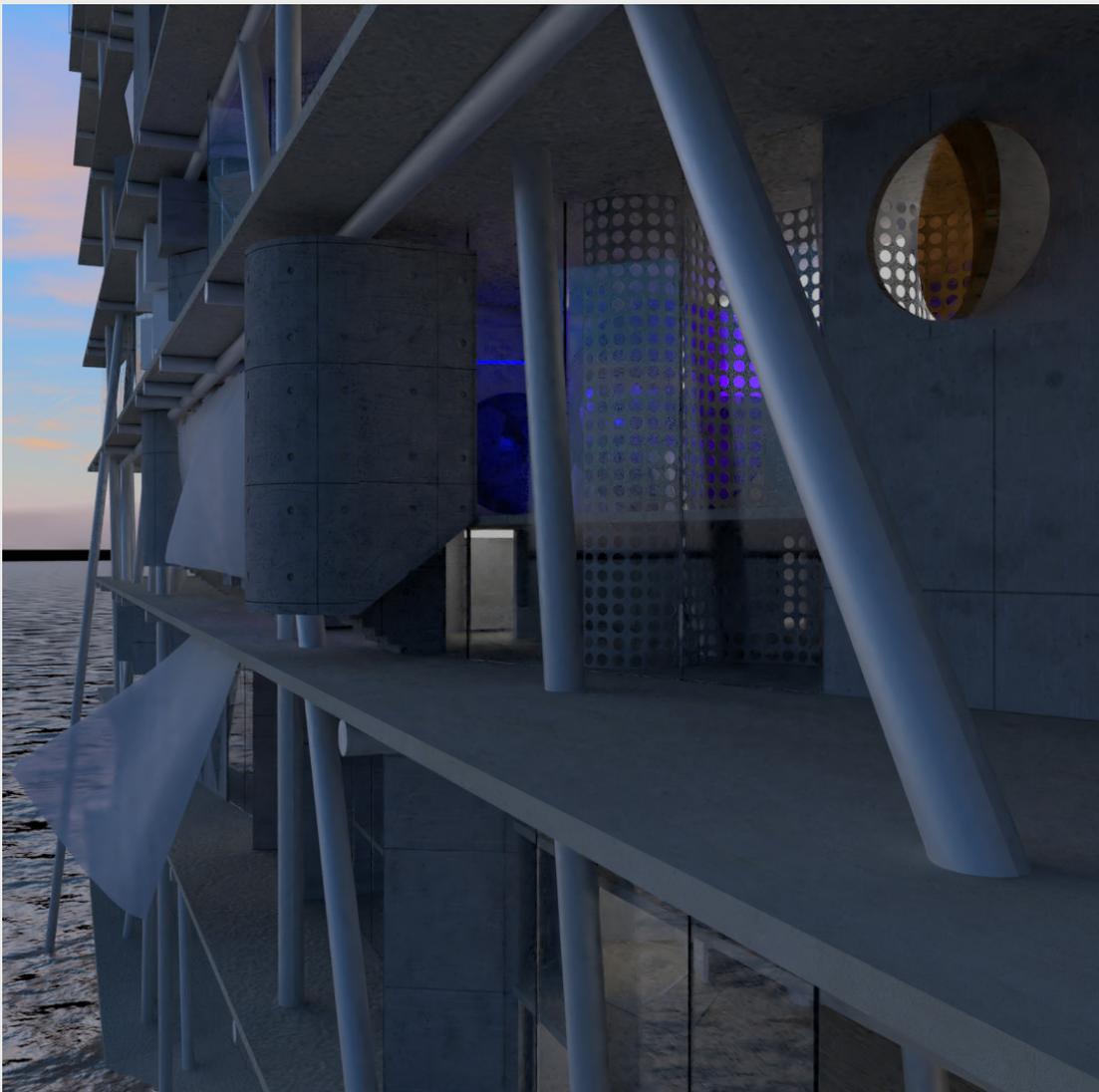
binatórias da gramática arquitetónica, não conseguiam dar resposta à frenética extrusão do solo que ocorria em Manhattan.

Os avanços tecnológicos que, mais ou menos, acompanharam esta emancipação possibilitada pelo elevador, permitiu romper com as grilhetas da era das escadas: os pisos acima do segundo andar (*piano nobile*), que dantes eram *considerados impróprios para habitação*⁷ tornaram-se *solos* com imensas possibilidades programáticas.

A par dos avanços técnicos da máquina de deslocamentos verticais, a estrutura em aço possibilitou a fachada, que classicamente desempenhava uma função estrutural, a desempenhar apenas a função de invólucro - a película que tem a função de separar e impermeabilizar os ambientes climatizados, dos ambientes adversos sensíveis às flutuações meteorológicas. Mas estes avanços desenvolviam-se a um ritmo que a arquitetura não acompanhava.

Entre 1890 e 1891 o Wainwright building ganha altura em St.Louis, EUA, projetado por Louis Sullivan, o primeiro teórico dos arranha-céus. Na figura 20 pode constatar-se a ascensão da estrutura em aço que dispensa a presença do elemento estrutural da parede perimetral, a qual é acompanhada uma fachada acoplada de alvenaria. Para além de desempenhar a função de limite, apenas se explora a composição das linhas verticais, num esquema tripartido. Sullivan escrevia acerca dos recém-descobertos arranha-céus: *[O arranha-céus] deve ser alto, cada centímetro, alto. A força e o poder da altitude devem estar nele, a glória e o orgulho devem ser aclamados nele. Cada centímetro deve ser uma coisa orgulhosa e crescente, subindo em pura exultação de baixo para* ▶

#18



The evolutive limit

A torre já ocupada. Pilares e lajes misturam-se com os novos materiais adotados.

9. KOOLHAAS, Op.cit., p.108

10. Ibid., p.109

11. Ibid., p.12

12. Ibid., p.113

13. Ibid., p.125

14. Ibid., p.126

15. Ibid.

16. TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Op.cit., p.233

17. KOOLHAAS, Rem. *Três Textos sobre a cidade. Grandeza ou o problema do grande, A cidade genérica, Espaço-lixo*. Op.cit., p.16

18. Ibid.

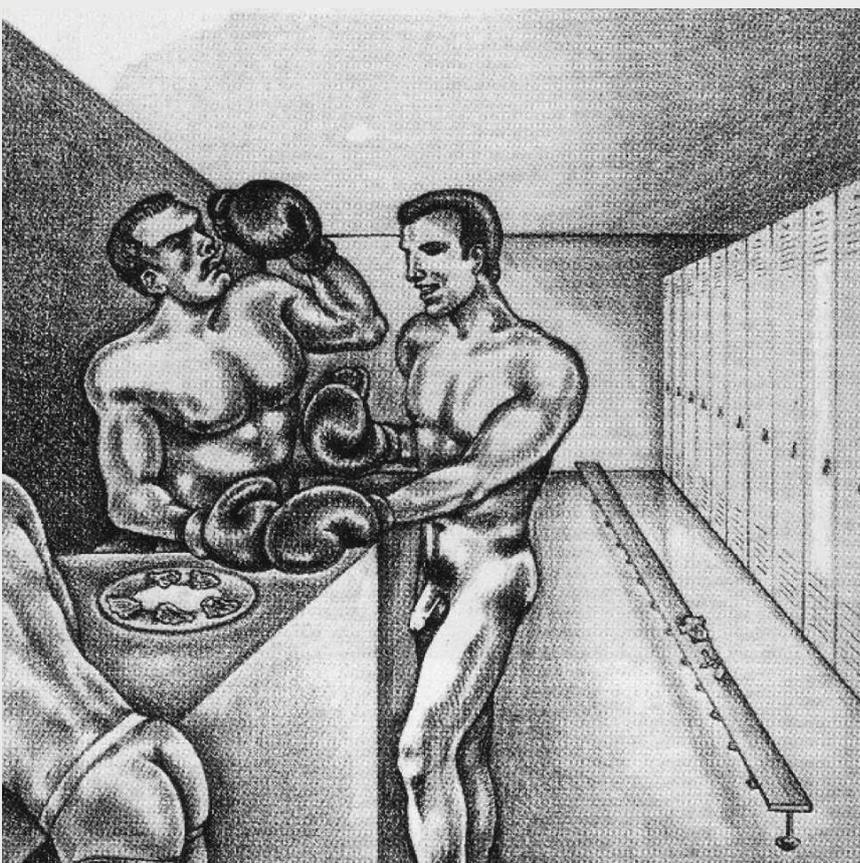
19. SCHEEREN, Ole, em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yaVbc3X-QOQk>>

20. KOOLHAAS, Rem, *Delirious New York*, Op.cit. p. 126

21. Ibid., p.180

22. Ibid., p.186

Fig. 19 // Eating oysters with boxing gloves, naked, on the nth floor.



*cima*⁸ exaltando o entusiasmo que as grandes alturas podiam trazer para o desenho das fachadas.

Em 1909, é publicado na revista *Life*, um desenho composto por uma estrutura de aço que contrasta com as casas típicas rurais do final do século XIX introduzidas nos seus interstícios. Rem Koolhaas descreve-o como a *reprodução de terrenos virgens*⁹, em que cada um é alheio ao que se passa no outro, possibilitado pelo anonimato das deslocções mecânicas do elevador. A proposta é extraordinária por não possuir fachada, talvez nem se possa chamar de edifício, apenas uma estrutura que recebe as casas unifamiliares com todas as comodidades dos terrenos rurais, mas a dezenas de metros acima da Broadway. Koolhaas adianta, que a inovação está na indeterminação programática, uma combinação instável e imprevisível de atividades simultâneas. Acerca disso avança que *o povo, intui melhor que os teóricos de Manhattan, sob uma forma, na qual está excluído o arquiteto*¹⁰. Tão arrojada era a estrutura, que nunca foi construída.

No plano pragmático dos negócios, comércio e especulação imobiliária, nascem em Nova Iorque, arranha-céus cada vez mais altos, que alheios aos grandes horizontes programáticos, apenas reproduzem

fielmente a parcela da implantação, reproduzindo-se dezenas de vezes pisos iguais destinados a escritórios, *não explorando as novas promessas programáticas*¹¹. O edifício Equitable (Fig. 21) de 1915 é o ponto de viragem nesta corrida especulativa. A superfície é replicada 39 vezes, a extrusão exata da área do terreno, dando origem a um *volume que gerou controvérsia na cidade*¹². O arranha-céus torna-se símbolo das grandes empresas, onde o único objetivo é o da replicação otimizada do terreno, em que dezenas de pessoas laboram em andares consecutivos e idênticos. Os edifícios circundantes padeeceram dessa proximidade, em que a grande sombra impossibilitava a renda mais altas.

Para descrever a monumentalidade dos arranha-céus, Koolhaas cunha-os de *massas críticas*, recorrendo-se a uma expressão da física nuclear, que independente de quaisquer outras considerações, o mero tamanho e presença torna-os críticos¹³. Não é por acaso, que embora seja uma montanha como as outras, o Matterhorn se tornou símbolo da Suíça, também, a montanha mais fotografada do mundo. O simples tamanho, que torna os arranha-céus de *auto monumentos*, implica um problema de grandeza que se repercutirá na fachada.

A este processo, Koolhaas chama de Lobotomia que, contra os *postulado humanista ocidental de que um compromisso entre exterior e interior deve ser estabelecido*¹⁴, é em Nova Iorque *brilantemente resolvido pelo simples divórcio*¹⁵. A ruptura entre os projeto interior e o projeto de fachada acontece nos arranha-céus quando a última já não consegue reproduzir a vivência interior, à semelhança do corte cirúrgico cerebral a que Koolhaas faz referência. Tudo isto deve-se aos avanços tecnológicos do ar-condicionado e a artificialização dos ambientes, que possibilitam aos espaços estarem independentes da ventilação na fachada.

