U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITECTURA

Villa Altissimo:
Circunstância e Projecto

Nicola D'Addario

M

2022

Villa Altissimo:

CIRCUNSTÂNCIA E PROJECTO

Dissertação apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Arquitectura
pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Júri:

Presidente
Prof.ª Doutora Ana Sousa Brandão Alves Costa
Professora Auxiliar da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Arguente
Prof. Doutor Daniel José Rodrigues Oliveira
Professor Auxiliar da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Orientadora
Prof.ª Doutora Raquel Alexandra Geada e Paulino
Professora Auxiliar da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

As provas públicas de defesa da Dissertação decorreram no dia 6 de fevereiro,
as 11 horas, na Sala do Janelão.

O júri atribuiu a classificação final de vinte (20) valores.

FAUP
Porto
2022

Todos os documentos fotográficos ou os desenhos não identificados são produto do autor.
As citações transcritas foram todas traduzidas para a língua portuguesa para permitir uma leitura mais fluente.
Quando uma edição portuguesa não foi encontrada, a tradução foi realizada pelo autor e a nota biográfica relativa indica a língua original.

Cari mamma e papà,
sono due le più grandi eredità che mi avete lasciato:
le radici e le ali.

Volume I:
Circunstância

Ringraziamenti

Antes de iniciar esta dissertação, gostaria de dedicar algumas linhas a todos aqueles que estiveram perto de mim ao longo deste caminho, que contribuíram para a realização deste trabalho, bem como para o meu crescimento pessoal e profissional.

À Professora Raquel Paulino, orientadora desta dissertação, em primeiro lugar por ter aceitado acompanhar-me nesta caminhada e, além disso, por toda a sua dedicação e a sua paciência. Pela disponibilidade, rigor e clareza na partilha de muitos ensinamentos ao longo deste trabalho, assim como durante os últimos anos: grazie di cuore.

A mio Padre e a mia Madre per il sostegno, la forza e l'irrimediabilmente assurda e folle fiducia che avete riposto in me. A Maria Rosaria per avermi insegnato il valore del lusso e a Maria Cristina per avermi fatto sentire sempre il fratello migliore del mondo, anche se spesso non lo sono stato.

A Simone, per le risate, per la Poesia, per la compagnia e l'amicizia, e perché è una figura costante nella mia vita da oltre 16 anni: non hai bisogno di altre parole le hai già dette tutte tu.

Ad Annalea, perché mi sopporta e supporta da troppi anni, soffrendo insieme a me per le nostre pessime scelte: spero che ne continueremo a fare molte altre, imparando qualcosa.

A Giuseppe per la perenne gara, l'affetto, l'appoggio e la volontà di migliorarsi sempre. E ad Ettore per avermi aperto la strada verso un mondo nuovo.

À Maria e ao Bruno, a minha "família" portuguesa, meus colegas e camaradas, uma irmã e um irmão que me relembram todos os dias que, afinal de contas, foi bom perder-se e vaguear, afastar-se do caminho e "criar memórias": sem vós, seria uma pessoa diferente e infinitamente pior.

Por fim, agradeço à Paula, por ter-me aberto as portas da sua casa e finalmente ao Bunny, sem o qual provavelmente já teria desistido, digo só isto: ***whiskas saquetas***!

Sumário

Volume I: Circunstância

Ringraziamenti 9

Abstract 15

Resumo 17

Sinossi 19

Prelúdio 23
- Incepit 28
- Manifesto 32

Acto I: Concurso 67
- O programa 72
- A Residência Artística 82
- Crítica 106

Acto II: Temas do Projecto 125
- La *Villa* 134
- O Atelier 154
- A Caverna 170

Epílogo 205
- *Le consapevolezze ultime* ou das consciências finais 206

Referências Bibliográficas 213

Índice Iconográfico 219

Anexos 235
- Alguns apontamentos sobre os Ateliers 236

Anexos

Volume II: Projecto

Entrega do Concurso **247**

Painel A1 **248**

Paineis A3 **252**

Proposta Final **269**

Desenhos do Conjunto **270**

Plantas 1:500 **273**

Axonometrias 1:500 **289**

Alçados e Cortes **304**

Alçados 1:100 **307**

Cortes 1:100 **325**

Plantas **358**

Villa 1:100 **361**

Estruturas Anexas 1:100 **373**

Galeria de Exposiçao 1:100 **381**

SPA 1:100 **388**

Abstract

The dissertation that is presented is based on the development of a project entitled ***Artist-in-Residence*** located in Moncalieri, south of Turin city centre in Piedmont, in the scope of the ***Hill of the Arts*** competition.

The presented work is structured from the reflection on a set of project themes that were considered relevant.

In fact, this dissertation derives from the desire to approach the broad theme of architectural intervention in historical contexts through the reading and understanding of a specific reality, the ***Villa Altissimo***.

This approach intends not only to circumscribe and relativize the "construction in the built" through the confrontation with the starting circumstance, but also to reinforce the essential interdependence of the issues of Architecture Theory and its practice, questioning the unidirectionality of the projectual intervention in heritage professed by the conservators of the restoration discipline.

The work presented here is organised into three chapters: *Prelúdio, Concurso e Temas de Projecto.*

The first exists as a premise, a condition apparently disconnected, at least in part, but fundamental to the understanding of the design action narrated in the second and third parts. The other two chapters are, in fact, a collection of reflections divided between the themes and issues that were deemed relevant to the competition and the themes and issues whose gathering was prompted by the design action.

Finally, the theme of the dissertation, architectural intervention in historical contexts, is developed and presented from the design process, culminating in the presentation of a final proposal. This final proposal is not intended to be the conclusion of a previous theoretical study, but a starting point for the act of thinking and designing places.

[Fig.1] Localização de Villa Altissimo na Europa.

Resumo

A dissertação que se apresenta parte do desenvolvimento de um projecto intitulado ***Artist-in-Residence*** localizado em Moncalieri, a sul do centro da cidade de Turim em Piemonte, no âmbito do concurso ***Hill of the Arts.***

O trabalho apresentado estrutura-se a partir da reflexão sobre um conjunto de temas de projecto que se consideraram relevantes.

De facto, esta dissertação deriva do desejo de abordar o amplo tema da intervenção arquitectónica em contextos históricos através da leitura e compreensão de uma realidade específica, a da ***Villa Altissimo.***

Esta abordagem pretende não só circunscrever e relativizar a "construção no construído" através da confrontação com a circunstância de partida, mas também reforçar a interdependência essencial das questões da Teoria da Arquitectura e da sua prática, questionando a unidireccionalidade da intervenção projectual no património professada pelos conservadores da disciplina de restauro.

O trabalho que se apresenta encontra-se organizado em três capítulos designados: *Prelúdio, Concurso e Temas de Projecto*.

O primeiro existe enquanto premissa, um condicionamento aparentemente desligado, pelo menos em parte, mas fundamental para a compreensão da acção de concepção narrada na segunda e terceira partes. Os outros dois capítulos são, de facto, uma colecção de reflexões divididas entre os temas e questões que se consideraram relevantes para o concurso e os temas e questões cuja recolha foi suscitada pela acção de projecto.

Finalmente, o tema da dissertação, a intervenção arquitetónica em contextos históricos, desenvolve-se e apresenta-se a partir do processo de desenho, culminando com a apresentação de uma proposta final. Esta proposta final não pretende ser a conclusão de um estudo teórico anterior, mas sim um ponto de partida para o acto de pensar e desenhar lugares.

[Fig.2] Localização de Villa Altissimo na Itália.

20 km

Sinossi

La dissertazione che viene presentata si basa sullo sviluppo di un progetto intitolato ***Artist-in-Residence*** situato a Moncalieri, a sud del centro di Torino, in Piemonte, nell'ambito del concorso ***Hill of the Arts***.

Il lavoro presentato è strutturato a partire dalla riflessione su una serie di temi di progetto ritenuti rilevanti.

Questa dissertazione nasce infatti dalla volontà di affrontare l'ampio tema dell'intervento architettonico in contesti storici attraverso la lettura e la comprensione di una realtà specifica, quella di Villa Altissimo.

Questo approccio intende non solo circoscrivere e relativizzare la "costruzione nel costruito" attraverso il confronto con la condizione di partenza, ma anche rafforzare l'interdipendenza essenziale tra le questioni della teoria dell'architettura e la sua pratica, mettendo in discussione l'unidirezionalità dell'intervento progettuale sul patrimonio professata dai conservatori della disciplina del restauro.

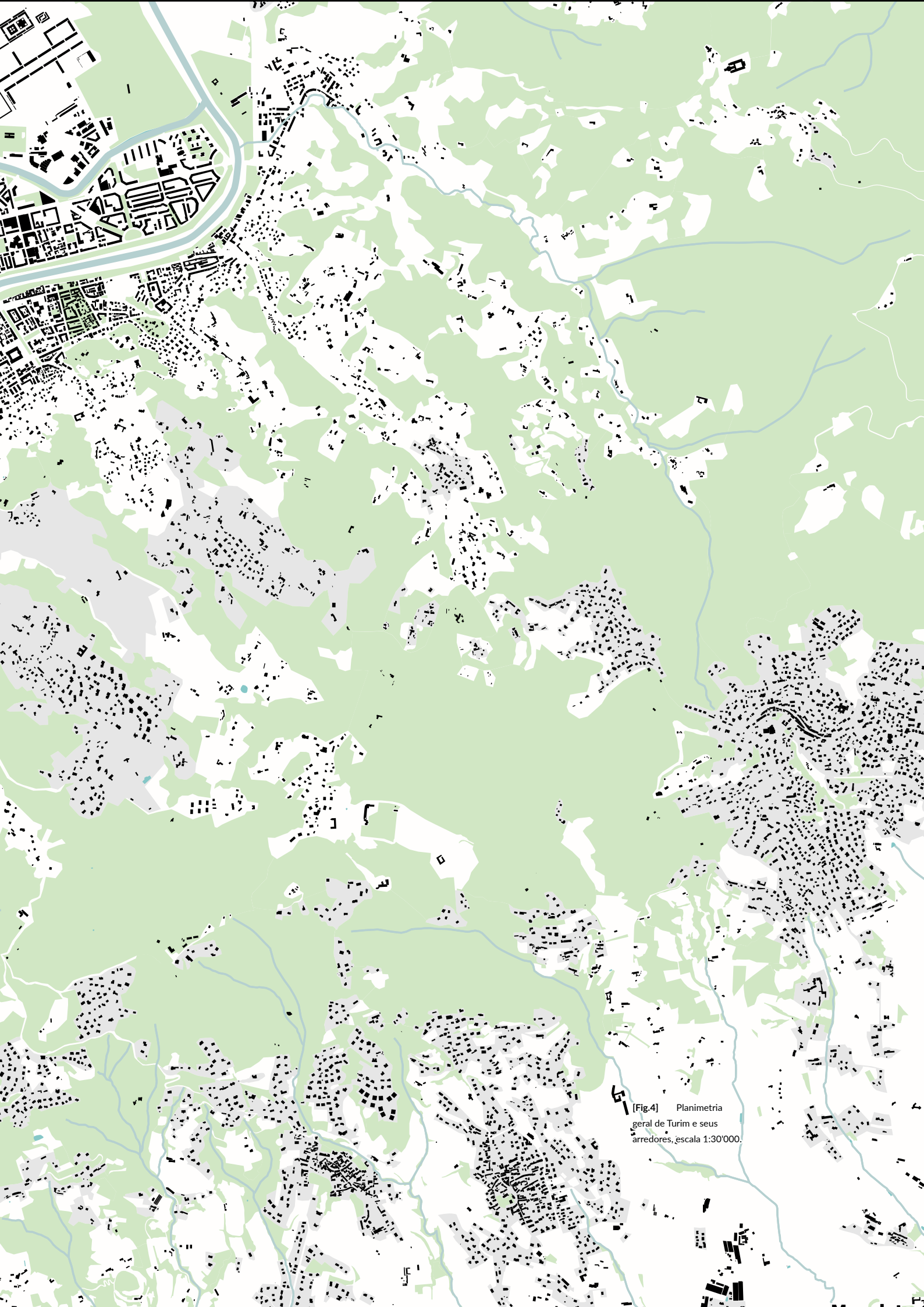
Il lavoro qui presentato è organizzato in tre capitoli: *Prelúdio*, *Concurso e Temas de Projecto*.

La prima esiste come premessa, una condizione apparentemente scollegata, almeno in parte, ma fondamentale per la comprensione dell'azione progettuale narrata nella seconda e terza parte. Gli altri due capitoli sono, infatti, una raccolta di riflessioni suddivise tra i temi e le questioni ritenute rilevanti per il concorso e i temi e le questioni la cui raccolta è stata sollecitata dall'azione progettuale.

Infine, il tema della tesi, l'intervento architettonico in contesti storici, viene sviluppato e presentato a partire dal processo di progettazione, culminando nella presentazione di una proposta finale. Questa proposta finale non vuole essere la conclusione di uno studio teorico precedente, ma un punto di partenza per l'atto di pensare e progettare luoghi.

[Fig.3] Localização de Villa Altissimo no Piemonte.

1 km



[Fig.4] Planimetria geral de Turim e seus arredores, escala 1:30'000.

[Fig.5] Villa Altissimo, aproximação a partir do sul.

Prelúdio

Ninguém jamais escreveu, pintou, esculpiu, modelou, construiu ou inventou, excepto para sair literalmente do inferno.

Antonin Artaud, 1947.

A palavra **prelúdio**, do latim ***praeludium*** - antes dos jogos - descreve uma peça bastante curta, geralmente sem uma forma codificada, colocada no início da execução de uma composição ou parte dela. O prelúdio é uma abertura que difere da ***ouverture*** e da sinfonia na forma e na duração.

A composição e narração desta dissertação segue, como no teatro clássico, uma divisão tripartida complementada por um **epílogo**. Esta decisão é motivada, não só pela minha educação fundamentalmente clássica, mas também pelo desejo de tratar o processo de Projecto como um **Drama.**

A narrativa parte do ***Incipit***, um quadro inicial introdutório que descreve as premissas que orientaram a formulação do trabalho que se apresenta, desenrolando-se depois em dois Actos (I e II). A divisão em Acto I e Acto II apesar de parecer desnecessária, uma vez que as duas partes foram organizadas e reescritas após a conclusão do projecto e não na mesma ordem temporal em que aparecem orquestradas neste volume, resulta de uma estratégia de estruturação da narrativa que permite agrupar o conhecimento que consideramos instrumental para suportar o processo de projecto. Trata-se, portanto, de uma divisão que consideramos oportuna e clara entre o diálogo em resposta ao problema e o estudo aprofundado dos temas, considerando as circunstâncias e as condicionantes em presença. Por fim surge o **epílogo**, cujo primeiro esboço foi escrito no início do trabalho de compilação da exposição, sendo gradualmente enriquecido com considerações resultantes do trabalho de Projecto e do trabalho de investigação para a redacção da própria dissertação. Transformou-se, de uma maneira muito própria e orgânica, num (segundo) manifesto de intenções e um recipiente de perguntas para o futuro.

Na primeira parte, o ***Incipit***, é descrita a filosofia do desenho, não especificamente ligada ao estudo do caso da ***Villa Altissimo***, mas sim às temáticas gerais de relação com o contexto e com o património que influenciaram o processo projectual. A segunda parte, o Acto I, aborda a componente regulamentar do próprio concurso e das informações que se foram encadeando na primeira fase onde a crítica dos projectos selecionados como finalistas de concurso assume um papel chave. Na terceira e última parte, o Acto II, que consideramos mais abrangente, procuramos analisar certas tipologias ou de facto temas de projecto que trans-

cendem o caso em estudo, mas que surgiram com insistência durante a formalização da proposta projectual dado que foram uma preocupação constante durante o processo de desenho.

Posto isto, acreditamos que este trabalho pode ser lido de uma forma contínua seguindo a ordem estabelecida, mas também poderá ser lido por partes, acreditando termos conseguido alcançar a coerência e propriedade de autonomia de cada parte. No entanto, cada secção influencia a secção anterior e é influenciada pelo texto seguinte, sendo o Projecto, como o gerador de reflexões, o fio condutor que os liga e o elemento unificador para a sua completa compreensão.

> *Cantábria, Espanha. Paleolítico Superior. Um homem - muito provavelmente um Sapiens Sapiens - mergulha os dedos numa solução avermelhada de hematite e traça as características inconfundíveis de um bisonte nas rochas nuas da sua caverna. É o início da história da arte.*[1]

O projecto para a Colina das Artes é um projecto complexo que visa a reabilitação de uma ***Villa***[2] histórica e das suas propriedades contíguas convertendo-as numa residência artística. O desafio, sob a forma de concurso organizado pelo YAC, em 2020, é um convite a jovens arquitectos e estudantes de arquitectura para enfrentarem os temas do restauro e da reabilitação do património artístico e cultural. No anúncio do concurso afirmava-se que, para conceber de

1 YAC, «Enunciado Do Concurso: "Hill of the Arts"», 5 de fevereiro de 2020.

2 Nesta dissertação será utilizada a palavra italiana ***Villa*** para referir o edifício que é o objecto do projecto. A escolha deve-se ao desejo de preservar o significado etimológico da palavra. a palavra portuguesa mais usada como tradução, "palacete", é também facilmente substituível pela palavra italiana Palazzo que, ao contrário da ***villa***, caracteriza também as residências senhoriais, mas com uma localização urbana: como será explicado no capítulo dedicado, as ***villa***s devem o seu nome à sua posição excêntrica em relação à cidade e, portanto, ao seu contexto rural.

[Fig.6] Turim: paisagem urbana ao amanhecer com o Mole Antonelliana e os Alpes cobertos de neve

forma contextualizada e propor soluções úteis aos hóspedes, os principais aspectos e constrangimentos que os concorrentes deveriam ter em devida consideração eram a cidade, a história e o sistema natural: ***Alea iacta est***.

Num primeiro momento, consideramos ser oportuna uma contextualização das circunstâncias que fizeram o projecto tomar a direcção e a forma que gradualmente assumiu. De acordo com o edital de concurso, *Turim, com o seu inconfundível horizonte pintado contra um pano de fundo de montanhas cobertas de neve e dominado pela* ***Mole Antonelliana****, é uma das cidades mais fascinantes e historicamente ricas da península italiana.*[3]

O comunicado do concurso salienta, ainda, a relevância e a antiguidade da ligação entre Turim e a dinastia Sabóia à qual a ***villa*** é atribuída: as primeiras provas de um povoado celta-liguriano (os Taurini), na zona da atual cidade de Turim, datam de 300 a.C., desaparecendo apenas durante as Guerras Púnicas, quando Aníbal se mudou dos Alpes para o Lácio em 218 a.C. Posteriormente, e já sob o controlo de Roma, desde o sec. I a.C, Turim (ou ***Iulia Augusta Taurinorum***) seguirá o destino de numerosos fragmentos sobreviventes do sistema político anterior: primeiro sob o controlo dos Longobardos, depois dos Carolíngios, para finalmente ficar sob a influência da dinastia de Sabóia, por volta de 1280. Tornando-se primeiro a capital do ducado e depois do reino de Sabóia, a cidade seguiu o destino dos seus soberanos, brilhando com esplendor e vitórias, e ensombrado-se com cercos e austeridade. Turim desempenhou então um papel fundamental na unificação da península Italiana, tornando-se o coração vivo e pulsante do ***Risorgimento*** italiano (cujo clímax foi a eleição da própria cidade como capital do recém-nascido Reino de Itália de 1861 a 1865), antes de se transformar numa cidade industrial, no início do século XX. O eco de grandes homens de letras, como Italo Calvino, Emilio Salgari e Primo Levi, cria em Turim um contexto extraordinário para o estudo de uma nova fórmula receptiva, que extrai o seu vigor de uma nova abordagem da arte e das culturas contemporâneas.

> *Um refúgio para artistas de vanguarda que - assim como o Sapiens Sapiens (ou Neanderthal) de há 30.000 anos atrás - sabem como nos entregar obras-primas capazes de desafiar o tempo, gerar emoções e despertar mistérios, milhares de gerações depois.*[4]

No que diz respeito à história da ***Villa Altissimo***, não existe informação aprofundada sobre os acontecimentos que a enquadram. As fontes documentais estão limitadas a uma série de escrituras de propriedade sem muito detalhe sobre as transformações arquitectónicas operadas no edifício e na sua envolvente. O que se sabe com certeza é que a ***villa*** foi construída por volta de 1730 como residên-

3 YAC, «Enunciado Do Concurso: "Hill of the Arts"».

4 YAC.

[Fig.7] Marca da empresa Altissimo, termoinjectada sobre o plástico de um farol FIAT.

cia de Luigi Amedeo Talpone, camareiro do rei Carlos Alberto III, segundo rei de Sabóia. Durante o reinado de Carlos Alberto, nascido sob a ascendência incómoda e controversa do seu pai, o reino da Sabóia viveu um período de desenvolvimento e prosperidade que contrastou fortemente com o rigor e severidade da corte.

Villa Altissimo foi provavelmente construída neste clima de leveza recém-descoberta e de optimismo consolidado. As vicissitudes da ***Villa*** perdem-se então até 1840, ano em que o edifício é dotado de uma série de elementos que realçam o seu esplendor: o monumental terraço é construído juntamente com uma escada interna e numerosas decorações que ainda adornam as fachadas externas.

Não aparecem novas informações sobre a ***Villa*** até à segunda metade do século XX, quando esta entrou na posse de Renato Altissimo (cujo nome sobreviveu até hoje como topónimo), empresário e várias vezes ministro e deputado da República Italiana. No entanto, a família Altissimo, cuja fortuna estava ligada à produção de acessórios para as indústrias FIAT, ampliou o ***chalé***[5] - já definida no início do século XX - a partir do que deviam ser as antigas serventias da ***villa***, fixando a configuração actual do complexo arquitectónico.

O sistema natural de ***Villa Altissimo*** compreende um parque de 6 hectares. O acesso ao complexo edificado é feito através de um caminho privado que conduz da estrada pública à parte mais alta da quinta através de curvas estreitas. Linhas limpas de árvores, modeladas ao longo das décadas, abraçam literalmente a entrada, criando um cenário vegetal que se ilumina com cores variáveis de acordo com as diferentes estações: uma escultura natural capaz de oferecer vistas evocativas e perspectivas profundas.

> *À volta da **Villa**, elegantes percursos pedonais atravessam o parque, habitado por árvores de tília, castanheiros e áceres japoneses que mancham de cor a floresta nativa. Aqui, com encantos sedutores, foram colocados tanques dispersas de água e locais de descanso tranquilos, a partir dos quais se pode ouvir o movimento da folhagem e o canto dos pássaros. Embora a natureza íngreme do terreno circundante dê origem a raras áreas planas, tal topografia só pode ser o ponto de partida para o desenho de caminhos que integrem o plano da residência com um verdadeiro parque artístico: nichos, miradouros panorâmicos, anfiteatros e caminhos suspensos serão apenas algumas das muitas possibilidades arquitectónicas orientadas para o restauro do uso do parque através de passeios e instalações de grande encanto e valor arquitectónico.*[6]

5 A partir de agora usaremos a palavra "Chalé" para definir o anexo localizado a sul do edifício principal, caracterizado por uma arquitectura ecléctica típica das habitações do campo construídas na viragem do século XX naquela área.

6 YAC, «Enunciado Do Concurso: "Hill of the Arts"».

[Fig.8] Aproximação à Villa através das vias do parque.

[Fig.9] Fotografia aérea do complexo arquitectónico.

Incepit

Parva libellum sustine patientia.[7]

Phaedrus

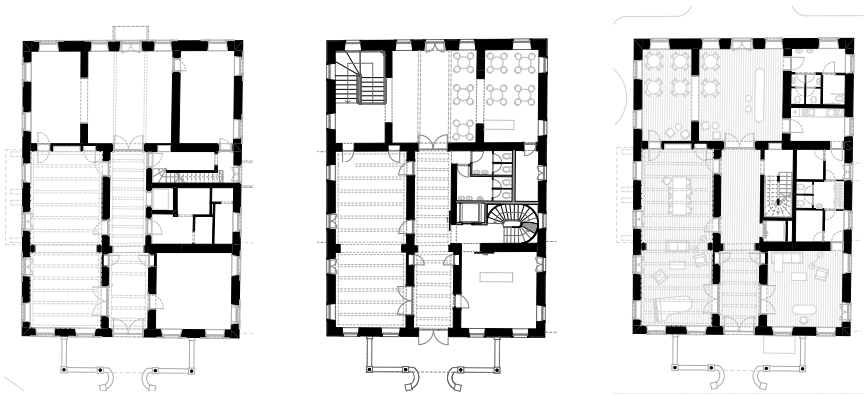
Segundo a estratégia anteriormente enunciada, o corpo desta dissertação não pretende constituir-se como texto único, embora intencionalmente se procure criar uma narrativa coerente e coesa. O projecto para o concurso "Colina das Artes" não é o objectivo nem o tema da dissertação no sentido estrito da palavra, mas antes o pretexto para abordar alguns dos temas que se colocam na contemporaneidade ao exercício da arquitectura e que surgiram em consequência do processo de concepção e que foram considerados relevantes em retrospectiva. O projecto é, então, o veículo gerador de reflexões que ocorreram durante o processo de concepção.

Estas reflexões deram origem a ensaios escritos durante um período de tempo relativamente longo, onde a realização de uma dissertação não foi de ***per se*** o motivo da escrita, mas sim a razão que motivou a definição de uma estrutura que permitisse dar sentido logico e articulação a reflexoes desconexas, que foram surgindo de forma casuística e aleatória, por vezes aparentemente ilógica. A dissertação transfigurou-se assim numa oportunidade para reorganizar estas reflexões, que se estruturam num compêndio que se pretende coerente e sistemático.

O mote para esta dissertação partiu de um concurso em que participamos na Primavera de 2020. O processo de desenho, que teve lugar inteiramente dentro das paredes fechadas da minha casa devido ao período de quarentena que afectou a Europa e o mundo inteiro, foi o início de uma longa série de reflexões que se verteram em parte sobre o papel na forma de desenhos e em parte evoluíram para uma sequência de pensamentos e considerações escritas sobre Projecto, Arquitectura e Património. Algumas delas têm sido um motor de discussão, entre amigos e colegas, onde diferentes experiências e pontos de vista têm sido fundamentais para enriquecer e aprofundar temas que nem sempre foram estritamente arquitectónicos.

O desejo de propor este projecto como ponto de partida para uma dissertação deve-se, portanto, em primeiro lugar e sobretudo à possibilidade de participação num concurso que me permitiram abordar questões e temas relativamente aos quais tenho uma predilecção pessoal: arquitectura de reabilitação, relação com a história, intervenção no e sobre o património e o programa artístico.

7 Suporta com um pouco de paciência o meu livrinho



[Fig.10] Planta do primeiro andar da Villa em três fases: Existente, Proposta do Concurso e Proposta Final.

No entanto, uma característica inesperada que enriqueceu o desenvolvimento da dissertação foi a sua dualidade. O projecto, o veículo para estas reflexões, foi concebido em duas fases claramente distintas. A primeira, rápida e instintiva, foi ditada pelo ***timing*** da competição, e a segunda, lenta e fundamentada, visando pôr em jogo as questões, os temas e os princípios de intervenção para os quais não tinha havido tempo para discutir no início. Isto não fazia inicialmente parte dos planos, mas uma certa insatisfação com o projecto inicial - inteiramente pessoal, dado que o projecto foi também seleccionado entre os finalistas - levou ao desenvolvimento de uma segunda solução de projecto, semelhante em alguns aspectos, mas diferente. Mais coerente com a minha visão e convicções do que com o programa e as regras da competição.

Esta segunda fase questionava o que tinha sido tomado como garantido na primeira fase ou o que tinha sido simplesmente aceite passivamente devido às regras impostas pelo concurso, tais como, trivialmente, o que podia ser demolido e o que não podia ser demolido. Enquanto a primeira fase, na sua rapidez e prontidão, resultou da resposta directa a uma série de regras rígidas, designadamente ao nível da escolha do material produzido (ou seja, restrições como a escala de representação, o número de desenhos a apresentar, a procura de uma imagem "Capa", etc.) como nas características fundamentais do projecto (a importância e escala das demolições, o número de salas a conceber e, em suma, o dimensionamento de componentes mais ou menos importantes do programa), a segunda fase foi, por opção, livre deste tipo de condicionamentos. Poder-se-ia, então, dizer que estes são na realidade dois projectos diferentes, concebidos por um mesmo individuo segundo premissas distintas, embora com as suas óbvias semelhanças e pontos de contacto e sobreposição.

Apesar da abordagem inicial de concepção livre de "obrigações", foi na segunda fase que encontramos mais dificuldade, na medida em que se impunha aclarar uma posição critica sobre a circunstância em que tinha de operar e identificar o que poderiam ser os condicionamentos que orientariam o desenvolvimento de uma solução arquitectonica oportuna e coerente. Por razões óbvias, foi a "versão" do projecto que mais se imbuiu das minhas ideologias e convicções, chegando frequentemente a pontos de impasse e imobilidade devido em parte à

[Fig.11] Um dos escravos de Miguel Ângelo apanhado na rocha, uma representação clássica do "inacabado".

falta de um constrangimento externo, muitas vezes representado pelo cliente, e, sobretudo, por um orçamento.

Esta foi de facto uma das principais "descobertas" que o exercicio me permitiu identificar claramente: sem um cliente, um arquitecto não é livre, mas sim um prisioneiro das suas próprias ambições. O cliente é de facto uma limitação, mas também um ponto de partida para a construção do projecto. Sem isto, não há nenhum projecto mas, de certa forma, uma utopia. E nas palavras de Miguel Ângelo,

> *À medida que uma chama cresce, quanto mais o vento a defende, tanto mais se ofende cada virtude que o céu exalta, tanto mais brilha.*[8]

Contudo, devido ao primeiro ponto que acabou de ser descrito, o projecto sem cliente é um projecto inacabado, um projecto infinito, interminável e constantemente incompleto. E mesmo que o "inacabado", como o próprio Miguel Ângelo nos mostra, possa ser um valor em si mesmo, nunca deveria ser o objectivo de partida. Neste caso específico, o projecto "final" para a Colina das Artes é uma espécie de fotografia, um instantâneo do inacabado, que é também uma síntese do processo, num determinado momento.

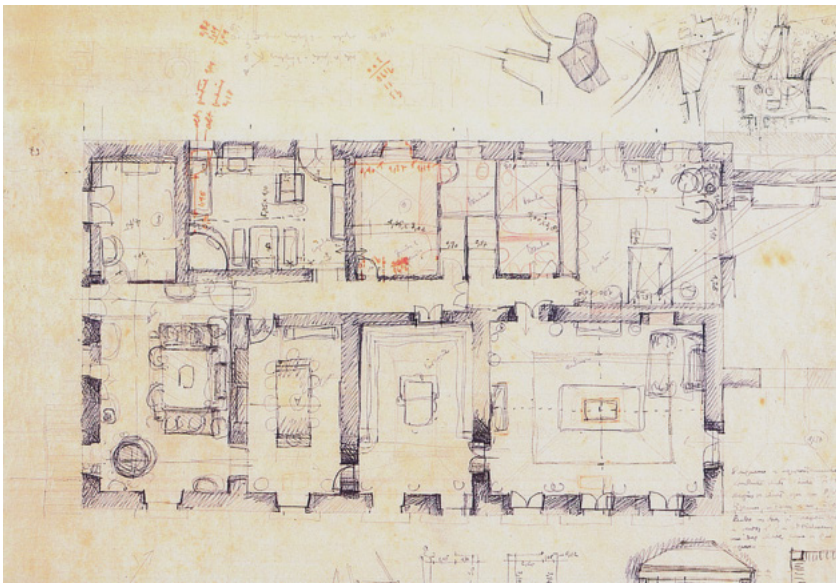
Aclaramos também que não existem, ou melhor, não deveriam existir, regras pré-estabelecidas no que diz respeito à intervenção sobre o património. Os regulamentos que hoje limitam o arquitecto que intervém no património impedem a evolução natural da arquitectura, evolução que sempre foi acontecendo de forma espontânea. Acreditamos que a regulamentação seja na sua essência bem-intencionada, embora a tendência conservadora, mas é claro que a ser demasiado rígida e aplicada de forma cega perde oportunidades e falha no seu propósito. Parece ser uma questão de facilidade, provavelmente para conveniência das administrações, dar regras preconcebidas destinadas a uniformizar intervenções, para salvaguardar o património arquitectónico e proteger o colectivo urbano, mas que na maioria das vezes impedem o aparecimento de obras de valor, de palimpsestos, de enxertos, e de sobreescrita das quais a história da arquitectura do passado é rica e fértil, quase sem interrupção. Pelo contrário, a história da arquitectura contemporânea está tristemente vazia de tais obras, embora com algumas excepções. Acreditamos que o desejo de simplificação da intervenção no património tenha o potencial de empobrecer a contribuição dos arquitectos de hoje para aquilo a que Louis Kahn chamou de*" tesouro da arquitectura"*.[9] Cada caso é um caso, dizia Fernando Távora, e o projecto arquitectónico, mesmo no contexto do património, deveria ter como objectivo continuar inovando.[10]

8 Michelangelo Buonarroti, *Rime, a cura di Enzo Noè Girardi* (G. Laterza, 1960).

9 Louis Kahn, «Louis I. Kahn: Statement on Architecture (discorso tenuto al Politecnico di Milano, gennaio 1967)», *Zodiac* 17 (1967): 55–57.

10 Antonio Esposito e Andrea Ugolini, *cArchitettura 53: "Francisco Barata: continuare innovando* ("La" Greca Editori, 2017).

[Fig.12] Catedral de Siracusa. Foto do pormenor do encontro entre os períodos românico e barroco com as colunas dóricas do antigo Templo de Atena.



[Fig.13] Fernando Tavora, Casa da Covilhã, estudo da planta, 16 de setembro de 1973.

Manifesto

Scarpa? Hoje, colocá-lo-iam na cadeia. Minissi? Contra a parede! Tanto foi que desmantelaram a Praça Armerina. BBPR? Na prisão, nunca a Torre Velasca. Gardella? No Piombi,[11] *não nas Zattere. E Miguel Ângelo? Talvez só lhe aprovariam a igreja de* ***Santa Maria degli Angeli,*** *mas com infinitas cláusulas. Por outro lado, num país sufocado pela desconfiança em si mesmo, a única cultura possível é a mumificação.*
Só uma sã e consciente libido salva os homens do restauro conservador e da ***Italia Nostra****.*

[...]

O tempo é bom para a arquitectura. Mesmo os piores males do Fascismo ou do Nazismo perdem o seu carácter ameaçador passado algum tempo e tornam-se objecto de curiosidade. E suscitam uma certa ternura, a do arqueólogo que por um momento revive o passado como se fosse um belo romance de aventuras. Afinal, lemos com admiração os relatos de guerras assassinas que tiveram lugar há algumas centenas de anos ou as histórias de protagonistas que, se fizessem hoje o que fizeram ontem, consideraríamos monstros: César, Júlio II, Napoleão. Pense, por exemplo, no ***Altare della Patria*** *em Roma: que horror, que retórica, que desperdício, que símbolo terrível do fim da Itália do século XIX, ou de certas coisas que Marcello Piacentini fez para agradar a Mussolini.*

Contudo, hoje olhamo-los sem sofrimento, mais como objectos pitorescos. O julgamento do crítico e do historiador é, no entanto, diferente, pois não se podem deixar seduzir pelo fascínio de épocas passadas. Ainda assim, se serve de consolo, aqueles que conseguem manter um julgamento crítico desencantado são poucos e distantes, e por isso podemos ter a certeza de que qualquer lixo que concebemos e construímos, se passarem cem anos, ainda será apreciado pela maioria dos nossos sucessores.

Em suma, pode cometer qualquer erro que quiser e dentro de cem anos haverá certamente um Sgarbi, um Settis ou um Montanari que o defenderá até ao pescoço, aborrecido pela opinião pública.

Luigi Prestinenza Puglisi 21.05.21

[Fig.14] Instalação da estátua de Cangrande, por Carlo Scarpa, em Castelvecchio.

11 Piombi,chumbos, é uma antiga prisão localizada no sótão do Palácio dos Doges em Veneza, no sestiere de San Marco. O nome vem do material com o qual o telhado foi construído

Este primeiro capítulo estrutura-se em torno de uma reflexão sobre uma declaração feita por Manfredo Tafuri numa entrevista com Chiara Baglione e Bruno Pedretti publicada na colecção "***Progetto del passato"***, em 1997 por Mondadori. Nesta entrevista, o arquitecto e professor de história da arquitectura afirmou que "*o restauro e a conservação não são conceitos comparáveis*"[12] e que os arquitectos de hoje não deveriam ser autorizados a fazer o que Carlo Scarpa fez no seu projecto para o museu ***Castelvecchio***, em Verona. O historiador reconhece que Scarpa criou uma obra de excepcional importância qualitativa (embora também a atribua em parte à colaboração do arquitecto veneziano com uma figura proeminente como Licisco Magagnato, o curador do museu), mas prossegue dizendo que tal liberdade não deve ser concedida nem ao seu imitador nem a um profissional comum. Segundo Tafuri, de facto, Scarpa "*conseguiu, mesmo ao massacrar um monumento, dar-nos uma obra de grande validade, isto aconteceu pela graça de Deus e nem todos têm essa graça"*.[13] Por outras palavras, onde Scarpa tivesse tido êxito, mais ninguém o teria.

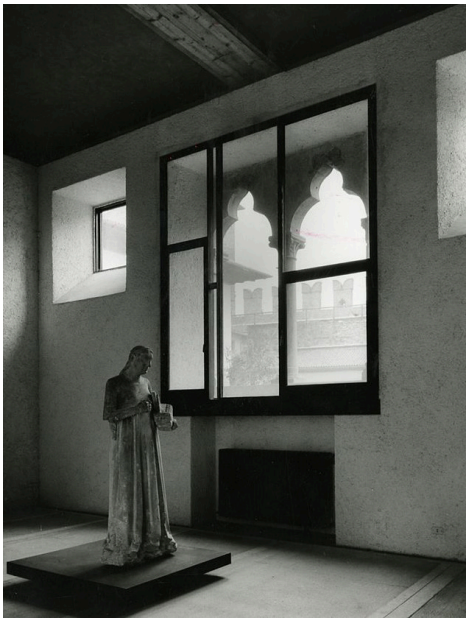
A posição de Tafuri é clara: o restauro deve ser uma disciplina separada da arquitectura e, em suma, os arquitectos de hoje não devem tocar no património arquitectónico. Coloca-se então a questão: **porquê?**

Para responder a esta pergunta, neste primeiro capítulo gostaríamos de clarificar a nossa posição sobre as questões de restauro, reabilitação e conservação. Para limpar a mesa, por assim dizer, a fim de criar uma base indispensável para continuar o discurso em torno do Projecto ***Hill of the Arts***, a ***Colina das Artes***. De

12 Bruno Pedretti, Chiara Baglione, e Vittorio Gregotti, *Il progetto del passato: memoria, conservazione, restauro, architettura* (Bruno Mondadori, 1997), 98.

13 Pedretti, Baglione, e Gregotti, 99.

[Fig.15] Detalhe externo das janelas góticas de Castelvecchio após a intervenção de Carlo Scarpa.



[Fig.16] Detalhe interno das janelas góticas de Castelvecchio após a intervenção de Carlo Scarpa.

facto, pretendemos abordar o Projecto não como uma acção dividida no dualismo entre o restauro do antigo e o desenho do novo quando o património entra em jogo, mas como um acto único que envolve cada componente e circunstância na procura de uma solução única e coesa para os problemas em questão.

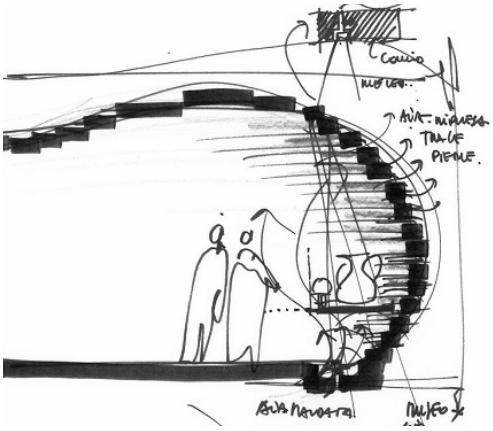
Sentimos esta necessidade porque demasiadas vezes estamos obrigados a justificar as nossas acções como arquitectos, chegando ao ponto de criar lucubrações incómodas sobre o como e o porquê de certas acções, justificações que muitas vezes são interessantes a nível teórico, mas que nem sempre dão origem a obras coerentes, e muitas vezes não correspondem ao projecto real. Sentimos essa necessidade, muitas vezes, com o único objectivo de ultrapassar as críticas de uma Superintendência ignorante e cega. A título de exemplo convocamos a recente intervenção do arquitecto Cucinella para o novo Museu Arqueológico de Milão. O projecto em questão, localizado nas fundações do edifício histórico pré-existente, tenta recriar de forma quase literal a espacialidade etrusca à qual a exposição permanente é dedicada, traçando um paralelo com a sua posição hipogeia. No entanto, esta espacialidade é conseguida forrando plintos e pilares (originais e não originais) com placas de gesso, perdendo de vista a tectónica etrusca das pseudo-cúpulas, o verdadeiro gerador destes espaços. O trabalho é, portanto, racional e coerente a um nível teórico, mas o resultado caracteriza-se de facto por uma espacialidade totalmente superficial, o que acaba por relegar o projecto arquitectónico no património construído a uma mera teatralização.

Um outro lado da moeda é o caso do projecto de restauro e expansão dos espaços de exposição do Palazzo dei Diamanti em Ferrara, bloqueado pelo Ministro do Património Cultural Alberto Bonisoli em nome de uma alegada intocabilidade da arquitectura histórica, após o caso mediático desencadeado pelo crítico de arte e historiador Vittorio Sgarbi, em 2017. Tratava-se de um pavilhão que mal entrava em contacto com o honroso monumento.

É um facto que na arquitectura histórica a falta de intervenção e a negação da sua utilização, leva à negligência e ao abandono e, consequentemente, à ruína, como resultado de um processo exponencial de degradação. Se considerar-

[Fig.17] Mario Cucinella, rascunho de projecto para o Museu Etrusco em Milão, 2016.

[Fig.18] Mario Cucinella, visualização digital para o museu Etrusco em Milão, 2016.



mos a tríade Vitruviana, o que define a arquitectura é a união sem hierarquia de três valores: ***Venustas, Firmitas e Utilitas***. Se faltar a ***Utilitas***, faltará muito rapidamente também a ***Firmitas***, e acabaremos por ficar com belas ruínas. Bonito, sim, mas basicamente inútil e destinado a desaparecer mais ou menos rapidamente: a intervenção é, portanto, uma necessidade se o objectivo é a salvaguarda.

No plano prático do restauro, na história da arquitectura encontramos diversos exemplos onde diferentes períodos estão em diálogo entre si, mas esta perspectiva começa a mudar a partir de 1800.[14] Em 1748, no contexto do Iluminismo, começaram as primeiras campanhas regulares de escavação (primeiro em Herculano e depois em Pompeia), promovidas pelo Reino das Duas Sicílias, recentemente fundado. A descoberta de cidades quase intactas, completas, incluindo os objectos da vida quotidiana e mesmo as silhuetas dos corpos humanos, fez eco em toda a Europa, marcando o nascimento da Arqueologia, tal como a conhecemos hoje. A mesma obsessão pela preservação do antigo levou ao estabelecimento de uma prática que visava dividir a arquitectura em duas partes: o monumento, digno de ser preservado e limpo de todos os "apêndices", e o edifício popular, muitas vezes considerado indigno de tal tratamento. Sabemos que uma das abordagens que generalizadamente prevalecia é a reconstrução em estilo, o "*onde estava como estava*",[15] que muitas vezes associa a ideia de boa arquitectura apenas à sua aparente antiguidade, mas sem a imitação total da decadência, porque é entendida como uma falta de decoro.

É bem conhecido que o homem comum, na maioria dos casos, não está interessado em questões como a autenticidade de uma obra de arquitectura, embora o tema do valor e da "verdade" já seja descrito por Agostinho de Hipona, entre 300 e 400 a.D. Por outras palavras, se um edifício é considerado barroco e autêntico porque foi construído no séc. XVII, uma fachada coberta de arabescos e volutas construídas com tecnologia moderna anteontem não pode ser definida como tal. Ao arquitecto, porém, *"os edifícios que tentam imitar parecem ser impostores e,*

[Fig.19] Labics, visualização digital do concurso para a extensão do Palazzo dei Diamanti em Ferrara.

[Fig.20] Francesco Venezia, exposição de restos humanos encontrados em Pompeia, 2016.

14 Para compreender que mudança de mentalidade representou o nascimento da arqueologia, é preciso lembrar que na Europa, durante a Idade Média, cristãos e muçulmanos tinham modificado muitos templos pagãos por razões religiosas, e que mesmo na Idade Moderna as ruínas de monumentos antigos eram utilizadas como pedreiras para o saque de materiais de construção. Outros edifícios foram construídos em cima deles e em geral tais áreas foram utilizadas para os mais diversos fins, desde cemitérios a fortalezas: as histórias do Coliseu e do Teatro de Marcelo são particularmente ilustrativas disso mesmo. Começando pelo Humanismo e o seu interesse pelo passado clássico, desenvolveu-se um coleccionismo de antiguidades greco-romanas, desde obras de arte a objectos do quotidiano, coleccionismo que, no entanto, não afectavam directamente a arquitectura antiga, mas apenas os seus objectos, privando-a assim da sua função. Em particular, Flavio Biondo publicou em 1444 três guias documentados e sistemáticos sobre as ruínas da Roma antiga, o que lhe trouxe grande fama. Catherine J. Castner, por exemplo, na introdução à sua tradução inglesa da "Italia illustrata" de Flavio Biondo, escreve que a Roma estabelecida pelo historiador italiano "pode ser correctamente chamada o início da arqueologia moderna". No entanto, os objectos antigos ainda não eram utilizados para reconstrução histórica, que se baseava quase exclusivamente em fontes escritas, mas eram apenas avaliados do ponto de vista estético, ou como documentação de certos temas (retratos de pessoas famosas, temas mitológicos, etc.).

15 Esta frase, que talvez nunca tenha sido proferida na Câmara Municipal de Veneza na noite de 14 de julho de 1902, tornou-se uma espécie de "mantra" que marcou toda a fase da reconstrução da torre sineira de São Marcos em Veneza, assumindo por vezes aspectos que hoje poderíamos descrever como ridículos. Mas, acima de tudo, tornou-se uma barragem de irracionalidade que condenou toda a cidade pelo menos durante todo o século XX.

na realidade, o são".[16] Ou, nas palavras de Ruskin:

> *De facto, a maior glória de um edifício não reside nas pedras ou no ouro de que é feito. A sua glória reside na sua época, e nesse sentido de ampla ressonância, de vigilância severa, de participação misteriosa, mesmo de aprovação ou condenação, que nos sentimos presentes nas paredes que há muito foram polidas pelas ondas efémeras da história humana.*[17]

Para alargar os horizontes desta reflexão, procurando uma resposta ao problema da relação com os antigos, convocamos outras formas de arte. A prática japonesa de ***Kintsugi*** (金継ぎ , ***"golden joint"***),[18] por exemplo, assenta numa intervenção em que os traços e marcas do tempo são mostrados exaltando-os, em vez de "***onde estava como estava***". É óbvio que os edifícios não podem ser arranjados como se fossem vasos partidos, mas partilhamos da convicção de que esta prática está cheia de sugestões, e que de certa forma recorda a técnica Brandiana[19] de restauração que se mostra a si própria, mas vai mais além, transformando a compensação em valor. Um caminho indicado e prefigurado por Scarpa, Albini e Canali.

Sabemos que a história da arquitectura antiga, por outro lado, está cheia de exemplos onde é possível ler claramente a própria história dos edifícios dentro das suas paredes. Estes são exemplos que mostram toda a sua riqueza e versatilidade, toda a generalidade da sua resposta. Do Palácio Real de Mântua ao Palácio Ducal de Gubbio, passando pelo Teatro de Marcelo, Palazzo Orsini ou mesmo o Templo Malatestiano da Basílica de Vicenza, até certos projectos de Schinkel (Tegel, Klein-Glienicke, etc.) que são sempre, antes de mais, reconstruções, adap-

[Fig.21] Porta Ticinese antes da restauração de Camillo Boito em 1861.

[Fig.22] Porta Ticinese depois da restauração de Camillo Boito em 1861, as ameias foram completamente inventadas.

16 Richard Murphy, Margherita Bolla, e Kenneth Frampton, *Carlo Scarpa and Castelvecchio Revisited* (Breakfast Mission Publishing, 2017).

17 John Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura* (Milano: Jaca Book, 2021), 209.

18 ***Kintsugi*** (**金継ぎ**), ou ***kintsukuroi*** (**金繕い**), literalmente "reparação com ouro", é uma prática japonesa que consiste em usar ouro ou prata líquida ou laca com pó de ouro para reparar objectos de cerâmica (geralmente louça), usando o metal precioso para soldar fragmentos. A técnica permite obter objectos preciosos tanto de um ponto de vista económico (devido à presença de metais preciosos) como artístico: cada cerâmica reparada apresenta um entrelaçamento diferente de linhas douradas, únicas e irrepetíveis devido à aleatoriedade com que a cerâmica pode estilhaçar-se. A prática deriva da ideia de que da imperfeição e de uma ferida pode nascer uma forma ainda maior de perfeição estética e interior.
A arte dos ***kintsugi*** é frequentemente utilizada como símbolo e metáfora de resiliência. Existem alguns estilos ou tipos principais de kintsugi:
Fissura (**ひび**), a utilização de pó de ouro e resina ou verniz para fixar peças partidas com o mínimo de sobreposição ou preenchimento de peças em falta
Método por peça (**欠けの金継ぎ例**), onde não há fragmento de cerâmica de substituição disponível e a adição inteira consiste em ouro ou ouro/lacado
Junto comum (**呼び継ぎ**), onde um fragmento de forma semelhante, mas sem correspondência, é utilizado para substituir uma peça em falta do vaso original, criando um efeito de manta de retalhos.

19 Cesare Brandi (Siena, 8 de abril de 1906 - Vignano, 19 de Janeiro de 1988) foi um historiador de arte italiano, crítico de arte, ensaísta e académico, especializado na teoria do restauro. Historiador de arte por formação, distinguiu-se pela sua actividade multifacetada, escrevendo sobre estética contemporânea (de formação Crociana) e teoria da restauração. Uma fonte do pensamento de Brandi é o neo-idealismo italiano, uma corrente liderada por Benedetto Croce, que levou à separação das artes maior e menor.
Esta separação também influenciou o restauro nesses anos, uma vez que apenas as obras pertencentes à categoria das grandes artes foram sujeitas a restauro. Nos seus escritos, Brandi falava de obras de arte mas referia-se exclusivamente à pintura. Brandi reconhece então uma dupla historicidade da obra de arte: aquela que coincide com o tempo e o lugar da sua criação e aquela que se acumulou sobre ela até ao momento do restauro. Em relação a esta escansão temporal, existem três tipos de restauração:
Restauração de fantasia: pretendendo trazer a obra de volta ao momento da sua criação;
Restauração da repristinação: destinada a apagar a história que passou pela obra;
Restauração moderna: que deve estar consciente de que está a intervir numa terceira vez, diferente das duas primeiras.

tações. O debate sobre a intervenção arquitectónica em edifícios patrimoniais é uma questão relativamente recente.

Nos últimos dois séculos, emergiram teorias e ideologias de natureza diferente, mas maioritariamente centradas na conservação e manutenção do património numa espécie de ***status quo***. O precursor destes fundamentos foi Rafael Sanzio. Na carta que escreveu ao Papa Leão X, em 1519, manifestava-se preocupado com as condições de protecção e conservação dos vestígios da Roma antiga, dando prova que este crescente interesse e amor pela antiguidade já estava a amadurecer durante a Renascença.

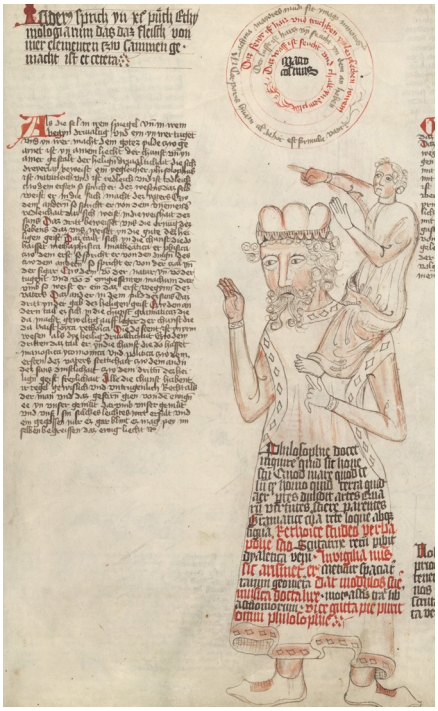
O termo património deriva da união de duas palavras latinas: ***pater***, que significa pai, e ***munus***, com o significado de dever. Literalmente, o património é o "dever do pai" e por extensão representa todas as coisas que pertencem ao pai e que por isso são deixadas aos seus filhos, os ***filius***. Constatamos, portanto, que o conceito de património não está de modo algum associado ao conceito de conservação. Esta é uma consequência míope que resulta do medo de perder o seu passado, de modo que se prefere mumificá-lo, relegando-o para o estatuto de monumento.

[Fig.23] Exemplar de um vaso remendado utilizando a técnica do Kintsugi.

A fim de melhor clarificar a importância do conceito de património hoje, recorremos a uma afirmação de Bernard de Chartres dentro de uma apologia apaixonada do pensamento antigo: *nos esse quasi nanos gigantum humeris insidientes* – ou seja, "somos anões sentados nos ombros de gigantes". Chartres define os contemporâneos como aqueles que, em comparação com os antigos, podem ver mais longe, apenas porque podem subir à sua altura enquanto se sentam nos ombros dos "gigantes".

O uso recorrente do famoso aforismo na história da filosofia, e em particular na filosofia medieval, coloca um inevitável problema de interpretação. Não se percebe se deve ser entendida como uma declaração de humildade dos contemporâneos em relação aos antigos ou, pelo contrário, se é uma declaração explícita de superioridade dos primeiros em relação ao seu pensamento herdado. Apesar

[Fig.24] Palazzo Orsini sobre as ruínas do Teatro de Marcelo em Roma.



[Fig.25] ***Nos esse quasi nanos gigantum humeris insidientes,*** Representação do aforismo num manuscrito medieval.

desta ambivalência, este é precisamente o património, o "gigante" sobre o qual nos sentamos. Em qualquer caso, esta leitura não nos deve paralisar: nem mesmo no pior dos casos, o gigante de hoje não é um gigante por nascimento ou porque é intrinsecamente melhor, mas porque é, por sua vez, uma construção de anões, pequenas figuras que só em conjunto podem ser chamados de gigantes em todos os aspectos. E voltando à questão do património, se for verdade que o ***filius*** de hoje será o pai de amanhã, como parte integrante do legado do património, não faria mais sentido ***continuar*** em vez de preservar cegamente?

Na arquitectura consideramos os edifícios representativos de uma época ou momento histórico como património, razão pela qual sentimos a necessidade de os preservar e proteger, para que não se percam para sempre. Esta ideia de preservação envolve tanto o objecto como a sua memória.

No mundo anglo-americano, não se pode abordar a relação entre memória e arquitectura sem ter em conta o pensamento de John Ruskin.

Ruskin pensou a arquitectura como o principal recipiente da memória social, considerando-a mais fiel e mais concreta do que qualquer texto.

"*Podemos viver sem ela*", argumentou o crítico britânico ao discutir esta disciplina, "*e professar um culto sem ela, mas não podemos recordar sem ela*".[20] Ruskin afirma ainda:

> *A memória pode ser considerada a sexta lâmpada da arquitectura, pois só se tornando comemorativa ou monumental é que os edifícios públicos e privados atingem a perfeição.*[21]

No entanto, no seu capítulo sobre memória, Ruskin dedica invulgarmente mais atenção aos edifícios privados do que aos monumentos, embora pareçam ser os primeiros a suscitar tal reflexão. Através da memória de Ruskin, contudo, a arquitectura torna-se um meio de manter o ***status quo***, de resistir à mudança e à revisão. Mesmo no momento em que um edifício se transforma inevitavelmente numa ruína, o crítico opõe-se à recuperação, a memória torna-se um aviso moral.

O conceito de memória está indissociavelmente ligado ao conceito de ***monumento,*** que Riegl[22] explicou em todas as suas facetas em 1903. No seu Ensaio sobre "***O Culto Moderno dos Monumentos***", Riegl faz a distinção entre monumentos "*intencionais*" e "*não intencionais*". Os primeiros consistem em cada obra humana intencionalmente criada pelo artista para testemunhar acções humanas

20 Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*, cap. Capitolo VI, La lampada della Memoria.

21 Ruskin, cap. Capitolo VI, La lampada della Memoria.

22 O historiador é recordado sobretudo pela sua teoria de valores (o 'DenkmalKultus'), que está ligada à sua batalha contra a 'restauração estilística' (a teoria de Viollet-le-Duc). Segundo a Riegl, o restaurador deve operar com a consciência da existência de valores diferentes, actuando através do confronto dialéctico entre eles. O "valor histórico" exige que se garanta a legibilidade do documento histórico (exigindo a eventual reintegração de partes desaparecidas ou perdidas); o "valor da antiguidade", por outro lado, exige a não intervenção (indo contra a própria conservação) para proteger os efeitos causados pela passagem do tempo (e, portanto, a favor da "patina" tão amada de John Ruskin); o "valor da novidade" é visível nas restaurações de Viollet-le-Duc; finalmente, o "valor da utilização" garante a sobrevivência do documento histórico e não meros restos arqueológicos. Graças à sua contribuição teórica, foi aprovada na Áustria a primeira lei nacional sistemática para a protecção de monumentos.

e acontecimentos históricos e para os entregar à posteridade, com uma intenção comemorativa; os monumentos "***não intencionais***" são aqueles em que o artista não criou intencionalmente o aspecto testemunhal-comemorativo, que é, em vez disso, atribuído aos edifícios pela posteridade, por pessoas modernas. Cada monumento é histórico na medida em que se relaciona com o seu valor histórico, ou seja, com o que era antes e já não é nem pode voltar a ser, embora constitua sempre "***um elo indispensável na evolução histórica***".[23] Riegl afirma que cada acção humana tem o valor do testemunho histórico e que cada monumento "***artístico***", na medida em que testemunha acontecimentos humanos, é um monumento "***histórico***": tal como cada monumento histórico, por mínimo que seja - mesmo um simples pedaço de papel - é também artístico, porque além de testemunhar acontecimentos históricos contém toda uma série de elementos ***"artísticos"***, tais como "***a aparência externa, a forma, o modo de composição"*** que testemunham o desenvolvimento da história da arte. Como todo e qualquer monumento é simultaneamente "artístico-histórico", a distinção tradicional entre monumentos artísticos e históricos desaparece, porque os primeiros estão incluídos e são absorvidos pelos segundos.

A este respeito, é interessante notar que o desejo actual de conservar baseia-se numa espécie de princípio de raridade: precisamente porque qualquer obra de arte, isto é, qualquer produto feito pelo homem, dá testemunho histórico, quanto mais rara (ou menor) a sua presença no mundo, maior é o seu valor como monumento e mais essencial é a sua conservação.

Mas num contexto em que a raridade de um único elemento não está provada, pode dizer-se que o seu valor patrimonial é menor? E como pode este tipo de abordagem reflectir-se no contexto arquitectónico onde, excepto para as categorias tipológicas, cada caso é único?[24]

A arquitectura, e por extensão o projecto arquitectónico, são pela sua própria natureza uma acção "destrutiva". Isto foi explicitamente afirmado por Francesco Venezia numa palestra intitulada ***"L'architettura del suolo"*** realizada em maio de 2008 e publicada em 2013 pela Electa, no volume ***"Che cosa è l'architettura***". Não é possível fazer arquitectura sem transformar algo, quer seja a superfície da terra, uma paisagem, uma cidade ou um edifício existente, quer seja património ou não. Com isto em mente, não é difícil adivinhar o que significa na imaginação comum permitir a intervenção arquitectónica em contextos patrimoniais: destruição total da memória e da sua forma física.

Contudo, a acção arquitectónica informada deve ter a capacidade de compreender esta vocação "destrutiva" e de a transformar num instrumento operacional, compreendendo os seus efeitos de modo a aplicá-los de forma

[Fig.26] Trinity Site, Novo México, local do primeiro ensaio de uma arma nuclear: um monumento intencional.

[Fig.27] Igreja de Santa Susana nas Termas de Diocleciano, em Roma: um monumento acidental.

23 Alois Riegl, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi* (Abscondita, 2020).

24 Ambrogio Annoni, *Scienza ed arte del restauro arĉhitettonico : idee ed esempi / ĉAmbrogio ĉAnnoni, Scienza ed arte del restauro arĉhitettonico idee ed esempi* (Milano: Framar, 1946).

[Fig.28] Cópia de um Apollo del Belvedere com a infame folha de figo de Pio IV.

necessária e consciente. O medo da perda do património permanece em qualquer caso. Ainda actual é a obsessão com a preservação total da memória como um fetiche que acaba por representar apenas uma incapacidade contemporânea de criar um diálogo com a história por medo de a esquecer, acabando, no entanto, por excluí-la completamente e relegando-a para mera decoração, quando não está fechada dentro de uma pequena vedação e vai sendo tomada pela vegetação. Como ocorre com a maioria das ruínas que pontuam o tecido contemporâneo de Roma, sobretudo o ***Augusteum***, no Campo Marzio.

Este tipo de abordagem tem origem na convicção, do nosso ponto de vista, errada de que a arquitectura é uma obra de arte comparável a uma escultura ou pintura, um objecto circunscrito ao nome do seu autor e com um significado fixo que pode assumir interpretações diferentes em relação ao observador, mas que não deve alterar a sua natureza fundamental. Embora diferentes autores e diferentes épocas tenham considerado a arquitectura como uma arte, neste contexto específico, há uma tendência para não a tratar como tal, a fim de discutir as suas potencialidades numa perspectiva de continuidade.

Como confirmação desta ideia, consideramos que uma das principais diferenças que deve ser salientada entre arquitectura e arte plástica (ou escultórica) é precisamente a sua continuidade ao longo do tempo.

A ideia clássica de uma obra de arte considera o objecto à luz da sua inviolável sacralidade, ao ponto de qualquer tipo de intervenção de autores posteriores ser impensável. Ninguém hoje pensaria em acrescentar uma personagem ao palimpsesto das figuras representadas na Capela Sistina e não é por acaso que a operação de Pio IV, que encomendou a cobertura das figuras nuas com a adição de vestuário e folhas de figo, foi considerada uma aberração e não uma continuação da obra de arte. E permanecendo no mundo de Miguel Ângelo, quando olhamos para os seus escravos ainda presos na rocha, apreciamo-los pelo que são e não desejamos que outro escultor os "complete", extraindo-os inteiramente das suas prisões de pedra.

O mesmo não se pode dizer da arquitectura, pois não é preciso ser arquitecto para compreender que

> *O arquitecto original acabará o pequeno edifício: para os grandes, os verdadeiros, o toque final cabe sempre à posteridade.*[25]

Para compreender melhor este tipo de visão, é necessário dar um passo atrás, afastarmos-nos do assunto e olhar para a cidade, o contexto em que a arquitectura está frequentemente inserida. A cidade, por uma questão óbvia de dimensão, não pode ter um único autor em si mesma, tal como não pode ser realizada numa única época. Esta composição constituída a partir de uma adição sistemática de peças pode, portanto, ser reduzida em escala e transportada para o

25 Herman Melville e Nemi D'Agostino, *Moby Dick*, 23. ed (Milano: Garzanti, 2015).

[Fig.29] Construída entre 1194 e 1220 Chartres Cathedral mostra três eras diferentes que se cruzam e se sobrepõem no edifício.

edifício individual. Se considerarmos o edifício como uma cidade, ao contrário da visão de Aldo Rossi da cidade como arquitectura, e dado que o edifício partilha com a cidade a condição de um objecto vivo, um cenário para as relações humanas, parece-nos podermos afirmar que não devemos limitar um edifício a uma única época ou a um único autor.

Este problema só surgiu no século XVII, na sequência da industrialização e mais tarde com a ascensão do movimento moderno que, através das suas posições paradigmáticas, parecia criar uma ruptura com o passado que, de qualquer modo, o impediria de se hibridizar com toda a arquitectura que lhe tinha precedido. A realidade dos factos é que este tipo de ruptura apenas representa a posição de inaceitabilidade da hibridação com o edifício agora considerado histórico, típica do pensamento moderno, uma condição da contemporaneidade, mas não da arquitectura em si, como se encontra em praticamente qualquer edifício realizado nos séculos anteriores. Como evidência desse legado, sentimento da altura,

mas não universal, convocamos o manifesto Futurista Italiano de 1909, precursor dos movimentos que deram origem ao modernismo na arquitectura, designadamente o ponto 10:

> *Queremos destruir museus, bibliotecas e academias de todos os tipos, e lutar contra o moralismo, o feminismo, e toda a cobardia oportunista ou utilitarista*
>
> *[...]*
>
> *Admirar uma pintura antiga é como verter a nossa sensibilidade numa urna funerária, em vez de a projectar para longe, em jactos violentos de criação e acção.*
>
> *[...]*
>
> *Na verdade, declaro-vos que a assistência diária a museus, bibliotecas e academias (cemitérios de esforços vãos, túmulos de sonhos crucificados, registos de impulsos truncados!...) é tão prejudicial para os artistas como a tutela prolongada por familiares para certos jovens intoxicados pela sua engenhosidade e vontade ambiciosa. Para os moribundos, para os doentes, para os prisioneiros, seja como for: - o passado admirável é talvez um bálsamo para os seus males, porque para eles o futuro está barrado.... Mas não queremos saber mais sobre o passado, nós, jovens e fortes futuristas!*[26]

[Fig.30] Folha de rosto da Colecção que contém o Manifesto de Marinetti.

A fim de compreender a complexidade da relação entre o projecto arquitectónico e a história, parece-nos útil olhar para o projecto arquitectónico entendido como actividade criativa e intelectual. Para este fim, podemos usar as palavras de Alejandro Aravena que afirma:

> *Faço sempre o meu melhor para garantir que as minhas obras possuam o duplo valor de espelho e manto. Por um lado, o trabalho de arquitectura deve ser um objecto capaz de resistir a um olhar atento, capaz, se questionado como objecto artístico, de responder coerentemente ao ponto de poder reflectir um momento no tempo, o nível de desenvolvimento de uma cultura, de uma sociedade ou de um sistema de valores.*[27]

Esta declaração estabelece do nosso ponto de vista os princípios em jogo na concepção arquitectónica, quer esta se desenrole num contexto patrimonial ou não.

Assim, à luz dos temas discutidos até ao momento, parece-nos ser oportuno e necessário colocar mais uma premissa e estabelecer o significado de duas

26 Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto del Futurismo* (Gallino, 2006), 6–10.

27 Alejandro Aravena e Juan M. Otxotorena, *Alejandro Aravena* (Pamplona: T6, 2006).

[Fig.31] A atmosfera atípica procurada na capela de campo de São Nicolau, desenhada por Peter Zumthor.

palavras usadas muitas vezes de forma acrítica e pouco consequente: **Moderno e Contemporâneo**. Por Moderno entendemos o conjunto de princípios de ordenação da arquitectura que pretendemos criar, enquanto Contemporâneo significaria o tempo histórico actual.

Isto significa que se pode considerar uma arquitetura Moderna sem que seja contemporânea, pelo contrário. No entanto, o arquitecto de hoje e a sua arquitectura contemporânea têm uma forte responsabilidade na forma como se relacionam com a arquitectura do passado (seja ela Moderna ou não). Mas como é que a arquitectura contemporânea se relaciona com a cidade histórica para ser Moderna?

Perguntamos-nos frequentemente sobre a relação que o arquitecto e a arquitectura têm com a história. A arquitectura Moderna não pode escapar à história porque para a sua própria modernidade precisa de olhar para o contexto em que está destinada a existir. Uma vez que o contexto (seja ele formal, simbólico, político, artístico, geográfico, etc.) é uma parte integrante e vinculativa do projecto, e é por isso caracterizado pela sua própria história e memória, a arquitectura não pode deixar de estabelecer relações, desejavelmente bem-sucedidas, com ele.

Embora a arquitectura esteja intrinsecamente ligada à memória colectiva, como referimos anteriormente, acreditamos que existe outro tipo de memória, uma memória instrumental e operativa. Esta memória é mais parecida com a história.

Utilizamos a palavra memória neste contexto para descrever uma ferramenta que o arquitecto convoca quando está a desenvolver um projecto. As nossas escolhas, e especificamente as nossas escolhas de desenho, dependem sempre de um subconsciente experiencial que nos guia, uma "**memória inteligente**" que veicula uma mensagem através de uma espacialidade que concebemos. Isto acontece através de escolhas que estão directamente ligadas à memória de experiências muito precisas e que não devem ser entendidas apenas como uma investigação estética-objectual, mas como uma escolha crítico-circunstancial. As proporções de uma sala, a altura do tecto, o material de um revestimento: estas e outras fazem parte de um todo que se estabelece através da procura, na nossa memória, de sensações e reacções específicas. "Atmosferas", para usar uma palavra cara a Peter Zumthor. Como podemos saber como a textura de um pavimento determina a nossa compreensão do interior e do exterior sem primeiro ter um conhecimento directo do mesmo? A nossa vida como continuo espaço-tempo é o nosso catálogo sensorial.

A memória é, portanto, uma ferramenta que nos permite recordar as sensações, gerando a memória de outras experiências paralelas feitas pelo viajante através da nossa arquitectura, com a intenção de prever e controlar a sua resposta. Isto significa transformar a memória numa ferramenta operativa.

> *Memórias como estas contêm a experiência arquitectónica mais profunda que eu conheço. São os reservatórios de atmosferas e imagens arquitectónicas que exploro no meu trabalho como arquitecto. Quando desenho um edifício, encontro-me frequentemente a afundar em memórias antigas, meio esquecidas, e depois tento lembrar-me de como era realmente a situação arquitectónica recordada, o que significava para mim na altura, e tento pensar como poderia ser útil agora.*[28]

Como é obvio, nunca é um processo apenas racional. O que habitualmente designamos por intuição, resulta da nossa experiência e por isso da nossa memoria acumulada que emerge instintivamente.

A história, do mesmo modo, constitui um catálogo em larga escala de soluções para os problemas. Não deve ser entendida apenas como conhecimento factual, que pode ser útil, mas que corre o risco de se tornar numa mera "cultura geral". Deve ser visto como um grande aliado do desenho: ***Historia magistra vitae est***.

Um arquitecto não é arqueólogo e, como tal, trabalha numa dimensão diferente do artefacto histórico. A história não pode ser um catálogo a partir do qual se copiam elementos para recordar decorações ou conceitos meramente formais, mas pode ser um guia para a análise crítica dos problemas contemporâneos, especialmente se considerarmos que a obsessão com as vanguardas e a inovação não pode ser apenas verdadeiros impulsionadores do projecto: há muito poucos

28 Peter Zumthor, *Thinking Architecture*, 2ª expanded ed (Basel: Birkhäuser, 2006), 8.

problemas arquitectónicos para os quais ainda não existe uma solução válida. Esta leitura da história não pretende, portanto, ser uma catalogação de formas e línguagens, uma tarefa mais próxima da figura do arqueólogo, mas sim uma análise das razões que levaram ao desenvolvimento de tais formas (a nível tecnológico, económico, ergonómico e mesmo psicológico) e como as mesmas razões podem gerar, por vezes, novas formas no mundo contemporâneo.

O arquitecto e académico Fernando Távora lidou com esta questão. No seu

[Fig.32] Uma encontro entre novo e antigo, tanto a nível formal como tectónico, na Torre dos 24 Fernando Tavora.

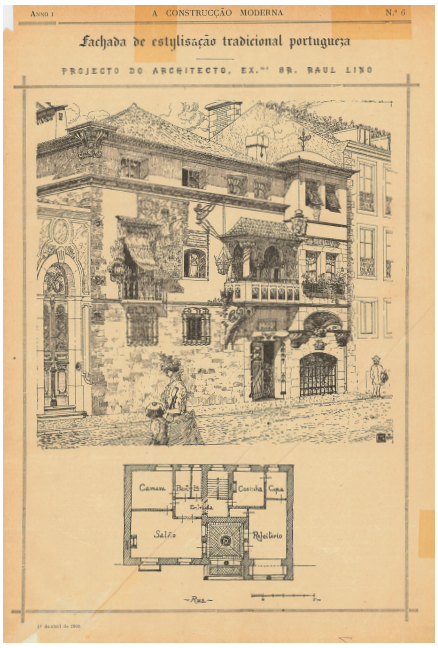
ensaio "***O problema da casa Portuguesa"***, apresenta-nos uma visão muito clara do que ele quer da arquitectura portuguesa moderna. No entanto, esta ideia não toma uma forma concreta, dando origem a uma série de princípios associados ao que ele acredita que devem ser os valores do homem moderno. Távora afirma que enquanto no estrangeiro estavam a ser lançados os fundamentos da chamada Arquitectura Moderna, ou melhor, *a única Arquitectura que podemos fazer sinceramente*,[29] os arquitectos portugueses estavam a dirigir a sua actividade para o desejo inglório de criar uma Arquitectura que tinha um carácter local e independente, mas completamente incompatível com o pensamento, sentimento e vida do mundo que os rodeava. Era, pode-se dizer, uma arquitectura de arqueólogos e nunca uma arquitectura de arquitectos.

O arquitecto português contrasta o ideal formal de Raul Lino, promotor de um catálogo romântico e que alguém poderia desginar de pitoresco, mas totalmente anacrónico chamado "**A casa portuguesa**", com uma arquitectura que resulta de uma espécie de imitação estilística, não muito diferente da apresentada por Eugène Viollet-le-Duc. Uma ideia de arquitectura baseada em condições e circunstâncias. Távora interpreta a história como um auxiliar e considera perigoso transformá-la numa obsessão. Afirma que

> *Esses homens que tanto acreditaram e tanto se prenderam com a História não souberam colher dela qualquer fruto, pois a História vale na medida em que pode resolver os problemas do presente e na medida em que se torna um auxiliar e não uma obsessão.*
>
> *[...]*
>
> *E indispensável que na história das nossas casas antigas ou populares se determinem as condições que as criaram e desenvolveram, fossem elas condições da Terra, fossem elas condições do Homem, e se estudem os modos como os materiais se empregaram e satisfizeram as necessidades do momento.*
>
> *A casa popular fornecer-nos-á grandes lições quando devidamente estudada, pois ela é a mais funcional e a menos fantasiosa, numa palavra, aquela que está mais de acordo com as novas intenções. Hoje estuda-se pelo seu "pitoresco" e estiliza-se em exposições para nacionais e estrangeiros: nada há a esperar desta atitude que conduz ao beco sem saída de mais completa negação a que poderia ter-se chegado.*[30]

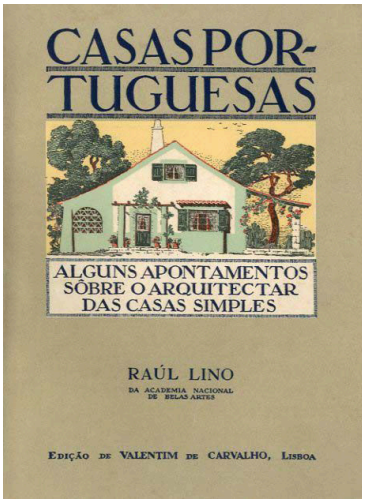
Em síntese, a arquitectura dos arquitectos Modernos deve ser feita por homens capazes de reconhecer as necessidades e as causas que determinaram as condições presentes nas velhas casas portuguesas para aprender com elas e com

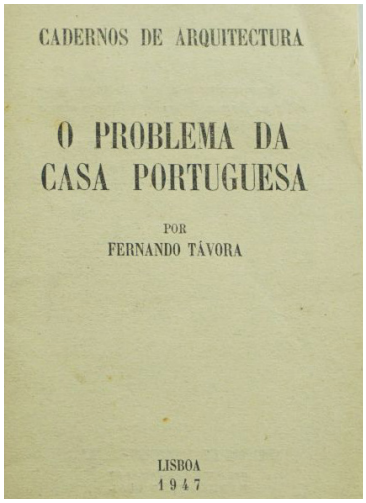
[Fig.33] Raul Lino, Fachada de estylisação tradicional portuguesa em "Construção Moderna" de 16 de Abril de 1900.



29 Luiz Trigueiros et al., *Fernando Távora* (Lisboa: Blau, 1993), 11.

30 Trigueiros et al., 12–13.





[Fig.34] Capa de "Casas Portuguesas" publicada por Raul Lino em 1933.

[Fig.35] "O Problema da Casa Portuguesa" por fernando Tavora, publicado pela primeira vez em 1945.

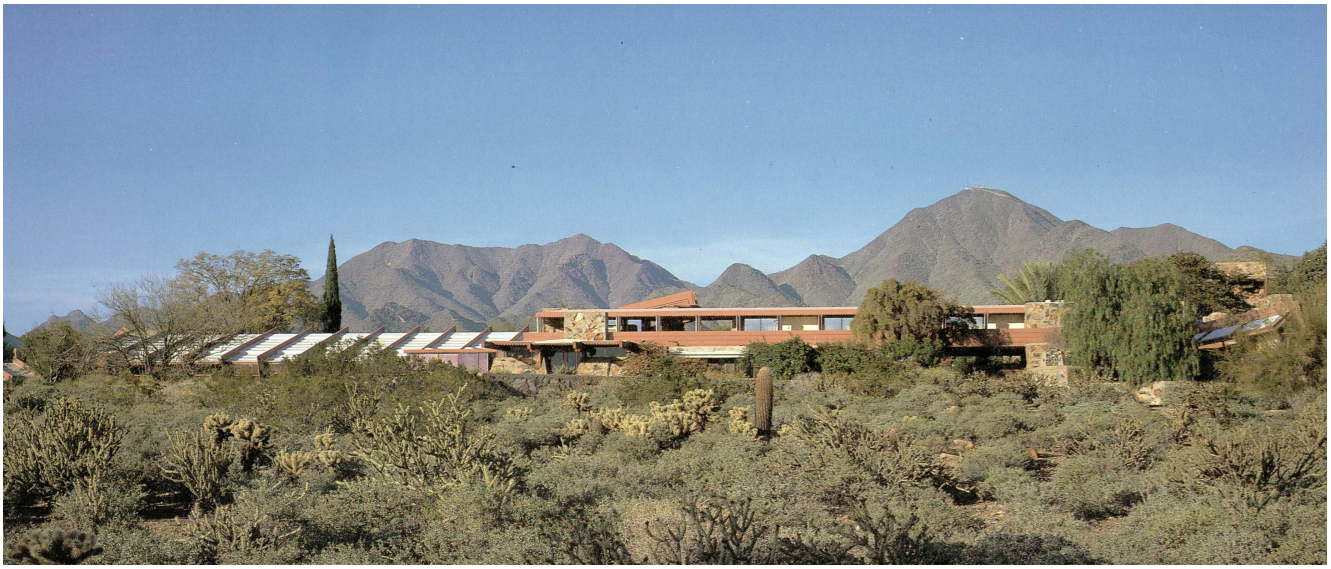
a essencialidade com que respondem aos seus problemas.

Esta evolução tem lugar através do estudo da história, mas como a história é apenas um auxiliar - teoricamente - não seria obrigatório conhecê-la.

Segundo Távora, o principal problema com o "catálogo" de Raul Lino é o seu carácter puramente romântico e pitoresco. As formas são apresentadas como numa lista de elementos dos quais se pode tirar inspiração, mas dos quais se perde qualquer sentido prático porque são reduzidas a floreados decorativos e pura formalidade. Não consideramos o formalismo uma característica negativa em si mesma, somos todos mais ou menos afectados por ele, mas torna-se negativo quando perde a sua intencionalidade e significado, tornando-se vazio de sentido e acessório. A Arquitectura Moderna descrita por Távora é uma arquitectura que "***nasce do Povo e da Terra***",[31] ou seja, vive no tempo em que é construída e caracteriza-se pela sua própria ética que lhe permite ser comparável e paralela aos valores associados ao homem contemporâneo, o homem Moderno. Se a história se torna assim um fetiche, a coluna torna-se um elemento decorativo e, por sua vez, o capitel, o fuste, a base, tornam-se a máscara historicista de uma entidade que não é mais do que um pilar ao qual nenhum valor arquitectónico é acrescentado.

Quando a História e a Memória são combinadas, dão vida a uma arquitectura capaz de comunicar profundamente com o seu ambiente e com aqueles que nele vivem. No entanto, falar do seu ambiente significa lidar com o chamado contexto histórico. Então como podemos relacionar-nos com a cidade histórica sem criar um pastiche e evitar recorrer a estratagemas formais e ornamentais que, uma vez ultrapassado um valor simbólico inicial que nem sequer é garantido, não trazem nada de valor excepto uma sensação de embaraçosa inadequação?

31 Trigueiros et al., 11.



[Fig.36] Taliesin West, Integrado na paisagem desértica do Arizona.

Se "***O Problema da Casa Portuguesa***" é claramente um manifesto, um texto crítico com uma matriz interpretativa, é com "***9 Aprile"*** que Tavora nos dá uma página do seu diário, uma fatia da vida que conta uma viagem que ele próprio definiu como fundamental para a sua formação como arquitecto. O que é impressionante é o efeito que o Taliesin de Wright consegue gerar nele, uma série de emoções e sensações que o levam a reconsiderar totalmente a sua visão da arquitectura moderna. Távora cita claramente grandes nomes da arquitectura contemporânea e questiona o seu sucesso, a sua durabilidade. É uma crítica ***tout-court***: a arquitectura moderna: para ele a Arquitectura já não pode ser um esqueleto, uma busca contínua da essência que sente a necessidade de cobrir os seus ossos com pinturas e esculturas.

A admiração de Távora pelo trabalho de Wright era tão grande que ele chegou ao ponto de escrever mal sobre a sua própria arquitectura. E não é surpreendente que em Taliesin também tenha encontrado a solução para o problema da relação entre as artes e a arquitectura. Na referida metáfora do esqueleto, Távora reflecte sobre a renovada capacidade de ver na arquitectura tais características de integridade que tornam possível comparar essa arquitectura com um templo grego ou asteca. A riqueza das formas e as estreitas relações de necessidade permitem estabelecer uma ligação directa com as catedrais medievais.

A arquitectura de Taliesin nasce da terra e é feita para os povos dessa terra, e neste paralelo, Távora não pode deixar de notar uma certa ligação entre ela e as suas ideias para a "desejada" arquitectura portuguesa. A arquitectura já não é um objecto (uma Virgem branca intocável, como diria mais tarde) mas uma parte indissolúvel da terra da qual brota e encontra o seu lugar nas artes, empurrando-a para o limite onde já não é possível decidir onde um começa e outro acaba. Esta

visão de Távora da arquitectura como Arte não se opõe ao que foi inicialmente dito sobre a arquitectura como uma disciplina separada das artes, precisamente porque Távora reconhece nesta visão a sua qualidade de continuidade em relação ao contexto.

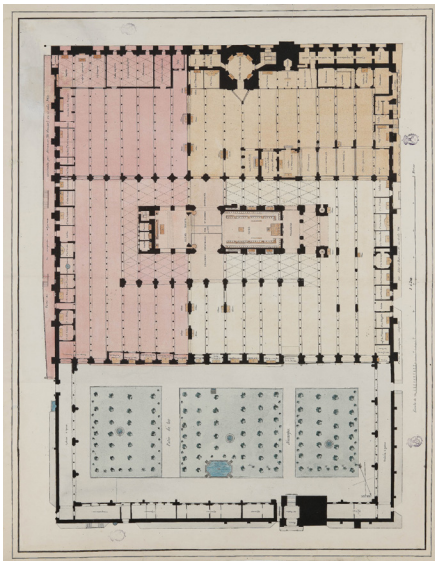
Uma primeira leitura dos textos parece subscrever a ideia de que a opinião do arquitecto mudou com o tempo, especialmente após grandes experiências e a sua própria maturação, mas da sua revisão do manifesto é impossível não ler mandamentos formais e concretos, mas também um ideal muito preciso. É este ideal que parece persistir no pensamento do arquitecto e acompanhar todas as suas reflexões, como se de facto circunstâncias diferentes o tivessem levado a assumir posições diferentes: primeiro, o contraste com a arquitectura de Raul Lino, depois a veneração por uma nova poética - a de Wright – e, finalmente, uma aplicação quase modesta de uma arquitectura que não se afasta da chamada tradição, mas que visa uma modernidade de conceitos. Será que o ideal básico, estas coerência e integridade nunca deixaram a prancheta de desenho do arquitecto? Podemos dizer que as traduções do desenho são uma materialização da luta interior do arquitecto que, no entanto, permanece constantemente apegado a uma ideia moderna de arquitectura nos dias de hoje?