A fachada torna-se então independente do esqueleto do edifício, podendo dois projetos coexistir na mesma massa monolítica, ao que Tschumi vem a chamar de separação das tarefas: *enquanto que o engenheiro trata das questões estruturais de sustentação do*

edifício, o arquiteto é em contrapartida, responsável por adotar um desenho expressivo do repositório de estilos passados: Moderno, Neo-clássico, Pós-Moderno, etc.¹⁶.

Os arranha-céus são efetivamente grandes, e pelo facto de o serem, Koolhaas, acerca da *teoria da grandeza*¹⁷ afirma que essa massa já não pode ser controlada por um único gesto arquitetónico, nem mesmo por uma combinação de gestos arquitetónicos¹⁸.

Ainda que o corte cirúrgico aconteça ou não, i.e., edifícios que são mais ou menos fiéis a manifestações da vivência programática interior, os arranha-céus da contemporaneidade muitas vezes não passam de meros objetos escultóricos que marcam a sua presença austera na paisagem urbana. Nos centros financeiros observam-se as tiras de luz nas dezenas de pisos, desligando à medida que o horário laboral termina.

Ole Scheeren afirma que a mais importante descoberta de *Delirious New York*, é que a arquitetura não é necessariamente sobre o exterior do edifício ou a sua forma, mas que essa mesma massa tem como consequência inevitável uma variedade de circunstâncias. Algo mais tem que ser oferecido à arquitetura para ganhar conteúdo. Isto foi o que Rem Koolhaas descreveu como programa e função, e o que realmente se passava dentro destes edifícios¹⁹.

O referente que Koolhaas adota como ilustrativo dessa qualidade performativa do arranha-céus encontra-se numa pequena parcela perto do rio Hudson, o edifício que explora o desenho do corte, e que genialmente empilha, transplanta e conjuga partes de programa vocacionadas aos homens solteiros.

O Downtown Athletic Club²⁰, ilustra o que os outros edifícios de escritórios não tinham conseguido fazer: explora a extensão vertical do edifício em que o percurso ascensional do elevador, carregado de jovens do sexo masculino, é no livro, análogo à ascensão espiritual e física dos seus utentes, que percorrem pisos com diferentes pés direitos e programas - a exploração das virtuosidades do corte, embora o seu aspeto exterior, esconda a apoteose do arranha-céu como instrumento da "cultura da congestão"²¹.

As virtudes do arranha-céus como

condensador social, à semelhança de ruas, encontra no D.A.C, a sua expressão máxima, que fomentam as formas desejáveis de contato humano²².

As características do edifício deambulam, como em *Exodus*, entre descrições da vivência dos seus utentes e o desenho dos espaços. Começa nos andares inferiores, dedicados à prática de exercício físico: campos de *squash*, salas de bilhar, conectadas por corredores escuros que conduzem aos balneários. No 12º piso, uma piscina que ocupa quase toda a extensão da planta. Os elevadores estão colocados numa fachada do edifício, de modo a maximizar o espaço útil interior. No sétimo andar há uma paisagem natural transplantada que alude através das pinturas murais, um espaço maior do que aquele que é circunscrito pelas paredes.

Num piso, uma convivência peculiar de partes de programas, foi tema central na elaboração de uma ilustração de Madelon Vriesendorp, artista e esposa de Rem Koolhaas e que o acompanhou na estadia em Nova Iorque. Um bar de ostras, está a poucos metros de distância de um ringue de boxe, que por sua vez está conectado com os balneários. *Comendo ostras com luvas de boxe, nu, no 7º andar*²³, é este o título que ilustra a realidade da coexistência programática.

O percurso ascensional conduz aos pisos de socialização pura: os homens encontram-se com o sexo oposto²⁴ em bares e até uma biblioteca.

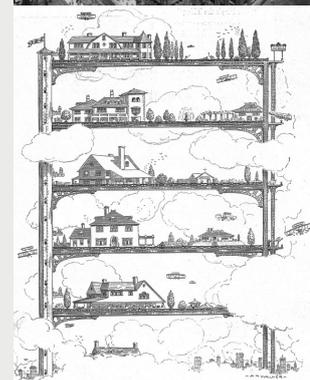
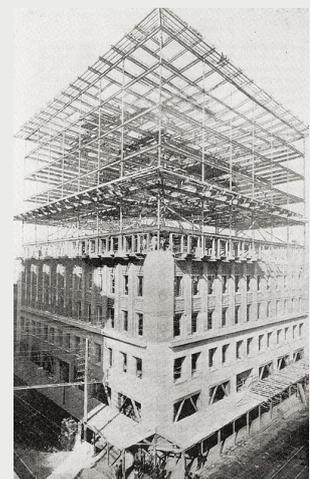
A performance de um edifício, é brilhantemente ilustrada em *Delirious New York*, eventos diversos ocorrem dentro de um perímetro perceptível da torre. Tanto em Tschumi como em Koolhaas, percebe-se uma atenção redobrada na questão programática, aquela que permite o desenrolar de situações quotidianas diversas.

Hoje em dia, não encontramos um equivalente da arquitetura Nova Iorquina²⁵, um urbanismo que ainda assim não descreve a situação atual de urban sprawl²⁶. Se os princípios urbanos já não seguem padrões rígidos orientados por um desenho, refletirão os espaços interiores essa mesma condição?

Fig. 20 // Woolworth building. St. Louis, EUA.

Fig. 21 // Edifício Equitable, Nova Iorque.

Fig. 21 // Paradigma de arranha-céus de 1909.



23. ilustração de Madelon Vriesendorp, KOOLHAAS, Rem. Op. cit., p. 184
24. Ibid. p.186

25. NESBITT, Kate, Op.cit. p. 323

26. KOOLHAAS, Rem, Postscript: Introduction for New Research in "The Contemporary city". in: NESBITT, Kate, Op.cit. p. 323

V A R V A R A

A stack of land : an incubator for symbiotic interactions

βάρβαρος (from the Greek language) n. *barbarian* // 1. A member of a group of people not belonging to one of the great civilizations // 2. **Barbara**. Female Greek goddess whom is the patroness of architects, geologists, stonemasons and artillerymen.

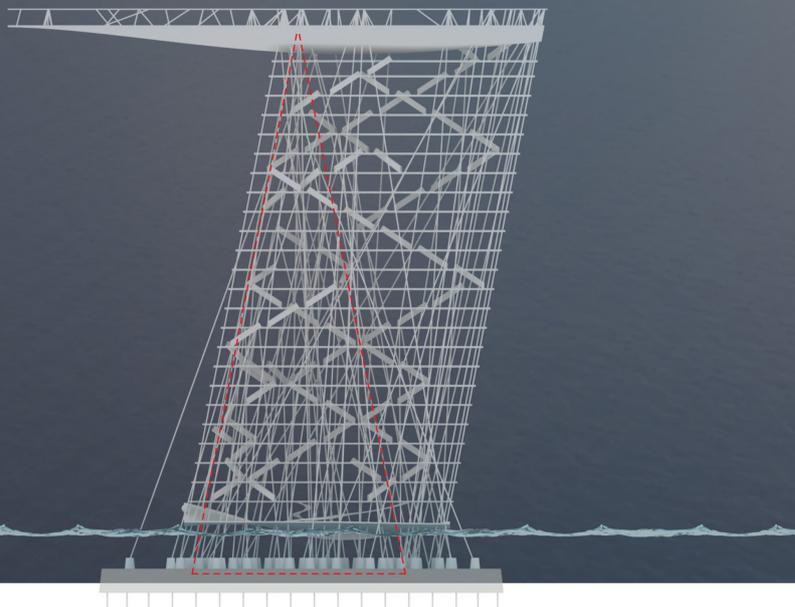
// Above the waters of Upper Bay in New York city stands Varvara, a mesh structure, the place where architecture, design, art, science, and people collide to create a symbiotic play in **time**. It is the combination of work and materialization of the wishes of its users. It is possible to live, work, recreate and interact in a sequence of spaces that blur the line between what's private, shared and collective. It is a place for emancipation and manifestation of delirious needs, and it can only expect for an intense **use** of space. It is an expression of a lack of expression, but it is a stage for all forms of design.

// Varvara could not find any other place to land than New York City, its main source of inspiration, a place that has not seen more than super tall buildings, however, it is a place for experimentation.

// At the base, a curved floor slab gently touches the water, and receives its users, in a forest of inclined pillars. The building is a dichotomous structure: The tilted shaft is composed of twenty-five stages, each one ten meters apart from the next one, while the sinuous route going upwards is a vertical Broadway, reaching the last stage, the biggest of all, it is found a place that mimics the size of a standard block, and allows for the occurrence of communal activities that need space in the XY plane, thus creating a parallel habitat for humans to contemplate the sky, the bay and the city. This place can be described as having nothing more than pillars and beams that flourish from the curved floor slab, creating a smooth topography. In order to hold the weight of the capital of the tower a principle of physics is followed: where there are more loads, the density of structural elements increase.

// Every floor is a stage where different actors can play with each other: volumes, pillars, and planes, intersect, scale, move and interact in multiple ways, creating spaces where the limits can take a classic wall condition, curtain, vapor cloud, laser beams, lights, and sensors that control sound propagation, allowing the occurrence of places for different life events. Shadow and light, clear and blurry, music or silence, open and close - the qualities of spaces can be immensely diverse.

// In the proposed design, people and space designers are invited to draw the **layout** of the building. It is a mutable organism, that refuses a permanent status, where the different elements that confine space can be replaced, programmed or removed to meet the needs of the community, therefore, it is a building that adapts to the ever-growing changes of **society**

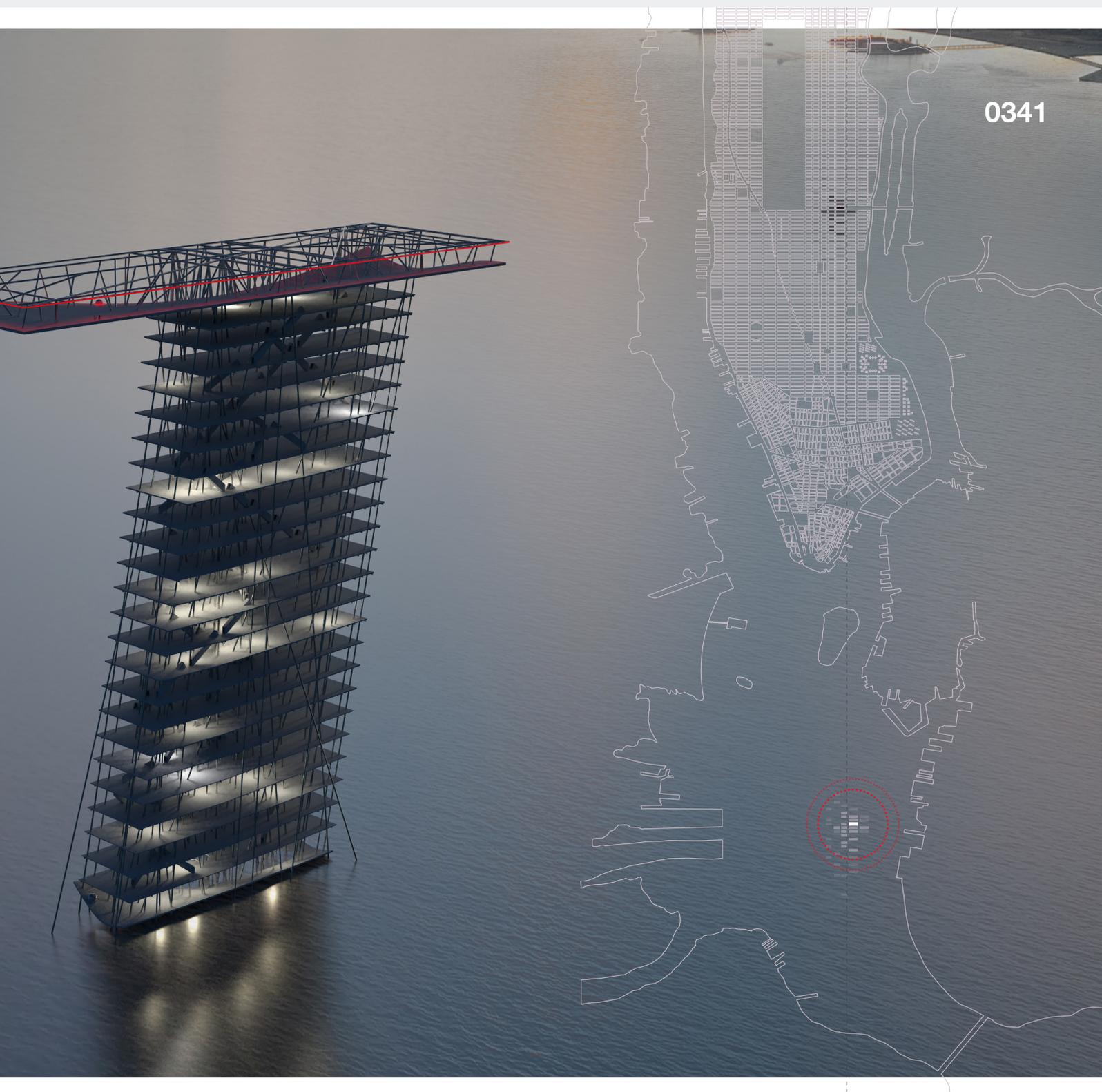


Na folha de capa estão presentes os elementos que permitem comunicar a “camada” da estrutura de Varvara, através de uma composição onde predomina uma imagem de fundo que organiza e homogeniza toda a folha em tons de azul.

O nome Varvara foi escolhido pela sugestão gráfica das letras que se assemelham aos pilares inclinados da estrutura. O título

“A stack of land: an incubator for symbiotic interactions” já continha as ideias que transportaram até ao título da presente dissertação. Segue-se uma memória descritiva que explica sucintamente o conceito do edifício. No organigrama está representado um triângulo a vermelho, o princípio de descarga de forças. O render assume uma posição central, ligeiramente deslocado para a direita de

0341



modo a criar espaços “vazios” entre os desenhos de diferentes tamanhos. No lado direito da folha, é claro o princípio de prolongar a grelha de Manhattan para as águas de Upper Bay. Os retângulos com diferentes níveis de transparência indicam uma possível relação de vizinhança com outros edifícios que se pudessem vir a seguir as mesmas linhas orientadoras já lançadas pelo Plano do Co-

missário em 1811. A torre é apresentada nesta folha como desocupada, apenas sugere-se a presença de duas cadeiras que são iluminadas pela luz vermelha que termina o edifício. Optou-se por representar a torre numa situação de lusco fusco, de modo a realçar a presença das luzes artificiais que tornam o desenho mais realista, expressivo e fácil de controlar.

Es(cul)(tru)tura

Entre uma estrutura e uma escultura, está Varvara.

1. Excerto da memória descritiva submetida a concurso.

2. Kerez, Christian in MORRA, Marco. Christian Kerez and the possibilities of space. em: <https://architecturetalks.wordpress.com/2018/03/21/christian-kerez-and-the-possibilities-of-space/>

3. Em: <https://afasia-archzine.com/2015/11/christian-kerez-16/>

“At the base, a curved floor slab gently touches the water, and receives its users in a forest of inclined pillars. The building is a dichotomous structure: The tilted shaft is composed of twenty-five stages, each one ten meters apart from the next one, while the sinuous route going upwards is a vertical Broadway: reaching the last stage, the biggest of all, it is found a place that mimics the size of a standard block, and allows for the occurrence of communal activities that need space in the XY plane, thus creating a parallel habitat for humans to contemplate the sky, the bay and the city. This place can be described as having nothing more than pillars and beams that flourish from the curved slab, creating a smooth topography. In order to hold the weight of the capital of the tower a principle of physics is followed: where there are more loads, the density of structural elements increase.”¹

Varvara é composto por dois projetos simultâneos, que lhe conferem a sua aparência. O primeiro é composto pela estrutura, a agregação dos elementos que quando coesos conferem estabilidade ao edifício. Para tal, adota-se a utilização de elementos idênticos, com diferentes comprimentos, que, quando agregados formam uma estrutura semelhante a um ninho de pássaros, um emaranhado de elementos tubulares.

A estrutura de um edifício de arranha-céus convencional segue uma lógica simples: um núcleo estrutural robusto de

betão ou aço, que inclui os acessos verticais - os poços de elevador e as caixas de escadas podem situar-se no centro ou numa posição perimetral da planta do arranha-céus, como acontece no Downtown Athletic club. Complementarmente, os elementos pontuais que sustentam as lajes são pilares que, à medida que o edifício ascende, se tornam menos robustos, devido ao decrescente nível de resposta de cargas.

Mas os arranha-céus são submetidos a diferentes forças (gravíticas ou horizontais), em diferentes quantidades, ao longo de toda a sua estrutura. A grande laje que está colocada sobre o topo do edifício, apenas veio exagerar essa mesma característica, dando-lhe a aparência intencional de desequilíbrio. No seguimento do que já foi explicado em Programa, pg. 20, ao colocar um espaço que representasse a cornija do edifício, descentralizado do eixo vertical do arranha-céus, introduziram-se problemas que necessitavam de uma resposta a nível conceptual plausível.

Brincar com o espaço tridimensional, tentar empurrar os limites estruturais e o conhecimento técnico é o tema mais presente em seus projetos, em uma palavra: experimentação².

Toma-se como referente o edifício de escritórios Ultra-Highrise de Christian Kerez, proposto para uma cidade na China. Num esquema composto por pares de pilares, em forma de A, conduz-se o peso do edifício para o solo. Desta forma, confere-se com as *colunas inclinadas solidez e suporte simultaneamente³*, respondendo às forças horizontais e verticais através dos mesmos elementos. ►

#24



The mesh structure

A primeira fase de construção. Pilares e vigas.

Inspirado no *Ultra-Highrise* de Christian Kerez.

4. SCHEEREN, Ole, em: <https://www.youtube.com/watch?v=yaVbc3X-QQk>

5. Em: <https://sticks-and-stones.info/2018/10/28/christian-kerez-and-the-possibilities-of-space/>

Onde há mais forças que necessitam de resposta estrutural, encontra-se uma maior densidade de pilares em detrimento da robustez. Com este gesto, dispensa-se a presença do elemento central robusto - as caixas de elevador podem ser de vidro, as escadas não necessitam de ascender segundo uma direção vertical, e o centro do edifício pode também ser ocupado por secretárias e funcionários do banco.

Varvara utiliza o mesmo princípio, adaptando-o à condição desafiante imposta pelo último piso. O projeto submetido a concurso torna-se mais original quando se adotam dois princípios que concetualmente conferem estabilidade. Primeiro, decide-se inclinar todo o “corpo” na direção oposta àquela que originaria o momento de rotação. Contrabalança-se esse vetor de movimento com outro de sentido negativo, atingindo-se o equilíbrio. Como segunda medida, opta-se por utilizar a mesma lógica de densidade de pilares não só no sentido ascendente do edifício, mas também ao longo do seu comprimento e largura, i.e., há mais pilares oblíquos à medida que se aproxima do centro de massa do último piso.

Os pilares são complementados com as vigas, da mesma família - perfis tubulares em aço revestido - que quando acoplados (idealmente com juntas extensíveis) dão origem à grande rede ou malha de tubos. A aparência desta estrutura, é ilustrada na figura #24.

Seguindo estes princípios atingem-se os objetivos de reduzir os elementos estáticos ao mínimo, o desenho do espaço é apenas caracterizado por uma aleatoriedade de pilares que se inclinam em diferentes direções, onde cada local é essencialmente diferente de qualquer outro.

Procurou-se que a estrutura também fosse sedutora na sua forma, tentando encontrar-se relações de proporção que lhe conferissem esbelteza. O volume horizontal, foi tratado inicialmente como uma “caixa” que pretendia transmitir uma ideia de peso quase enigmáticamente sustentada pelo corpo do edifício. A forma final foi

reduzida a uma laje fina que é sustentada por um emaranhado de vigas e pilares que a suportam. A forma curva acentua a leveza deste elemento à medida que o balanço se torna mais elevado.

Os arranha-céus são altos por natureza, a sua definição está dependente desse parâmetro: um arranha-céus é normalmente definido por um edifício que ultrapasse os 150 metros de altura. De modo a fixar o ponto mais alto do edifício, utiliza-se o comprimento de um quarteirão *standard* de nova Iorque, 274 metros, e que desse modo, inscrevem o alçado do edifício num quadrado perfeito.

O objetivo último de um arranha-céus é o de ser o mais alto. Mas essa é uma corrida que só se pode perder. (...) Este não pode ser o nosso objetivo, a ideia de um arranha-céus não pode ser determinada pela sua altura. (...) Também não poderá ser representado pela sua verticalidade⁴.

Explora-se a condição horizontal em Varvara. Se a verticalidade é apenas sintomática das forças especulativas e desejo de representatividade, que possibilidades surgem quando se exploram os elementos horizontais numa arranha-céus? Isto implica muitas vezes sair da área da parcela da quadra, assaltando território vizinho ou público. Em Nova Iorque, idealizavam-se pontes que conectavam edifícios a dezenas de metros de altura, transportando as pessoas que, longe dos carros, percorriam ilhas consecutivas. Em Varvara, as atividades que necessitem de espaço no plano horizontal, podem ocorrer neste piso, com uma relação privilegiada com o céu, e se possível, até ângulos de visão que permitem observar o mar.

O segundo projeto, que se encastra na estrutura, utiliza o espaço genérico circundante. As virtuosidades do espaço genérico são exploradas por Christian Kerez e Rem Koolhaas, o espaço que domina os edifícios de escritórios das grandes cidades, que embora não tendo “qualidade” arquitetónica, se oferece a grandes níveis de flexibilidade⁵.



Fig. 25 // Durante o mês de Agosto são construídas torres de madeira e lianas na ilha Pentecost, no pacífico sul. Os membros do sexo masculino da tribo saltam de diferentes alturas, na crença de boas colheitas.

A coluna clássica

O desenho tripartido de Varvara.

1. PRICE, Cedric. Re: CP - Cedric Price. Op. cit., p.11

2. LOON, Ellen Van, Em: <<https://www.interviewmagazine.com/culture/throwing-stones-in-glass-boxes-with-super-architects-liz-diller-and-ellen-van-loon>>

A coluna clássica, tem como inspiração as árvores, tripartidas, compostas pela raiz, tronco e folhas. É de se destacar que as primeiras colunas dóricas não tinham base: tal e qual uma árvore, o tronco brota do solo e esconde uma parte essencial da sua estrutura. Como referente vertical clássico, a coluna, reverberou mais tarde quando os avanços da engenharia possibilitaram a ascensão dos edifícios a grandes alturas.

Com isto colocava-se um problema que Adolf Loos, cruamente aplicou no concurso para um arranha-céus Para a Chicago Tribune: a coluna que não segura nada, e é apenas isso, o aumento de escala de um elemento simbólico que prometia dar ideia de solidez a este edifício.