Adolf Loos fala de um mestre seleiro que se interrogou sobre a modernidade das suas selas; para responder à sua própria pergunta, frequentou uma escola moderna e estudou os desenhos de estudantes a quem tinha sido pedido que desenhassem selas modernas. No final, chegou a uma conclusão muito simples: nenhum desses estudantes tinha visto um cavalo antes, caso contrário nunca teriam inventado aquelas selas. E voltou alegremente a desenhar selas, como sempre tinha feito.

Voltando à questão da continuidade na arquitectura, Anton Capitell usa o exemplo da mesquita de Córdova para falar da metamorfose que os monumen-

[Fig.37] Taliesin West, detalhe dos espaços de trabalho construídos pelos seus alunos.

[Fig.38] Taliesin West, relação com a natureza do deserto.



[Fig.39] Plano da Mesquita de Córdoba destacando as várias épocas, no centro do salão hipo-estilo, o traçado da catedral.

tos sofrem ao longo do tempo como uma condição quase necessária para a cristalização da história na matéria. No exemplo de Córdova, é possível afirmar sem dúvida que o "monumento" não seria tal e tão importante se não apresentasse a estratificação contínua de épocas, funções, estilos e línguas que realmente o constituem. Essa continuidade e essa cristalização são, portanto, um bem, o valor real do monumento. Deve dizer-se, no entanto, que esta necessidade de continuidade envolve frequentemente a demolição de peças mais ou menos grandes, como aprofundaremos a seguir.

Como no pequeno edifício, assim na cidade: a nossa é uma era de paradoxos que passou da destruição cega à museificação passiva de partes inteiras da cidade sem compreender ou ponderar o significado de tais gestos radicais.

"Em castelvecchio tudo era falso",[32] disse Scarpa numa palestra dada em Madrid, em 1978, sobre a fachada do castelo, reconstruída em estilo nos anos 20 de 1900 e *"anormalmente"* simétrica.

> *O problema dos materiais históricos, que nunca podemos ignorar, mas também não podemos imitar directamente, é uma questão que sempre me preocupou...*
>
> *Só tenho tido problemas com as regras de planeamento em Veneza e com as burocracias que as interpretam. Eles ordenam que se imite o estilo das janelas antigas, esquecendo que essas janelas eram produzidas em tempos diferentes por um modo de vida diferente com "janelas" feitas de outros materiais de outros estilos e com uma forma diferente de fazer janelas. De qualquer modo, imitações estupidas desse tipo parecem sempre mesquinhas.*[33]

Mas integrar o novo com o antigo não é apenas uma questão de materiais e formas, é necessário saber como seleccionar os sinais da história: é uma questão de escolher, de construir, por vezes até de demolir. Intervir num edifício histórico, com a ideia de modificar o seu uso e função, pode significar remover, bem como acrescentar: não para recuperar uma morfologia original questionável, como Viollet-Le-Duc e os seus seguidores afirmavam, mas para dar forma ao projecto e eficácia à nova função.

Neste sentido, o projecto Scarpiano de Castelvecchio, que transformou uma antiga fortaleza Scaligera, anteriormente já museu, num museu complexo que incluía as colecções de arte municipal, mas também o próprio edifício e uma parte importante do tecido urbano histórico da cidade de Verona, é uma *"obra-prima de demolição, quase um projecto em negativo"*,[34] uma leitura hábil dos contrastes, uma

32 Murphy, Bolla, e Frampton, *Carlo Scarpa and Castelvecchio Revisited*.

33 Murphy, Bolla, e Frampton, 14.

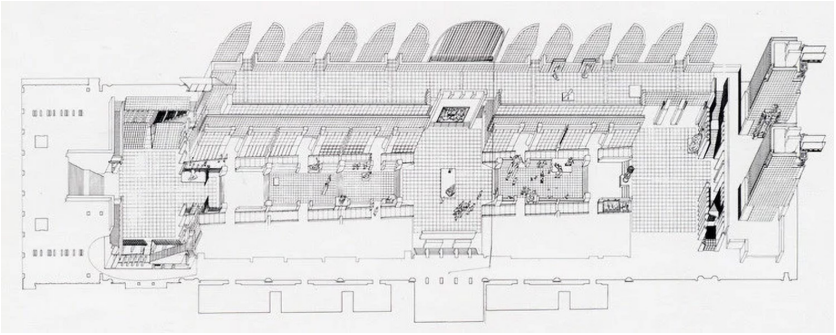
34 Michele Trimarchi, «Antonella Huber, "Il Museo Italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50"», *Economia della Cultura*, n.º 1(1998): 25, https://doi.org/10.1446/12616.

categoria fundamental entre o antigo e o novo.

Na cidade, os edifícios históricos que a nossa sociedade abandona devido à deterioração avançada, obsolescência ou cessação de actividade, são de vários tipos e tamanhos: ontem eram conventos e igrejas, hoje são fábricas e estações; todos ocupam normalmente partes estratégicas do tecido da cidade e podem por vezes constituir verdadeiras "**rótulas**" urbanas. Mas já não podem ser chamados de monumentos, uma definição que traz consigo uma sensação de passividade insidiosa que rima com abandono. São partes vivas da cidade, e a arquitectura contemporânea tem o dever de enxertar a força funcional do novo sobre o antigo.

E é precisamente por causa do tema da demolição, da sua complexidade e

[Fig.40] Pormenor das muralhas do Museu Castelvecchio desenhado por Carlo Scarpa que destaca o potencial arquitectónico da demolição.



[Fig.41] "Musée d'Orsay" da Gae Aulenti, anteriormente uma estação do comboio.

do medo que gera, que o desejo de preservação a todo o custo vem a par. Nas últimas décadas, demolição e preservação, foram colocadas uma contra a outra, de modo que a hipótese de apagamento da cidade do passado foi contrastada com a defesa absoluta do que foi construído antes de um certo período. Deve salientar-se que, no início do século XIX, esta defesa dizia respeito apenas aos edifícios de caracter exepcional, reconhecidos como monumentos, e só mais tarde se revelou válida também para edifícios de outras escalas e importância, estagnando da mesma forma que os monumentos a sua evolução.

Esta diferenciação temporal, contudo, significou que a demolição contribuiu, com o mesmo peso que a conservação, para a construção da cidade contemporânea.

> *Tornar explícita, como condição da transformação [da cidade], a relação entre construção e demolição, entre adição e subtracção, significa considerar necessária, cada vez, uma atribuição de valor ao existente numa refundação contínua do sistema de relações que liga os elementos da cidade e torna a sua identidade perceptível.*[35]

Neste sentido, é interessante olhar para autores que não estão necessariamente ligados ao campo dsciplinar da arquitetura para encontrar ideias mais gerais sobre a conservação. Para este efeito convocamos o conto de Judith Schalansky, ***Verzeichnis einiger Verluste*** (Inventário de algumas perdas).

Nas páginas de Schalanski lê-se um ponto de vista interessante sobre a conservação total que alguns pensadores contemporâneos parecem prospectar. Trata-se de uma hiperacumulação de memória que atinge a nossas sociedades tecnológicas. Uma intenção de que a autora considera que seria catastrófica em retrospectiva, se em lugar de conhecer o passado através de fragmentos, dispuséssemos de todo o ***corpus*** de criações da história.

> *Seria um inferno, uma sala cheia de gente sem ar para respirar. O arquivo que*

35 Antonino Terranova, ed., *Il progetto della sottrazione*, Groma quaderni / DAAC 3 (Roma: Palombi, 1997), cap. Tempo di demolire.

guardasse tudo deixaria de ser um arquivo, mas sim uma lixeira do passado que impediria a sobrevivência. O esquecimento também é necessário. Se realmente pudéssemos documentar tudo nos próximos anos, ou se as ferramentas digitais o fizerem por nós, o futuro será semelhante ao mapa paradoxal que representa o império num relato de Borges numa escala 1:1. O horror absoluto.[36]

Neste sentido, a demolição já não é vista como um acto destrutivo, mas torna-se uma ferramenta para ler a cidade de uma forma crítica, coincidindo com a construção e quebrando a ideia de um tempo contínuo e infinito para a cidade. Na realidade, é agora necessário fazer uma distinção entre **demolição e destruição**.

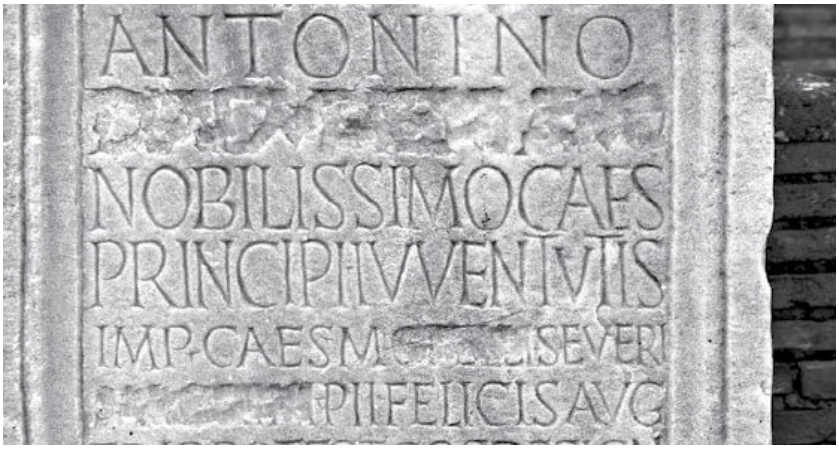
A demolição, ao contrário da destruição, é um acto selectivo que pode afectar edifícios ou lugares com o objectivo de restabelecer novas hierarquias espaciais, institucionais ou simbólicas.

A destruição sempre foi um gesto simbólico devido à sua antieconomia intrínseca, sinónimo de apagamento como um acto extremo de hibridação em vez de um acto de purificação, de aniquilação do inimigo vencido e de reconstituição do local onde os seus deuses malignos se tinham estabelecido e, ao mesmo tempo, do estabelecimento de uma nova ordem, de reterritorialização.[37]

Não é coincidência que a destruição tenha sido um dos instrumentos fundamentais de ***Damnatio memoriae***. ***Damnatio Memoriae*** é uma frase latina que significa a "condenação da memória". Na lei romana era um castigo que consistia no apagamento de qualquer vestígio de uma pessoa, como se essa pessoa nunca tivesse existido; era um castigo particularmente severo, reservado especialmente para traidores, ou seja, inimigos do Senado romano.

36 Judith Schalansky e Jackie Smith, *An Inventory of Losses* (London: MacLehose Press, 2020).

37 Fausto Carmelo Nigrelli, ed., *Il senso del vuoto: demolizioni nella città contemporanea*, Esplorazioni (Roma: Manifestolibri, 2005), 9.



[Fig.42] Inscrição em mármore romana com vestígios da ***Damnatio Memoriae*** de uma figura política.

A demolição pode ser considerada como uma categoria de vazio e é apresentada como "***uma acção de intervenção, de criação, de transformação da cidade***",[38] sobre a qual há vários anos que se tem vindo a travar um forte debate. Há vários acontecimentos marcantes na história ligados à demolição: a evisceração do Barão Haussmann, em Paris do século XIX, a demolição das Muralhas da cidade de Viena, a construção do Centro Pompidou no lugar dos mercados de Halles, também em Paris, e, em Itália, a evisceração associada à ideologia fascista. Todas estas operações são vistas como negativas, mas conduziram a importantes processos de transformação e renovação de cidades. Além disso, a demolição é percebida como um facto negativo porque está inconscientemente associada ao corpo humano; portanto

> *A demolição de um artefacto é percebida como a morte violenta e quase sempre premeditada de um ser humano, cuja existência é transferida para um artefacto".*[39]

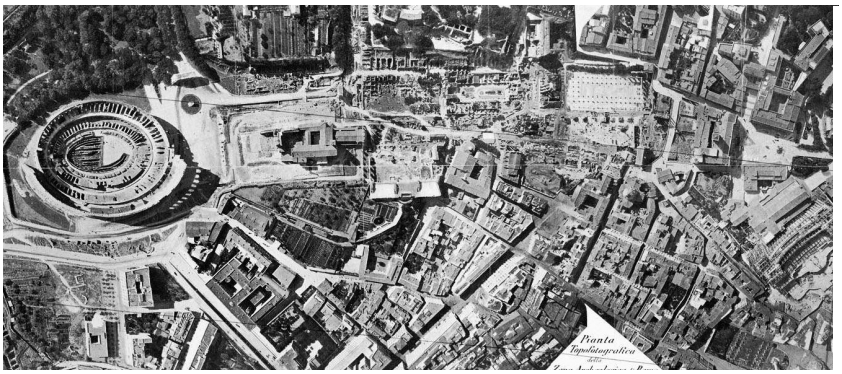
> *"É também verdade que cada demolição é uma causa de feridas e lacerações, é um*

[Fig.43] Foto Colagem de Roma entre 1899 e 1909, antes das intervenções fascistas de 1931, Em baixo a situação em 2014 .

[Fig.44] Pormenor de uma pintura de Camille Pissarro que mostra o novo traçado urbano de Paris encomendado pelo Barão Haussmann, 1898.

38 Nigrelli, 7.

39 Alessandra Criconia, *Figure della demolizione, ovvero La città come manufatto disfatto* (Milano: Costa & Nolan, 1998), 78.



cancelamento que altera a história de um lugar, que viola a sua memória e identidade, é uma violência infligida à integridade física de uma cidade.[40]

A pesar do exposto, consideramos que há várias circunstâncias em que a demolição é necessária. Em primeiro lugar, quando existe uma contradição entre um artefacto e um ambiente histórico, distorcendo o perfil de um povoado, alterando a sua escala ou inserindo artefactos totalmente incongruentes. Em segundo lugar, entende-se que a demolição seja necessária quando o custo do restauro se revele excessivo. Finalmente, a demolição justifica-se quando um edifício se torna perigoso, tanto de um ponto de vista estático como social.

Mas quando é que a **demolição se torna um projecto**? *"Demolição"*, diz Alessandra Criconia,

não é a simples supressão de um artefacto. Requer um projecto tão complexo como o utilizado para construir, e talvez ainda mais articulado e profundo, porque o seu principal efeito é provocar uma transformação semântica de todo o campo de construção afectado pela operação de "subtracção".[41]

A cultura moderna tinha reconhecido na ***tabula rasa***, ou seja, a eliminação do ambiente construído existente, a função de "***único instrumento para a construção de sistemas espaciais homogéneos e democráticos***".[42] Hoje em dia pensa-se que, para criar o novo, não temos necessariamente de cancelar e substituir o antigo. De facto, existe uma segunda ideia de demolição que diz respeito à constante substituição de artefactos ou de tecidos urbanos inteiros: "***O novo também pode ser construído a partir do texto inacabado da metrópole e da recombinação de formas existentes em sistemas semânticos relativos***".[43] Esta pode, contudo, ser uma leitura de manutenção, uma operação detestada por Ruskin no seu tempo, mas que na era contemporânea é vista como uma solução verdadeiramente aceitável para a intervenção no património arquitectónico. Neste sentido, a demolição perde a sua associação com uma acção violenta e destrutiva para se tornar um instrumento de conversão da arquitectura num sistema aberto: todas as culturas e sociedades desenvolveram-se e evoluíram através de processos de demolição.

Na carta de Atenas de 1933, o próprio Corbusier declara que, entre os testemunhos do passado, deve ser possível reconhecer e discriminar aqueles que ainda são vitais, pelo que nem tudo o que passou tem o mesmo direito à eternidade, e é apropriado escolher sabiamente o que deve ser respeitado. Se os interesses da cidade forem comprometidos pela permanência de certas presenças distintas e majestosas de uma época passada, deve-se procurar uma solução que seja

40 Criconia, 8.

41 Criconia, 85.

42 Criconia, 8.

43 Criconia, 8.

[Fig.45] Le Corbusier, em cruzeiro no Patris II por ocasião do 4º CIAM.

[Fig.46] Foto de grupo no Congresso Internacional de Arquitectura Moderna de 1928, Momento da redacção da Carta de Atenas.

capaz de conciliar os dois pontos de vista opostos. Se formos confrontados com construções repetidas em numerosos exemplos, algumas serão preservadas como documentação e outras serão demolidas.

Contudo, a demolição também pode ser entendida como subtracção, ou seja, uma acção que não gera um novo espaço de construção, mas constrói um vazio intencional, mesmo que temporário. Portanto, a subtracção não precisa necessariamente de ser seguida de reconstrução. É a exclusão: transforma o espaço vazio num lugar de significado para a cidade através da percepção da diferença entre as coisas. Assim, a subtracção é uma tentativa de devolver significado ao lugar e à sua comunidade, procurando um valor colectivo e significativo dentro da cidade. "***Subtrair construções para acrescentar significado, para reconstruir a identidade, para restaurar a unidade àquilo que não se destinava a ser dividido. E ao acto conceptual de subtracção corresponde o acto prático de demolição***"[44] Nestas décadas construímos muito, demasiado, e isto levou a uma rápida e intensa transformação dos centros urbanos, o que por sua vez nos leva a pensar que podemos remover e demolir, mas, por outro lado, este fenómeno, juntamente com a incerteza do futuro, levou muitas pessoas a considerarem a protecção e preservação como fundamentais, também como uma defesa da identidade individual e colectiva do passado.

Outra declinação do termo demolição é a de **reparação**:

> *Um acto que visa reconstruir um status quo ante restaurar um sistema de valores que é considerado como tendo sido subvertido por acções anteriores. [...] A indemnização é um acto de recompensa pelos danos causados.*[45]

A demolição também pode ser considerada de acordo com diferentes aspec-

44 Nigrelli, *Il senso del vuoto*, 116.

45 Nigrelli, 15.

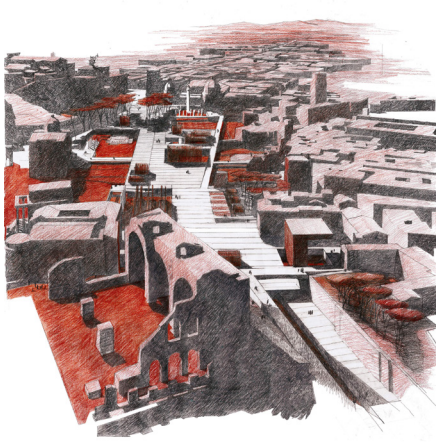
tos figurativos, que destacam as várias facetas do termo.[46] A demolição é uma ferramenta para a modificação do ambiente físico: como foi dito acima, a cidade mantém-na através da substituição de artefactos e parte do seu tecido. Demolição também pode ser entendida como a remoção de um elemento que tenha alterado a identidade de um ambiente, ou a reconstrução de algo que tenha sido destruído. No primeiro caso demolimos o que causou a perda de identidade do lugar, enquanto no segundo tentamos recuperar a identidade perdida. Convocamos, neste contexto, o concurso de 2016 para o redesenho da área dos Fóruns Imperiais em Roma, no qual o projecto do arquitecto Luigi Franciosini foi seleccionado como um dos vencedores. Nesta situação, a intervenção arquitectónica demoliu a rua encomendada por Benito Mussolini (que por sua vez demoliu integralmente areas da cidade oitocentista para o efeito) para reorganizar a rede rodoviária em toda a área, mas sobretudo para garantir e restaurar uma leitura das ruínas subjacentes e permitir a sua verdadeira integração no tecido urbano vital da Roma contemporânea.

O quarto tipo de demolição é aquele que leva a uma reflexão sobre o ciclo de vida do edifício: a construção de um edifício que também propõe a imagem do seu fim e a demolição. O termo também pode ser interpretado num sentido poético e ideal, tornando-se assim a demolição um meio de contemplar a paisagem "original" em que o edifício se encontra. No caso de um contexto fortemente estratificado, a demolição intervém a fim de recuperar o sentido original e torna-se assim "*o resultado de um processo entrópico que afecta progressivamente o assentamento e os valores arquitectónicos expressos por um ambiente construído*".[47] Um exemplo claro é Castelvecchio, onde Scarpa limpa o edifício de todos os componentes que considera não autênticos e decompõe o edifício de modo que seja possível ler a sua estratificação temporal. Destrói parcialmente áreas criando pontos de acesso interessantes e evocativos que conseguem ter uma finalidade didáctica, uma espécie de ruína que se mostra a si própria e ao seu palimpsesto.

Finalmente, a demolição é considerada *"como uma instituição do existente". [...] As coisas existem (vêm) de uma pluralidade de lugares temporais, mas esta pluralidade significa que uma existência no futuro pode coincidir, por exemplo, com uma existência no presente e esta com uma existência no passado. O espaço e o tempo revelam-se subitamente permutáveis"*.[48] Em todos estes significados, a demolição aparece tanto como uma teoria como uma prática complexa, o que dá ao projecto uma forte sensação de instabilidade. No entanto, *"a demolição tem sido um dos instrumentos através dos quais a permanência da cidade tem sido garantida, na medida em que tem permitido a refundação urbana"*.[49]

[Fig.47] Luigi Franciosini e Cristina Casadei, desenho do projecto para o concurso de 2016 para a renovação da Via dei Fori Imperiali em Roma.

[Fig.48] Luigi Franciosini e Cristina Casadei, maqueta do projecto para o concurso de 2016 para a renovação da Via dei Fori Imperiali em Roma.



46 Terranova, *Il progetto della sottrazione*, cap. F.Purini, Demolizioni.

47 Terranova, 27.

48 Terranova, 28.

49 Nigrelli, *Il senso del vuoto*, 8.

[Fig.49] Salas interiores do Museu Castelvecchio após restauração 'em estilo' por Antonio Avena, 1923-36.

[Fig.50] As mesmas salas após a intervenção de Carlo Scarpa em 1958.

Actualmente, a demolição é uma questão que é abordada num cenário completamente renovado, onde o sistema de povoamento parece já não ter fronteiras e onde a distinção entre cidade e campo é ultrapassada. Dentro deste contexto sem fronteiras há uma perda de identidade, que se torna fragmentária, e mesmo a demolição perde o seu significado simbólico de tabula rasa para se tornar um instrumento de mercado e uma *"acção tecnicamente relevante para áreas 'livres' caracterizadas por obsolescência evidente [...] e colocá-las novamente no mercado imobiliário depois de terem reconvertido os seus destinos urbanos com base num projecto"*.[50]

E não é por acaso que o projecto (da palavra latina ***proiectum,*** particípio passado do verbo ***proicere***, traduzido literalmente como "lançar para a frente") é um termo concebível na arquitectura como "pensar no futuro" ... Esta ideia deveria libertar-nos do peso da escolha entre construção e demolição à luz do facto de ambas as acções serem susceptíveis de gerar mudanças para o futuro. Neste sentido, uma das formas de pensar o futuro ***hoje em dia é a ideia de "fazer removendo"***.[51] Esta prática justifica-se pelo paralelo com as cidades, em que o pano de fundo é constituído pela justaposição e repetição de objectos díspares, incongruentes entre si, mas que se sucedem para formar uma paisagem em constante mudança.

> *Talvez não devêssemos tanto reflectir sobre a presumida congruência de um objecto em relação ao seu ambiente actual, mas, raciocinando em perspectiva, discutir que tipo de paisagem temos em mente, adoptando uma atitude laica, que não procura*

50 Nigrelli, 8.

51 Nigrelli, 59.

preservar tudo, nem condenar aquilo que nós próprios, a nossa própria sociedade, construímos.[52]

Nesta perspectiva, a cidade e o edifício existente são transformados num apoio maleável, num projecto inacabado onde diferentes processos podem ter lugar, desde a estratificação até ao ***remake***. Portanto, é preciso **ultrapassar o medo da demolição** para pôr ordem no caos que reina no espaço urbano, porque o que parece importar é a protecção do sentido da cidade existente, e não a luta entre a preservação ou a demolição de alguns dos seus episódios.

Poder-se-ia argumentar que estas são afirmações abstractas, enquanto na realidade o tecido histórico continua a ser dilacerado pela devastação da especulação desenfreada. Mas mesmo esta fobia - bem ou mal fundamentada na onda emocional de certos acontecimentos preocupantes - pode justificar o erro da intangibilidade dos centros históricos. Vivemos numa sociedade que confia às leis a protecção dos direitos colectivos. Este é o nível sobre o qual os conservacionistas devem concentrar a sua atenção. No entanto, embora deixando os aspectos legais desta questão para outros, gostaria de fazer uma última observação sobre o tema da **formação do arquitecto**. Embora não ofereça quaisquer garantias, a cultura de uma disciplina pode, pelo menos, ser um guia para o seu exercício. As palavras são por vezes mais duras do que as pedras, e uma teoria traçada num quadro negro com pó de giz efémero produz resultados tangíveis que não podem ser subestimados.

A este respeito, consideramos significativo que no ensino do restauro, ao estudo analítico das técnicas tradicionais de construção tenha sido mais uma vez dado o devido destaque. A adopção de materiais ou sistemas de construção semelhantes em obras de consolidação já não é ***a priori*** proibida pelo anatema do anacronismo. Pelo contrário, foi reavaliada a preferência pelo restauro do material, substituindo pedra por pedra, madeira por madeira, etc., uma escolha que permite uma adequação técnica mais adjustada, e uma resistência testada ao longo do tempo, sem, no entanto, excluir a possibilidade de imprimir o distintivo "sinal".

O factor decisivo na formação cultural do arquitecto, contudo, continua a ser o objectivo, o método de ensino da história da arquitectura. Certamente, há escolas e nações que eliminaram "suavemente" este problema do ensino da Arquitectura. O prestígio que a historiografia tem assumido nas escolas italianas ainda deriva em grande parte da orientação imposta pela tese de Gustavo Giovannoni na fundação da Faculdade de Arquitectura, nos anos 20. Mas ninguém pode negar que as escolas italianas produziram alguns historiadores de arquitectura de renome internacional que deram uma contribuição livre e importante para a determinação de um estatuto historiográfico específico para esta disciplina, como é o caso de Manfredo Tafuri, de cujas declarações brota este manifesto. Por estas razões, não devemos ter complexos de inferioridade em relação às nações que

52 Nigrelli, 67.

delegaram o ensino de história apenas a cursos de ***Fine Arts***.

Acreditamos que enquanto o ensino de disciplinas históricas permanecer dentro da faculdade de arquitectura, o papel principal para o qual deve tender é a formação do arquitecto e não do historiador de arquitectura. Esta segunda tarefa é delicada e em muitos aspectos ainda mais complexa.

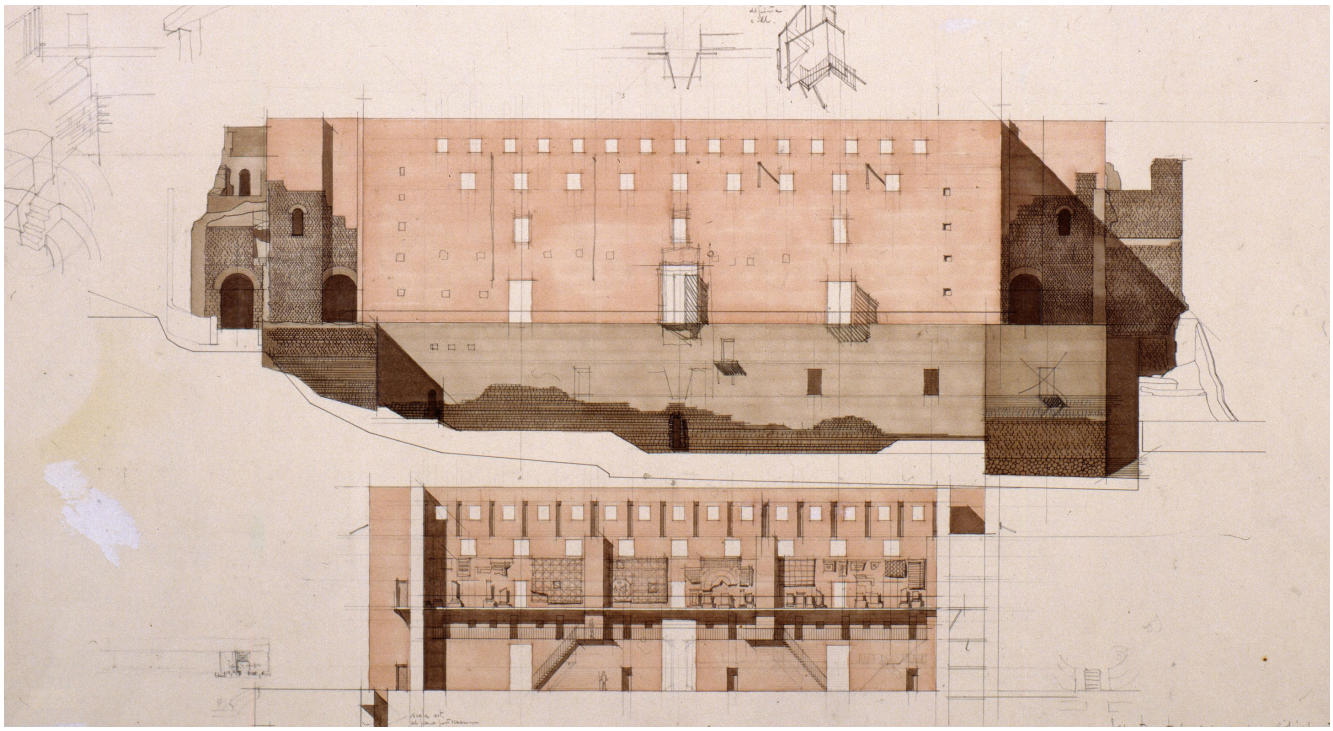
Poderiamos dizer que, a verdadeira tarefa das disciplinas de História não é ensinar o ***conhecimento*** do passado, mas sim a ***compreensão*** e ***interpretação*** crítica do passado. Neste contexto, é crucial prestar atenção à cultura do local onde se situa o objecto arquitectónico, não só em relação às peculiaridades do clima, luz, ventos, materiais e orografia ambiental, mas também em relação ao substrato antropológico de valores sociais, religiosos e simbólicos sedimentados na memória colectiva. E esperamos que esta atitude ***crítica*** em relação ao passado permaneça indelevelmente no sábio jogo do arquitecto, se assimilada desde a sua juventude, deixando a anemia da erudição para o ocioso.

[Fig.51] Álvaro Siza e Roberto Collovà, escadaria parte da reconstrução da Igreja Mãe em Salemi, Trapani, 1998.

[Fig.52] Templo Malatesta, detalhe do encontro entre a nova métrica das janelas do Leon Battista Alberti, e a pré-existência gótica, 1453.

Querendo exprimir com palavras com significado uma opinião final sobre o tema deste manifesto, ou seja, sobre a atitude que deve orientar o nosso trabalho como arquitectos na presença de artefactos antigos, cremos que é necessário citar um fragmento retirado dos ***Scritti Scelti*** de Giorgio Grassi, um arquitecto italiano contemporâneo que talvez mais do que qualquer outro tenha tido a oportunidade de se debruçar sobre o património arquitectónico construído e que, a este respeito, provavelmente continue a ser uma das vozes mais eminentes sobre o tema.

> *Limitar-me-ei a falar sobre a única coisa que, na minha opinião, pode razoavelmente ser falada em termos operacionais relativamente a estes artefactos, ou seja, a sua razão de ser como arquitectura (sendo, antes de mais, uma resposta complexa e especializada a questões predominantemente práticas), e deixando de lado outros aspectos mais gerais, tais como os aspectos históricos, culturais, obra de arte, etc., que têm sido abundantemente discutidos até agora e que, em qualquer caso, estão sempre incluídos no termo Arquitectura.*
>
> *Dito isto, devo também estabelecer uma limitação: quando falo de artefactos antigos, não me refiro aqui aos artefactos que ainda desempenham claramente um papel próprio, um papel evidente (desde pirâmides a catedrais, etc., edifícios ou complexos de edifícios concluídos, tais como a Capela Pazzi ou Palazzo Te) e que, do ponto de vista da conservação, restauro, etc., pressupõem apenas ou predominantemente uma resposta técnica, a da consolidação, manutenção, etc. Refiro-me antes à parte do património arquitectónico que parece ter perdido um papel reconhecível ao longo do tempo, um papel que se perdeu por diversas razões, devido a acontecimentos históricos, danos, transformações, mesmo restaurações, etc. que a falsificaram, tornando-o irreconhecível (ver por exemplo a ruína artificial do teatro*



[Fig.53] Giorgio Grassi, Desenhos de Projecto para o Teatro Romano de Sagunto, 1985-86.

romano de Sagunto). Por outras palavras, refiro-me principalmente a ruínas, fragmentos, sobreposições, etc., e a tudo o que se apresenta como um problema aberto a diferentes respostas, a tudo o que, para ser novo, pressupõe uma resposta arquitectónica, um projecto arquitectónico [e neste sentido, quer seja um edifício ou um pedaço de cidade - como já vimos - não faz diferença].

Para o pôr esquematicamente, quase sempre nestes casos o artefacto antigo por um lado aparece como algo perdido, acabado, caído na ruína, isolado, agora alheio à vida quotidiana, por outro lado permite que a sabedoria construtiva, a coerência dos meios, técnicas, materiais, o domínio exercido, etc., apareçam claramente. Por outras palavras, continua a ser uma lição de arquitectura.

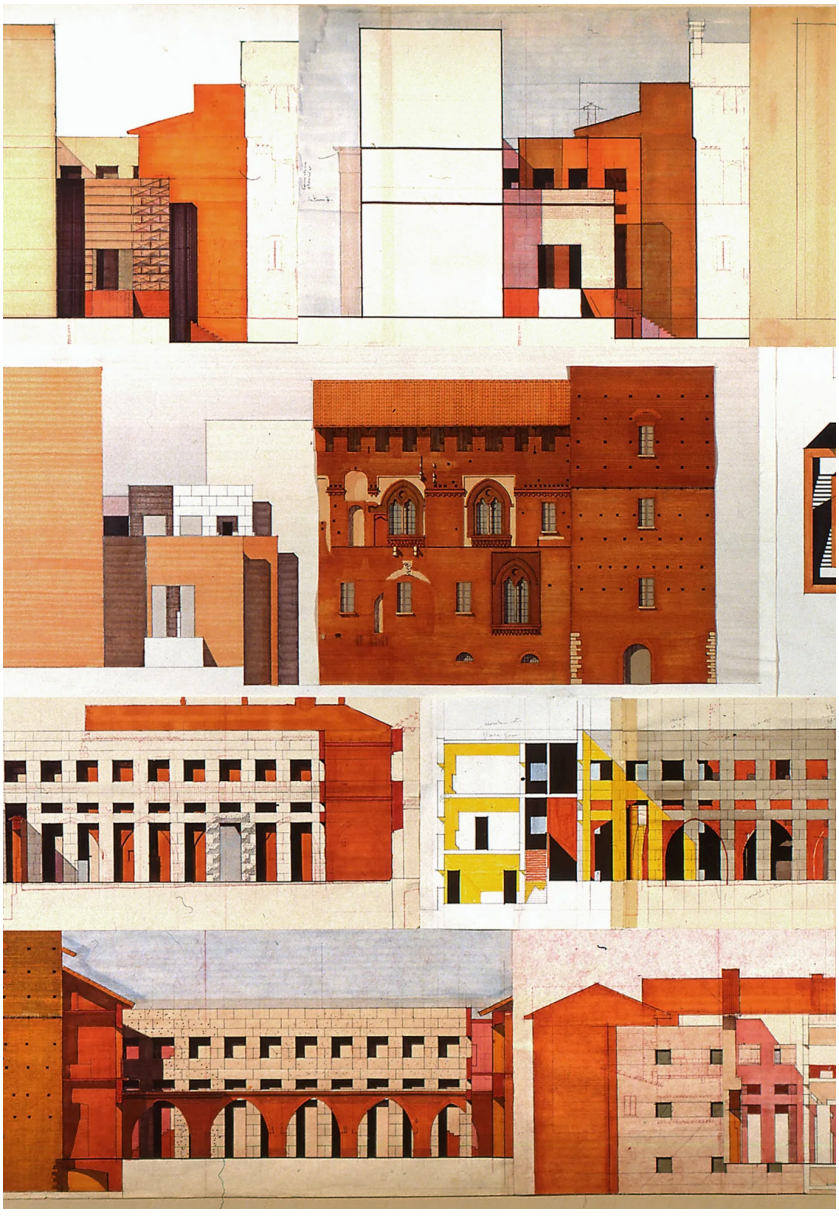
Mas há um terceiro aspecto, que para mim é o mais importante, o artefacto que caiu em ruína, reduzido a fragmentos, etc. Mostra precisamente nesta última fase uma espécie de incompletude recuperada, como uma nova vontade, ou seja, faz com que as contestações relacionadas com a generalidade dessa resposta voltem a aparecer. [...]

De facto, trabalhar em artefactos que se encontram neste estado significa quase sempre trabalhar em obras que ainda aparecem, por alguma razão, incompletas, que não esgotaram a sua resposta, que ainda apresentam, ou mais uma vez, os seus problemas abertos, ou seja, artefactos que ainda nos aparecem como projectos. Nestes

casos extraordinários, o nosso trabalho tem a possibilidade de se tornar parte, por assim dizer, de uma obra que já começou, mais antiga, mais autoritária e mais ampla. [...]

É por isso que penso ser particularmente importante, num sentido geral e também num sentido didáctico, especialmente atualmente, que o nosso trabalho como arquitectos seja capaz de trabalhar em estruturas antigas, em projectos antigos. E é também por isso que um artefacto antigo que se encontra nestas condições não deve ser artificialmente sobrevivido, como muitos gostariam (conservação a todo o custo), mas recuperado, redescoberto, a sua razão de ser como arquitectura, sobretudo para que se torne a própria razão do nosso trabalho nesse mesmo objecto, ou seja, a razão de ser de um projecto.[53]

53 Giorgio Grassi, *Giorgio Grassi: scritti scelti, 1965-1999* (Milano: FrancoAngeli, 2000).



[Fig.54] Giorgio Grassi, restauração e reabilitação do Castelo de Abbiategrasso como sede municipa, 1970.

[Fig.55] Fotografia aérea da Colina das Artes.

[Fig.56] Desenho do projecto, vistas apresentadas para a proposta do concurso, excerto do painel de entrega.

Acto I: Concurso

As competições são fomentadas pelo desejo de ir além do que já existe - arquitectura impensada - enquanto as comissões são na sua maioria dos casos orientadas pela procura e frequentemente por aqueles que estão fora do mercado.
Poderíamos dizer que as competições são para a arquitectura do dia a dia o que o desporto competitivo é para o treino diário de fitness. Os desportos de competição quebram as fronteiras humanas existentes e estabelecem recordes de capacidades corporais. Do mesmo modo, as competições de arquitectura são convites para dar saltos conceptuais e para abrir novos quadros, velocidades e escalas através dos quais percebemos o espaço e o tempo.[54]

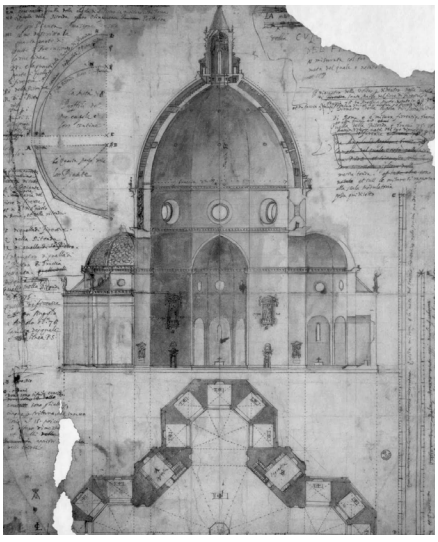
Os concursos, tal como os entendemos hoje, são considerados instrumentos de promoção da democracia no domínio da arquitectura, constituindo-se como laboratórios para a produção de qualidade de desenho e renovação cultural e intelectual. São frequentemente vistos como úteis para conceitos contemporâneos em que novas modas, fantasias e tendências podem ser exploradas.[55]

A 27 de Janeiro de 2020, o Young Architect Competition lança um concurso intitulado "***Hill of the Arts***" ou "Colina das Artes", um concurso de ideias para regenerar um grupo de edifícios que integra uma ***villa sabauda***[56] do final do século XIX, localizada numa das colinas dos arredores da cidade de Turim, no Piemonte.

A ***Young Architects Competitions***, que passamos a designar por YAC, é uma organização que tem promovido concursos internacionais de arquitectura, desde 2003. Foi fundada na convicção de que os concursos são um instrumento privilegiado para dar vida ao debate e à investigação no campo da arquitectura contemporânea. "*Ideia é a palavra-chave, arquitectura é a resposta. O projecto é a ferramenta para transformar a intuição criativa numa prefiguração do objecto final*".[57]

O projecto apresentado nesta dissertação foi selecionado como finalista

[Fig.57] A secção da cúpula do Brunelleschi, considerado por muitos como o primeiro concurso de arquitectura. Ludovico Cigoli entre 1559 e 1613.



54 Farshid Moussavi, «Viewpoints: Farshid Moussavi on Competitions», *Architectural Review*, 31 de janeiro de 2013, https://www.architectural-review.com/essays/farshid-moussavi.

55 Hilde de. Haan, *Architects in Competition : International Architectural Competitions of the Last 200 Years / Hilde de Haan and Ids Haagsma; with Essays by Dennis Sharp and Kenneth Frampton.*, *Architects in Competition : International Architectural Competitions of the Last 200 Years* (London ; Thames and Hudson, 1988), 181.

56 adj. [do latim Sapaudus, Sabaudus, habitante da Sabaudia, ou seja, Sabóia, uma região histórico-geográfica do sudeste da França]. - Da Casa de Sabóia (ou Casa de Savoy), a dinastia que governou a Itália desde a constituição do Reino de Itália (1861) até ao estabelecimento da República (1946).

57 YAC, «Enunciado Do Concurso: "Hill of the Arts"».

neste concurso.

> *Ventos sootentos levantam-se das chaminés de Turim do século XIX. Nas ruas ressoam os golpes de martelo na arquitectura futurista de ferro fundido, enquanto ao cair da noite as lâmpadas a gás incendeiam as ruas do futuro Reino de Itália com cores tipo Caravaggio. A leste, nas encostas arborizadas das colinas que abraçam a cidade,* ***Villa Altissimo*** *é ampliada e restaurada.*
>
> *Há mais de três séculos que a casa olha para Turim com indiferença plácida: um oásis de paz, suficientemente perto da cidade para desfrutar das suas vistas e conforto, mas suficientemente longe para não ser contaminada pelas suas complexidades e frenesim.*
>
> *Olhar para Turim de* ***Villa Altissimo*** *é como contemplar uma pintura pulsante de vida: pode-se ver os seus acontecimentos e tensões, ser movido por eles, mas permanecer distante, protegido e abafado pela ficção pictórica.*[58]

De facto, a ***villa*** foi criada em meados do século XVIII como um retiro da vida institucional, possibilitando uma pausa das complexidades dos assuntos do Estado e da etiqueta da corte.

> *Desde então, a história tem corrido com os seus próprios acontecimentos: um Reino ascendeu e, por sua vez, caiu. Turim já não é a capital da Itália e os monarcas já não andam nas suas ruas, mas os palácios da corte de Sabóia e da comitiva ainda permanecem: imponentes contentores, frequentemente esvaziados de todas as funções, mas ainda habitados pelo encanto e solenidade com que foram construídos na altura.*
>
> *Um encanto e uma solenidade que são hoje preciosos, ideais para as reflexões de projecto que o concurso pretende investigar.*[59]

O Piemonte é uma região com estatuto ordinário[60] no noroeste de Itália, com a sua capital administrativa - e outrora a capital histórica de Itália - a cidade de Turim. Faz fronteira com a França a oeste (as regiões de Auvergne-Rhone--Alpes e Provença-Alpes-Cote d'Azur), Vale de Aosta a noroeste, Suíça a norte (cantões do Valais e Ticino), Lombardia a leste, Emilia-Romagna a sudeste e Ligú-

58 YAC.

59 YAC.

60 Nos termos do artigo 123 da Constituição italiana, um estatuto ordinário "será aprovado e alterado pelo Conselho Regional por uma lei aprovada por maioria absoluta dos seus membros, com duas resoluções sucessivas adoptadas a intervalos não inferiores a dois meses. O Governo pode levantar uma questão de legitimidade constitucional sobre os estatutos regionais perante o Tribunal Constitucional no prazo de trinta dias após a sua publicação. O Estatuto será submetido a referendo popular se, no prazo de três meses após a sua publicação, um quinquagésimo dos eleitores da Região ou um quinto dos membros do Conselho Regional o solicitarem.

ria a sul. É a segunda maior região italiana em termos de superfície, e está dividida em oito províncias, a mais populosa das quais é Turim. Entre os seus 312 municípios encontra-se Moncalieri, onde se encontra a ***Villa Altissimo***.

Inicialmente, o próprio termo Piemonte, que a partir do final do século XII apareceu em mapas topográficos na versão latina ***Pedemontium*** ou ***Pedemontis*** (que significa "ao pé da montanha"), identificou as propriedades da família Savoy,[61] uma das mais antigas e importantes dinastias da Europa, cuja origem é atestada já no final do século X. Estes bens estavam limitados às áreas próximas do Sangone, da Dora Riparia e do Pó. Posteriormente, o termo foi alargado para indicar uma parte cada vez maior da planície a sul dos Alpes, e foi elevada a Principado em 1418, em conjunto com as conquistas da Sabóia.

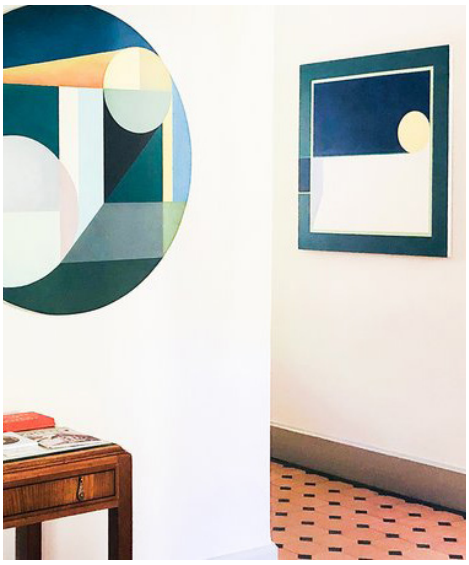
Para além da sua história monárquica, ***Villa Altissimo***, também conhecida como ***Villa Charbonnier***, insere-se num contexto natural que influencia profundamente o desenvolvimento do tema do concurso, bem como algumas das escolhas de projecto, tais como a escolha de pintar as paredes do volume histórico da ***villa*** em amaranto.

Esta escolha vem do desejo de registar fortemente uma nova fase na vida da ***villa*** sem alterar as suas características volumétricas, mas estabelecendo uma nova relação - neste caso de contraste cromático - com o verde que a rodeia.

Nesta posição privilegiada, o que se destaca não é apenas a exuberante

61 O Ducado de Sabóia surgiu em 1416 da elevação ao estatuto ducal do Condado de Sabóia, um estado controlado pela dinastia de Sabóia, e da união do Condado de Sabóia com o Principado de Piemonte. Terminou, após a fusão perfeita de 1847, com a sua incorporação no Reino da Sardenha. O seu território incluía os actuais departamentos franceses de Sabóia, Haute-Savoie e Alpes-Maritimes, numerosas possessões italianas no Vale de Aosta, uma grande parte do Piemonte e o condado de Genebra na Suíça, mais tarde perdidas para a Antiga Confederação Suíça.
O Ducado permaneceu disputado entre várias potências durante a maior parte da sua história, tendo finalmente conseguido, com Emanuele Filiberto, impor-se firmemente na cena política italiana, apesar de depender primeiro da coroa espanhola, depois do Reino de França e finalmente do Império Austríaco. No final da Guerra da Sucessão Espanhola, graças ao Tratado de Utrecht, estando entre os vencedores, a Sabóia obteve a coroa do Reino da Sicília e o consequente título real em 1713. Os Saboias mantiveram a soberania sobre a Sicília até 1720 quando, devido à pressão internacional, tiveram de aceitar uma troca com o Reino da Sardenha (que se tornaria o Reino de Itália em 1861).

[Fig.58] Salão de Villa Altissimo após as intervenções da UniPol, na sequência do concurso de ideias.



[Fig.59] Pinturas de Chung Eun Mo em exposição nos corredores de Villa Flor, um hotel boutique na Engadine, Suíça.

paisagem na qual a ***villa*** participa, mas também o seu valor como património cultural.

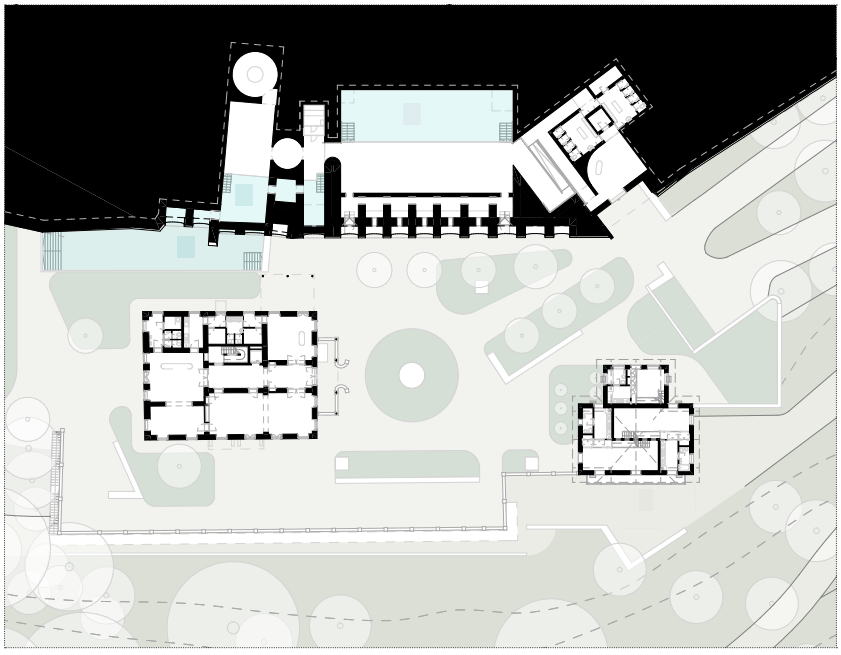
O objectivo do concurso consistia em definir uma nova geração de espaços hoteleiros com os quais se pretende inovar o próprio programa e funcionamento dos ***boutique hotéis***[62] ou hotéis de arte.

> *Retirando-se dentro das paredes de uma **villa** sabauda, a Colina das Artes convida arquitectos a imaginar um contexto em que as mais diversas formas de arte possam florescer; um refúgio para artistas e um lugar onde os entusiastas e os curiosos possam ter uma experiência regeneradora graças à mais refinada das linguagens humanas: a arte.*
>
> ***Hill of the Arts** será certamente um hotel, mas acima de tudo será um centro cultural: composto por música, mas também por pintura, vídeo arte e performance. Um lugar onde as mentes criativas mais ilustres se podem encontrar para comentar, traçar e evoluir as direcções da reflexão artística contemporânea.*[63]

Esta componente tem certamente a vantagem, uma vez terminado o concurso, de oferecer um panorama variado de respostas diferentes à mesma

62 Hotel Boutique é um termo cunhado nos Estados Unidos para pequenos hotéis de luxo com um ambiente não convencional e íntimo. Os hotéis boutique distinguem-se dos grandes hotéis e motéis pelo facto de fornecerem alojamento e serviços personalizados. Muitas vezes chamados "hotéis de design" ou "hotéis de estilo de vida", os primeiros hotéis-butique surgiram no início dos anos 80 em grandes cidades como Nova Iorque, Londres e São Francisco. Normalmente, os hotéis boutique são decorados de acordo com um tema ou estilo particular. Embora sejam considerados mais pequenos que os hotéis tradicionais (os padrões variam entre 11 e 100 quartos), os hotéis boutique podem ter centenas de quartos em cidades maiore.

63 YAC, «Enunciado Do Concurso: "Hill of the Arts"».



[Fig.60] Desenho do projecto, plano do complexo, proposta final.

questão, enriquecendo o debate e permitindo o crescimento professional. Ao envolver não só arquitectos e clientes, mas também promotores, ou o público, o concurso torna-se uma oportunidade de alcançar resultados inovadores e qualificados através de um processo experimental com regras que garantem resultados comparáveis.

[Fig.61] Vista do salão central da Palazzina di Caccia di Stupinigi, uma das principais residências dos Sabóias, Giovanni Battista Bagnasacco, 1798.

O PROGRAMA

El artista es un receptáculo de emociones que vienen de cualquier sitio: del cielo, de la tierra, de un pedazo de papel, de una sombra pasajera o de una telaraña.

Pablo Picasso

Transformar uma ***Villa Sabauda*** no topo de uma colina, não muito longe do centro de Turim, numa residência artística de luxo[64] foi o objectivo do concurso internacional ***Hill of the Arts***, lançado pela ***Unipol Urban Up*** e pela ***YAC*** - ***Young Architects Competitions***- a jovens arquitectos.

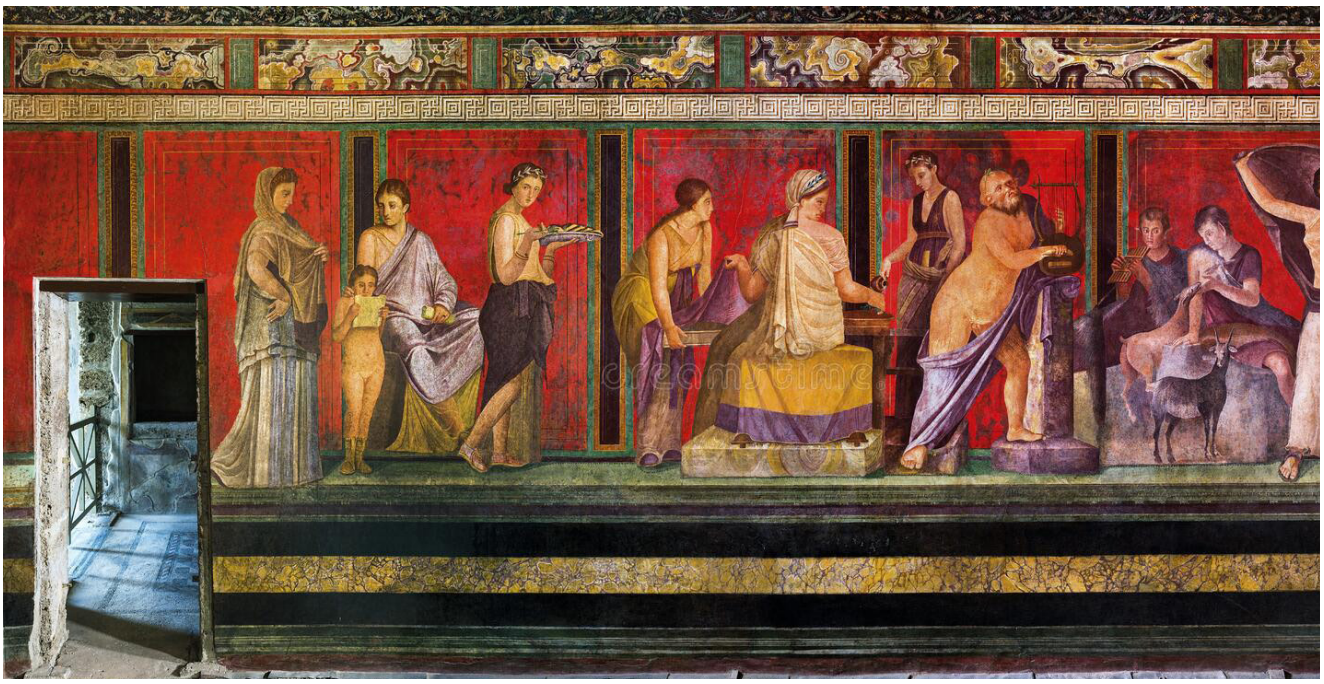
O projecto consiste na renovação da ***Villa Altissimo***, actualmente propriedade do Grupo Unipol, mas que já foi residência de Renato Altissimo, antigo secretário do Partido Liberal Italiano e várias vezes ministro nos anos da ***Prima Repubblica***.[65] Pretende-se testar a capacidade de transformação de ***Villa Altissimo***, não apenas num ***boutique hotel***, mas também num centro de ***performance*** capaz de estimular o diálogo entre arte e natureza, entre os artistas e o público.

Ao longo do capítulo que se inicia procuraremos, a partir do programa definido no edital do Concurso, desenvolver uma análise e reflexão aprofundadas

64 A análise do conceito de luxo, numa perspectiva evolutiva, leva à exploração de diferentes abordagens teóricas que tentaram formular uma definição adequada do mesmo. A primeira deriva da natureza etimológica do termo e conduz a uma pluralidade de significados, alguns dos quais contêm valores positivos, tais como opulência e magnificência, enquanto outras detectam valores negativos, tais como deboche e pecado. Em relação a estas perspectivas, pode-se observar como o conceito de luxo pode ser articulado num duplo sentido, ou seja, pode ser entendido como uma utilidade capaz de satisfazer o consumidor, garantindo-lhe uma experiência sensorial e emocional única, ou pode ser entendido como uma mera ostentação do consumidor que tem o propósito de destacar, por outro lado, o seu estatuto social no seio da comunidade com a qual se relaciona.
Maria Rosaria D'Addario, «I profili dinamici del settore del lusso: il caso del retailing Stroili Oro» (Università Telematica Pegaso, 2020).

65 Nascido em 1940 em Portogruaro, licenciou-se em Ciências Políticas em Turim, trabalhou inicialmente na empresa familiar que produzia faróis para automóveis como parte das actividades induzidas pela Fiat. Daí os seus laços com a cidade de Turim, onde tinha decidido comprar uma ***villa*** do século XVIII ao estilo da Sabóia, rodeada por seis hectares de um parque secular, nas colinas de Moncalieri, na cidade metropolitana de Turim; morreu em Roma em 2015

[Fig.62] Vista do nordeste de Villa Altissimo, na inauguração após as intervenções da UniPol.



[Fig.63] Villa dos Mistérios em Pompeia, fresco retratando actividades realizadas durante o Otium.

com o intuito de identificar as características que, do nosso ponto de vista, devem definir estes espaços. Deve dizer-se que o edital do concurso carece deliberadamente de pormenores relativos às qualidades espaciais das unidades funcionais necessárias, garantindo desta forma a necessária liberdade e flexibilidade na construção de uma diversidade de soluções que decorreu de diferentes interpretações e entendimentos sobre a natureza da intervenção e do programa proposto.

É importante, então, estabelecer num preâmbulo qual a ambição da competição, e que propósito a intervenção no complexo de edifícios deve responder, não só funcionalmente, mas também ideologicamente.

Sobre o propósito, o edital do concurso enunciava que a intervenção na ***villa*** deveria transformar o lugar criando a designada "Colina das Artes", à qual deveria estar associada uma identidade clara:

> ***Villa Altissimo*** *deve ser um local onde se pode desligar o* ***smartphone****, regenerar a mente e dar à própria fisiologia o ritmo para o qual nasceu: ser improdutivo - para se afastar das marés de compromissos que inundam nossa vida diária - tempo para perder tempo, tempo para a arte.*[66]

Ou, por outras palavras, tempo para o ***Otium*** dos Latinos - um conceito muito caro a Horácio e Cícero - tanto para perseguir a felicidade como para melhorar a própria produção criativo-artística.

Em suma, o desafio consistia em submeter uma proposta para uma resi-

66 YAC, «Enunciado Do Concurso: "Hill of the Arts"».

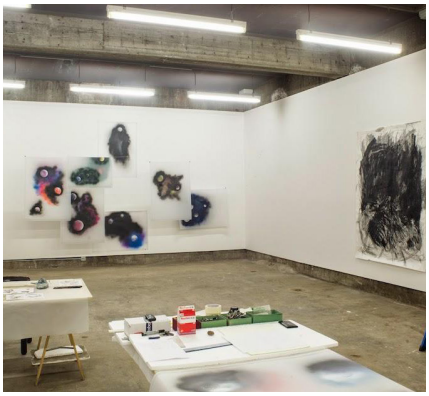
[Fig.64] Desenho do projecto, representação axonométrica do complexo no seu estado actual.

dência artística a ser desenvolvida nos espaços da antiga ***Villa***, tanto no edifício principal como nos edifícios contíguos, em que a provocação do projecto, não se centrava apenas na concepção de um conjunto arquitectónico contemporâneo coerente com um artefacto arquitectónico de grande valor patrimonial (a ***Villa*** histórica) e com o seu contexto natural (o parque) e valor paisagístico, mas também, e talvez acima de tudo, definir uma nova integração entre a função de alojamento e a vocação para uma pratica artística no espaço.

> *Acreditamos que a Arte é também uma relação entre artista e utilizador, entre o artista e a realidade envolvente: pressupõe um envolvimento por parte do observador, um esforço de atenção e contextualização.*[67]

A arte precisa de tempo, tempo para ser produzida, tempo para ser observada, para ser compreendida - e num mundo que tem tudo menos tempo, a arte é uma da maior forma de luxo a que o homem se pode permitir. É a partir deste

67 YAC.



[Fig.65] Espaço atelier na residência artística da Cripta747, Torino.

[Fig.66] Espaço atelier na residência artística de Villa Lena, Pisa.

[Fig.67] Espaço atelier na residência artística de Villa Medici, Roma.

pressuposto que o ***YAC***, apresenta ***Hill of the Arts***.[68]

Ainda de acordo com o anúncio do concurso, as propostas deveriam assegurar que ***Hill of the Arts*** fosse uma espécie de incubadora das mais diversas formas de expressão artística; constituindo-se como residência e retiro para os artistas criando um lugar onde os entusiastas ou curiosos pudessem ter uma experiência regeneradora no confronto com uma vivencia imersiva num ambiente artístico.

Esta dupla função revelou-se da máxima importância. Pretendia-se criar um lugar que devia ser não só um lugar para a produção de arte, mas também para a sua divulgação e debate.

A escolha desta ***Villa***, como objecto de estudo da dissertação que nos propusemos desenvolver, está intrinsecamente ligada às características que a tornam uma experiência singular e oportuna de intervenção arquitectónica, permitindo-nos abordar termos e problemáticas que se prendem com a reabilitação e reutilização de estruturas existentes.

Para além do tema particular e estimulante da ***Villa*** histórica, a curiosidade pessoal despertada pelo desafio que o tema do projecto colocava, especialmente para o contexto singular em que se insere, criaram a possibilidade de intervir num ecossistema tão delicado e distante, um ambiente muito diferente dos exercícios de projecto desenvolvidos durante o percurso académico, geograficamente limitados à área metropolitana do Porto.

Por outras palavras, a oportunidade de intervir em contextos e problemáticas distintas orientou a participação neste concurso, constituindo-se como desafio útil e pertinente nesta fase de transição para o mundo profissional.

Num primeiro momento, o projecto pressupôs o desenvolvimento de uma série de hipóteses em torno da génese e evolução do edifício, que, no contexto da informação disponibilizada, se optou por circunscrever à evolução morfo-tipológica. Com base numa vontade e num programa pré-determinados pela organização do concurso, o registo deste processo de concepção é componente funda-

68 : O concurso tinha por objectivo colocar em debate a emergência de uma nova geração de Hotéis de luxo, com uma vocação além do esquema bem estabelecido do *«Art Hotel»*. Art Hotel é um termo que identifica hotéis caracterizados por uma personalização de espaços ligados a esquemas de cor, pela inserção de mobiliário inspirado nas obras dos artistas ou pela exposição obras reais. Estes Hotéis surgem com espaços expositivos à semelhança dos museus de arte contemporânea onde os espaços comuns adquirem um forte valor artistico.

mental da própria dissertação que se apresenta.

Como referido anteriormente, intencionalmente, não foi disponibilizado pelos organizadores do concurso um programa detalhado. Promoveu-se propositadamente uma certa liberdade de interpretação sobre as unidades arquitectonicas exigidas, sublinhando-se que o aprofundamento do programa, assim como a integração ou modificação da paisagem, fariam parte dos critérios de avaliação do júri do concurso.

Tendo em conta que a proposta para a ***Villa*** Altissimo devia conter em si as duas vertentes de residência-produção e divulgação da arte, as unidades básicas requeridas pelo convite à apresentação de candidaturas foram, de acordo com o edital de concurso, as seguintes:

- ***Teatro***; a instalação terá de prever a inserção de um pequeno teatro/auditório (com capacidade máxima de 50 pessoas) a fim de acolher episódios de performance de natureza diferente: concertos de jazz, performances de dança, leituras, teatro, reservados aos convidados da habitação bem como a um público maior, mas ainda assim exclusivo;
- ***Artist Rooms;*** a estrutura deve incluir um número de 3 apartamentos reservados aos artistas; estes quartos devem simultaneamente funcionar como quartos de hóspedes, para os artistas, e como espaços expositivos podendo ser parcialmente visitados, durante eventos, ou de outra forma visíveis para permitir a exibição da produção artística dos mesmos
- ***Guest Rooms*** mínimo de 14 suites para alojamento de visitante;
- ***Art Cabins***; estruturas híbridas, pensadas como espaço destinado a instalação artística e refúgio. As estruturas devem ser colocadas dentro do parque, garantindo a inclusão de elementos artísticos de valor extraordinário. As Art Cabins devem enriquecer a atractividade do complexo hoteleiro, oferecendo passeios pela floresta circundante, pontuados por vários fenómenos arquitectónicos de grande valor estético;
- ***Workshops/ateliers***; para além dos ***Artist Rooms***, devem ser providenciadas oficinas ou ateliers para apoiar tanto as actividades colectivas reservadas aos convidados como as actividades de produção artistica que não podem ser acomodadas dentro das ***Artist Rooms***;
- ***Galeria de exposições***; pretendia-se um espaço exclusivamente dedicado a esta função, deixando-se em aberto a hipótese de se explorarem outros espaços complementares em áreas colectivas de atravessamento e permanência. ***Villa Altissimo*** deveria proporcionar espaços destinados à exposição, mas também constituir-se como acervo de obras de arte adquiridas pela instituição, ou obras doadas pelos artistas ali hospedados ;

- ***Restaurante***; desenvolvido num máximo de 400 metros quadrados, o restaurante terá também de garantir um motivo de atracção para um público mais vasto, ou seja, servir tanto para oferecer uma experiência gastronómica e enológica de excelência àqueles que vêm especificamente à ***Villa***, como para ser utilizado como apoio a quaisquer eventos relacionados com o entretenimento artístico da dimora;
- ***Área de bem-estar***; de acordo com os padrões de alojamento mais comuns, as propostas deveriam proporcionar uma área de bem-estar, equipada com saunas, banhos turcos, piscinas (interiores ou exteriores) e qualquer outro caminho/experiência considerado oportuno e adequado no âmbito dos princípios globais da proposta formulada.

Partindo dos princípios programáticos definidos pela entidade promotora do concurso para a "Colina das Artes" elaboramos um organigrama assente na coexistência de duas realidades: a da habitação, com as suas prerrogativas simples, mas precisas, e a do atelier de produção artística, um lugar de meditação e produção intelectual: uma forja onde se deveria concentrar a actividade de produção e exposição de esculturas, pinturas, instalações, de entre outras manifestações artisticas.

A fim de assegurar uma melhor compreensão do programa, as regras que o anúncio do concurso definiu como essenciais para a participação foram as que de seguida se apresentam.

Independentemente da liberdade de interpretação do programa do projecto, as propostas deveriam obedecer a um conjunto de orientações estabelecidas pelo concurso. Estas considerações não foram feitas com a intenção de aumentar o nível de dificuldade para os projectistas, mas partindo da ideia de que seriam úteis para a preservação do edifício histórico e do sistema ambiental que constitui ***Villa Altissimo***:[69]

> *Novos edifícios - autónomos, adjacentes ou dentro de estruturas existentes serão permitidos desde que:*[70]

- Não comprometam ou tornarem ilegíveis as arquitecturas;
- Não excedam 5 m de altura;
- Não excedam um total de 300 metros quadrados de área adicional;
- Se enquadrem na área abrangida pelo concurso;
- Assegurem um desenho harmonioso com a arquitectura e paisagem circundante;

69 Como mencionado no capítulo intitulado Manifesto, o autor desta tese discorda deste tipo de abordagem prescritiva em que uma obra de arquitectura está vinculada a regras abstractas ditadas pelo zoneamento a uma escala demasiado distante para reflectir verdadeiramente as necessidades de qualquer intervenção realista.

70 YAC, «Enunciado Do Concurso: "Hill of the Arts"».

- Os materiais utilizados estabeleçam uma relação de diálogo com a arquitectura existente e a paisagem circundante. Quer sejam compatíveis ou distónicos, tradicionais ou de alta tecnologia, a concepção global dos materiais deveria ser orientada no sentido de promover uma maior valorização da arquitectura existente;
- O complexo deveria garantir a maior acessibilidade possível tendo em conta a utilização por utilizadores com mobilidade limitada;
- Complexo deve ser sustentável do ponto de vista energético;
- A demolição das estruturas existentes é proibida;
- As operações de escavação e a criação de espaços subterrâneos são permitidas;
- A plantação ou remoção de árvores é permitida; as estruturas suspensas em árvores são permitidas.

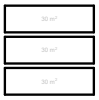
Dentro da tipologia hoteleira, procurámos estabelecer um programa que integrasse um conjunto de espaços mais privados relacionados com a habitação (quartos e apartamentos) e, em contraste, separados verticalmente pelo "limiar" constituído pela esplanada em que se situa a ***villa***, todos os outros espaços satélites relacionados com funções mais públicas (workshop, restaurante, atelier etc.)

O fornecido é um programa base com o entendimento de que seria sujeito a transformação durante o processo de segunda concepção, uma etapa inevitável no amadurecimento da proposta.

Na sequência do exposto, apresentamos um diagrama sumário das dimensões que consideramos nas várias fases do projecto. Em particular, a primeira versão do programa foi extraída da descrição oferecida pelo Edital da YAC, cruzada com as dimensões sugeridas pelo ***Nuovissimo manuale dell'architetto di Zevi,*** enquanto as outras duas apresentam os resultados efectivos das medições das próprias propostas.

Edital de Concurso

Artist Rooms 30 m² x 3



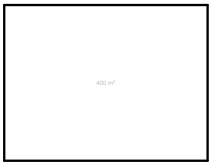
Guest Rooms (15 m² x 14 Suíte)

Atelier 328 m²

Área de bem-estar 120 m²

Espaço Expositivo 215 m²

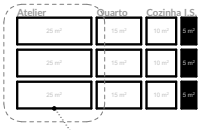
Restaurante 400 m²



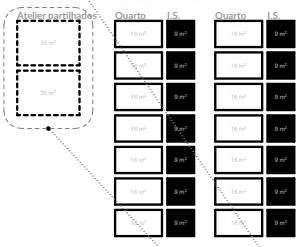
Teatro 1.6 m² x 50 pessoas

Proposta apresentada a Concurso

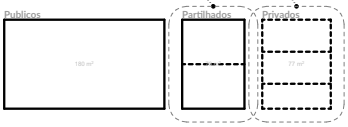
Artist Rooms 30 m²



Guest Rooms 345 m²

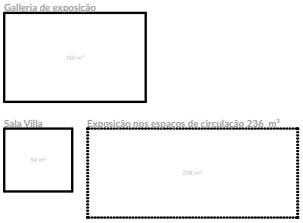


Atelier 328 m²

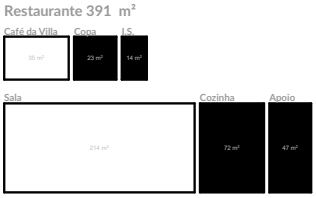


Área de bem-estar 150 m²

Espaço Expositivo Dedicado 215 m² + 236 m²



Restaurante 391 m²



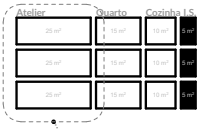
Teatro 90 m²

Grau de privacidade

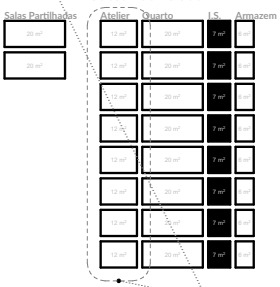
Grau de publicidade

Maturação da proposta

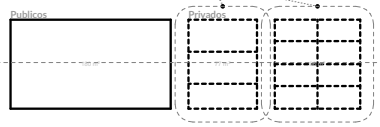
Artist Rooms 30 m²



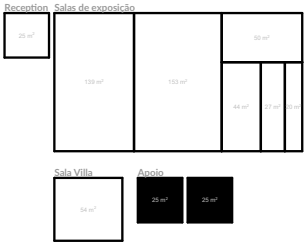
Guest Rooms 360 m²



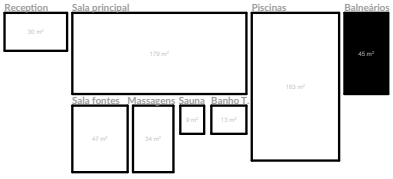
Atelier 353 m²



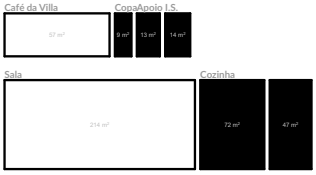
Espaço Expositivo Dedicado 487 m²



Área de bem-estar 520 m²



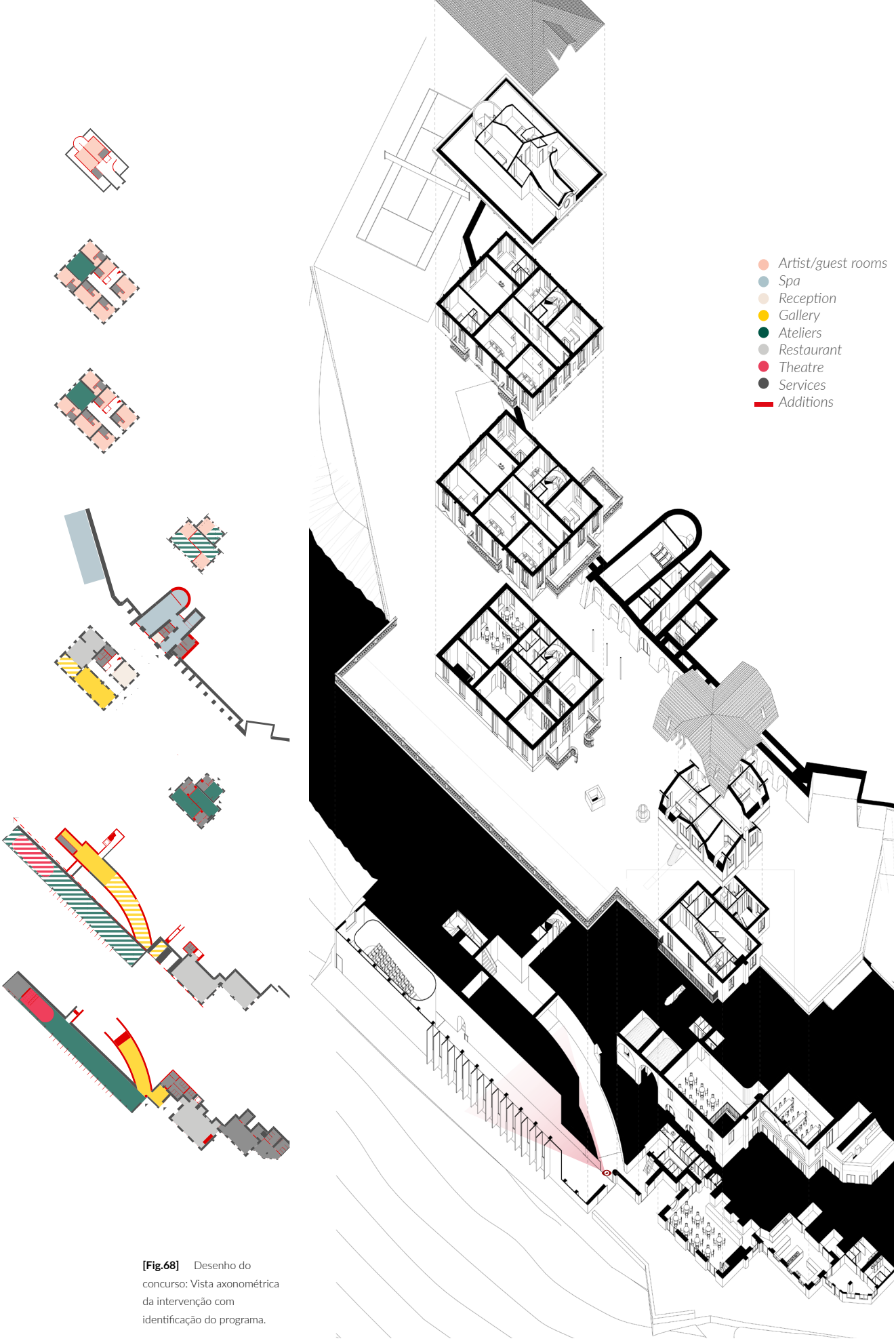
Restaurante 391 m²



Teatro 90 m²

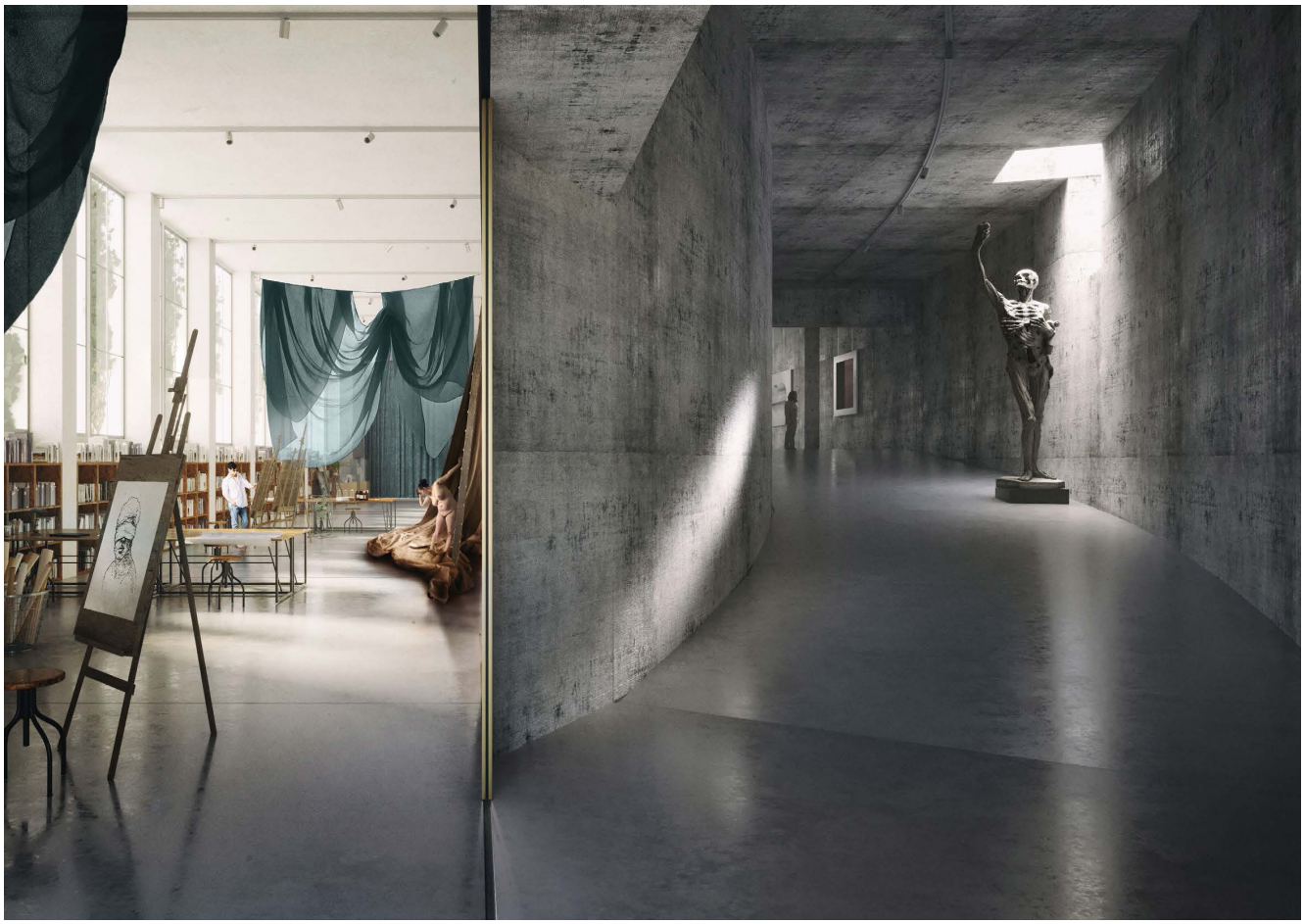
Grau de privacidade

Grau de publicidade



[Fig.68] Desenho do concurso: Vista axonométrica da intervenção com identificação do programa.

[Fig.69] Desenho de concurso: visualização do encontro entre os espaços expositivos e ateliers.



A Residência Artística

Los pintores modernos, en sus blancos estudios,
cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada.
En las aguas del Sena un iceberg de mármol
enfría las ventanas y disipa las yedras

Federico García Lorca

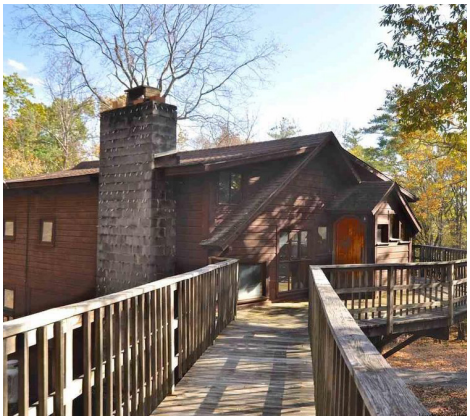
Uma residência artística é uma instituição em que os artistas residem temporariamente para promover a produção de arte, a realização e eventos culturais estimulando a articulação entre diferentes artistas. Para além dos artistas, os programas realizados em residências artísticas podem envolver outros profissionais relacionados com a arte, incluindo académicos, galeristas, curadores, compositores, escritores e cartoonistas, de entre outros.

Aqueles que são convidados a participar nas iniciativas de tais instituições são referidos como artistas residentes ou com o anglicismo ***Artist in residence***.

Um exemplo bem-sucedido de uma residência artística activa hoje em Itália é certamente ***Villa Medici*** em Roma, sede da Academia Francesa de Arte, fundada em 1666, por Luís XIV. A Academia de França em Roma tem como missão fundadora e central o acolhimento de artistas, autores e investigadores que, beneficiando de uma bolsa de residência, vivem e trabalham durante um período que vai de algumas semanas a um ano, a fim de prosseguirem um projecto artístico ou de investigação.

Ao longo da sua história, a Academia recebeu mais de 2000 artistas, incluindo Ingres (que se tornou director em 1835), Fragonard, Berlioz, Debussy, Carpeaux,

[Fig.70] Lorenzo, o Magnífico, pintado por Ottavio Vannini e alojado no Palácio Pitti.



[Fig.71] A residência artística de Yaddo.

[Fig.72] Um edifício recentemente renovado da colónia de arte Byrdcliffe, 2017.

Garnier e, em tempos mais recentes, Marie Ndiaye, Jean-Michel Othoniel ou Yan Pei-Ming.[71]

A história das residências artísticas, como as conhecemos hoje, começou no início do século XX, mas só nos últimos anos é que o fenómeno cresceu significativamente, muito provavelmente impulsionado pela globalização e pelo facto de viajar se ter tornado mais rápido e acessível.

Os artistas sempre demonstraram um desejo de viajar e de se envolverem com o mundo, de entrarem em contacto com outras culturas e de se darem a conhecer para criarem uma rede que lhes permita difundir e ampliar a própria obra. Basta pensar no ***Grand Tour***, uma tradição que começou no século XVII quando artistas e intelectuais de toda a Europa percorreram a península italiana, para descobrir as suas ruínas romanas e deixar-se inspirar pelas atmosferas romantizadas.

Quebrando o preconceito, que vê como verdadeiras residências artísticas apenas aquelas que surgiram no contexto temporal dos últimos 30 a 40 anos, é possível identificar dois tipos ou modelos diferentes de residências. O primeiro modelo é o dos mecenas, personalidades com posses que decidem reunir um grupo de artistas, dotando-os de fundos que lhes permitam desenvolver o seu trabalho em conjunto. O maior exemplo clássico deste fenómeno é sem dúvida Lorenzo o Magnífico, por volta de 1400. O segundo modelo, com raízes bastante mais recentes, consiste em residências fundadas pelos próprios artistas que decidem juntar-se para colaborar e conviver.

A residência artística de Yaddo foi fundada em 1900, em ***Saratoga Springs***, Nova Iorque, pelo economista Spencer Trask e a sua esposa Katrina - uma artista - e é um exemplo relativamente recente da primeira tipologia. Na sua carta de apresentação, podemos identificar os pressupostos que impulsionaram a sua criação: fazer com que os artistas interajam, para que possam colaborar uns com os outros

71 «Villa Médics académie de France à Rome», Villa Medici, acedido 18 de setembro de 2022, https://www.villamedici.it/programma-di-residenze/.

e o seu trabalho seja admirado por todos.