Cédric Price cunha de *invisible sandwich*¹, a qualidade intrínseca que qualquer edifício com três ou mais pisos estabelece com a envolvente: piso térreo, que se relaciona com a rua, o piso intermédio, que estabelece relações privilegiadas tanto com o primeiro piso como com um último em deslocações de apenas um lance de escadas, e o último piso que dentro de um constrangimento aceitável de subir dois lances, oferece uma posição de mirante estabelecendo uma hierarquia e soberania sobre a paisagem.

As torres gémeas são também uma coluna clássica, extraordinariamente esticada: na base, os tramos verticais em conjuntos de três, ramificam-se para se tornarem num só. No topo, as linhas que ascendem os 450 metros tornam-se curvilíneas e quase que imitam o perfil de uma folha. Contrariamente, o edifício Burgo de Eduardo Souto de Moura, não enuncia qualquer diferença em toda a sua modularidade, apenas se com-

preendem o topo e a base através de um logótipo e de um sinal de entrada.

Em Varvara a mesma composição clássica foi adotada: pretende-se distinguir o momento de entrada através de uma laje curva, que se distingue das outras sucedentes, à exceção da última, que contraria a lógica da antena ou das cisternas de AVACS: esta também é curva, e assemelha-se à topografia de um parque. O lugar mais privilegiado do edifício, pertence à comunidade.

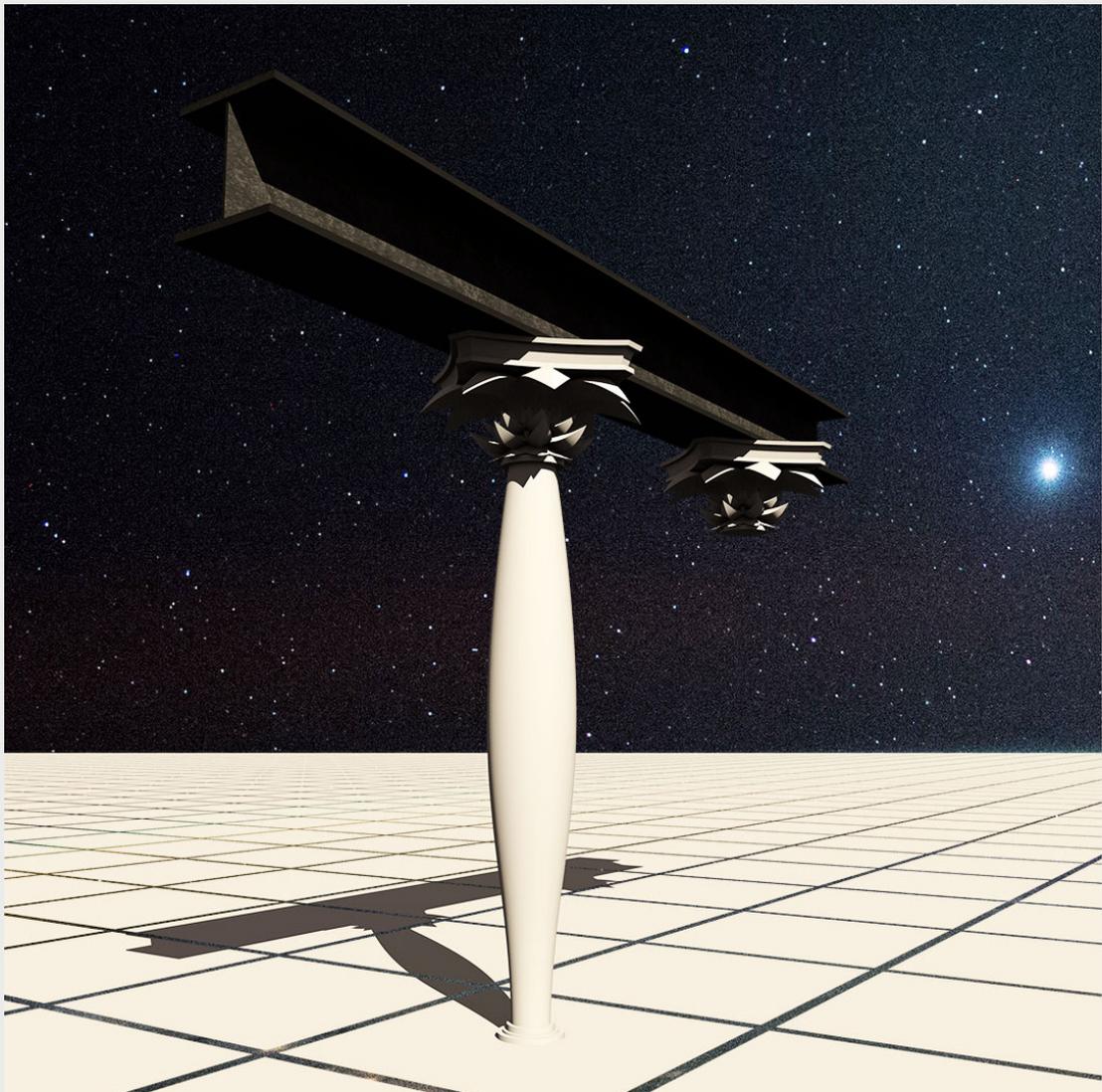
Porquê colocar um local imenso, comunitário, no topo de um arranha-céus? A resposta que pretende ir além do sentido meramente estético, de contradição, estabelece uma importância dada a espaços comuns com qualidade. Ellen Van Loon menciona a importância que o espaço público adquire na era digital, ou do espaço virtual.

Se utilizamos constantemente o telemóvel, então porque será o High Lane tão popular? Eu penso que não observamos o fim do espaço público. De facto, eu penso que a tecnologia incute uma vontade de estar com outras pessoas².

A laje curva que termina o edifício é o elemento apoteótico da torre, introduz o desequilíbrio, o elemento que lhe confere singularidade, tornando-a essencialmente diferente de uma torre convencional.

Manhattan, densa por natureza, contrasta com o Central Park, retangular, artificial naturalizado, para servir a cidade, da mesma forma, o último piso de Varvara, serve a comunidade do edifício. Os pilares e vigas brotam da superfície curva como se de troncos e ramos se tratassem. Um espaço impossível, mas magnífico.

#26



A coluna clássica

Os tratados da arquitetura no espaço.

O que acontece quando não há gravidade?

Palco

As analogias com a representação são úteis para descrever a performace de Varvara.

1. Excerto da memória descritiva submetida a concurso.

2. KEREZ, Christian. *Generic Space*. in *El Croquis*, nº182, 2015, p.15

3. *Ibid.*

4. From the Conference "L'espace Générique" at Pavillon de l'Arsenal, Paris, March 2018

5. TSCHUMI, Bernard. *Event Cities 2*, Op.cit. p.13

Every floor is a stage where different actors can play with each other: volumes, pillars, and planes intersect, scale, move, and interact in multiple ways creating spaces where the limits can take a classic wall condition, curtain, vapour cloud, laser beams, lights, and sensors that control sound propagation, allowing the occurrence of places for different life events. Shadow and light, clear and blurry, music or silence, open and close - the qualities of spaces can be immensely diverse.¹

Utiliza-se a analogia entre piso e palco. Um piso de um edifício deverá ser horizontal, assim assume-se para os 25 pisos do edifício, salvo o primeiro e o último, que não têm um uso pré-determinado, além daquele poderá ser feito pelos corpos dos seus utentes, à semelhança de uma colina de um parque.

Os 25 palcos, que distam 10,5 metros entre si, podendo albergar construções de até 3 pisos de altura, pretendem destinar-se a atividades que necessitem de estabilidade no plano horizontal: uma cama, mesa, cadeira, tem normalmente pés à mesma altura: espera-se que um copo entornado não conduza a água a sítios indesejados. Um palco contém coxias, alçapões, partes amovíveis, e muda consideravelmente de acordo com o as vontades da equipa de designers de cenário, com o movimento dos atores, bailarinos e cantores, bem como com a intensidade da luz. É este caráter mutante que se pretende introduzir nos 25 palcos do arranha-céus. Nesses palcos, todos diferentes, encontram-se os pilares oblíquos e os acessos verticais. Estes elementos estáticos, são os elementos

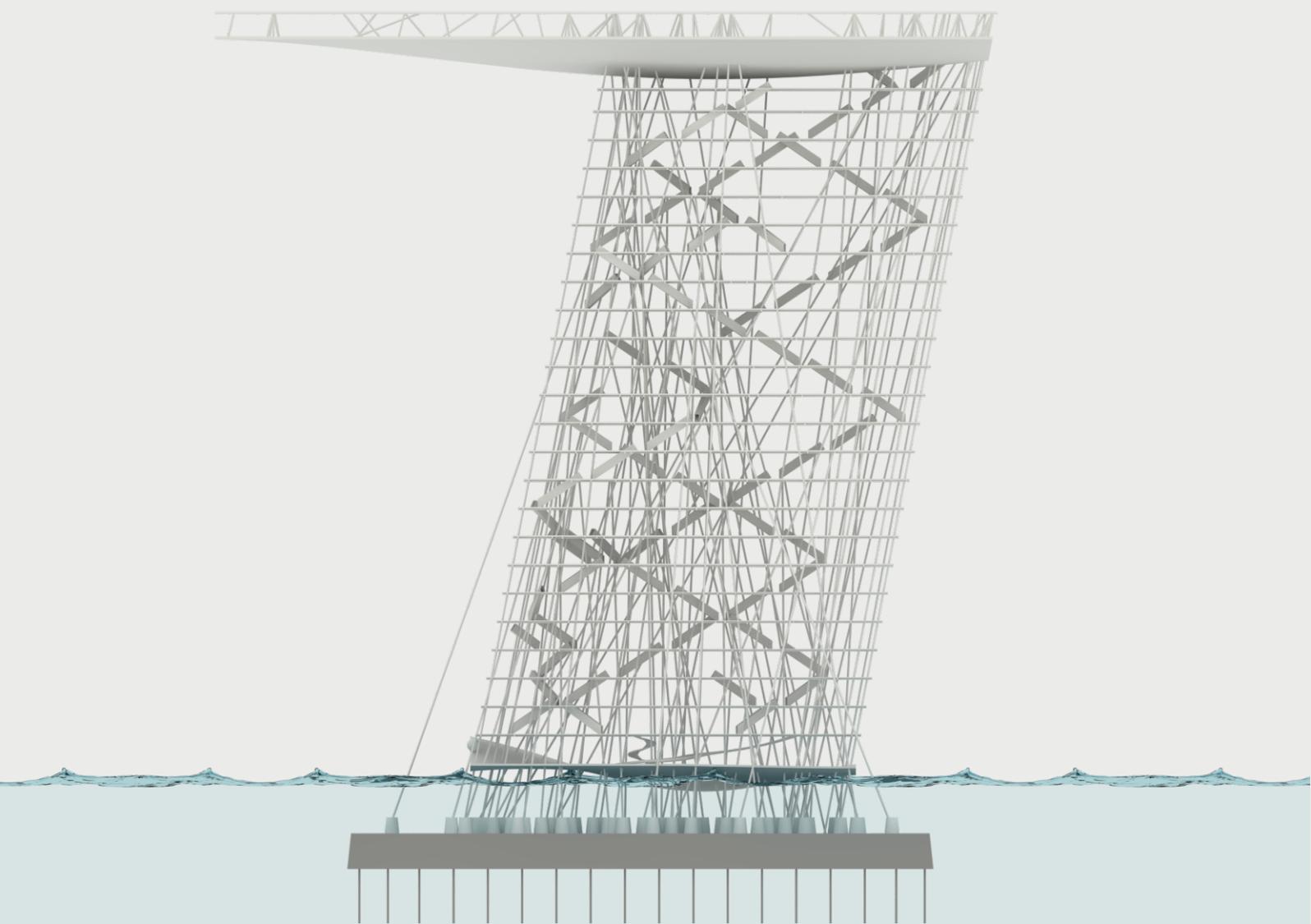
constantes do espaço, não podem ser removidos com o prejuízo de fragilizarem a coesão da es(cul)(tru)tura. Contrariamente, o espaço circundante que rodeia os pilares e circunscrito ao abismo definido pela laje, é recetor dos elementos secundários que virão a criar espaços privados, públicos e semi-públicos.