> *A fim de assegurar que Yaddo tenha uma grande influência no mundo artístico e que esta prática se possa espalhar pelo mundo com ímpeto durante anos, desejamos estabelecer aqui uma residência permanente que estará para sempre à disposição de autores, pintores, escultores, músicos e outros artistas, tanto homens como mulheres, poucos em número, mas escolhidos pela sua criatividade, com a intenção de tornar as suas obras úteis para o mundo inteiro.*[72]

Após a morte dos seus fundadores, foi Elizabeth Ames que deu continuidade às ideias fundamentais da comunidade artística de Yaddo. Até hoje, cerca de 5500 artistas foram hospedados em Yaddo.

Continuando nos Estados Unidos da América, importa ainda fazer referência à comunidade de artistas de Byrdcliffe, criada no contexto das ideologias estéticas surgidas em Inglaterra na segunda metade do século XIX: o movimento ***Arts & Crafts***. Como nos lembra Kenneth Frampton, esta corrente nasceu como reacção aos processos de urbanização e industrialização que se alastravam por toda a Europa. Os porta-vozes deste movimento foram o crítico John Ruskin e o artista William Morris, que apoiaram a utopia de uma irmandade de artistas e exaltaram a arte tradicional e o artesanato, que nessa altura estavam a ser suplantados pela produção fabril.

Esta ideologia de Ruskin teve uma forte influência no rico proprietário de terras Ralph Radcliffe Whitehead, que, em 1892, deixou a Inglaterra e partiu para

72 «History – Yaddo», acedido 12 de setembro de 2022, https://www.yaddo.org/about/history/.

[Fig.73] O cottage em Worpswede, Barkenhoff, numa pintura de 1904 de Heinrich Vogeler.

a América, país onde decidiu fundar uma comunidade de artistas perto de Woodstock, em 1903. A então intitulada ***Byrdcliffe Arts Colony*** tinha por objectivo edificar um inovador complexo artístico criando uma escola de artes e diversas oficinas de artesanato. O complexo incluía também um laboratório de ensino para o escritor Hervey White, um grande estúdio para Bolton Brown, oficinas de metalurgia e cerâmica, uma oficina de carpintaria, uma biblioteca, apartamentos para hóspedes, dormitórios para estudantes, juntamente com a Casa de Whitehead. Byrdcliffe continua a ser, ainda hoje, o lar de comunidades de artistas.

Podemos, portanto, constatar que o segundo modelo – o caracterizado por coperativas de artistas reunidos para trabalhar, viver e praticar diferentes formas de arte em aldeias temáticas - se foi desenvolvendo apenas a partir do início do século XIX e deve-se principalmente a uma grande mudança cultural que ocorre nesses anos, mudança essa que abordaremos mais adiante.

Um dos primeiros exemplos europeus que se identifica como precursor deste modelo foi fundado em 1889, por Fritz Mackensen, um jovem estudante de arte. Trata-se da colónia alemã de Worpswede, perto de Bremen. Mackensen tinha-se mudado para o campo e, em poucos anos, juntaram-se a ele amigos artistas como pintores, escultores e poetas, incluindo Thomas Mann e Rainer Maria Rilke os quais, juntos construíram uma verdadeira colónia artística.

Seguidamente, em 1895, Heinrich Voegeler, um conhecido desenhador, arquitecto e designer, comprou um ***cottage*** em Worpswede, o qual que chamou Barkenhoff, que se tornou o centro cultural da aldeia ao lado da escola e do museu fundado pela sua esposa, Martha Schröder.

A residência dos artistas propriamente dita, por outro lado, foi aberta em 1971 e dirigida por Martin Kausche: foi a primeira do seu género na Alemanha. Criava-se um local para viver e trabalhar em torno dos temas da arte visual, da literatura e da música, onde artistas de todo o mundo podiam cooperar estreitamente numa atmosfera bucólica. Nos últimos anos, a casa de campo tem sido palco de um extenso programa de workshops com a participação de artistas de todo o mundo. O complexo Worpswede marcou o início de uma nova geração de residências artísticas, que se divide ulteriormente em duas tipologias diferentes: as abertas ao diálogo entre artistas e o público e que têm um compromisso social, e as que se fecham e se tornam lugares de retiro para artistas que querem afastar-se da sociedade. Contudo, é evidente que a característica fundamental que define as residências artísticas de qualquer tipologia é a junção de dois aspectos diferentes da vida dos seus habitantes: viver e trabalhar em comunidade e relação com outros artistas.

Desde os anos 90 de 1900, as residências artísticas surgiram por todo o mundo seguindo diferentes modelos e diferentes estruturas, em termos de lugar, contexto, espaço, duração da estadia e campos artísticos escolhidos. Algumas residências pertencem a fundações do tipo museográfico, algumas pertencem a escolas ou galerias de arte, enquanto outras são completamente privadas. A

forma como os artistas são seleccionados também pode diferir: os convites são preferidos com uma selecção através de currículos ou actuações no local; outras são destinados apenas a estudantes ou curadores. Uma outra característica que diferencia as várias residências é o período de estadia dos artistas que pode durar alguns meses ou o ano inteiro, com cadências sazonais, enquanto outras vezes está ligada à duração de um projecto do artista ou de um grupo. As residências distinguem-se também pela disciplina artística que privilegiam e pelo método de financiamento dos projectos que, por vezes, é da responsabilidade do artista, ou depende de financiamento proveniente de fundacoes ou mesmo da própria residência, que oferecendo alojamento e alimentação, em contropartida, se torna proprietária das obras produzidas durante a estadia.

Muitas residências exigem que os artistas façam projectos especificamente ligados ao local, outras organizam reuniões e workshops com o público. Na última década, na tentativa de financiar a própria operação, a maioria das residências tem tentado funcionar como interlocutor entre as diferentes partes do mundo artístico. Isso significa reunir artistas e curadores independentes com o público para estabelecer relações com o lugar e para servir uma função de divulgação. Nestes casos, os artistas são escolhidos através do envio dos projectos que pretendem realizar durante a sua permanência na residência. Os workshops ganham, assim, particular interesse, na medida em que se tornam num momento em que todos podem compreender a arte e envolver-se com ela. Normalmente são acontecimentos de curta duração, mas muito intensos.

Nos últimos anos, todas as residências de artistas têm tentado promover os seus residentes através de exposições finais, assim como procuram oferecer oficinas onde os artistas possam trabalhar em conjunto partilhado um mesmo espaço

[Fig.74] Villa Medici vista da entrada para a Academia de França em Roma.

[Fig.75] Villa Medici vista dos jardins e do terraço monumental.

que se amplia com recurso às novas possibilidades e ferramentas digitais, utilizando a web e as outras tecnologias. As palavras-chaves tornaram-se a "interagir", "educar" e "experimentar".

Planear uma residência artística significa lidar com uma série de questões que muitas vezes estão longe de ser do conhecimento comum. A fim de compreender esta questão de forma mais consciente, procedemos, após uma visão geral dos modelos históricos de residências artísticas, a um estudo do desenvolvimento das residências artísticas ao longo do tempo em contextos específicos.

Como já foi mencionado, embora o fenómeno remonte à Itália renascentista, só consideramos para este estudo residências artísticas, ou proto-residências, desde a revolução industrial.

Chamamos de proto-residências aqueles contextos territoriais onde a concentração de artistas foi tal que pôde constituir um fenômeno e não apenas uma casualidade. Tentaremos, desta forma, individuar as características que ao longo do tempo funcionaram como catalisador para os artistas.

A análise do fenómeno é realizada através do seu desenvolvimento histórico, tendo em conta quatro cidades do mundo: Paris, Nova Iorque, Londres e Milão, que, em diferentes períodos, têm sido pontos de referência para as artes.

Uma constante identificada é a forte preferência das zonas industriais destas cidades como o ponto de origem do fenómeno.

A leitura começa em **Paris** de 1800 que é, a este respeito, um caso atípico. O fenómeno surge no início do processo de industrialização pelo que na cidade não existiam áreas industriais abandonadas. É na ausência destes lugares que os artistas se viram a trabalhar nos sótãos das casas, na altura considerados impróprios para a vida quotidiana e, portanto, desvalorizados pelos próprios senhorios que alugavam esses espaços por um custo reduzido.

Embora as razões para a escolha destes ambientes de trabalho estivessem relacionadas com factores económicos e de necessidade, as suas características arquitectónicas acabavam por adaptar-se bem às exigências dos utilizadores.

Seguidamente, a nossa lente desloca-se para meados do século XX, em **Nova Iorque**, onde os artistas escolheram viver em lugares à margem da sociedade, de origem industrial. O distrito mais afectado por este fenómeno foi o **SoHo**. Mais uma vez a escolha recaia em razões de ordem económica, combinadas com a vantagem de viver em edifícios de considerável escala e valor arquitectónico.

Encontramos situação paralela em **Londres**, particularmente no distrito de **Hackney Wick,** onde numerosos artistas fixaram residência no início deste século, tirando partido da existência de armazéns e áreas de produção em desuso. Ao contrário do caso anterior, onde as residências artísticas acabaram por ser protegidas, no caso de Londres, o projecto do Parque Olímpico de 2012 levou a uma desestabilização do bairro, pondo em perigo a dinâmica artística local.

Por fim, a cidade de **Milão** é analisada como o último contexto porque,

[Fig.76] Cartaz de 1896 de Adolfo Hohenstein.

embora as antigas zonas industriais sejam consideradas de particular interesse, não são, devido à sua dimensão, interessantes para a apropriação e transformação por artistas de forma similar ao caso de Nova York ou de Londres.

Como é óbvio, para compreender o significado actual das residências dos artistas, cujo projecto para ***Villa Altissimo*** é o verdadeiro ***pivot*** desta dissertação, foi necessário avaliar o fenómeno em períodos históricos diferentes, numa tentativa de construir um panorama de referências capaz de informar o projecto-de-arquitectura e os seus possíveis desenvolvimentos futuros.

Paris

Paris, no final do século XIX era um viveiro de artistas. Os artistas que vieram para capital francesa nestes anos queriam fazer carreira e aceitavam viver no limite da sociedade, muitas vezes nos sótãos dos palácios, ignorando os costumes e as convenções sociais. O termo francês ***Bohème*** foi utilizado pela primeira vez no século XIX para descrever o estilo de vida não convencional dos chamados boémios, ou seja, artistas, escritores, músicos e actores marginalizados e empobrecidos nas principais cidades europeias. Os boémios foram associados a um ponto de vista político pouco ortodoxo e socialmente pouco assertivo, o qual foi frequentemente expresso através de relações, frugalidade e "pobreza voluntária". Para compreender como esta definição estava profundamente ligada ao mundo das artes da época, podemos referir ***La bohème***. Trata-se de uma ópera em quatro actos, composta por Giacomo Puccini, entre 1893 e 1895, que se baseia nas ***Scènes de la vie de bohème***, escrita em 1851, por Henri Murger. Esta ópera conta a história de uma pobre costureira e dos seus amigos artistas na Paris de 1830 e é assim chamada, exactamente, porque mostra o estilo de vida boémio.

O termo surgiu em França no século XIX, quando artistas e poetas começaram a concentrar-se nos bairros de classes mais baixas, designadamente nos

[Fig.77] Rua de Paris num dia de chuva, Gustave Caillebotte de 1877. Pintura emblemática da Belle Epoque.

[Fig.78] Dança no Moulin Rouge, por Toulouse-Lautrec, 1889. Uma interpretação das contradições da Belle Epoque.

bairros de ciganos. De facto, foi um equívoco popular (especialmente generalizado em França) que os ciganos vinham da Boémia, uma região situada no que é hoje a República Checa: daí o termo "boémio". É interessante notar que este estilo de vida particular não era apenas uma novidade da época, mas também estava completamente em contradição com a sociedade da altura.

Em França, vivia-se nesse momento um período de grande crescimento económico sob a liderança de Napoleão III, que tinha acabado de proclamar o nascimento do Segundo Império. A nação assistiu a um renascimento nos campos cultural e artístico, assim como científico, e isso acompanhou um interesse crescente pelos prazeres materiais e a boa vida, que se tornaram razão da existência. Ao mesmo tempo, em Paris, Haussmann levou a cabo uma série de transformações urbanas que apagaram o aspecto medieval da cidade, reorganizando infra-estruturas e edifícios: ruas, monumentos, fachadas de edifícios e muito mais. Trata-se, em síntese, do nascimento da ***Belle Époque***. Em 1870, a cidade já tinha grande parte do aspecto que tem hoje, concluída a transfromação em 1889 com a construção da Torre Eiffel, símbolo da Exposição Universal realizada em Paris, no mesmo ano.

Este período de renascença estendeu-se por Paris e França, mas também por toda a Europa e com ela, em contraste, o movimento boémio dos "novos" artistas. Todo o continente estava sujeito ao aparecimento de numerosas novidades na viragem da segunda revolução industrial, quando as inovações e vanguardas nos campos da medicina, da tecnologia, entre outras, tinham começado a mudar o modo de vida da Europa do século XIX. Hoje, é possível dizer que a figura mais peculiar deste período de florescimento e fervor foi o artista, que se estava a tornar cada vez mais anti-social, em contratendência com o que tinha sucedido em épocas anteriores nas quais o artista era e queria ser parte integrante da sociedade. Nestes anos, de facto, o artista começou a rivindicar e desfrutar da sua própria autonomia. Ainda era considerado um artesão, mas ao seu ofício reconhecia-se estar associado um valor artístico e um desejo individualista. Neste contexto, escolhe viver à margem da sociedade, recusando a pompa e os privilégios. O sentimento de tédio para com a vida banal, levou-o a comportar-se de uma forma provocadora e inovadora à época.

Antes de definir a conformação da casa-atelier, precursora das residências artísticas, no período em análise, é necessário descrever as circunstâncias que levaram ao seu nascimento como espaço. Na Renascença, a figura do artista começou a desfrutar de uma nova consideração. Se antes, na era gótica e medieval, o artista tinha de trabalhar diariamente no seu próprio atelier, o artista renascentista começou a ter a possibilidade de se mudar e frequentar as cortes dos seus patronos, e de estar em contacto com a alta aristocracia e intelectuais do seu tempo. O artista cortesão começou a actuar como corolário do príncipe-patrono, tornando-se um membro de pleno direito das fileiras dos intelectuais da Europa.

[Fig.79] Nova Reperta, do Jan Van Der Straet executada entre 1587 e 1589.

[Fig.80] O atelier do artista, Octave Tassaert, 1845.

Podemos considerar a oficina renascentista, conhecida em Itália como ***bottega***, como o predecessor do que se tornaria a casa atelier, ou seja, a união entre atelier e residência. Já a partir desta forma primordial, emerge uma característica que será o denominador comum de todos os ateliers subsequentes: o local de trabalho deve ser moldável de acordo com a vontade e as necessidades daqueles que aí vivem e trabalham, não é, portanto, um espaço unívoco.

Partimos da hipótese que o homem sempre viveu em espaços construídos expressamente para abrigo, para acumulação e conservação, como a cabana primordial de Laugier - arquétipo da própria ideia de Arquitectura - descreve. A casa é, portanto, o lugar onde se vive, onde se habita, e torna-se uma extensão da própria personalidade quando também se transforma num local de trabalho. A casa reflecte assim as necessidades e exigências daqueles que nela vivem, e no caso do artista a casa torna-se, então, em atelier. O mesmo acontece na ***Belle Époque*** francesa. Os laboratórios dos artistas do período boémio mostram que viviam em habitações modestas devido aos seus meios limitados: a maioria destas habitações instalava-se em salas abertas, sótãos ou oficinas localizadas em edifícios degradados, que em muitos casos, devido ao seu estado, não sobreviveram até aos dias de hoje, mas que conhecemos através de testemunhos gráficos da época. Para além das razões económicas, a escolha destes espaços deveu-se às suas características arquitectónicas, que se adaptavam bem às várias exigências artísticas. Um exemplo significativo, como já foi referido, é a escolha de sótãos antigos como espaços de experimentação.

Esta escolha advém também da possibilidade de explorar a luz zenital das clarabóias, assim como dos espaços de grandes dimensões livres ajustados a arte de qualquer tamanho. No entanto, não podemos identificar um atelier tipo, pois estes espaços eram moldados pelo artista que neles vivia através da sua subjectividade, o que dificulta a sua classificação. É provável que, em espaços tão flexíveis, o atelier de um artista mudasse ao longo do tempo, de acordo com o seu crescimento pessoal e das novas necessidades.

Mas a readaptação de espaços não é uma prerrogativa dos Boémios: um dos precursores desta tendência de reutilização de edifícios com diferentes vocações para a produção artística foi, sem dúvida, Eugène Delacroix (1798-1863). Foi um dos artistas mais conhecidos da França do século XIX e foi um grande expoente do movimento Romântico no seu país. Nascido numa família abastada, abordou o mundo da literatura e da pintura a uma idade precoce, tendo ganho uma série de prémios nos primeiros anos dos seus estudos pelas suas capacidades de desenho. Para além de algumas obras menores, foi em 1830 que Delacroix produziu o seu quadro mais famoso, ***La Liberté guidant le peuple***, no qual retrata uma alegoria da República Francesa, chamada Marianne, enquanto lidera os parisienses, que se erguem em armas e marcham sob a liderança da bandeira tricolor.

As vocações ambivalentes da casa do Delacroix, ou seja de habitação e de

[Fig.81] Leonor Fini, no seu atelier de Paris em 1952.

[Fig.82] Henri de Toulouse-Lautrec com um modelo no seu atelier 1894.

trabalho, reflectem-se na sua formação e nos estilos contemporâneos da época, nomeadamente o Romantismo e, mais tarde, o Simbolismo o Decadentismo e o Impressionismo: as correntes que caracterizaram o período Boémio.

A sua residência mais famosa derivou de um ginásio e preanunciava o atelier que virá a ser típico dos Boémios, ou seja, um espaço reaproveitado a partir de um edifício que tinha sido criado para um fim diferente. Textos da época descrevem este espaço como desordenado e cheio de objectos enquanto a luz natural, necessária para a criação das suas obras, entrava por uma grande janela na parte de trás. No final deste primeiro período da sua vida, Delacroix mudou-se para outros sítios na cidade, nos subúrbios e por vezes no campo. Um destes lugares tornar-se-á mais tarde num museu dedicado ao artista. Podemos constatar, no entanto, como a residência, a produção artística e a sua musealização, acabam por estar tão interligadas ao ponto de, em certos casos, estes aspectos estarem temporalmente, e fisicamente, sobrepostos.

A moda boémia dos ateliers reaproveitados espalhou-se por toda a Europa e, entretanto, alguns artistas decidiram transformar as suas casas em museus para exibir as obras que criavam e possuíam. Este novo tipo de atelier, definido como casa museu, incluía habitações criadas pelos mais variados artistas (pintores, escultores, arquitectos, poetas) quer para fins auto-promocionais quer como instrumento do seu trabalho, para recolher, por exemplo, colecções de objectos utilizados como modelos na sua actividade criativa. Os Ateliers que seguiam esta tipologia, onde o aspecto social e de relação com o público contrastava com as índoles boémias, coexistiram com o modelo de vida descrito nos parágrafos anteriores, mesmo dentro da própria cidade de Paris.

Um exemplo extremamente conhecido e clarificador de uma casa-museu é o caso de Hans Makart, um artista e pintor austríaco empregado na corte do Impe-

[Fig.83] Casa Atelier de Eugene Delacroix, em 1852, anteriormente um ginásio.

[Fig.84] Na mesma sala, Musée Delacroix em St. Germain, Paris, fotografia de 2017.

rador Francisco José. Famoso pelas suas pinturas históricas, Makart teve muitos patronos nos círculos burgueses. O seu estúdio, que é recordado como muito frequentado, estava localizado em Viena, numa antiga fundição, onde se vendiam obras em série e se organizavam festas sumptuosas. O local de trabalho é representativo de uma tendência para a autocelebração da própria actividade e de exibição das figuras mais proeminentes da alta sociedade que também são retratadas, nas telas do autor, em poses solenes.

A antiga fundição é tanto uma casa como uma gigantesca oficina. Esta última era um espaço de pé-direito duplo onde, no lado curto, o artista tinha construído um ***mezanino*** para o seu escritório pessoal. A oficina estava cheia de obras: não só as criações do próprio artista, mas também as obras de outros artistas, bem como objectos de todo o tipo (desde mobiliário, pinturas, armas, instrumentos musicais, etc.). Este lugar era, como mencionado, frequentemente aberto ao público.

Podemos, portanto, afirmar que a ***belle époque*** parisiense foi um período de grandes contradições. O avanço tecnológico e a abundância coexistiam com a pobreza e a alienação de certas classes sociais mais desfavorecidas. Ao mesmo tempo, enquanto que a classe média alta desejava fazer parte do mundo das artes, os artistas, pelo contrário, repudiavam o desejo renascentista de fazer parte dessa sociedade, escolhendo a vida boémia - o único verdadeiro gerador de experiência artística. Este sentimento lança as bases para o fenómeno das comunidades artísticas que iremos explorar mais tarde, desencadeando um mecanismo de produção em que a arte é feita e vivida apenas para a comunidade dos seus artistas.

Nova Iorque

A partir dos anos '50, o foco da cena artística mudou-se de Paris para Nova Iorque, em particular, para o distrito **SoHo**, localizado na parte sul da ilha de Manhattan. O SoHo é conhecido por muitos hoje como o ***Loft Distric***t. A palavra "***loft"***, que em inglês pode significar "sótão", vem do antigo norueguês "***lopt***" ou do alemão "***luft***" que significa ar.

O Loft designa hoje uma habitação ou um estúdio obtido a partir da recuperação de uma estrutura industrial em desuso, geralmente de grandes dimensões e quase completamente sem paredes divisórias, mas com boa luz. Os primeiros exemplos foram algumas casas atelier, habitadas por artistas em antigos armazéns localizados perto de Nova Iorque, a partir das décadas de 1950 e 1970. Várias fábricas, às quais se reconhecia valor arquitectónico, tinham sido construídas nesta parte da cidade e nelas, artistas de todo o mundo começaram a instalar-se, convertendo-as nas próprias residências e nos próprios espaços de trabalho. Nova Iorque era, nessa altura, a cidade mais populosa[73] dos Estados Unidos da América e é ainda hoje um lugar atractivo e influente na cena artística mundial.

A sua estrutura urbana é bastante recente, datando do início do século XIX. Nesta época, devido a uma forte imigração proveniente da Europa, a população estava a aumentar consideravelmente bem como estava a aumentar o tráfego comercial no qual estava envolvida, aumento esse que era garantido pela sua posição estratégica em relação ao Oceano Atlântico. Neste contexto, a administração local começou a elaborar um plano director com o qual organizava a cidade numa grelha urbana ortogonal, ignorando as estruturas pré-existentes que se tinham desenvolvido ao longo dos anos (tanto as ruas como edifícios). Este plano ficou conhecido na altura como ***Zoning Law***.

> *A necessidade de espaço, as contingências técnicas, ou sobretudo a obrigação de recuar os andares mais altos para não roubar a luz do edifício oposto, dão posições impensáveis a estes edifícios, conglomerados de cubos, paralelepípedos e adjetos. Uma fantasia geométrica - primitiva e nova - substitui os antigos ritmos decorati-*

73 Estima-se que 8.336.817 pessoas vivem lá.

[Fig.85] Atelier de Hans Makart.

vos, estas progressões de terraços triangulares, estas escadas no céu com extremidades ciclópicas, teriam inflamado um Wagner, estes pesos terrestres, à primeira vista brutais, têm alma, têm aventuras de perspectiva, têm ombros e olhares, como Esfinges.[74]

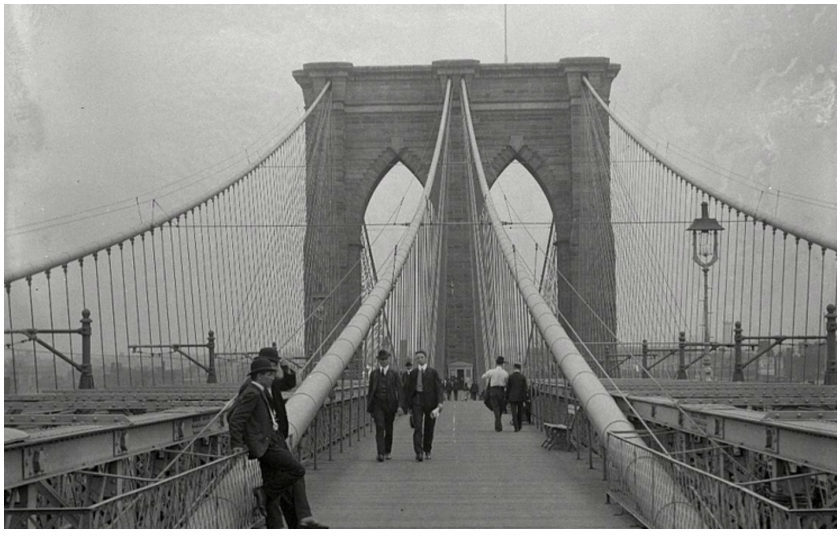
Com estas palavras em 1931, o jornalista e professor siciliano Giuseppe Antonio Borgese, que fugiu para a América depois de se recusar a jurar fidelidade ao regime fascista, descreveu a beleza dos arranha-céus ao mesmo tempo que oferecia uma descrição lírica dos efeitos que a Lei do Zoniamento tinha na cidade de Nova Iorque. Apesar das fortes transformações e urbanização a que estas novas áreas foram sujeitas, não se conseguiu lidar com o contínuo aumento da população, o que levou rapidamente a uma escassez de habitação.

Para ultrapassar estes problemas, foram frequentemente construídos blocos de habitação em zonas degradadas da cidade. Ao mesmo tempo, foram realizadas grandes obras ao nível das infra-estruturas - incluindo a Ponte de Brooklyn que foi inaugurada a 24 de maio de 1883-, o que permitiu a distribuição das habitações por uma área geográfica mais alargada.

Ao mesmo tempo, a realização de edifícios de altura considerável não apenas para a habitação também se tornou mais frequente, graças à introdução do aço na construção.

Este parêntese sobre o estado da cidade de Nova Iorque nesses anos pode oferecer uma leitura sobre o fenômeno que estava a interessar o distrito de SoHo. É, de facto, preciso destacar que esta área da cidade era completamente diferente da malha típica de Nova Iorque: as ruas eram estreitas, com edifícios aparentemente de pouco interesse. O bairro era caracterizado pela presença de um grande número de indústrias construídas nas últimas décadas do século XIX, quando a

74 «La Zoning Law», acedido 12 de setembro de 2022, http://www.francescoargento.it/la_zoning_law.html.



[Fig.86] Uma vista da Ponte de Brooklyn do lado de Manhattan, em 1899.

arquitectura em ferro fundido e aço estava a começar a tornar-se corrente. O desenvolvimento subsequente de novas técnicas de produção significou que muitos destes edifícios foram abandonados, em favor da construção em noutras áreas da cidade, consideradas mais adequadas para a instalação das novas fábricas.

O SoHo parecia um bairro abandonado até aos anos 50. Nessa altura, de facto, a área considerava-se critica e era objecto de estudos de planeamento urbano que punham a hipótese da sua eventual demolição. O SoHo tinha numerosos ***Loft Building*** que ficaram desabitados: apenas alguns foram utilizados por pequenas empresas artesanais não competitivas.

A falta de interesse no distrito tinha mesmo levado à especulação de que seria construída ali uma grande via. No entanto, a sobrevivência do distrito foi alcançada graças à intervenção de um urbanista da época, o Professor Chester Rapkin, que, contra todas as expectativas, considerou a área ainda economicamente viável e vital, além de ser de grande interesse histórico, contendo, do seu ponto de vista, edifícios de grande valor arquitectónico. Neste contexto, foi identificada a necessidade de se proceder a dois tipos de intervenção, a serem aplicados simultaneamente: uma regeneração urbana integral e uma renovação dos edifícios existentes, quando necessário.

[Fig.87] Greenstreet, SoHo, em 1971.

Mas, para além da análise de Rapkin, outros acontecimentos circunstanciais asseguraram a salvação de SoHo. Referimo-nos ao afluxo maciço de artistas ao bairro, o interesse das autoridades em manter o maior número possível de empregos nas indústrias da ilha de Manhattan, dando-lhes instalações adequadas, e, finalmente, o interesse dos grupos e movimentos em salvaguardar a arquitectura de ferro fundido, do século XIX, que caracterizava a área. Em particular, no que diz respeito a este último, é interessante notar que a difusão deste material e das suas técnicas foi vista como uma inovação inteiramente americana e, por esta razão, protegida por várias associações compostas por estudantes e artistas.

Todos estes factores levaram a uma grande reavaliação do SoHo, que deixou de ser um bairro pouco atraente para se tornar numa área de grande importância pela sua arquitectura histórica e pelos seus ***lofts*** frequentados por artistas, que se foram progressivamente instalando no bairro a partir dos anos 50. A escolha não foi acidental: o abandono dos edifícios pelos empresários coincidiu com a necessidade urgente de habitação descrita nos parágrafos anteriores, que os artistas e outros colectivos exigiam. Os proprietários estavam interessados em alugar os seus ***lofts***, mesmo a preços de saldo, indo ao encontro das necessidades dos artistas porque estes espaços não ofereciam os padrões necessários de conforto e não eram considerados como verdadeiros lares. Por estas razões, os artistas que iam viver em lofts fizeram-no genericamente de forma ilegal.

A chegada de pintores, escultores, cineastas e bailarinos levou ao aparecimento de certos sectores no SoHo, nos quais se instalavam galerias de arte, lojas

e restaurantes. O fenómeno da ocupação ilegal destes espaços continuou até aos anos 70 do séc. XX até que a própria administração reconheceu a coexistência da arte e da indústria no Bairro.

Para além destas motivações mais propriamente económicas, o advento de artistas nos ***lofts*** do SoHo deveu-se à elevada flexibilidade destes espaços, preparados para acolher as grandes obras que estavam a ser produzidas em resposta à evolução do mercado de arte, uma capacidade que tinha sido apreciada pelos artistas desde a ***Belle Époque*** francesa. O movimento da arte abstracta estava a ganhar impulso nestes anos, primeiro com o Expressionismo Abstracto e depois com a Pop Art. Basta pensar na arte de Pollock, onde a necessidade de espaços de grandes dimensões estava no centro do processo de produção das pinturas.

A procura de espaços museológicos, as casas museus, que tinha caracterizado a arte durante o século XIX, tinha sido superada pela vanguarda e pelos movimentos da segunda metade do século XX. O atelier e o atelier do artista tornaram-se novamente importantes, embora com um novo significado: já não era apenas um local de trabalho, mas também um espaço social e, acidentalmente, de exposição. A necessidade de grandes espaços e flexibilidade foi plenamente satisfeita pelos edifícios do SoHo. Estes espaços, esculpidos em antigos edifícios industriais, ofereciam boa qualidade de ar, luz natural e grande superfície, sem divisórias ou constrangimentos estruturais. Este último aspecto permitia diferentes possibilidades de montagem de acordo com as necessidades. Tem a sua poética pensar que a arte que tinha sido obscurecida pela indústria e a que tinha levado ao nascimento do movimento ***Arts and Crafts***, estava agora a repovoar aqueles espaços que a própria indústria tinha criado e sucessivamente abandonado, à procura de condições melhores.

Escolher um loft como local para trabalhar e viver representou a forma de

[Fig.88] Lee Krasner no seu estudio, SoHo, New York, 1962.

[Fig.89] Donald Judd com estudantes na 101 Spring Street, um edifício de ferro fundido do 1870 no SoHo, 1968.

[Fig.90] 101 Springstreet, agora a Fundação Judd, antigo edifício da A.I.R.

[Fig.91] A placa A.I.R. na porta de um edifício Loft.

pensar e a vontade de expressar a própria criatividade de uma forma pessoal e social. Este espaço, como mencionado anteriormente, poderia ser utilizado como galeria, atelier, estúdio fotográfico, etc. Os artistas encontraram- se nos espaços industriais que consideraram um lugar ideal para desenvolver a própria criatividade, consideravam-nos uma espécie de ***tabula rasa*** capaz de acomodar as múltiplas nuances exigidas em termos de espaço pela maioria dos criadores da época.

Como mencionado, a vida num loft era completamente ilegal até aos anos 80, quando o Presidente da Câmara de Nova Iorque publicou uma série de diplomas legais com os quais visava proteger, salvaguardar e, em particular, regular a conversão destes espaços. Este momento importante foi alcançado graças à acção de várias associações e organizações. É o caso da ***AIR: Artist in Residence***. Esta política, adoptada pela cidade em 1964, permitiu aos proprietários e ocupantes de lofts instalarem-se em edifícios comerciais e industriais com um máximo de duas unidades. Além disso, por razões de segurança, o artista que ocupava o sótão ou o edifício inteiro teve de afixar a palavra ***"AIR"*** à sua porta. Isto permitiu, em caso de perigo, que os socorristas chegassem facilmente ao espaço onde poderiam entrar para prestar ajuda. Estes foram os primeiros passos para a completa legalização destas residências.

Ao lidar com as comunidades de artistas que se estabeleceram no bairro do SoHo, não se deve assumir que desde o início os artistas tinham um desejo de partilhar espaços com outros criadores, mas sim que as suas necessidades comuns e várias vicissitudes os tinham levado a ter metas e objectivos comuns. Até aos anos 60, os artistas instalaram-se no SoHo individualmente, mas mais tarde vieram a definir comunidades, ou uma união de artistas heterogénea com diferentes vertentes: escritores, pintores, arquitectos, compositores que compraram e renovaram os edifícios em que se iriam instalar.

As razões que levaram ao nascimento de comunidades de artistas foram de facto diferentes: a primeira é certamente o mesmo estilo de vida combinado com

necessidades e objectivos comuns relacionados também com a protecção e legalização da vida em lofts. Mas certamente, entre outras razões, o aspecto económico é particularmente importante, ou seja, a necessidade de os artistas se instalarem em casas com baixos custos de aluguer, aumentando a sua capacidade de compra através da criação de comunidades.

Uma vez alcançado o reconhecimento necessário,o SoHo tornou-se num bairro rico e sólido onde nasceu o fenómeno do estilo de vida do ***loft*** como o conhecemos hoje. De facto, para além de artistas, empresários e galeristas, motivados por razoes comerciais, os cidadãos foram também atraídos por estes espaços. Este novo interesse deveu-se sem dúvida ao tamanho cada vez menor dos apartamentos, mas também ao foco dos meios de comunicação social no fenómeno do ***loft living***. Sabe-se que muitas pessoas ainda optam por viver num loft, fascinadas pelos espaços sobredimensionados que possuem e pelo carácter brutalista que caracteriza a imaginação comum.

Entre as várias comunidades autogeridas (isto é, sem a presença de galeristas), co-proprietários de edifícios inteiros no SoHo, uma das mais famosas é a ***"Fluxhouse",*** fundada em 1967 e concebida pelo artista George Maciunas com a intenção de criar uma série de cooperativas de ateliers de arte nos ***Lofts*** abandonados do SoHo. Atualmente, Fluxhous é um movimento artístico altamente historicizado que atravessa todas as disciplinas da arte. Outro caso parecido é o da Judd Fundation, cuja sede foi recentemente renovada.

Tal como em Paris, é dado aqui um exemplo concreto de uma casa-atelier. Após a Segunda Guerra Mundial, novas correntes artísticas espalharam-se nos Estados Unidos, tais como o Dadaísmo, o Suprematismo, o Neoplasticismo e a ***Pop-Art***. Estas correntes basearam-se em arte invulgar, atípica, menos comercial e talvez mais conceptual e em contraste com as academias artísticas dos séculos anteriores. Focando a Arte Pop em particular, deve ser lembrado que este movimento artístico toma o seu nome de "arte popular", uma vez que utilizava objectos do quotidiano (as famosas latas de sopa de Andy Warhol) repetidos várias vezes como modelos para a arte, concentrando-se nos mitos e linguagens da sociedade de consumo. Outro aspecto revolucionário desta corrente foi a utilização de novos meios de expressão: para além da pintura, foram utilizadas colagens, fotografias e vídeos.Entre os expoentes mais importantes estão Jasper Johns, o seu precursor, e o já mencionado Andy Warhol.

[Fig.92] A polícia pára uma festa dançante na Fábrica do Andy Warhol, 1964.

Um dos aspectos mais fascinantes de Warhol é a sua ***Factory House,*** em funcionamento desde 1963, a sua casa-atelier localizada em Manhattan. O nome Fábrica foi uma escolha intencional: se as obras do artista são produzidas em massa como numa fábrica, então tiveram de nascer e ser alojadas num local semelhante ao da indústria. Embora não vivesse no distrito SoHo, famoso pelos seus ***Lofts***, ele viveu e trabalhou num. De facto, o seu atelier estava alojado num edifício industrial, de acordo com a sua arte. Os visitantes deste lugar chamaram-lhe a Fábrica da Prata devido ao tratamento particular das paredes: folhas de alumínio

[Fig.93] Panorama da Factory com Andy Warhol, Nova Iorque, 1965.

[Fig.94] Andy Warhol na Factory com "Silver Clouds Cow Wallpaper", 1965-67.

cobriram todas as paredes com espelhos partidos e balões de prata pairando em torno do ambiente minimalista, completamente desprovido de mobiliário.

De acordo com alguns, esta escolha de cenário destinava-se a representar o pensamento de Warhol sobre os valores americanos e o seu estilo de vida despreocupado e decadente, caracterizado pelo dinheiro, festas, drogas e celebridades. Na sua Fábrica, rodeou-se das figuras artísticas mais famosas da época, incluindo Bob Dylan, Mick Jagger e Salvador Dali. Este espaço era, portanto, não só um estúdio e um local de trabalho, mas um verdadeiro viveiro de ideias e invenções, onde Warhol se rodeava de um menage de pessoas que serviam de inspiração.

Londres

Quase um século após o nascimento do ***loft living*** em Nova Iorque, Londres foi também afectada pelo surgimento de uma importante e significativa comunidade de artistas que se estabeleceram no distrito industrial de Hackney Wick. A escolha deste distrito deveu-se à forte presença de armazéns e fábricas abandonadas. Contudo, os problemas que acompanham este fenómeno como resultado da gentrificação não devem ser esquecidos.

Londres é uma das cidades mais cosmopolitas do mundo e, tendo em conta todo o complexo metropolitano, é habitada por milhões de residentes. Uma das características desta cidade é o laço indissolúvel com as tradições e instituições, sem renunciar às inovações que se sucedem no tempo.

A Londres de hoje é o produto de numerosas intervenções ocorridas desde o século XX, quando a expansão da rede de infra-estruturas levou a um aumento do número de habitantes, designadamente nos subúrbios, onde foram criados assentamentos para a classe trabalhadora.

[Fig.95] Aarmazem das artes em Hackney Wick.

[Fig.96] Graffiti contra a gentrificação do East End.

No século XXI, Londres demonstrou a sua capacidade de estar na vanguarda com a realização de grandes projectos urbanos. Neste incluem-se a ***Millenium Bridge***, uma ponte pedonal concebida por Norman Foster que liga as margens do rio Tamisa, e a ***Millennium Village*** uma vasta área residencial concebida por Ralph Erskine. Importa ainda mencionar as actualizações e renovações da cidade, incluindo a ***Tate Modern***, um projecto de renovação dos arquitectos Herzog & De Meuron, e o trabalho de Norman Foster no pátio principal do ***British Museum***.

Estas e outras intervenções fazem da ***"City"***, assim chamado o coração económico da capital britânica, uma área pontuada por edifícios de alta tecnologia, linhas subterrâneas, pontes e infra-estruturas, contrastando com a tradição e os símbolos da velha Londres.

O termo ***East End*** é utilizado para descrever uma parte da área metropolitana de Londres, localizada no extremo leste da cidade. Em contraste com o elegante ***West End***, este lugar foi habitado no século XIX pelos trabalhadores das docas de Londres e mais tarde, com o advento da indústria, por trabalhadores e operários das pequenas fábricas. Realidades difíceis onde a taxa de criminalidade era muito elevada. Os bombardeamentos ocorridos na Segunda Guerra Mundial levaram à destruição de quase todo o distrito, tendo imposto a deslocação dos seus habitantes para novos bairros em construção. Desde 1980, a área tem sido objecto de vários projectos de regeneração, incluindo a construção do Parque Olímpico, que está localizado no distrito de Hackney, em particular na área de Wick.

Apesar da sua localização, este distrito apresentava características totalmente diferentes do resto do ***East End***. Durante os séculos XIX e XX, observa-se nesta área um grande crescimento demográfico e a emergência de algumas localidades de grande riqueza. Nas primeiras décadas do século XX, testemunhou-se uma melhoria substancial das condições de vida, mesmo dos cidadãos comuns.

Com o tempo, o bairro despovoou-se, deixando as fábricas vazias, que ficaram como esqueletos em espera. Apesar disso, o bairro está cheio de vida e entusiasmo graças aos artistas de Londres e de todo o mundo que escolheram esta

[Fig.97] O Tate Modern em Londres, Herzog de Meuron.

área para se instalarem e viverem.

Tal como no caso de Paris e Nova Iorque, há duas razões principais para o sucedido: o baixo custo do aluguer de grandes espaços, em comparação com outras áreas da cidade, e a conformação arquitectónica do local, oferecida pelos espaços industriais. Esta última, devido ao tamanho e condição de iluminação, é ideal para a produção e exibição da arte produzida. Assim, muitos artistas ainda vivem em grandes armazéns ou lofts, em Hackney Wick.

A arte procura a excepção arquitectónica, o não-lugar, que é qualificado pela inclusão da própria obra de arte. Também no contexto britânico, a reutilização destes espaços leva a uma redução do uso do solo, acompanhada pela protecção das áreas históricas, ligadas à evolução e transformação da cidade. É de salientar que o distrito de Hackney está actualmente em fase de gentrificação devido à revalorização da área após a construção do Parque Olímpico, o que obrigou os artistas, em alguns casos, a procurarem novos espaços para viver e trabalhar. Alternativamente, os artistas poderiam usar a enorme capacidade criativa que possuem para se tornarem parte da população que se está a estabelecer neste bairro.

Embora o fenómeno se tenha desenvolvido trinta anos antes, a presença de artistas nos espaços industriais manifestou-se de forma semelhante no SoHo e no bairro londrino de Hackney. Há muitas semelhanças. Por exemplo, a sua localização: tanto o SoHo como Hackney estão localizados em bairros bastante descentralizados, caracterizados por uma utilização puramente industrial. No SoHo, tal circunstância deveu-se à necessidade de descentralizar as fábricas para áreas maiores e mais rentáveis, enquanto em Hackney se deveu aos bombardeamentos da Segunda Guerra Mundial. Dois outros aspectos comuns entre os dois bairros são o interesse na arquitectura industrial e a intenção das respectivas administrações de os transformar através de intervenções urbanas relevantes. Importa neste contexto referir que, o subsequente aumento dos preços e o fenómeno da gentrificação tornaram a presença de artistas mais difícil.

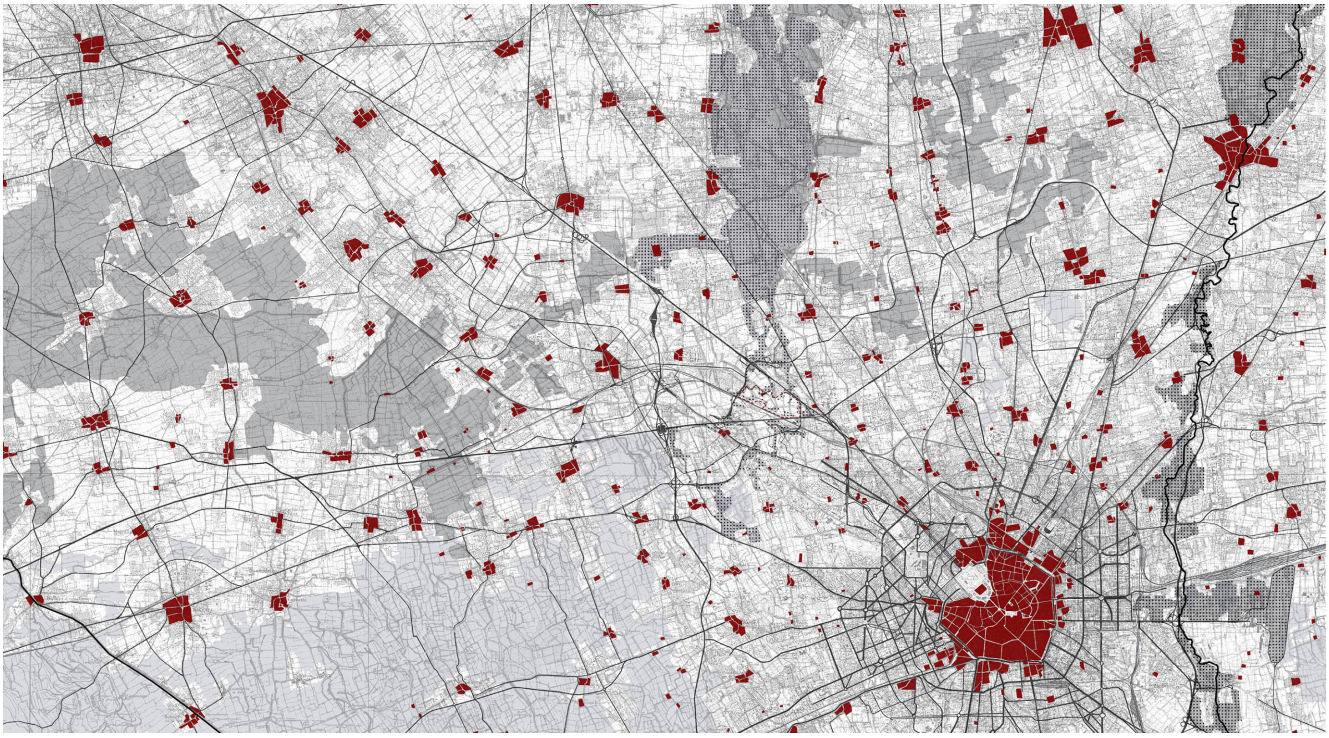
Milão

Na análise do cenário actual que caracteriza as residências de artistas, não podemos deixar de fora um caso italiano e, em particular, a cidade de Milão que, no contexto nacional, é actualmente a mais activa no campo das artes. Apesar do projecto de residência artística ***Villa Altissimo*** estar localizado perto de Turim, olhar para Milão permite-nos compreender o fenómeno já em desenvolvimento, em Itália, embora este caso não tenha, em proporção, o mesmo aprofundamento dos outros casos devido à sua natureza muito recente.

A cidade de Milão é o maior centro económico de Itália e, desde os anos 60, foram disponibilizados diversos espaços destinados a acolher artistas de todo o mundo. A cidade é caracterizada por uma estrutura radial e a parte mais moderna, em comparação com o centro histórico, está fragmentada em diferentes pontos da cidade, um fenómeno devido à deslocalização de valiosas funções empresariais. O crescimento demográfico levou também à construção da chamada "área metropolitana", o que resultou numa actual falta de distinção entre os subúrbios e a cidade. Actualmente, os subúrbios são área produtivas ou áreas abandonadas. Enormes espaços vazios e degradados foram outrora ocupados por grandes fábricas que deram uma identidade pessoal aos bairros em que se encontravam. A administração da cidade tem trabalhado nos últimos anos em planos para reabilitar a periferia da metrópole, procurando gerar novo interesse e, assim, promover o renascimento destes lugares. Em Itália, os subúrbios ainda são considerados como áreas abandonadas, áreas que podem ser redesenvolvidas mas com fracos resultados. A regeneração destas áreas está, ainda, numa fase inicial, mas em crescimento, em particular nas zonas designadas de "***Bel Paese***".

A título de exemplo referimos a intervenção do Rem Koolhas, de 2018. O espaço da ***Fondazione Prada*** de Milão, concebido pelo gabinete de arquitectura OMA, liderado por Rem Koolhaas, expande o repertório de tipologias espaciais em que a arte pode ser exposta e partilhada com o público. O complexo é caracterizado por uma configuração arquitectónica articulada que combina sete edifícios existentes com três novas estruturas (Podium, Cinema e Torre). O local é, de facto, o resultado da transformação de uma destilaria cuja construção remonta à década de 1910. Tal como foi declarado por Rem Koolhaas:

> *A **Fondazione** não é um projecto de preservação e não uma nova arquitectura. Duas condições que normalmente são aqui mantidas separadas confrontam-se mutuamente num estado de interacção permanente, oferecendo um conjunto de fragmentos que não se congele numa única imagem, nem permita que qualquer parte domine as outras.*
>
> *Nova, antiga, horizontal, vertical, larga, estreita, branca, preta, aberta, fechada - todos estes contrastes estabelecem o leque de oposições que definem a nova **Fondazione**. Ao introduzir tantas variáveis espaciais, a complexidade da arquitectura*



[Fig.98] Planta da cidade de Milão com áreas industriais desactivadas identificadas, Luigi Franciosini e Cristina Casadei.

promoverá uma programação instável e aberta, onde a arte e a arquitectura beneficiarão dos desafios uns dos outros.[75]

Embora se trate de um fenómeno em fase embrionária, já se podem constatar movimentos de jovens artistas que decidiram apostar na reabilitação destes edifícios industriais abandonados. Os principais usos que vemos associados à reutilização são, como vimos, a produção de arte, os museus e a habitação. Uma das peculiaridades de Milão, em comparação com os outros centros analisados, é o enfoque na recuperação de edifícios individuais e não de áreas inteiras.

Outro aspecto que distingue o fenômeno milanês é o facto de o artista não se instalar em edifícios industriais, por necessidade, mas pelo desejo de participar em programas de residência temporária devido à existência de políticas que já tentam suportar estas categorias de trabalhadores. O ***loft*** americano já é visto aqui como uma habitação da moda e, por esta razão, vendido e alugado por preços elevados.

No passado, através de uma concepção diferente da arte, o museu foi o edifício principal para estes fins. Mais tarde, com o advento da arte contemporânea, o contexto mais adequado para a arte tornou-se o das antigas fábricas. Estes locais, embora não sejam os únicos, possuem todas as características arquitectónicas e performativas necessárias e favoriram à arte contemporânea. Mais

75 «OMA , Bas Princen · Fondazione Prada's Torre · Divisare», acedido 19 de setembro de 2022, https://divisare.com/projects/384281-oma-bas-princen-fondazione-prada-s-torre.

[Fig.99] Fondazione Prada em Milão, concebida por Rem Koolhaas, 2008-2018.

[Fig.100] Fabbrica del Vapore durante a Semana do Design.

uma vez se reafirmam as qualidades destes espaços que são múltiplas: tamanho considerável, a presença de luz zenital ou voltada para norte distribuída uniformemente e nunca demasiado acentuada, e finalmente a ausência total de divisórias, o que permite a máxima flexibilidade. Depois de definir as características gerais, que também no contexto milanês, levaram a uma preferência por espaços industriais para a arte podemos destacar o caso da ***Fabbrica del Vapore***. Trata-se de uma recuperação de um edifício industrial que alberga actividades juvenis. Este complexo está localizado numa área sujeita a numerosos projectos de reabilitação, perto da zona de ***Garibaldi-Porta Nuova***. De um projecto inicial que previa a demolição de alguns dos edifícios do complexo, o foco deslocou-se para a manutenção e preservação total destes edifícios, que são considerados hoje um exemplo significativo da arquitectura industrial do período. Como inicialmente definido pela administração, a ***Fabbrica del Vapore*** tornou-se um centro onde jovens criativos experimentam as suas ideias, um lugar que tem em conta as necessidades

dos artistas através de diferentes áreas de exposição e oficinas, sem negligenciar os espaços destinados à sua residência.

Apesar do facto de a principal característica das residências artísticas destacada por esta análise ser, sem dúvida, a acessibilidade de espaços em desuso, mas incrivelmente flexíveis, outro factor importante que emerge desta leitura é a procura por parte dos artistas de espaços dominados por uma luz invulgar.

Neste capítulo tentamos destacar o aspecto comunitário das residências artísticas, ou seja, a convergência que parece ter afectado a emergência de espaços de vida e de trabalho próximos uns dos outros. Nos capítulos seguintes analisaremos a escolha do lugar que ***Villa*** Altíssimo constitui e, em particular, no capítulo denominado "O atelier" analisaremos mais detalhadamente o tema do espaço do atelier, que já foi mencionado várias vezes neste capítulo.

[Fig.101] "Cafeteira para masoquistas", Jacques Carelman, 1988.

Crítica

O mestre selador

Era uma vez um mestre selador. Um bom e hábil artesão. Fazia selas tão bem feitas que não tinham nada em comum com as selas turcas ou japonesas. Eram, em suma, selas modernas.
Mas ele não sabia disso. Ele só sabia fazer selas. O melhor que pôde. Um dia, um movimento peculiar espalhou-se pela cidade. Foi chamado Sezession.[76]
Exigiu que só fossem fabricados objectos modernos. Assim que o selador ouviu isto, pegou numa das suas melhores selas e foi ter com um líder do Sezession.
Disse-lhe: Professor - como tal era, uma vez que os líderes desse movimento eram automaticamente promovidos a professores - professor, ouvi falar das suas propostas. Eu também sou um homem moderno. Eu também gostaria de trabalhar de uma forma moderna. Diga-me: esta sela é moderna?
O professor examinou a sela e deu ao selador uma longa dissertação, da qual apenas se lembrou das palavras mais recorrentes: "arte no artesanato", "individualidade", "moderno", "Herman Bahr", "Ruskin", "arte aplicada", e assim por diante.
O resultado foi, no entanto: não, essa sela não era moderna.
O artesão foi embora tudo mortificado. E ficou a pensar nisso.
Trabalhou, depois voltou a pensar. Mas por muito que tentasse seguir as nobres regras do professor, ele sempre desenhava a sua velha sela.
Entristecido, voltou para o professor e contou-lhe a sua amargura. O professor examinou as tentativas do seleiro e disse: "Caro artesão, não tem imaginação."
A questão era essa: ele não tinha imaginação nenhuma.
Mas nem sequer lhe tinha ocorrido que era preciso imaginação para fazer selas. Se o tivesse feito, ter-se-ia certamente tornado pintor ou escultor, poeta ou músico.
Mas o professor disse: "Volta amanhã. Estamos aqui para ajudar o artesão e para o fertilizar com novas ideias. Verei o que pode ser feito por si". E na aula deu este tema aos seus alunos: Desenho de uma sela.
No dia seguinte, o seleiro regressou. O professor pôde apresentar-lhe

76 Nome de vários grupos de artistas progressistas que se separaram das organizações de artistas conservadores e estabelecidos na Áustria e na Alemanha. O primeiro grupo de secessão foi formado em Munique em 1892. Seguiu-se o movimento Berlin Sezession, formado por Max Liebermann em 1892, que incluiu artistas como Lovis Corinth. O mais famoso dos grupos, formado em Viena em 1897 por Gustav Klimt, favoreceu um estilo Art Nouveau altamente ornamental em detrimento do académico predominante. Pouco tempo depois, os murais criados por Klimt para o tecto do auditório da Universidade de Viena foram rejeitados como escandalosos devido ao seu simbolismo erótico. O movimento Sezession influenciou artistas e arquitectos tais como Egon Schiele e Josef Hoffmann.

49 desenhos de selas. Os seus alunos eram na realidade apenas 44, mas havia cinco desenhos que ele próprio tinha feito, e deveriam ser publicados no "The Studio",[77] *porque tinham uma certa marca. O artesão olhou para os desenhos durante muito tempo e tudo se tornou muito mais claro aos seus olhos. Finalmente exclamou: Professor, se eu compreendesse tão pouco sobre equitação, cavalos, couro e artesanato, também teria a sua imaginação! Tem vivido feliz desde então. E continuou a fazer selas. Modernas? Ele não sabe. São apenas selas.*

Adolf Loos, Viena, 15 de outubro de 1903. Em 'Das Andere'

A 29 de Junho de 2020, são publicados os resultados do concurso ***Hill of the Arts***, não sem algum atraso devido à situação pandémica vivida em Itália e em todo o mundo. Finalmente, após uma espera de dois meses, o júri divulga os resultados e informa os concorrentes por e-mail. A nossa proposta foi seleccionada como finalista.

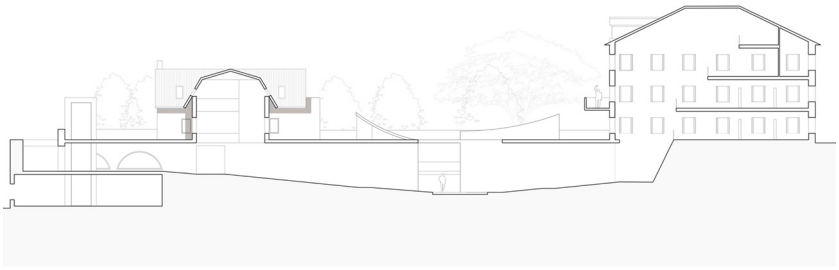
A análise das propostas seleccionadas, e em particular dos três primeiros lugares, algum tempo após a entrega da nossa própria proposta, foi um exercício interessante por várias razões.

Por um lado, conhecendo em profundidade o desafio colocado pelo concurso, a nossa apreciação critica incidiu em aspectos globais desde os princípios gerais na adequação ao lugar e ao programa genericamente proposto, mas também em questões particulares que decorreram do nosso conhecimento aprofundado sobre o objecto de intervenção e de uma análise e reflexão, que entretanto amadurecemos, sobre o programa na sua adequação ao desígnio de intervenção e ao lugar e à circunstância em presença. Por outro lado, passados dois meses da fase de concepção, tínhamos também ganho uma distância crítica e tínhamos amadurecido a nossa compreensão sobre os problemas em presença. A proposta apresentada emergia, neste momento, não como uma solução, mas apenas como uma etapa inicial que carecia de aprofundamento e desenvolvimento.

Importa ainda referir o facto de algumas questões deixadas em aberto após a entrega terem encontrado, na leitura do trabalho dos outros concorrentes, respostas ou estímulos interessantes a serem equacionadas numa nova solução, que se desejava mais substancial e concreta.

Olhando para as propostas pré-seleccionadas, identificamos com clareza certas tendências. Muitas das propostas (e em particular as propostas vencedoras) pareciam ignorar quase totalmente as regras estabelecidas pelo concurso. A gran-

77 The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art foi uma revista ilustrada de artes plásticas e decorativas publicada em Londres de 1893 a 1964. O fundador e primeiro editor foi Charles Holme. A revista exerceu uma grande influência no desenvolvimento do movimento Art Nouveau e Arts and Crafts[1]:15 Foi absorvida pela revista Studio International em 1964.



[Fig.102] Visualização do interior da villa da proposta que ganhou o concurso.

[Fig.103] Corte transversal da proposta vencedora do concurso.

diosidade de muitas das intervenções, a falta de escala em relação ao existente, mas também a transformação total da pré-existência, com excepção das quatro paredes da fachada, absurdamente, tinham-se tornado o ***leitmotiv*** da maioria dos projectos.

Segundo o edital de concurso, de facto, a fim de assegurar o respeito pelo presumido valor arquitectónico e paisagístico da ***Villa Altissimo***, certos cuidados deviam ser tidos em devida consideração pelos concorrentes.

Entre as várias notas que o anúncio do concurso colocou sobre o tipo de intervenção permitida na fase de concepção, o peso da questão da demolição e da relação com o edifício histórico foi sentido desde o início. No capítulo que intitulamos, o Manifesto, procuramos destacar com alguma clareza a necessidade de um conhecimento detalhado do artefacto arquitectónico antes de qualquer tipo de intervenção. Este tipo de conhecimento nunca foi possível e os elementos fornecido pelos organizadores do concurso foram escassos. Esta incerteza empobreceu e prejudicou o processo de concepção.

Para melhor compreender os critérios de seleção das propostas apresentadas, talvez seja oportuno olhar para a constituição do júri que avaliou os trabalhos. Os projectos foram avaliados por um júri internacional composto por Daniel Libeskind, fundador do famoso estúdio do mesmo nome em Berlim, agora sedeado em Nova Iorque; Patrik Schumacher, director desde 2016 do estúdio Zaha Hadid; Edoardo Tresoldi, artista e escultor especializado na criação de instalações ambientais feitas de rede de arame, incluído por Forbes como um dos 30 artistas mais influentes com menos de 30 anos na Europa; Paolo Danelli, fundador juntamente com Elena Sacco do estúdio DAP; Lukas Barry, arquitecto britânico especializado em projectos relativos ao património artístico e cultural; Giuseppe Lobalsamo, chefe do Departamento Imobiliário da UnipolSai Assicurazioni S. p.A. ; Emmanuelle Moureaux, arquiteta francesa baseada em Tóquio e criadora do conceito de 'shikiri', que significa literalmente 'definir o espaço com cores'; Emanuele Montibeller, fundadora do parque natural e artístico Arte Sella em Valsugana; e Giorgio Palmucci, presidente da Associação Italiana de Hoteleiros.

[Fig.104] Museu de História Militar de Dresden, Daniel Libeskind, 2011.

[Fig.105] Port House em Antuérpia, Zaha Hadid arquitectos, 2016.

Nomes importantes que, no entanto, não se caracterizam por uma visão sobre o património arquitectónico convergente com a visão que expressamos no Manifesto. Não pretendemos aqui fazer uma crítica ao trabalho destes arquitectos, mas acreditamos que é importante considerar a sua posição e entendimentos para melhor compreender o resultado do concurso.

Obviamente, não se sabe em que percentagem os vários jurados contribuíram para a seriação das propostas.

A característica que imediatamente se evidenciou nas propostas seleccionadas foi o cuidado nas questões gráficas e de comunicação. No nosso caso, a escolha de utilizar uma folha horizontal, que não se prestava bem aos tipos de desenhos que eram feitos, foi um dos principais problemas na fase de entrega. Além disso, uma das principais diferenças que notámos entre as propostas dos outros concorrentes e a nossa foi exatamente o estudo da pré-existência e o trabalho e aprofundamento do material original. Uma vez que o artefacto arquitectónico pré-existente é considerado património, a nossa principal preocupação foi representá-lo o mais fielmente possível.

A organização do concurso disponibilizou 100 fotografias e 6 peças desenhadas cuja qualidade e grau de detalhe mal eram suficientes para um estudo à escala 1:500, do complexo arquitectónico.

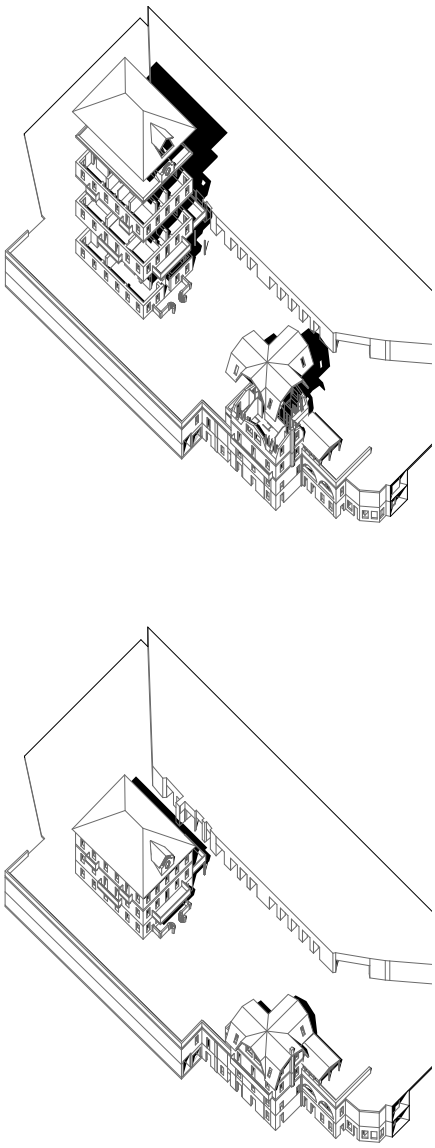
A única informação sobre a altura dos edifícios foi fornecida através de um modelo volumétrico em 3D do complexo. Em particular, as 6 plantas fornecidas, uma para cada andar identificado na ***Villa***, eram datadas de 2004 e não continham nenhuma informação altimétrica útil que permitisse compreender a forma real dos espaços. A total ausência de alçados e cortes criou alguma frustração, mas acabou por se, transformar num estímulo à utilização de técnicas geométricas de manipulação de perspectivas fotográficas que, permitiram devolver desenhos com mais detalhe do que os originais, mas também com proporções verticais diferentes das esperadas.[78] Estudar o material do concurso desta forma, enriquecendo-o substancialmente, permitiu, por um lado, obter um modelo do complexo que acreditamos ser mais fiel ao real, mas, por outro, implicou um investimento de tempo

78 É paradigmático que a ***Villa*** Altissimo no modelo 3D fornecido pela YAC indique 2,80 m e 12,70 m como pé-direito, e como a dimensão desde o chão até ao topo do telhado, respectivamente, enquanto as alturas medidas por nós para os mesmos são de 3,55 m e 14,20 m.

considerável .

Contudo, acreditamos que este exercício foi extremamente importante, não para efeitos do concurso em si, uma vez que aparentemente este tipo de trabalho não foi contemplado no edital do concurso, mas porque nos permitiu levantar questões e responder a dúvidas sobre a validade da definição de património do artefacto e algumas hipóteses sobre a sua evolução histórica. Não podemos afirmar com certeza que este tipo de trabalho influenciou a solução de desenho final, no entanto é evidente que um maior conhecimento do artefacto nos permitiu, sempre que possível, tomar decisões de projecto mais ajustadas e com maior e convicção.

[Fig.106] 3D do estado inicial original e a sua vista axonométrica explodida.



O estudo das fachadas e das divisões internas, cruzado com os esquemas da organização das ***Villas*** de Palladio estudadas por Rudolph Wittkower, lançou luz sobre o que deve ter sido o modo como a ***villa*** evoluiu e levantou algumas dúvidas sobre a autenticidade de alguns dos seus componentes. Referimo-nos, em particular, à posição da escadaria original. Pela sua geometria e materialidade, concluímos que a ***villa*** não tinha mantido a sua localização original.

Como resultado destas reflexões e ajudados por uma maior compreensão da organização clássica das ***villa***s de tamanho e linguagem semelhantes (em particular a ***Villa Lante al Gianicolo***), decidimos reconsiderar toda a organização interna, preservando apenas aquelas partições que, tanto em termos de tamanho como estruturais, pareciam fazer parte do organismo desde o seu início (e que, portanto, mantiveram uma certa coerência com as fachadas, ainda hoje, aparentemente, intactas).

Neste contexto, consideramos oportuno regressar às regras do concurso equacionando a sua pertinência e utilidade, antes de lançar algumas observações sobre a forma como foram aplicadas pelos concorrentes vencedores.

Reiteramos aqui as regras propostas pelo YAC, regras que foram apresentadas no edital de concurso e que diziam respeito à salvaguarda do valor patrimonial da ***villa*** e dos terrenos adjacentes. Uma espécie de legislação apriorística semelhante à criticada no Manifesto, que faz com que comentar estas indicações seja um exercício interessante para nós, especialmente à dos temas e questões abordadas no primeiro capítulo da presente dissertação.

> *Novos edifícios - autónomos, adjacentes ou dentro de estruturas existentes serão permitidos desde que tal seja garantido:*[79]

- Não comprometam ou tornarem ilegíveis as arquitecturas;
- Não excedam 5 m de altura;
- Não excedam um total de 300 metros quadrados de área adicional;
- Se enquadrem na área abrangida pelo concurso;

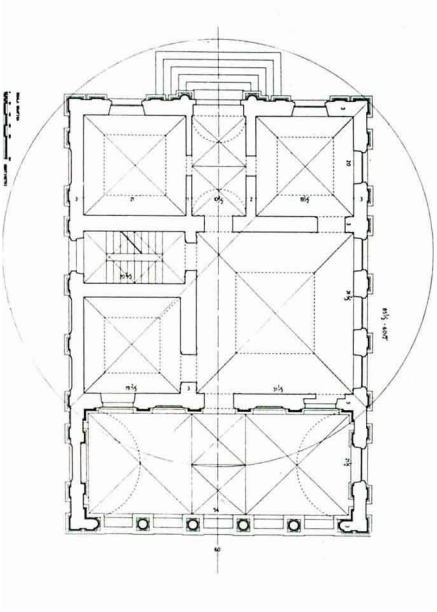
79 YAC, «Enunciado Do Concurso: "Hill of the Arts"».

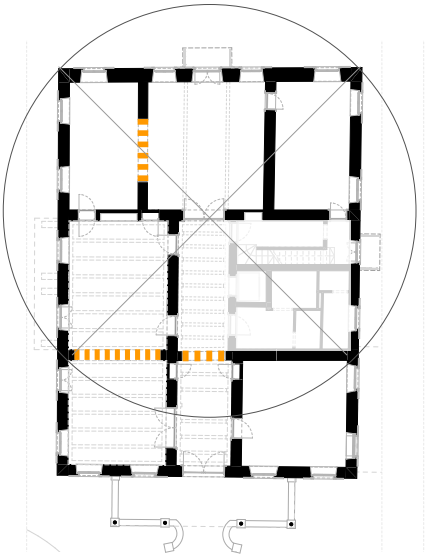
- Assegurem um desenho harmonioso com a arquitectura e paisagem circundante;
- Os materiais utilizados estabeleçam uma relação de diálogo com a arquitectura existente e a paisagem circundante. Quer sejam compatíveis ou distónicos, tradicionais ou de alta tecnologia, a concepção global dos materiais deveria ser orientada no sentido de promover uma maior valorização da arquitectura existente;
- O complexo deveria garantir a maior acessibilidade possível tendo em conta a utilização por utilizadores com mobilidade limitada;
- Complexo deve ser sustentável do ponto de vista energético;
- A demolição das estruturas existentes é proibida;
- As operações de escavação e a criação de espaços subterrâneos são permitidas;
- A plantação ou remoção de árvores é permitida; as estruturas suspensas em árvores são permitidas.

A primeira regra neste conjunto, de facto, incide imediatamente sobre a questão da salvaguarda, utilizando as palavras "comprometer" e "tornar ilegível". Admitindo que se queira seguir esta indicação, é verdade que a questão da legibilidade e do comprometimento não podem ser definidas com uma escala de valores unívoca e, portanto, deixa-se à consideração dos projectistas, que podem ter sensibilidades muito diferentes a este respeito.

A questão da altura, por outro lado, toma uma posição totalmente oposta. Onde anteriormente o grau de comprometimento e legibilidade era deixado, involuntariamente, ao critério dos participantes, no segundo ponto, é estabelecido um limite inquestionável para a altura das volumetrias. É natural questionar-se sobre o valor de 5 metros, especialmente tendo em conta que esta medida nada tem a ver com os módulos em presença (um andar da ***villa*** corresponde a 2,8 metros no

[Fig.107] Comparação entre o alçado disponibilizado pelos organizadores e o obtido a partir do estudo do material fotográfico.





[Fig.108] Estudo da matriz geométrica na planta de Villa Lante al Gianicolo.

[Fig.109] Sobreposição da matriz geométrica na planta da Villa Altissimo com traçados estruturais identificados.

modelo fornecido pelos organizadores). Alem disso, considerando que o terreno é uma encosta, não é claro se esta medida é um valor relativo à ***villa***, cuja supremacia em altura talvez se deseje preservar, ou se seja de aplicação em qualquer ponto do terreno.

Permanecendo no âmbito das medidas exactas, foram indicados 300 metros quadrados como o limite para a implantação de novos edificios. Este número é interessante se considerarmos que a planta da ***villa*** ocupa aproximadamente 250 metros quadrados. Combinando este ponto com o anterior, conclui-se que a volumetria que o YAC parece favorecer é a de um edifício relativamente pequeno em relação ao existente, possivelmente com apenas um andar, e que, portanto, a maioria das funções definidas no programa deveriam encontrar a sua alocação dentro dos edifícios já existentes.

Relativamente à anotação sobre a delimitação da área de intervenção, apesar do facto de a ***villa*** ser a peça central de uma área de 6 hectares, segundo o próprio edital, a área desenhada como "lote de projecto" nos ficheiros anexados ao edital de concurso é, literalmente, um trapézio isósceles "cortado à faca" com área de cerca de 14'300 metros quadrados, ou seja, uma geometria de forma e tamanho que não tem em conta a topografia real do terreno. Em suma, qualquer intervenção deve ser abstracta e ligada fisicamente à ***villa***, sendo qualquer outra referência desconhecida.

Ao continuar a ler as regras do concurso, podemos ver que os organizadores, uma vez terminadas as anotações técnicas, voltam às indicações que se prendem com opções pessoais.

Num primeiro momento, pede-se que a intervenção proposta esteja em harmonia com os edifícios e a paisagem circundante. Num segundo momento, especifica-se que qualquer elemento de concepção pode ser considerado num diálogo de complementaridade ou contraste. A ambiguidade criada encontra validade na "valorização da arquitectura existente".

Nas mais valias, aumentar a acessibilidade do complexo arquitectónico pareceu-nos pertinente, mas é imediatamente seguida por uma observação que parece simplesmente repetir aquelas que são as fraquezas e "modas" da arquitectura contemporânea. Sem de forma alguma diminuir o valor e importância da sustentabilidade das soluções propostas, importa clarificar o que se entende por sustentabilidade, tratando-a de forma seria, recusando entendimento simplista e superficial.

Em conclusão, as duas regras que mais pesaram durante o desenvolvimento e concepção da nossa proposta: a antiga questão da demolição e das eventuais escavações. Tanto na primeira fase do projecto, a que foi entregue no concurso, como na fase subsequente, a questão da demolição foi ponderada de modo a respeitar um edifício de que pouco sabíamos, mas que estávamos a tentar acomodar de todas as formas. Como afirmamos no Manifesto, a demolição é um instrumento essencial do projecto, ainda mais do projecto que lida com o patrimó-

nio, razão pela qual a proibição de demolição proposta no anúncio do concurso criou enormes dúvidas. Em primeiro lugar, não era claro o que se entendia por "estruturas". A versão inglesa do enunciado utilizava a palavra "***building***", sugerindo assim que era proibido remover edifícios na sua totalidade. No entanto, como o complexo na realidade só tinha dois edifícios propriamente ditos (e tendo em conta que o sistema de túneis e semi-caves não parecia corresponder a esta descrição) a questão do que remover, ou não, "dentro" dos edifícios, permanecia em aberto.

Decidimos preservar os elementos aos quais atribuimos valor estrutural e, no caso da ***villa*** em particular, decidimos apenas libertar a estrutura daquelas divisórias e componentes que claramente surgiram numa fase posterior à edificação do volume principal, cuja matriz estrutural e compositiva procuramos identificar criando uma base e ponto de partida para o desenvolvimento do projecto.

O vencedor do primeiro prémio do concurso da Colina das Artes foi o estúdio Jorge Cortas Arquitectura, constituído por Jorge Arturo Cortés Gomez, Adrian Camilo Mariño Estepa e Jonathan Bernal Bernal, que apresentou uma proposta caracterizada por quatro grandes velas que emergem do solo directamente em frente à entrada da ***Villa***, coroando a um pátio subterrâneo. O segundo lugar foi atribuído a Giuseppe Biscottini, John William Valencia, Marco Gualandris e Nicolò Angelo Paolino, um colectivo intitulado VB-G. O segundo lugar também aposta na criação de um grande pátio escavado em frente à ***villa*** que funciona como uma "rótula" entre os vários componentes do programa. Neste caso, a sua presença só é perceptível a partir de uma cota superior, pois não é denunciada por nenhum elemento que afirme a sua existência. O terceiro prémio foi atribuído a Boris Hilderal, do Estúdio Zecler, destacando-se o trabalho meticuloso de reconstituição de uma métrica que unifica todo o complexo, usando como pano de fundo, uma frente continua de arcadas que fecha o conjunto.

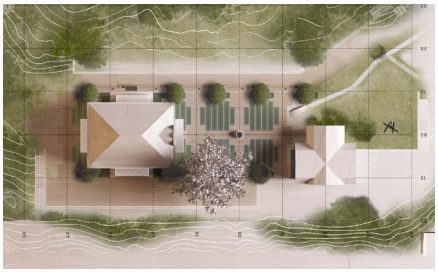
Sem nos querermos perder nas críticas à escolha da linguagem adoptada nas várias propostas, limitar-nos-emos a definir aproximadamente o esquema estilístico geral no qual elas encaixam. Enquanto fluido e plástico parecem descrever pertinentemente a primeira proposta, brutalista e racional são uma síntese imediata da segunda. O terceiro, aparentemente mais delicado, revela-se na realidade o mais rígido e monumental dos três, procurando reutilizar elementos existentes no complexo, mas com um léxico formal e uma tectónica que resultam superficiais.

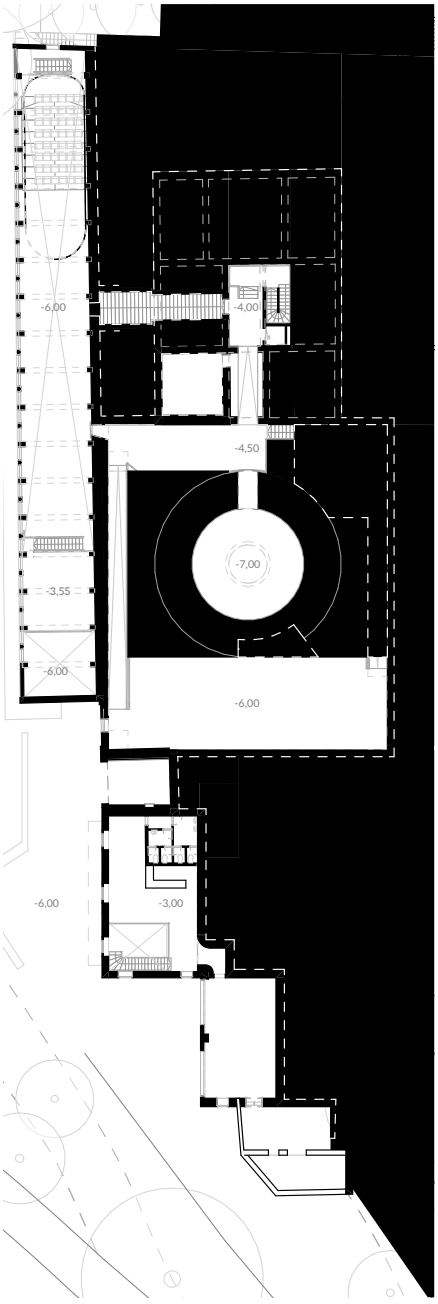
Parece-nos extremamente interessante concentrarmo-nos na distribuição do programa, que no caso das duas primeiras propostas, é praticamente idêntica. A utilização de uma rótula de união, uma espécie de praça, que se opta por enterrar e localizar no espaço em frente à entrada da ***villa*** pareceu-nos então uma solução oportuna e viável para resolver o problema da ligação das várias partes do programa, na nossa proposta também. Assim, a mesma rótula foi então reto-

[Fig.110] Imagem de capa da primeira proposta classificada.

[Fig.111] Imagem de capa da segunda proposta classificada.

[Fig.112] Planovolumétrico da proposta apresentada pelo vencedor do terceiro prémio.





[Fig.113] Desenhos do projecto: proposta final, planta -1 com a "Rotula" que consiste nos espaços de exposição.

mada na nossa proposta posterior ao concurso e substitui integralmente a galeria em rampa que tinha sido o espaço icónico que tínhamos apontado na entrega do concurso. No entanto, o mesmo, na nossa proposta final, ganha mais destaque e uma cobertura, escondendo-se da vista e tornando-se o salão principal da nossa galeria de exposições.

Em conclusão, pensamos ser necessário mencionar a abordagem ao património que as três propostas seleccionadas defendem. Como se pode intuir pelos nomes, diferentes personalidades, culturas e escolas de pensamento sugerem diferentes visões sobre a questão. Obviamente, não sabemos se as escolhas apresentadas se devem a uma decisão consciente de não considerar digna de "***status***" de património a ***Villa Altissimo***, como o edital por outro lado sugere, ou se a filosofia arquitectónica favorecida pelas várias equipas do concurso considera que a apresentada é a forma mais oportuna de relacionar-se com a arquitectura patrimonial. Dito isto, é evidente que nos dois primeiros casos a questão da demolição foi tomada de maneira quase dogmática, até ao ponto de ser levada ao limite.

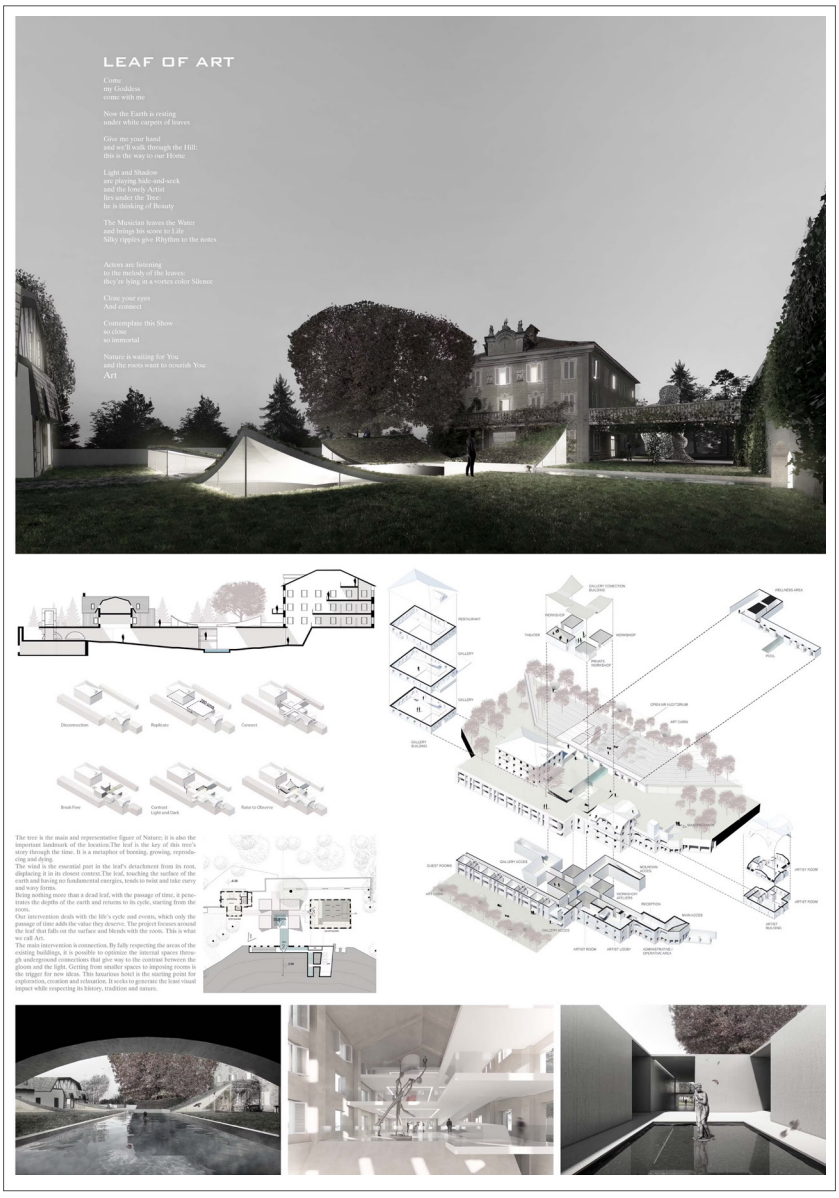
De facto, no primeiro prémio em particular, a ***Villa*** é completamente despojada das suas paredes interiores, das lajes e dos pavimentos para ser aproveitada como um contentor vazio, no qual os arquitectos propõem a existência de uma série de plataformas e rampas que são utilizadas como espaço de exposição.

A escolha da criação deste espaço cenográfico não se justifica, talvez e sobretudo, pela qualidade arquitectónica do objecto original, que, despojado do que era o seu carácter de habitação, do seu sistema construtivo e princípio estrutural, parece perder qualidade espacial em vez de a ganhar. Além disso, provavelmente a nível construtivo a proposta perderia sentido: seria uma intervenção exagerada, onerosa, economica e tecnicamente de difícil execução. Em suma, uma intervenção desnecessária para o pouco valor arquitectónico que acrescentaria, tornando-se, portanto, apenas num capricho conceptual.

Da segunda proposta, infelizmente, não foram publicados desenhos que elucidem as opções relativamente à pré-existência, designadamente à ***villa***, pelo que não dispomos de informação que nos permita exprimir uma opinião sobre a mesma.