Varvara é, do mesmo modo que um edifício de escritórios, *um edifício sem uma final definição de espaço*². Uma arquitetura não finalizada, *um espaço do bá-de vir*³, a elaboração do espaço genérico, já cunhado por Koolhaas e Christian Kerez, embora com diferentes definições. Kerez, descreve o espaço genérico, aquele que se proliferou nas torres de escritórios da seguinte forma: *Uma das peculiaridades do espaço genérico, é de que não é definido pelo arquiteto, é mais uma oferta para a comunidade. É depois do edifício começar a ser ocupado, que as pessoas o alteram de acordo com as suas necessidades*⁴.

Varvara oferece do mesmo modo que o edifício de escritórios, espaços para apropriação, a atenção é transladada para as intervenções de terceiros que sejam capazes de definir um *layout* apropriado, permitindo a flutuações constantes dos desejos e requisitos domésticos. A atenção não é ingenuamente depositada no utente, incapaz de refletir no espaço tridimensional as suas intenções. Em contrapartida, pretende-se que diferentes especialistas - designers de interior, arquitetos terceiros, paisagistas, ou outros especialistas de encontrarem no espaço da torre, terreno fértil de intervenções constantes.

*O espaço do "in-between," o espaço de todas as potencialidades, é ativado pelo movimento dos corpos no espaço*⁵.

#27



The mesh structure

A primeira fase de construção. Pilares e vigas.

Inspirado no *Ultra-Highrise* de Christian Kerez

Mobílias

Os objetos, peças de mobiliário, tecnologia e domótica são os elementos que caracterizam os espaços.

1. MAIO arquitetos, Barcelona, Em: <<https://www.maio-architects.com/project/the-grand-interior/>>

2. EM: <https://en.wikiquote.org/wiki/Le_Corbusier>

3. MAIO arquitetos, Barcelona, Ibid.

Pretende-se que o espaço do palco seja preenchido com os variados objetos e mobílias adquiridas no mercado. A sequencialidade regular entre os estratos do edifício oferece uma ordem que deve ser transgredida pelo choque de manifestações. O projeto explora a relação entre a estrutura do edifício - rígida - com a segunda categoria a que se chamou de - mobílias.

Normalmente, as mobílias servem e complementam a arquitetura, mas neste caso, o papel determinante da definição de espaço não é dado à arquitetura. Em contrapartida, esta, serve as potencialidades das mobílias.

Nas cozinhas e casas de banho, a simbiose quase total entre arquitetura e mobílias é atingida, sendo difícil determinar onde começa uma e acaba a outra. A *Ville Savoye* de Corbusier, pode tornar-se um dispositivo funcional sem a presença de dispositivos móveis, uma *machine à habiter*, em que todas as peças são fornecidas ao utente num mesmo conjunto. As mesas, bancos para sentar, rampas e escadas embutidas e fundidas com a arquitetura, tornam o *layout* um dispositivo extremamente funcional.

Embora muitos arquitetos tenham desenhado peças de mobiliário e de design, é de notar nos livros canónicos de arquitetura do século XX, uma transversal exclusão de uma análise aprofundada dos seus interiores e seus objetos¹, sendo a arquitetura resumida à sua forma construída.

A arquitetura é constituída por três camadas, que, quando sobrepostas, oferecem o produto final que pode ser utilizado, e são: serviços mecânicos e tecnológicos; partes tectónicas que pertencem à esfera

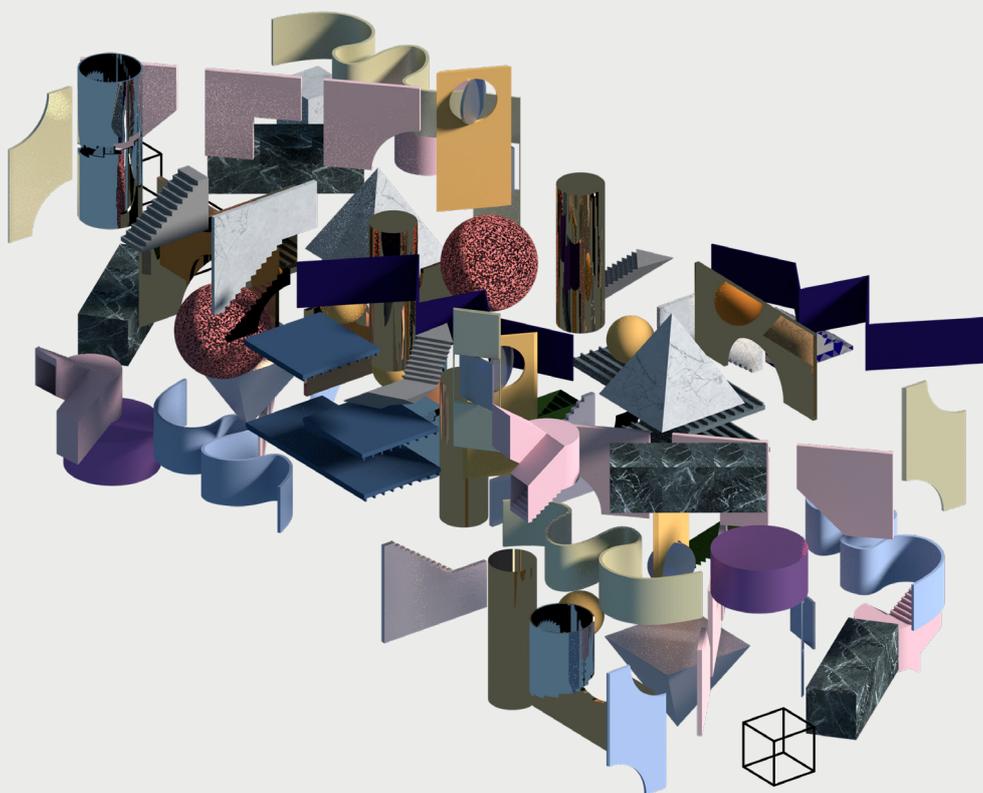
da 'construção'; e a terceira pertencente à esfera dos objetos. A combinação das três constitui o espaço interior. As novas tecnologias transformam radicalmente o espaço doméstico: o domínio público e privado é alterado, e nos mesmos contornos segue a relação entre produção e consumo, dando relevo a uma nova importância do espaço interior.

Enquanto que a arquitetura se desenvolve em passos lentos, uma constante circunspeção e ponderação dos seus gestos, os objetos podem usufruir de um maior liberdade e até frivolidade nas suas concretizações. É através do mobiliário que as pessoas se apropriam dos espaços quando mudam de casa. É através do mobiliário (e outros fatores) que se definem as atmosferas e ambientes dos espaços interiores. Corbusier, numa fase tardia do seu percurso afirma que *a vida está correta e o arquiteto é que está errado*², acerca das ocupações dos habitantes de Pessac, que modificaram substancialmente o funcionamento das suas casas.

Em *No-Stop City*, ou em *Super-surface* as mobílias tomam controle de toda a definição de espaço, os corpos deslocam-se entre as camas, tendas, cozinhas, sofás e mesas de refeição. O projeto *The Grand Interior* representa essa conceção infinita do espaço doméstico. Uma sucessão de espaços domésticos populares, que propõe uma interioridade feita de interioridade, onde *a massividade da arquitetura deve ser removida, para trazer à superfície os aspetos renegados desta layer de arquitetura*.³

O papel central da mobília na constituição dos espaços, manifesta o fascínio pelo comum.

#28



Objetos

De todas as cores, formas e estilos.

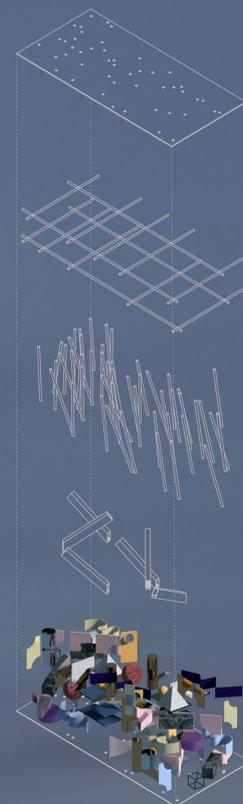
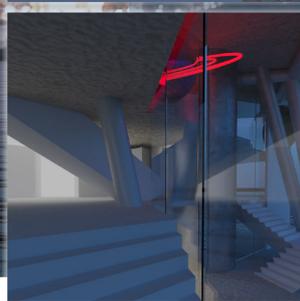
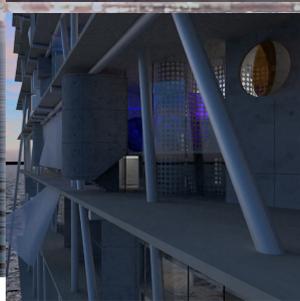
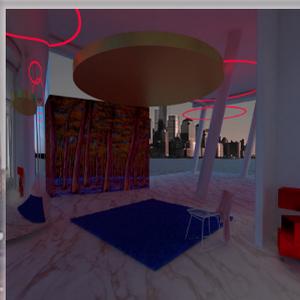
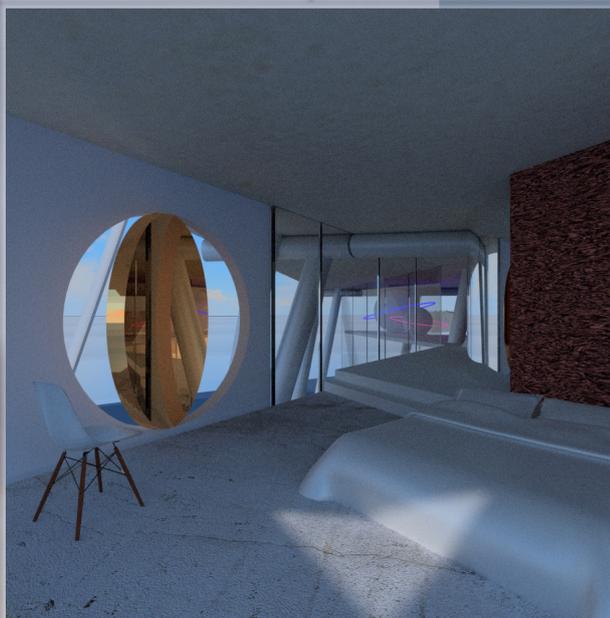
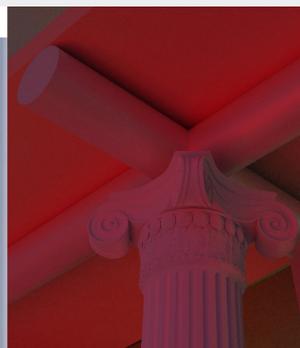
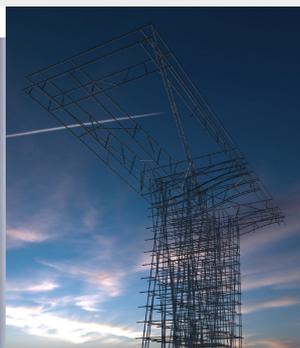


Os desenhos elaborados na folha complementar utilizam pontos de vista mais próximos e até interiores da torre numa fase pós-ocupação. Deste modo, as duas folhas distinguem-se tanto a nível gráfico, como no fator tempo, i.e., há um hiato temporal entre as representações.

Uma perspetiva ao nível do olhar sobre as águas da Upper Bay, permite obser-

var os volumes, as mobílias e os focos de luz artificial.

Os pontos de luz vermelha criam locais de atenção do observador por entre a aleatoriedade de organização das formas. A cor foi escolhida quer pela sua conotação afetiva, quer pelo contraste com a luz azul dominante. É como se fossem as folies que são vermelhas no parque de La Vilette e que



0341

Floor Slabs: Made of pre-fabricated concrete and are customized for a specific position in the building.

Horizontal beams: Hold the pillars together, and provide support for the floor slabs.

Pillars: Different densities of pillars are found inside the building according to the structural needs.

Access: Made according to fast and slow speeds in sinuous routes going upwards (stairs and oblique elevators).

The components: Elements that fill the mesh and are tailored according to the specifications of the structure.

Hypocritical **Layouts**

1	2	1 // Structural mesh, holding the loads of the square 2 // When two horizontal beams intersect, a pillar is located
	3	3 // A sleeping room with a reflective golden window
4	5	4 // A space with two views: the woods and the city 5 // The forest of inclined pillars, also, the entrance at the sea level
6	7	6 // Where the spaces meet the abyss: "façade" 7 // A play of materials and shapes

do mesmo modo criam pontos de intensidade por entre a sobreposição dos três sistemas, que também estão presentes na torre: **estrutura, objetos e eventos**.

A organização dos render acessórios inspira-se no 'mural' do *Instagram*, que permite de um modo particular, fazer associações entre as imagens díspares, onde se cria uma *mood board*. Os dois cartazes relacio-

nam-se através dos espaços cheios e vazios, e pela utilização de uma imagem de fundo onde predominam as cores frias. Enquanto que na folha um, o espaço central é ocupado, na folha dois, é deixado vazio, dando lugar ao *skyline* de Jersey City.

Por último, o organigrama explodido, isola e permite uma avaliação particular dos sistemas independentes da torre.

Expressão

Manifestação pessoal, coletiva e urbana

1. Excerto da memória descritiva submetida a concurso.

2. TSCHUMI, Bernard. *Le Fresnoy Architecture In/Between*, Op.Cit., pg. 9-10

Os edifícios não têm estilo, mas as pessoas, sim! Os pisos de Varvara, são agora ocupados pelas mobílias, que preenchem os interstícios dos pilares e percursos verticais. Objetos e mobílias porque são **amovíveis**, não perenes, não solidárias com a estrutura. É nas mobílias que os ocupantes podem expressar os seus desejos domésticos, espaciais e de gosto. É através do choque entre as duas camadas de estrutura e objetos que Varvara ganha expressão: um edifício em que **in the proposed design, people and space designers are invited to draw the layout of the building. It is a mutable organism, that refuses a permanent status, where the different elements that confine space can be replaced programmed or removed to meet the needs of the community, therefore, it is a building that adapts to the ever growing changes of society**¹.

Como modelo alternativo ao apartamento convencional, onde o espaço é projetado e articulado de modo a oferecer um produto a um público abrangente, em Varvara os espaços de habitação são moldados de acordo com as preferências de cada utente(s). No ato de projetar um quarto, será a dimensão das paredes calculada a partir do tamanho de uma cama, ou o oposto? Normalmente oferecem-se as condições necessárias para um determinado nível de flexibilidade, onde as mobílias podem colocar-se dentro dessa área de acordo com as preferências. Mas, os quartos podem reduzir-se à área necessária para a colocação de uma cama, ao que estamos perante uma alcova. Em contrapartida, uma área superior poderá ser dada à cozinha,

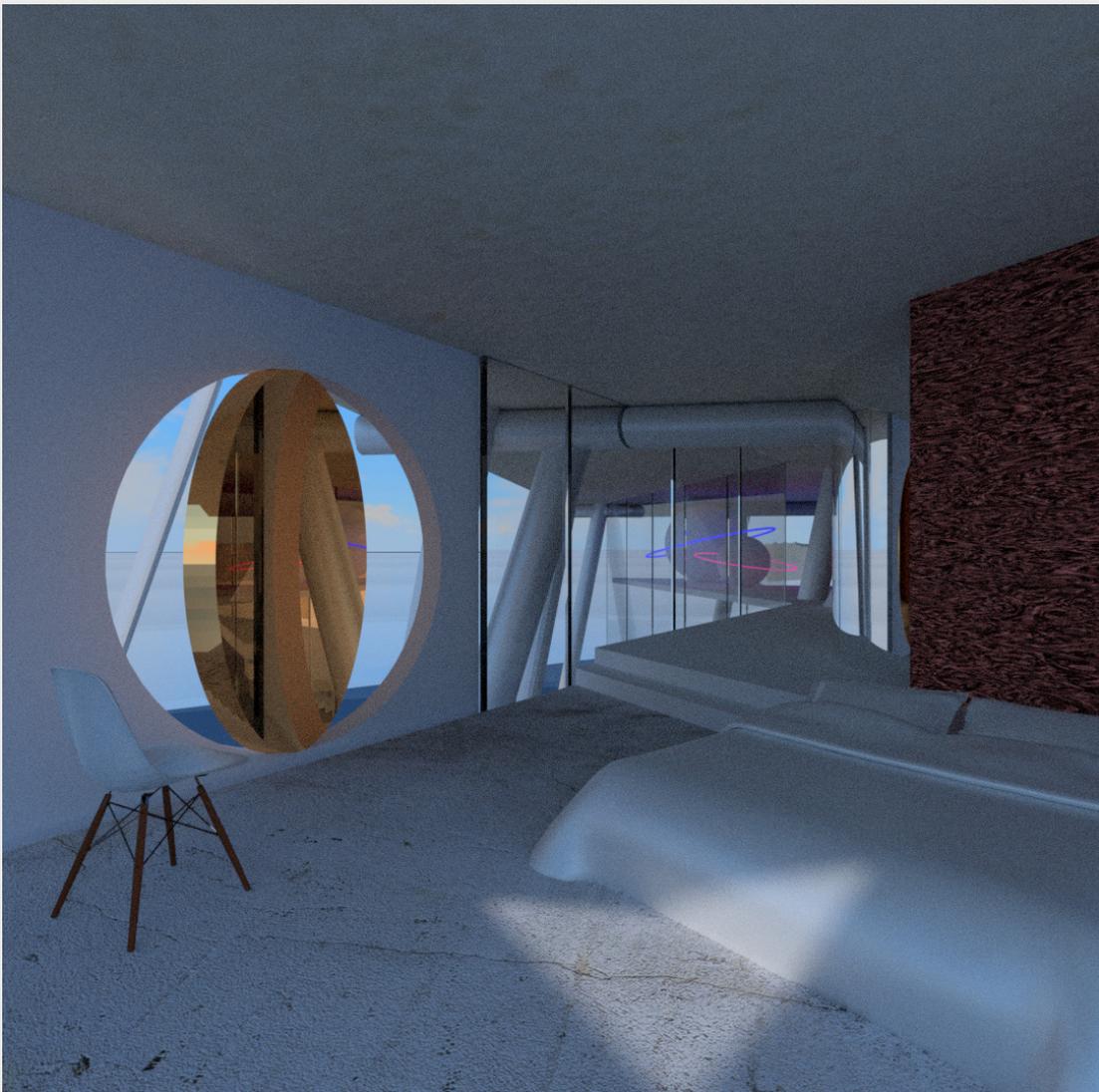
sala ou outro qualquer espaço se assim se de-sejar. Espaços pequenos ou grandes, iluminados ou interiores.

As relações horizontais dos espaços de um fogo, articuladas “em planta” disseminaram-se em detrimento das relações verticais ou “em corte” que podem ser exploradas em construções em altura. Nos palcos de Varvara, a altura de 10,5 metros possibilita a que as construções além de se estenderem no plano horizontal, de também se articularem em patamares - *raumplan*.

*Alcançar a arquitetura sem recorrer a design é uma ambição frequente nas mentes daqueles que passam pelo incrível processo de construir edifícios. (...) Não há a necessidade de projetar “novas” formas abstratas ou formas enraizadas na história, quer seja moderno, vernacular, vitoriano, de acordo com uma lealdade ideológica; aqui a ideia ou conceito em todas as arquitetónicas, espaciais ou efeitos urbanísticos que se pode sonhar, sem recorrer a proporção, estilo ou estética. Ao invés de projetar formas sedutoras deve-se encontrar um princípio orientador de onde tudo deve derivar*².

Em Varvara pretende-se resgatar todas as formas de estilo, sóbrio ou exagerado, e dar espaço a intervenções numa circunstância em que se utilizam referências dos períodos anteriores e que assentam em gostos pessoais. Contrariamente à passagem de Tschumi, na torre, o *kitsch*, minimalista, rústico, colorido, opaco, transparente ou qualquer outro ambiente, está lado a lado para conferir expressão à fachada. A arquitetura reduz-se à sua função estrutural e infra estrutural para dar lugar aos desejos mais extraordinários que estão para além do racionalismo normalmente utilizado como ferramenta pelos arquitetos. ►

#30



The golden window

Um quarto com uma janela para o mar.

Inspirado na casa Bordeaux de OMA.

3. Andrea Branzi, um dos quatro fundadores de Archizoom. Em: </www.youtube.com/watch?v=DwJGJwzGpuw>

O amor ou apego pelos objetos, é no final de contas, uma forma de amor.

Acredita-se que as potencialidades do espaço genérico onde nascem os espaços que se adaptam às condições de cada indivíduo (nem todos poderão gostar de ter um quarto iluminado por luz natural, ainda que seja esse um dos pontos de partida para muitos projetistas que já passaram pela tarefa de desenhar um habitáculo). Como funciona o *layout* de um apartamento de *co-living*? ou mesmo aquele em que já não estamos perante um casal, mas um trio? Ou aquele apartamento do jovem empresário que todos os dias utiliza os serviços dos restaurantes ou da *UberEats*? Ao invés de uma generalização e imaginação de uma família tradicional, as hipóteses tendem a tornar-se casos particulares. Mas será a casa extremamente funcional e feita à medida para cada indivíduo a mais interessante e adequada?

A fachada corresponde ao limite do edifício, onde os espaços interiores confrontam-se com as implicações das condições adversas do exterior. Sendo este o elemento que faz a correspondência entre interior e exterior, introduz-se uma dialética, que ao longo da história e de acordo com os avanços científicos e tecnológicos possibilitou a diferentes formas de diálogo. As fachadas emancipam-se da estrutura no início do século XX, com a descoberta do betão. As linhas verticais, produto óbvio dos requisitos da gravidade, desaparecem e surge a janela horizontal. Esta, disseminou-se um pouco por todo o mundo, originando um cenário repetitivo que em pouco tempo causou aversão aos residentes da cidade. Nos anos 60, a fachada torna-se um dos elementos iconoclastico, e descobre-se que como um tabloide publicitário pode também comunicar com os utentes. A fachada corresponde ao elemento onde o domínio público e privado se intersectam. Na Holanda, uma relação de exibicionismo entre o habitante da casa e a pessoa que passa pela rua está disseminada na cultura, e que leva a interações intensas e expectáveis de *voyeurismo*. Uma sociedade que evoluiu a passos largos em direção a eliminar o tabu da sexualidade, que acontece “dentro de portas”, e que dá sentido à passagem seguinte, de Andrea Branzi, que deposita um grande valor

sobre a transparência das janelas em dar qualidade a uma rua.