Relativamente à abordagem ao património, a proposta aparentemente mais interessante é a terceira. De facto, esta proposta não recusa o confronto com o passado, fundando-se numa (re)interpretação da linguagem clássica já presente, continuando-a de uma forma coerente, embora, talvez, excessivamente monumental. A volumetria original é modificada e novos blocos são adicionados ao plano original, reproduzindo dentro da ***villa*** uma nova espacialidade clássica que ganha a sua própria força na coerência que o arquitecto adopta utilizando o mesmo tipo de abordagem para cada componente do projecto, tanto no edifício, como no jardim e nas adjacências. Talvez seja exactamente esta a principal fraqueza do projecto. Na tentativa de recuperar uma forma clássica que nunca existiu, a proposta torna-se num ***pastiche*** onde os elementos da linguagem clássica tentam

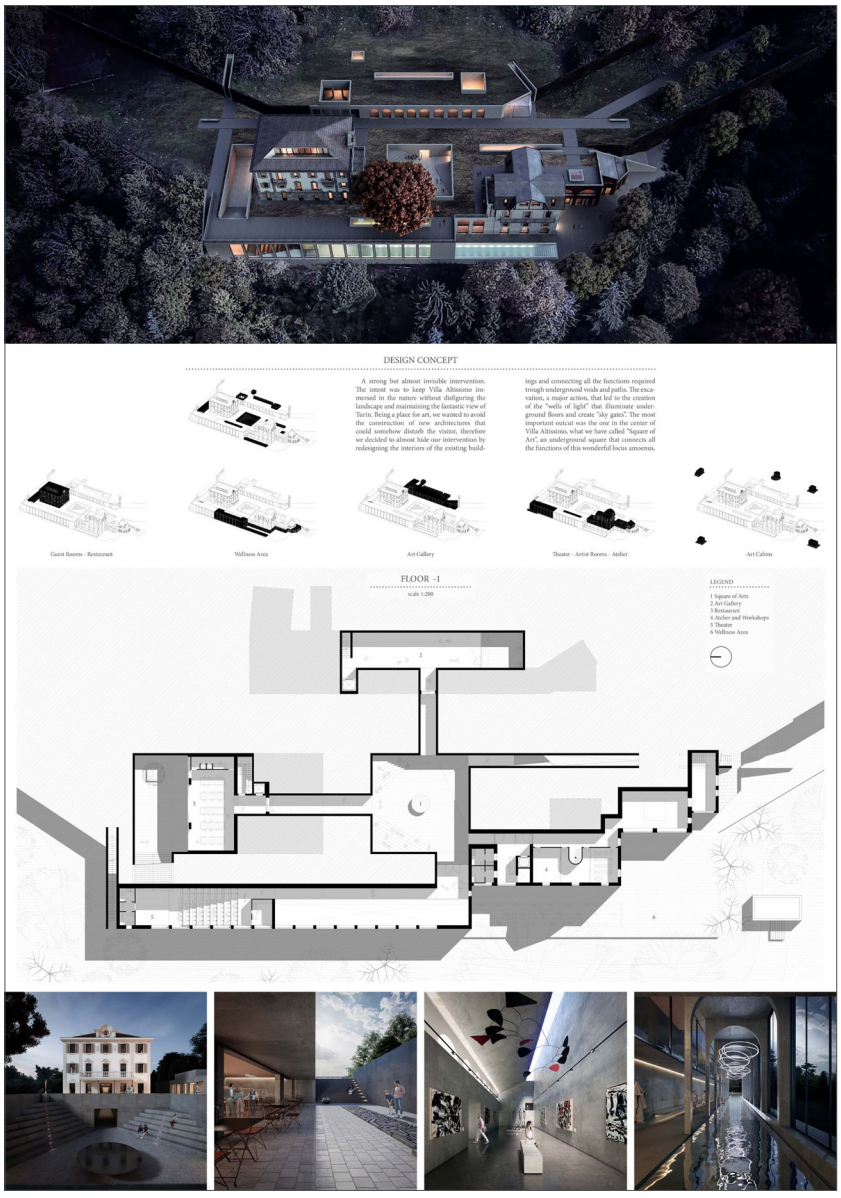
disfarçar a própria identidade, originando um resultado quase pós-moderno. De facto, observamos nesta proposta que a tentativa obsessiva de criar uma métrica exacta em tal contexto levou à criação de um "falso histórico", onde, para ter sucesso, o projectista teve de alterar a circunstância existente de modo impossível. Na realidade, a distância entre os dois edifícios existentes aumentou significativamente para acomodar um número finito de arcos todos iguais. Provavelmente, quando o projectista decidiu restabelecer esta métrica "coerente", para a unificação do complexo, percebeu que os edifícios em presença, que tinham surgido e se tinham desenvolvido em momentos, tempos e ritmos diferentes, nunca teriam correspondido a esta lógica. A tentativa de encontrar no "arco" um denomina-



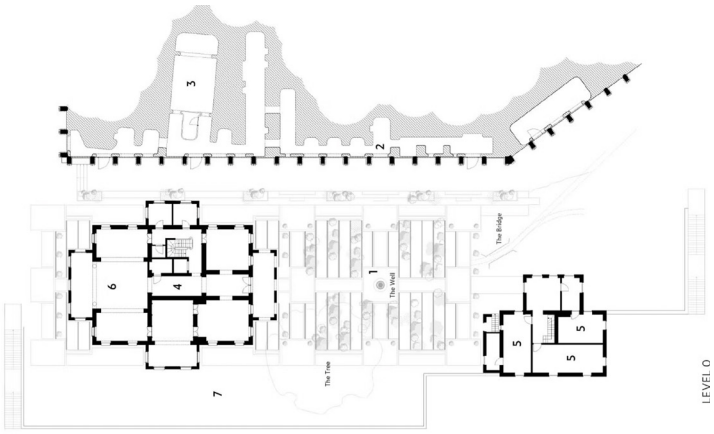
[Fig.114] Painel do Primeiro Classificado.

dor comum que, na sua repetição, conseguiria unir o todo, não só falhou, como também representou numa falsificação e adulteração da condição de partida.

Destaca-se, assim, sem margem para duvida, que o trabalho sobre o património arquitectónico construído requer uma flexibilidade e abertura de soluções que dificilmente se adaptam à regras apriorísticas ou "conceptuais".



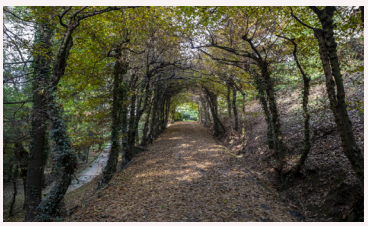
[Fig.115] Painel do segundo classificado.

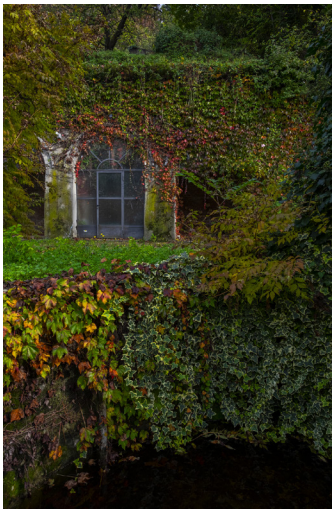
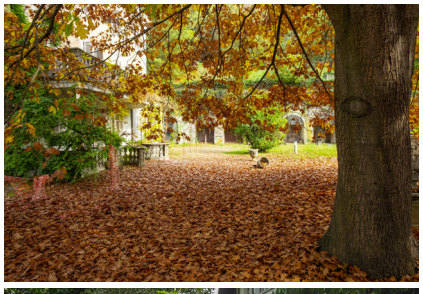


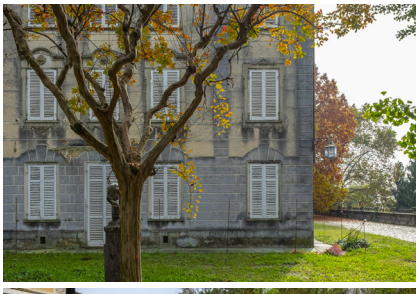
[Fig.118] Nas páginas seguintes, levantamento fotográfico de Villa Altissimo e seus arredores.

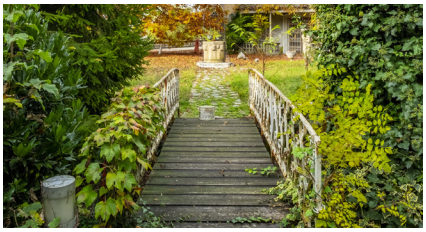
[Fig.116] Planta baixa da proposta apresentada pelo vencedor do terceiro prémio.

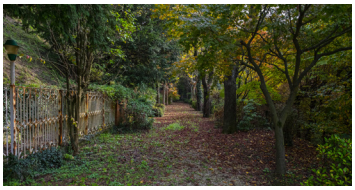
[Fig.117] Painel do terceiro classificado.

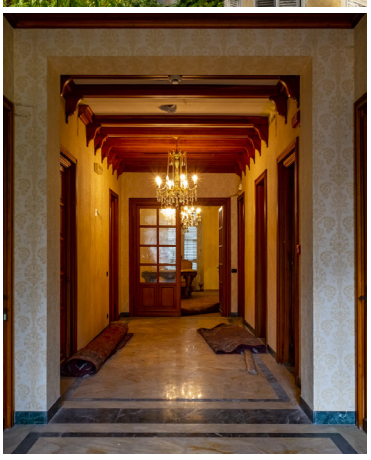


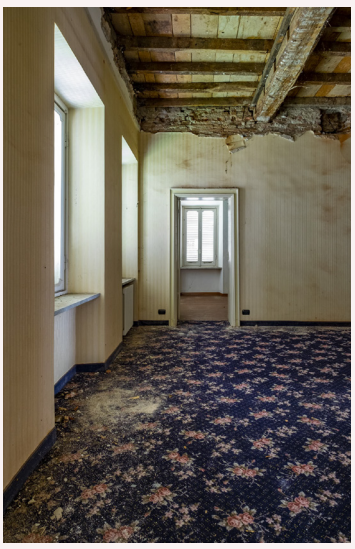
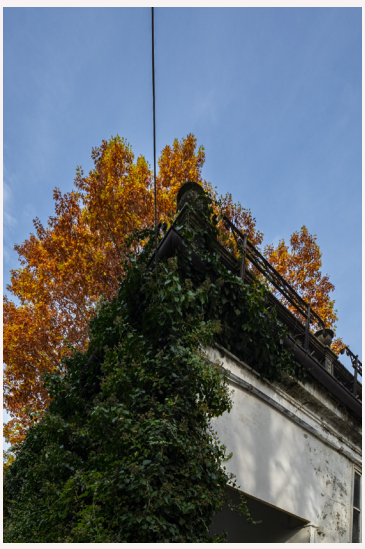





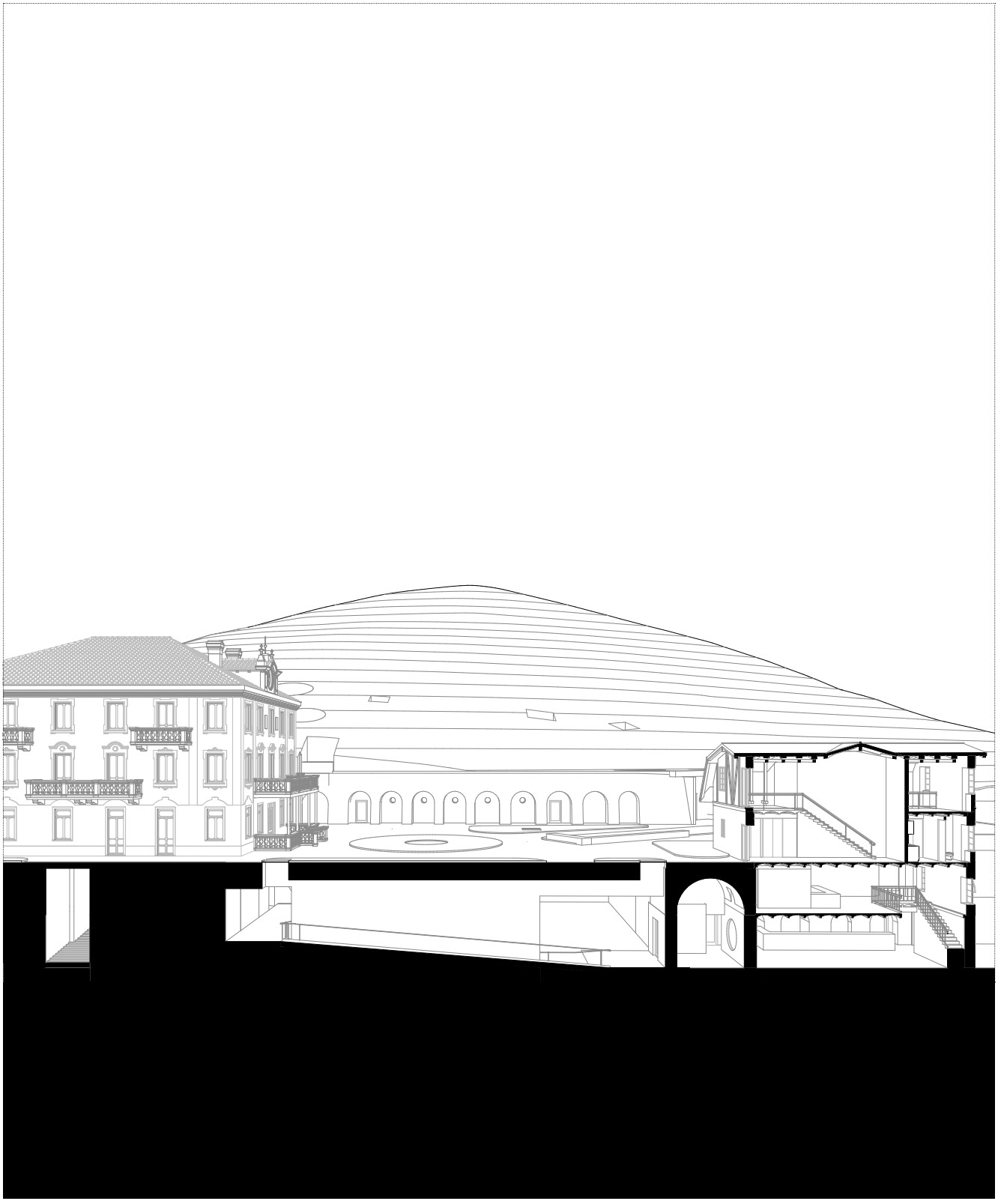






[Fig.119] Visualização do projecto, proposta final.



Acto II: Temas do Projecto

Neste capítulo analisaremos com mais detalhe três temas que identificamos como fundamentais no desenvolvimento do projecto proposto para a "Colina das Artes". Como precedentemente afirmamos, esta dissertação não pretende ser uma descrição dos espaços concebidos durante o concurso, ou dos que foram reconsiderados durante a reformulação do projecto, mas sim a sistematização e aprofundamento de um conjunto de reflexões desenvolvidas a partir dos temas abordados no início e ao longo do processo de desenho.

Uma síntese dos conhecimentos, pré-existentes ou não, necessários para compreender as decisões que foram tomadas. A primeira é uma leitura historicista da tipologia da ***villa*** enquanto elemento organizador de todo o complexo, onde uma compreensão tipológica da mesma orienta, justifica e valida as nossas acções e operações. A segunda é uma investigação espacial realizada observando a representação de diferentes espaços de trabalho para a produção artística ao longo da história das artes; a terceira e última centra-se na compreensão do papel e na identificação dos valores funcionais e espaciais do espaço da galeria.

> *Cantabria, Espanha. Paleolítico Superior. Um homem – muito provavelmente um Sapiens Sapiens- mergulha os dedos numa solução hematita avermelhada e traça os signos inequívocos dos bisontes na pedra nua da sua caverna. É o início da história da arte.*[80]

Esta é a introdução ao ***brief*** do concurso, e num certo sentido foi esta imagem que estimulou os princípios em torno dos quais o projecto evoluiu; a galeria, a caverna, não deve ser entendida apenas como um local para a exposição de arte, mas, em primeiro lugar, como uma arquitectura negativa, escavada nos alicerces da ***villa*** e da colina, e como, de alguma forma, a origem arquetípica da própria Arquitectura. Além disso, representa a parte do projecto que mais mudou nas duas fases de concepção devido à função de articulação que lhe atribuímos, passando de percurso, como espaço de atravessamento, para um espaço que cumulativamente oferece condições de permanência.

Querendo fazer uma breve leitura do projecto, consideramos oportuno, neste momento, uma reprodução traduzida do texto que foi escrito e que acompanhou a nossa proposta do concurso.

> *É possível conceber a recém vermelha* ***Villa Altissimo*** *e a sua relação com a encosta do monte - um volume vermelho contra a envolvente verde com as suas raízes firmemente ancoradas nas paredes de uma montanha - como uma porta de entrada*

[Fig.120] Na pagina a frente: Corte em perspectiva da proposta final.

80 YAC.

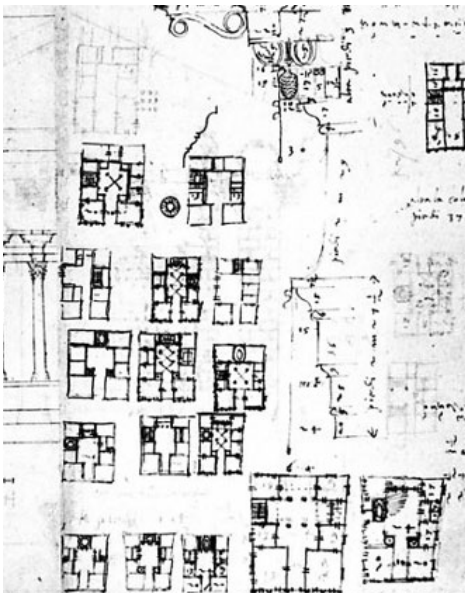
para um mundo subterrâneo que lentamente se abre aos olhos do residente e visitante. O acesso a partir da cidade faz-se pela estrada verde que sobe as encostas da colina. Numa bifurcação na estrada, formam-se dois caminhos, apresentando ao visitante a opção de descer, onde se encontram as funções públicas, ou subir, entrando num mundo privado e íntimo, um retiro espiritual para artistas e outros. O grande terraço, sobre o qual repousa a ***villa****, funciona como um limiar ideal, separando dois mundos diferentes: o público e o privado do complexo.*

A singularidade do edifício original é o ponto de partida de um projecto de reabilitação como este. É um processo complexo em que questões patrimoniais e funcionais têm de encontrar um ponto de junção. Seguindo este raciocínio, foi feita uma escolha fundamental para a reutilização de todo o sistema construído: primeiro a limpeza minuciosa dos edifícios, retirando-os da maior parte das subdivisões e adições secundárias e não estruturais, para libertar os espaços e desvendar a sua verdadeira natureza volumétrica. Depois, a maioria dos componentes necessários para o bom funcionamento do complexo e para as interacções dos visitantes e convidados foram colocados dentro da estrutura existente, normalmente contidos em "caixas" mais pequenas que os tornam mais fáceis de identificar.A distribuição do programa segue uma divisão vertical entre público e privado. A natureza de limiar da plataforma é ainda reforçada pela divisão do primeiro andar da vivenda ao meio entre o espaço servente o espaço servido, actuando assim como um filtro não só vertical, mas também horizontal, e oferecendo um acesso específico a estes dois mundos.

Enquanto de um lado suportada por arcos poderosos há a encosta íngreme de uma montanha sombria, do outro há uma vista panorâmica ampla e aberta. Fechado e

[Fig.121] Esquissos de estudo das Villas Paladianas por Rudolf Wittkower.

[Fig.122] Aproximação de Villa Altissimo pelo sul.



aberto, público e privado: este evidente dualismo é a chave para compreender toda a organização do programa a sua distribuição e como os espaços dedicados à exposição e produção de obras de arte desempenham um papel central na ligação das outras funções. Tal como esta divisão vertical entre público e privado permite colocar funções específicas em pontos opostos, as funções estruturantes desta residência artística são colocadas em diferentes níveis de privacidade, quebrando a dicotomia e sendo hibridizadas pelos espaços à sua volta, para oferecer aos visitantes e residentes tantas possibilidades como as suas necessidades artesanais. Este estratagema é conseguido de duas maneiras:

A) através da diversificação do tipo de espaços que podem acomodar a mesma função (diferentes ateliers de acordo com as necessidades);

B) desenhando um caminho fluido e contínuo que atravessa os dois mundos, passando do privado para o público.

A primeira categoria, a dos ateliers, ou seja, os espaços de trabalho que podem ser utilizados por hóspedes e visitantes, está também distribuída por três graus diferentes:

1) uns Ateliers privados dentro dos apartamentos dos artistas. Neste caso, embora os ateliers tenham características planimétricas semelhantes, são concebidos para gerar diferentes condições de produção, especialmente no que diz respeito à orientação e iluminação dos seus espaços interiores, oferecendo ao artista a possibilidade de escolher aquele que melhor se adapte às necessidades do seu processo criativo.

2) os Ateliers partilhados para servir os dois andares das suítes. Estão virados para norte e em algumas ocasiões podem tornar-se não só espaços de produção artística, mas também espaços de convívio para os residentes.

3) o Estúdio principal, localizado na nave sob o terraço original. Considerando a sua exposição ocidental, grandes janelas foram concebidas para abrir entre os pilares originais que estão protegidos por guarda-sóis verticais. É um grande espaço livre e aberto, capaz de acolher múltiplos tipos de actividades artísticas, em grupo ou individualmente. Na parte de trás desta nave está o grande volume do teatro. Este volume, no entanto, é apenas aparente. Na realidade, é obtido através de uma cortina móvel que oferece diferentes graus de encerramento e autonomia e que, se necessário, poderia abrir completamente para o atelier, que se tornaria assim parte integrante da cena.

Enquanto a maior parte do programa está estruturada como alto=privado e baixo=público, o espaço de exposição escapa a esta dicotomia. Quase sempre corres-

[Fig.123] André Villers, Atelier na villa 'La Californie' de Pablo Picasso, 1956.

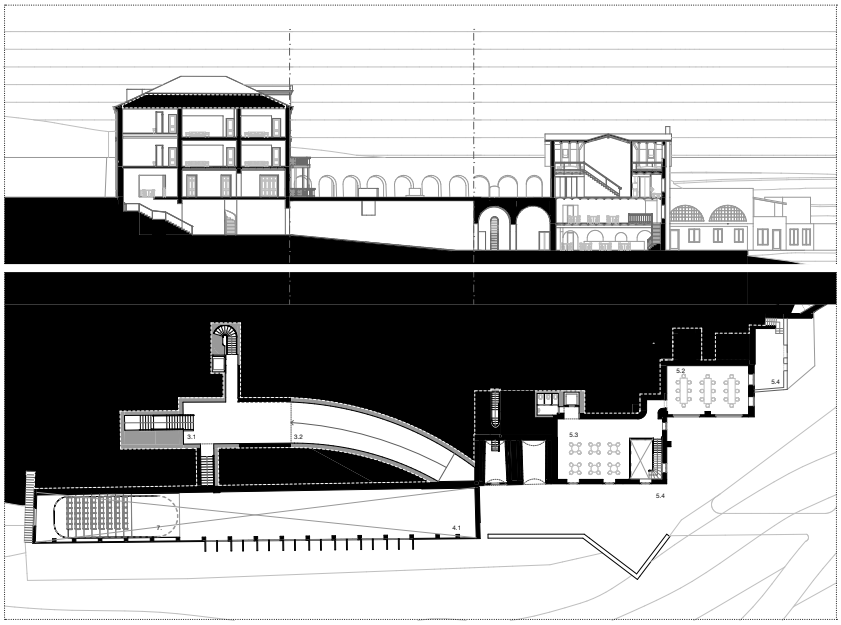
[Fig.124] Galleria Borbonica em Nápoles, transformada em espaços de exposição acidentais.

pondente ao espaço de circulação, penetra em todos os níveis do complexo: descendo dos corredores restaurados do hotel, entrando do topo do terraço, atravessando a sala mais bem conservada da ***villa*** *e passando por uma escadaria quase monumental. O visitante entra assim numa cripta subterrânea, um lugar de sombras e sugestões que distribui os percursos e se abre em direcção à nova galeria - a* ***gruta*** *-, um volume vazio escavado e o verdadeiro coração do projecto. A caverna, uma representação arquetípica da Arquitectura, é vista como o primeiro espaço de exposição de arte na história da humanidade. As suas paredes eram então um recipiente para a arte, como ainda podem ser hoje.*

No final do percurso o visitante desce ao longo do nível de entrada através de uma rampa que conduz a um espaço exterior: as duas almas do projecto, a privada e a pública, interpenetram num contínuo inesperado, criando uma gruta onde a luz chega de cima, primeiro e, frontalmente à saída, depois.

Aqui a obra de arte encontra um novo mundo abstracto e metafísico no qual pode ser exposta. É o lugar de ligações inclinadas e exposições temporárias que eventualmente se fundem com os espaços de trabalho, o pequeno restaurante e finalmente o exterior, levando à nova entrada principal para as áreas públicas, um espaço coberto por um cofre de barril que emoldura a paisagem exterior, a obra de arte final.

O princípio da caverna como contentor de arte é mais explorado nas ***cabines de arte****, onde salas quadradas 4x4 são escavadas no solo e espalhadas no parque ao longo de um caminho onde os visitantes podem passear. O estado único e diversificado dos locais, exigindo a instalação das cápsulas para se adaptarem às encos-*



[Fig.125] Excerto dos desenhos do projecto: proposta de concurso, corte longitudinal e planta do andar -2.

tas e condições naturais das colinas, permite a criação de espaços interiores virtualmente infinitos com uma luz sempre em mudança, que poderia ser ideal tanto para a exibição de arte como como pequenos retiros para artistas. Este desejo quase primitivo de escavar reflecte também o desejo de criar um espaço de mistério, do inesperado, que pode falar, através da sua ***gravitas****, a mesma linguagem dos contrafortes que suportam o lado cortado da montanha, protegendo a* ***villa*** *e as suas estruturas da força da natureza enquanto lutam pelo seu lugar neste sistema natural, criando assim, isolados, um lugar imerso na natureza que se presta bem à criação artística.*

Sob a superfície, todo o sistema destes espaços recentemente criados constitui um mundo de abstracção e luz zenital, um espaço com um carácter ideal para a criação de rotas de exposição. Um lugar onde a obra de arte não só estabelece uma relação com o espectador, mas também com o lugar exacto onde se encontra, reforçando assim o seu sentido de singularidade e irrepetível.[81]

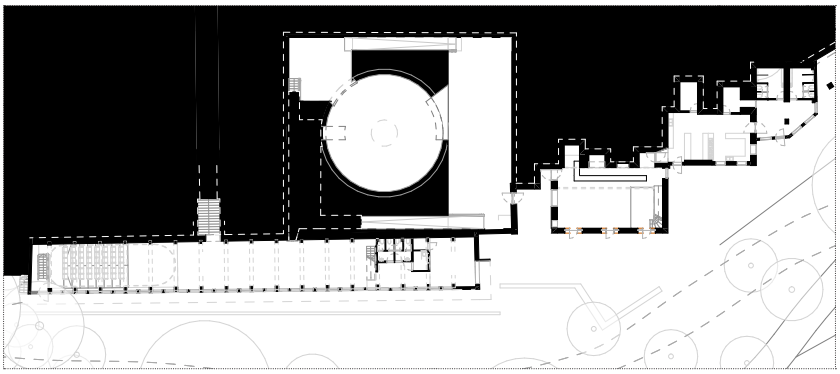
No seu hermetismo, este texto ainda reflecte a filosofia por detrás da concepção do projecto final. Deve dizer-se que a divisão entre público e privado marcada pela linha horizontal do terraço monumental é mantida, mas a ligação entre os dois mundos sofreu a maior variação e maior reformulação: referimo-nos ao espaço de exposição.

Passando da estrutura curvilínea original para uma 'caverna' mais concentrada com um sistema claro de acessos e um caminho composto por momentos de movimento e momentos de pausa, a ideia básica é que o percurso da exposição deve ser um espaço estável e definido, e não apenas um longo caminho que liga as duas unidades.

Outra questão importante foi a dos ateliers.

Na sequência do estudo de trabalhos mais aprofundados sobre a natureza das residências artísticas e o seu funcionamento, foi decidido questionar um dos pontos fundamentais do concurso, nomeadamente que ***Villa Altissimo*** deveria acolher qualquer tipo de produção artística.

81 Nicola D'Addario, «Hill of the Arts, Competition Board».

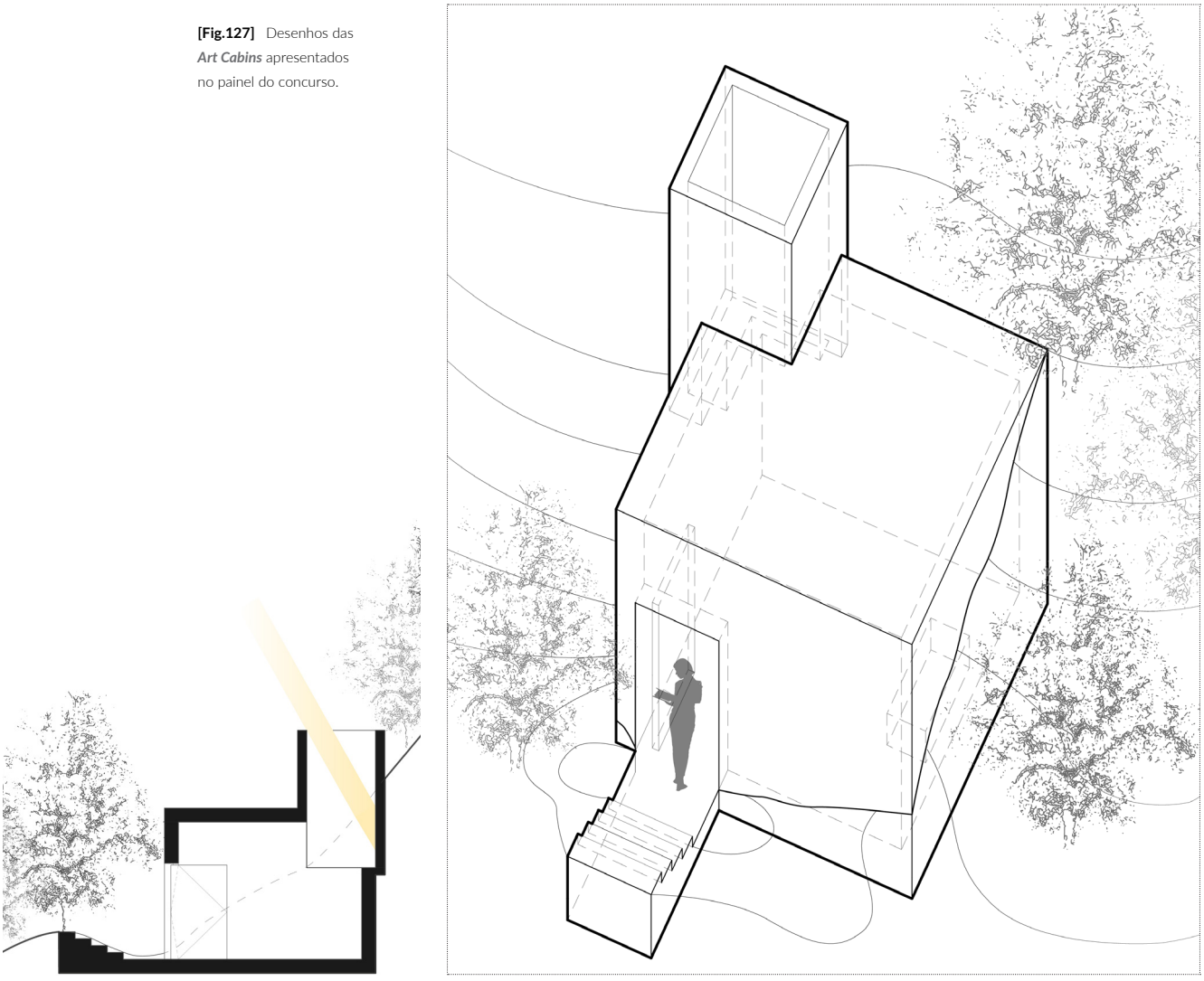


[Fig.126] Excerto dos desenhos do projecto: proposta final, planta do andar -2.

De facto, foi decidido que a ***Villa*** não tinha a capacidade dimensional para este tipo de prática, que se prosseguida teria reduzido consideravelmente a validade do projecto, transformando-o num edifício incapaz de responder aos problemas propostos. Decidiu-se, portanto, concentrar o esforço, identificando a Pintura como a arte principal a ser promovida neste complexo. Esta escolha deveu-se à possibilidade de ser executada em contextos de dimensões mais diversificadas e de não exigir equipamento técnico excessivo que dificilmente caberia no complexo pré-existente.

Os ateliers comunitários dentro do edifício histórico foram assim removidos, reduzindo o número de quartos, mas garantindo a cada um deles um pequeno espaço com potencial de atelier. Paralelamente, decidiu-se pela criação de um único espaço em cada andar, dedicado a cozinha e sala comum.

Relativamente ao último elemento descrito no texto, o das ***Art Cabins***, estes



[Fig.127] Desenhos das ***Art Cabins*** apresentados no painel do concurso.

pequenos pavilhões não foram re-analisados na segunda versão do projecto enquanto eles próprios tinham desde a concepção a possibilidade de ser entendidas como elementos objectuais, independentes e únicos.

[Fig.128] Palácio Orianda, Crimeia, Karl Frederich Schinkel, 1840.

[Fig.129] A Villa, Visualização do projecto, proposta final.

La *Villa*[82]

Tiburtinam villam mire exaedificavit, ita ut in ea et provinciarum et locorum celeberrima nomina inscriberet, velut Lycium, Academian, Prytanium, Canopum, Poecilen, Tempe vocaret. et, ut nihil praetermitteret, etiam inferos finxit.[83]

De vita Hadriani Aelii, XXVI, 5

*Uma **villa** é um edifício concebido para estar no campo e destinado a satisfazer as necessidades de distracção e lazer do seu proprietário. Embora também possa formar o núcleo de uma quinta, o elemento de prazer é o que distingue a **villa** da quinta, e a terra a ela ligada da terra para uso agrícola. A quinta tende a ser simples na sua estrutura e a manter formas inveteradamente tradicionais que não envolvem a intervenção de um desenhador. A **villa,** por outro lado, é o produto típico da capacidade criativa de um arquitecto e documenta a sua modernidade.*[84]

A escolha de ***Villa Altissimo***, como objecto de estudo da dissertação que se apresenta, deveu-se às características que a tornam uma experiência singular e oportuna de intervenção arquitectónica ligada aos problemas de reabilitação e

82 Aqui usaremos a palavra italiana ***Villa*** e não a sua tradução portuguesa, Palacete, para nos distanciarmos da tipologia Palazzo, uma tipologia renascentista intimamente ligada à ideia da cidade da mesma forma que a ***villa*** está ligada à ideia do campo.

83 "Mandou construir maravilhosamente a ***villa*** tiburtina, de modo que deu às suas várias secções os nomes mais famosos de lugares e províncias, chamando-lhes Liceum, Academia, Pritaneum, Canopus, Pecile, Tempe, e, de modo a não esquecer nada, também teve o Inferno representado".

84 James S. Ackerman, *The Villa: Form and Ideology of Country Houses* (Thames and Hudson, 1995), 3.

[Fig.130] Villa Altissimo observada da encosta em que se encontra.

reutilização de estruturas construídas.

Tal como amplamente discutido no Manifesto que abre esta dissertação, as questões da relação patrimonial e da reabilitação são preocupação fundamental deste trabalho. De acordo com as ideias expressas no capítulo, portanto, é feita uma interpretação do organismo construído a partir da análise da evolução histórica da tipologia em questão.

O sítio onde ***Villa Altissimo*** está situada é considerado uma área rica em significado e importância histórica.

> *A **villa** foi criada em meados do século XVIII como um retiro da vida de corte, uma pausa das complexidades dos assuntos do Estado e da etiqueta institucional. Desde então, a história decorreu com os seus próprios acontecimentos: um reino subiu e, por sua vez, caiu. Turim já não é a capital da Itália e os monarcas já não andam nas suas ruas, mas os palácios da corte de Sabóia e da comitiva ainda permanecem: imponentes contentores, frequentemente esvaziados de todas as funções, mas ainda habitados pelo encanto e solenidade com que foram construídos na altura.*[85]

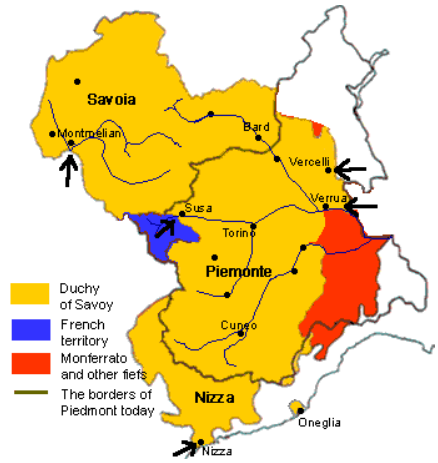
Seria, portanto, essencial mencionar os factores que contribuíram para a evolução deste território. No entanto estaremos, porventura, dispensados de o fazer, considerando que a tipologia arquitectónica da ***villa***, se caracteriza por elementos que permanecem constantes independentemente do território em que se encontra.

O Piemonte estende-se através das colinas no sopé dos Alpes italianos e compreende oito províncias incluindo Turim, onde Moncalieri está localizada. Tal como a maioria da região que a acolhe, Moncalieri distingue-se também pela presença massiva de ***villa***s renascentistas de grande valor, construídas durante um período extremamente longo que certamente teve influências palladianas devido à sua proximidade com a República de Veneza.

O Piemonte é hoje uma região com estatuto comum[86] no noroeste de Itália, com a capital administrativa - e outrora a capital histórica de Itália - a cidade de Turim. Faz fronteira com a França a oeste (as regiões de Auvergne-Rhone-Alpes e Provença-Alpes-Cote d'Azur), Vale de Aosta a noroeste, Suíça a norte (cantões do Valais e Ticino), Lombardia a leste, Emilia-Romagna a sudeste e Ligúria a sul.

É a segunda maior região italiana em termos de superfície, e está dividida em oito províncias, a mais populosa das quais é Turim. Entre os seus 312 municípios encontra-se Moncalieri, onde se encontra a ***Villa Altissimo***.

Inicialmente, o próprio termo Piemonte, que a partir do final do século XII



[Fig.131] Extensão dos territórios do Ducado de Sabóia e da República de Veneza em 1494.

[Fig.132] Sobreposição do território da Sabóia com o Piemonte de hoje.

85 YAC, «Enunciado Do Concurso: "Hill of the Arts"».

86 Nos termos do artigo 123 da Constituição italiana, um estatuto ordinário "será aprovado e alterado pelo Conselho Regional por uma lei aprovada por maioria absoluta dos seus membros, com duas resoluções sucessivas adoptadas a intervalos não inferiores a dois meses. O Governo pode levantar uma questão de legitimidade constitucional sobre os estatutos regionais perante o Tribunal Constitucional no prazo de trinta dias após a sua publicação. O Estatuto será submetido a referendo popular se, no prazo de três meses após a sua publicação, um quinquagésimo dos eleitores da Região ou um quinto dos membros do Conselho Regional o solicitarem.

apareceu em mapas topográficos na versão latina ***Pedemontium*** ou ***Pedemontis*** (que significa "ao pé da montanha"), identificava as possessões da família Savoy,[87] uma das mais antigas e importantes dinastias da Europa, cuja origem é atestada já no final do século X. Estes bens estavam limitados às áreas próximas do Sangone, da Dora Riparia e do Pó.

Posteriormente, o termo foi alargado para indicar uma parte cada vez maior da planície a sul dos Alpes, elevada ao Principado em 1418, em conjunto com as conquistas da Sabóia.

Dadas estas premissas, focar-nos-emos no estudo tipológico das ***villas***, a fim de analisar os aspectos que as distinguem em geral para, posteriormente, identificarmos as especificidades da ***villa*** em questão, consciente das limitações pela impossibilidade de um estudo directo do objecto arquitectónico.

Este tipo de análise tipológica foi essencial para informar e justificar certas decisões tomadas na fase de concepção. O objectivo era reconhecer uma morfologia original[88] à qual regressar, não para fins de conservação, mas para fins operacionais e de funcionamento; tentar apoiar, em suma, o funcionamento racional do edifício sem desvirtuar a sua natureza.

Para esclarecer esta necessidade, o caso do posicionamento das ligações verticais é paradigmático. A decisão de remover as escadas ainda presentes deveu-se ao desejo de recuperar o máximo possível de superfície em contacto directo com o exterior, bem como à observação de uma integração mal conseguida das escadas actuais com o resto do edifício. Isto resultou numa busca de precedentes históricos para compreender qual poderia ter sido a posição original deste elemento, a fim de avaliar a possibilidade de reintegração. Esta investigação deu origem a toda uma série de considerações sobre as demolições que poderiam ser efectuadas, na procura de uma matriz compositiva coerente com os princípios clássicos em presença. Deve ser especificado que, uma vez que não foi possível realizar uma inspeção directa e testes no local, todas as leituras e reflexoes apresentadas neste trabalho são hipóteses baseadas no estudo das peças gráficas e do material fotográfico disponibilizado no edital do concurso.

[Fig.133] Fotografia das escadas no primeiro andar da villa.

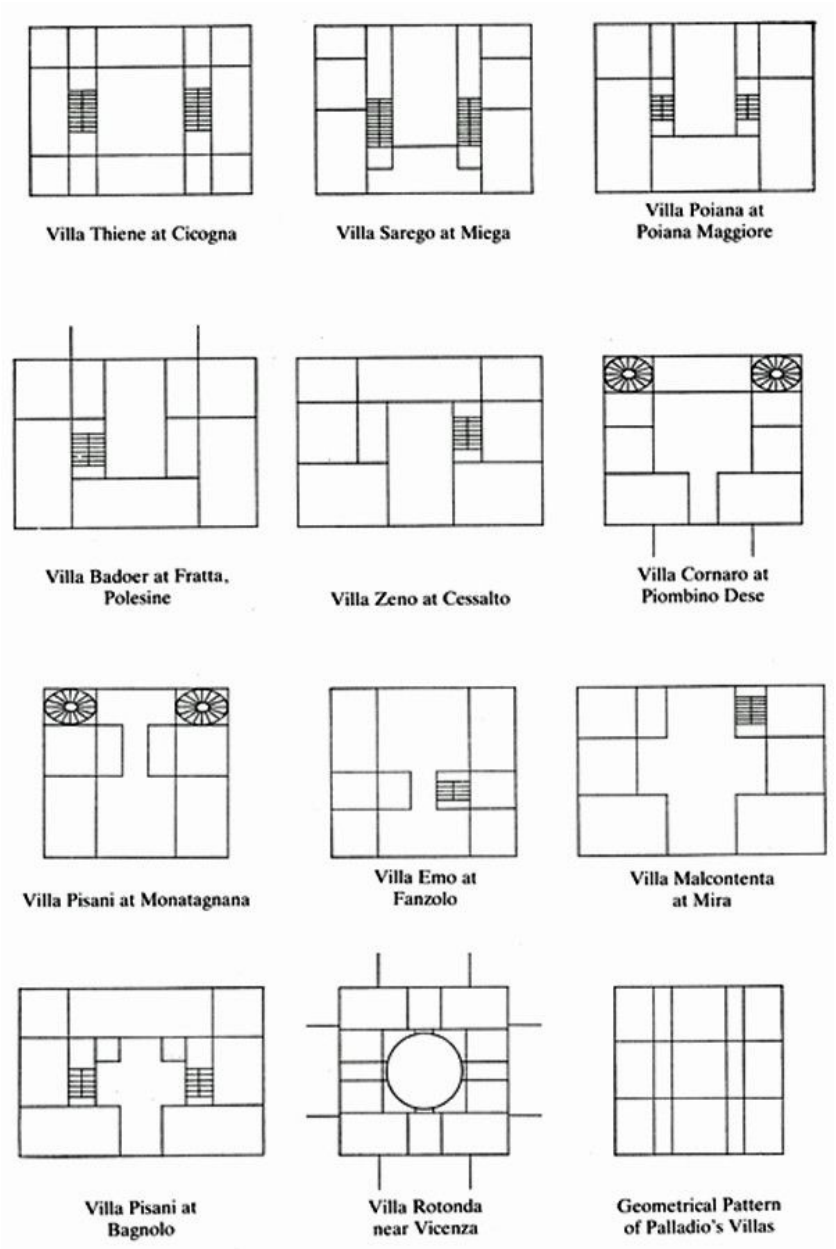
Entre as várias tipologias arquitectónicas que foram desenvolvidos ao longo da história humana, a ***villa*** destaca-se por certas características que a tornam absolutamente única. Na realidade, como mencionámos, nasceu como um edifício

87 O Ducado de Sabóia surgiu em 1416 da elevação ao estatuto ducal do Condado de Sabóia, um estado detido pela dinastia de Sabóia, e da união do Condado de Sabóia com o Principado de Piemonte. Terminou, após a fusão perfeita de 1847, com a sua incorporação no Reino da Sardenha. O seu território incluía os actuais departamentos franceses de Sabóia, Haute-Savoie e Alpes-Maritimes, numerosas possessões italianas no Vale de Aosta, uma grande parte do Piemonte e o condado de Genebra na Suíça, mais tarde perdidas para a Antiga Confederação Suíça.
O Ducado permaneceu disputado entre várias potências durante a maior parte da sua história, tendo finalmente conseguido, com Emanuele Filiberto, impor-se firmemente na cena política italiana, apesar de depender primeiro da coroa espanhola, depois do Reino de França e finalmente do Império Austríaco. No final da Guerra da Sucessão Espanhola, graças ao Tratado de Utrecht, estando entre os vencedores, a Sabóia obteve a coroa do Reino da Sicília e o consequente título real em 1713. As Savoys mantiveram a soberania sobre a Sicília até 1720 quando, devido à pressão internacional, tiveram de aceitar uma troca com o Reino da Sardenha (que se tornaria o Reino de Itália em 1861).

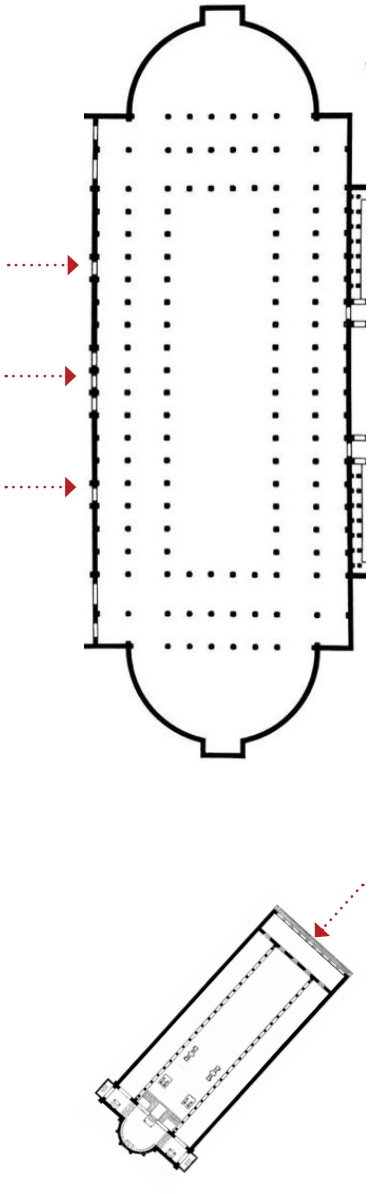
88 Neste caso, a hipotética Forma Original que se procura não deve ser entendida como um estudo histórico do edifício, mas como uma leitura ideal dos seus princípios organizacionais.

concebido para o campo e desenvolvido com o objectivo de satisfazer as necessidades de lazer e descanso dos proprietários. O prazer, portanto, torna-se não só o elemento gerador desta tipologia de edifícios, mas também o que nos permite distinguir o edificio rural residencial da quinta produtiva.

Como afirma o J. Ackerman, os edifícios que compõem uma quinta produtiva são compostos por estruturas simples e tradicionais, ou seja, consolidadas ao longo dos séculos precisamente pela sua simplicidade e resposta directa às necessidades, isso é, não requerem a intervenção de um projectista com uma sensibi-



[Fig.134] Rudolph Wittkower, Palladian Villa Types.



[Fig.135] Comparação, com mesma orientação, mesma escala e identificação das entradas, da planta baixa da basílica romana para uso civil (Basílica Ulpia) e da basílica cristã (Santa Maria Maggiore).

lidade particular para definir a sua forma e proporção.[89] Na ***villa***, por outro lado, pode-se sempre reconhecer a expressão da criatividade de arquitectos e mecenas capazes de manifestar, através de um desenho cuidadoso, a modernidade da época.[90]

Contudo, há uma particularidade que torna a tipologia da ***villa*** tão excepcional: desde a sua aparição, na Roma antiga, e até aos dias de hoje, o programa fundamental da ***villa*** permaneceu quase inalterado.[91] Isto torna a ***Villa*** singular, especialmente quando comparada com outras tipologias de arquitectura cuja forma e propósito mudaram frequentemente - radicalmente até - ao longo do tempo, evoluindo com a sociedade, como por exemplo a tipologia Basilical. Talvez a razão pela qual esta tipologia não sofreu alterações substanciais ao longo dos séculos seja porque satisfaz uma necessidade intemporal: o desejo de criar um espaço agradável e de entretenimento longe da azáfama da cidade. Um desejo, uma necessidade mais intelectual do que material e, consequentemente, alheia às mudanças ditadas pela sociedade ou pela evolução da tecnologia.

Como já foi referido, ao longo da história, a ***villa*** tem sido geralmente uma opção reservada exclusivamente às classes sociais privilegiadas, dotadas de poder e consequentemente com grandes meios económicos. Como já foi amplamente discutido, a prerrogativa da ***villa*** é a habitação de campo caracterizada pela busca do lazer. A partir do trabalho desenvolvidos por Palladio com as suas ***villas*** venezianas, a quinta produtiva teve um momento de hibridização, o que fez com que as estrutura das ***villa***s renascentistas passassem a ser concebidas para acomodar não só o proprietário e os seus hóspedes, mas também os criados e, no caso das quintas propriamente ditas, os agricultores. A ***villa*** transformava-se assim num organismo capaz de albergar várias classes sociais.

Partindo da ***villa*** histórica estruturada de acordo com estes cânones, podemos dizer que, do ponto de vista económico, é possível identificar duas categorias de ***villa***s. Uma categoria é a propriedade agrícola auto-suficiente, ou seja, um sistema baseado na produção de alimentos; a propriedade não só fornece alimentos suficientes para satisfazer as suas próprias necessidades, mas também gera um excedente de bens que, uma vez vendido pelo proprietário nos mercados urbanos, produz lucro. Esta categoria tem muitos exemplos na obra de Andrea Palladio e pode, de facto, ser comparada com uma Quinta no sentido mais literal do termo.

A segunda categoria, a que iremos analisar mais em detalhe, diz respeito ao edifício concebido como uma habitação destinada ao prazer, como um lugar tranquilo, dedicado ao descanso, dentro do qual o cultivo da terra faz parte das actividades de lazer do proprietário e cuja realização e subsequente sustento são

89 Isto não quer dizer que a arquitectura tradicional espontânea não tenha as suas próprias proporções, mas sim que a tipologia agrícola permanece formalmente contínua ao longo do tempo, dando saltos formais mais óbvios apenas por ocasião de revoluções tecnológicas e de uso em quanto na ***Villa*** a procura formal é fundamental .

90 O conceito de modernidade, neste caso, refere-se à modernidade tal como definida no capítulo denominado o manifesto.

91 Ackerman, *The Villa*, 3.

[Fig.136] Villa Angarano, reconhecivel como uma villa agrícola devido aos seus "braços", geralmente conhecidos como "barchesse".

suportados pelo excedente de capital do mesmo.[92] Este é o tipo em que vários arquitectos renascentistas experimentaram a sua mão na constante procura da beleza e harmonia da forma, produzindo ***villa***s das quais, ainda hoje, temos muito a aprender.

A quinta é modificada muito mais lentamente do que a ***villa***: os agricultores, em parte devido às suas condições económicas precárias, sempre mantiveram formas mais tradicionais, que assim permaneceram inalteradas durante séculos. O caso da ***villa*** é diferente:

> *A **villa** constitui uma antítese a tudo isto [a reiteração das formas tradicionais]: raramente revela a tentativa do proprietário ou do arquitecto de se conformar aos costumes do passado [...] mais frequentemente esforça-se por ser o paradigma do estilo arquitectónico mais actual.*[93]

Na verdade, é mais frequente que o proprietário e o arquitecto tentem expressar as manifestações da linguagem arquitectónica mais em voga no seu período histórico. Daí se pode deduzir que a ***villa*** não parece de todo estar vinculada estritamente por princípios compositivos e formais; isto deriva do facto de ter sido criada com o objectivo de satisfazer as necessidades de prazer, descanso e lazer, necessidades que não se caracterizam por uma definição unívoca e evidente, e que são, consequentemente, interpretáveis. É precisamente este enfoque no prazer e no lazer que justifica o interesse e a oportunidade para nela desenvolver uma residência artística, de acordo com o programa do concurso.

Como já foi mencionado, a tipologia da ***Villa*** apareceu na época romana e já

92 Ackerman, 14.

93 Ackerman, 16.

[Fig.137] Cena de simpósio com jogadores de cottabo num fresco do Túmulo do Mergulhador em Paestum.

então era caracterizada como uma habitação de lazer. Contudo, não se pode falar de prazer e lazer na época romana sem mencionar o conceito de ociosidade, que está intimamente ligado à arquitectura das ***Villa***s.

Sobre este assunto, Plínio o Jovem escreve nas suas epístolas:

> *Não sou perturbado por esperanças ou medos, não sou perturbado por qualquer barulho. Falo apenas para mim e para os meus livros. Ó vida inocente e simples! Ó raro e honrado ócio, mais belo, quase, do que qualquer negócio![94] Ó mar, terra, verdadeiro e secreto tempo das Musas.*[95]

Em contraponto, um conhecido provérbio ainda hoje utilizado -***Otium pater vitiorum est***[96]- explicita o valor negativo que a falta de ocupação, o ***Otium***, tem na cultura contemporânea.

A nossa distância ao mundo antigo também pode ser medida indiretamente através dos diferentes significados que as palavras adquirem ao longo dos séculos: é assim que o "raro" e "honrado" ócio se tornou vicioso e preguiçoso.

Para compreender as palavras de Plínio, é importante dar um passo atrás e considerar que o autor vive e trabalha no século I. Nem sequer duzentos anos antes, a Grécia Helénica tinha iniciado o longo processo de transformação que a tornaria um protectorado romano. Este facto é importante porque se considerarmos verdadeiras as palavras de Plutarco nas suas "Vidas Paralelas", então Marcelo - o conquistador de Siracusa em 211 a.C.- foi o primeiro a importar para Roma, não só uma enorme quantidade de obras de arte, mas também *"a alegria de viver,*

94 em latim à palavra "otium" è quase sempre contraposta a palavra "negotium", trata se da vida empenhada, do que não é prazer, fundamentalmente trata-se do trabalho.

95 Pliny the Younger, Ep. I -9.

96 A ociosidade é o pai dos vícios, onde a palavra latina "otium", aqui traduzida como ociosidade acaba por ser sinonimo de preguiça

*o amor ao luxo e ao **Otium**".*

Mais tarde, generais e administradores romanos trouxeram para Roma, das conquistas no oriente, um espólio constituído por obras de arte e prisioneiros de guerra, mas também professores, arquitectos, escultores e pintores gregos. Foi-lhes dada, assim, a tarefa de ensinar a cultura grega aos romanos, como descrito por Plutarco na ***Vida de Aemilius Paulus***, quando por volta de 170-160 a.C. o modelo educacional conhecido como ***paideia*** grega começou a ser integrado na educação dos antigos romanos.

A educação grega difundiu-se, sem substituir integralmente a educação romana que continuava a formar o núcleo fundamental da cultura do povo Romano – desde sempre baseada nas virtudes aristocráticas conhecidas como ***Virtus, Pietas e Iustitia***[97] –, mas estas virtudes estavam destinadas a ser integrados num estilo de vida novo e luxuoso, combinado com a alegria e os prazeres da vida que antes eram considerados, para utilizar palavras mais modernas, quase decadentes.

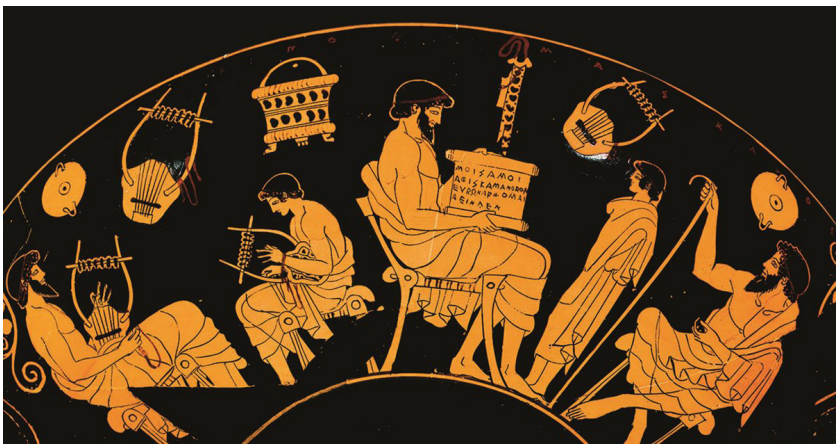
Foi neste momento que desenvolveram o hábito - que logo se tornou uma verdadeira ideologia - de dividir o tempo em dois "espaços": o ***otium*** ou ócio, ou seja, o tempo privado e livre, e o ***negotium*** ou negócio, dedicado aos deveres.

O contraste entre o ócio e o negócio é também evidente a partir da construção do termo ***negotium***, que é composto pelo prefixo ***nec*** e pela palavra ***otium*** e significa literalmente "não-***otium***", isto é, o tempo dedicado aos deveres. Estes deveres retiram tempo para o estudo e para a criatividade, limitando seriamente a possibilidade de introspecção dos indivíduos.

É o caso do ***otium litteratum*** sobre o qual Cícero escreve nas ***Tusculanae disputtationes*** (V-36):

> *O que é mais doce do que a ociosidade literária? Desses estudos através dos quais podemos conhecer a natureza infinita e os céus e os mares.*

97 Valor, Religião e Justiça.



[Fig.138] Kylix que mostra vários aspectos da educação grega: um professor que ensina um rapaz a tocar um instrumento e outro em quanto mostra um papiro a um jovem que está à sua frente.

Um conceito reforçado por Séneca, que afirma, ***"Otium sine litteris mors est et hominis vivi sepultura"***[98] (Ad Lucilium, X 82). Consequentemente, como em Roma era necessário dedicar-se a actividades políticas (***Negocium***), nas pausas destas actividades surgiu uma espécie de mundo privado em que era possível dedicar-se aos prazeres do corpo e do espírito e a actividades de socialização como banquetes, conversas com amigos, jogos, banhos em pequenas termas privadas, caminhadas, caça, entre outras.

Para os romanos, o ***otium*** correspondeu, portanto, a um alívio e libertação das preocupações diárias, a chamada ***relaxatio animi***, mas o aspecto mais importante continuou a ser o exercício do espírito: a assimilação da cultura grega, o entusiasmo pela literatura, a filosofia e a arte.

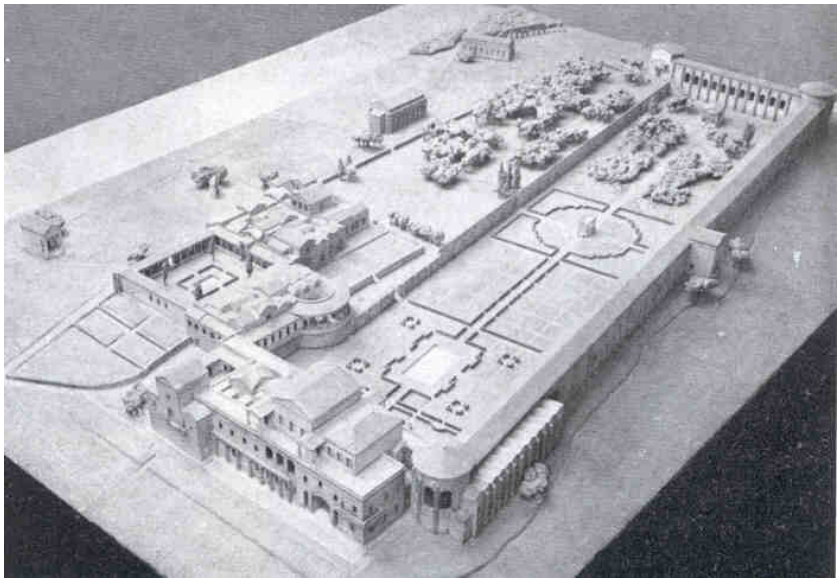
Era nas ***villas*** que os aristocratas romanos conseguiram assumir os modelos de vida e a cultura helénica, muito mais facilmente do que na cidade; nas ***villas*** o decorrer do dia era, de facto, acompanhado de leituras ou recitações, nos banhos, durante as refeições ou durante a caça.[99]

O conceito de Ociosidade Criativa foi ulteriormente desenvolvido pelo sociólogo Domenico De Masi. Na sociedade pós-industrial onde a criatividade predomina sobre a destreza manual, as fronteiras entre trabalho, estudo e jogo tornam-se confusas. Esta fusão gera Ociosidade Criativa: uma situação em que se trabalha sem se perceber que se está a fazê-lo.

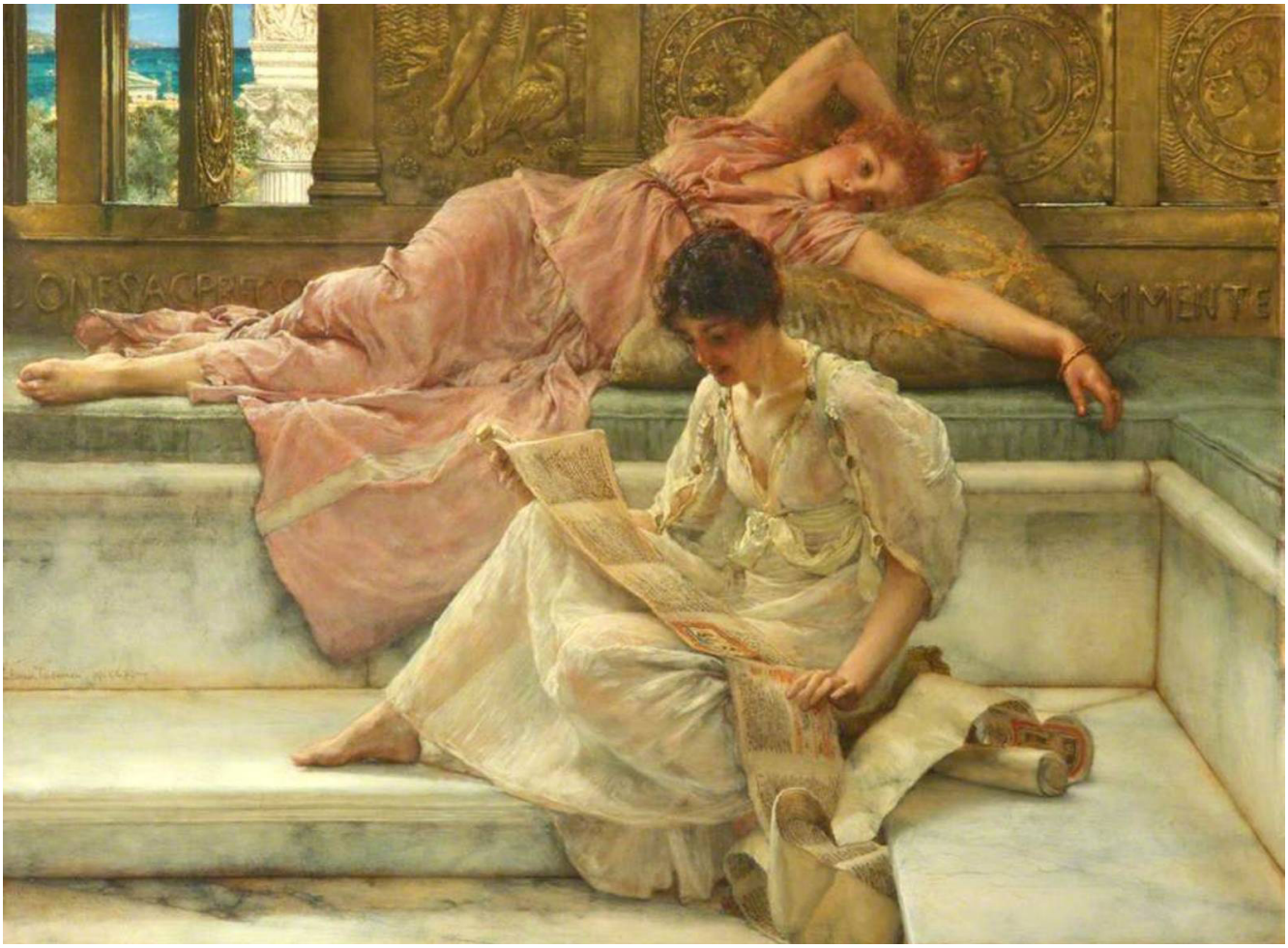
O termo "ociosidade" não deve sugerir uma situação passiva. Para os antigos romanos, o ***otium*** não significava ***dolce far niente***, mas sim um tempo livre

98 o lazer sem literatura é a morte, ou melhor, o enterro de um homem vivo

99 Yvonne Wagner, «Otium Und Negotium in Den Epistulae Plinius; Des Jüngeren. Zwischen Tradition Und Wertewandel», acedido 12 de setembro de 2022, https://www.academia.edu/es/1587656/Otium_und_negotium_in_den_epistulae_Plinius_des_J%C3%BCngeren_Zwischen_Tradition_und_Wertewandel_in_Diomedes_Schriftenreihe_des_Fachbereiches_Altertumswissenschaften_Alte_Geschichte_Altertumskunde_und_Mykenologie_der_Universit%C3%A4t_Salzburg_N_F_5_2010_89_100.



[Fig.139] Villa dei Sette Bassi, reconstrução preservada no Museu da Civilização Romana.



[Fig.140] O Poeta preferido, pintura de Alma Tadema.

de compromissos em que era possível abrir-se à dimensão criativa. Segundo De Masi, uma vez que na sociedade actual a maior parte do trabalho repetitivo e aborrecido foi delegado às máquinas, o homem ficou mais disponível para a criatividade.

Se olharmos à tradição das fábulas antigas, poderíamos pensar na Cigarra e na Formiga de Ésopo como dois modelos opostos de abordagem à vida e ao trabalho. Enquanto a Cigarra se dedica ao ócio, mas não é nada criativa, não produz riqueza, desfrutando simplesmente da vida, a formiga é demasiado trabalhadora e acumula riqueza (sob a forma de provisões alimentares) mas não desfruta da vida e morre de fadiga. No entanto, de acordo com o conceito de "Ociosidade Criativa" estes dois modelos opostos coexistem. A Ociosidade Criativa é uma síntese "hegeliana" destas duas teses antitéticas: o prazer e o dever. Ao aprendermos a arte da ociosidade criativa somos capazes de misturar o prazer do jogo com o "dever" do estudo e do trabalho, até se tornarem um todo no qual, precisamente

porque os limites se perdem, a componente cansativa do trabalho é cancelada e a componente criativa e, portanto, utilitária da criatividade derivada do prazer do jogo, é recuperada.

Contudo, é necessário esforço e uma boa dose de Optimismo Realista[100] para tentar alcançar estes dois objectivos aparentemente antitéticos e opostos. O Optimismo é útil para acreditar que uma vida em que se pode dar ao luxo de jogar e ser criativo seja possível, enquanto que o Realismo é útil para usar a criatividade no próprio trabalho, fazendo da Ociosidade Criativa a fonte de riqueza teorizada por Domenico DeMasi.

O desejo de possuir um espaço isolado dedicado ao lazer gera outro aspecto fundamental que contribui para determinar a natureza da ***villa***: a sua relação com a cidade.

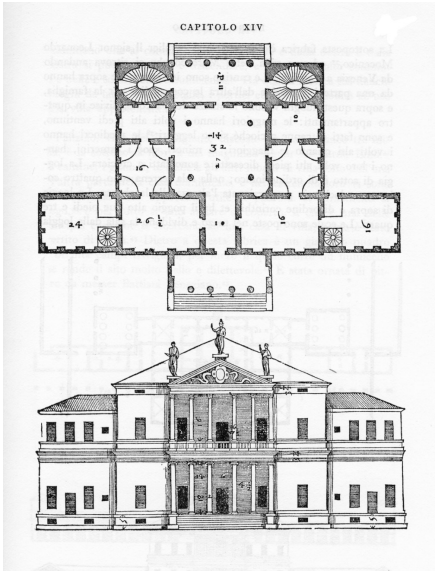
> *Existe não para desempenhar funções autónomas, mas para contrabalançar os valores e vantagens da vida urbana.*[101]

A Cidade e a ***Villa*** estão assim inextricavelmente ligadas: a segunda é uma "entidade satélite" da primeira, e esta condição também a reflecte economicamente, na medida em que é geralmente financiada por excedentes que os mecenas obtêm do comércio urbano. Finalmente, é interessante sublinhar como a tipologia da ***villa***, satisfazendo as necessidades das pessoas que vivem na cidade, é de facto a encarnação de conceitos burgueses. Apesar de até ao século XIX ser uma prerrogativa exclusiva das pessoas aristocráticas, dotadas de poder e prestígio, de facto, entre o final do século XVIII e o início do século XIX, o carácter da ***villa*** sofreu uma transformação radical causada por desenvolvimentos sociais e económicos que a tornaram acessível, não só aos cidadãos mais ricos, mas também a vastos segmentos da classe média. A tipologia, como mencionado anteriormente, deriva do desejo das pessoas abastadas de se refugiarem num lugar isolado, de lazer e entretenimento, longe da vida citadina, mas é no fundo uma ideia universal.

A difusão desta tendência traz à luz um conceito fundamental no processo: a ideologia da ***villa***.

> *O significado da ideologia da **villa** está enraizado no contraste entre o campo e a cidade, em que as virtudes e os prazeres de um são apresentados em antítese aos vícios e excessos do outro.*[102]

[Fig.141] O plano e a elevação da Villa Cornaro do tratado 1570 do Palladio.



100 De acordo com Martin E. P. Seligman, o Otimismo Realista é a síntese virtuosa da capacidade de considerar dados reais e objetivos, mas procurando positividade neles sem negar os aspectos negativos da situação atual. O Otimismo Realista procura alcançar os seus objectivos mesmo a partir de uma situação que ainda não é perfeita. O lema do realista optimista não é "tudo é positivo", mas "esta é a situação... mas com esforço vou conseguir corrigir as coisas, aprendendo a fazer o que ainda não sei fazer!"

101 Ackerman, *The Villa*, 3.

102 Ackerman, 7.

A vida longe das cidades parece idílica aos olhos do cidadão rico: ele idealiza a vida no campo e assim que tem oportunidade, investe as suas poupanças na compra de uma propriedade para satisfazer a sua necessidade de paz e prazer. Ligado à terra para a sua subsistência, o camponês, por outro lado, sofre a vida no campo como condição necessária, não a considerando de todo uma situação agradável e serena, mas sim ansiando fortemente pelo conforto da vida na cidade.

Por esta razão, a necessidade do cidadão urbano de refugiar-se na tranquilidade da paisagem rural é mais uma necessidade psicológica do que uma necessidade efetiva. A natureza e a vida em contacto com ela são assim idealizadas, percebidas como uma excelente oportunidade de recreação, como a situação mais vantajosa para a paz de espírito: transforma-se assim quase num mito, um conceito intocável enraizado no inconsciente e, consequentemente, irrefutável.

A cultura da ***villa*** também parece ser fortemente ilustrada pela produção literária, principal fonte de difusão do conhecimento em épocas passadas. A literatura, de facto, representa outro factor que contribuiu para a divulgação da ideologia que se desenvolveu em torno do conceito de ***villa***: os escritos que, em diferentes períodos, se referem a este assunto, delinearam lentamente a ideia da ***villa*** que se formou na imaginação comum. Como é fácil de compreender neste momento, dadas as suas origens, a referência à vida na ***villa*** e no campo pode ser encontrada na literatura latina, em particular nos tratados agronómicos de Catão e Varro ou nas cartas de Plínio, o Jovem; o assunto continuou então a ser objecto de reflexão e foi sendo tratado ao longo dos séculos. Em particular, é amplamente discutido por escritores e tratadistas renascentista, especialmente Palladio, e chega até ao movimento moderno, com os escritos de Le Corbusier.

No entanto, a ideologia da ***villa*** do campo não é apenas um legado do discurso arquitectónico, mas também e sobretudo uma representação da socie-

[Fig.142] Frame do filme "Pride and Prejudice", 2005.

dade. Não é por acaso que a maior parte dos romances de Jane Austen se passam-se em ***villa***s exuberantes no campo inglês.

Apesar das obras literárias sobre este tema pertencerem a períodos históricos muito diferentes, as ideias expressas parecem ter muitos pontos em comum, uma vez que os benefícios da vida no campo parecem idênticos ao longo dos séculos. Os argumentos são sempre os mesmos: o trabalho físico da terra como meio de purificação do conforto da cidade, a saúde do corpo adquirida através do exercício e a pureza do ar, o repouso, a recreação, o exercício da mente posta em prática através da leitura e da promoção de tertúlias com personagens virtuosos, o relevo alcançado através da contemplação da paisagem e, para os interessados, a possibilidade de exercitar as Artes.

Estes fenómenos contribuem assim, significativamente, para a génese da tipologia da ***villa***, que deve a sua origem e desenvolvimento precisamente à associação colectiva partilhada do conceito de prazer e paz de espírito que se alcançam a partir da vida no campo.

De um ponto de vista volumétrico, porém, partindo da Roma antiga, ou seja, desde o primeiro aparecimento da tipologia da ***villa***, apareceram dois modelos formalmente opostos: a ***villa*** compacta, cúbica e a ***villa*** aberta e articulada. A primeira, precisamente porque a sua forma compacta revela uma falta de independência em relação aos exemplos urbanos, encontra a sua expressão mais conseguida nos subúrbios densamente povoados, onde a fronteira entre a cidade e a periferia não está claramente definida. Esta tipologia, cujo equivalente urbano é o palácio renascentista (embora este tenha uma relação com a envolvente invertida comparado com a ***villa***), é na realidade o antepassado directo da ***Villa Altissimo***, um edifício compacto situado num contexto mais ou menos natural. A segunda, por outro lado, é mais adequada ao contexto natural e, graças à sua forma aberta, convida à identificação do ambiente natural circundante com um local de descanso e calma.[103] As duas tipologias estão, portanto, ligadas a um tipo diferente de relação com o ambiente circundante: a moradia em forma compacta, frequentemente localizada em áreas isoladas, pontua e marca o ambiente circundante, enquanto a moradia em estrutura aberta e articulada se torna parte integrante do mesmo, imitando as formas da natureza também através da irregularidade da disposição dos elementos que a compõem.

Exemplares famosos do caso da ***villa*** compacta, embora de período renascentista, são a ***Villa Lante no Monte Janiculum***, em Roma (da qual, além disso, ***Villa Altissimo*** parece seguir a matriz compositiva) e a ***Villa Medici***, em Fiesole. Em ambos os casos, a relação com a paisagem é o que dá força à arquitectura da ***villa***, uma posição privilegiada em terrenos elevados a partir dos quais se pode dominar a paisagem, surgindo como volumes puros contra a envolvente verde.

103 Ackerman, 17.

[Fig.143] Villa Lante em Roma, fotografada a partir do miradouro Janiculum.

[Fig.144] Villa Medici em Fiesole com terraços renascentistas.

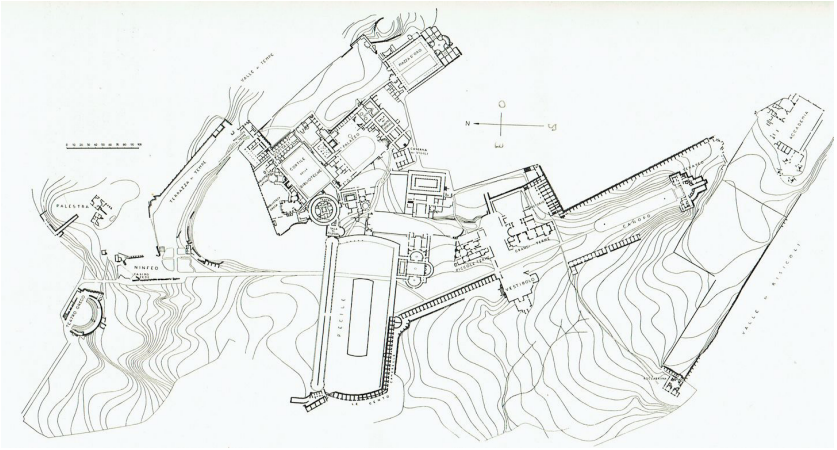
A ***villa*** aberta, por outro lado, é uma tipologia que, na sua fase inicial, pode ser identificada com a ***Villa*** de Hadrian, em Tivoli. Este exemplo permite-nos compreender como estas ***villa***s eram inicialmente consideravelmente grandes e caracterizadas por traçados orgânicos, construídos com o objectivo de alcançar uma relação dialéctica com a paisagem.

Os arquitectos renascentistas e maneiristas, no entanto, trabalharam de forma diferente: fortes defensores da necessidade de tornar legível a antítese entre natureza e cultura, produziram obras em que a fronteira entre estes dois elementos foi sempre clarificada, e foram os promotores de uma ideologia que o arquitecto Álvaro Siza também subscreve: a arquitectura e a natureza pertencem a dois mundos diferentes, a primeira não deve tentar imitar a segunda porque a segunda será sempre melhor, mas com ela deve dialogar.[104]

De facto, a única relação com a natureza visível nas ***villa***s de tipo aberto do período renascentista é aquela entre a arquitectura e o jardim, rigorosamente planeada em pormenor pelo arquitecto, que é simultaneamente um artista e um paisagista e está, por isso, imbuída de uma natureza completamente sujeita ao controlo humano.

Esta mudança de rumo é resolvida da seguinte forma: os arquitectos renascentistas estavam fortemente convencidos de que as antigas ***villas*** romanas eram construídas com base num plano clássico e, consequentemente, portadoras de valores arquitectónicos tais como simetria axial, rigor, proporções racionais, e todos os outros princípios em que se baseava a sua concepção do legado da cultura antiga. Na realidade, como mencionado anteriormente, as ***villa***s romanas abertas eram tudo menos simétricas; pelo contrário, caracterizavam-se por planos

104 Entrevista em Kenneth Frampton e Blackwood Michael, Alvaro Siza: Transforming Reality, 2004, https://michaelblackwoodproductions.com/project/alvaro-siza-transforming-reality/.



[Fig.145] Planimetria de Villa de Hadrian.

irregulares que o olhar renascentista teria considerado desarmônicos, baseados em vários eixos; esta conclusão só foi possível após a descoberta de Pompeia e Herculano, graças à qual muitos outros exemplos antigos puderam ser reconstruídos.

Ao longo dos séculos, ambas as tipologias têm tido um seguimento. A ***villa*** compacta, que através do seu rigor formal alcançado pela ordem, simplicidade, e falta de ornamentação, contrapõe-se à vegetação desordenada e orgânica da envolvente, e tem inspirado projectos de considerável importância na história da arquitectura, designadamente desde a ***Villa Godi***, de Palladio, terminando com a ***Ville Savoye***, de Le Corbusier ou a ***Villa Tugendath***, de Mies Van der Rohe.

Em conclusão, de acordo com a ideologia comum que associa a ***villa*** a uma relação inescapável com o campo circundante, pode, portanto, dizer-se que a ***villa*** de forma aberta cumpre melhor esta tarefa do que a ***villa*** compacta, procurando fazer parte, por oposição, a uma posição de contraste.

Isto equivaleria a dizer que a tipologia aberta é uma ***villa*** mais coerente com aqueles princípios fundamentais que a querem intimamente ligada à vida no campo. No entanto, a tipologia que melhor se relaciona com a vida moderna é sem dúvida a tipologia compacta, como corroboram as palavras de G. Bachelard. A propósito do exposto Bachelard afirma:

> *...uma casa é antes de mais um ser concentrado; ou seja, evoca uma consciência de centralidade. A casa é um ser vertical, cuja verticalidade é assegurada pela polaridade da cave e do sótão. Estes extremos são antitéticos na medida em que representam a oposição entre a racionalidade do telhado, que declara imediatamente a sua função de abrigo para o homem que teme a chuva, e a irracionalidade da cave, que é principalmente o ser escuro da casa.*[105]

A relação entre o edifício e o solo é estabelecida através do contacto directo

105 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (Penguin, 2014).

do corpo do edifício. A única mediação entre o solo natural e o plano artificial é a presença de um pódio (estilóbata, embasamento, plataforma, terraço) necessário para regularizar e compensar a irregularidade da base. A organização funcional segue as oportunidades sugeridas pela morfologia do terreno. Se, do topo onde se situa a entrada da casa e a zona nocturna, a zona mais privada, prevalece uma observação mediada pela natureza, no embasamento, onde se desenvolve a zona de habitação, a relação com o jardim é mais directa porque mais uma vez, entre a casa e a floresta, entre dimensão doméstica e natureza, existe um pódio.

Com o tempo, a ***villa*** torna-se numa manifestação tangível dos mitos que contribuíram para a sua génese. Estes mitos podem ser identificados com uma série de ideias partilhadas, pensamentos que ao longo do tempo se desenvolveram na imaginação comum em torno do conceito de ***villa*** e originaram a sua construção: a relação com a natureza, vivida tanto com o desapego como com a integração; a relação entre natureza e artifício; a ligação inquestionável com o poder; e o sentimento de orgulho, tanto de classe como nacionalista.

Para este fim, uma definição que nos pode ajudar a compreender o papel da tradição na transmissão do significado da arquitectura é a de Le Corbusier no ***Almanach d'architecture moderne*** de 1925:

> *Estrutura é, antes de mais, toda e qualquer obra de arte. Se, contudo, a obra de arte individual deve ser entendida como uma estrutura, deve ser percebida - e de facto já criada - tendo como pano de fundo certas convenções artísticas (fórmulas) dadas pela tradição artística residente na consciência do artista e do perceptor (utilizador). Precisamente através do confronto com as realizações artísticas do passado, que se tornaram a propriedade comum do passado e, portanto, já não mudam, e em oposição a elas as relações dialécticas entre os componentes, bem como o seu equilíbrio, tornam-se perceptíveis dentro da obra.*[106]

106 Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne: documents, théorie, pronostics, histoire, petites histoires, dates, propos standarts, apologie et idéalisation du standart, organisation, industrialisation du bâtiment* (Editions Connivences, 1980).

[Fig.146] Villa Tugendhat, Mies Van der Rohe, 1929–1930.

[Fig.147] Villa Savoy, Le Corbusier, 1931.

Segue-se que, durante a construção do edifício, nenhum elemento é deixado ao acaso: cada parte da ***villa***, desde a sua localização, à sua forma geral, até ao mais pequeno pormenor, exprime assim um significado. Os significados que o arquitecto e o proprietário desejam transmitir, sendo apenas compreensíveis para um círculo restrito de pessoas capazes de os interpretar. São extrapolados de costumes arquitectónicos antigos que contribuem para dar um maior significado cultural a todo o organismo. Por exemplo, a relação de ligação com a natureza manifesta-se através da forma da ***villa de tipo aberto*** que, com o seu plano assimétrico e aberto, tende a expandir-se para a paisagem circundante e tenta mascarar-se dentro dela, utilizando formas, materialidades e tonalidades em linha com as que caracterizam o local. Por outro lado, uma ***villa*** com uma forma compacta e monolítica, situada num pódio e distinguida por cores puras e proporções harmoniosas, revela um desejo de externalizar um desprendimento conceptual do seu local de acolhimento.

No projecto este mesmo desprendimento é procurado observando a ***Villa Altissimo*** a uma certa distância, designadamente através do novo reboco vermelho amaranto nas paredes exteriores que propusemos; ao contrário do que se poderia pensar, esta escolha tem o papel de realçar os dois componentes, tanto o construído como o natural.

Não é por acaso que um tema de importância fundamental na análise do simbolismo das ***villas*** é o da relação entre a natureza e o artifício, que se exprime geralmente através da imitação:

> *A dialéctica entre natureza e artifício exprime-se na imitação paradoxal das formas naturais por elementos produzidos pelo trabalho do homem.*[107]

107 Ackerman, *The Villa*, 31–32.

[Fig.148] Vislumbre do Palazzo Te Mântua, Giulio Romano.

Este conceito é claro com a utilização de alvenaria rústica que o Giulio Romano introduz nas suas ***villa*** maneiristas, por exemplo. Essa alvenaria foi criada com a intenção de dar às colunas a aparência de superfícies de pedra rugosas e, portanto, naturais. Alguns arquitectos decidiram mais tarde utilizá-lo alternadamente com superfícies polidas, a fim de manifestar ainda mais o contraste entre natural e artificial. Finalmente, a expressão do poder e a manifestação de um sentimento de classe e orgulho nacional são veiculados através da inclusão, na concepção de algumas ***villa***s renascentistas, de elementos retirados do vocabulário arquitectónico dos castelos feudais, tais como torres, baluartes e ameias, símbolos claros de poder e autoridade. Estes exemplos mostram que todas as ***villa***s nos vários períodos históricos foram de alguma forma portadoras de significados intrínsecos que muitos arquitectos trabalharam, interpretando-os de uma forma pessoal; como Andrea Palladio, que mais do que qualquer outro arquitecto nas suas ***villa***s tentou conceber formas de transmitir mensagens diferentes, por vezes até contraditórias.