*A qualidade de uma rua, a qualidade de um território urbano, nasce da qualidade das janelas.*³

A fachada em Varvara, embora esteja dependente das intervenções dos usuários, imagina-se um elemento descontínuo, onde as transparências e opacidades, comunicam a vivência que é preconizada pelos utentes no seu interior. Um exibicionismo dissimulado, onde os diferentes materiais, cores de luz e corpos, se podem observar desde o seu exterior, conferindo-lhe uma aparência de torre hiper habitada e intensamente vivida, ao contrário dos edifícios de escritórios que são nada mais do que tiras brancas horizontais se vão apagando à medida que a noite avança.

Os edifícios altos, por assumirem uma posição sobranceira na paisagem urbana, tiveram ao longo da história uma expressividade que espelha os valores da coletividade que os coloca de pé. Desde a fé, poderes estatais e até recentemente as empresas, as torres manifestam na paisagem urbana o valor dominante que rege uma sociedade. Em Nova Iorque, os prédios das corporações adotaram o vidro para transmitir uma sensação de transparência, que assegura confiança aos clientes. As janelas do Seagram apenas conhecem 3 posições (abertas, semi abertas, fechadas), um protótipo desenvolvido por Mies Van der Rohe, que compulsivamente pretendia controlar as variações na ordem do alçado. No Reichstag em Berlim, qualquer pessoa pode vislumbrar através da cúpula de vidro as medidas que se tomam e fazem o país avançar.

Agora, a posição elevada deve ser dada à habitação e à qualidade de vida que proporciona. O arranha-céus deve desenvolver e possuir as qualidades da casa que cada pessoa para si deseja.

O arranha-céus habitacional, deverá ser portanto o sítio onde a manifestação pessoal é traduzida na fachada, e que por sua vez incorpora uma manifestação coletiva, aquela que faz mover as pessoas a construir cidades mais igualitárias. Os edifícios habitacionais deverão dominar as paisagens urbanas e assim reivindicarem o direito à cidade e à coletividade.

#31



Après L'Amour

Chrysler Building e Empire State Building, deitados, numa cama, enquanto que dezenas de arranha-céus os observam através da janela.

Madelon Vriesendorp, 1975

Baía

Cotexto

1. Excerto da memória descritiva submetida a concurso.

2. O Plano do Comissário de 1811, ditou os vetores que hoje são ruas e avenidas.

3. KOOLHAAS, Rem, MAU, Bruce, *S, M, L, XL*, O10 Publishers, Rotterdam, 1999

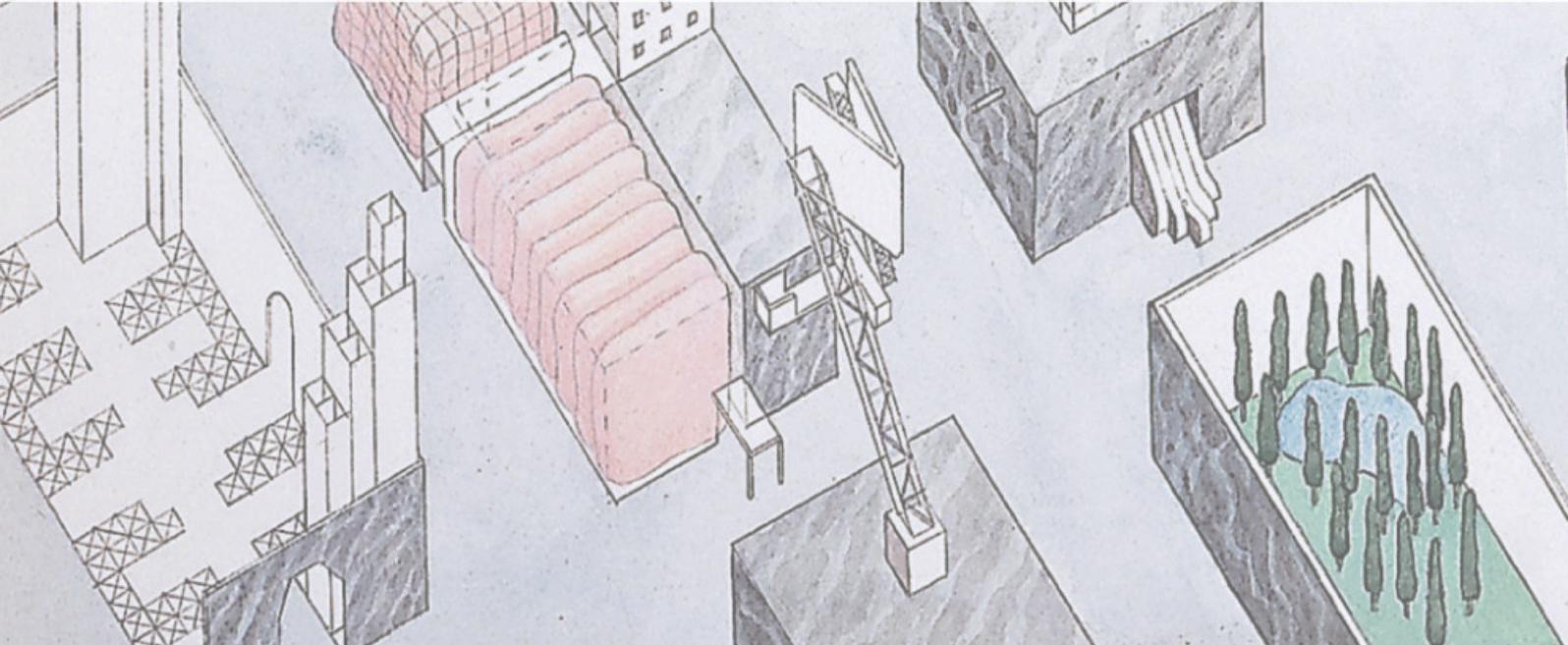
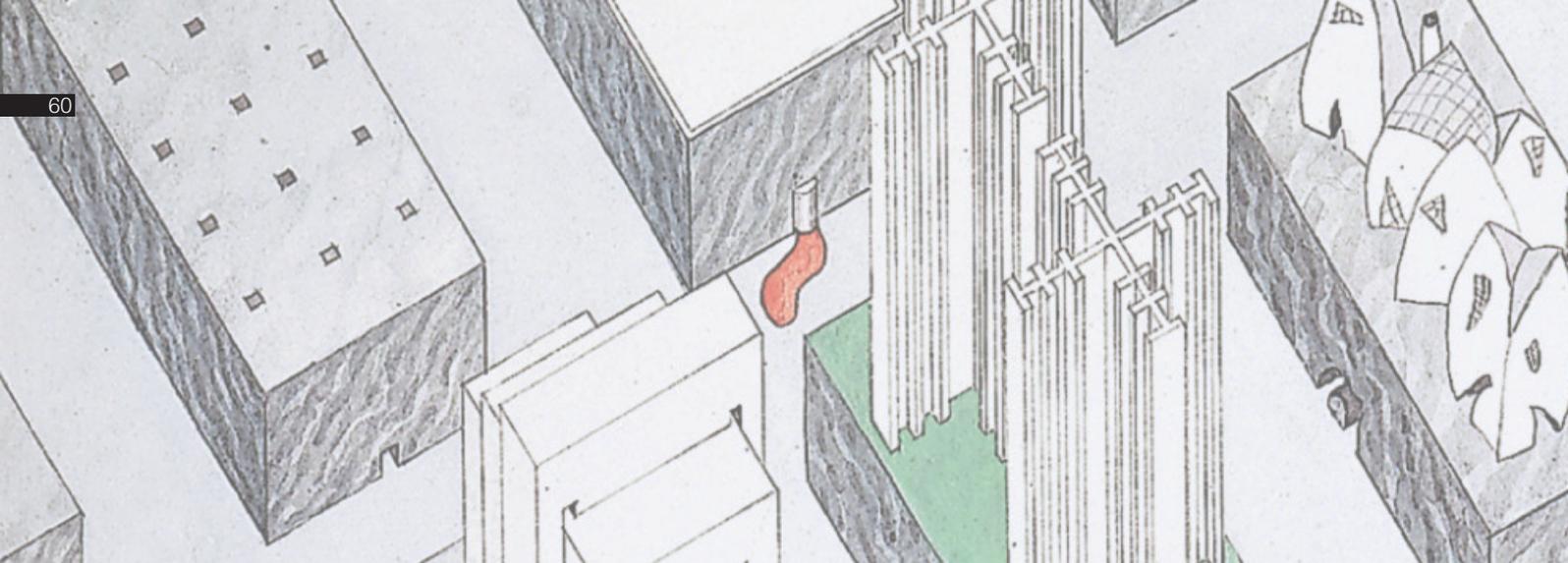
4. ROUILLARD, Domini-que. *Op.cit.*, p.128

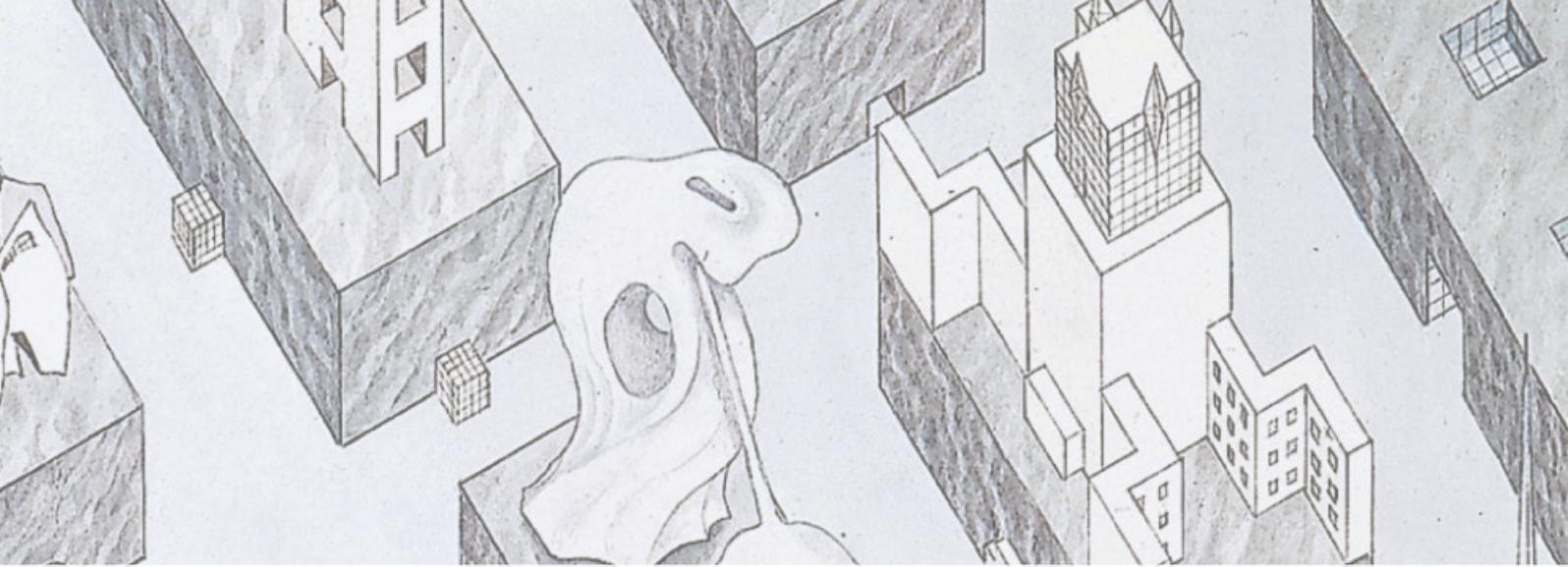
Varvara could not find any other place to land than New York City, its main source of inspiration, a place that has not seen more than super tall buildings, however it is a place for experimentation¹.