[Fig.149] Casa Malaparte de Adalberto Libera, um encontro entre o natural e o construído.

[Fig.150] O Atelier, Visualização do projecto, proposta final.

O Atelier

E nesta comunicação meditativa, que se fazia cada vez mais próxima, a distância entre as coisas e o eu contemplativo ficou abolida [...], de modo que a imagem finalmente alcançada, a contra-imagem que respondia ao pintor, era ao mesmo tempo a sua auto-representação.

Werner Haftmann, sobre o atelier de Giorgio Morandi.

Entre os elementos de uma sala, o mais maravilhoso é a janela. O grande poeta americano W. Stevens provoca o arquitecto: "Que fatia de sol tem a sua casa?". Parafraseando: que fatia de sol entra no teu quarto? Que gama de modulações oferece a luz, de manhã à noite, de dia para dia, de estação para estação, ao longo de todo o ano? Gratificantes e imprevisíveis são as possibilidades dadas ao arquitecto na escolha de uma abertura através da qual, manchas de luz solar brincam nas portas e no limiar, entram, movem-se e desaparecem.[108]

Da análise da evolução histórica das residências artísticas apresentada nos

108 Louis Kahn, «La stanza, la strada e il patto umano», *casabella* (1973).

[Fig.151] Alberto Giacometti no seu estúdio, fotografado por Ernst Sheidegger.

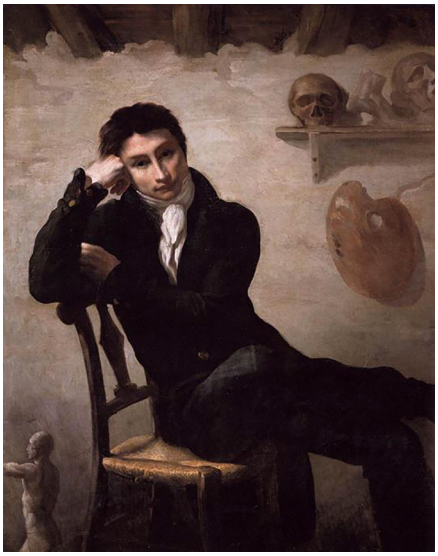
capítulos anteriores, o atelier emerge como a unidade espacial fundamental na definição da própria residência.

Enquanto espaço de vida e criação, arquivo denso de materiais e pensamento, oficina e vitrina exclusiva, mas também lugar secreto de intimidade privilegiada e densas negociações, o atelier sempre foi parte crucial do sistema artístico. Quer seja uma oficina ou uma fábrica, uma alcova ou um salão literário, um escritório imaculado ou uma oficina caótica de imagens e fracassos, um sótão, uma praça ou uma secretária, o estúdio do artista representa um objecto de análise complexo e inelutável, um desafio e uma promessa para aqueles que pensam na história da arte como um questionamento da obra, mas também dos seus significados e da sua recepção entre coleccionadores e quem a expõe. Importa ainda considerarmos as diferentes condições, das relações plurais que, cada vez, têm orientado a sua produção .

"L'atelier travaille",[109] Jean-Louis Flecniakoska escreveu, trabalha não só porque a especificidade do ambiente em que a obra é criada afecta inevitavelmente as escolhas do artista - e muito tem sido discutido, por exemplo, sobre como certas soluções estilísticas estão ligadas à conformação física de cada atelier[110] -, mas também porque, para além dos tempos históricos e das tendências poéticas, o atelier sempre foi um auto-retrato, mesmo inconsciente, do artista, um espelho e uma impressão, por vezes literal como no caso das paredes arranhadas do lendário atelier de Alberto Giacometti, que não é apenas um vestígio, um resíduo, mas um componente activo nos processos criativos que o espaço do atelier tanto acolhe como estimula.

Além disso, o facto do atelier não ser um recipiente inerte, mas sim de ser um espaço que vive em profunda cumplicidade com o artista e com o seu trabalho é atestado pelos numerosos quadros (mas também esculturas) dedicados ao longo dos séculos a este lugar singular. Auto-retratos nos quais o artista mostra-se a trabalhar ou a reflectir sobre a própria obra - basta pensar no "Retrato de um Artista no seu Atelier" de Gericault, de 1820, um verdadeiro manifesto da concepção Romântica da arte. Estas obras documentam a relação simbiótica do artista com o seu espaço de trabalho, mesmo quando, em tempos mais recentes, estes espaços se tornaram temporários e decididamente públicos devido a práticas cada vez mais difundidas de ***site specific Art***.

O facto do atelier ter sempre mantido, tanto nos tempos antigos como contemporâneos, uma natureza dupla, privada e pública, é na realidade uma relação, de facto, agora estabelecida, não só porque o atelier já representou um local de trabalho partilhado, bem como um mercado, como é o caso das ***Bottega d'arte***, mas também porque o atelier assumiu explicitamente um significado político deci-



[Fig.152] Theodore Gericault, auto-retrato de um artista no seu atelier, 1820.

[Fig.153] Moralis na sua casa em Aegina.

109 Jean-Louis Flecniakoska, «L'image dans le secret de l'atelier», *Revue des Sciences Sociales* 34 (2005): 16.

110 Svetlana Alpers, *The vexations of art: Velázquez and others* (New Haven [Conn.]: Yale University Press, 2005), 9–45 onde entre outras coisas lemos: "O estúdio serve como um lugar para realizar experiências com luz não possível na luz universal difusa ou na luz solar directa do mundo exterior.

sivo, especialmente em certas épocas, como afirma sem hesitação o magnílo-quo quadro de Courbet, ***L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années dans ma vie artistique*** (1855). Trata-se de uma obra gigantesca, objecto de infinitas interpretações, certamente "*um dos documentos mais exaus-tivos do século XIX, um heteróclito* ***theatrum mundi*** *em que*", segundo a tese de Werner Hofmann, "*a primeira metade do século se reúne e a segunda metade é preparada*",[111] uma pintura em que, como o próprio Courbet deixou claro numa conhecida carta ao seu amigo Champfleury, que também é retratado na obra, "*é o mundo que vem a ser pintado*".

O atelier é, portanto, não só um lugar de concentração necessária e de isola-mento produtivo para o artista - *"o pintor ou desenhador deve ser solitário"*[112] suge-ria Leonardo -, mas é também um lugar de trocas sociais, de encontros selecio-nados. É o espaço em que, pela primeira vez, a obra se expõe ao risco de outros olhares, oferecendo-se ao julgamento segundo rituais bem codificados, forte-mente influenciados pela presença - uma mediação, mas também um obstáculo - do artista.[113]

[Fig.154] Courbet, "L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années dans ma vie artistique", 1855.

111 Werner Hofmann e Gustave Courbet, *L'atelier Courbet, l'Ottocento e il quadro del secolo* (Roma: Donzelli, 2012), 12.

112 Leonardo (da) Vinci, *Trattato della pittura* (Stamperia de Romanis, 1817), sec. 48.

113 Mary Jane Jacob e Michelle Grabner, eds., *The Studio reader: on the space of artists* (Chicago ; London: University of Chicago Press, 2010), 170–92.

Não é certamente coincidência que os estudos dos artistas não só tenham alimentado muitas páginas de literatura - como podemos deixar de recordar a descrição do estúdio do Pourbus em ***Le Chef-d'œuvre inconnu*** de Honoré de Balzac,[114] sucessivamente retratado pelo Pablo Picasso- como também tenham encontrado a atenção de fotógrafos, que se revelaram intérpretes conscientes e cúmplices íntimos de uma condição, oferecendo perspectivas e lançando luz - as luzes sombrias do Brassaï ou as luzes cristalinas do Lieberman, para citar dois dos casos mais significativos neste sentido[115] - sobre uma realidade que, no entanto, permanece elusiva, inextricavelmente ligada como está à experiência existencial, singular e irrepetível do artista.

Esta impossibilidade radical torna ainda mais urgente para a história da arte e para a história da arquitectura actual, tentar finalmente abrir o estudo do espaço do atelier, identificando, sempre que possível, constantes e transformações, reconstruindo situações específicas e contextos circunscritos, concentrando-se em casos específicos, mas também delineando possíveis orientações interpretativas, propostas críticas que, partindo da análise das fontes, são capazes de oferecer diferentes orientações de estudo, outros materiais para um trabalho, ainda por fazer sobre os ateliers dos artistas.

Na sua diversidade, os ateliers denotam, assim, um cenário vital, um campo aberto de investigação que reconhece neste espaço a existência de uma encruzilhada de interesses e significados. Trata-se de um programa ainda misterioso e talvez nunca verdadeiramente conhecido, se de facto, como escreveu o escultor francês Tony Grand:

> *Para além do folclore, o atelier é uma coisa especial, da qual ninguém entende nada, nem mesmo o autor. São lugares de geometria variável que não são de todo explícitos.*[116]

Uma geometria variável, por vezes propositadamente instável, da qual esta dissertação tenta identificar alguns pontos fixos.

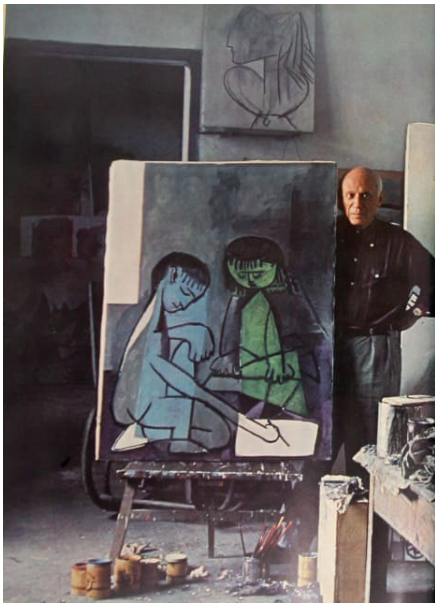
A nível arquitectónico, porém, sabemos que no atelier prevalece uma dimen-

[Fig.155] Honore de Balzac, "Obra prima ignorada", ilustrações de Pablo Picasso.

114 Porbus inclinou-se respeitosamente, mandou entrar o rapaz, julgando que vinha acompanhando o velho, e pouca atenção lhe deu, mesmo porque o neófito permanecia sob o fascínio que devem experimentar os pintores natos diante do primeiro ateliê que conhecem, onde se revelam alguns dos procedimentos materiais da arte. Uma claraboia, no teto, iluminava o ateliê de mestre Porbus. Concentrada numa tela presa ao cavalete, mal tocada ainda por três ou quatro traços brancos, a luminosidade não alcançava as escuras profundezas dos recantos da ampla sala; alguns reflexos extraviados, porém, acendiam na sombra avermelhada uma faísca prateada no bojo de uma couraça de retre pendurada na parede, riscavam, num sulco súbito de luz, a cornija esculpida e encerada de um antigo aparador coberto de louças curiosas, ou salpicavam com pontos brilhantes a textura granulosa de umas velhas cortinas de brocado dourado, de pregas grandes e desfeitas, jogadas ali para servir de modelo. Manequins de gesso, fragmentos e bustos de deusas antigas, amorosamente polidos pelo beijo dos séculos, juncavam as mesinhas e os consolos. Incontáveis esboços, estudos a três lápis,2 sanguina ou pena cobriam as paredes até o teto. Caixas de tinta, garrafas de óleo e solvente, mochos derrubados só deixavam um estreito caminho para se chegar debaixo da auréola projetada pela alta cúpula de vidro, cujos raios caíam em cheio sobre o rosto pálido de Porbus e a cabeça ebúrnea do homem singular.
Honore De Balzac, *Obra prima ignorada e outras historias* (LEBOOKS EDITORA, 2020).

115 Brassaï, Les artistes de ma vie, Denoël, Paris 1982, The Artist in His Studio: Text and Photographs by Alexander Liberman Mary Bergstein, «"The Artist in His Studio": Photography, Art, and the Masculine Mystique», Oxford Art Journal 18, n.o 2 (1995): 195–215.

116 Catherine Lawless, *Artistes et ateliers*, Rayon art (Nîmes: J. Chambon, 1990), 177.



[Fig.156] Brassaï, "Henri Matisse et son modèle", 1939.

[Fig.157] Alexander Libermann, artista no seu atelier: Picasso.

são maquinista e eficiente: fazer, experimentar e tentar são as condições operativas que o caracterizam.

Com esta ideia em mente, para falar do Atelier é necessário falar da luz como a principal e mais comum ferramenta de trabalho do artista, uma vez que a luz é um dos elementos fundamentais que torna a matéria perceptível. Na Grécia antiga, havia a palavra "***techně***", que é frequentemente traduzida como "arte"."-***Techně***" pressupunha o domínio de um processo de produção, físico e, portanto material. Tal matéria física, pelo menos de acordo com a ideia clássica da Arte, é indispensável, apesar do facto de, atualmente, um artista (geralmente referido como uma pessoa cuja actividade se expressa no campo da arte) ser uma pessoa que expressa a sua personalidade através de um meio que pode ser figurativo ou performativo e não estritamente material.

Portanto, a atenção, o controle e a manipulação da luz são operações arquitectónicas que mais do que qualquer outra explicam a essência do atelier como um lugar destinado a um trabalho específico: por exemplo esculpir ou pintar. Curiosamente, a negação total da luz no espaço também pode ser uma condição do trabalho artístico. Basta pensar na fotografia, uma forma de arte em que a captura da luz é a essência principal, mas que na sua forma analógica necessita de ambientes escuros para permitir os processos essenciais de desenvolvimento e impressão.

Em cada edifício a modulação da luz é feita de uma forma característica. Varia a sua intensidade e carácter de acordo com o ambiente, as estações, a hora do dia e as qualidades dimensionais e os materiais dos obstáculos que encontra.

Segundo Luigi Franciosini, podemos distinguir brevemente duas formas de explicar a relação entre o espaço e as fontes de luz:

> *A] a luz natural do sol e da lua é directa e indeterminada; difunde-se no ambiente de uma forma inconsciente e podemos chamar-lhe atonal.*
>
> *B] a luz natural do sol e da lua é intencional e consciente (guiada); difunde-se alterando o seu caminho normal através de dispositivos técnicos configurados para melhorar os efeitos de iluminação dentro do espaço, podemos chamar-lhe de tónica.*[117]

Para a arquitectura, a luz é um facto externo que não podemos modificar; se não podemos actuar sobre a fonte, sobre a origem, podemos actuar sobre o filtro: podemos estudar a exposição e disposição das aberturas, a suas formas, os materiais e as cores dos elementos arquitectónicos interceptados pelas trajectórias dos raios de luz.

A luz solar é uma parte fundamental na concepção de um edifício. Como diz

117 Luigi Franciosini, «Casa per artisti».

[Fig.158] Braque no seu estúdio, 1966.

[Fig.159] Calder no seu estúdio de Roxbury, 1941.

Francesco Venezia:

> *através do cálculo, da matemática e da geometria preparamos apenas uma metade do edifício; a outra metade desdobrar-se-á à luz das horas, dos dias, das estações do ano.*[118]

Está para além do nosso poder garantir que o sol não tenha efeito na arquitectura. Não devemos sofrer os efeitos da luz solar, mas sim prever, controlar e planear para eles. "***Temos de conceber sombras bonitas***";[119] mas como?

Cada ponto da Terra tem as suas próprias condições astronómicas dependendo da latitude, longitude e altitude. Idealmente, os efeitos da luz num edifício são os mesmos que serão daqui a cem anos, e ao estudar geograficamente a localização, é possível prever o caminho da luz, a sua duração e as sombras que lançará sobre os elementos horizontais e verticais do edifício.

"***Nunca brise-soleil móveis. Os brise-soleil devem ser fixos. É o sol que se move***".[120] Esta frase de Le Corbusier é utilizada por Francesco Venezia para destacar um conceito fundamental, nomeadamente a arquitectura como medida das coisas e, portanto, também do tempo, através do estudo e da concepção de sombras.

O projectista tem a tarefa de conceber as partes do edifício de modo que as sombras produzidas sejam previstas e controladas, verdadeiros elementos em mudança da composição juntamente com as fixas: voltamos assim ao ponto de partida, "*temos de conceber sombras úteis e bonitas*".

118 Francesco Venezia, *Che cosa è l'architettura: lezioni, conferenze, un intervento*, 2. ed (Milano: Electa, 2013), cap. Il controllo della luce.

119 Venezia, cap. Il controllo della luce.

120 Francesco Venezia, Rosaria Gargiulo, e Gabriele Petrusch, *La Torre d'ombre, o, L'architettura delle apparenze reali* (Venezia: Arsenale, 1988).

[Fig.160] Villa Girasole no centro do sistema de carris que lhe permite rodar.

[Fig.161] Detalhe do sistema de blindagem do Institut du monde arabe .

[Fig.162] Le Corbusier's Shadow Tower em Chandigarh, Índia. 1952.

Francesco Venezia prossegue, dizendo

A arquitectura é uma medida das coisas e, portanto, também do movimento do sol que o edifício, parado, deve tornar legível. Como? através da disposição dos efeitos que o sol "em movimento" produz no edifício: o conjunto de sombras.[121]

Venezia faz esta distinção ao falar dos mecanismos propostos no ***Istitut du monde arabe*** construído em Paris, mecanismos esses que seleccionam a luz nas salas do edifício de acordo com a hora do dia. No entanto, as suas declarações tomam a sua deixa do edifício de apartamentos conhecido como a ***Villa*** Girassol, desenhada por Angelo Invernizzi, entre 1929 -35, um caso particular em que é toda a casa que gira perseguindo (ou fugindo) do sol.

Resumindo, a arquitectura é medida das coisas, onde medição significa a existência de um processo cognitivo que faz uso da comparação entre elementos. Arquitectura é, portanto, também uma manifestação do conhecimento do movimento solar.

Embora esteja parcialmente para além do controle do arquitecto, a utilização da luz tem também um forte valor simbólico.

Um exemplo evidente encontra-se na pintura de Jan Van Eyck (1390-1441) intitulada Nossa Senhora da Igreja. Um raio claro de luz solar é filtrado através do vitral da catedral. Brilha na abertura da janela superior; agarra as nervuras das abóbadas e cai no chão em duas manchas de luz. A luz na igreja vazia transmite paz e a grandiosidade etérea da virgem. Não sabemos se as condições de iluminação são realistas e fiéis ao modelo da igreja representado na pintura, particularmente em relação à virgem representada fora de escala, quase como uma ordem gigante de Miguel Ângelo, mas sem dúvida podemos perceber imediatamente o valor da luz e a sua capacidade de guiar o observador e criar significados.

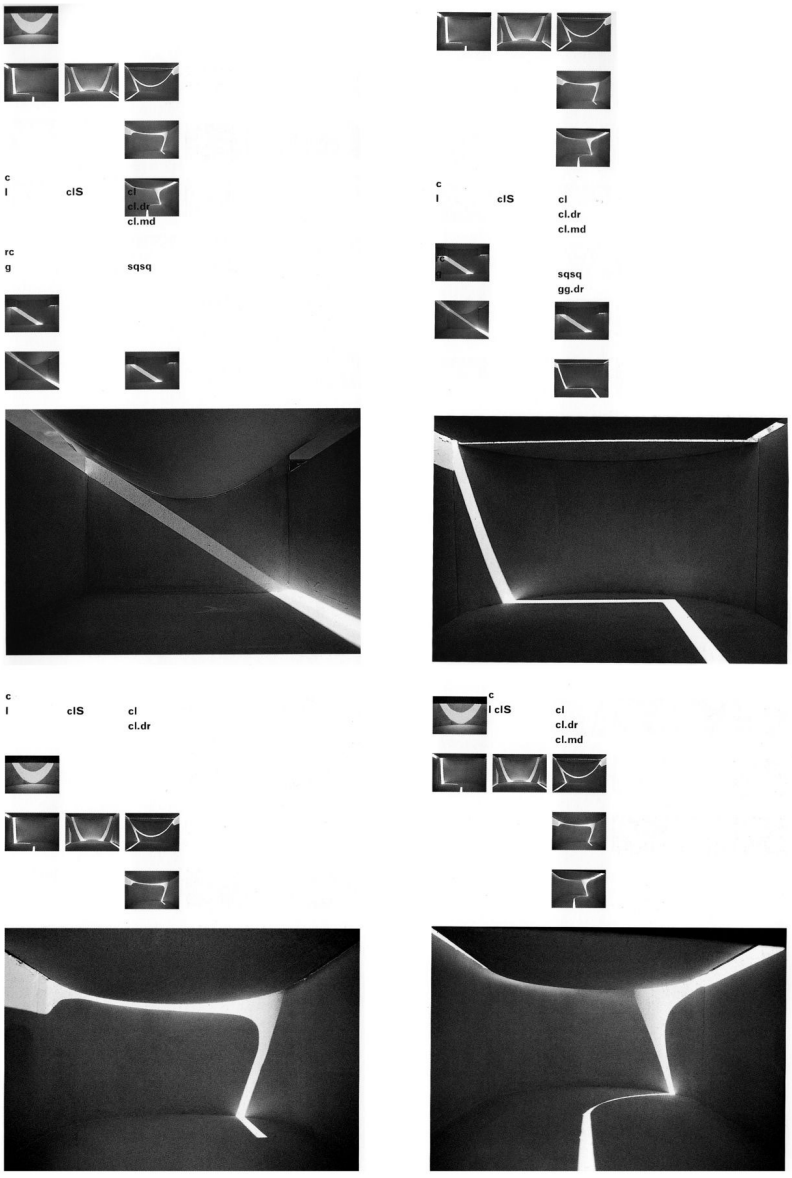
Voltando aos ateliers e olhando para o estúdio da Brancusi, por outro lado, podemos ver que neste exemplo a luz é difundida do Norte através da clarabóia; o efeito é o de uma luz indirecta cuja fonte não pode ser identificada, garantindo uma dilatação atonal, sem acentos, serena, fria e distante.

Podemos fazer umas considerações do potencial da Arquitectura na manipulação da luz olhando para a obra de Álvaro Siza: o arquitecto utiliza o edifício e os seus componentes para criar dois tipos distintos de iluminação. Uma luz particular e uma luz universal. A primeira é a luz directa que é transformada e guiada para o espaço através de dispositivos espaciais que a conduzem a pontos específicos.

A segunda é a luz que é trazida para o espaço de uma forma abrangente, não-direccionada e não modificada.

No primeiro caso são muitas vezes janelas altas escondidas que captam a luz do dia e por reflexão a levam a áreas que o arquitecto quer destacar, no segundo caso são clarabóias difusas que através de filtros, que muitas vezes também inte-

121 Venezia, Gargiulo, e Petrusch.



[Fig.163] Steven Holl, Partitura leve (estudos de luz para o museu da cidade em Cassino, Itália), 1990.

[Fig.164] Die Madonna in der Kirche, Jan van Eyck.

gram iluminação eléctrica, minimizam as sombras e aumentam a luz difusa do espaço.

O dispositivo técnico, construído, transforma frequentemente a luz universal em luz particular, orientando-a dentro do espaço e mudando a forma como é percebida pelo observador. A relação com a luz é, portanto, intencional e determinada, por outras palavras, projectada. Esta abordagem é característica do trabalho de Álvaro Siza, que utiliza diferentes sistemas e dispositivos em diferentes contextos, sem nunca deixar nada ao acaso, tentando assegurar que a luz nos seus espaços seja sempre determinada, mesmo quando difundida. Isto quer dizer que a luz

[Fig.165] Alvaro Siza, Museu de Serralves, dispositivo técnico para a difusão da luz nas salas de exposição.

[Fig.166] Alvaro Siza, Museu Galego de Arte Contemporânea, detalhe de uma janela a guiar a luz e criar contrastes.

é pensada e não apenas uma consequência de gestos projectuais desconectados entre eles.

Mas foi durante o Barroco que a procura de espectáculos totalizantes e novas espacialidades obtidas através da utilização e manipulação da luz natural pela arquitectura se tornou mais significativa.

Os arquitectos barrocos distinguiam claramente os vários tipo de iluminação que o edifício pode receber e reflectir: a luz lateral, proveniente de uma fonte oculta, a luz zenital vinda de cima, por vezes com efeitos ilusionísticos, a luz reflectida pelas câmaras de luz que variam a sua intensidade, qualidade e direcção (células espaciais concebidas para canalizar a luz numa determinada direcção ou para difundir o fluxo através de uma série de reflexos, como no caso da Capela Cornaro concebida por Bernini para exibir a sua êxtase de Santa Teresa); mas também fundos deslumbrantes, estruturas duplas com a cúpula externa iluminada e a cúpula interna perfurada representando a abóbada do céu, ou mesmo luz materializada perfurando a estrutura (os chamados condutos de luz), luz incidente filtrada através dos vitrais com efeitos cenográficos e transfiguradores, fontes de luz localizadas no fundo, para intensificar a difusão da luz e acentuar a não-estrutura das paredes. Tudo se torna um meio de acrescentar os termos de maravilha, espanto e encantamento, ao prazer sensível da arquitectura.

Quando se trata o tema da luz no Barroco, há muitas obras e muitos arquitectos que seriam dignos de se tornarem uma expressão sintética do seu tempo e nas obras do século XVII, graças a mecanismos engenhosos, pode-se ler mais do que em qualquer outro tempo a busca, que tem acompanhado o homem desde o início, de converter a luz horizontal em luz que parecia, e por vezes era por reflexo, vertical. Um exemplo hábil disto é o magnífico ***Transparente*** criado por Narciso Tomé, na Catedral Gótica de Toledo. O espaço interior, sem aberturas nas pare-

des verticais, e iluminado pela luz que cai de cima, transforma o interior numa sala "cega", introvertida e sem relação visual com o mundo exterior. Passamos, então, da iluminação-visão apenas para a iluminação; na verdade, só as aberturas nas paredes verticais constituem fontes de luz e aberturas para a visão, ferramentas para o diálogo com o mundo exterior.

Intensa e dramática, no século XVII, a luz alcança resultados muito diferentes nos ateliers do século XIX, onde tende a iluminar o espaço de criação de forma quase uniforme.

A casa do pintor George Braque, desenhada por J.L. Sert, em 1960, e a casa do pintor Yiannis Moralis, desenhada por A. Konstantinidis, nos anos '70, são um claro exemplo dessa iluminação atonal. Nos dois casos obtém-se através da criação de grandes aberturas viradas a Norte, ou seja, com a intencionalidade de captar a luz reflectida pela esfera celestial, evitando a luz directa do sol.

A casa para o pintor francês tinha de ser construída sobre um terreno plano, o que ainda proporcionaria uma vista magnífica sobre o mar. A forma da casa é regulada pela presença de um grande recinto que desempenha o papel do elemento ordenante primário da composição arquitectónica. Três edifícios estão organizados em torno de um pátio central, a área protegida da casa, o fulcro do organismo funcional e espacial da residência. O estúdio ocupa a ala norte do edifício, abrindo-se para um espaço exterior: o pátio traseiro. A luz, atonal e proveniente do Norte, é difundida tanto directamente através de um diafragma de vidro como através de duas clarabóias colocadas nos lados curtos da grande sala destinada à actividade artística.

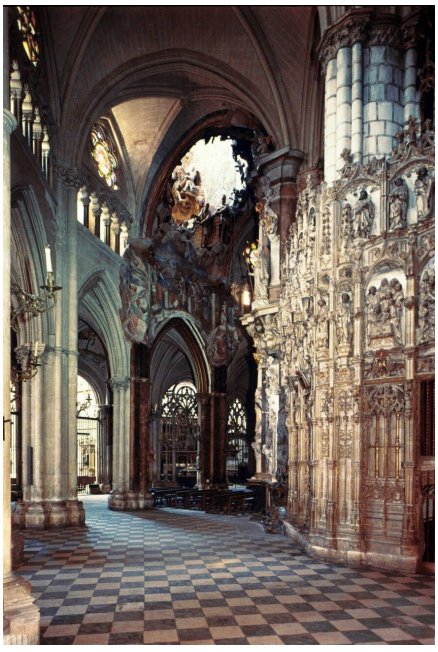
No caso da habitação de Moralis, vemos um projecto que consiste na criação de dois corpos distintos com dois andares acima do solo ligados por um alpendre. O corpo maior, com uma orientação norte-sul no eixo longitudinal, pretende ser uma oficina de duas alturas com uma grande janela na frente norte. No mesmo corpo, no rés-do-chão, há uma pequena área de estar, enquanto no primeiro andar há uma área de dormir ligada a uma grande galeria que "envolve" a oficina. O segundo volume é destinado à residência principal. A casa está organizada segundo uma grelha modular regular, de 2,5x2,5 m, na qual se baseia a grelha estrutural. Na casa de Aegina, a pedra e o betão estão justapostos (paredes portantes em elevação e lajes de betão armado) para obter volumes monolíticos firmemente ancorados no solo.

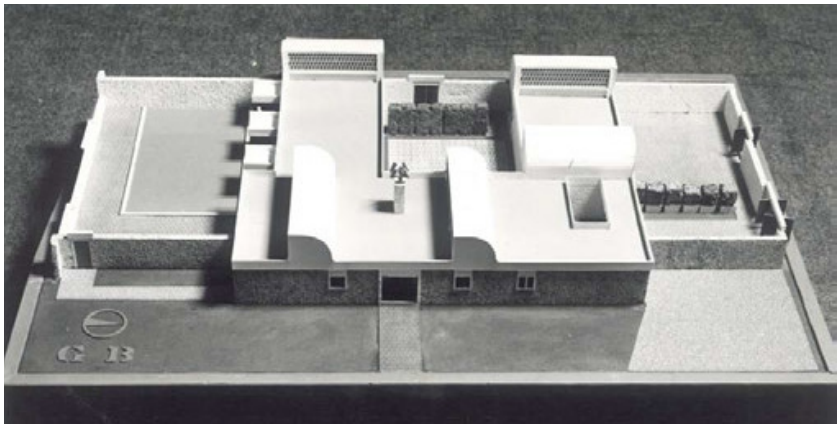
Esta distinção entre luz universal assumida nesses anos como luz para o trabalho artístico e luz particular (mais relegado à função dramática e narrativa), assim como luz-visão, pode-se destacar pondo os dois projectos anteriores em confronto com um exemplo fundamental que sublinha o papel essencial da luz particular: a intervenção de Carlo Scarpa na Gipsoteca Canoviana, de 1957.

Por ocasião do bicentenário do nascimento de Antonio Canova, Carlo Scarpa

[Fig.167] Transparente na Catedral de Toledo, detalhe da abóbada perfurada.

[Fig.168] Transparente na Catedral de Toledo, efeito da luz na nave.





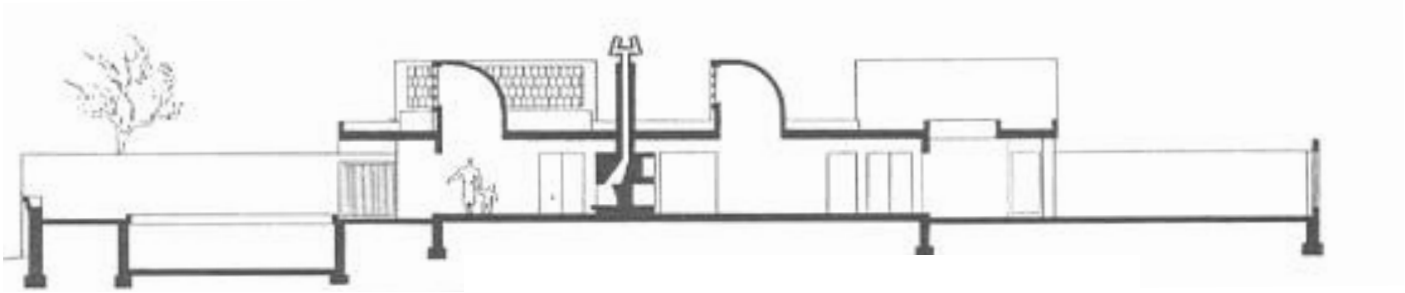
foi encarregue de construir uma extensão da galeria Canoviana de moldes em gesso, inicialmente erigida em 1829. Sendo uma extensão arquitectónica num tecido urbano já consolidado, em 1800, a área de intervenção é de dimensões modestas: o resultado é um longo e estreito corredor trapezoidal que flanqueia a basílica existente numa encosta. O projecto pretende ligar o antigo salão com um vestíbulo, um espaço de dupla altura, e depois descer com uma sucessão de salas abertas uma na outra, até chegar ao jardim ***conclusus,*** colocado como o remate do sistema. Scarpa impõe o branco total, modulando os raios solares de modo a obter, na multidão de personagens petrificadas, uma vivacidade calibrada pelos níveis diferenciados de sombreamento e iluminação.

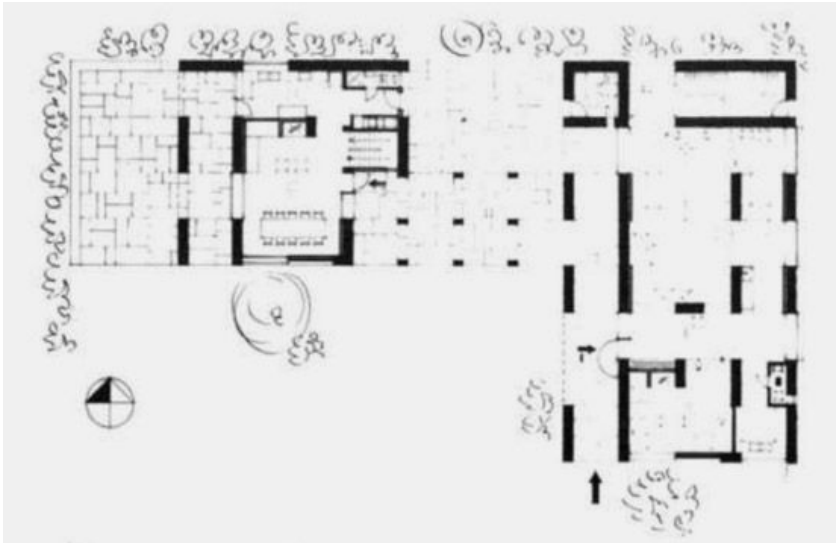
A relação entre espaço e luz natural segue coerentemente a disposição e as qualidades das obras individuais: as grandes esculturas horizontais e verticais iluminadas por pequenos recortes do céu, as placas gravadas dos baixos-relevos atingidos pela luz suave reflectida pelos grandes espelhos de vidro dos pátios. Tudo isto está contido num envelope diáfano, "escorregadio", fragmentado e efémero, onde o interior e o exterior se encontram e hibridizam um com o outro. Um ensaio sobre a luz particular e a janela de visão.

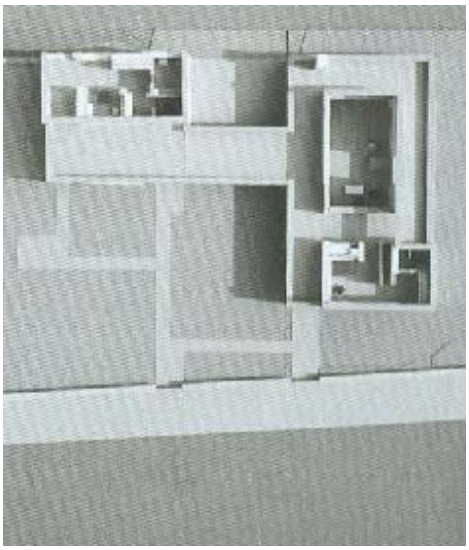
[Fig.169] Modelo do projecto da casa-atelier para Georges Braque. J.L. Sert, 1959.

[Fig.170] Corte longitudinal do projecto da casa-atelier para Georges Braque. J.L. Sert, 1959.

Voltando às raízes do modernismo podemos entender melhor estas formas de iluminar o espaco interior da arquitectura observando os casos da habitação 24, da rua Nungesser, apartamento em que vivia Le Corbusier, e da ***Maison Ozenfant***, igualmente concebida por Le Corbusier, em 1922. Na primeira, a luz ao fluir







[Fig.171] Residência com estúdio para o pintor Moralis, planta baixa. Aris Konstantinidis, 1974-1978.

[Fig.172] Residência com estúdio para o pintor Moralis, modelo de estudo.

[Fig.173] Residência com estúdio para o pintor Moralis.

através de aberturas no topo, como no Panteão, produz, num espaço sem janelas, um efeito tipo caverna, subterrâneo. Aqui, a luz não tem nada de terreno: o sol, no seu itinerário diário privado de qualquer relação com o horizonte, assume um carácter transcendente, quase metafísico e impresencial. Só nos apercebemos do amanhecer e do pôr-do-sol. É a intensidade da luz e a profundidade das sombras que nos levam de volta a uma dimensão real. Um espaço sem janelas e com aberturas no topo está numa condição que causa estranheza e desorientação. O espaço flutua sem distinguir, entre baixo e cima, entre hipogeal e epigeal.

Na casa de rua Nungesser, por sua vez, o espaço do estúdio onde o próprio Corbusier pintava está localizado na coroa do edifício numa tentativa de se aproximar da luz e elevar-se acima de tudo o que é envolvente.

No caso da ***Maison Ozenfant,*** o espaço do atelier está também localizado no lugar mais alto. Graças a esta escolha, a casa do pintor assume o aspecto de uma torre, representada como um observatório em contacto com o céu.

Relativamente à linguagem explorada pelo arquitecto, podemos destacar que o estilo nesta fase da investigação de Corbusier oscila entre a epopeia maquinista e industrial e a purista, governada pela sobriedade da geometria e pelo hábil jogo de luz, "*pura criação do espírito*".[122]

Em contraste, Corbusier começa a distinguir a luz em diferentes sistemas. À luz de trabalho fornecida na casa em Ozenfant e na sua própria casa em Nunges-

122 Le Corbusier, *Verso una architettura*, ed. Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolin, 14. ed (Milano: Longanesi, 2017).

[Fig.174] Le corbusier, escada que conduz ao estúdio na casa na rue Nungesser, 24 Paris.

[Fig.175] Le Corbusier, Casa do Pintor Ozenfant, Paris 1922.

[Fig.176] Le Corbusier, Casa La Roche, 1923.

ser, ele contrasta as janelas horizontais lineares em Maison ***La Roche***, onde uma sala destinada a galeria se caracteriza por um longo recorte horizontal a uma altura que, no entanto, impede que o exterior seja observado do interior da sala.

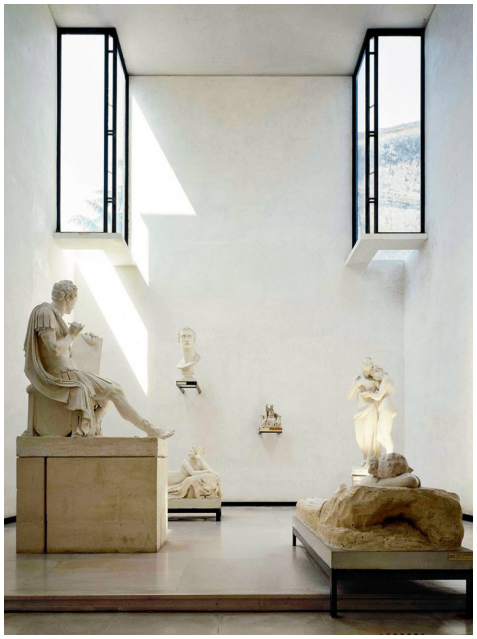
O espaço da galeria é uma sala "cega": a sala é iluminada por cima, pela abertura de uma janela linear colocada entre a superfície do telhado e a superfície da parede, tornando-a clara e completamente inundada de luz. No entanto, o espaço parece fechado e introvertido ao ponto de estar desligado da realidade do contexto que o envolve. Um volume suspenso do solo. O acesso é feito por cima, a partir de uma varanda, um "púlpito" com vista para a dupla altura. É só de lá de cima que é possível ver a paisagem circundante e, ao mesmo tempo, a galeria, que se revela como se fosse um abismo. À medida que se desce, a história e a atenção são capturadas pelas formas e cores das obras expostas, nada mais se pode intrometer.

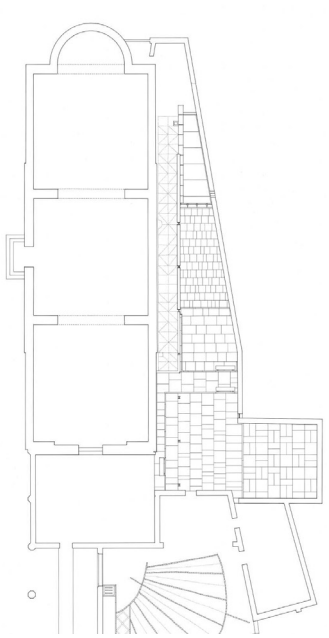
Indo além da imagem romantizada do atelier - considerando tanto os seus momentos de fragilidade como os seus momentos de expansão - propomos aqui a sua visão como um conceito expansivo em sintonia com as práticas de produção artística contemporânea, tentando também inscrevê-las numa perspectiva de continuidade de investigação sobre a relação entre o espaço como elemento do processo criativo.

O estudo da luz não é o único factor a ter em conta quando se desenham espaços de produção artística: o retorno económico da residência artística ***Hill of the Arts*** deve ser considerado no desenho das habitações, sendo o objetivo criar um organismo que possa ser alugado ao público e aos artistas de passagem por Turim. Assumindo que profissões inscritas no campo artístico possam ter necessidades semelhantes, utilizamos seguidamente um resumo das informações recolhidas pelo estudo efectuado em 2016 por Tagliaferri, Robiosi e Iobizzi em "***BERLinRES: una residenza per artisti. Modellazione informativa per la definizione e la verifica della domanda***". Trata-se de um um trabalho de dissertação desenvolvido no Politécnico de Milão focado numa residência artística em Berlim, que utiliza como metodologia um inquérito realizado a numerosos artistas com o objectivo de recolher informações úteis ao desenho dos espaços de uma residência artística.

Resulta, como é óbvio, que há semelhanças entre os espaços necessários aos artistas que pertencem à mesma categoria artística.

Em anexo à presente dissertação apresentamos uma lista sintética das características que emergiram e que foram consideradas necessárias para os artistas através desse estudo, tanto em relação à sua profissão como em relação à sua vida mais privada e de lazer bem como partilha da sua produção e que informaram o nosso processo de concepção. Não é possível esquecer de facto a componente social que envolve a residência e, mais propriamente, o cenário no qual se insere ***Villa Altíssimo.***





[Fig.177] Museo Canoviano, fotos do corredor de transição entre a estrutura existente e o projecto de Scarpa.

[Fig.178] Museu Canoviano, fotografia do pavilhão concebido por Scarpa.

[Fig.179] Museu Canoviano, planta.

[Fig.180] A Caverna, Visualização do projecto, proposta final.

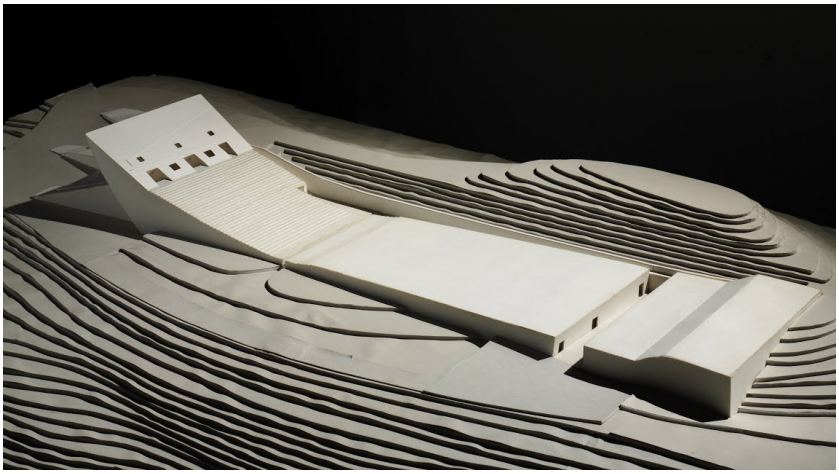
A Caverna

E se muitas vezes pinto grutas é que elas são o meu mergulho na terra, escuras mas nimbadas de claridade, e eu, sangue da natureza - grutas extravagantes e perigosas, talismã da Terra, onde se unem estalactites, fósseis e pedras, e onde os bichos que são doidos pela sua própria natureza maléfica procuram refúgio. As grutas são o meu inferno. Gruta sempre sonhadora com suas névoas, lembrança ou saudade? espantosa, espantosa, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo.

Clarice Lispector, Água Viva, 1973

Imagine, então, homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta à luz e tão larga como toda a caverna; aqui estão eles desde a infância, com as pernas e pescoços acorrentados para que tenham de ficar parados e só possam olhar para a frente, pois a corrente impede-os de virar a cabeça; há um fogo a arder atrás deles, em alto e longe; entre o fogo e os prisioneiros, passa uma estrada, e eles imaginam que um pequeno muro foi construído ao longo dela, seme-

[Fig.181] A Caverna de Tibério com a piscina ligada à sua Villa.



[Fig.182] Arquitectura do solo, o projecto de Francesco Venezia para o teatro de Ghibellina.

lhante aos parapeitos que os marionetistas colocam à frente dos homens que manobram os fantoches, mostrando-os, acima deles, ao público.[123]

No projecto para a residência artística de ***Villa Altissimo***, há duas partes do programa que, pelas suas características, nos remetem para os espaços subterrâneos de grutas e cavernas. Referimo-nos as salas do centro de bem-estar, "esculpidas" no lado da colina em que se situa a ***Villa***, e a galeria de exposições, que serve de ligação entre os vários volumes que compõem o complexo.

A peculiaridade destes componentes do projecto é dada pelo refinamento da sua vocação e, consequentemente, da sua espacialidade introvertida, o que tem sido o caso tanto ao longo do desenvolvimento do projecto de concurso como durante a fase de revisão. Estes espaços têm sido objecto de forte discussão, mudando de forma e tamanho, mas mantendo a que lhes foi reconhecida como uma característica essencial desde o início: a sua natureza hipogeia.

Neste sub-capítulo, portanto, pretende-se retraçar a história e as características dos espaços hipogeus, tentando enfatizar as características que constituem o seu potencial arquitectónico e cuja interpretação foi útil para a constituição de uma atmosfera de projecto coerente com os ditames do programa.

Segundo Francesco Venezia, a arquitectura raramente é conciliadora, pelo contrário é o resultado de conflitos e lacerações profundas. Ele declara que qualquer intervenção arquitectónica é uma acção violenta, de que é exemplo a criação do plano de fundação que provoca a inevitável destruição da topografia do lugar durante os primeiros meses de construção.

Os temas de destruição e reconstrução, já tratados no Manifesto, são discutidos por Francesco Venezia na colecção de ensaios intitulada "***Che cosa è l'architettura?***".

Nesta colecção, uma das palestras do arquitecto trata da relação do edifício com o solo, uma relação que, na opinião de Francesco Venezia, é fundamental na

123 Platone e Mario Vegetti, *La Repubblica: testo greco a fronte* (Milano: BUR, 2007), 841–51.

[Fig.183] Pirâmide de Chephren vista de cima mostrando o local onde o Piramidion esteve inserido.

[Fig.184] Pormenor do crepidoma e do estilobato do templo de Segesta na Sicília.

arquitectura e que infelizmente tem ocupado um lugar secundário para a maioria dos arquitectos contemporâneos.

> *A arquitectura é dura, e o local não tem qualquer desejo de ser ocupado pela arquitectura; os locais estão bem como estão, qualquer intervenção é uma acção violenta que nós exercemos sobre eles.*[124]

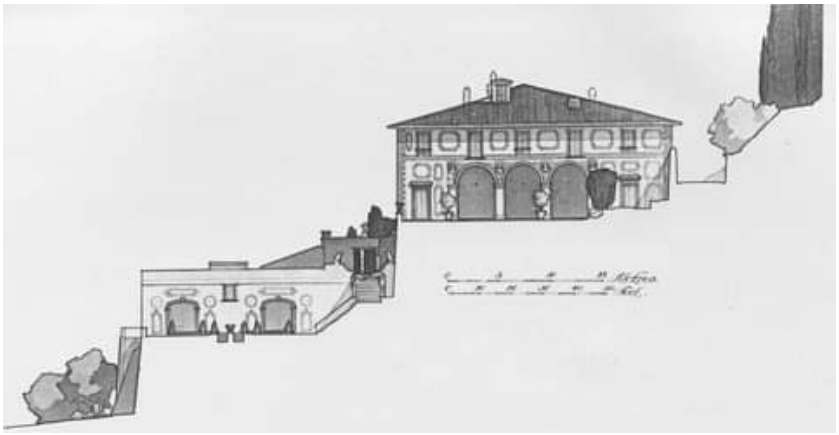
Para compreender o impacto que qualquer edifício tem no solo, basta observar as fundações e como estas transformam a natureza daquele lugar; o arquitecto deve estar plenamente consciente desta acção violenta e do poder que o novo edifício tem de *"dar àquele lugar uma imagem inimaginável sem a presença daquela intervenção"*.[125] Estas considerações de Francesco Venezia fundem-se com uma crítica à arquitectura contemporânea, que na maioria dos casos é culpada de já não ter uma relação com o solo, mas de ser meramente composta por objectos de design que *"como rolhas, flutuam na água e não exercem qualquer acção contrária em relação ao solo"*.[126] A crítica a estes *"objectos de design"*, que parecem ser feitos de propósito para servir de pano de fundo a anúncios publicitários brilhantes, não diz apenas respeito ao aspecto formal, mas também, e sobretudo, ao aspecto conceptual.

Venezia acrescenta que nos últimos anos parece haver uma tendência para cada projecto aparecer como algo novo, algo nunca visto antes, sem qualquer base teórica ou conceptual, ou seja, sem pensar na relação que estabelece com o seu meio envolvente. Venezia, para fazer compreender a importância da base teórica que cada arquitecto deve possuir, utiliza a metáfora da pirâmide: o ***Pyramidion*** (o topo superior e elemento final de fecho da pirâmide que constitui a sua coroa pontiaguda) representa um projecto, enquanto a sua base repre-

124 Venezia, *Che cosa è l'architettura*, cap. L'Architettura del suolo.

125 Venezia, cap. L'Architettura del suolo.

126 Venezia, cap. L'architettura del suolo.



[Fig.185] Secção transversal ao longo da encosta de Villa Medici em Fiesole.

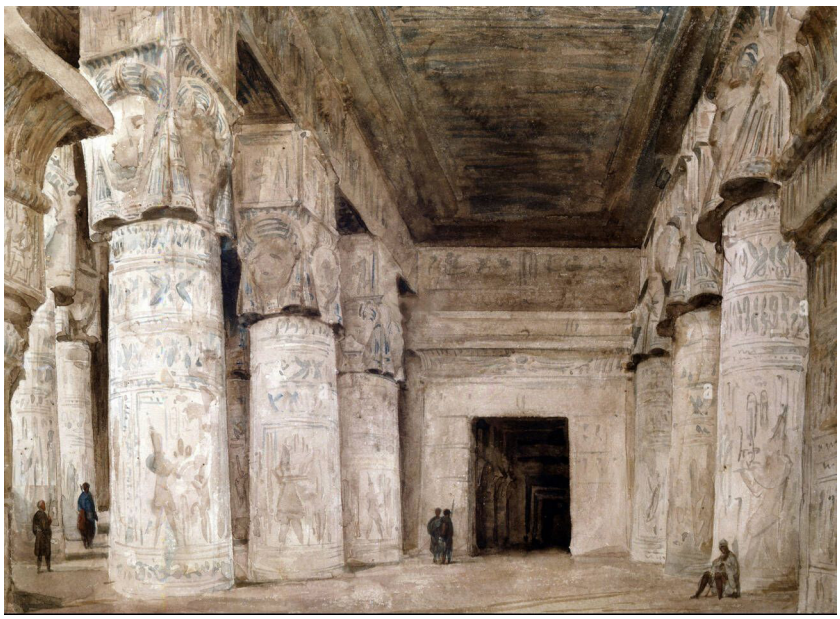
[Fig.186] Página de rosto do Essai sur l'architecture do 1755.

senta o património de ideias, de sensações que o arquitecto construiu ao longo de anos de experiência e que é fundamental para sustentar a ideia do projecto. O mesmo paradigma pode ser aplicado à relevância da ligação ao solo de um edifício, uma relevância que também é dada por ser uma relação intemporal; a elevação, as fachadas, de um edifício dependem em grande parte da sensibilidade do tempo, enquanto o solo sobre o qual é construído sempre foi o mesmo. Um exemplo disso são os templos gregos: Dórico, Jónico ou Coríntio diferiram ao longo do tempo nos seus aspectos formais, enquanto a base do edifício, ***crepìdine*** (κρηπίς) e ***stilobate*** (uma palavra composta do grego, στυλοβατης, formada a partir de στυλος 'coluna' e βάσις 'base') tem permanecido a mesma ao longo dos séculos.

Villa Altissimo é uma peça de arquitectura histórica que coloca em evidencia a sua conexão com o solo uma relação fundamental; o terraço sobre o qual assenta recorda os jardins da ***Villa Medicea***, em Fiesole, e durante a fase de concepção foi imediatamente decidido melhorar e reforçar esta relação, alargando os ambientes subterrâneos e atribuindo-lhes funções mais importantes do programa.

Para falar da arquitectura do solo, das grutas e das cavernas, como a primeira habitação humana e galeria de arte no sentido mais lato, é interessante recuar alguns séculos e analisar teoricamente o que é considerado o início da arquitectura, a sua forma arquetípica.

Em 1753, Marc-Antoine Laugier publicou o ***Essai sur l'architecture***. Segundo o entendimento de Laugier, magistralmente condensado no seu ensaio, para ser considerada de qualidade, a arquitectura deve necessariamente ser legitimada pela Natureza e pela Razão - uma tese muito influenciada pelo bom selvagem de Jean-Jacques Rousseau e pelo pensamento dos filósofos iluministas seus contemporâneos - e, além disso, deve ser absolutamente despojada de todos os elementos que, sem conotações puramente estruturais, respondem exclusivamente a necessidades ornamentais. *"Toda a beleza reside apenas nas partes essenciais"*, afirma Laugier com frases sucintas, com uma sensibilidade que remete explicitamente para as futuras reflexões arquitectónicas da Modernidade (basta pensar no



[Fig.187] Grande Salão do Templo de Hathor em Dendera por Hector Horeau, arquitecto francês, 1801-1782.

Ornament e Verbrachen de Adolf Loos e mais tarde nos Cinco Pontos de Arquitectura de Le Corbusier).

No seu ensaio, Laugier afirma, ainda, que o edifício que mais responde a esta dicotomia, Natureza e Razão, é também o edifício que actuou como núcleo gerador de toda a *"magnificência da arquitectura"*, constituindo-se assim como o seu arquétipo: a *"cabana primitiva"*. É um arquétipo porque é limpo de todo o excesso decorativo e enriquecimento estético, ou seja, reduzido à sua essência.

Quando Quatremère de Quincy publica mais tarde, em 1803, as suas memórias, sob o título ***De l'architecture égyptienne***, as ideias apresentadas por Laugier no ***Essai sur l'architecture*** ainda ecoam. Ambos acreditavam que a cabana, por causa do seu carácter instintivo e sentido de necessidade, constituía, para a arquitectura do seu tempo, uma correcção aos desvios da arbitrariedade do desenho, mas para Quatremère, a simples aceitação da cabana de madeira não teria elevado a arquitectura à categoria de uma arte que reproduz verdadeiramente a natureza, que na altura era entendida como a elevação mais alta de uma obra de arte. Fundar a arquitectura sobre a imitação ideal da natureza, das suas regras e princípios é também o seu objectivo e, como seguidor do idealismo neoclássico, usa a palavra "tipo" para se referir ao que Laugier já tinha definido pela palavra "modelo".

Mas Quatremère não apresenta a cabana como o único ***tipo*** original em que se baseia a Arquitectura: trata-se sem dúvida do único com os princípios a serem pesquisados pelos dois teóricos, mas não é o único a aparecer na história da arquitectura; de facto, há também a caverna e a tenda, que determinam arquitecturas de carácter distinto.

É evidente que a opinião de Quatremère de Quincy sobre o arquétipo arquitectónico definido pela cabana primitiva se baseia na influência do pensamento de Laugier, para quem a cabana - livre de defeitos e imperfeições, ao contrário dos outros dois arquétipos da caverna e da tenda, da memória egípcia e chinesa - foi a única obra de construção capaz de se impor como um paradigma vencedor e permitir um progresso qualitativo considerável na arte de construção europeia, levando ao desenvolvimento de todos os outros tipos de construção. Deve dizer-se, no entanto, que a cabana de Laugier difere da caverna por ser completamente artificial por natureza, mas não pode, para todos os efeitos e propósitos, ultrapassá-la em qualidades ancestrais porque, de facto, apesar de teses mais recentes associarem (muito correctamente) o nascimento da civilização à descoberta do primeiro osso humano com uma fractura curada,[127] a historiografia tradicional associa o nascimento da sociedade humana ao aparecimento da palavra escrita e, o nascimento da história da arte com graffitis e pinturas rupestres a aparecerem nas paredes das cavernas desde o Paleolítico em diante.

> *Separando-nos dos aspectos estéticos ou mesmo ideológicos, a construção subterrânea - como qualquer outra forma de construção - tem a sua origem na necessidade de abrigo e protecção da humanidade. Protecção contra os caprichos do tempo (sol, chuva, vento, etc.) ou outras pessoas ou animais.*[128]

É natural, neste momento, interrogarmo-nos se a arquitectura como facto espontâneo não será mais facilmente associada à caverna do que à cabana, dado que, segundo o dilema teórico de Laugier na procura da forma perfeita do arquétipo, é a caverna propriamente dita que primeiro responde e resolve as mesmas necessidades primordiais que Laugier atribui à cabana. A presença de pictogramas nas grutas acima mencionadas apenas confirma esta tese, demonstrando a natureza habitada destes espaços e o consequente nascimento não só da história da arte, mas também do primeiro espaço habitado e, portanto, tomando o pensamento de Lauguier, da arquitectura arquetípica.

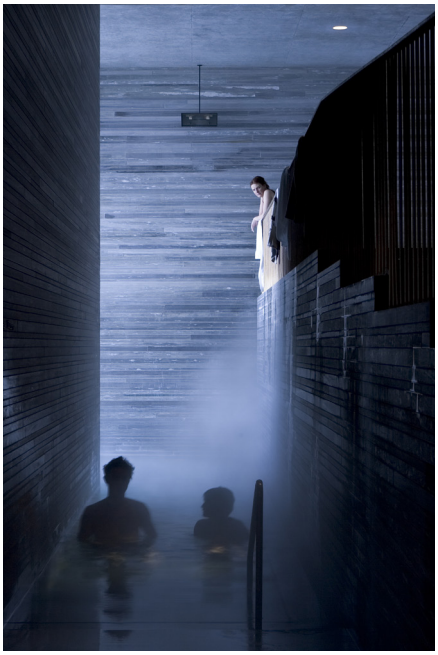
Mas então, como é que a cabana Lauguieriana se encaixa nesta leitura teórica da história da arquitectura?

A ligação entre a caverna e a cabana primitiva de Laugier é o curso natural de evolução da própria caverna. De facto, como relata Deplazes, na caverna,

> *Invólucros feitos de peles de animais e galhos e tecidos, frequentemente móveis reutilizáveis entre os povos nómadas, foram acrescentos cujas tecnologias (por exemplo,*

127 De acordo com a antropóloga Margaret Maed, o primeiro sinal de civilização numa cultura antiga foi um fémur partido e depois curado. Explicou que no reino animal, se se parte a perna, morre-se. Não se pode fugir do perigo, ir beber um copo ao rio ou procurar comida. És carne para animais predadores que rondam à tua volta. Nenhum animal sobrevive a uma perna partida o tempo suficiente para o osso sarar.

128 Andrea Deplazes, *Constructing Architecture: Materials, Processes, Structures* (Springer Science & Business Media, 2005), cap. ELEMENTS Foundation Plinth.



[Fig.188] Atmosferas subterrâneas nas termas de Vals concebidas por Peter Zumthor .

[Fig.189] Representação de Sandro Botticelli do fosso infernal de Dante.

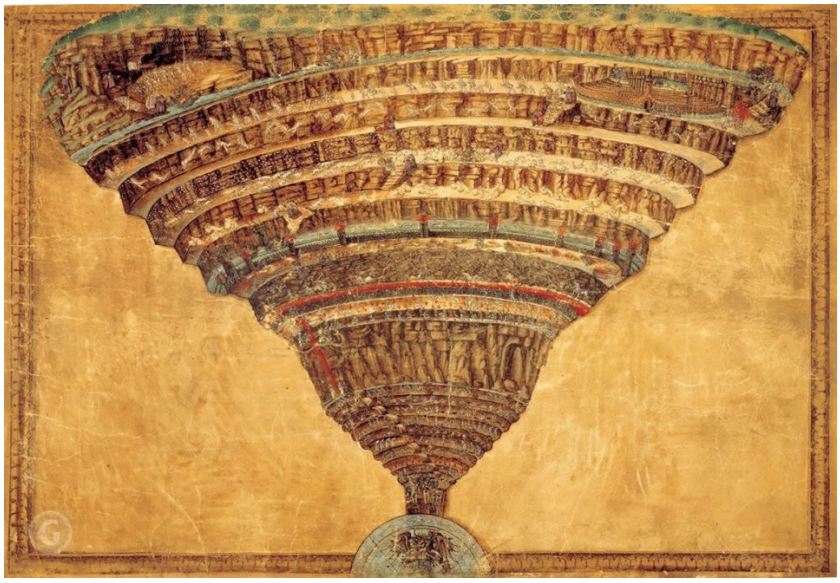
o trabalho da madeira) evoluíram gradualmente para se tornarem componentes significativos de métodos de construção simples.[129]

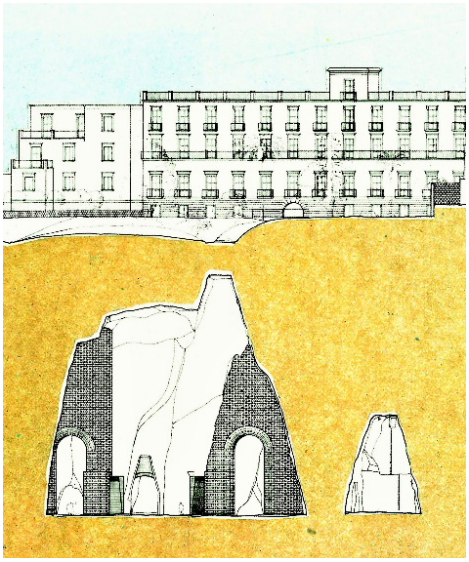
A experimentação destes métodos de construção primordiais levaria mais tarde à especialização e criação de construções independentes, desligadas dos abrigos naturais pré-existentes e, com toda a probabilidade, feitas de materiais facilmente trabalháveis como a madeira, conduzindo ao nascimento da cabana.

Olhar para o passado e para as origens é importante por duas razões: a primeira é tentar compreender a essência dos espaços construídos hoje com a intenção de resgatar, as ***atmosferas*** primitivas; a segunda é porque, como será explicado mais à frente, apoia a acção de escavação como a solução mais coerente para a inserção de novos volumes e ambientes no complexo construído da ***Villa Altissimo***.

É interessante, neste ponto, tentar analisar as tipologias espaciais das cavernas e as sucessivas configurações que a natureza destes espaços permite. A ideia de que as entranhas de uma montanha ou o subsolo de um planalto com um perfil lunar sejam o lar de povoações humanas pode parecer pouco razoável ou, no mínimo, anacrónica. O subsolo, por outro lado, foi durante muito tempo a casa privilegiada de necrópoles e catacumbas, pedreiras e minas, e hoje representa o espaço urbano para o qual as funções secundárias ao serviço da vida acima do solo são relegadas: esgotos, transportes, aterros sanitários e condutas. Não é, portanto, surpresa que a dimensão subterrânea seja instintivamente percebida como pouco saudável, escura, húmida, sufocante e funerária. Não só, as trevas e a escuridão são metáforas, na tradição mitológica ocidental, da ignorância e do atraso em oposição à luz, associadas à aquisição da verdade e à ideia

129 Deplazes, cap. ELEMENTS Fundation Plinth.





[Fig.190] Galleria Borbonica sob Nápoles com ciclomotores e carros abandonados, utilizado como abrigo durante a Segunda Guerra Mundial.

[Fig.191] Francesco Venezia, corte transversal do inquérito dos Hipogeos de Napoles.

de progresso; de facto, é fundamental recordar o mito platónico da caverna.

Não tão generalizada, porém, é a ideia de que o subsolo pode acolher fenómenos de antropização avançada, ou seja, assentamentos capazes de atingir as dimensões de cidades subterrâneas reais, funcionais e vitais, apesar de esta ser frequentemente uma ideia mais explorada na ficção científica do que no urbanismo contemporâneo.

Estas aglomerações constituem a evolução mais imediata dos abrigos pré-históricos em grutas e cavernas naturais, e são o resultado da escavação manual de uma conformação rochosa, no sentido vertical ou horizontal. Podemos chamar a este extenso grupo de estruturas "arquitectura de subtracção", indicando vacuidades que são obtidas pela subtracção e extracção de matéria dentro de um volume existente. Preferimos esta terminologia e não a mais comum arquitectura "passiva" ou "negativa", para enfatizar a intencionalidade do acto "subtractivo", da mesma forma que a arquitectura construída na superfície é o resultado de um acto "aditivo", ou seja, da montagem e adição de materiais processados. O primeiro, surge esculpindo a paisagem natural, e mistura-se nela porque é parte integrante da mesma (não é, portanto, um universo por direito próprio relegado para as profundezas, mas diálogos com a vida na superfície da qual é a extensão natural); o segundo, é lançado no contexto ambiental como um objecto acrescentado e, portanto, reconhecível.

Os factores que motivaram a necessidade de esculpir maciços rochosos para a construção de habitações são muitos e estão interligados em diferentes graus, dependendo da localização geográfica, das variáveis climáticas e ambientais, e dos recursos disponíveis. Se, de facto, é verdade que, geralmente, as formas subterrâneas ou rochosas de antropização estão em continuidade com os abrigos primordiais em cavernas naturais, que durante muito tempo permaneceram o modelo de

[Fig.192] Matmata vista de cima.

[Fig.193] Matmata, uma aldeia de origem berbere na Tunísia. Localizado na porta de entrada do Deserto do Sara.

habitação mais adequado para contextos climáticos severos, devido à sua capacidade de oferecer protecção e optimizar os poucos recursos, é também verdade que, em alguns casos, como na Capadócia turca, não foi demonstrada qualquer ligação directa entre a utilização de cavernas naturais em tempos pré-históricos, e a actividade de escavação posterior, que deu origem a um extraordinário florescimento da arquitectura de cavernas dos tipos mais díspares. Isto significa que os elementos geradores dos assentamentos troglodíticos podem ser diferentes da repetição natural e da evolução de um modelo conhecido[130].

O trogloditismo[131] parece estar localizado principalmente numa faixa climática entre as zonas temperadas e equatoriais, e está no seu máximo desenvolvido nos territórios em torno da bacia mediterrânica e nas zonas áridas, caracterizadas por uma forte amplitude térmica diária e sazonal. Referimo-nos a chuvas escassas e descontínuas, e uma paisagem seca e árida que contacta com zonas desérticas em áreas abertas e, portanto, susceptíveis a incursões inimigas. A conformação geológica do terreno ou relevos apresenta condições favoráveis, ou seja, rochas 'macias' que são fáceis de trabalhar. É, portanto, fácil compreender por que razão, em tais condições, a arquitectura da subtracção foi a solução mais natural. De um ponto de vista estritamente climático, a habitação troglodita fornece uma resposta exaustiva, uma vez que estabiliza as temperaturas interiores das salas atenuando as suas variações diurnas e sazonais, e embora as caves sejam geralmente bastante escuras e pouco ventiladas, uma vez que têm aberturas para o exterior a partir de apenas um lado (normalmente apenas a porta de entrada), a necessidade de se defender contra picos extremos de temperatura tornou-a a solução morfológica mais eficaz em algumas regiões.

O solo, ao contrário da crença popular, não é o melhor material isolante; no entanto, é um excelente 'moderador' das flutuações térmicas. As suas propriedades dependem de factores variáveis, tais como a inclinação e a cor, a presença ou ausência de cobertura vegetal, bem como o seu calor específico, ou seja, factores

130 Manfredi Nicoletti, *L'architettura delle caverne* (Laterza, 1980).

131 troglodita: de Gr. trōglodýtēs 'quem mergulha em cavernas', comp. de trōglē 'caverna' e um der. de dýō 'penetro' -sec. XIV (na variante 'trogodita').

que determinam a maior ou menor absorção da radiação solar. No entanto, em geral, quanto mais fundo se cavar, menos as salas serão afectadas pelas condições climáticas externas, até atingir um ponto em que a temperatura interna se estabilize com variações próximas de zero. Em áreas ventosas, especialmente em áreas desérticas, onde os ventos estão carregados de areia, as arquitecturas subterrâneas também oferecem abrigo valioso, graças a camadas maciças que resistem à acção mecânica das correntes, mas também graças a soluções escavadas verticalmente sob a superfície da terra, tais como pátios, que abrigam as salas dos ventos acima.

Nestes contextos inclementes, há, geralmente, falta de madeira, um material de construção essencial, necessário não tanto para estruturas verticais em elevação, mas para fornecer vigas suficientemente longas para construir telhados (sejam planos ou inclinados). Esta deficiência foi abordada e resolvida com a ajuda de diferentes tecnologias (coberturas abobadadas, por exemplo, resolvem brilhantemente o mesmo tipo de problema), das quais, contudo, a técnica de escavação é a mais acessível na presença de recursos e tecnologias limitadas ou atrasadas: a rocha é auto-sustentável e não requer qualquer outro equipamento para além da força humana e ferramentas para escavar.

Apesar da simplicidade das técnicas de construção, a arquitectura troglodítica apresenta grande flexibilidade, devido à possibilidade de modelar o espaço doméstico de acordo com as necessidades e de o personalizar, ampliando os compartimentos existentes ou acrescentando nichos ou salas sempre que considerado necessário. Finalmente, um outro factor que pode ter orientado a escolha das estruturas escavadas no solo em vez da construção à superfície, foi a sua capacidade de se camuflarem com o território e de serem visíveis apenas a curta distância; um factor que foi particularmente importante quando, num território

[Fig.194] Aldeias-cones da Capadócia.

aberto sem outras formas de abrigo, era necessário defender-se das incursões inimigas e, literalmente, desaparecer da vista dos agressores.

Para além das terras capadóicas, nas quais existe uma classificação exaustiva dos assentamentos troglodíticos, dividindo-os nos três grupos de "grutas", "estruturas cavernícolas" e "estruturas subterrâneas", a classificação pode ser alargada a outras tipologias. De facto, existe uma quarta tipologia, que consiste em estruturas mistas, que incluem combinações de soluções hipogeias com construções acima do solo, uma outra que é referida como estruturas "encostadas ", ou seja, aquelas construídas em paredes de cavidades derivadas de saliências rochosas, e uma última, que consiste naquelas estruturas particulares a que chamamos "entalhadas". As "famílias" assim identificadas podem então ser subdivididas em dois outros grupos: configurações naturais, formas de povoamento que utilizam cavidades e conformações geradas por actos subtractivos espontâneos ("cavernas" e estruturas "encostadas"), e arquitecturas escavadas, no sentido estrito da palavra, provenientes de uma acção antrópica de escavação de conformações rochosas existentes ("rupestres", "hipogeias", "esculpidas" e "mistas"). Para melhor compreender as tipologias espaciais que essas definições incluem, abaixo repropomos uma subdivisão feita por Manfredi Nicoletti onde se encontram as principais características de cada categoria.[132]

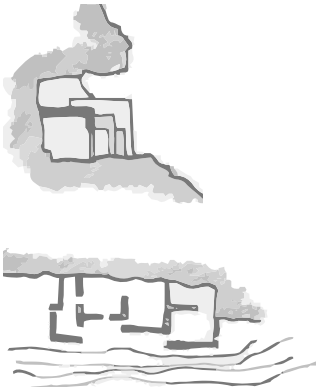
Entende-se por grutas as cavidades geradas por fenómenos espontâneos (cársicos, erosivos ou vulcânicos), onde a acção subtractiva é o resultado de um acontecimento natural. As cavernas constituem a primeira forma de abrigo utilizada pelos humanos na antiguidade. Inicialmente, os habitantes não dispunham de ferramentas e técnicas adequadas para atacar uma superfície dura como uma face de rocha, pelo que as grutas eram utilizadas no seu estado natural, sem quaisquer modificações. No entanto, a ocupação de uma caverna não foi um acontecimento unicamente subordinado às necessidades indispensáveis de defesa, mas incluiu uma escolha, expressando uma preferência por um lugar em vez de outro devido a factores como a orientação da caverna, a sua exposição ao sol, a configuração do ambiente, e a presença de protecção vegetal. Por outras palavras, a procura das condições mais vantajosas possíveis já estava implícita.

O elemento que tornou possível o assentamento do homem nas grutas foi o fogo: apanhado em fogos naturais e transportado para as grutas, era então constantemente alimentado.

Quando os homens foram capazes de acender fogos e inventaram ferramentas cada vez mais sofisticadas necessárias para desenvolver técnicas de escavação, as primeiras transformações foram feitas nas cavernas, dando origem a novos espaços arquitectónicos. Foi, assim, possível moldar e adaptar as grutas às necessidades precisas de vida e rituais, acrescentando escavações e extensões. Eram preparadas extensões externas para completar a cavidade natural, enquanto no interior as superfícies das paredes eram decoradas com graffitis e pinturas; final-

132 Nicoletti, *L'architettura delle caverne*.

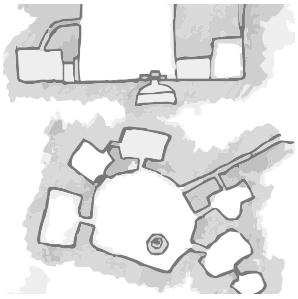
mente, preparavam-se soluções melhoradas para posicionar o fogo e evacuar o fumo. Há, portanto, uma evolução gradual do espaço da caverna e, ao mesmo tempo, uma subida gradual para o exterior para ocupar os arredores da própria caverna. Também surgiram sistemas constituídos por abrigos sob saliências rochosas, utilizados por caçadores durante o Inverno e abandonados durante a época de caça, julga-se que em favor de cabanas de madeira. O aumento dos recursos tecnológicos e culturais e as condições climáticas mais amenas acabaram por favorecer a evolução da colonização de grutas para aldeias acima do solo.



[Fig.195] Corte e planta tipo de uma estrutura encostada.

Estruturas encostadas

Esta categoria inclui as numerosas situações de povoamento criadas naqueles abrigos naturais constituídos por grandes saliências rochosas, com artefactos encostados à parede posterior destas cavidades particulares. Por vezes a saliência é tão profunda que pode ser comparada a uma verdadeira caverna. São típicos os exemplos dos muitos eremitérios criados através da exploração da conformação de um local isolado, que tinha de oferecer as condições para a construção de um abrigo primário. O ideal, neste sentido, poderia ter sido uma clareira inacessível a grande altitude, protegida por balanços rochosos: aqui o eremita construiria o seu simples refúgio, encostado ao fundo das paredes íngremes, a salvo das ameaças do mau tempo ou da agressão, e confortado pela grandiosidade da paisagem abaixo.

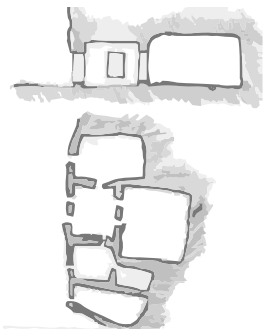


[Fig.196] Corte e planta tipo de uma estrutura hipogeal.

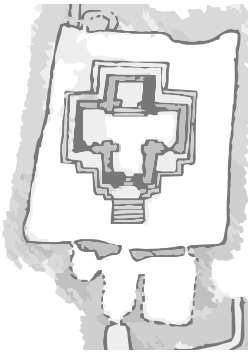
Estruturas Hipogeias

São estruturas que se desenvolvem a partir do nível do solo para baixo, em profundidade. Como pode ser facilmente percebido, assentamentos deste tipo estão localizados em áreas planas e abertas sem abrigos naturais, e desaparecem completamente da superfície da terra. O protótipo deste grupo tipológico é o "pátio poço", uma cavidade escavada verticalmente no solo, de forma circular ou quadrada, a partir da qual os alojamentos criados pela continuação da escavação em direcção horizontal se ramificam. Esta forma arquetípica de povoamento encontrou ampla difusão a partir da China, onde os primeiros colonatos de poços datam do distante período Neolítico, para o arco norte-africano nos famosos casos de Matmata e Gharyan.

As estruturas de poços podem idealmente ser consideradas as pedras angulares de uma dupla linha evolutiva que levou, por um lado, ao afloramento de poços na superfície, à reconfiguração na tipologia da casa do pátio, e nos consequentes tecidos urbanos compactos, por outro lado (onde as condições ambientais circundantes são mais hostis), ao desenvolvimento da mesma dimensão hipogeia que evolui para soluções articuladas e complexas, dotadas de uma eficiência construtiva e funcional cada vez melhor.



[Fig.197] Corte e planta tipo de uma estrutura rupestre.



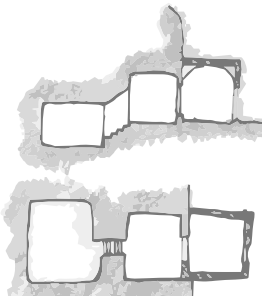
[Fig.198] Planta tipo de uma estrutura entalhada.

Estruturas Rupestres

As estruturas das cavernas são definidas como aquelas em que os níveis escavados na rocha estão todos acima do nível do solo. Situados ao longo das encostas dos maciços montanhosos ou nos lados das paredes dos desfiladeiros de origem fluvial ou geológica, são principalmente escavados numa direcção horizontal ou ligeiramente inclinada dentro da montanha, e muitas vezes tomam a forma de povoamentos em socalcos. As aldeias cones e muralhas da Capadócia, as 'trogloditas laterais' do sul da Tunísia, e algumas necrópoles hipógeas sardas, são apenas alguns exemplos de uma tipologia que está disseminada por todo o Mediterrâneo.

Estruturas Entalhadas

A acção subtractiva da escavação envolve, nas arquitecturas entalhadas, não só o envelope interior, mas também o envelope exterior, modelado de acordo com as formas da arquitectura construída sobre a elevação, cujos modelos estruturais, organização espacial, frisos e decorações de fachada reproduzem. Referimo-nos, entre muitos exemplos possíveis à cidade de Petra, onde túmulos e templos, entalhados na rocha, reproduzem fachadas com geometrias clássicas. Nestes casos, trata-se de obras monumentais (templos, igrejas, túmulos ou teatros), cuja produção foi trabalhosa, demorada e exigiu cuidados adequados devido à friabilidade particular da rocha que este tipo de estrutura requer. O resultado é uma obra mais próxima de uma escultura do que de um edifício, e tem a peculiaridade única de estar em sintonia com o território que, embora totalmente reconhecível, é assim modelado sem alterar o seu equilíbrio original.



[Fig.199] Corte e planta tipo de uma estrutura mista.

Estruturas Mistas

As estruturas mistas são aquelas em que elementos subterrâneos ou rupestres coexistem com corpos artificiais, construídos à superfície, que estendem as cavidades para o exterior. São aglomerados resultantes da estratificação de intervenções distribuídas ao longo do tempo, em que a fase troglodítica não representa mais do que um dos componentes da arquitectura final. Estas sobreposições são motivadas pela procura constante de melhores soluções em resposta a um determinado contexto e às necessidades dos seus habitantes, pela aquisição de novas técnicas e conhecimentos, pelas alterações climáticas ou mesmo, simplesmente, por uma escolha arquitectónica, destinada a passar do "escavado" ao construído, do escondido ao visível, do subterrâneo ao superficial.

Um exemplo é o dos ***Sassi di Matera***, no qual cavidades naturais, cavidades subterrâneas artificiais, frentes e corpos externos construídos em tufo, se interpenetram para formar um tecido urbano complexo ancorado no topo do barranco e inclinado inferiormente em terraços e degraus. Camuflado por trabalhos poste-

riores, funciona como um pano de fundo contínuo, enquanto o "sistema rupestre" original está vivo na sua origem.

Regressando à nossa proposta para a ***Villa Altissimo*** após este estudo e classificação, é fácil constatar que os espaços utilizados como galerias de exposição e as salas em que o centro de bem-estar é desenvolvido, tanto no projecto do concurso como durante a segunda fase do projecto, pertencem respectivamente às estruturas mistas e rupestres devido a uma questão morfológica ditada pela conformação original e localização das intervenções. Ou seja, em conformidade com os princípios de ordenação destas categorias, foi o existente que ditou as possibilidades de desenho e as evoluções razoáveis destes espaços, tentando não subverter as hierarquias originais do conjunto.

Deve ser feita uma menção mais detalhada de dois lugares caracterizados por uma florescente cultura arquitectónica subterrânea: Capadócia e Arménia.

A primeira, Capadócia, é caracterizada pelas chamadas aldeias muralhadas e aldeias-castelo.

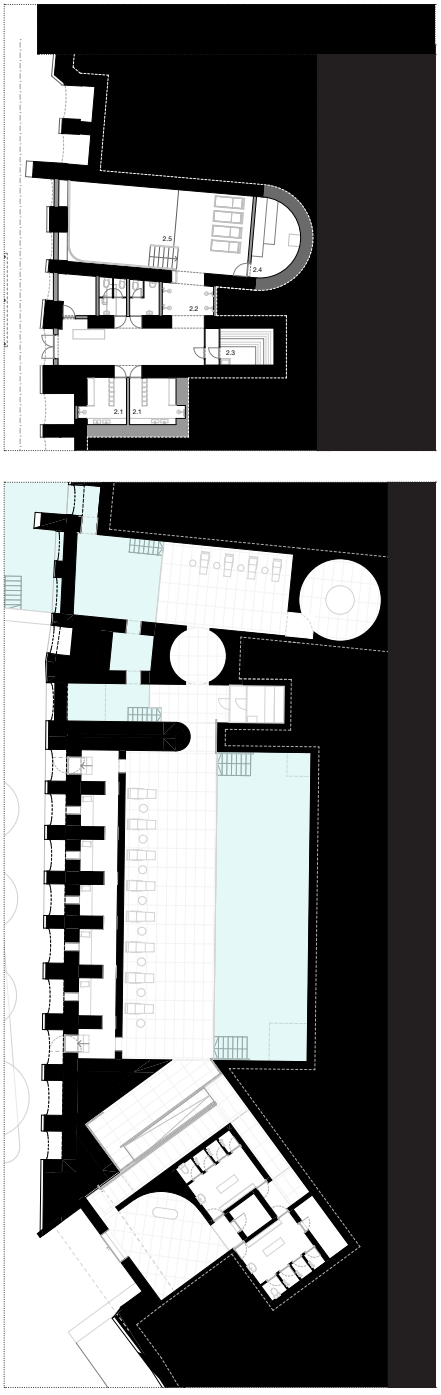
As aldeias muralhadas, desenvolvidas ao longo das encostas tufosas da Capadócia, esculpidas horizontalmente no interior dos penhascos, principalmente para fins de habilitação, consistem num sistema intrincado de salas, construídas em múltiplos níveis, interligadas através de túneis abertos lateralmente e verticalmente dentro das paredes íngremes. Apenas as unidades residenciais mais periféricas têm aberturas que garantem ventilação e iluminação natural suficientes. Esta forma de urbanização também está equipada com uma rede rodoviária que percorre na sua maioria as direcções dos vales. Por sua vez, as aldeias-castelo são de tipo semelhante à aldeia muralhada, mas distinguem-se pela sua localização única em maciços naturais poderosos, nos quais as salas rochosas se sobrepõem até chegarem ao topo. Os alojamentos, escavados horizontalmente, estão interligados por escadas também esculpidas na rocha. A rede rodoviária está à superfície e, ao pé destas torres, o tecido urbano desenvolve-se ainda mais através de edifícios parcialmente escavados, e parcialmente construídos acima do solo.

Em ambos os casos, aldeia muralhada e castelo-aldeia, o aspecto social e comunitário destes grandes "palácios" naturais é impressionante. As células troglodíticas individuais coexistem num sistema integrado onde as esferas privada, a e pública e colectiva se interpenetram eficazmente. O habitat hipogeu não aparece aqui como um simples recuo necessário para motivações contingentes de uma ordem "superior", mas assume uma dimensão organizacional, estruturada numa escala urbana, que atinge a apreciação geral da comunidade.

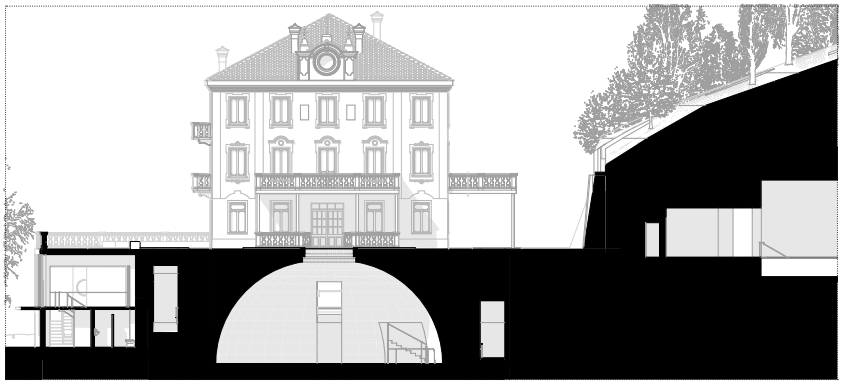
Na Arménia, por outro lado, o complexo do mosteiro de Gehard é de importância fundamental.

Como vimos até agora, a relação entre espaço sagrado e 'matriz' telúrica é um tema recorrente na dimensão troglodítica e encontra nova expressão na Arménia, no complexo monástico de Geghard. Pode-se compreender a razão desta obsti-

[Fig.200] Desenhos de projecto do SPA: versão do concurso e, em baixo, proposta final.



[Fig.201] Excerto dos desenhos do projecto: corte corte Sul que mostra a galeria de exposições subterrâneas na proposta final.



[Fig.202] Corte transversal do complexo Rupestre do Mosteiro Geghard.

nação em escavar a montanha, em comparação com a louca busca de se esconder nas entranhas da rocha viva, para perturbar o menos possível o equilíbrio da natureza. Não é uma preocupação de protecção ambiental: é antes o facto de a cavidade, natural ou artificial, constituir uma espécie de arquétipo do espaço sagrado, como um germe em torno do qual todas as intervenções se cristalizam. O excepcionalismo de Geghard provém da relação eterna e original entre o homem e a

terra (***homo/humus***[133]). Primeiro, o homem vestiu-se de alguma forma da natureza que o rodeava, depois deixou cair nela a inspiração para "inventar" novos espaços, no sentido etimológico do termo, ou seja, para realçar relações e significados ocultos "encontrados" na natureza. O mosteiro Geghard, bem como o complexo ***Villa Altissimo,*** podem ser atribuídos à tipologia de estruturas "mistas", sendo em parte esculpidas em rocha de tufo, e em parte construídas em elevação com o tufo resultante da escavação.

Numa intencional e desejada aproximação à área do nosso projecto para ***Villa Altissimo*** e olhando assim para Itália e a sua história arquitectónica, podemos encontrar numerosos exemplos de espaços arquitectónicos onde o hipogeu se torna o seu fundamento, a sua marca distintiva.

Um dos exemplos mais antigos da história, especialmente da história da arquitectura, é o **Hipogeu das cariátides de Vaste** localizado em Apúlia, Salento. É um verdadeiro túmulo descoberto de origem helenística. Este belo remanescente arqueológico foi, infelizmente, profundamente destruído; actualmente apenas as esculturas retiradas do sítio ao longo dos séculos foram preservadas.[134] O hipogeu documenta as consideráveis possibilidades económicas das classes sociais ricas da Messapia.

O túmulo monumental, acessível por uma escada, era composto por três elementos, nomeadamente um vestíbulo aberto e duas câmaras funerárias adjacentes. A parede frontal da zona hipogeia descoberta era decorada com cariátides, das quais o monumento toma o seu nome, dispostas de ambos os lados das portas de entrada, a sustentar um friso de coroamento. O Túmulo das cariátides é uma obra de difícil contexto artístico e cultural; o modelo escultórico funerário é típico da área de Taranto[135], mas outros elementos decorativos são influenciados por correntes artísticas do período helenístico.

Outro exemplo importante de um espaço hipogeu é, sem dúvida, o ***Antro da Sibilla***, um dos santuários mais venerados da antiguidade, cuja localização exacta tem sido objecto de numerosas tentativas de descobrimento e investigações históricas. As referências mais antigas a este lugar encontram-se num texto pseudo-aristotélico (De mirab. ausc., séc. 4-3 a.C.) e em ***Lycophron*** (séc. 3 a.C.), mas a evocação mais famosa, que reproduz mais uma imagem evocativa e misteriosa do lugar do que fornecendo referências concretas quanto à sua localização real

[Fig.203] Reconstrução do hipogeu das cariátides de Vaste.

133 A palavra "homem" deriva da palavra latina homo, hominis, estreitamente relacionada com o termo humus, "terra", especificamente terra húmida, aquosa (de humor ou humor), portanto cultivável. Mesmo em hebraico, pode encontrar-se um paralelismo entre a palavra adamah (terra) e o termo adam (homem). Há uma referência clara à descrição da criação do homem no Génesis, segundo a qual o primeiro homem (Adão) foi criado por Deus a partir da terra: "Deus então moldou o homem a partir do pó do solo e soprou nas suas narinas um sopro de vida. E o homem tornou-se um ser vivo".

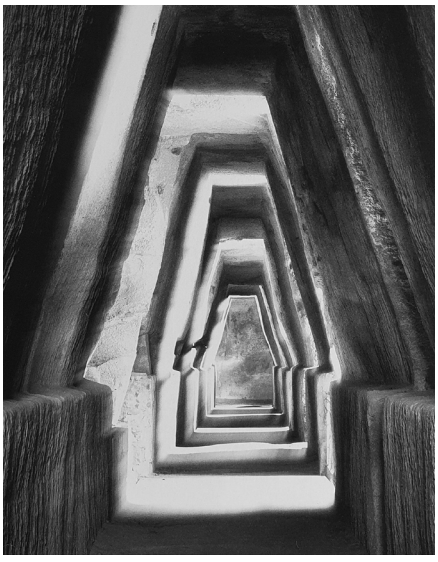
134 Em Lecce, no Museu Provincial 'Sigismondo Castromediano', estão expostos um caryatid e um baixo-relevo; os outros três caryatids com o segundo baixo-relevo estão no Museu Nacional de Arqueologia em Taranto e estão incluídos - com as reproduções das esculturas em Lecce - no itinerário da exposição inaugurada em 2007. Os 4 Caryatids e os 2 baixos-relevos do Hypogeum Vaste foram sujeitos a aquisição e reconstrução tridimensional e representação virtual pela Unidade de Coordenação SIBA da Universidade de Salento dirigida pela Dra. Virginia Valzano, em colaboração com CASPUR em Roma.

135 Taranto, na altura Taras, é uma cidade de fundação Espartãa cuja escola escultória teve muito êxito.

é, certamente, a que se encontra no 6º livro do ***Aeneid***, a famosa obra de Virgílio. Uma representação topográfica da sua localização e uma descrição mais completa da mesma só foi fornecida no século IV d.C. por Pseudo-Giustinus,[136] Procopius e Agathias. Estes relatos, no entanto, revelaram-se inexactos, uma vez que estes autores se referiam à cripta romana[137] construída pelo imperador Augusto. A persistência do mito da Sibila no desaparecimento do mundo antigo reforçou o problema da localização da caverna na Idade Média.

Como primeiro passo, o trabalho de Virgílio foi relido e reestudado, o que, especialmente com a proeminência e importância do encontro entre Enéas e a Sibila e o episódio da descida ao submundo sob a orientação da profetisa, levou à procura da localização do oráculo Sibila nas margens do Lago Averno, onde foi encontrada uma longa caverna conhecida até hoje como a Gruta da Sibila. Durante muito tempo acreditou-se que tinha sido finalmente encontrada, e esta crença, também ecoada por Petrarca[138] e Boccaccio,[139] foi mantida durante toda a Renascença. Só em meados do século XIX é que o interesse dos arqueólogos se dirigiu para as ruínas da Acrópole de Cumae. Depois de 1910, Ettore Gabrici[140] voltou a sua atenção exclusivamente para a colina de Cumae porque, uma vez que as pesquisas do século anterior tinham falhado, acreditava-se que a caverna devia ter sido localizada nas proximidades da cidade. De 1925 a 1932 ainda houve intensa investigação e as primeiras tentativas mal sucedidas de Gabrici foram ladeadas pelas de Maiuri[141] que, no início, tinham identificado a caverna com um túnel através da colina de Cumae, a mesma cripta romana descrita pelo pseudo-Giustino. Em 1932, tendo considerado esta identificação incorrecta, Amedeo Maiuri retomou as suas pesquisas, descobrindo uma sala quadrangular, utilizada como cellaio, o actual ***Antro della Sibilla***. A caverna, assim identificada, foi submetida a intervenções romanas e bizantinas, e graças ao característico corte trapezoidal da parede, é possível datá-la a uma idade muito arcaica, provavelmente da segunda metade do século IV a.C. A caverna é constituída por um longo corredor, chamado dromos. O lado exterior é pontuado por seis grandes fendas, também trapezoidais, que iluminam a galeria. A partir dela desenvolvem-se nove braços, seis dos quais comunicam com o exterior, entando três deles fechados. Um destes braços, localizado à esquerda do caminho rectilíneo, está dividido em três salas rectangulares dispostas em cruz, utilizadas no tempo dos romanos como cister-

[Fig.204] Caverna da Sibilla Cumaeana.



136 Autores cristãos do período medieval; viveram entre os séculos IV e VI d.C.

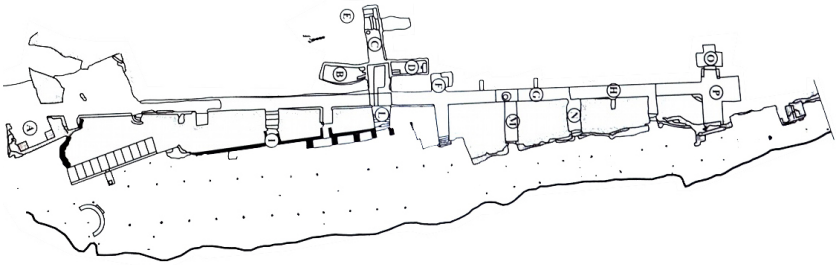
137 A construção Augustan destinava-se a ligar a cidade baixa à zona portuária, pelo que as provas citadas não ajudam a identificar a caverna.

138 Francesco Petrarca (1304 - 1374) foi um escritor e poeta, considerado o primeiro 'artista' italiano. O trabalho pelo qual Petrarca é universalmente conhecido é o Canzoniere.

139 Giovanni Boccaccio conhecido como 'il Boccaccio' (1313 - 1375) era um escritor e poeta italiano. Boccaccio é um dos maiores contadores de histórias italianas e europeias do século XIV. A sua obra mais famosa é o Decameron.

140 Ettore Gabrici, arqueólogo italiano (Nápoles 1868 - Palermo 1962). Foi director do Museu Nacional de Palermo (1914-1926), superintendente de antiguidades e professor de arqueologia na Univ. de Palermo (1927-1938), membro nacional do Lincei (1946). Dirigiu muitas escavações, entre as quais as de Cumae e Selinunte foram particularmente importantes, e deu extensos relatórios.

141 Amedeo Maiuri (1886 - 1963) foi um importante arqueólogo italiano.



[Fig.205] Plano do corredor escavado, no extremo direito é a presumível sala da sibila.

nas. No fundo das cisternas, várias alvenarias e fossos de sepultamento indicam que esta parte do túnel seria uma catacumba na era cristã. Um ***Arcosolium***[142] remonta ao mesmo período; um pouco mais adiante ao longo do corredor encontra-se outro espaço rectangular. A partir daí encontra-se um vestíbulo, anteriormente fechado por um portão, que conduz a uma pequena sala que se divide em três partes mais pequenas dispostas em cruz. Esta sala foi interpretada como o ***Oikos Endotatos***,[143] no qual a Sibila, sentada num trono, pronunciava as suas profecias. Esta sala remonta ao período imperial tardio, devido à sua cobertura abobadada. Um mês após a sua descoberta, a caverna, limpa de todos os detritos das antigas pedreiras de tufo utilizadas na era Bourbon, evidenciou-se muito parecida com um dromo. Após a sua descoberta, Maiuri declarou:

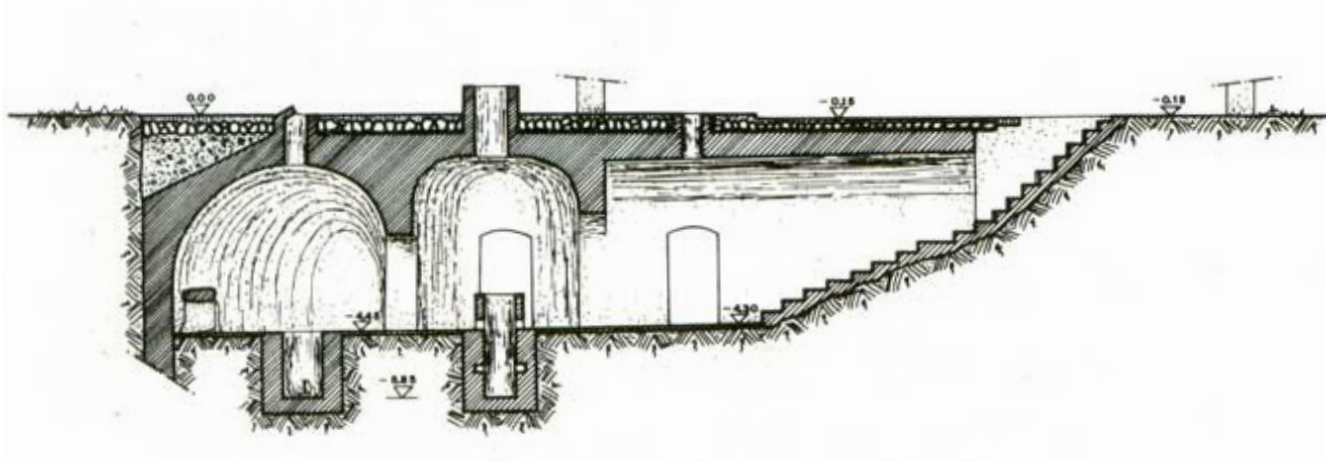
> *O longo corredor trapezoidal, alto e solene como a nave de um templo e a abóbada e caverna de nicho formam um único todo. Era a caverna da Sibila, a caverna do vaticínio, como descrita na visão poética de Virgílio e a prosaica e não menos comovente descrição do escritor cristão anónimo do século IV.*

Apesar desta afirmação, acredita-se actualmente que a caverna fosse uma estrutura defensiva. A apoiar esta última hipótese está a própria posição do túnel, situado debaixo da sela que une a acrópole à colina sul, e a sua semelhança com outras estruturas defensivas da mesma altura. A caverna sofreu obviamente várias transformações ao longo do tempo. Aos dromos originais do período Samnite foi adicionado, na época romana, o braço articulado com três grandes células, as cisternas. Estes, a partir do século IV d.C., foram utilizados como túmulos. Nas duas primeiras secções da galeria, a primeira, de 17 m de comprimento, está aberta e sem paredes, a segunda, de 15 m de comprimento, não tem cobertura, estando a parte restante dos dromos bem conservada.

O último exemplo desta rota subterrânea, tomada por nós como referência no nosso projecto de dissertação, diz respeito a um espaço subterrâneo, parcialmente escavado na rocha, localizado na Sardenha, na aldeia de San Salvatore. Um espaço sagrado caracterizado pelo encontro da espacialidade hipogeia com a

142 Arco esculpido em tufo e adornado com pinturas, superado por loculi

143 Sala oracular



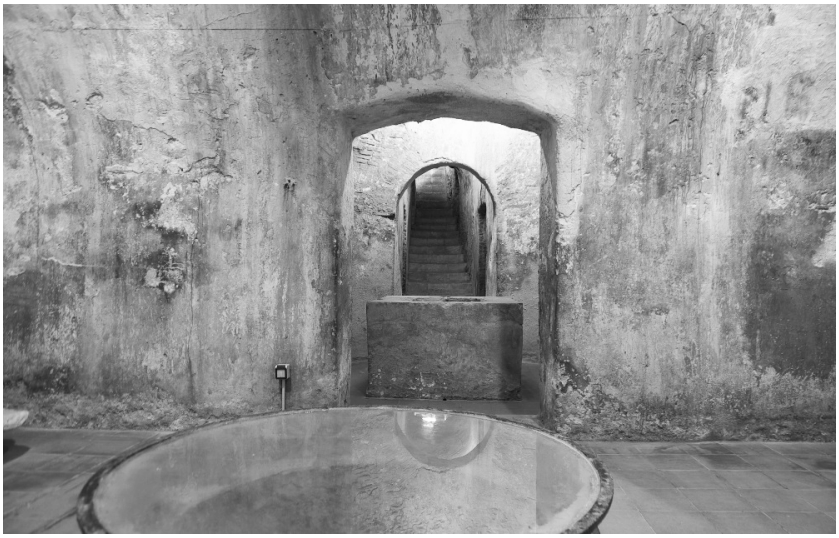
[Fig.206] Cabras, Hipogeu de San Salvatore, corte transversal.

ritualidade da água.

Desde os tempos antigos, este lugar tem sido frequentado por pescadores e marinheiros da cidade vizinha de Tharros. Entre as casas antigas e típicas encontra-se a Igreja de San Salvatore, que remonta à Idade Média; no seu interior encontra-se um 'templo' hipogeu, um verdadeiro santuário pagão do período ***nuragico***[144], em cujas câmaras subterrâneas se encontra um poço. O hipogeu, de facto, era dedicado ao culto da água, que era considerada medicinal. Este culto continuou até à era cristã. A escadaria da igreja conduz a um longo corredor, a partir do qual se abrem várias salas. As duas primeiras salas têm uma planta rectangular e uma cobertura abobadada com uma clarabóia. No chão de cada uma delas encontra-se um fosso utilizado para recolher os resíduos das refeições rituais. Daqui entra-se, depois de percorrer uma curta distância ao longo do corredor, numa sala circular, coberta por uma cúpula rebaixada, com uma clarabóia no topo, e no chão da qual se encontra um poço de água de nascente. De ambos os lados da sala circular existem duas outras salas com uma parede traseira absidal.

Finalmente, em frente à entrada, localiza-se uma sala maior que todas as outras, semicircular, coberta por uma abóbada sobre a qual se abrem duas clarabóias. Também nesta sala há um poço com água de nascente. Em alguns destes compartimentos encontram-se dois altares rudimentares para o culto cristão, nos quais uma grande bacia ***nuragica*** teria sido reutilizada como uma pia batismal. Inscrições em latim, árabe e grego podem ser vistas aqui e ali, provavelmente de acordo com um esquema de valor mágico. Uma inscrição Púnica, ***rufu***, que significa curar, indica o local onde morava um poder curativo. Em épocas passadas, os naufrágios eram muito comuns e ser salvo evocava gratidão à divindade e às conversões. Por isso observamos, nas diferentes salas, desenhos de navios de vários tamanhos, indicando que o local era frequentado por marinheiros e pescadores locais. Num deles identifica-se um navio com a cabeça de um animal como proa, enquanto noutro vemos uma figura humana a implorar a salvação durante

144 A civilização Nuragica surgiu e desenvolveu-se em toda a Sardenha durante a Idade do Bronze Média e Tarde e a Idade do Ferro



[Fig.207] Cabras, Hipogeu de San Salvatore.

um naufrágio.

Reiteramos, portanto, que as cavernas e as grutas estão intrinsecamente ligadas à história humana: têm sido utilizados como habitações e para armazenar alimentos desde o período Paleolítico, há milhões de anos atrás. Mais recentemente, o que pode ser descrito como cidades subterrâneas existiu na China (Banpo), Turquia (Capadócia) e Israel (Maresha) entre dois e três mil anos atrás. As passagens subterrâneas para evacuação de emergência faziam parte integrante de muitas cidades medievais e actualmente existem aldeias trogloditas em França (perto de Poitiers) e Espanha (Granada), entre as outras, onde ainda vivem milhares de pessoas.

Especula-se que a vida nas "raízes" das montanhas seja o futuro devido às alterações climáticas e à sobrecarga de trabalho. As pessoas voltariam literalmente "às suas raízes", recuperando o modo de vida dos nossos antepassados que viviam em cavernas, pois "*os espaços subterrâneos são menos susceptíveis a influências externas, e o seu impacto sobre o ambiente externo é menor do que as estruturas acima do solo*".[145] Além disso, "*as estruturas subterrâneas profundas sofrem significativamente menos danos durante os terramotos do que as estruturas acima do solo*".[146] Quase 70 por cento da população mundial vive em áreas urbanas, e de acordo com as Nações Unidas outros dois mil milhões de pessoas mudar-se-ão para as cidades nos próximos 20 anos. A dimensão da própria cidade é susceptível de crescer ainda mais rapidamente do que a sua taxa de crescimento populacional: 276% contra 66%, segundo Shlomo Angel e Stephen Sheppard, dentro de 20 anos. Sob este ponto de vista, as cidades estarão potencialmente cheias

145 Shlomo Angel, Stephen Sheppard, e Daniel Civco, *The Dynamics of Global Urban Expansion. Transport and Urban Development Department*, 2005.

146 Angel, Sheppard, e Civco.

[Fig.208] Habitação subterrânea, uma tradição que data de há mais de 4.000 anos em Sanmenxia, na China central.

[Fig.209] Frame do filme 'Dor y Gloria', 2019, que mostra a vida na aldeia hipogeia de Paterna.

de construções, especialmente tendo em conta que os futuros desenvolvimentos urbanos devem ser - e são concebidos para serem - sustentáveis. Por esta razão, é necessário investir no subsolo das cidades para tornar as cidades de amanhã mais sustentáveis. São espaços temperados, com menor variabilidade de temperatura do que à superfície, que conservam o calor para futuras poupanças de energia. Além disso, a água potável seria mais facilmente conservada devido aos menores contaminantes nas águas residuais superficiais. Finalmente, a energia geotérmica já nos permite produzir calor e frio utilizando recursos subterrâneos.

Tendo chegado a este ponto, após esta série de referências históricas, cremos ser apropriado dar um passo atrás, uma abstracção sobre aquelas condições indispensáveis que definem o espaço da caverna, o espaço do hipogeu, ou seja, investigar o tema do vazio, do espaço negativo, considerando-o em relação tanto à arquitectura como à cidade. No projecto proposto nesta tese, de facto, este conceito torna-se um componente relevante, a base da estratégia de concepção adoptada e o verdadeiro elemento de união. ***Villa Altissimo***, no seu conglomerado de partículas caracteriza-se por uma certa natureza fragmentária, e a solução adoptada para estabelecer ligações e relações (tanto no projecto de concurso como na posterior reavaliação) é a manipulação do vazio, da arquitectura de subtracção.

Embora nenhum museu propriamente dito apareça neste projecto, é importante considerar as modalidades em que esta função utiliza o vazio interior da arquitectura. Devido a identidade que pretendemos para ***Villa Altissimo*** em particular, a venda de arte e a exibição de obras de arte contemporânea exigem que se preste atenção à caracterização espacial dos espaços expositivos, contrariando a tendência de um espaço asséptico capaz de exibir "qualquer" obra, sem ser intru-

[Fig.210] Desenho de projecto: axonometria cortada dos espaços subterraneos da galeria de exposições.

sivo. A iluminação limitada e controlada é uma condição fixa do espaço hipógeo e é precursora directa da iluminação do museu clássico, mas a vocação destes espaços é diferente uma vez que, desde o início, foi procurada a possibilidade de participação no sistema expositivo e não apenas a criação de um pano de fundo branco indiferente às obras em exposição. Decidimos a partida que a função didáctica, fundamental nos programas museais, neste tipo de exposição não fosse estritamente necessária, sendo o nosso objectivo a criação de um lugar onde a exposição das obras de arte fosse imediatamente ligada a uma experiência sensorial e, só num segundo momento, divulgativa.

Para esta leitura do espaço da arte, retomamos, portanto, as teorias desenvolvidas por Magdalen D. Vernon em "***Psicolgy of Perception***" e prestamos particular atenção à importância da percepção associada à impressão visual.

A partir desta análise genérica, que também envolve as reflexões de Heidegger, é delineada a relação com o espaço arquitectónico e, em particular, é considerada a distinção entre figura e fundo; depois o grande tema do vazio e do abandono é abordado através da definição dos elementos do espaço de Rudolf Arnheim. Da definição do conceito de espaço, passaremos à sua análise na arquitectura, recordando as figuras de rua, praça, parque e galeria que, embora de formas diferentes, podem ser encontradas em ambientes urbanos. A estes deve ser acrescentada uma nova figura, constituída por redes de infra-estruturas, que

estão a modificar cada vez mais o aspecto das nossas cidades. Através destes elementos, a questão do vazio será introduzida, ligando-se às teorias anteriormente mencionadas de Rudolf Arnheim; isto é feito através de um raciocínio que se refere ao espaço urbano e às suas transformações, que implicam uma mudança nas formas de vida e deixam a cidade com o testemunho de um passado recente: tudo isto se materializa no conceito de vazio.

O vazio torna-se assim um instrumento de desenho urbano, um esboço da área edificada, que tem a tarefa de unir a estratificação da memória da cidade. A questão do vazio ligado ao conceito de demolição, entendido não num sentido negativo, mas como uma operação que restitui a identidade do lugar, é um aspecto tratado no Manifesto pelo que não o aprofundaremos neste momento. O conceito de vazio, neste sentido, relaciona-se com os principais temas relativos aos conceitos de ausência, nostalgia e memória, para realçar ainda mais a importância do vazio como elemento portador de carga dentro do tecido urbano histórico.

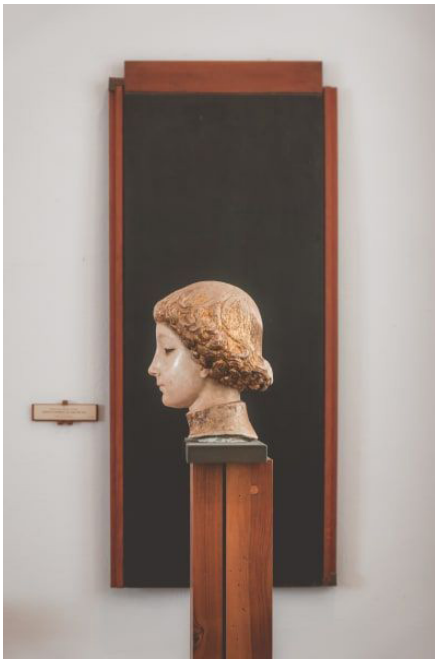
> *Vê-se bem quando o olho está cheio do que se está a ver. Tenho as mãos de ontem; tenho saudades das mãos de amanhã.*[147]

O homem percebe o espaço à sua volta e dentro dele reconhece uma variedade de objectos: *"ele sabe o que eles são, o que fazem e como os pode utilizar"*.[148]

147 Eduardo Chillida, *Lo spazio e il limite: scritti e conversazioni sull'arte* (Milano: Marinotti, 2010), 31.

148 Magdalen Dorothea Vernon, *La psicologia della percezione* (Roma: Astrolabio, 1968), 9.

[Fig.211] Carlo Scarpa, arranjo museológico do Palazzo Abatellis em Palermo.



O homem conhece-os bem, não acredita que possam mudar subitamente, excepto quando conhece a causa da sua mudança, e mesmo quando não estão presentes para serem vistos, assumirá que estes objectos ainda lá estão, inalterados; excepto, claro, no caso de objectos em movimento, que, pelo contrário, podem mover-se e desaparecer. Portanto, "*o conhecimento da identidade dos objectos e das formas que nos rodeiam*"[149] é fundamental, uma vez que a sua estabilidade e presença contínua ao longo do tempo determina em nós uma sensação de segurança e a possibilidade de reagir a estes objectos e ao espaço que nos rodeia. Mas porque pensamos que os objectos continuarão a ser assim e a comportar-se de uma certa forma? A resposta mais óbvia considera o facto de que vemos e identificamos esses objectos. Na realidade muito se deve à luz, que os ilumina de diferentes maneiras e provoca impulsos que são enviados para o cérebro, tal como analisado no capítulo anterior. É precisamente dentro do cérebro que, através dos olhos e do corpo em movimento, se chega a uma imagem do espaço e dos objectos, que são então percebidos como imóveis; pois a variabilidade da forma percebida, ou da cor, depende respectivamente do ponto de vista diferente que assumimos, ou do tipo de iluminação que afecta os objectos, e não da sua mudança. Portanto, o primeiro conhecimento de um objecto ocorre através da percepção e compreensão da sua forma, porque isto o distingue de outro objecto.

Em particular, o que emerge é a superfície e o contorno do objecto, que é percebido desde a infância através do toque. Esta superfície distingue-se em relação ao espaço em que se encontra, razão pela qual falamos de uma dialéctica entre figura e fundo. Estudos demonstraram que esta distinção depende principalmente do brilho diferente entre a superfície do objecto e o fundo, por vezes determinado pela distância entre os objectos. Dentro desta experiência perceptiva,

> *a "figura"... sobressai e é imediatamente percebida e observada, e a sua aparência e detalhes são relevantes; pode até parecer mais brilhante e mais fortemente colorida. Mas o "fundo" tende a recuar e a não ser percebido claramente; os seus detalhes não são notados e logo é esquecido.*[150]

Contudo, pode ocorrer uma oscilação entre figura e fundo, o que provoca uma inversão de importância na percepção dos objectos. De facto, não há nenhuma regra que estabeleça o que deve ser indicado como figura ou fundo; tudo depende do ponto de vista e da iluminação dos objectos. Daqui decorre que a experiência figurada desempenha um papel muito importante na percepção, pois toda a experiência deve tornar-se figurada: mas as experiências 'figuradas' não têm certamente de ser visuais; quaisquer impressões acústicas, tácteis, gusta-

[Fig.212] Eduardo Chillida, instalação para montanha Tindaya.

[Fig.213] Francesco Venezia, instalação para a exposição 'os Etruscos'.

149 Vernon, 9.

150 Vernon, 35.

tivas, olfactivas, que são conscientemente percebidas como tal, devem primeiro tornar-se "figuradas"[151] .

Decorre deste raciocínio que o reconhecimento da figura, que se situa num fundo que nos é evidente e que se identifica com o espaço em que esse objecto está contido e cuja posição exacta conhecemos, é imediato. Neste sentido, podemos falar da percepção do espaço.Tudo depende da relação entre os objectos e o fundo, da sua estabilidade em relação ao ambiente que os contém: o nosso corpo procura de facto as coordenadas do espaço e adapta-se a elas, mesmo quando as relações entre as partes mudam.

Mas há também casos em que a percepção do espaço que nos rodeia é instável, devido a condições particulares do espaço ou do corpo que nos impedem de reconhecer a relação entre as partes. Assim, retomando uma declaração de Corboz, pode dizer-se que "*o espaço é o nosso ambiente de vida por excelência*".[152]

Mas o que é o espaço? O espaço é um recipiente em que os objectos estão dispostos, é um *"vazio que precede as coisas, e que se refere principalmente à hipótese cartesiana, em que as posições dos objectos são estabelecidas absolutamente de acordo com os eixos x, y, z, e onde os valores dimensionais e temporais são determinados a priori"*.[153] No entanto, existe uma outra interpretação do conceito de espaço, que diz respeito não só aos aspectos puramente geométricos, mas também a outros elementos como o ponto de vista do observador mencionado anteriormente. Neste sentido, a presença do homem torna-se fundamental para a geração de relações com o próprio espaço. É, contudo, difícil compreender a essência do espaço, pois o espaço, ao contrário dos objectos que contém, não pode ser visto ou tocado.

151 Vernon, 37.

152 André Corboz, «Avete detto "spazio"?/Did somebody say "space"?», *Casabella* 597–598 (1993).

153 Chiara Toscani, *Le forme del vuoto: Spazi di transizione dall'architettura al paesaggio* (Santarcangelo di Romagna (Rimini): Maggioli, 2011), 31.

[Fig.214] A Cidade ideal, como representação do espaço cartesiano.

De acordo com Heidegger, o espaço como vazio

> *Aparece demasiadas vezes apenas como uma lacuna. O vazio é então entendido como a falta do que preenche espaços vazios e interstícios. Sem dúvida, o vazio está de alguma forma relacionado com o que é mais próprio do lugar, e por esta razão não é uma falta, mas sim um destaque.*[154]

Assim, o espaço não é apenas um recipiente para objectos, mas a sua existência é fundamental na busca da verdade: a relação recíproca entre objecto e espaço é assim inseparável.

Segundo Rudolf Arnheim, é "*o dado que precede os objectos que nele se encontram, uma esfera em que tudo toma o seu lugar*"[155] , o que liga com os argumentos apresentados anteriormente e abre outro debate sobre o espaço na arquitectura. No ensaio "Arte e Espaço", Heidegger associa o conceito de espaço com o de lugar:

> *o espaço de fazer traz o livre, o aberto para um assentamento e habitação do homem. [...] O espaço de fabrico confere a localidade que prepara uma habitação de tempos a tempos. [...] fazer-espaço é a doação gratuita de lugares.*[156]

Decorre desta reflexão que o conceito de lugar, ligado ao fazer-espaço, está associado a uma rede de relações estabelecidas entre as coisas, e é o espaço que é o criador. Neste sentido, na definição do espaço, o conceito de vazio como elemento representativo da relação entre as coisas torna-se fundamental. Em particular, "*configurar e moldar o espaço parece ser o objectivo da arquitectura. A arquitectura é a arte de 'criar espaço'*".[157] De facto:

> *o espaço não é de modo algum dado em si mesmo. É criado por uma constelação particular de objectos naturais ou artificiais para os quais o arquitecto contribui. Na mente do criador, utilizador ou espectador, cada constelação arquitectónica determina o seu próprio sistema espacial, que é o produto do esqueleto estrutural mais simples compatível com a situação física e psicológica.*[158]

Este sistema espacial pode apresentar-se como um recipiente, onde cada elemento toma o seu lugar numa situação pré-existente: aqui os espaços entre as coisas estarão vazios: ou o espaço se apresenta como uma relação entre objec-

[Fig.215] Eduardo Chillida: La gravedad insistente.

154 Martin Heidegger, Carlo Angelino, e Martin Heidegger, *L'arte e lo spazio: testo originale a fronte*, Opuscula 4 (Genova: Il Melangolo, 1995), 31.

155 Rudolf Arnheim, *La dinamica della forma architettonica*, trad. Maurizio Vitta (Milano: Mimesis, 2019), 25.

156 Heidegger, Angelino, e Heidegger, *L'arte e lo Spazio*, 25.

157 Marco Biraghi e Alberto Ferlenga, eds., *Architettura del Novecento* (Torino: G. Einaudi, 2012), 763.

158 Arnheim, *La dinamica della forma architettonica*, 23.

tos, como indicado no tema da percepção. Neste caso, o espaço já não é configurado como um vazio, mas é identificado como uma "***presença perceptiva, ainda que não seja explicitamente realizada pelo construtor e não apareça entre os objectos que compõem o inventário da imagem visual***".[159] Estes espaços entre objectos - ou entre edifícios em arquitectura - são referidos como interespaços e, segundo Arnheim, não são espaços vazios, mas ligações entre partes; isto varia em função da distância, o que leva a uma compressão ou descompressão do intervalo entre corpos. Considerando dois edifícios, quando há um afastamento, um aumento da distância entre eles, uma diminuição da densidade do intervalo, já não podemos perceber uma relação entre as partes; portanto, só neste caso é que o espaço pode ser identificado como um vazio.

> *Vácuo: em física, isto é a ausência de matéria num volume de espaço. Quando é criado um vácuo, a matéria presente no volume é evacuada. Espaço absolutamente desprovido de matéria; desprovido de conteúdo; espaço livre que permite o movimento; impressão, subtracção de volume. O vazio é muitas vezes definido no negativo como ausência, nada, ou como o oposto do conceito de plenitude, como a negação da matéria. Na arquitectura, o vazio não é um espaço abstracto, absoluto e desprovido de matéria [...], mas pressupõe sempre uma relação com o pleno e implica a definição de um limite.*[160]

A definição de vazio é muito complexa e vai desde o físico, cultural-simbólico e pessoal. Todas estas dimensões que caracterizam o vazio fazem parte da arquitectura, entendida como uma dialéctica entre os vazios e o material construído. De facto, como acabamos de analizar, o vazio pode ser considerado como um espaço de relação entre artefactos arquitectónicos; por conseguinte, este conceito não se refere apenas às características geométricas e formais, tornando-se um elemento de considerável importância. Em qualquer caso, o vazio é percebido. Arnehim, por exemplo, propõe uma comparação com a música: "***de um ponto***

159 Arnheim, 28.

160 Gianpaola Spirito, *Forme del vuoto: cavità, concavità e fori nell'arčhitettura contemporanea* (Roma: Gangemi, 2011), 13.

[Fig.216] Percepção de fundo e figura, da teoria da Gestalt dos anos 20.

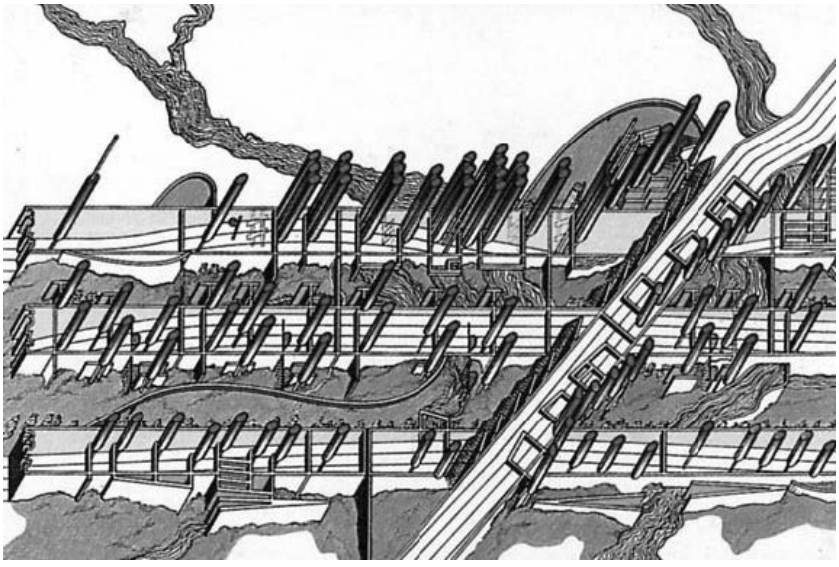
de vista físico, cada momento durante o qual não há som musical pode ser dito que está vazio. Perceptualmente, no entanto, o carácter destes intervalos varia muito. [...] Tais intervalos do tempo podem não ter qualquer som, mas não estão vazias".[161] Portanto, o vazio perceptual, mesmo no campo espacial, não depende tanto dos objectos de uma área, mas da forma como são percebidos. Sente-se um vazio total quando os objectos não estão presentes, quando faltam pontos de referência para o olhar, quando não é possível medir o espaço à nossa volta: tudo isto provoca uma sensação de abandono, ou no outro extremo, de liberdade. Contudo, o vazio não é apenas identificado como a ausência de matéria, porque mesmo na presença de objectos, a sua aniquilação pode ocorrer, causada pela impossibilidade de estes encontrarem uma relação e formarem uma certa estrutura de espaço.

De facto, *"o efeito do vazio ocorre quando configurações periféricas, por exemplo, contornos, não impõem uma organização estrutural na superfície em questão"*.[162] O observador procura sempre um ponto de referência para se ancorar, mas quando o espaço carece de coordenadas ou uma delimitação, o observador sente-se abandonado. Isto acontece quer se observe um grande quadrado ou um objecto colocado sem qualquer relação com o seu ambiente, parecendo perdido, deixado à sua sorte.

Para melhor compreender este ponto de vista, podemos inverter a definição sobre a percepção da arte no espaço arquitectónico. Se cada arquitectura estabelece relações e consequentemente cria um vazio, um espaço, o vazio que percebemos através da escala permite-nos receber sensações e experiências; a obra de

161 Spirito, 31.

162 Spirito, 33.



[Fig.217] Peter Cook, Bloch City com torres dispostas em bastonetes musicais.

[Fig.218] Relações estabelecidas com a cor entre o pavilhão de Mies Van der Rohe e a escultura de Kolbe.

[Fig.219] Relação entre geometria e formas orgânicas entre o pavilhão e a escultura.

arte e a sua colocação não são diferentes. A atenção a esta relação torna a arquitectura da caverna relevante. Uma vez que sabemos que um espaço confinado, um vazio contido, irá sempre gerar relações, sabemos que os objectos que colocamos neste espaço irão criar relações únicas com o seu ambiente. Isto é, o museu contemporâneo deseja-os assépticos e estéreis, brancos, imóveis e ausentes; os propostos para a ***Villa Altissimo*** são espaços vazios cuja natureza de ***caverna*** subterrânea é explícita e como tal relaciona-se com a obra de arte em exposição.

Um exemplo significativo da arquitectura moderna é a estátua de George Kolbe, colocada dentro do Pavilhão Alemão da Exposição Internacional de Barcelona, de Mies van der Rohe, de 1929. Esta estátua, a única forma orgânica numa composição de elementos rectangulares, está situada num canto do pavilhão, dentro de um espelho de água acessível através de um corredor. Desta forma, a estátua torna-se o fulcro de um espaço que parece extremamente regular: isto deriva da relação que a estátua gera com o seu ambiente, modificando a sua estrutura, mas também da localização do objecto num ambiente preciso, o que a influencia.

Esta reflexão indica que, embora seja mais simples considerar os edifícios como objectos isolados, é necessário relacioná-los com o seu contexto circundante a fim de identificar a sua estrutura de relações; o que pode ser definido com precisão pela organização dos espaços vazios.

Neste caso, a relação entre figura e fundo deve ser retomada e analisada, no entanto, na esfera arquitectónica e referindo-se em particular ao espaço urbano.

Fernando Espuelas, define o vazio no seu ensaio com o mesmo nome como *"descontinuidade através de um meio homogéneo"*;[163] trata o vazio na esfera urbana

163 Fernando Espuelas, *Il vuoto: riflessioni sullo spazio in architettura*, ed. Bruno Melotto (Milano: Marinotti, 2004), 43.

como *"diversificado, aberto e colectivo"*,[164] sendo assim um espaço que se identifica com a realidade física da comunidade. O vazio torna-se espaço público, um espaço reconhecível dentro do tecido urbano, uma vez que é identificado pela densificação do ambiente circundante. O vazio é assim determinado pela agregação dos corpos que o geram, que pode ocorrer gradualmente através da passagem do tempo, ou de acordo com um planeamento único e preciso. Assim,

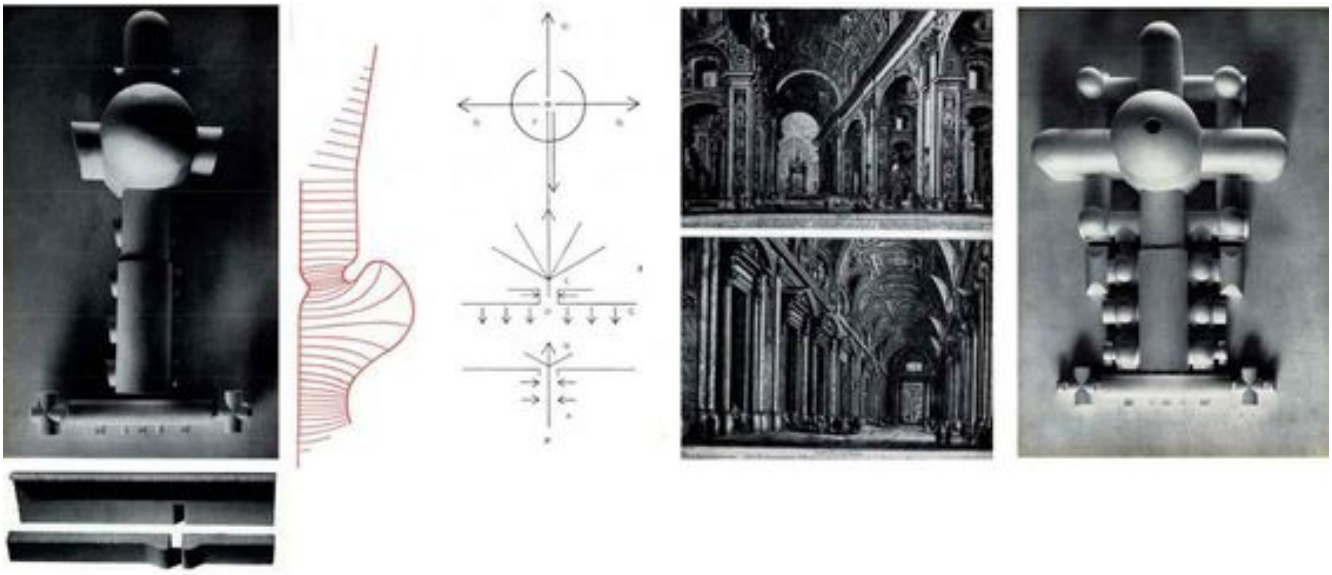
> *o espaço público deixa de ser um mero resíduo entre edifícios e é tratado como uma entidade por direito próprio; o vazio é medido, conformado e preparado para se tornar um cenário adequado para eventos urbanos.*[165]

Neste sentido, devem ser considerados vários elementos formais que levam à definição do vazio, e que estão ligados ao raciocínio anterior sobre a percepção do espaço. Em primeiro lugar, o contorno, que se apresenta como um limite, como um contacto entre o vazio e o cheio, torna-se um espaço de transição e demarcação. Além disso, o contorno distingue o fundo da figura, determina o intervalo entre os espaços. Se a relação entre figura e fundo for invertida, e é o fundo que prevalece, o contorno já não é visto como uma transição, mas sim como uma abertura; já não é configurado como um contorno afiado entre as coisas, mas é projectado para um espaço mais alargado.

Outro elemento importante na relação entre figura e fundo é o suporte, a superfície; um elemento estrutural que pode ser arquitectonicamente concebido ou considerado um plano arquitectónico simples. Desempenha, contudo, um

164 Espuelas, 43.

165 Espuelas, 59.



[Fig.220] Estudos sobre o vazio e o espaço interior na arquitectura de Luigi Moretti aplicada a São Pedro no Vaticano.

[Fig.221] Carlo Scarpa, arranjo museológico do Palazzo Abatellis em Palermo.

papel importante na definição da base do vazio, do local de vida e de passagem.

Reflectindo em particular sobre o espaço público e a dialéctica entre figura e fundo, abre-se o tema da interacção entre espaços. Considerando várias áreas adjacentes, todas elas tentam assumir o papel de figura, enquanto as outras, as mais marginais, se tornam o pano de fundo. Estas áreas não são menos importantes do que as outras, de facto tornam-se espaços negativos que têm a sua própria estrutura e influenciam os contornos dos espaços positivos. Os espaços negativos, os interespaços, têm, portanto, a tarefa de delimitar os corpos, fixando os seus limites formais e dando-lhes o poder de aparecerem como figuras. No contexto da cidade, falamos do *"negativo urbano: entendido como a contraforma do aparente aspecto morfológico"*,[166] surgem traços ocultos, o *"desenho subjacente, [...] cavidades, subtracções, distanciamento temporário de partes que encerram o potencial transformador de situações locais dentro das condições globais do sistema de povoamento"*.[167] . Os espaços intermédios são transformados em lugares bem definidos dentro das cidades, em "*lugares-comuns*" como Sergio Crotti os interpreta: *"são definidos como limites, intervalos, limiares; [...] são reconhecidos como endereços, referências, apoios; [...] comportam-se como ligações, linhas, nós*

166 Paolo Caputo, ed., *Le architetture dello spazio pubblico: forme del passato, forme del presente* (Milano: Electa, 1997), cap. Crotti S., «"Interspazi": dai siti pubblici ai luoghi comuni».

167 Caputo, 41.

[...]".[168] Assim, os interespaços reúnem na sua estrutura aquele conjunto de relações entre objectos definidos anteriormente, ligando, dentro da cidade, uma série de *"lugares notáveis"*[169] que sublinham a presença de uma estratificação dos tecidos históricos que a compõem.

Em conclusão, julgamos ser importante voltar ao ponto de partida, ao espaço da caverna, às estruturas subterrâneas que nos rodeiam e que mal notamos; costumamos especular sobre a cidade sob a cidade como um organismo vivo com as mais diversas infra-estruturas, ou sob a forma de vestígios de tempos passados (por exemplo Roma, como resultado da destruição e reconstrução). Ao mesmo tempo, as obras de construção subterrânea moderna na Europa são uma expressão de uma expansão espacial que procura preservar a nossa paisagem urbana familiar.

Assim, nas estruturas existentes, cujo valor arquitectónico reside não menos na interacção entre o edifício e os seus espaços exteriores, são satisfeitas novas exigências espaciais através de intervenções "invisíveis", ou seja, subterrâneas. O mesmo destino aguarda as estruturas que são consideradas pelo público em geral como um "mal necessário", concessões a um estilo de vida moderno como, por exemplo, garagens subterrâneas. Toda a actividade de construção, mesmo "puramente" acima do solo, começa com uma escavação: o ataque ao solo não é uma condição da qual possamos escapar.

O que vemos ao nível do solo é, portanto, muitas vezes apenas uma fracção de toda a estrutura - como se fosse um submarino ancorado cuja única torre de observação se projeta da água. Podemos, portanto, assumir que a maioria das coberturas planas não estão em edifícios, mas sim em terrenos aparentemente

168 Caputo, 40.

169 Caputo, 40.

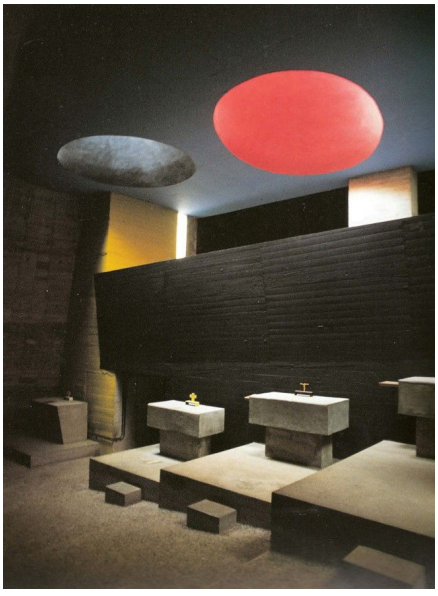
[Fig.222] Cisternas de água no subsolo de Nápoles.

sólidos sob a forma de ruas, praças e jardins, e desta forma permanecem "invisíveis". E, de facto, os terraços são um dispositivo técnico cujo objectivo é regularizar declives e assim torná-los utilizáveis para fins humanos. O objectivo é criar planos horizontais acessíveis por meio de escavações ou aterros; em ambas as soluções, escavação ou aterro, é necessário introduzir, a fim de conter e opor a tendência natural do terreno para deslizar, muros contra o solo ou muros de contenção. Como vimos, sabemos agora que a construção em terraços representa um arquétipo na história das civilizações e da tectónica da arquitectura.

No nosso caso, os edifícios são organizados em série ou isolados ao longo do planalto cuidadosamente modelado segundo as isométricas. A espacialidade da casa principal está, em princípio, orientada visualmente para a única frente aberta para a envolvente; é aqui, ao longo deste limite, onde a luz aparece, onde a brisa sopra e onde a paisagem é contemplada, que a relação com o exterior é garantida.

A outra frente, a frente oposta, é a parede de uma só face contra o chão. O espaço servido e o espaço servidor são dispostos paralelamente, respeitando a ordem estabelecida pelo grau de permeabilidade do envelope: a faixa de serviço é disposta ao longo da parede contra o solo, de modo a aparecer como uma cavidade funcional esculpida a partir da mesma espessura de parede; a faixa servida, por outro lado, estende-se entre o muro habitado e a paisagem, expandindo-se livremente para o espaço exterior. Trata-se de uma arquitectura onde a relação entre os recursos locais e as técnicas de construção determina uma estética e um carácter em que prevalece a interpenetração orgânica das dimensões natural e cultural, uma expressão do trabalho humano.

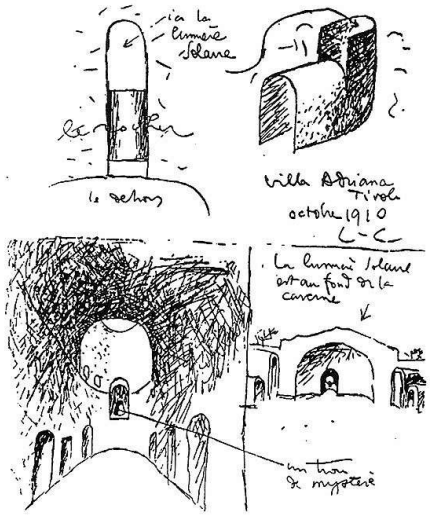
O espaço subterrâneo descrito ao longo do capítulo faz-nos pensar imediatamente em cavernas húmidas com condições de iluminação sombrias. Mas serão estas imagens ainda relevantes quando consideramos os métodos de construção modernos e os projectos arquitectónicos contemporâneos? O tipo de iluminação e o grau de contacto com o mundo exterior, ou melhor, com o mundo de superfície, o "mundo acima", torna-se um critério decisivo para as estruturas subterrâneas contemporâneas. Aqui, vemos o contraste entre a iluminação zenital através de aberturas no tecto/piso e a iluminação lateral através de paredes perfuradas onde a relação entre estes espaços externos e o "mundo exterior" oscila entre uma simples ligação visual e um ***continuum*** espacial fisicamente utilizável.



[Fig.223] Atmosferas subterrâneas na capela de la tourette do convento de Le Corbusier.

Para terminar, recordaremos que provavelmente o primeiro a restaurar a dignidade aos espaços subterrâneos, no período Moderno foi, sem dúvida, Le Corbusier e a forma como interpreta o mundo do subsolo em projectos como o ***Couvent Sainte-Marie de La Tourette***. O mundo maquinista que ele iniciou e defendeu em ***Vers une Architecture*** está completamente ultrapassado, a relação de autonomia entre o solo e a arquitectura é alterada a favor da interpenetração entre os dois, por vezes re-propondo as atmosferas originais do subsolo, as suas texturas, luzes e formas, mesmo quando estas inevitáveis.

Le Corbusier reconsidera a possibilidade de conceber espaços sepultados ou escavados no solo, ganhando plena consciência das atmosferas que exprimem, místicas e intemporais. Todas as técnicas e ditames teorizados anteriormente, agora recaem sobre a tradição. O espaço da gruta, onde as aberturas são múltiplas, mínimas, irregulares, por vezes zenitais, é reproposto em Ronchamp: é na ***Chapelle Notre-Dame du Haut*** que um sentimento humano antigo e profundamente enraizado, o da espiritualidade universal, irrompe com uma atmosfera mística no contemporâneo, uma espacialidade que, por abstracção, nos propomos resgatar em ***Villa Altissimo,*** que se torna assim um lugar de lazer, descanso, ***otium*** e lugar para elevação mística das Artes.



[Fig.224] Atmosferas subterrâneas na capela de Notredame de Ronchamp, de Le Corbusier.

[Fig.225] Desenhos de estudo de Le Corbusier em Villa Adriana.

[Fig.226] Visualização do projecto, proposta final.

Le consapevolezze ultime ou das consciências finais

This is the Way the World Ends: Not with a Bang but a Whimper.

T.S. Eliot

O exercício de desenho e escrita apresentado nesta dissertação tiveram uma tripla consequência.

Primeiro, a definição e clarificação de uma posição crítica em relação à circunstância de projectar no e com o património.

Segundo, através da análise de um fenómeno concreto (o das Residências Artísticas), a identificação de uma certa independência do Projecto relativamente às questões meramente formais, reforçando a constante relação entre a arquitectura e a sociedade.

Por último, a compreensão do potencial operacional do estudo de uma tipologia arquitectónica, neste caso a da ***Villa***, permite, na perspectiva do projecto, que a história e os valores arquitectónicos em presença possam informar e encontrar aplicação na contemporaneidade.

A aproximação a um problema prático abordado em duas fases distintas, ou seja, a proposta realizada no âmbito do concurso ***Hill of the Arts***, e o estudo aprofundado da mesma, com a sua ampliação e reformulação posterior, permitiu de facto reflectir em torno das componentes que entendemos serem fundamentais no nosso processo de concepção e *"projecto-de-arquitectura"*[170], em particular na sua actuação num contexto projectual diferente do habitual - o contexto do património Arquitetónico.

O trabalho de concepção ocorrido durante o concurso levou-nos, devido à existência de diferentes prazos, a fazer certas escolhas de modo instintivo e, por vezes, menos ponderadas, vinculadas por uma regulamentação que consideramos inquestionável. Na segunda fase, porém, um prazo mais alargado e uma reflexão mais cuidada, levaram-nos inevitavelmente a questionar o programa, com o objetivo de melhorar a nossa proposta, pondo em discussão as próprias premissas. O estudo ***a posteriori*** dos temas de projecto que tinham sido convocados ao longo da fase de desenho, ajudou a esclarecer o que nós próprios pretendíamos com a nossa intervenção, e ajudou a estruturar um discurso em torno de questões que desde sempre afectam a Arquitectura mas que, acreditamos, precisam de compreensão para ser aplicadas hoje, sem cair na armadilha de um formalismo

170 Manuel Mendes, Fernando Luís Cardoso Meneses de Tavares e Távora, e Fernando Távora, *Fernando Távora, «minha casa»: sobre o projeto-de-arquitectura de Fernando Távora* (Fundaçao Instituto Arquitecto José Marqués da Silva, 2013).

[Fig.227] Jogo de Xadrez por Man Ray, 1920.

vazio de significado.

Pressupondo que existirá sempre uma pré-existência, ou que um projecto de reabilitação não é diferente de um projecto arquitectónico , seja num campo ou numa igreja do século XIV,[171] - como afirmou Távora na memória descritiva para a Pousada do Convento das Marinhas em Guimarães - o mais importante é tentar compreender e prever as ramificações da intervenção na sua específica circunstância, tendo presente o contexto real e o seu peso relativo.

Podemos considerar que, como num jogo de xadrez, o projecto arquitectónico procura equilibrar diferentes variáveis através de um sistema de decisões, ou jogadas, com um objectivo comum. Continuando a utilizar a analogia do xadrez, poderíamos imaginar que, tal como no famoso jogo, a estratégia consiste em coordenar uma série de escolhas a fim de deixar o adversário sem alternativas, forçar a sua rendição, e declarar xeque-mate.

No caso do projecto, talvez "vencer" corresponda a alcançar as virtudes vitruvianas: ***Utilitas, Firmitas*** e ***Venustas***. Este paralelismo entre o projecto arquitectónico e o xadrez baseia-se na natureza lógica das acções que ambos partilham - sem com isto retirar qualquer valor à intuição artística, por vezes involuntária e subconsciente, de que as duas se podem servir. De facto, em ambos os casos, trata-se de construir uma "torre" de decisões que, nas suas consequências, constituem o próprio projecto. Estas escolhas, mesmo quando aparentemente aleatórias e não ditadas por ameaças imediatas - imaginemos o próprio momento de iniciar um jogo como análogo das primeiras decisões de concepção no projecto - são, por sua vez, ditadas e, portanto, causadas por circunstâncias pré-existentes.

171 Trigueiros et al., *Fernando Távora*.

Neste ponto, talvez o paralelismo perca sentido uma vez que cada nova partida de xadrez começa por uma ***tabula rasa***, enquanto para o Projecto de Arquitectura, que terá sempre algo pré-existente, essa, nunca será a circunstância de partida.

No caso de um projecto que visa a reabilitação do património, umas das variáveis que condicionam estas escolhas são, sem dúvida, a história e a "identidade" de um sítio. Norberg Schultz fala do ***Genius Loci***, tentando incluir nesta definição o conjunto de qualidades e valores que constitui um lugar. Estes valores, num contexto patrimonial têm uma força maior do que num sítio "virgem", embora seja evidente que a própria paisagem pode constituir património a valorizar. Além disso, a nossa intenção não é comparar o valor patrimonial da paisagem e o da arquitectura construída, mas sim reconhecer que as acções possíveis na paisagem, por uma questão de escala, são mais diversificadas e mais flexíveis.

Acreditámos que, mesmo na ausência de uma regulamentação que procure salvaguardar o património, o trabalho do arquitecto deveria sempre procurar valorizar e interpretar as qualidades do lugar de intervenção, em particular nas circunstâncias em que existem pré-existências que classificamos como património. Na realidade, esta atitude, traduz-se em qualidade vertida no próprio projecto.

Longe de elaborar o que à primeira vista poderia parecer um manifesto moral de arquitectura, a nossa aproximação às questões de projecto pretende expressar apenas as preocupações que consideramos essenciais para conceber um bom projecto.

Francesco Venezia lembra-nos que a arquitectura é sempre uma acção violenta,[172] no entanto, há actos violentos que, como arquitectos, não deveríamos executar de ânimo leve. É impossível não pensar na proposta que ganhou o primeiro lugar no concurso onde, aparentemente, o desejo de afirmar a própria marca como projectista, pareceu prevalecer sobre o desejo de valorizar a pré-existência.

Depois de termos identificado um conjunto de valores e "deveres", a considerar no exercício da Arquitectura em relação ao património, surgiu com alguma clareza uma condição imprescindível na figura do arquitecto. Embora possa parecer apenas um especialista nas configurações que o espaço pode assumir de acordo com o seu uso pretendido, o arquitecto é um profissional não menos capaz de identificar todos os valores que estão presentes e, no entanto, não pode actuar sozinho. A certa altura será necessária a presença de um "muro senciente", um obstáculo, mas também um interlocutor, para seleccionar uma escolha em vez de outra, se nos queremos libertar do infinito campo das variantes possíveis. Paradoxalmente, num contexto em que existe uma forte pré-existência, como no descrito nesta dissertação, o projecto arquitectónico necessita de limites para adquirir a sua própria força: quatro paredes, um sótão e uma vontade programática podem não ser suficientes. É necessário um conhecimento mais preciso da

172 Venezia, *Che cosa è l'architettura*.

ruína, outros técnicos e a presença de uma figura, a do comitente -ou cliente - capaz de mover a agulha da balança de acordo com as suas necessidades e disponibilidades quando a ruína se apresenta, "***aberta a diferentes respostas***".[173]

Esta necessidade foi sem dúvida reforçada pelo estudo de variantes de desenho que apresentavam os seus pontos fortes em direcções diferentes e por vezes opostas, mas que não conseguimos selecionar precisamente devido à falta deste contraponto.

Quase podemos dizer que o projecto realizado durante o concurso e o seu subsequente aprofundamento são comparáveis a um estudo prévio e a um ante-projecto. A distribuição do programa nos dois casos permaneceu quase totalmente idêntica porque, em certa medida, a solução apresentada para o concurso foi suficientemente consistente para permitir que o projecto se adaptasse à subsequente remodelação realizada, causada por uma melhor análise dos componentes individuais do programa e das suas aspirações, já não vinculada aos regulamentos do concurso, como é o caso da redução do número de quartos e o aumento da área construída.

Esta coerência intrínseca é, de facto, um dos aspectos fundamentais da concepção arquitectónica que procuramos, onde o objectivo final desejado deveria ser uma coordenação eficaz dos vários componentes, indissolúvel, mas flexível, capaz de adaptar-se ao surgir dos "obstáculos" anteriormente mencionados. Um projecto de execução não foi possível, na medida em que faltou um estudo adequadamente aprofundado da pré-existência, que não era viável no contexto que enquadrou a realização deste trabalho.

Como exemplo, podemos referir o caso da distribuição do programa e do desenho dos quartos nos andares superiores da ***villa***. A proposta inicial realizada durante o concurso, teve como preocupação fundamental a vontade de enquadrar muitas partes do programa na estrutura existente, respeitando "à letra" as quantidades descritas no edital do concurso. Assim não se questionou se 14 ***suites*** eram adequadas para a escala do lugar. Apenas nos impusemos respeitar essa exigência. Os 14 quartos descritos no anúncio do concurso são quartos de hotel, mas não têm requisitos específicos que possamos associar a uma Residência Artística.

Quando retomámos o projecto, depois da entrega, questionámo-nos sobre quais deveriam ser os tamanhos mais adequados, caso fosse necessário ter ou não espaços de trabalhos privados e que áreas partilhadas eram realmente justificadas. Entrámos assim num campo fértil em variáveis, em que cada opção apresentava qualidades válidas, mas que só poderiam ser excluídas uma vez confrontadas com uma terceira voz, a do "nosso" comitente.

O arquitecto deve ter a capacidade de conciliar as vontades e os desejos da existência/circunstância de partida com as vontades e os desejos do cliente - o verdadeiro impulsionador do projecto. Na prática, este concílio enfrenta clara-

173 Grassi, *Giorgio Grassi*.

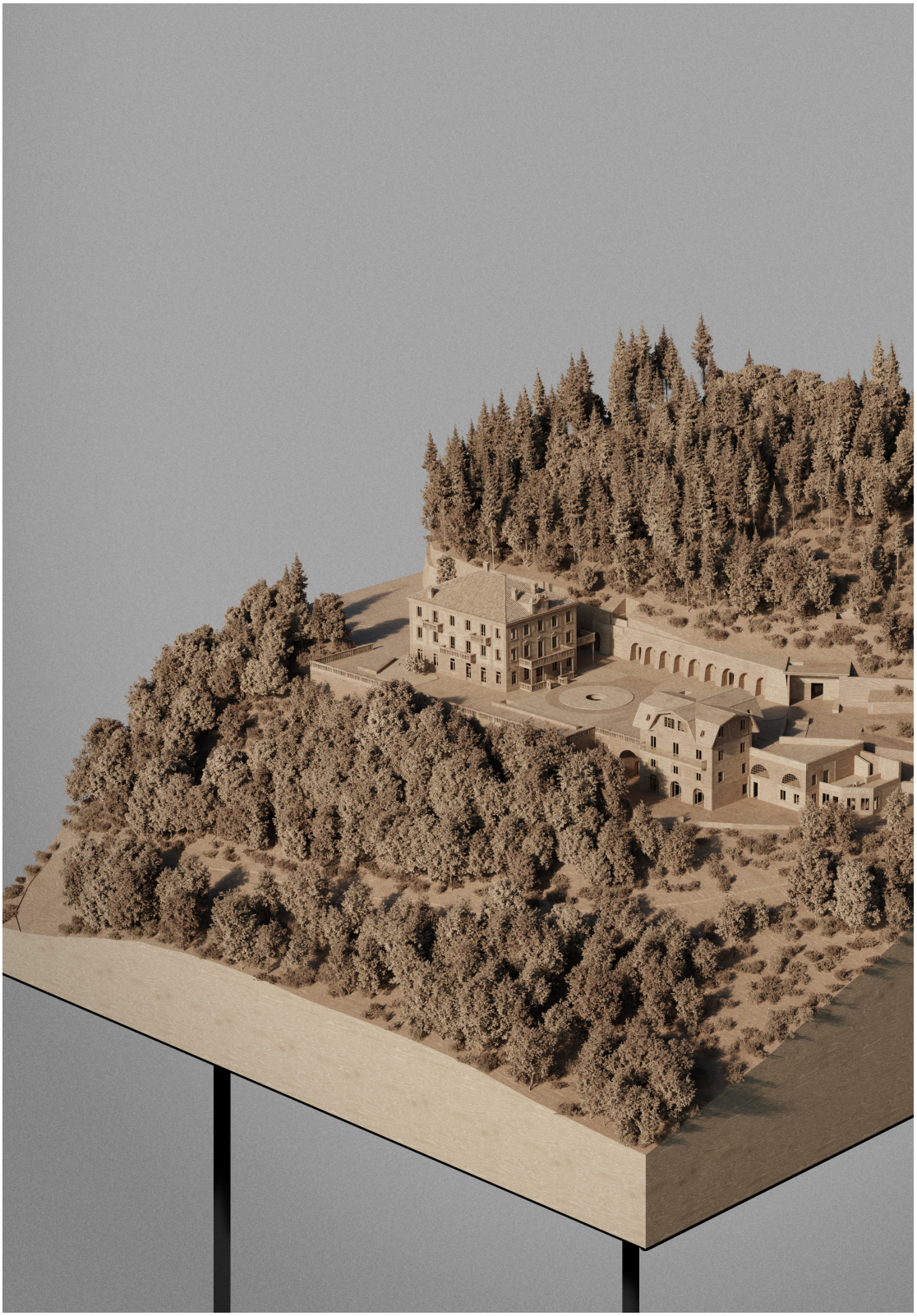
mente dificuldades, nomeadamente quando o programa, ou outras exigências do cliente, causam incompatibilidades com a salvaguarda do património. As casas burguesas do Porto, por exemplo, não são "esvaziadas" por simples falta de zelo profissional, mas sim por um sistema de valorização imobiliária que procura maximizar a produção de habitações rentáveis com áreas e configurações por vezes incompatíveis com a pré-existência. Sem incentivo (sem cliente,ou sem motivos económicos para a intervenção) não ocorre projecto, mas também a natureza e essência do pedido dispõe do potencial para destruir a circunstância a que se deveria dar resposta.

Este raciocínio não pretende estabelecer um método de desenho pré-definido, a singularidade de cada caso individual é, para todos os efeitos, confirmada. Pelo contrário, esta descrição do processo é mais precisamente uma tentativa de registar e identificar as variáveis, as vertentes e os instrumentos oferecidos pela própria circunstância, que entram num projecto de arquitectura, bem como os valores tidos em consideração para o desenvolvimento de uma solução de projecto que, de outra forma, poderia parecer arbitrária e um fim em si mesma, mas que, dada a sua complexidade adicional, deveria ser explicada e analisada para que seja compreensível e justificável.

A este respeito, observamos que a racionalidade e o rigor que colocamos na análise e interpretação da pré-existência de uma solução são essenciais num processo de intervenção num contexto patrimonial e não o cumprimento cego de regras, por vezes apenas político-partidárias, muitas vezes desconexas do contexto real e que, em nome da salvaguarda do património, cristalizam situações ou permitem intervenções que, sem o devido cuidado, podem facilmente subtrair valor arquitectónico e deturpar o próprio Património, ao invés de o preservar.

Concluímos, convocando o pensamento de Fernando Távora e Francisco Barata: o projecto arquitectónico, seja ele qual for – de raiz ou reabilitação -, não pode evitar "***continuar inovando***",[174] sendo que continuar a obra de Arquitectura que nos foi deixada pelos nossos antepassados é tanto o nosso dever como é nosso o direito, o de preservá-la.

174 Esposito e Ugolini, *cArchitettura 53*.



[Fig.228] Ao lado: Maquete Digital do projecto.

Referências Bibliográficas

Ackerman, James S. *The Villa: Form and Ideology of Country Houses*. Thames and Hudson, 1995.

Alpers, Svetlana. *The vexations of art: Velázquez and others*. New Haven [Conn.]: Yale University Press, 2005.

Angel, Shlomo; Sheppard, Stephen & Civco, Daniel. *The Dynamics of Global Urban Expansion. Transport and Urban Development Department*, 2005.

Annoni, Ambrogio. *Scienza ed arte del restauro architettonico : idee ed esempi / Ambrogio Annoni*. *Scienza ed arte del restauro architettonico idee ed esempi*. Milano: Framar, 1946.

Aravena, Alejandro & Otxotorena, Juan M. *Alejandro Aravena*. Pamplona: T6, 2006.

Arnheim, Rudolf. *La dinamica della forma architettonica*. Traduzido por Maurizio Vitta. Milano: Mimesis, 2019.

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Penguin, 2014.

Biraghi, Marco, e Alberto Ferlenga, eds. *Architettura del Novecento*. Torino: G. Einaudi, 2012.

Brandi, Cesare. *Teoria del Restauro*. Piccola Biblioteca Einaudi 318. Torino: Giulio Einaudi, 1977.

Buonarroti, Michelangelo. *Rime, a cura di Enzo Noè Girardi*. G. Laterza, 1960.

Cannatà, Michele; Fernandes, Fátima & Cordeiro, Ana. *Construir no Tempo*. 1a ed. Lisboa: Estar, 1999.

Capitel, Antón. *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. 2a edición revisada y ampliada. Madrid: Alianza, 2009.

Caputo, Paolo, ed. *Le architetture dello spazio pubblico: forme del passato, forme del presente*. Milano: Electa, 1997.

Cellini, Francesco. *Manualetto: norme tecniche, costruttive e grafiche per lo svolgimento di una esercitazione progettuale sul tema della casa unifamiliare*. Milano : Venezia: CittàStudi ; CLUVA, 1991.

Chillida, Eduardo. *Lo spazio e il limite: scritti e conversazioni sull'arte*. Milano: Marinotti, 2010.

Choay, Françoise & Castro, Teresa. *A alegoria do património*. 2a ed. Arte & Comunicação 71. Lisboa: Edições 70, 2010.

Chupin, Jean-Pierre; Cucuzzella, Carmela & Helal, Bechara. *Architecture Competitions and the Production of Culture, Quality and Knowledge: An International Inquiry*. Potential Architecture Books, 2015.

Criconia, Alessandra. *Figure della demolizione, ovvero La città come manufatto disfatto*. Milano: Costa & Nolan, 1998.

De Balzac, Honore. *Obra prima ignorada e outras historias*. LEBOOKS EDITORA, 2020.

Deplazes, Andrea. *Constructing Architecture: Materials, Processes, Structures*. Springer Science & Business Media, 2005.

Esposito, Antonio & Ugolini, Andrea. *Architettura 53: *Francisco Barata: continuare innovando*. "La" Greca Editori, 2017.

Espuelas, Fernando. *Il vuoto: riflessioni sullo spazio in architettura*. Editado por Bruno Melotto. Milano: Marinotti, 2004.

Franciosini, Luigi. *Architettura e patrimonio: progettare in un paese antico*. Editado por Università degli studi Roma Tre. Roma: Mancosu, 2015.

Franciosini, Luigi; Caroti, Elena; Della Sala, Laura & Pallottino, Elisabetta. *Archeologia e progetto: paesaggi antichi lungo la via Clodia: tesi di laurea nella facoltà di Architettura*. Roma: Gangemi, 2014.

Grassi, Giorgio. *Giorgio Grassi: scritti scelti, 1965-1999*. Milano: FrancoAngeli, 2000.

———. *La costruzione logica dell'Architettura: 1967*. 2a ed. «I» Testimoni dell'Architettura. Torino: Umberto Allemandi & Co., 1998.

———. *L'architettura come mestiere e altri scritti*. 7a ed. Architettura. Milano: Franco Angeli, 1995.

Grassi, Giorgio & Martí Arís, Carlos. *Arquitectura lengua muerta y otros escritos*. Arquitectura/Teoria 7. Barcelona: Serbal, 2003.

Haan, Hilde de. *Architects in Competition : International Architectural Competitions of the Last 200 Years / Hilde de Haan and Ids Haagsma; with Essays by Dennis Sharp and Kenneth Frampton. Architects in Competition : International Architectural Competitions of the Last 200 Years*. London ; Thames and Hudson, 1988.

Heidegger, Martin; Angelino, Carlo & Heidegger, Martin. *L' arte e lo spazio: testo originale a fronte*. Opuscula 4. Genova: Il Melangolo, 1995.

Hofmann, Werner & Courbet, Gustave. *L'atelier Courbet, l'Ottocento e il quadro del secolo*. Roma: Donzelli, 2012.

Jacob, Mary Jane, e Michelle Grabner, eds. *The studio reader: on the space of artists*. Chicago ; London: University of Chicago Press, 2010.

Kandinskij, Vasilij Vasil′evič. *Punto, linea, superficie: contributo all'analisi degli elementi pittorici*. Traduzido por Melisenda Calasso. 30. ed. Milano: Adelphi, 2011.

Lawless, Catherine. *Artistes et ateliers*. Rayon art. Nîmes: J. Chambon, 1990.

Le Corbusier. *Almanach d'architecture moderne: documents, théorie, pronostics, histoire, petites histoires, dates, propos standarts, apologie et idéalisation du standart, organisation, industrialisation du bâtiment*. Editions Connivences, 1980.

———. *Verso una architettura*. Editado por Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolin. 14. ed. Milano: Longanesi, 2017.

Marconi, Paolo. *Il recupero della bellezza*. Milano: Skira, 2005.

Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifesto del Futurismo*. Gallino, 2006.

Martí Arís, Carlos. *La cimbra y el arco*. Colección la cimbra 1. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.

———. *Le variazioni dell'identità: il tipo in architettura*. Torino: CittaStudiEdizioni, 1994.

Melville, Herman & D'Agostino, Nemi. *Moby Dick*. 23. ed. Milano: Garzanti, 2015.

Mendes, Manuel; Távora, Fernando Luís Cardoso Meneses de Tavares e & Távora, Fernando. *Fernando Távora, «minha casa»: sobre o projeto-de-arquitectura de*

Fernando Távora. Fundaçao Instituto Arquitecto José Marqués da Silva, 2013.

Moran, Michael & Martínez de Guereñu, Laura. *Rafael Moneo: Remarks on 21 Works*. New York: The Monacelli Press, 2010.

Murphy, Richard; Bolla, Margherita & Frampton, Kenneth. *Carlo Scarpa and Castelvecchio Revisited*. Breakfast Mission Publishing, 2017.

Nicoletti, Manfredi. *L'architettura delle caverne*. Laterza, 1980.

Nigrelli, Fausto Carmelo, ed. *Il senso del vuoto: demolizioni nella città contemporanea*. Esplorazioni. Roma: Manifestolibri, 2005.

Pedretti, Bruno; Baglione, Chiara & Gregotti, Vittorio. *Il progetto del passato: memoria, conservazione, restauro, architettura*. Bruno Mondadori, 1997.

Platone & Vegetti, Mario. *La Repubblica: testo greco a fronte*. Milano: BUR, 2007.

Riegl, Alois. *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*. Abscondita, 2020.

Ruskin, John. *Le sette lampade dell'architettura*. Milano: Jaca Book, 2021.

———. *The Seven Lamps of Architecture*. New York: Dover Publications, 1989.

Schalansky, Judith & Smith, Jackie. *An Inventory of Losses*. London: MacLehose Press, 2020.

Siza Vieira, Álvaro & Gregotti, Vittorio. *Imaginar a evidência*. Edições 70, 2006.

Siza Vieira, Álvaro & Morais, Carlos Campos. *01 textos*. Porto: Civilização, 2009.

Spirito, Gianpaola. *Forme del vuoto: cavità, concavità e fori nell'architettura contemporanea*. Roma: Gangemi, 2011.

Távora, Fernando & Portas, Nuno. *Da organização do espaço*. 3a ed. Série 2 13. Porto: Faup Publicações, 1996.

Terranova, Antonino, ed. *Il progetto della sottrazione*. Groma quaderni / DAAC 3. Roma: Palombi, 1997.

Toscani, Chiara. *Le forme del vuoto: spazi di transizione dall'architettura al paesaggio*. Santarcangelo di Romagna (Rimini): Maggioli, 2011.

Trigueiros, Luiz; Angelillo, António; Pais, Paulo; Alves, Luís Ferreira & Emsden, Christopher. *Eduardo Souto Moura*. Lisboa: Blau, 2000.

Trigueiros, Luiz; Costa, Alexandre Alves; Siza Vieira, Álvaro; Ferrão, Bernardo & Moura, Eduardo Souto de. *Fernando Távora*. Lisboa: Blau, 1993.

Venezia, Francesco. *Che cosa è l'architettura: lezioni, conferenze, un intervento*. 2. ed. Milano: Electa, 2013.

Venezia, Francesco; Gargiulo, Rosaria & Petrusch, Gabriele. *La Torre d'ombre, o, L'architettura delle apparenze reali*. Venezia: Arsenale, 1988.

Vernon, Magdalen Dorothea. *La psicologia della percezione*. Roma: Astrolabio, 1968.

Vinci, Leonardo (da). *Trattato della pittura*. Stamperia de Romanis, 1817.

Zevi, Bruno. *Saper vedere l'architettura: saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*. Torino: Einaudi, 2009.

Zevi, Luca, ed. *Il nuovissimo manuale dell'architetto*. Nuova ed. Roma: Mancosu Architectural book and rewiew, 2011.

Zumthor, Peter. *Thinking Architecture*. 2a expanded ed. Basel: Birkhäuser, 2006.

Revistas

Bergstein, Mary. *«The Artist in His Studio»: Photography, Art, and the Masculine Mystique*. *Oxford Art Journal* 18, n.o 2 (1995): 45–58.

Corboz, André. *Avete detto «spazio»?/Did somebody say «space»? Casabella* 597–598 (1993).

Flecniakoska, Jean-Louis. *L'image dans le secret de l'atelier*. *Revue des Sciences Sociales* 34 (2005).

Kahn, Louis. *La stanza, la strada e il patto umano*. *A+U* 1 (1973).

———. *Louis I. Kahn: Statement on Architecture (discorso tenuto al Politecnico di Milano, gennaio 1967)*. *Zodiac* 17 (1967).

Michele Trimarchi. *Antonella Huber, «Il Museo Italiano. La trasformazione di spazi storici in spazi espositivi. Attualità dell'esperienza museografica degli anni '50». Economia della Cultura*, n.o 1 (1998): 90–92. https://doi.org/10.1446/12616.

Moussavi, Farshid. *Viewpoints: Farshid Moussavi on Competitions*. *Architectural Review*, 31 de janeiro de 2013. https://www.architectural-review.com/essays/farshid-moussavi.

Wagner, Yvonne. *Otium Und Negotium in Den Epistulae Plinius; Des Jüngeren. Zwischen Tradition Und Wertewandel*. Acedido 12 de setembro de 2022. https://www.academia.edu/es/1587656/Otium_und_negotium_in_den_epistulae_Plinius_des_J%C3%BCngeren_Zwischen_Tradition_und_Wertewandel_in_Diomedes_Schriftenreihe_des_Fachbereiches_Altertumswissenschaften_Alte_Geschichte_Altertumskunde_und_Mykenologie_der_Universit%C3%A4t_Salzburg_N_F_5_2010_89_100.

Teses

D'Addario, Maria Rosaria. *I profili dinamici del settore del lusso: il caso del retailing Stroili Oro*. Università Telematica Pegaso, 2020.

Martins Silva, Pedro Xavier. *Lightouse Sea Hotel, Young Architects competition - Uma linha sinuosa*. FAUP - Dissertação, 2017.

Martins, Sofia Moreira. *Calamity Atelier (Arte Sella), Young Architects Competitions*. FAUP - Dissertação, sem data.

Piazza, Giulia & Dias, Adalberto. *Construir no construído: proposta de intervenção para os mercados históricos de Palermo*. Faup, 2018.

Tagliaferri, Daniela; Rabbiosi, Francesca & Iobizzi, Valentina. *BERLinRES : una residenza per artisti. Modellazione informativa per la definizione e la verifica della domanda*. Politecnico di Milano, 2016. https://www.politesi.polimi.it/handle/10589/124261.

Veronesi, Sara & Motta, Cristina. *Valpolicella : un nuovo centro eno-culturale nella cantina sociale di Negrar*. Politecnico di Milano, 2016. https://www.politesi.polimi.it/handle/10589/123908.

architettura-della-sottrazione.pdf, sem data.

Outros

Brandão e Costa, Nuno. *Mesturas*. Rehabilitación. Intervencións no patrimonio., 7 de novembro de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=VNcqiX-CRYy4.

Da génese do lugar ao projecto uma biblioteca para Pispala David F Gonçalves Monteiro Prof responsável Helder Casal Ribeiro.pdf, sem data.

D'Addario, Nicola. *Hill of the Arts, Competition Board*. 29 de abril de 2020.

Frampton, Kenneth & Michael, Blackwood. Alvaro Siza: Transforming Reality, 2004. https://michaelblackwoodproductions.com/project/alvaro-siza--transforming-reality/.

Franciosini, Luigi. *Casa per artisti*. Lecture, 2011.

YAC Architecture. *Hill of the Arts*. Acedido 24 de agosto de 2022. https://www.youngarchitectscompetitions.com/it/past-competitions/hill-of-the-arts.

History – Yaddo. Acedido 12 de setembro de 2022. https://www.yaddo.org/about/history/.

La Zoning Law. Acedido 12 de setembro de 2022. http://www.francescoargento.it/la_zoning_law.html.

Lighthouse Sea Hotel, young architects competition uma linha sinuosa Pedro Xavier Martins Silva Prof responsável Raquel Paulino.pdf, sem data.

O caos sensível no projeto entre a constelação e a floresta António Correia Pereira Alves Salgado prof responsável Luís Sebastião da Costa Viegas.pdf, sem data.

OMA , Bas Princen · Fondazione Prada's Torre · Divisare. Acedido 19 de setembro de 2022. https://divisare.com/projects/384281-oma-bas-princen-fondazione--prada-s-torre.

Villa Medici. *Villa Médics académie de France à Rome*. Acedido 18 de setembro de 2022. https://www.villamedici.it/programma-di-residenze/.

YAC. *Enunciado Do Concurso: «Hill of the Arts»*, 5 de fevereiro de 2020.

Índice Iconográfico

Abstract

[Fig.1] Localização de Villa Altissimo na Europa. 15

Fonte: Arquivo do autor

Resumo

[Fig.2] Localização de Villa Altissimo na Itália. 17

Fonte: Arquivo do autor

Sinossi

[Fig.3] Localização de Villa Altissimo no Piemonte.. 19

Fonte: Arquivo do autor

[Fig.4] Planimetria geral de Turim e seus arredores, escala 1:30'000. 21

Fonte: Arquivo do autor

[Fig.5] Villa Altissimo, aproximação a partir do sul. 22

Fonte: disponível no «Enunciado Do Concurso: "Hill of the Arts"».