Varvara pausa em Nova Iorque, a âncora que permitiu o projeto estabilizar e usufruir de algumas referências que eram necessárias, dando consistência a uma história que se desenvolvia. O conceito do projeto: originar flexibilidade dentro de uma estrutura rígida, encontra em Nova Iorque um referente exemplar. Inúmeros são os estudiosos que analisaram a singularidade da cidade, que deve o seu reconhecimento à grelha disciplinadora, e produto do capitalismo estonteante - o arranha-céus. Desde Corbusier a Dalí, que visitaram a cidade, Tschumi e Koolhaas que por ela passaram longos períodos de tempo, até os mais diversos realizadores e artistas que procuravam nela uma

qualidade única, Manhattan continua a ser um dos modelos urbanos mais fascinantes do mundo.

A lógica horizontal de Manhattan: um tecido urbano composto por quarteirões idênticos que se delimitam por ruas perpendiculares a avenidas - é invertida 90 graus. As avenidas tornam-se pilares, as ruas tornam-se lajes, as caixas de escadas e elevadores - rota sinuosa ascendente - correspondem a uma Broadway vertical. Os quarteirões correspondem ao espaço sobrando da intersecção dos vetores rígidos. À semelhança dos quarteirões de 1811², estes espaços correspondem a uma segunda *layer* de permanência, e onde se esperam resultados semelhantes ao sucesso de Nova Iorque. O piso mais alto, corresponde, por último, à grande exceção que é o Central Park, um espaço geometrizado. Neste grande espaço que é oferecido à comunidade de Varvara, as vigas brotam da laje côncava, à semelhança de uma colina onde predominam as árvores.





Koolhaas descreve essa natureza de mutação constante que acontece dentro dos quarteirões, possibilitada pela grelha disciplinadora, em constantes demolições, sobreposições, atualizações.

A permanência de mesmo os mais frívolos elementos da arquitetura e a instabilidade da metrópole são incompatíveis. Neste conflito a metrópole é, pela sua própria definição, o vector; na sua realidade predominante, a arquitetura é reduzida ao estatuto de coisa de brincar (brinquedo), tolerada como decoração para as ilusões da história e da memória. Em Manhattan este paradoxo está resolvido de uma forma brilhante: através do desenvolvimento de uma arquitetura mutante que combina a aura da monumentalidade com a permanência da instabilidade. Os seus interiores acomodam composições de programa e atividade que mudam constantemente, e, independente de si mesmos, sem afetar o que se pode chamar, com um profundidade acidental, o invólucro. A genialidade de Manhattan é a simplicidade do divórcio entre aparência e performance: mantém a ilusão da arquitetura intacta enquanto se rende sinceramente às necessidades da metrópole.³

Varvara ao invés de se situar dentro da malha urbana de Nova Iorque coloca-se sobre a água, como um barco que flutua, que pode estar em Nova Iorque como em outra parte qualquer do mundo.

O que à partida foi uma escolha aleatória, originada pela colocação do modelo 3D do edifício sobre uma superfície refletora, remeteu para uma possível colocação na água. A validação de tal gesto encontra-se na (a) contextualização, como a Unité d’Habitation de Le Corbusier, que se inspira nos transatlânticos, aqueles navios que continham em si todos os programas necessários para uma viagem de dezenas de dias entre a Europa e os Estados Unidos. O “outro” estilo de vida, perseguido por Le Corbusier, disseminou-se em cópias idênticas por França e Alemanha, e muitas outras imitações pelo mundo inteiro. O “outro” arranha-céus é uma unidade de habitação onde não há paredes nem habitáculos mínimos. O “outro” arranha-céus é uma fantasia...



... uma fantasia irrealizável, quando o significado é escoado, apenas a expressão mantém-se, e que pode ser reinjetada em um projeto real ou uma competição real⁴.

Vermelho

Considerações finais

1. KOOLHAAS, Rem,
Delirious New York,
Op.cit. p. 44

Tal como os arranha-céus, que indicando a sua presença na noite escura, terminam toda a sua extensão em uma luz vermelha, esta dissertação também termina com vermelho. Varvara termina não com a *cúpula* ou a *agulha*¹ como diz Rem Koolhaas, mas por uma planície onde se podem contemplar o céu, o rio e o *skyline* de Nova Iorque, coroada por um néon que percorre o seu perímetro, e ilumina a floresta de pilares com luz vermelha.

A luz vermelha, além do seu caráter afetivo, faz-se aqui referência aos quartos de Berlim que do mesmo modo se iluminam. É utilizada no render da folha 2 para criar pontos focais, locais onde se sugere a presença humana e orientando o observador, que procura na confusão encontrar um espaço claramente delimitado, à semelhança das *folies* no Parc de la Vilette que com *intensidade*, criam pontos de referência e programáticos no parque. A coluna jónica ilustrada no render ao lado, iluminada pela luz vermelha, é a manifestação dessa ocupação onde qualquer objeto da gramática (arquitetónica, design, etc), pode ser utilizado, sem o prejuízo de afetar a coerência da es(cul)(tru)tura. Os volumes apresentados no render são uma

abstração dos espaços possíveis de acontecer nos palcos: espaços cúbicos, esféricos ou em túnel. É alegoricamente que se utiliza este elemento clássico que dá sustentação a duas vigas perpendiculares, e que também esconde, no seu interior um pilar, tornando-se ornamento, superfície desnecessária.

Como escrever sobre uma tipologia de edifício que nunca foi experienciada? O que se passa na torre de Varvara é um programa que abraça a loucura, e que possibilita no espaço genérico, através de tecnologia avançada, os eventos necessários para a plena expressão humana no espaço; a expressão no espaço construído, ou neste caso, disposto, como se faz com as mobílias, modelo que quer ser replicado.

A camada de permanência choca com a lógica das coisas, que ao seu ritmo acelerado, estão mais próximas e dependentes do ritmo do ser que pensa e dá sentido a todas as coisas inanimadas.

Varvara está finalmente ocupada. Não se sabe se as pessoas vivem ali felizes dentro dos seus quartos minúsculos ou nos grandes espaços, que por vezes são apenas demasiado grandes e provocam sentimentos de solidão.

#33



Jónica

Podia ser Dórica ou Coríntia.

- Livros
- TSCHUMI, Bernard. *Le Fresnoy Architecture In/Between*. The Monacelli Press, Nova Iorque, 1999;
- TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. The MIT Press, Cambridge, Massachussets, Londres, Inglaterra, 1996;
- TSCHUMI, Bernard, WALKER, Enrique. *Tschumi on Architecture: conversations with Enrique Walker*. The Monacelli Press, Nova Iorque, 2006;
- WINES, James. *Green Architecture*. Taschen, Colónia, 2000;
- KOOLHAAS, Rem, MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. 010 Publishers, Roterdão, 1999;
- KOOLHAAS, Rem. *Nova Iorque Delirante*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008;
- KOOLHAAS, Rem, OBRIST, Hans Ulrich. *Conversas com*. Editorial Gustavo Gil, SL, Barcelona, 2009;
- KOOLHAAS, Rem (ed.), *Content*. TASCHEN, Colónia, 2004;
- KOOLHAAS, Rem, *Três Textos sobre a cidade. Grandeza ou o problema do grande, A cidade genérica, Espaço-lixo*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona (Espanha), SL, tradução de Luís Santiago Baptista, Barcelona, 2010;
- TAFURI, Manfredo. *Projecto e Utopia*. Editorial Presença, Lisboa;
- TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco. *Architettura Contemporanea/II*. Electa Editrice, Milão, 1979;
- FURTADO, Gonçalo, PÓVOAS, Rui, *Cedric Price's Generator and the Frazer's Collection*, Publicações FAUP, primeira edição, 2008;
- MAAS, Winy (ed.). *The Vertical Village: Individual, Informal, Intense*. nai10 Publishers, 2012;
- GEISER, Reto (ed), *Explorations in Architecture*, Birkhauser, 2008;
- SOLÁ-MORALES, Ignasi, *diferencias, topografia de la arquitectura contemporánea*, Editorial Gustavo Gil, Barcelona;
- RINKE, Mario (ed.). *The Bones of Architecture*. Triest verlag für Architektur, Zúrique, 2019;
- Artigos na Internet
- LANG, Peter, MENKING, William. *Superstudio: Life without Objects*.
Em: <<http://www.petertlang.net/design-culture/superstudio-life-without-objects/>>
- QUESADA, Fernando. *Superstudio 1966-1973: From the World Without Objects to the Universal Grid*.
Em: https://www.researchgate.net/publication/308782456_Superstudio_1966-1973_From_the_World_Without_Objects_to_the_Universal_Grid
- Vídeos
- Rem Koolbaas, A kind of Architect*. Em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yaVbc3XQOQk&t=3310s>>
- Enrico Branzi*. Em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DwJGJwzGpuw>>
- Parc de la Vilette, Bernard Tschumi. Em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XzxdHxZsBSg>>
- Current Work: Bernard Tschumi*. Em: <https://www.youtube.com/watch?v=uB_pFqjh-To>
- Superstudio - Supersurface: An alternative model for life on the Earth*. Em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iKkTewCUKT8&t=3s>>
- Superstudio 1973 - Cerimonia*. Em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kXrWr8zLRNY>>
- Rem Koolbaas*. Em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JYMZ3ljcsGg>>
- Philosophy: Jacques Derrida*. Em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HotnHr2dqTs>>
- Philosophy: Michel Foucault*. Em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BBJTeNTZtGU>>
- Entrevistas
- Entrevista a Liz Diller e Ellen van Loon.
Em: <<https://www.interviewmagazine.com/culture/throwing-stones-in-glass-boxes-with-super-architects-liz-diller-and-ellen-van-loon>>
- Entrevista a Bernard Tschumi.
Em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dac_lIP5Dco&t=1320s>

Fig.1: <http://www.evolo.us/category/competition/>

Fig.2: <https://oma.eu/projects/casa-palestra>

Fig.3: <https://oma.eu/projects/exodus>

Fig.4: <https://www.etaoin-shrdlu.com/superstudio-50/>

Fig.5: <https://commonplacesarchitecture.wordpress.com/tag/superstudio/>

Fig.6: <https://www.pamono.co.uk/designers/archizoom>

Fig.7: desenho do autor

Fig.8: desenho do autor

Fig.9: desenho do autor

Fig.10: <https://medium.com/@rafad.love/bernard-tschumi-the-manhattan-transcripts-a-love-story-5217648fc121>

Fig.11: http://www.lia.tu-berlin.de/sites/projects/Berlin_Block/BB-navi_bac_ma.html

Fig.12: <http://officekgdvs.com/>

Fig.13: <https://www.youtube.com/watch?v=XzxdHxZsBSg>

Fig.14: <http://www.tschumi.com/projects/49/>

Fig.15: <https://www.pinterest.pt/pin/487514728397758607/?lp=true>

Fig.16: desenho do autor

Fig.17: desenho do autor

Fig.18: desenho do autor

Fig.19: <https://www.pinterest.pt/pin/420453315192848407/?lp=true>

Fig.20: <https://jsah.ucpress.edu/content/77/4/428.figures-only>

Fig.21: <https://pixels.com/featured/the-new-equitable-building-underwood-archives.html>

Fig.22: <https://www.architakes.com/?p=1687>

Fig.23: cartaz do autor

Fig.24: desenho do autor

Fig.25: <https://www.pinterest.pt/pin/255931191296626039/>

Fig.26: desenho do autor

Fig.27: desenho do autor

Fig.28: desenho do autor

Fig.29: desenho do autor

Fig.30: desenho do autor

Fig.31: <http://socks-studio.com/2015/02/02/madelon-vriesendorps-manhattan-project/>

Fig.32: <https://acdn.architizer.com/thumbnails-PRODUCTION/16/4d/164d74bd3717ce-15071a85704a1970f5.jpg>

Fig. 33: desenho do autor.

V A R V A R A