Prelúdio

[Fig.6] Turim: paisagem urbana ao amanhecer com o Mole Antonelliana e os Alpes cobertos de neve como pano de fundo. 24

Fonte: https://stock.adobe.com/it/images/italia-torino-skyline-turin-italy-cityscape-at-sunrise-with--details-of-the-mole-antonelliana-towering-over-the-city-scenic-colorful-light-on-the-snowcapped--alps-in-the-background/365298353

Fonte: Fabio Lamanna

[Fig.7] Marca da empresa Altissimo, termoinjectada sobre o plástico de um farol FIAT. 26

Fonte: https://www.autobelle.it/

[Fig.8] Aproximação à Villa através das vias do parque. 27

Fonte: disponível no «Enunciado Do Concurso: "Hill of the Arts"»

[Fig.9] Fotografia aérea do complexo arquitectónico. 27

Fonte: disponível no «Enunciado Do Concurso: "Hill of the Arts"»

[Fig.10] Planta do primeiro andar da Villa em três fases: Existente, Proposta do Concurso e Proposta Final. 29

Fonte: Arquivo do autor

[Fig.11] Um dos escravos de Miguel Ângelo apanhado na rocha, uma representação clássica do "inacabado". 30

Fonte: Umberto Baldini, Michelangelo scultore, Rizzoli, Milano 1973

[Fig.12] Catedral de Siracusa. Foto do pormenor do encontro entre os períodos românico e barroco com as colunas dóricas do antigo Templo de Atena. 31

Fonte: https://www.viaggiatricecuriosa.it/wp-content/uploads/2021/11/cattedrale-siracusa-colonne--tempio-minerva.jpeg

[Fig.13] Fernando Tavora, Casa da Covilhã, estudo da planta, 16 de setembro de 1973. 31

Fonte: https://arquivoatom.up.pt/index.php/casa-da-covilha

[Fig.14] Instalação da estátua de Cangrande, por Carlo Scarpa, em Castelvecchio. . . . 32

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Paolo_Monti_-_Servizio_fotografico_%28Verona%2C_1982%29_-_BEIC_6337280.jpg

Fonte: Paolo Monti (Verona, 1982)

[Fig.15] Detalhe externo das janelas góticas de Castelvecchio após a intervenção de Carlo Scarpa. 33

Fonte: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=paolo+monti+verona&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image

Fonte: Paolo Monti (Verona, 1982)

[Fig.16] Detalhe interno das janelas góticas de Castelvecchio após a intervenção de Carlo Scarpa. 33

Fonte: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=paolo+monti+verona&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image

Fonte: Paolo Monti (Verona, 1982)

[Fig.17] Mario Cucinella, rascunho de projecto para o Museu Etrusco em Milão, 2016. 34

Fonte: https://www.mcarchitects.it/project/fondazione-rovati-museum

[Fig.18] Mario Cucinella, visualização digital para o museu Etrusco em Milão, 2016. . . 34

Fonte: https://www.mcarchitects.it/project/fondazione-rovati-museum

[Fig.19] Labics, visualização digital do concurso para a extensão do Palazzo dei Diamanti em Ferrara. 35

Fonte: https://www.labics.it/project/168

[Fig.20] Francesco Venezia, exposição de restos humanos encontrados em Pompeia, 2016. 35

Fonte: https://www.artwort.com/2016/05/17/news/monstrum-la-piramide-francesco-venezia-pompei/

[Fig.21] Porta Ticinese antes da restauração de Camillo Boito em 1861. 36

Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Porta_Ticinese_medievale_di_Milano_prima_dei_restauri_del_1861.jpg

[Fig.22] Porta Ticinese depois da restauração de Camillo Boito em 1861, as ameias foram completamente inventadas. 36

Fonte: https://documen.site/download/camillo-boito-1836-1914_pdf

[Fig.23] Exemplar de um vaso remendado utilizando a técnica do Kintsugi. 37

Fonte: https://www.lakesidepottery.com/

[Fig.24] Palazzo Orsini sobre as ruínas do Teatro de Marcelo em Roma. 37

Fonte: https://ifg.uniurb.it/static/lavori-fine-corso-2014/betti/i-monumenti-abitati/index.html

Fonte: Foto-manipulação pelo autor

[Fig.25] ***Nos esse quasi nanos gigantum humeris insidientes,*** Representação do aforismo num manuscrito medieval. 38

Fonte: Manuscrito enciclopédico contendo desenhos alegóricos e médicos, Biblioteca do Congresso, Rosenwald 4, Bl. 5r

[Fig.26] Trinity Site, Novo México, local do primeiro ensaio de uma arma nuclear: um monumento intencional. 39

Fonte: https://www.eraarch.ca/2011/alois-riegl-and-the-modern-cult-of-the-monument/

[Fig.27] Igreja de Santa Susana nas Termas de Diocleciano, em Roma: um monumento acidental. 39

Fonte: https://www.eraarch.ca/2011/alois-riegl-and-the-modern-cult-of-the-monument/

[Fig.28] Cópia de um Apollo del Belvedere com a infame folha de figo de Pio IV. 40

Fonte: https://www.antichitagiglio.it/it/galleria/anonimo-del-xix-secolo-apollo-del-belvedere.asp

[Fig.29] Construída entre 1194 e 1220 Chartres Cathedral mostra três eras diferentes que se cruzam e se sobrepõem no edifício. 41

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Notre_Dame_de_Chartres.jpg Foto-manipulação pelo autor

[Fig.30] Folha de rosto da Colecção que contém o Manifesto de Marinetti. 42

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/Manifesti_del_futurismo.jpg

[Fig.31] A atmosfera atípica procurada na capela de campo de São Nicolau, desenhada por Peter Zumthor. 43

Fonte: https://zumthor.org/project/bruderklaus/

Fonte: seier+seier

[Fig.32] Uma encontro entre novo e antigo, tanto a nível formal como tectónico, na Torre dos 24 Fernando Tavora. 45

Fonte: https://portosombrio.blogspot.com/2016/04/torre-da-antiga-casa-da-camarados-24.html

[Fig.33] Raul Lino, Fachada de estylisação tradicional portuguesa em "Construção Moderna" de 16 de Abril de 1900. 46

Fonte: Da Biblioteca da Ordem dos Arquitectos Portugueses, Secção Regional Sul. bla

[Fig.34] Capa de "Casas Portuguesas" publicada por Raul Lino em 1933. 47

Fonte: http://www.artecapital.net/arq_des-177-a-arquitetura-portuguesa-o-trajeto-do-seculo-xx-e--desafios-do-seculo-xxi

[Fig.35] "O Problema da Casa Portuguesa" por fernando Tavora, publicado pela primeira vez em 1945. 47

Fonte: https://www.bestnetleiloes.com/pt/leiloes/livros-141/fernando-tavora

[Fig.36] Taliesin West, Integrado na paisagem desértica do Arizona. 48

Fonte: https://www.atlasofplaces.com/architecture/taliesin-west/

[Fig.37] Taliesin West, detalhe dos espaços de trabalho construídos pelos seus alunos. 49

Fonte: https://www.atlasofplaces.com/architecture/taliesin-west/ bla

[Fig.38] Taliesin West, relação com a natureza do deserto. 49

Fonte: https://www.atlasofplaces.com/architecture/taliesin-west/

[Fig.39] Plano da Mesquita de Córdoba destacando as várias épocas, no centro do salão hipo-estilo, o traçado da catedral. 50

Fonte: https://www.academiacolecciones.com/dibujos/inventario.php?id=MA-0525

[Fig.40] Pormenor das muralhas do Museu Castelvecchio desenhado por Carlo Scarpa que destaca o potencial arquitectónico da demolição. 51

Fonte: http://www.archipicture.eu/Architekten/Italien/Scarpa%20Carlo/Carlo%20Scarpa%20-%20 Castelvecchio%20Museum%20Verona%201.html

[Fig.41] "Musée d'Orsay" da Gae Aulenti, anteriormente uma estação do comboio. . . . 52

Fonte: https://www.area-arch.it/itinerario/musee-dorsay/

[Fig.42] Inscrição em mármore romana com vestígios da ***Damnatio Memoriae*** de uma figura política. 53

Fonte: https://brill.com/view/book/9789004379435/BP000026.xml

[Fig.43] Foto Colagem de Roma entre 1899 e 1909, antes das intervenções fascistas de 1931, Em baixo a situação em 2014 54

Fonte: Roma Ieri Oggi: https://www.flickr.com/photos/103511075@N06/14211919287

[Fig.44] Pormenor de uma pintura de Camille Pissarro que mostra o novo traçado urbano de Paris encomendado pelo Barão Haussmann, 1898. 54

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Avenue_de_l%27Op%C3%A9ra,_Morning_Sunshine,_by_Camille_Pissarro.JPG

[Fig.45] Le Corbusier, em cruzeiro no Patris II por ocasião do 4º CIAM. 56

Fonte: https://muromaestro.wordpress.com/2017/11/24/le-corbusier-e-la-rivoluzione-dellacropoli-2/

[Fig.46] Foto de grupo no Congresso Internacional de Arquitectura Moderna de 1928, Momento da redacção da Carta de Atenas. 56

Fonte: https://muromaestro.wordpress.com/2017/11/24/le-corbusier-e-la-rivoluzione-dellacropoli-2/

[Fig.47] Luigi Franciosini e Cristina Casadei, desenho do projecto para o concurso de 2016 para a renovação da Via dei Fori Imperiali em Roma. 57

Fonte: https://divisare.com/projects/325061-luigi-franciosini-2tr-architettura-the-topographical-dis-continuity-between-ancient-and-modern-city

[Fig.48] Luigi Franciosini e Cristina Casadei, maqueta do projecto para o concurso de 2016 para a renovação da Via dei Fori Imperiali em Roma. 57

Fonte: https://divisare.com/projects/325061-luigi-franciosini-2tr-architettura-the-topographical-dis-continuity-between-ancient-and-modern-city

[Fig.49] Salas interiores do Museu Castelvecchio após restauração 'em estilo' por Antonio Avena, 1923-36. 58

Fonte: Disegnare il museo, Marisa Dalai Emiliani

[Fig.50] As mesmas salas após a intervenção de Carlo Scarpa em 1958. 58

Fonte: https://www.atlantearchitetture.beniculturali.it/en/restauro-e-allestimento-del-museo-di-castelvecchio/

[Fig.51] Álvaro Siza e Roberto Collovà, escadaria parte da reconstrução da Igreja Mãe em Salemi, Trapani, 1998. 60

Fonte: https://www.domusweb.it/it/architettura/gallery/2021/07/06/a-cavallo-del-tempo.html

[Fig.52] Templo Malatesta, detalhe do encontro entre a nova métrica das janelas do Leon Battista Alberti, e a pré-existência gótica, 1453.. 60

Fonte: https://storie.ivipro.it/db/tempio-malatestiano/

[Fig.53] Giorgio Grassi, Desenhos de Projecto para o Teatro Romano de Sagunto, 1985-86. 61

Fonte: https://divisare.com/projects/317637-giorgio-grassi-chen-hao-sagunto-roman-theatre-1985-86-1990-93

[Fig.54] Giorgio Grassi, restauração e reabilitação do Castelo de Abbiategrasso como sede municipa, 1970. 63

Fonte: https://divisare.com/projects/337661-giorgio-grassi-restauro-e-riabilitazione-del-castello-di--abbiategrasso-come-sede-municipale

[Fig.55] Fotografia aérea da Colina das Artes. 65

Fonte: disponível no «Enunciado Do Concurso: "Hill of the Arts"».

[Fig.56] Desenho do projecto, vistas apresentadas para a proposta do concurso, excerto do painel de entrega. 66

Fonte: Arquivo do autor

Acto I: Concurso

[Fig.57] A secção da cúpula do Brunelleschi, considerado por muitos como o primeiro concurso de arquitectura. Ludovico Cigoli entre 1559 e 1613. 67

Fonte: https://www.kollectium.com/product/cupola-del-brunelleschi-n-7980-ar-1610/

[Fig.58] Salão de Villa Altissimo após as intervenções da UniPol, na sequência do concurso de ideias.. 69

Fonte: https://www.urbanupunipol.com/ita/eventi/supernova.html

[Fig.59] Pinturas de Chung Eun Mo em exposição nos corredores de Villa Flor, um hotel boutique na Engadine, Suíça. 69

Fonte: https://www.villaflor.ch/

[Fig.60] Desenho do projecto, plano do complexo, proposta final. 70

Fonte: Arquivo do autor

[Fig.61] Vista do salão central da Palazzina di Caccia di Stupinigi, uma das principais residências dos Sabóias, Giovanni Battista Bagnasacco, 1798. 71

Fonte: https://lavenaria.it/it/collezione/veduta-salone-centrale-palazzina-caccia-stupinigi

[Fig.62] Vista do nordeste de Villa Altissimo, na inauguração após as intervenções da UniPol. 72

Fonte: https://www.urbanupunipol.com/ita/eventi/supernova.html

[Fig.63] Villa dos Mistérios em Pompeia, fresco retratando actividades realizadas durante o Otium.. 73

Fonte: https://it.dreamstime.com/pompei-villa-dei-misteri-grande-affresco-dionisiani-sulle-mura-della--sala-image170851400

[Fig.64] Desenho do projecto, representação axonométrica do complexo no seu estado actual.. 74

Fonte: Arquivo do autor

[Fig.65] Espaço atelier na residência artística da Cripta747, Torino. 75

Fonte: https://www.artuu.it/le-migliori-residenze-dartista-in-italia/

[Fig.66] Espaço atelier na residência artística de Villa Lena, Pisa. 75

Fonte: http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2017/02/Villa-Lena.-Artists-studios.-Photo--Frederik-Vercruysse_xl.jpg

[Fig.67] Espaço atelier na residência artística de Villa Medici, Roma. 75

Fonte: https://villamedici.it/programma-di-residenze/

[Fig.68] Desenho do concurso: Vista axonométrica da intervenção com identificação do programa. 80
Fonte: Arquivo do autor

[Fig.69] Desenho de concurso: visualização do encontro entre os espaços expositivos e ateliers. 81
Fonte: Arquivo do autor

[Fig.70] Lorenzo, o Magnífico, pintado por Ottavio Vannini e alojado no Palácio Pitti. . . 82
Fonte: https://www.usi.ch/en/feeds/5183

[Fig.71] A residência artística de Yaddo. 83
Fonte: https://lithub.com/crossing-paths-with-the-spirit-of-sylvia-plath/

[Fig.72] Um edifício recentemente renovado da colónia de arte Byrdcliffe, 2017.. . . . 83
Fonte: https://upstater.com/wp-content/uploads/2018/01/35-w-byrdcliffe-rd-woodstock-ny.jpg

[Fig.73] O cottage em Worpswede, Barkenhoff, numa pintura de 1904 de Heinrich Vogeler. 84
Fonte: https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Heinrich_Vogeler_Der_Barkenhoff_1904.jpg

[Fig.74] Villa Medici vista da entrada para a Academia de França em Roma. 86
Fonte: $ https://it.wikipedia.org/wiki/Villa_Medici

[Fig.75] Villa Medici vista dos jardins e do terraço monumental. 86
Fonte: https://villamedici.it/

[Fig.76] Cartaz de 1896 de Adolfo Hohenstein. 87
Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/File:La_Boheme_poster_by_Hohenstein.PNG

[Fig.77] Rua de Paris num dia de chuva, Gustave Caillebotte de 1877. Pintura emblemática da Belle Epoque. 88
Fonte: Art Istitute of Chicago, Chicago

[Fig.78] Dança no Moulin Rouge, por Toulouse-Lautrec, 1889. Uma interpretação das contradições da Belle Epoque.. 88
Fonte: https://www.philamuseum.org/collections/permanent/82776.html

[Fig.79] Nova Reperta, do Jan Van Der Straet executada entre 1587 e 1589. 89
Fonte: https://www.museogalileo.it/istituto/mostre-virtuali/vespucci/iconografia/nova_reperta.html

[Fig.80] O atelier do artista, Octave Tassaert, 1845. 90
Fonte: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066850

[Fig.81] Leonor Fini, no seu atelier de Paris em 1952.. 91
Fonte: https://www.messynessychic.com/2015/06/09/the-forgotten-bohemian-queen-of-the-paris--art-world-leonor-fini/

[Fig.82] Henri de Toulouse-Lautrec com um modelo no seu atelier 1894. 91
Fonte: https://szeifertjudit.com/2015/07/11/artists-in-own-ateliers-6/

[Fig.83] Casa Atelier de Eugene Delacroix, em 1852, anteriormente um ginásio. 92
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atelier_d%27Eug%C3%A8ne_Delacroix,_1852.jpg

[Fig.84] Na mesma sala, Musée Delacroix em St. Germain, Paris, fotografia de 2017.. . 92
Fonte: https://blog.oopsie.fr/musee-eugene-delacroix-un-lieu-unique-consacre-a-loeuvre-de-lartiste/

[Fig.85] Atelier de Hans Makart. 93
Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3c/Atelier_of_Hans_Makart%2C_ca._1875.jpg

[Fig.86] Uma vista da Ponte de Brooklyn do lado de Manhattan, em 1899. 94

Fonte: Biblioteca Pública de Brooklyn

[Fig.87] Greenstreet, SoHo, em 1971. 95

Fonte: https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-artists-fought-soho-rents-affordable-matters-today

[Fig.88] Lee Krasner no seu estudio, SoHo, New York, 1962. 96

Fonte: (Fotografia de Hans Namuth/Photo Researchers History/Getty Images)

[Fig.89] Donald Judd com estudantes na 101 Spring Street, um edifício de ferro fundido do 1870 no SoHo, 1968. 96

Fonte: JUDD FOUNDATION ARCHIVES IMAGE © BARBARA QUINN

[Fig.90] 101 Springstreet, agora a Fundação Judd, antigo edifício da A.I.R. 97

Fonte: fotografia de Paul Katz, judd fundation archives.

[Fig.91] A placa A.I.R. na porta de um edifício Loft. 97

[Fig.92] A polícia pára uma festa dançante na Fábrica do Andy Warhol, 1964. 98

Fonte: https://matthewmarks.com/exhibitions/ugo-mulas-new-york-the-new-art-scene-06-2019/lightbox/works/police-stop-a-dancing-party-at-andy-warhols-factory-1964-45902

[Fig.93] Panorama da Factory com Andy Warhol, Nova Iorque, 1965. 99

Fonte: Nat Finkelstein Estate

[Fig.94] Andy Warhol na Factory com "Silver Clouds Cow Wallpaper", 1965-67. 99

Fonte: https://time.com/3811975/stephen-shore-at-the-factory/

[Fig.95] Aarmazem das artes em Hackney Wick. 100

Fonte: https://www.fansshare.com/gallery/photos/12712879/london-england/

[Fig.96] Graffiti contra a gentrificação do East End. 100

Fonte: https://www.huckmag.com/perspectives/reportage-2/the-battle-to-save-east-london-is-this--finally-the-end/

[Fig.97] O Tate Modern em Londres, Herzog de Meuron.. 101

Fonte: https://artslife.com/wp-content/uploads/2019/08/La-Tate-Modern-a-Londra-900x506.jpg

[Fig.98] Planta da cidade de Milão com áreas industriais desactivadas identificadas, Luigi Franciosini e Cristina Casadei. 103

Fonte: https://divisare.com/projects/334468-luigi-franciosini-expo-dopo-expo_la-cittadella

[Fig.99] Fondazione Prada em Milão, concebida por Rem Koolhaas, 2008-2018. 104

Fonte: https://divisare.com/projects/384281-oma-bas-princen-fondazione-prada-s-torre

[Fig.100] Fabbrica del Vapore durante a Semana do Design. 104

Fonte: https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/fiere/2019/04/paratissima-milano--cambia-tutto-ora-alla-fabbrica-del-vapore-durante-la-design-week/#

[Fig.101] "Cafeteira para masoquistas", Jacques Carelman, 1988. 106

Fonte: Norman, Donald A. 2021. The Design Of Everyday Things. New York, NY: Basic Books.

[Fig.102] Visualização do interior da villa da proposta que ganhou o concurso.. 108

Fonte: https://www.competitionline.com/de/beitraege/194554

[Fig.103] Corte transversal da proposta vencedora do concurso. 108

Fonte: https://www.competitionline.com/de/beitraege/194554

[Fig.104] Museu de História Militar de Dresden, Daniel Libeskind, 2011. 109
Fonte: https://www.domusweb.it/en/architecture/2018/04/12/daniel-libeskind-time-is-out-of-joint.html

[Fig.105] Port House em Antuérpia, Zaha Hadid arquitectos, 2016. 109
Fonte: https://www.theplan.it/award-2018-renovation/port-house-antwerp-1

[Fig.106] 3D do estado inicial original e a sua vista axonométrica explodida. 110
Fonte: Arquivo do autor».

[Fig.107] Comparação entre o alçado disponibilizado pelos organizadores e o obtido a partir do estudo do material fotográfico. 111
Fonte: Arquivo do autor

[Fig.108] Estudo da matriz geométrica na planta de Villa Lante al Gianicolo. 112
Fonte: http://www.francozagari.it/project/villa-lante-roma/

[Fig.109] Sobreposição da matriz geométrica na planta da Villa Altissimo com traçados estruturais identificados. 112
Fonte: Arquivo do autor

[Fig.110] Imagem de capa da primeira proposta classificada. 113
Fonte: https://www.youngarchitectscompetitions.com/past-competitions/hill-of-the-arts

[Fig.111] Imagem de capa da segunda proposta classificada. 113
Fonte: https://www.youngarchitectscompetitions.com/past-competitions/hill-of-the-arts

[Fig.112] Planovolumétrico da proposta apresentada pelo vencedor do terceiro prémio. . 113
Fonte: https://www.competitionline.com/de/beitraege/194556/

[Fig.113] Desenhos do projecto: proposta final, planta -1 com a "Rotula" que consiste nos espaços de exposição. 114
Fonte: Arquivo do autor

[Fig.114] Painel do Primeiro Classificado. 115
Fonte: https://www.competitionline.com/de/beitraege/194554

[Fig.115] Painel do segundo classificado. 116
Fonte: https://www.competitionline.com/de/beitraege/194555/

[Fig.116] Planta baixa da proposta apresentada pelo vencedor do terceiro prémio. . . . 117
Fonte: https://www.competitionline.com/de/beitraege/194556

[Fig.117] Painel do terceiro classificado. 117
Fonte: https://www.competitionline.com/de/beitraege/194556

[Fig.118] Nas páginas seguintes, levantamento fotográfico de Villa Altissimo e seus arredores. 117
Fonte: Enunciado Do Concurso: "Hill of the Arts"

[Fig.119] Visualização do projecto, proposta final. 123
Fonte: Produção do autor

Acto II: Temas do Projecto

[Fig.120] Na pagina a frente: Corte em perspectiva da proposta final.. 125

Fonte: Arquivo do autor

[Fig.121] Esquissos de estudo das Villas Paladianas por Rudolf Wittkower. 126

Fonte: Wittkower Photo Archive, Photograph Collection of the Visual Media Center, Department of Art History and Archaeology, Columbia University, New York, drawer 5

[Fig.122] Aproximação de Villa Altissimo pelo sul. 126

Fonte: Enunciado Do Concurso: "Hill of the Arts"

[Fig.123] André Villers, Atelier na villa 'La Californie' de Pablo Picasso, 1956. 127

Fonte: https://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2019/07/mostra-pablo-picasso-palazzo--merulana-roma/

[Fig.124] Galleria Borbonica em Nápoles, transformada em espaços de exposição acidentais. 127

Fonte: https://www.galleriaborbonica.com/

[Fig.125] Excerto dos desenhos do projecto: proposta de concurso, corte longitudinal e planta do andar -2.. 128

Fonte: Arquivo do autor

[Fig.126] Excerto dos desenhos do projecto: proposta final, planta do andar -2. 129

Fonte: Arquivo do autor

[Fig.127] Desenhos das ***Art Cabins*** apresentados no painel do concurso.. 130

Fonte: Arquivo do autor

[Fig.128] Palácio Orianda, Crimeia, Karl Frederich Schinkel, 1840. 131

Fonte: https://artsandculture.google.com/asset/orianda-palace-in-the-crimea-antique-style-design--cross-section-and-perspective-view-of-museum-karl-friedrich-schinkel/kAFErww0oyguNg

[Fig.129] A Villa, Visualização do projecto, proposta final. 133

Fonte: Produção do autor

[Fig.130] Villa Altissimo observada da encosta em que se encontra. 134

Fonte: disponível no «Enunciado Do Concurso: "Hill of the Arts"».

[Fig.131] Extensão dos territórios do Ducado de Sabóia e da República de Veneza em 1494. 135

Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Italia_1494-it.svg

[Fig.132] Sobreposição do território da Sabóia com o Piemonte de hoje. 135

Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Ducato_di_Savoia

[Fig.133] Fotografia das escadas no primeiro andar da villa. 136

Fonte: disponível no «Enunciado Do Concurso: "Hill of the Arts"».

[Fig.134] Rudolph Wittkower, Palladian Villa Types.. 137

Fonte: em Architectural principles in the age of Humanism (Londres, 1952).

[Fig.135] Comparação, com mesma orientação, mesma escala e identificação das entradas, da planta baixa da basílica romana para uso civil (Basílica Ulpia) e da basílica cristã (Santa Maria Maggiore). 138

Fonte: Arrquivo do autor

[Fig.136] Villa Angarano, reconhecivel como uma villa agrícola devido aos seus "braços", geralmente conhecidos como "barchesse". 139

Fonte: https://www.arte.go.it/le-dimore-amiche-del-veneto-sei-ville-venete-aprono-le-porte-al-pubblico/

[Fig.137] Cena de simpósio com jogadores de cottabo num fresco do Túmulo do Mergulhador em Paestum.. 140

Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Symposiumnorthwall.jpg

[Fig.138] Kylix que mostra vários aspectos da educação grega: um professor que ensina um rapaz a tocar um instrumento e outro em quanto mostra um papiro a um jovem que está à sua frente. 141

Fonte: https://www.storicang.it/a/paideia-leducazione-nellantica-grecia_14824

[Fig.139] Villa dei Sette Bassi, reconstrução preservada no Museu da Civilização Romana. 142

Fonte: http://archpart.test.uniroma2.it/node/8968

[Fig.140] O Poeta preferido, pintura de Alma Tadema. 143

Fonte: https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Favourite_Poet.jpg

[Fig.141] O plano e a elevação da Villa Cornaro do tratado 1570 do Palladio. 144

Fonte: In I quattro libri dell'Architettura di Palladio 1570, Livro II, p. 53

[Fig.142] Frame do filme "Pride and Prejudice", 2005. 145

Fonte: Roman Osin

Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Pride_%26_Prejudice_(2005_film)

[Fig.143] Villa Lante em Roma, fotografada a partir do miradouro Janiculum. 147

Fonte: https://www.turismoroma.it/en/places/villa-lante-al-gianicolo

[Fig.144] Villa Medici em Fiesole com terraços renascentistas. 147

Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Ville_medicee

[Fig.145] Planimetria de Villa de Hadrian. 148

Fonte: Levantamento da Escola de Engenheiros em Roma 1904-05

[Fig.146] Villa Tugendhat, Mies Van der Rohe, 1929–1930. 149

Fonte: https://www.flickr.com/photos/dgmckelvey/49811186993

[Fig.147] Villa Savoy, Le Corbusier, 1931.. 149

Fonte: https://www.metalocus.es/en/news/villa-savoye-le-corbusiers-machine-inhabit

[Fig.148] Vislumbre do Palazzo Te Mântua, Giulio Romano. 150

Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Palazzo_Te_Mantova_7gen06_scorcio.jpg

[Fig.149] Casa Malaparte de Adalberto Libera, um encontro entre o natural e o construído. 151

Fonte: https://www.corojewels.com/it/?attachment_id=8532

[Fig.150] O Atelier, Visualização do projecto, proposta final. 153

Fonte: Produção do autor

[Fig.151] Alberto Giacometti no seu estúdio, fotografado por Ernst Sheidegger. 154

Fonte: Photo Ernst Sheidegger Collection Giacometti Foundation, Giacometti Estate (Giacometti Foundation + ADAGP) Paris 2018

[Fig.152] Theodore Gericault, auto-retrato de um artista no seu atelier, 1820. 155

Fonte: https://arthive.com/it/theodoregericault/works/545722--Ritratto_di_un_artista_nel_suo_studio

[Fig.153] Moralis na sua casa em Aegina. 155

Fonte: https://www.lifo.gr/culture/design/o-aris-konstantinidis-kai-elliniko-kalokairi

[Fig.154] Courbet, "L'Atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années dans ma vie artistique", 1855.. 156

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/Courbet_LAtelier_du_peintre.jpg

[Fig.155] Honore de Balzac, "Obra prima ignorada", ilustrações de Pablo Picasso. 157

Fonte: https://www.likeitalians.it/2020/10/il-capolavoro-sconosciuto-picasso-e-balzac/

[Fig.156] Brassaï, "Henri Matisse et son modèle", 1939. 158

Fonte: https://www.mutualart.com/Artwork/Henri-Matisse-et-son-modele/0EC851F5BC49D52A

[Fig.157] Alexander Libermann, artista no seu atelier: Picasso. 158

Fonte: Liberman, Alexander. 1968. The Artist In His Studio. New York: Viking Press.

[Fig.158] Braque no seu estúdio, 1966. 159

Fonte: Liberman, Alexander. 1968. The Artist In His Studio. New York: Viking Press.

[Fig.159] Calder no seu estúdio de Roxbury, 1941.. 159

Fonte: Fotografia de Herbert Matter, Calder Foundation, Nova Iorque

[Fig.160] Villa Girasole no centro do sistema de carris que lhe permite rodar. 160

Fonte: http://hiddenarchitecture.net/villa-girasole/

[Fig.161] Detalhe do sistema de blindagem do Institut du monde arabe 160

Fonte: https://www.cool-cities.com/institut-du-monde-arabe-1164/

[Fig.162] Le Corbusier's Shadow Tower em Chandigarh, Índia. 1952. 160

Fonte: https://hiddenarchitecture.net/tower-of-shadows/

[Fig.163] Steven Holl, Partitura leve (estudos de luz para o museu da cidade em Cassino, Itália), 1990. 161

Fonte: https://betonbabe.tumblr.com/post/170362735 45/steven-holl-light-score-light-studies-for--the

[Fig.164] Die Madonna in der Kirche, Jan van Eyck. 161

Fonte: https://recherche.smb.museum/detail/868435

[Fig.165] Alvaro Siza, Museu de Serralves, dispositivo técnico para a difusão da luz nas salas de exposição.. 162

Fonte: https://www.serralves.pt/atividades-serralves/2610-alvaro-siza-indisciplina-or-visita-orientada/

[Fig.166] Alvaro Siza, Museu Galego de Arte Contemporânea, detalhe de uma janela a guiar a luz e criar contrastes. 162

Fonte: https://artchist.blogspot.com/2015/04/centro-gallego-de-arte-contemporaneo.html?m=1

[Fig.167] Transparente na Catedral de Toledo, detalhe da abóbada perfurada. 163

Fonte: https://stock.adobe.com/uk/images/transparente-en-el-interior-de-la-catedral-de-toledo/117602294

[Fig.168] Transparente na Catedral de Toledo, efeito da luz na nave. 163

Fonte: https://www.alamy.it/foto-immagine-toledo-spagna-cattedrale-di-toledo-el-transparente-28785314.html

[Fig.169] Modelo do projecto da casa-atelier para Georges Braque. J.L. Sert, 1959. . . . 164

Fonte: Arquivos da Fundação Maeght asas

[Fig.170] Corte longitudinal do projecto da casa-atelier para Georges Braque. J.L. Sert, 1959. . . . 164

Fonte: Arquivos da Fundação Maeght asas

[Fig.171] Residência com estúdio para o pintor Moralis, planta baixa. Aris Konstantinidis, 1974-1978. . . . 165

Fonte: https://blog.sias.gr/buildingstories/635-to-be-traditional-is-to-be-contemporary

[Fig.172] Residência com estúdio para o pintor Moralis, modelo de estudo. . . . 165

Fonte: Luigi Franciosini, «Casa per artisti».

[Fig.173] Residência com estúdio para o pintor Moralis. . . . 165

Fonte: https://m.facebook.com/698708473563819/photos/artist-yiannis-moralis-house-built-by-architect-aris-konsantinidis-a-collaborati/703167596451240/

[Fig.174] Le corbusier, escada que conduz ao estúdio na casa na rue Nungesser, 24 Paris. . . . 166

Fonte: Luigi Franciosini, «Casa per artisti».

[Fig.175] Le Corbusier, Casa do Pintor Ozenfant, Paris 1922. . . . 166

Fonte: Luigi Franciosini, «Casa per artisti».

[Fig.176] Le Corbusier, Casa La Roche, 1923.. . . . 166

Fonte: Luigi Franciosini, «Casa per artisti».

[Fig.177] Museo Canoviano, fotos do corredor de transição entre a estrutura existente e o projecto de Scarpa. . . . 167

Fonte: https://www.artribune.com/arti-visive/arte-moderna/2018/12/mostra-canova-george-washington-possagno/attachment/gipsoteca-e-museo-antonio-canova-ala-scarpa-possagno/

[Fig.178] Museu Canoviano, fotografia do pavilhão concebido por Scarpa. . . . 167

Fonte: https://www.collettivoclan.it/cose-darte-carlo-scarpa-e-la-gypsoteca-canova-a-possagno/

[Fig.179] Museu Canoviano, planta. . . . 167

Fonte: opus n. 22

[Fig.180] A Caverna, Visualização do projecto, proposta final. . . . 169

Fonte: Produção do autor

[Fig.181] A Caverna de Tibério com a piscina ligada à sua Villa. . . . 170

Fonte: https://www.gettyimages.it/detail/foto/arch-bridge-over-rock-formation-by-lake-against-immagine-royalty-free/991661362?adppopup=true

[Fig.182] Arquitectura do solo, o projecto de Francesco Venezia para o teatro de Ghibellina. . . . 171

Fonte: Francesco Venezia modelo do teatro Ghibellina, 1983, colecção Arquitectura MAXXI, fundação MAXXI Roma

[Fig.183] Pirâmide de Chephren vista de cima mostrando o local onde o Piramidion esteve inserido.. . . . 172

Fonte: desconhecida

[Fig.184] Pormenor do crepidoma e do estilobato do templo de Segesta na Sicília.. . . . 172

Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Tempio_di_Segesta

[Fig.185] Secção transversal ao longo da encosta de Villa Medici em Fiesole. 173
Fonte: https://www.villamedicifiesole.it/

[Fig.186] Página de rosto do Essai sur l'architecture do 1755. 173
Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Marc-Antoine_Laugier

[Fig.187] Grande Salão do Templo de Hathor em Dendera por Hector Horeau, arquitecto francês, 1801-1782. 174
Fonte: https://www.alamy.it/fotos-immagini/hector-horeau.html

[Fig.188] Atmosferas subterrâneas nas termas de Vals concebidas por Peter Zumthor . . 176
Fonte: https://www.archdaily.com/798360/peter-zumthors-therme-vals-through-the-lens-of-fernando-guerra

[Fig.189] Representação de Sandro Botticelli do fosso infernal de Dante. 176
Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Disegni_per_la_Divina_Commedia_(Botticelli)

[Fig.190] Galleria Borbonica sob Nápoles com ciclomotores e carros abandonados, utilizado como abrigo durante a Segunda Guerra Mundial. 177
Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Galleria_borbonica_-_War_refuge_(Naples).jpg

[Fig.191] Francesco Venezia, corte transversal do inquérito dos Hipogeos de Napoles. . 177
Fonte: DOMUS No. 681 of1987 .B

[Fig.192] Matmata vista de cima. 178
Fonte: https://it.dreamstime.com/fotografia-editoriale-museo-di-matmata-tunisia-image74557152

[Fig.193] Matmata, uma aldeia de origem berbere na Tunísia. Localizado na porta de entrada do Deserto do Sara. 178
Fonte: https://it.dreamstime.com/fotografia-editoriale-museo-di-matmata-tunisia-image74557152

[Fig.194] Aldeias-cones da Capadócia. 179
Fonte: https://www.montagnadiviaggi.it/2015/05/cosa-vedere-in-cappadocia-camini-delle-fate.html
Fonte: Foto-manipulação pelo autor

[Fig.195] Corte e planta tipo de uma estrutura encostada. 181
Fonte: Arquivo do autor

[Fig.196] Corte e planta tipo de uma estrutura hipogeal. 181
Fonte: Arquivo do autor

[Fig.197] Corte e planta tipo de uma estrutura rupestre. 181
Fonte: Arquivo do autor

[Fig.198] Planta tipo de uma estrutura entalhada. 182
Fonte: Arquivo do autor

[Fig.199] Corte e planta tipo de uma estrutura mista. 182
Fonte: Arquivo do autor

[Fig.200] Desenhos de projecto do SPA: versão do concurso e, em baixo, proposta final. 183
Fonte: Arquivo do autor

[Fig.201] Excerto dos desenhos do projecto: corte corte Sul que mostra a galeria de exposições subterrâneas na proposta final. 184
Fonte: Arquivo do autor

[Fig.202] Corte transversal do complexo Rupestre do Mosteiro Geghard. 184
Fonte: http://hiddenarchitecture.net/geghard_3/

[Fig.203] Reconstrução do hipogeu das cariátides de Vaste. 185
Fonte: https://siba.unisalento.it/cariatidi_vaste

[Fig.204] Caverna da Sibilla Cumaeana. 186
Fonte: https://www.mimmojodice.it/albums-item/mediterraneo/

[Fig.205] Plano do corredor escavado, no extremo direito é a presumível sala da sibila. . 187
Fonte: https://www.scienzainrete.it/articolo/lantro-dei-disguidi/sergio-cima/2017-02-10

[Fig.206] Cabras, Hipogeu de San Salvatore, corte transversal. 188
Fonte: https://www.tharros.sardegna.it/

[Fig.207] Cabras, Hipogeu de San Salvatore. 189
Fonte: sardegnacultura.it

[Fig.208] Habitação subterrânea, uma tradição que data de há mais de 4.000 anos em Sanmenxia, na China central. 190
Fonte: https://news.cgtn.com/news/79636a4d34677a6333566d54/index.html

[Fig.209] Frame do filme 'Dor y Gloria', 2019, que mostra a vida na aldeia hipogeia de Paterna.. 190
Fonte: https://www.architecturaldigest.com/story/pedro-almodovar-home-pain-and-glory-set-design-interview

Fonte: Manolo Pavón

[Fig.210] Desenho de projecto: axonometria cortada dos espaços subterraneos da galeria de exposições. 191
Fonte: Arquivo do autor

[Fig.211] Carlo Scarpa, arranjo museológico do Palazzo Abatellis em Palermo. 192
Fonte: https://divisare.com/projects/369227-carlo-scarpa-jacopo-famularo-palazzo-abatellis.

[Fig.212] Eduardo Chillida, instalação para montanha Tindaya.. 193
Fonte: https://www.antichitagiglio.it/it/pittori-e-scultori/eduardo-chillida.asp

[Fig.213] Francesco Venezia, instalação para a exposição 'os Etruscos'. 193
Fonte: https://italianocontemporaneo.wordpress.com/2013/08/21/francesco-venezia-memoria-e--fondazione-dellarchitettura/

[Fig.214] A Cidade ideal, como representação do espaço cartesiano. 194
Fonte: http://www.gallerianazionalemarche.it/collezioni-gnm/citta-ideale/.

[Fig.215] Eduardo Chillida: La gravedad insistente. 195
Fonte: https://www.e-flux.com/announcements/176550/eduardo-chillidala-gravedad-insistenteze-ro-gravity/

[Fig.216] Percepção de fundo e figura, da teoria da Gestalt dos anos 20.. 196
Fonte: https://extelos.com/blog/gestalt/

[Fig.217] Peter Cook, Bloch City com torres dispostas em bastonetes musicais. 197
Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Bloch-City-with-towers-arranged-on-musical-staffs-Image-courtesy-of-Peter-Cook_fig7_226330569

[Fig.218] Relações estabelecidas com a cor entre o pavilhão de Mies Van der Rohe e a escultura de Kolbe.. 198
Fonte: https://divisare.com/projects/395780-ludwig-mies-van-der-rohe-cemal-emden-barcelona-pavilion

[Fig.219] Relação entre geometria e formas orgânicas entre o pavilhão e a escultura. . . 198

Fonte: https://divisare.com/projects/395780-ludwig-mies-van-der-rohe-cemal-emden-barcelona-pavilion

[Fig.220] Estudos sobre o vazio e o espaço interior na arquitectura de Luigi Moretti aplicada a São Pedro no Vaticano.. 199

Fonte: http://www.arcduecitta.it/2015/12/studio-di-spazio-n-7-l-moretti-strutture-e-sequenze-di--spazi/

[Fig.221] Carlo Scarpa, arranjo museológico do Palazzo Abatellis em Palermo. 200

Fonte: https://www.pinterest.it/pin/316448311331970433/

[Fig.222] Cisternas de água no subsolo de Nápoles. 201

Fonte: https://sempreprontaxpartire.it/nei-cunicoli-della-napoli-sotterranea/

[Fig.223] Atmosferas subterrâneas na capela de la tourette do convento de Le Corbusier.202

Fonte: https://i.pinimg.com/originals/44/78/c4/4478c496cc4c645ff14e6a60a0ec5c82.jpg

[Fig.224] Atmosferas subterrâneas na capela de Notredame de Ronchamp, de Le Corbusier.. 203

Fonte: r https://experiencingarchitecture.com/2011/03/24/light-church-in-ronchamp/

[Fig.225] Desenhos de estudo de Le Corbusier em Villa Adriana. 203

Fonte: Le Corbusier, desenhos seleccionados, ntrodução de Michael Graves (London : Academy Editions, 1981)

Epílogo

[Fig.226] Visualização do projecto, proposta final. 205

Fonte: Produção do autor

[Fig.227] Jogo de Xadrez por Man Ray, 1920. 207

Fonte: http://www.manray-photo.com/catalog/product_info.php?cPath=30&products_id=1354c4/4478c496cc4c645ff14e6a60a0ec5c82.jpg

[Fig.228] Ao lado: Maquete Digital do projecto. 211

Fonte: Produção do autor

Anexos

Alguns apontamentos sobre os Ateliers

Nesta dissertação, o atelier é estudado como uma unidade de arquitectura essencial para a produção artística da residência prevista. A fim de melhor compreender as necessidades de cada categoria artística, identificámos os tipos de oficinas de artistas a partir da base de dados recolhida em "***BERLinRES: una residenza per artisti. Modellazione informativa per la definizione e la verifica della domanda***". Das sete categorias identificadas no estudo, considerámos que a categoria de pintura será a que mais facilmente se enquadra na pré-existência da ***Villa Altissimo***, e por esta razão, o desenho da "Colina das Artes", na sua versão final, baseia-se principalmente nas seguintes considerações:

Pintura

Os pintores são os artistas que menos se desviaram do passado dentro da sua categoria artística. A tela e as cores, nas suas mais diversas facetas, foram mantidas. Daí a necessidade de grandes espaços com luz adequada ao desenho, ou seja, uma orientação que evite a formação de sombras sobre a tela, bem como o encandeamento. A facilidade de alcançar fornecimento é também crucial, uma vez que serão utilizadas diferentes ferramentas pelo artista. Com base nas entrevistas realizadas, a categoria dos artistas que se exprimia com pintura solicitou essencialmente um único espaço:

> *Estúdio individual, ou seja, um espaço suficientemente grande equipado com iluminação zenital para evitar sombras na prancheta de desenho e ofuscamento, bem como conforto e concentração. É estabelecido um limiar de ruído de 35-40 dB.*[175]

O equipamento também é importante e certamente não secundário. Requerem se cavaletes, uma mesa grande, paredes brancas ou painéis de madeira para pendurar esboços e ideias, prateleiras para todas as ferramentas de trabalho, escadas dobráveis para grandes pinturas, um lavatório, etc. Os pintores também expressaram o desejo de partilhar e relacionar-se com os outros artistas presentes. Imagina-se, portanto, que um grande espaço compartilhado também possa ser alcançado por eles utilizando elevadores de tamanho adequado para o transporte do seu material. A necessidade de transportar o trabalho acabado para o espaço de exposição é então identificada, pelo que este deve ser facilmente acessível mesmo para grandes produções. Deve ser um acesso suficientemente amplo e fácil.

175 Daniela Tagliaferri, Francesca Rabbiosi, e Valentina Iobizzi, «BERLinRES : una residenza per artisti. Modellazione informativa per la definizione e la verifica della domanda» (Politecnico di Milano, 2016), https://www.politesi.polimi.it/handle/10589/124261.

Fotografia

A fotografia é uma arte que é actualmente realizada utilizando câmaras digitais e computadores, e mais raramente polaroids (para trabalhos artísticos que requerem formatos especiais). As máquinas que permitiam a produção de fotografia em filme para as quais eram necessários ambientes especiais de desenvolvimento de dados foram agora relegadas para uma produção ponctual.

O trabalho do fotógrafo requer iluminação especial para certos momentos de produção, mas nem sempre é necessária. O conforto acústico, por outro lado, não tem características particulares, mas é seguramente desejável um ambiente que favoreça a concentração necessária à produção. Em particular os fotógrafos necessitam dos seguintes ambientes para a própria produção artística:

> *Estúdio individual, ou seja, um lugar onde o artista pode retirar-se em solidão para fazer o seu trabalho sem o burburinho de outras pessoas. É um local de concentração pessoal e deve fornecer todos os equipamentos necessários.*[176]

- Os fotógrafos requerem uma grande mesa, paredes brancas ou painéis para pendurar o seu trabalho, especialmente se for o resultado de uma composição de fotografias. Também aqui é necessária iluminação adequada, de preferência a partir do Norte ou de cima, para evitar sombras ou clarões nos ecrãs digitais, um ambiente acústico isolado do mundo exterior e que não exceda 50 dB, bem como equipamento básico. Este, como espaço privado e pessoal, deve estar directamente ligado ou ser facilmente acessível a partir do alojamento do artista em questão;
- Espaço que pode ser preparado para um conjunto fotográfico. Isto significa uma sala sem janelas ou que pode ser completamente escura, com paredes brancas capazes de reflectir adequadamente a luz artificial gerida e criada pelo artista por meio de lâmpadas, projectores, guarda-chuvas e lençóis brancos fornecidos pela residência. O espaço também deve ser flexível para acomodar outras funções, uma vez que não se espera que seja utilizado continuamente numa base diária. As características mais importantes são as relacionadas com a iluminação, enquanto do ponto de vista da acústica, só é necessário um ambiente adequado à concentração, e a exposição pode ser qualquer (sujeito às condições acima referidas);
- Oficina de impressão. Como já foi mencionado, o fotógrafo moderno trabalha principalmente em formatos digitais e em algumas fases da sua pesquisa/produção pode ser necessário imprimir a obra para fins de exposição. Cria-se assim uma sala com toda a maquinaria neces-

176 Tagliaferri, Rabbiosi, e Iobizzi.

sária para esta fase, tais como plotters, impressoras, mesas grandes e paredes livres para verificar e criticar o trabalho produzido. A sala não requer quaisquer condições especiais de iluminação ou exposição e do ponto de vista acústico deve evitar perturbar qualquer sala adjacente ou próxima.

- Estúdio partilhado, ou seja, um local onde o artista pode relacionar-se com os outros convidados da residência enquanto continua o seu trabalho de pós-produção utilizando o computador. A fim de permitir e facilitar o trabalho, é necessário um fornecimento adequado de mobiliário, tais como grandes secretárias, mesas, painéis e paredes brancas para pendurar as suas ideias e trabalhos concluídos, iluminação adequada, de preferência do Norte ou de cima, um ambiente silencioso (impondo um limite de 50 dB).

É necessário, em qualquer caso, especificar que as condições de produção exigidas pela fotografia analógica seriam totalmente diferentes, especialmente no que diz respeito ao desenvolvimento e pós-produção.

Se este fosse o caso, seria necessário providenciar uma sala não demasiado pequena em tamanho, sem iluminação natural e com acesso a equipamento técnico, tal como iluminação eléctrica colorida. Este espaço, devido à utilização de produtos químicos de vários tipos, requer, na melhor das hipóteses, ventilação mecânica para compensar a falta de aberturas para o exterior e uma bancada com pontos de abastecimento e drenagem de água

Gráficos

Os designers gráficos, tal como os fotógrafos, trabalham com computadores e suportes digitais. Só muito raramente esboçam os seus trabalhos em caneta e papel. O trabalho dos desenhadores gráficos não requer quaisquer características particulares de iluminação, para além das necessárias para permitir um trabalho adequado no computador. De um ponto de vista acústico, os artistas entrevistados também não deram qualquer indicação particular. Os ambientes de que eles necessitam são os seguintes:

- Estúdio partilhado, ou seja, um lugar semelhante ao necessário para os fotógrafos em termos de mobiliário, iluminação e condições acústicas. Como tem sido repetidamente sublinhado, o objectivo é encorajar a partilha e cooperação entre artistas, mas não devemos esquecer o espaço vital a ser atribuído a cada um, que permite a realização do trabalho e que convida o artista a utilizar o espaço de trabalho partilhado;

- Estúdio individual. Este espaço também tem características idênticas às descritas para o trabalho do fotógrafo, devido ao facto de que os meios de trabalho utilizados sejam os mesmos;
- Oficina de impressão. Mesmo no caso de designers gráficos, pode ser apropriado, em algumas fases da sua produção, imprimir o seu trabalho e desenho para fins de exposição. Considera-se desnecessário ter dois laboratórios com a mesma função, pelo que apenas um será criado para utilização partilhada com os fotógrafos e todos aqueles que, por várias razões, possam precisar dele.[177]

Vídeo

Os artistas que baseiam o seu trabalho na produção de conteúdos em formato de vídeos, filmes ou curtas, utilizam atualmente, como os fotógrafos e designers gráficos, suportes digitais como câmaras fotográficas, câmaras de vídeo e computadores, este último para a maior parte da sua produção relacionada com composição e pós-produção. Como se pode deduzir das entrevistas realizadas, não necessitam de que requerem uma especificidade. Os seguintes ambientes são identificados como necessários:

- Estúdio partilhado. Isto significa um ambiente que tem todas as características já identificadas para designers gráficos e fotógrafos que permitem uma utilização óptima dos meios digitais e que tem espaço suficiente para o trabalho pessoal num ambiente que permite, ao mesmo tempo, o relacionamento e a cooperação de diferentes pessoas. Uma sala partilhada terá o potencial de servir todos estes três tipos artísticos;
- Estúdio individual. Este ambiente é considerado essencial pelos artistas entrevistados para lhes permitir isolarem-se em determinados dias ou fases de concepção e produção que requerem elevados níveis de concentração. As características do estúdio individual para fabricantes de vídeo estão amplamente em linha com as anteriormente identificadas para fotógrafos e desenhadores gráficos;
- Sala de vídeo, ou seja, uma sala em que o artista pode projectar o trabalho produzido para avaliação pessoal ou de terceiros. Considera-se necessário um quarto completamente escurecido com paredes brancas que permitam a projecção. De um ponto de vista acústico, é necessário um local isolado de e para o exterior. As características deste espaço são muito próximas da sala de cenários fotográficos, é útil pensar numa flexibilidade destes dois ambientes que poderiam fundir-se num só.

177 Tagliaferri, Rabbiosi, e Iobizzi.

Música

Os músicos são uma categoria de certo modo distinta das analisadas até agora. O trabalho do músico é baseado tanto na composição como no ensaio do que foi pensado e escrito. É evidente que a produção de sons e música perturbariam o trabalho de outros artistas, presentes no mesmo ambiente, tal como o de outros músicos que fazem o mesmo trabalho. Como primeira limitação, impomos a não realização de um espaço de trabalho comum para os músicos. O único parâmetro que é considerado fundamental é a acústica de e para o espaço musical. A iluminação, por outro lado, não requer quaisquer arranjos especiais.

As entrevistas permitiram constatar que existem dois ambientes que se consideram fundamentais para a produção musical:

- Estúdio individual, ou seja, um ambiente com condições acústicas óptimas. Nenhum ruído deve entrar e perturbar a atmosfera, e nenhum som deve sair da sala. Mas a consideração da acústica não deve ficar por aí. De facto, as condições para o bem-estar acústico manifestam-se de uma forma correcta através da audibilidade do som e boa reverberação. É necessário prever um ruído máximo de 10 dB. Do ponto de vista da iluminação, não é dada qualquer indicação especifica quanto à exposição. A mobília necessária é mínima e consiste numa mesa e prateleiras.
- Sala de música/sala polivalente. O trabalho do músico precisa de ser partilhado. A sala, composta por cadeiras e um pequeno palco, destina-se a dar a conhecer o trabalho realizado pelo artista na residência a um público externo. São necessárias condições acústicas óptimas e escuridão total para criar uma atmosfera.

Performance

Os artistas de performance tentam explicar a sua visão de momentos particulares na vida privada, sociedade e cultura da época através de pequenas exposições feitas ou dirigidas por eles próprios.

A única necessidade expressa é a de um espaço no qual possam desenvolver as suas ideias. Neste sentido, para os artistas performativos, os seguintes ambientes são identificados como necessários:

- Um estúdio individual, ou seja, um espaço suficientemente grande e desobstruído no qual o artista pode expressar livremente a sua arte, que também é constituída por movimentos. Não são necessários requisitos especiais de iluminação ou acústica. Dada a necessidade de ensaiar as actuações, não foram indicados pedidos de cooperação com os outros artistas convidados.

Esculturas e Instalações

O artista de instalação está mais próximo da escultura no sentido mais tradicional, com a diferença de que a manipulação da matéria, técnica principal da escultura, é largamente substituída ou complementada pela composição feita com materiais e objectos diferentes, em contraste com campos artísticos analisados até agora, há uma clara necessidade de criar oficinas que possam albergar equipamentos, maquinaria necessária para trabalhar e cortar materais. A importância da iluminação ocupa um lugar secundário, enquanto o isolamento de salas adjacentes ou próximas é importante para evitar perturbações. Os artistas de instalação precisam:

- Estúdio individual, ou seja, um espaço semelhante ao destinado ao pintor, com a possibilidade de se abrir a outros estúdios individuais de modo a permitir a cooperação e a partilha com outros artistas. O espaço deve ser suficientemente grande e ter uma altura que permita grandes obras. É importante que o espaço seja isolado dos outros para evitar perturbações. A iluminação, no entanto, não é um dos factores mais importantes. O fácil acesso à loja de máquinas através de elevadores de tamanho apropriado é essencial;
- Oficina mecânica. A sala não tem quaisquer características especiais de iluminação, mas está bem isolada do exterior e dispõe de todo o equipamento necessário para funcionar correctamente. Haverá maquinaria para cortar, moer e lixar muitos materiais. É importante que seja facilmente acessível ao artista por meio de elevadores de tamanho apropriado.

Além da especificidade dos espaços de trabalho dos diferentes tipos de artistas acolhidos, foram encontradas outras características mais gerais e relacionadas com a vida privada, que de seguidas identificamos.

As entrevistas revelam as seguintes necessidades, para as quais também é dada uma indicação percentual de preferências:

- Do ponto de vista de um espaço mais privado e pessoal, emergem duas tendências distintas: 70% dos inquiridos optam por um único apartamento com todas as facilidades como cozinha, casa de banho, sala e quarto; os restantes manifestam interesse em partilhar um apartamento com outros hóspedes, mas com a limitação de ter um quarto privado com uma casa de banho pessoal. A maioria procura um quarto que possa ser facilmente convertido em quarto duplo se tiver convidados. Os espaços pessoais devem ser facilmente ligados aos estúdios para que o artista possa utilizá-los a qualquer hora do dia ou da noite sem ter de atravessar a residência inteira.

- Do ponto de vista das relações e da partilha com os outros artistas, é necessária uma sala comum, possivelmente com uma mesa de jantar, bem como uma área de conversação equipada com mesas, pufes e sofás. Existe a possibilidade de colocar estes espaços nas partes de ligação entre as várias funções da residência.
- Estes espaços não requerem qualquer iluminação especial ou características acústicas. Podem ser colocados nos espaços deixados vazios pelos espaços que têm objectivos arquitectónicos e de trabalho mais precisos.

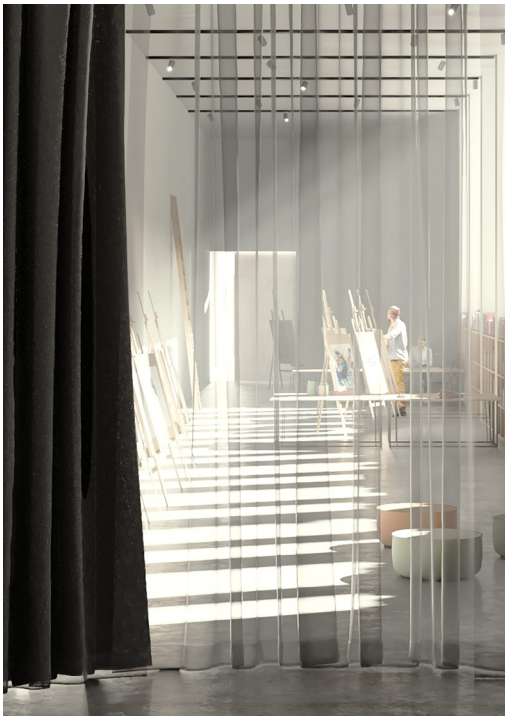
No que diz respeito à relação com a área envolvente e, mais geralmente, com o público e os convidados externos, os seguintes espaços são identificados como fundamentais:

- Sala de exposição, ou seja, uma sala de grande dimensão, caracterizada por um espaço completamente livre, sem obstáculos estruturais de modo a oferecer uma grande flexibilidade, com a possibilidade de ser organizadas concorde com os desejos dos artistas e dos curadores. Há uma preferência por paredes brancas capazes de reflectir a luz e criar um ambiente mais brilhante. No que diz respeito à luz, é necessária uma grande luminosidade sem tirar a possibilidade de escurecimento. O espaço deve permitir o acesso independente ao público e ter uma sala de serviço suficientemente grande, utilizada como armazém e como depósito para os materiais e mobiliário para a instalação. Quando o espaço não está a ser utilizado, pode ser alugado a outros utilizadores, com a função de salão multiusos;
- Espaço para conferências e/ou seminários curatoriais. Trata-se de uma sala de partilha, não uma sala de conferências, com uma mesa grande estando prevista a possibilidade do seu obscurecimento. Se necessário, podem ser dadas palestras no espaço partilhado entre os artistas.
- Espaços verdes e exteriores ou ambientes que podem ser apresentados quer como um único ambiente quer como uma sucessão de espaços. Os outros utilizadores da residência são analisados neste momento.

Volume II:
Projecto

Entrega do Concurso

PAINEL A1



Hill of the Arts

Cantabria, Spain. Upper Paleolithic. A man- in all likelihood a Sapiens Sapiens- dips his fingers in a reddish hematite-based solution and traces the unequivocal traits of bisons on the bare stone of his cave. This is the beginning of the history of art.[1]

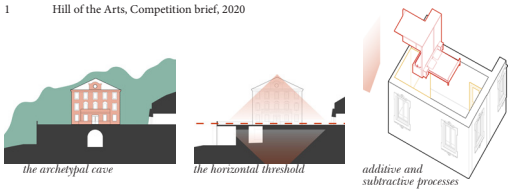
With this in mind, it is possible to conceive the now amaranth-painted Villa Altissimo and its relationship with the hill - a red volume against the greenery of its surroundings with its roots strongly anchored in the slopes of a mountain - as a gateway to an underworld that slowly opens itself up to the visitor's eye.

The access from the city is achieved by taking the green road that climbs the slopes of the hill. Arrived at a fork in the road, two paths form presenting to the visitor the possibility of going down - where the public functions are - or going up - entering a private, intimate world, a spiritual retreat for artists and non-artists alike. The large terrace on which the villa rests acts as an ideal threshold, it separates two different worlds: the public and the private realms of the complex.

The singularity of what is given is the starting point for a rehabilitation project such as this. It is a complex process where patrimonial issues as much as functional ones need to find a meeting point. Following this reasoning, a fundamental choice for the reuse of the whole built system was made: the thorough clean up of the buildings, clearing them from the most of the secondary and non-structural subdivisions and additions, to free the spaces and uncover their true volumetric nature. After, most of the components necessary for the proper functioning of the complex and for the interactions of visitors and guests are placed within the existing structure, and they are usually contained in smaller boxes that make them easier to identify.

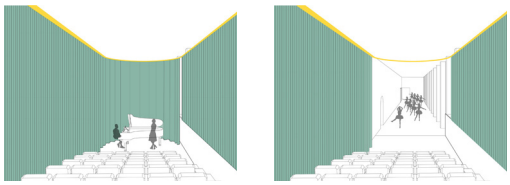
The distribution of the programme follows a vertical division between public and private. The threshold nature of the platform is further reinforced by splitting the first floor of the villa in halves between servant and served space, acting this way as a filter not only vertically but also horizontally, and thus offering specific access to these two worlds. While on one side there is the steep slope of a shady mountain, supported by powerful arches, on the other side there is a wide and open panoramic view. Closed and open, public and private: these dualities are key to understand the whole organization of the programme, its distribution and how the spaces dedicated to the exhibition and production of the art pieces play a pivotal role by connecting the other functions together.

1 Hill of the Arts, Competition brief, 2020



the archetypal cave *the horizontal threshold* *additive and subtractive processes*

Just as this vertical division between public and private allows the specific functions to be located in opposed points, the structuring functions of this art residence are placed at different levels of privacy, breaking the dichotomy and getting hybridized by the spaces surrounding them, to offer visitors and residents as many possibilities as their craft needs. This is achieved in two ways:
A) By diversifying the type of spaces than can shelter the same function.
B) By making a continuous fluid path crossing the two worlds, flowing from the private to the public.
The first category is the ateliers'; they are working spaces that can be used by the guests and by the visitors and that are distributed on three different degrees:
1) Private ateliers inside the artists' apartments. In this case, despite having similar planimetric characteristics, the ateliers are designed to generate different conditions of production - especially concerning the orientation and the lighting of their interior spaces - offering the artist the possibility to choose the one that best fits the needs of their creative process.
2) Shared ateliers to serve the two floors of suites. They face north and at occasions can become not only spaces of artistic production but also spaces of conviviality for the residents.
3) The main atelier. Located in the nave below the original terrace. Considering its west exposure large windows were designed, opened between the original pillars that are protected by vertical sunshades. It is a big free and open space, able to accommodate multiple types of artistic activities, in groups or individually. In the back of this nave, the large volume of the theatre is then placed. This volume, however, is only apparent. In reality, it is obtained through a mobile curtain that offers different degrees of closure and autonomy and that, if needed, could open up completely towards the atelier, that becomes an integral part of the scene.



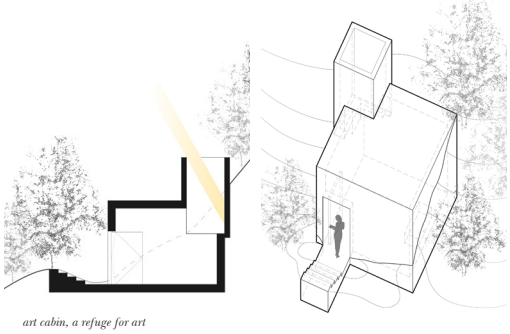
theatre, a flexible space

Whereas most of the programme is structured in *up/private* and *down/public*, the exhibition space escapes this dichotomy. Almost always corresponding with the circulation space, it penetrates all the levels of the complex. Coming down from the restored hallways of the hotel, entering from the top of the terrace, crossing the best-preserved room of the villa and passing through an almost monumental staircase. This way you enter an underground crypt, a place made of shadows and suggestions that distributes the paths and opens towards the new gallery - the *cave* -, an empty excavated volume and true heart of the project. The cave, archetypal representation of architecture, was seen as the first art exhibition space in the history of mankind. Its walls were a container of art at the time as they are now once again. To conclude, so to say, the cyclical path of the visitor, the gallery space penetrates the public and private realms, resulting in a cave where light comes from above. There, the work of art can meet an abstract and metaphysical world to be exhibited. It is the place of *sloped* connections and temporary exhibitions that ends up merging itself with the working spaces, the small restaurant and finally the outside.There it leads to the new main entrance of the public areas, a space covered by a barrel vault that frames the outside landscape, the final work of art.

The principle of the cave as a container for art is further explored in the *art cabins*, where squared 4x4 rooms are dug into the ground and scattered throughout the park along a trail where visitors can wander. The unique and diversified condition of the placing sites - it requires adjusting the installation of the pods to the slopes and the natural conditions of the hills - allows for the creation of virtually infinite interior spaces with ever-changing light, that could be ideal both for the display of art or as small retreats for the artists.

This almost primitive will to dig reflects also the desire to create a space of mystery, of the unexpected, that can speak, through its gravitas, the same language of the buttresses that support the cut side of the mount, protecting the villa its structures from the force of nature as they fight for their place in this natural system, thus creating secluded a place immersed in nature that lends itself well to artistic creation.

Below the surface, the whole system of these newly created spaces makes up a world of abstraction and zenithal light, a space with a character ideal for the creation of exhibition itineraries. A place where the work of art not only establishes a relationship with the observer but also with the exact place where it is located, thus reinforcing its sense of uniqueness and unrepeatability.



art cabin, a refuge for art

Paineis A3

1. Hotel
   1.1 Reception
   1.2 Rooms

2. Spa
   2.1. Lockerroom
   2.2 Showers
   2.3. Sauna
   2.4 Turkish bath
   2.5 Whirlpool
   2.6 Exterior pool

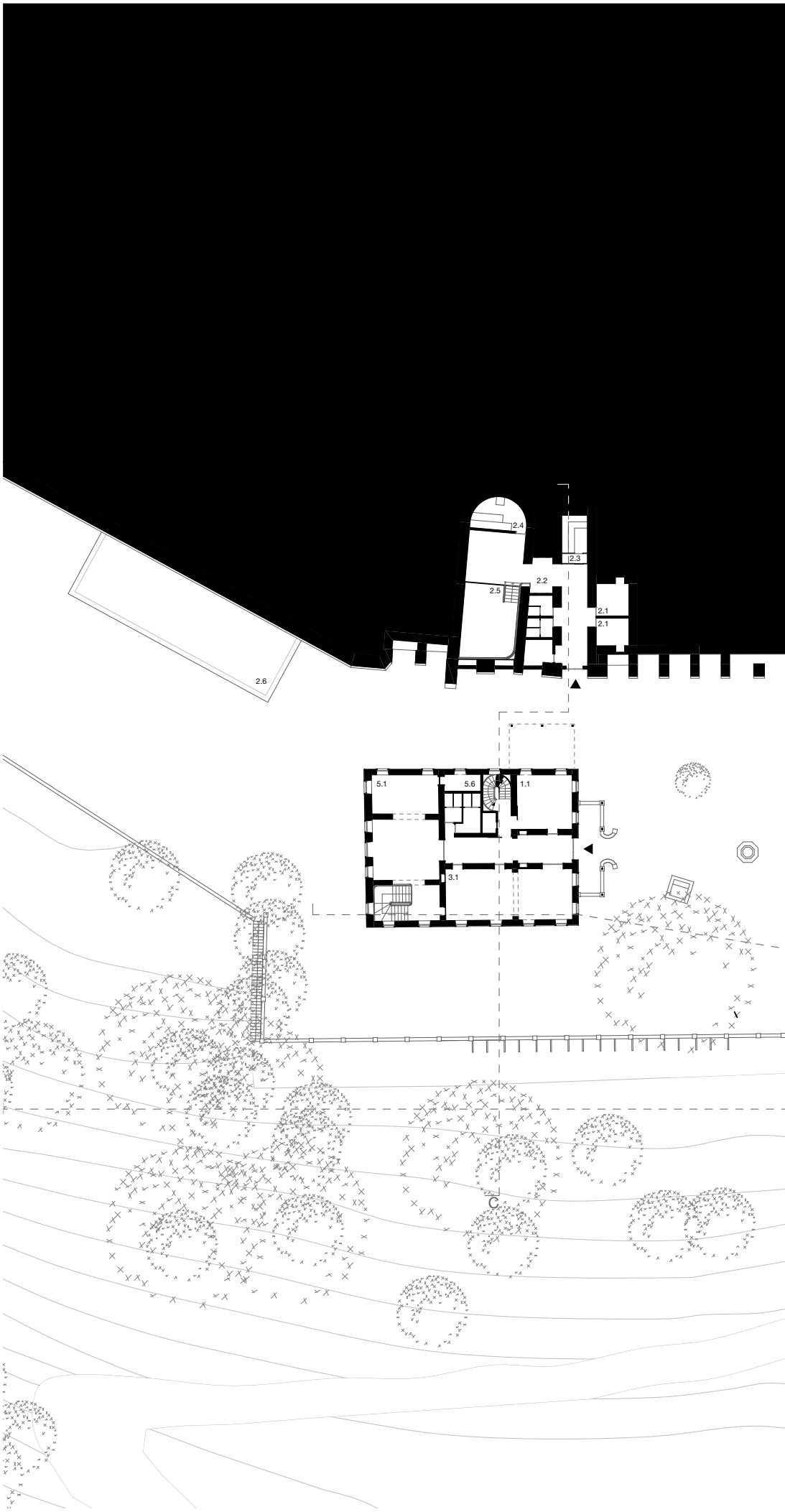
3. Gallery
   3.1 Permanent exhibition
   3.2 Temporary exhibition

4. Ateliers
   4.1 Groups
   4.2 Shared
   4.3 Private

5. Restaurant
   5.1 Bar
   5.2 Group dining area
   5.3 Communal dining area
   5.4 Exterior spaces
   5.5 Kitchen
   5.6 Staffroom
   5.7 Staff lockerroom

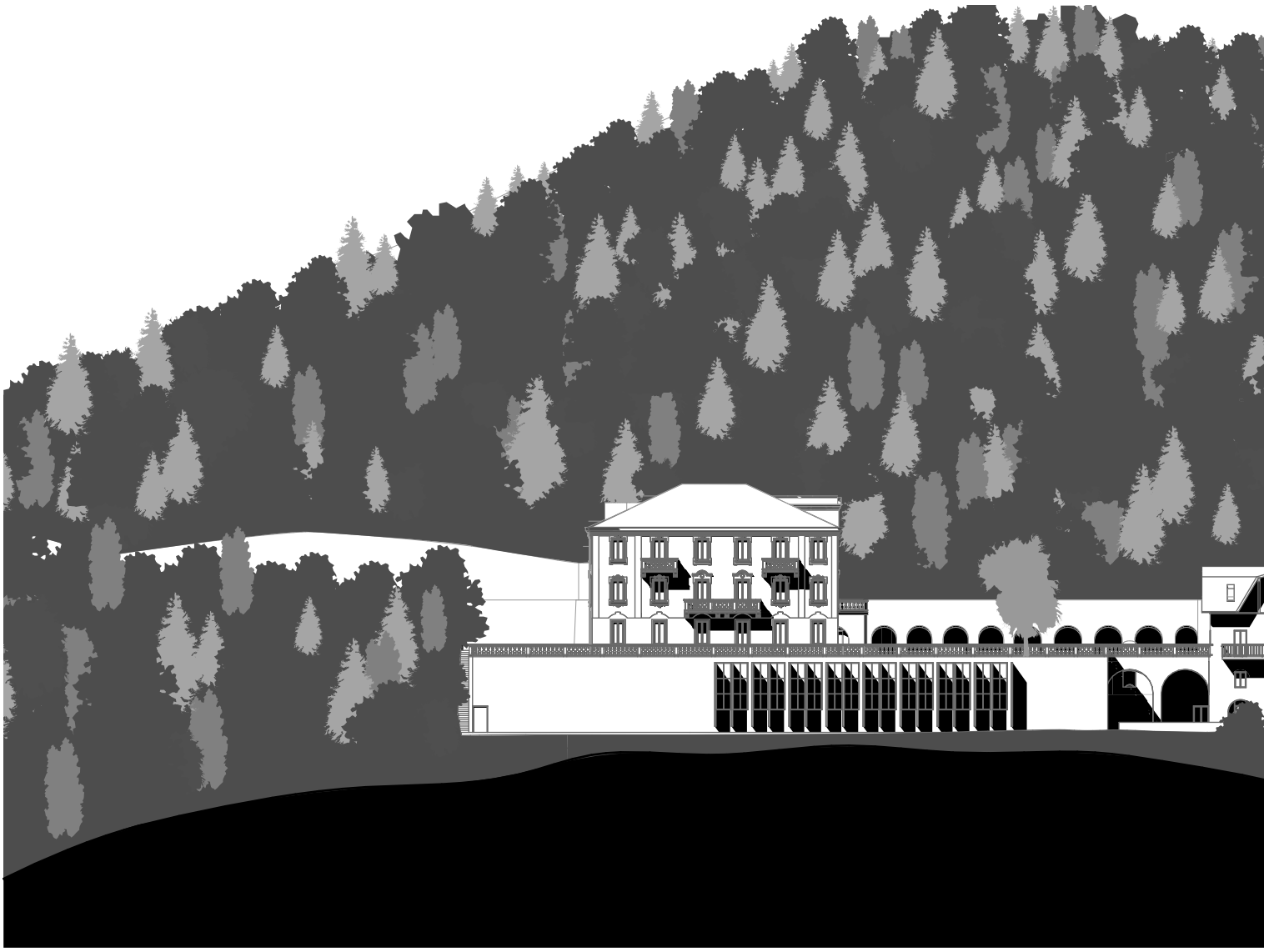
6. Apartments
   6.1 Kitchen
   6.2 Bedroom
   6.3 Bathroom

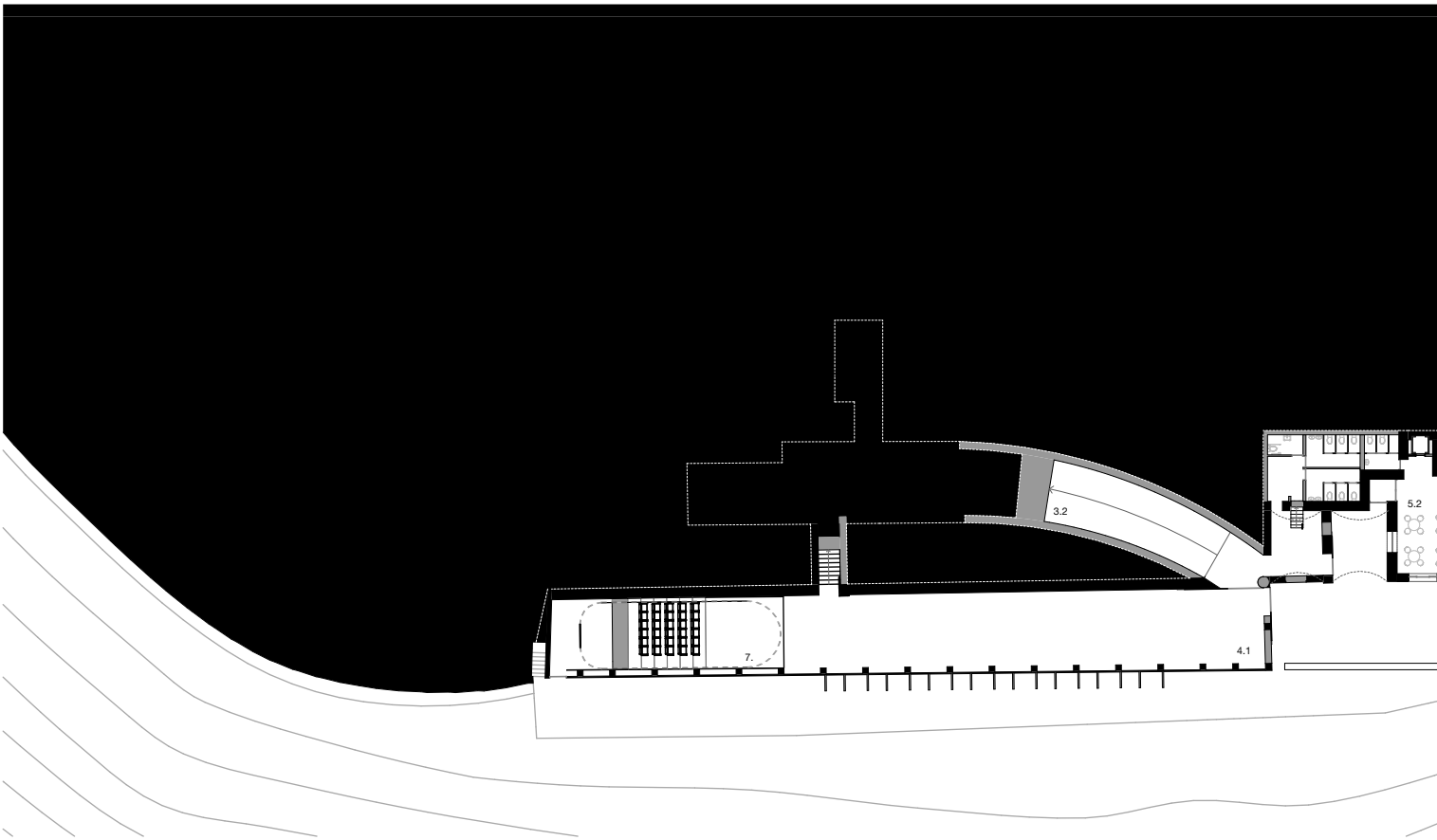
7 Theatre

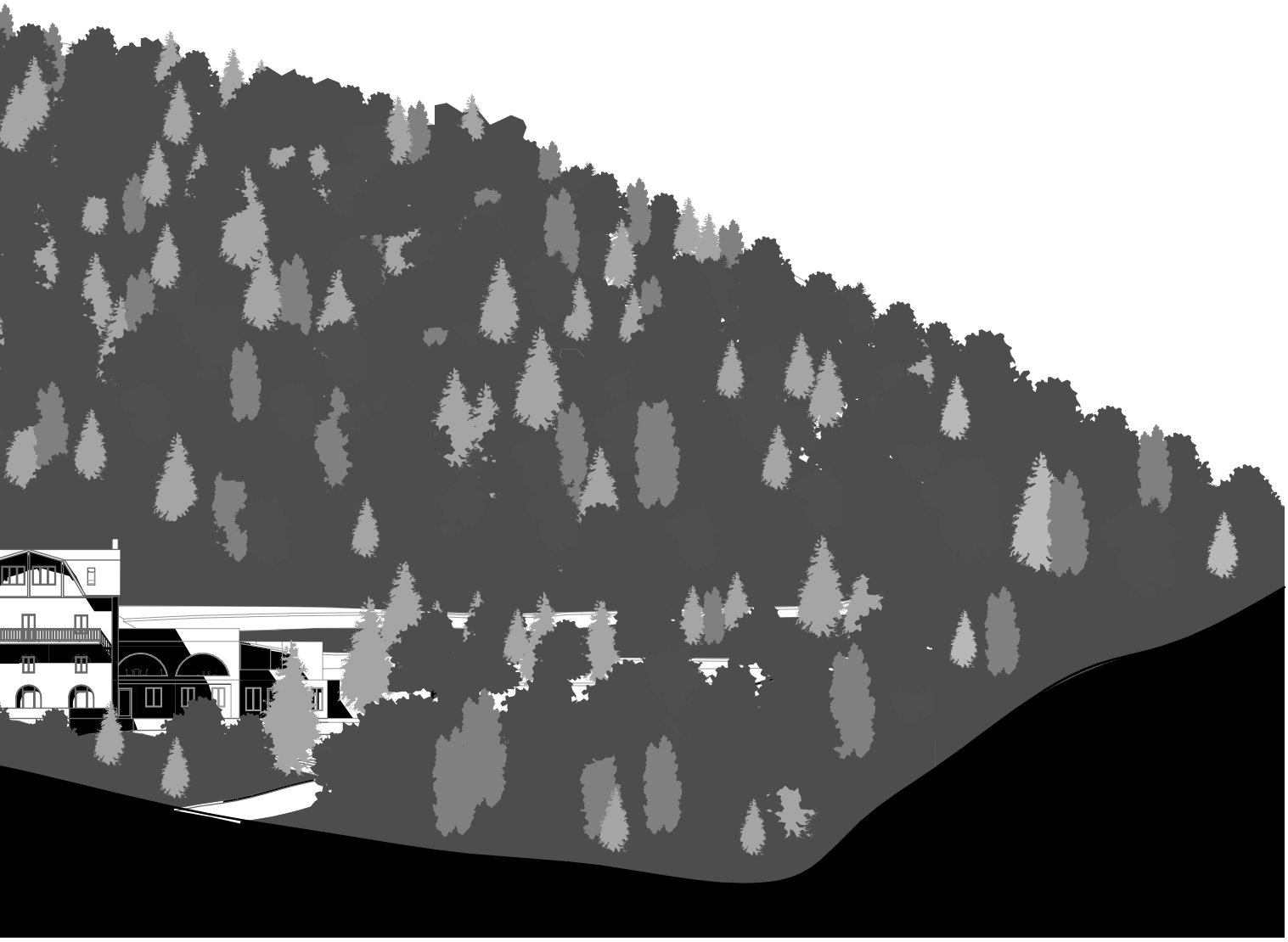


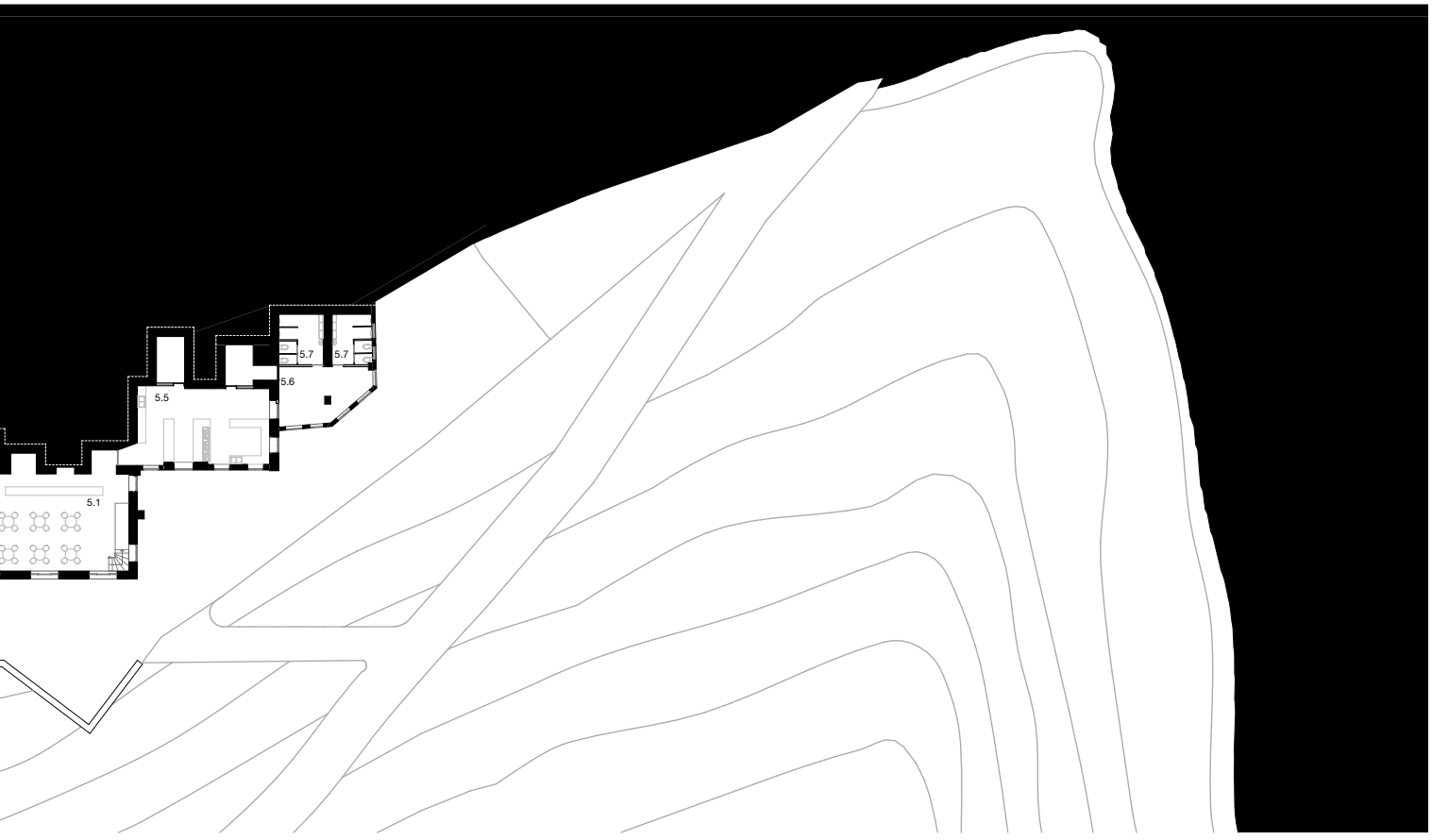
Site plan | 1:500

6.3
4.3
6.1
4.3
6.3
6.1
4.3
6.1
6.3
B
A

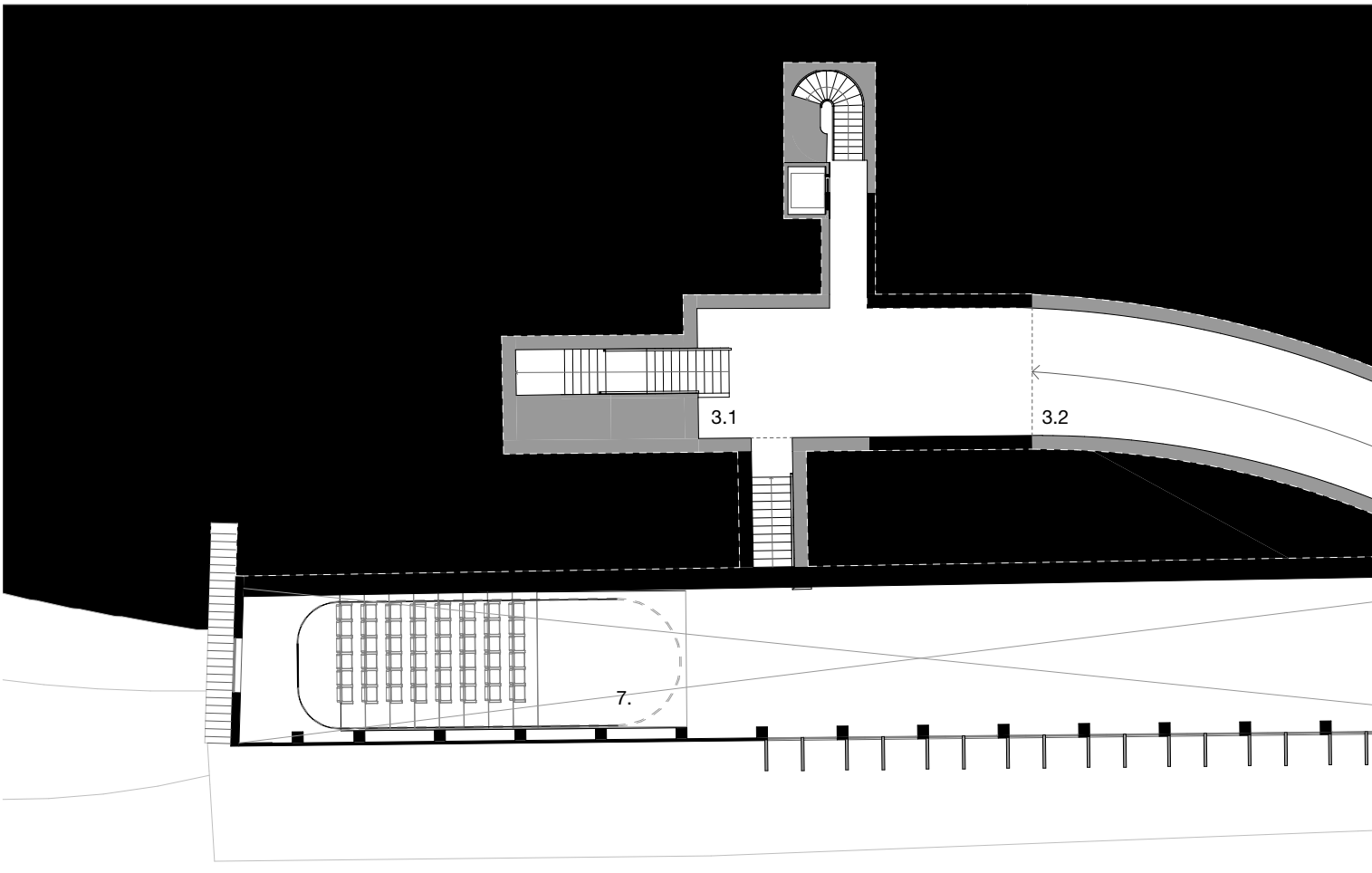


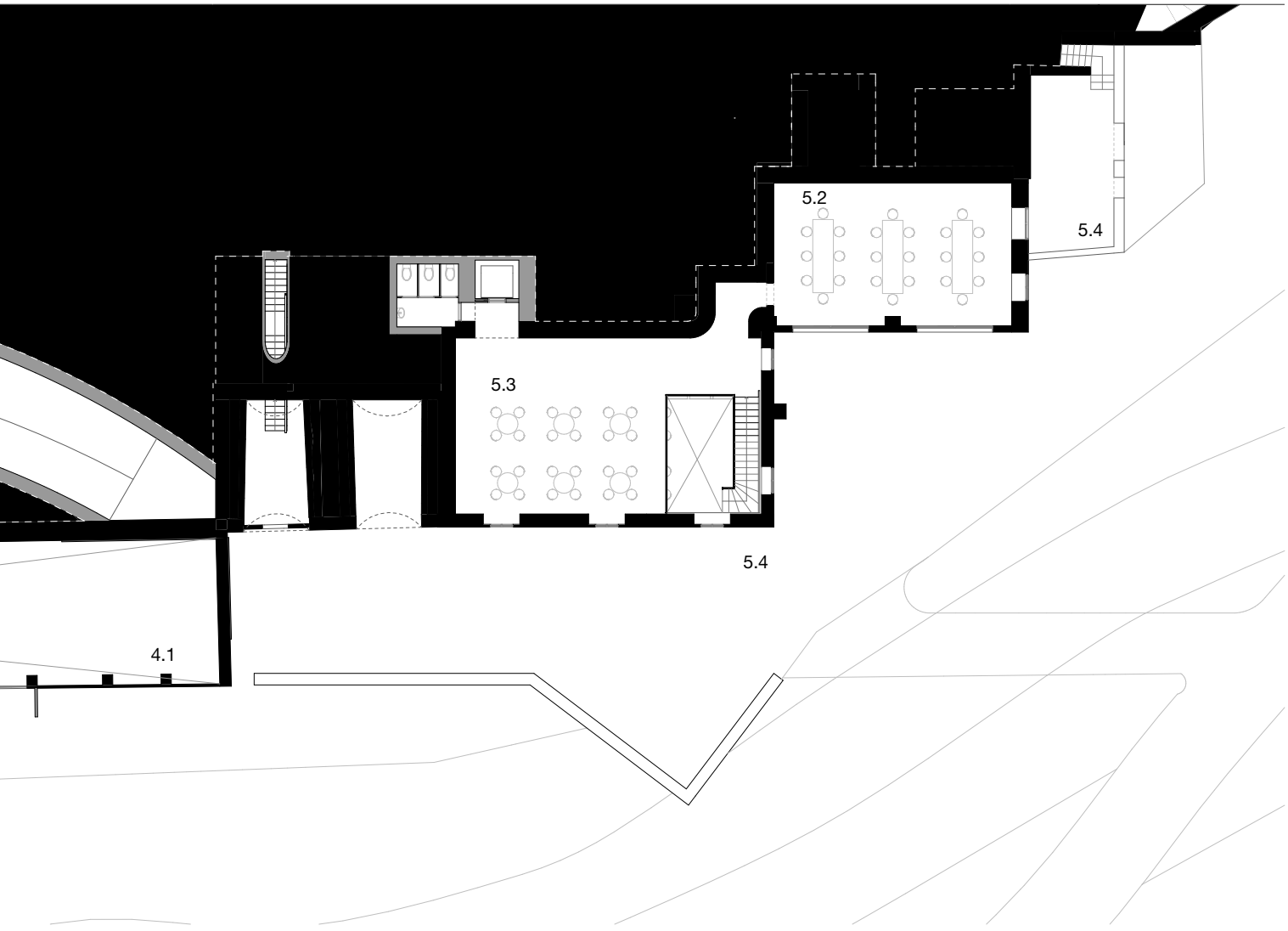

3.2
5.2
7.
4.1



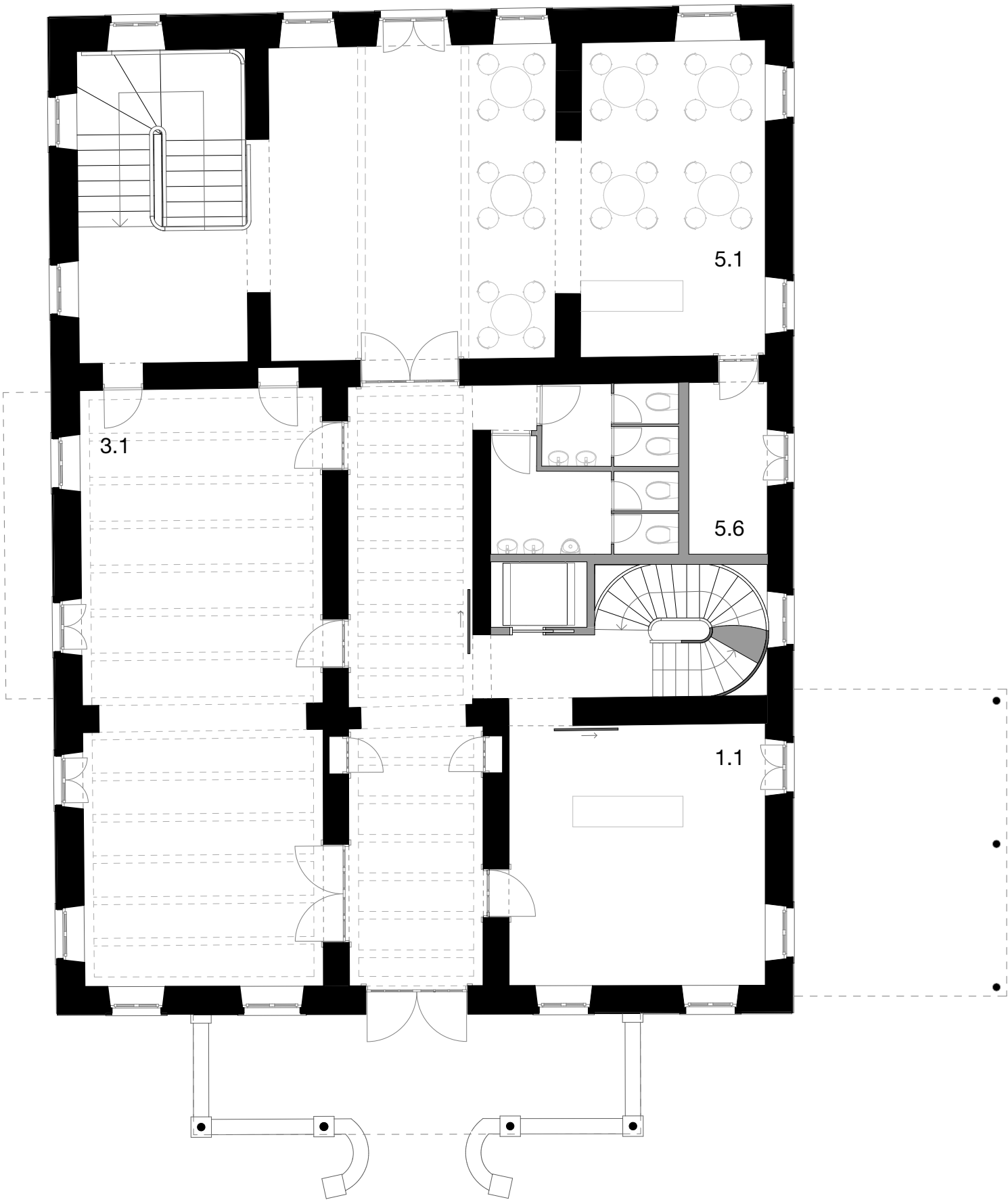


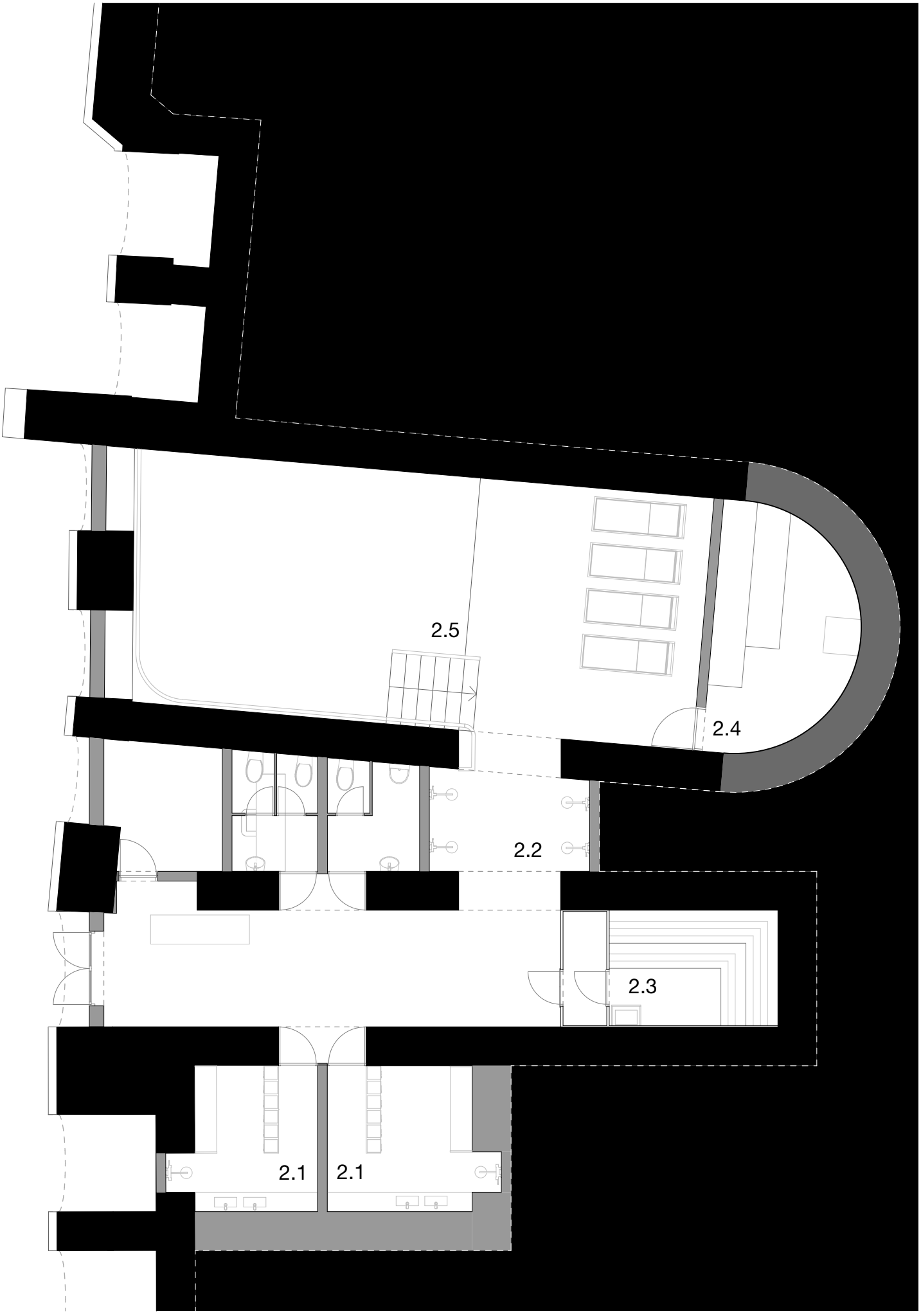
Elevation A ❙ Floor -2 - Exhibition Room / Groups Ateliers / Theater / Restaurant ❙ 1:500


3.1
3.2
7.

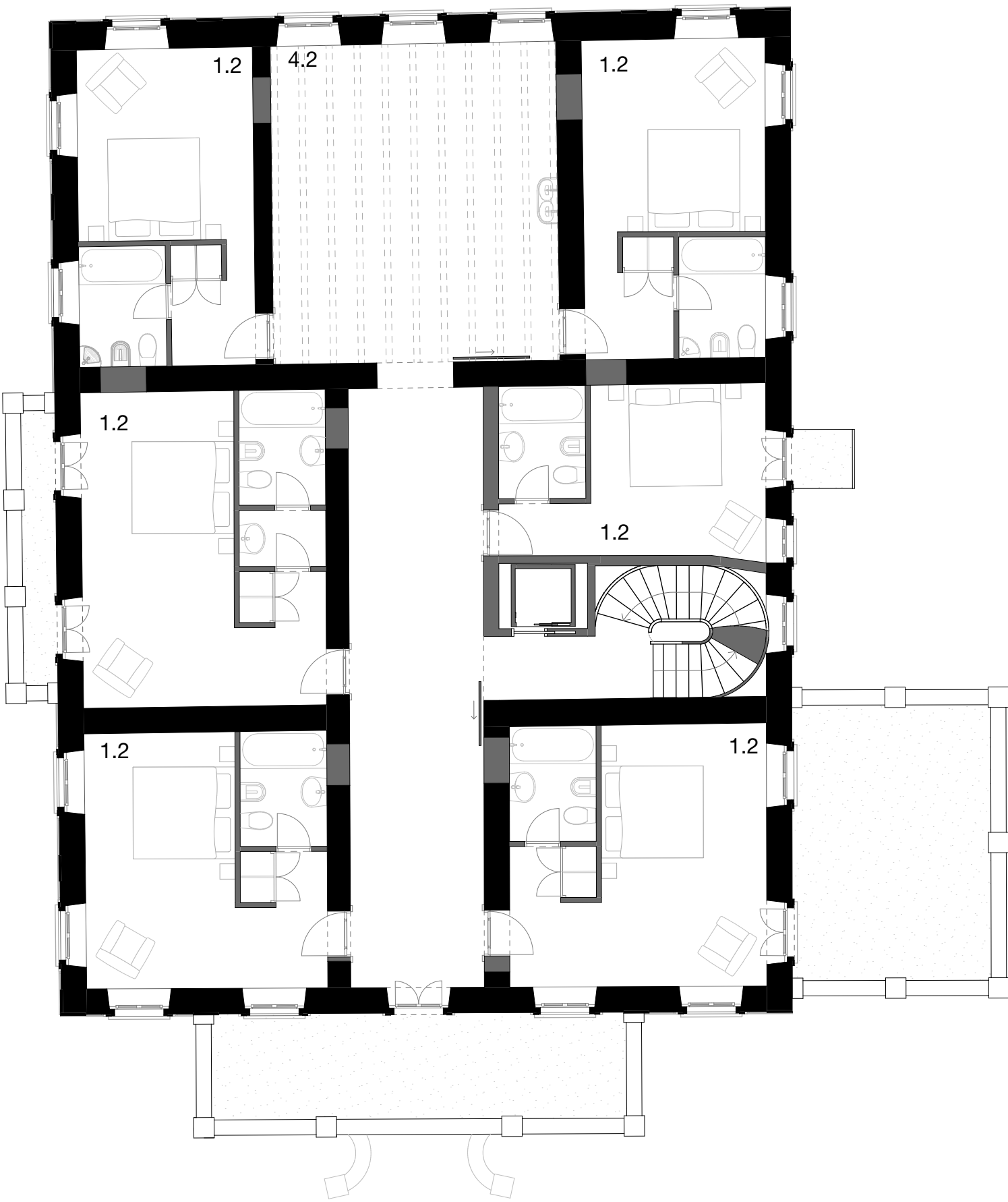


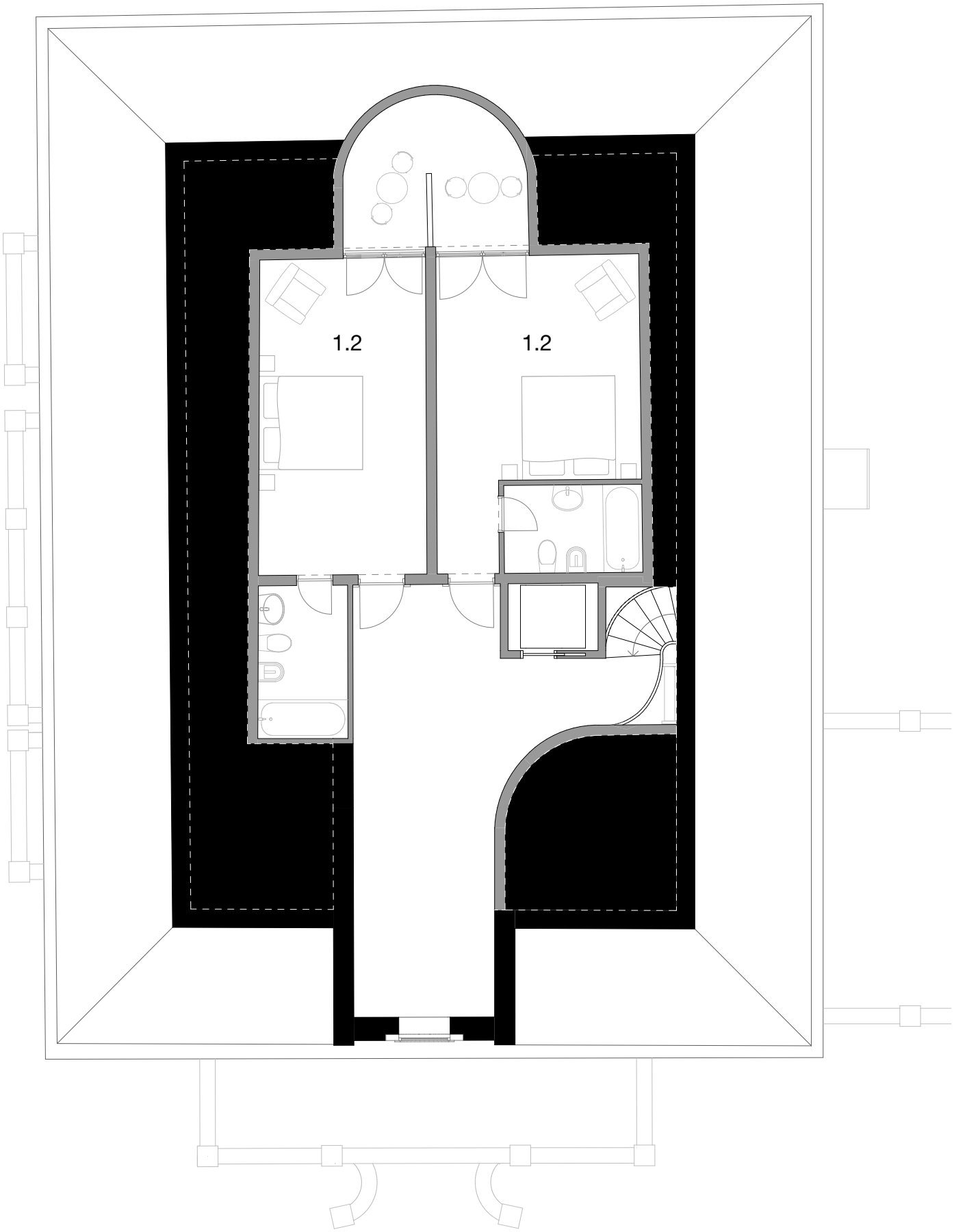
Section B ❙ Floor -1 - Exhibition Rooms / Groups Ateliers / Theater / Restaurant ❙ 1:250


5.1
3.1
5.6
1.1

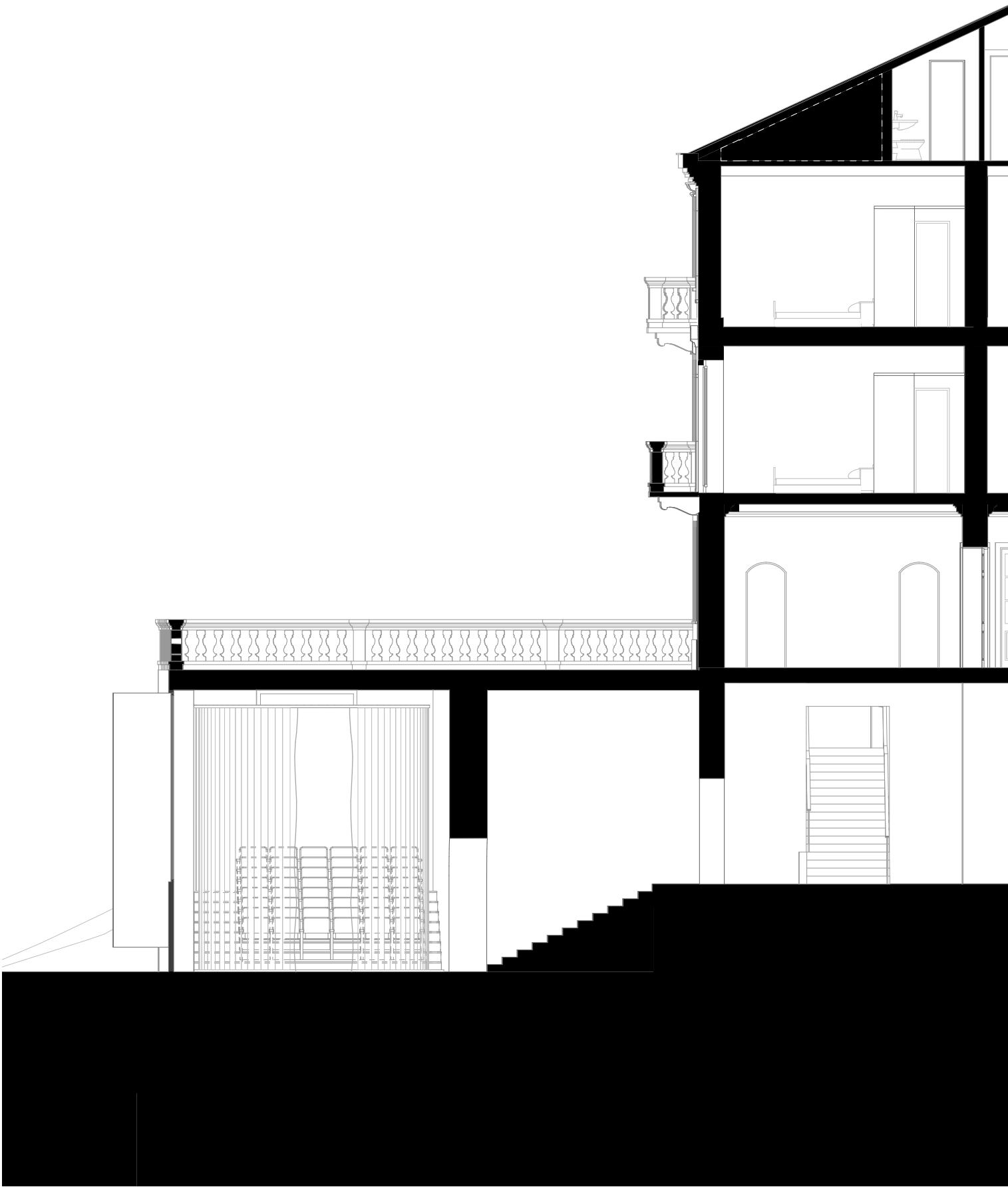


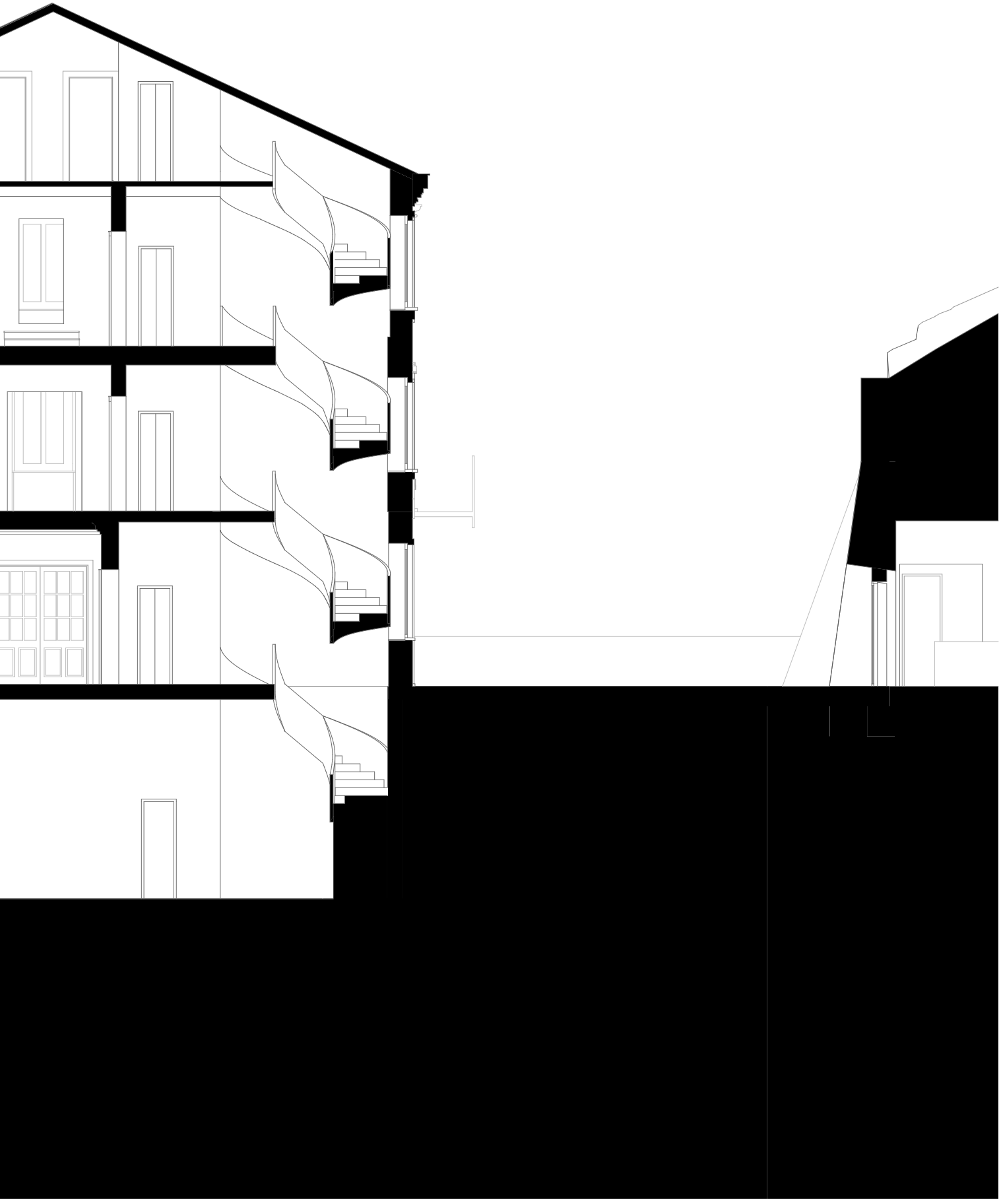
Ground Floor | Hotel - Exhibition Room / Bar - Spa | 1:100


1.2
4.2
1.2
1.2
1.2
1.2
1.2

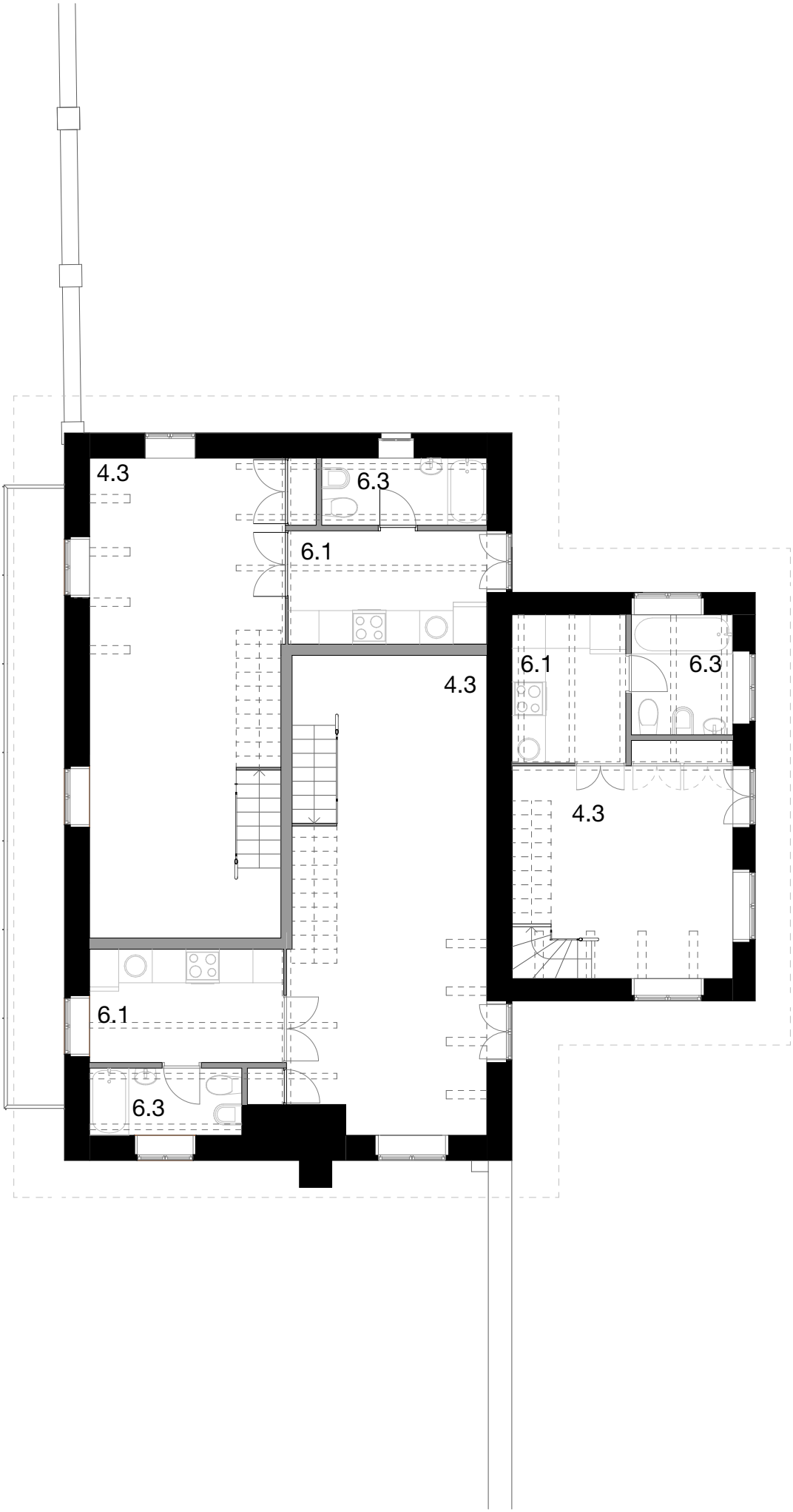


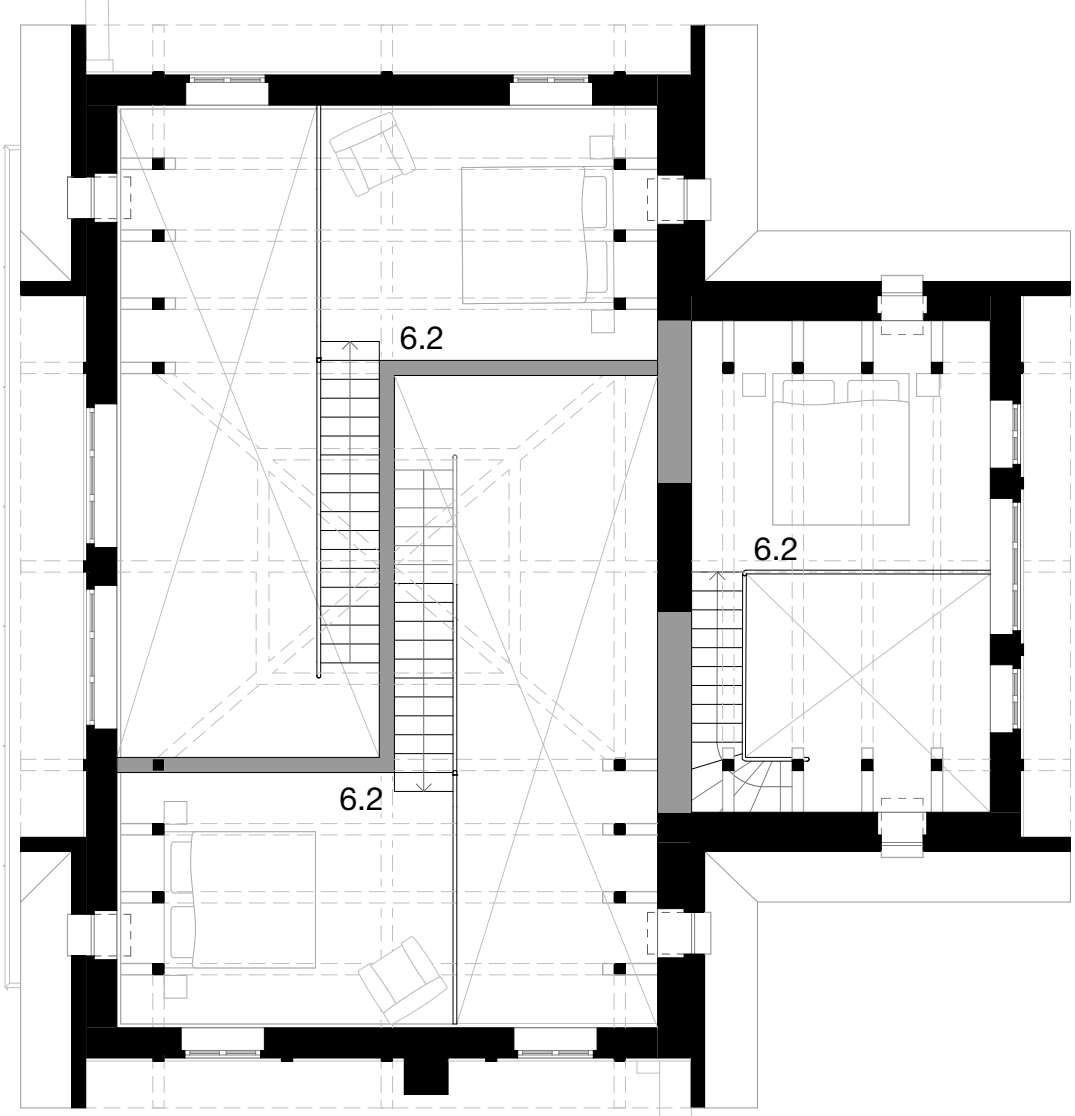
Hotel ❙ First floor - General layout ❙ Third floor ❙ 1:100





Section C | 1:100


4.3
6.3
6.1
6.1
6.3
4.3
4.3
6.1
6.3



Artist Apartments ❙ Ground floor / Private Ateliers - First floor ❙ 1:100

Proposta Final

Desenhos do Conjunto

LEGENDA DOS ESPACOS

A. ÁREA PUBLICA
A1 Átrio
A2 Recepção | Portaria
A3 Instalações sanitárias públicas
A4 Sala de estar
A5 Restaurante
A6 Cozinha
A7 Bar
A8 Café
A9 Copa de apoio ao bar

B. ADMINISTRAÇÃO E ÁREA ADMINISTRATIVA
B1 Gabinete da administração
B2 Arquivo
B3 Instalações sanitárias do pessoal

C. ESPAÇOS PRINCIPAIS
C1 Teatro
C2 Workshop
C3 Sala de Apoio
C4 Salas de aula

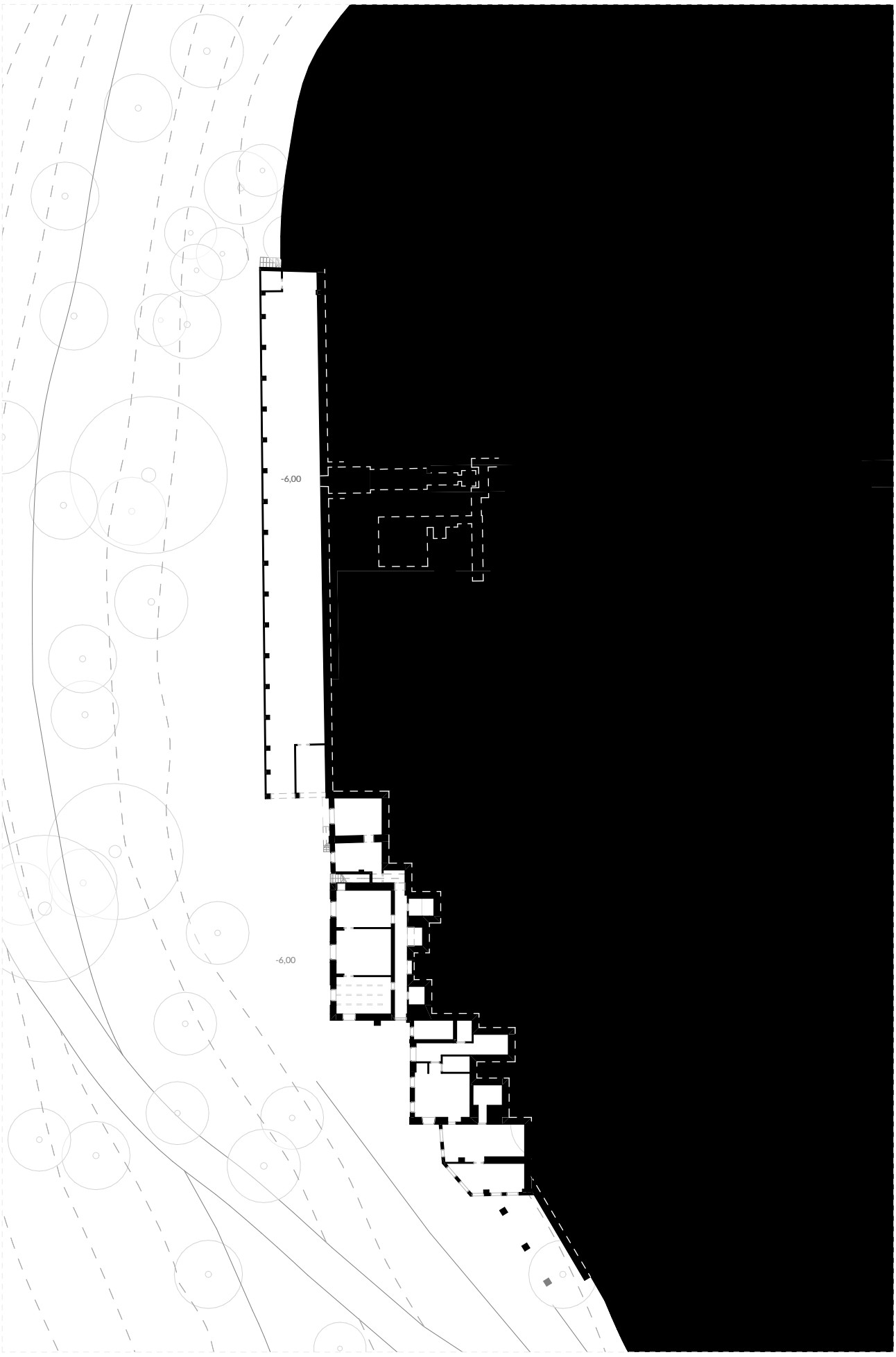
D. NUCLEO EXPOSITIVO
D1 Espaço expositivo
D2 Espaço multimédia

E. SPA
E1 Recepção
E2 Balneários / Vestiário
E3 Sala das Fontes
E4 Salas dos tratamentos
E5 Sauna
E6 Banho Turco
E7 Chuveiros
E8 Piscina Quente
E9 Piscina Temperada
E10 Piscina Fria

F. ALOJAMENTO
F1 Quarto
F2. Atelier
F3 I.S.
F4 Arrumos
F5 Cozinha e Sala de estar comum
F6 Cozinha

G. ESPAÇOS COMPLEMENTARES
G1 Armazém
G2 Balneário/Vestiário do pessoal
G3 Arrumos e serviço
G4 Cargas e descargas
G5 Área técnica

Plantas 1:500



Existente

1:500

0 5 10 15 20 25 30 35

N

Planta do Conjunto Piso -2

A. ÁREA PUBLICA
A1 Átrio
A2 Recepção | Portaria
A3 Instalações sanitárias públicas
A4 Sala de estar
A5 Restaurante
A6 Cozinha
A7 Bar
A8 Café
A9 Copa de apoio ao bar

B. ADMINISTRAÇÃO E ÁREA ADMINISTRATIVA
B1 Gabinete da administração
B2 Arquivo
B3 Instalações sanitárias do pessoal

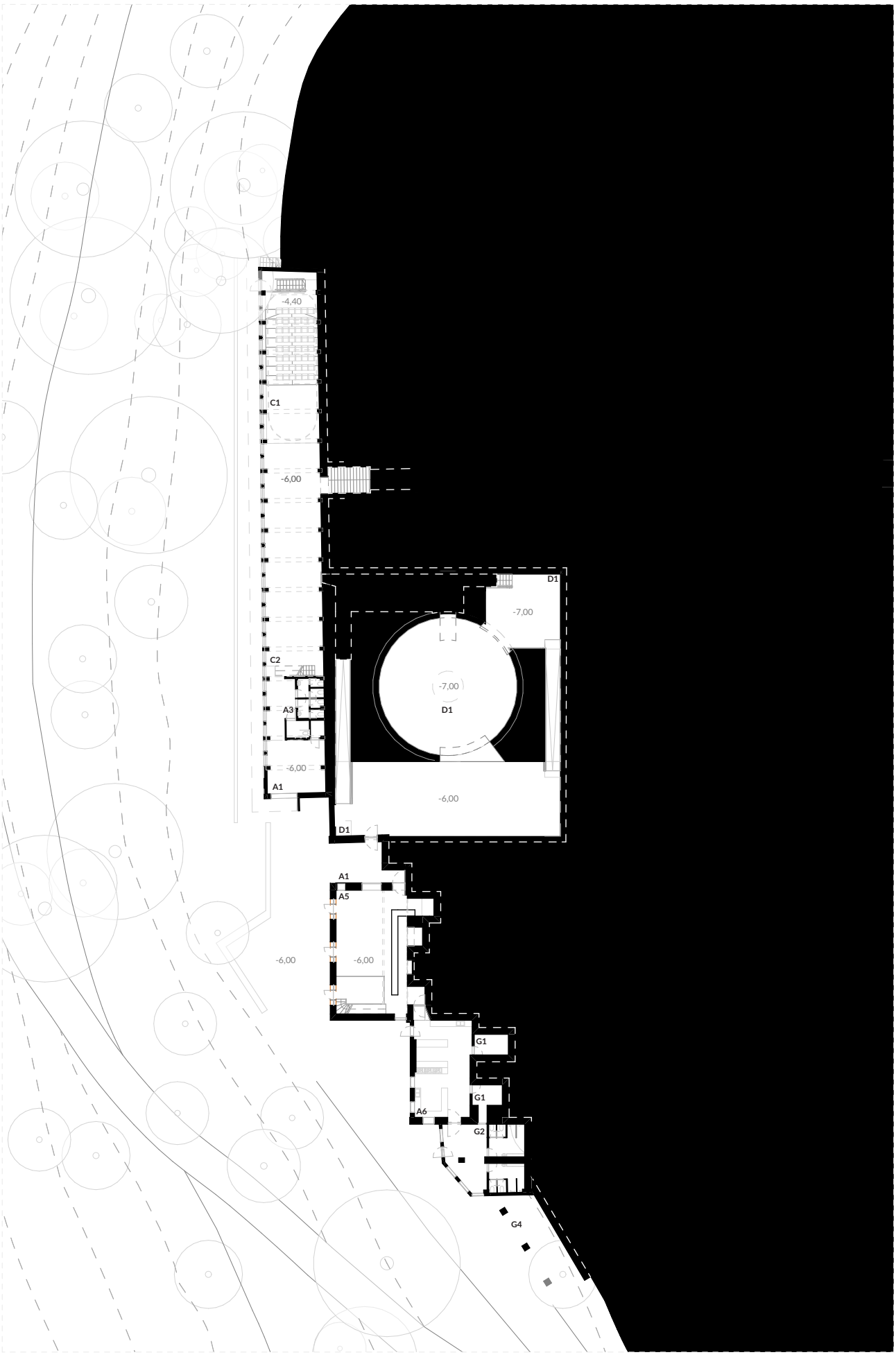
C. ESPAÇOS PRINCIPAIS
C1 Teatro
C2 Workshop
C3 Sala de Apoio
C4 Salas de aula

D. NUCLEO EXPOSITIVO
D1 Espaço expositivo
D2 Espaço multimédia

E. SPA
E1 Recepção
E2 Balneários / Vestiário
E3 Sala das Fontes
E4 Salas dos tratamentos
E5 Sauna
E6 Banho Turco
E7 Chuveiros
E8 Piscina Quente
E9 Piscina Temperada
E10 Piscina Fria

F. ALOJAMENTO
F1 Quarto
F2. Atelier
F3 I.S.
F4 Arrumos
F5 Sala de estar comum
F6 Cozinha

G. ESPAÇOS COMPLEMENTARES
G1 Armazém
G2 Balneário/Vestiário do pessoal
G3 Arrumos e serviço
G4 Cargas e descargas
G5 Área técnica



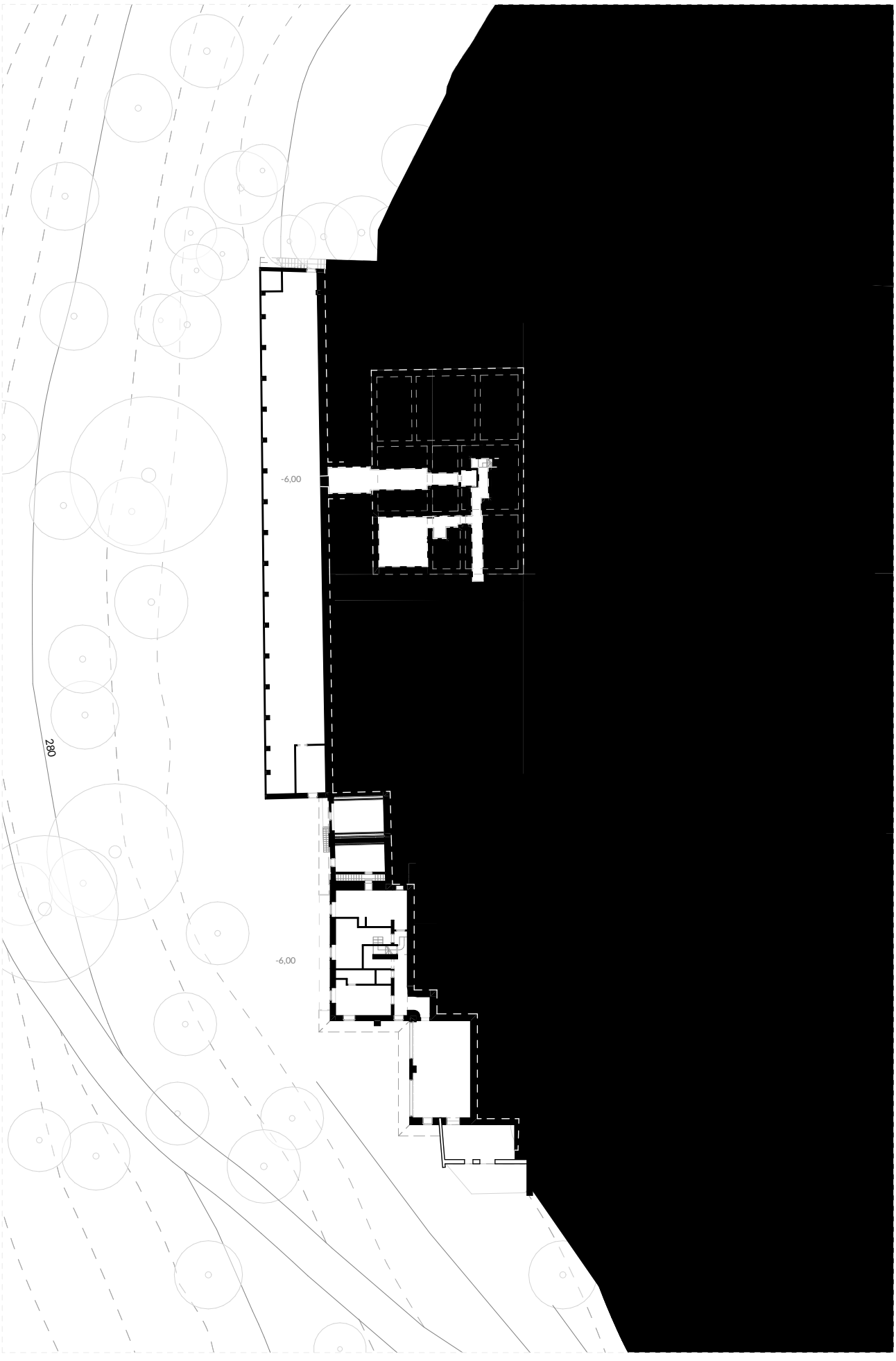
Proposta

1:500

0 5 10 15 20 25 30 35

N

Planta do Conjunto Piso -2



Existente **1:500** 0 5 10 15 20 25 30 35 N **Planta do Conjunto Piso -1**

A. ÁREA PUBLICA
A1 Átrio
A2 Recepção | Portaria
A3 Instalações sanitárias públicas
A4 Sala de estar
A5 Restaurante
A6 Cozinha
A7 Bar
A8 Café
A9 Copa de apoio ao bar

B. ADMINISTRAÇÃO E ÁREA ADMINISTRATIVA
B1 Gabinete da administração
B2 Arquivo
B3 Instalações sanitárias do pessoal

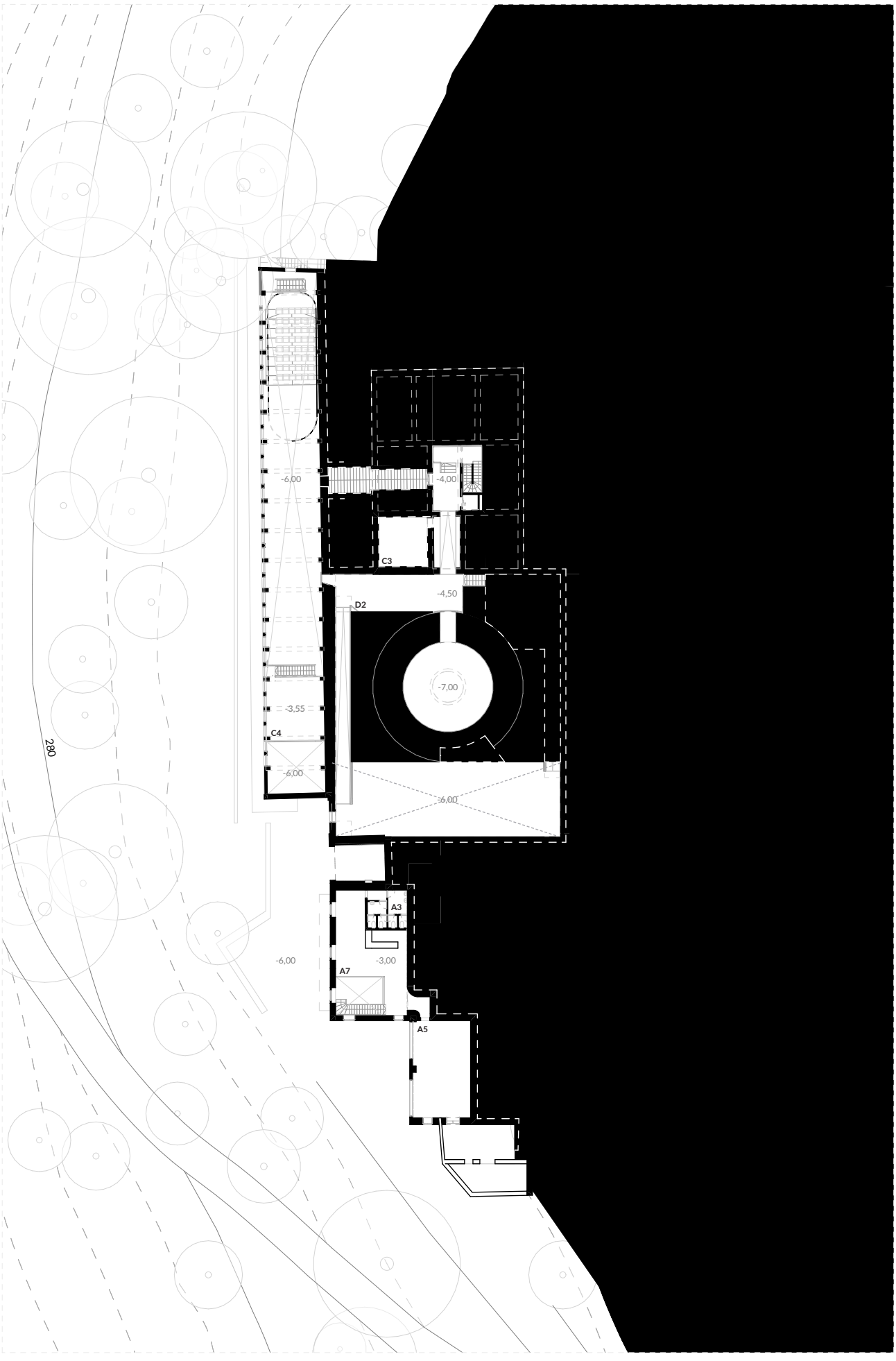
C. ESPAÇOS PRINCIPAIS
C1 Teatro
C2 Workshop
C3 Sala de Apoio
C4 Salas de aula

D. NUCLEO EXPOSITIVO
D1 Espaço expositivo
D2 Espaço multimédia

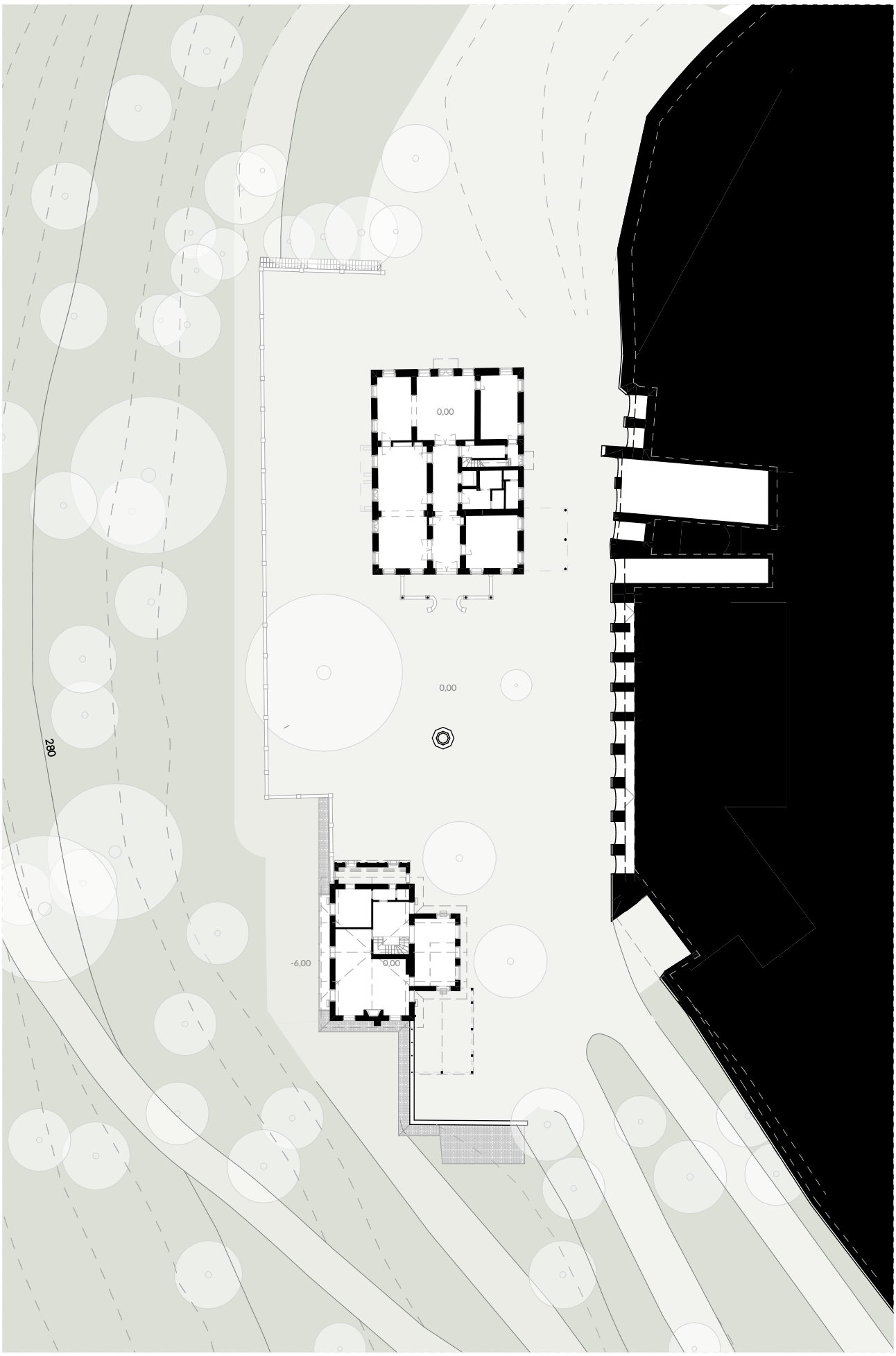
E. SPA
E1 Recepção
E2 Balneários / Vestiário
E3 Sala das Fontes
E4 Salas dos tratamentos
E5 Sauna
E6 Banho Turco
E7 Chuveiros
E8 Piscina Quente
E9 Piscina Temperada
E10 Piscina Fria

F. ALOJAMENTO
F1 Quarto
F2. Atelier
F3 I.S.
F4 Arrumos
F5 Sala de estar comum
F6 Cozinha

G. ESPAÇOS COMPLEMENTARES
G1 Armazém
G2 Balneário/Vestiário do pessoal
G3 Arrumos e serviço
G4 Cargas e descargas
G5 Área técnica



Proposta **1:500** 0 5 10 15 20 25 30 35 N **Planta do Conjunto Piso -1**



Existente

1:500

0 5 10 15 20 25 30 35

N

Planta do Conjunto Piso 0

A. ÁREA PUBLICA
A1 Átrio
A2 Recepção | Portaria
A3 Instalações sanitárias públicas
A4 Sala de estar
A5 Restaurante
A6 Cozinha
A7 Bar
A8 Café
A9 Copa de apoio ao bar

B. ADMINISTRAÇÃO E ÁREA ADMINISTRATIVA
B1 Gabinete da administração
B2 Arquivo
B3 Instalações sanitárias do pessoal

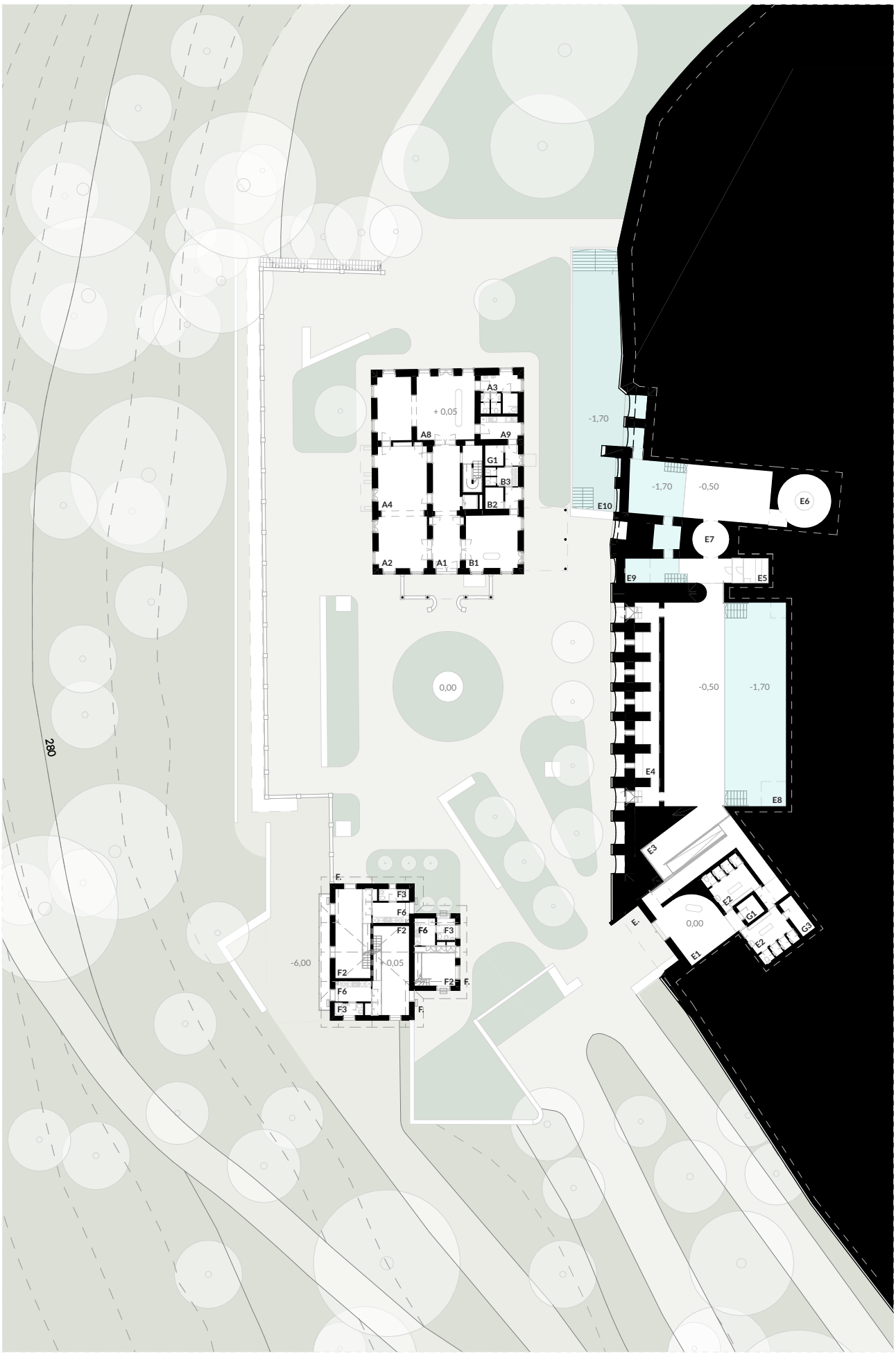
C. ESPAÇOS PRINCIPAIS
C1 Teatro
C2 Workshop
C3 Sala de Apoio
C4 Salas de aula

D. NUCLEO EXPOSITIVO
D1 Espaço expositivo
D2 Espaço multimédia

E. SPA
E1 Recepção
E2 Balneários / Vestiário
E3 Sala das Fontes
E4 Salas dos tratamentos
E5 Sauna
E6 Banho Turco
E7 Chuveiros
E8 Piscina Quente
E9 Piscina Temperada
E10 Piscina Fria

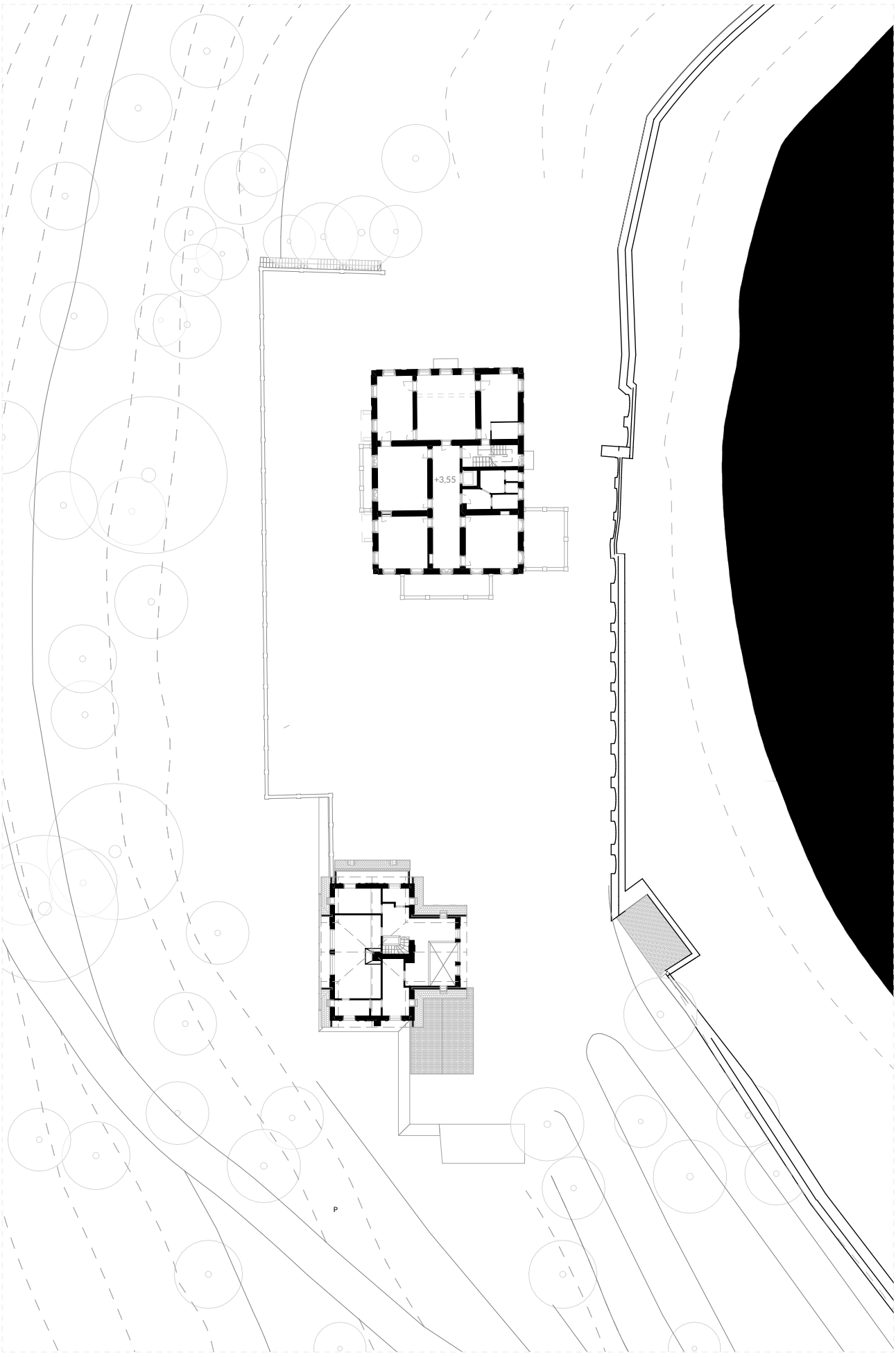
F. ALOJAMENTO
F1 Quarto
F2. Atelier
F3 I.S.
F4 Arrumos
F5 Sala de estar comum
F6 Cozinha

G. ESPAÇOS COMPLEMENTARES
G1 Armazém
G2 Balneário/Vestiário do pessoal
G3 Arrumos e serviço
G4 Cargas e descargas
G5 Área técnica



Proposta 1:500 **Planta do Conjunto Piso 0**

0 5 10 15 20 25 30 35



Existente

1:500

0 5 10 15 20 25 30 35

N

Planta do Conjunto Piso 1

A. ÁREA PUBLICA
A1 Átrio
A2 Recepção | Portaria
A3 Instalações sanitárias públicas
A4 Sala de estar
A5 Restaurante

A6 Cozinha
A7 Bar
A8 Café
A9 Copa de apoio ao bar

B. ADMINISTRAÇÃO E ÁREA ADMINISTRATIVA
B1 Gabinete da administração
B2 Arquivo
B3 Instalações sanitárias do pessoal

C. ESPAÇOS PRINCIPAIS
C1 Teatro
C2 Workshop
C3 Sala de Apoio
C4 Salas de aula

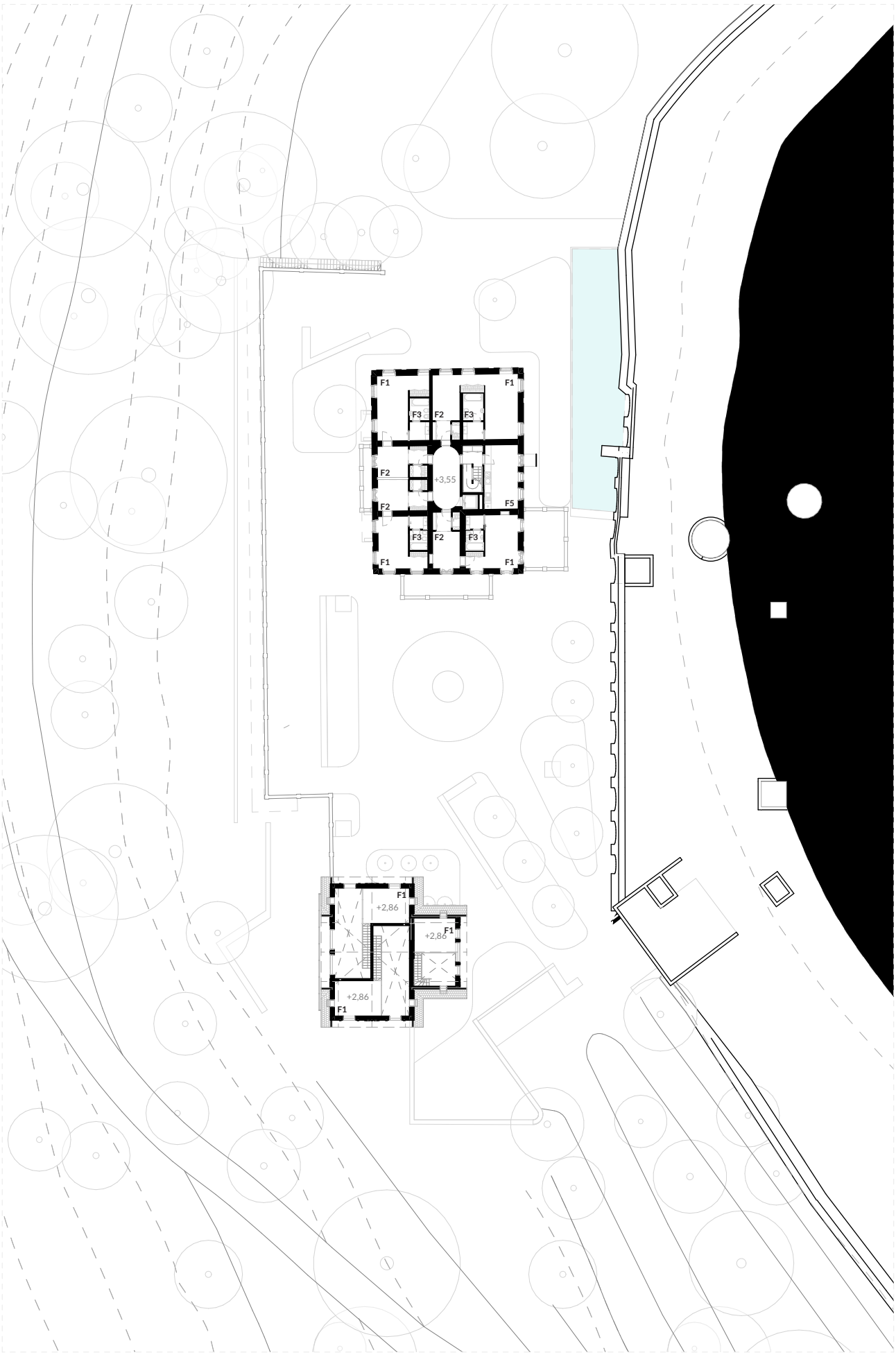
D. NUCLEO EXPOSITIVO
D1 Espaço expositivo
D2 Espaço multimédia

E. SPA
E1 Recepção
E2 Balneários / Vestiário
E3 Sala das Fontes
E4 Salas dos tratamentos
E5 Sauna

E6 Banho Turco
E7 Chuveiros
E8 Piscina Quente
E9 Piscina Temperada
E10 Piscina Fria

F. ALOJAMENTO
F1 Quarto
F2. Atelier
F3 I.S.
F4 Arrumos
F5 Sala de estar comum
F6 Cozinha

G. ESPAÇOS COMPLEMENTARES
G1 Armazém
G2 Balneário/Vestiário do pessoal
G3 Arrumos e serviço
G4 Cargas e descargas
G5 Área técnica



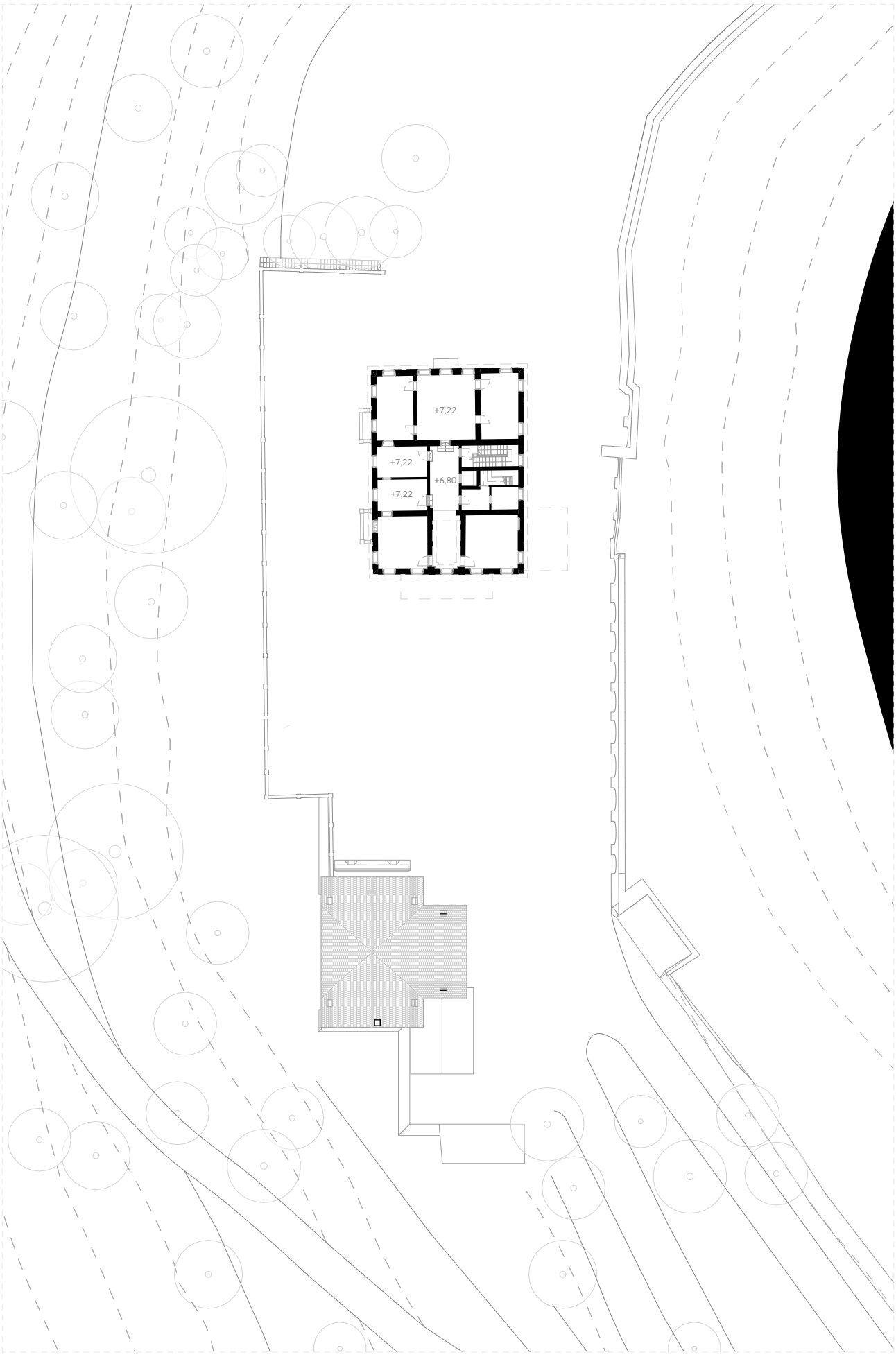
Proposta

1:500

0 5 10 15 20 25 30 35

N

Planta do Conjunto Piso 1



Existente **1:500** 0 5 10 15 20 25 30 35 N **Planta do Conjunto Piso 2**

A. ÁREA PUBLICA
A1 Átrio
A2 Recepção | Portaria
A3 Instalações sanitárias públicas
A4 Sala de estar
A5 Restaurante

A6 Cozinha
A7 Bar
A8 Café
A9 Copa de apoio ao bar

B. ADMINISTRAÇÃO E ÁREA ADMINISTRATIVA
B1 Gabinete da administração
B2 Arquivo
B3 Instalações sanitárias do pessoal

C. ESPAÇOS PRINCIPAIS
C1 Teatro
C2 Workshop
C3 Sala de Apoio
C4 Salas de aula

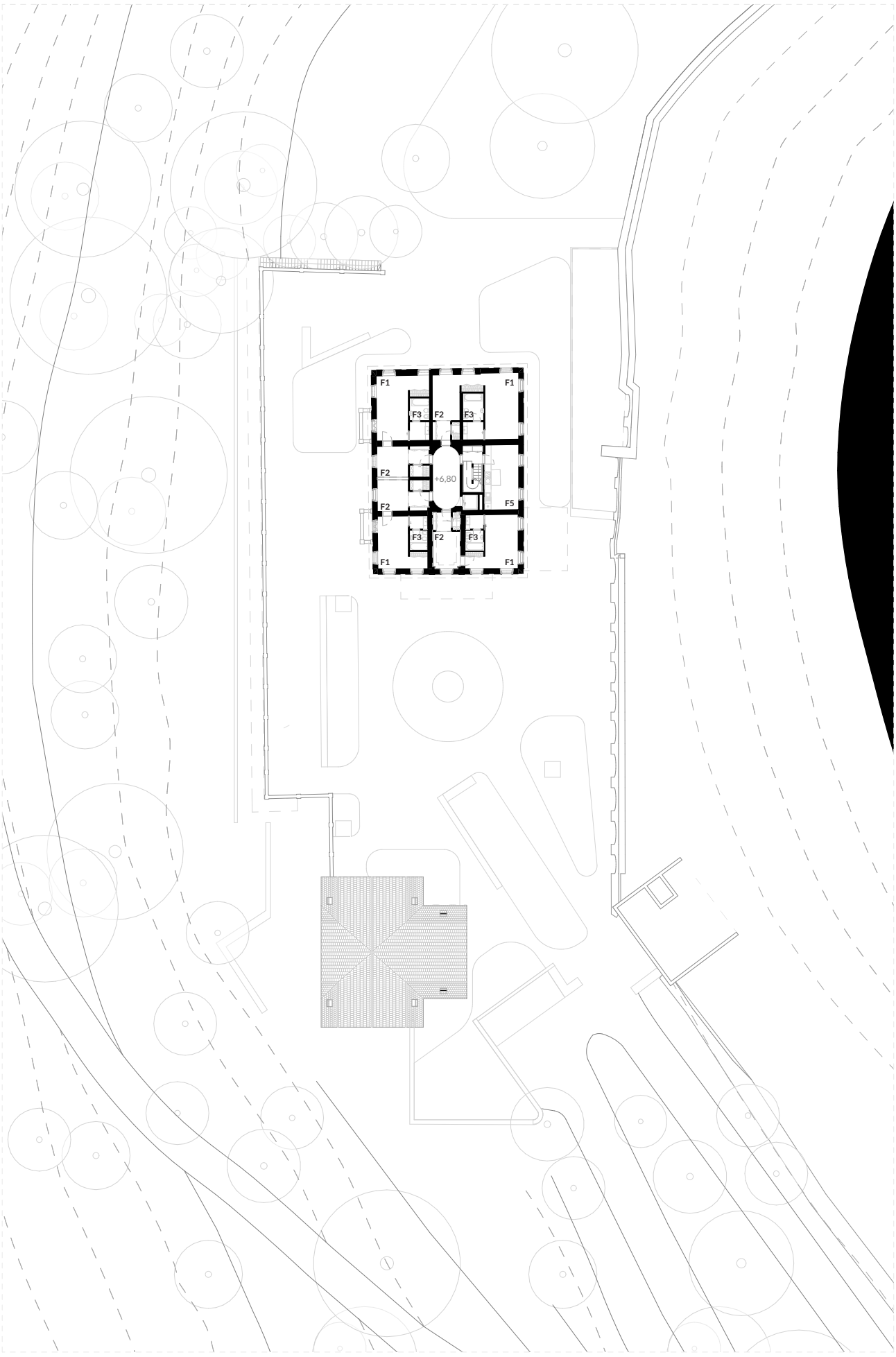
D. NUCLEO EXPOSITIVO
D1 Espaço expositivo
D2 Espaço multimédia

E. SPA
E1 Recepção
E2 Balneários / Vestiário
E3 Sala das Fontes
E4 Salas dos tratamentos
E5 Sauna

E6 Banho Turco
E7 Chuveiros
E8 Piscina Quente
E9 Piscina Temperada
E10 Piscina Fria

F. ALOJAMENTO
F1 Quarto
F2. Atelier
F3 I.S.
F4 Arrumos
F5 Sala de estar comum
F6 Cozinha

G. ESPAÇOS COMPLEMENTARES
G1 Armazém
G2 Balneário/Vestiário do pessoal
G3 Arrumos e serviço
G4 Cargas e descargas
G5 Área técnica



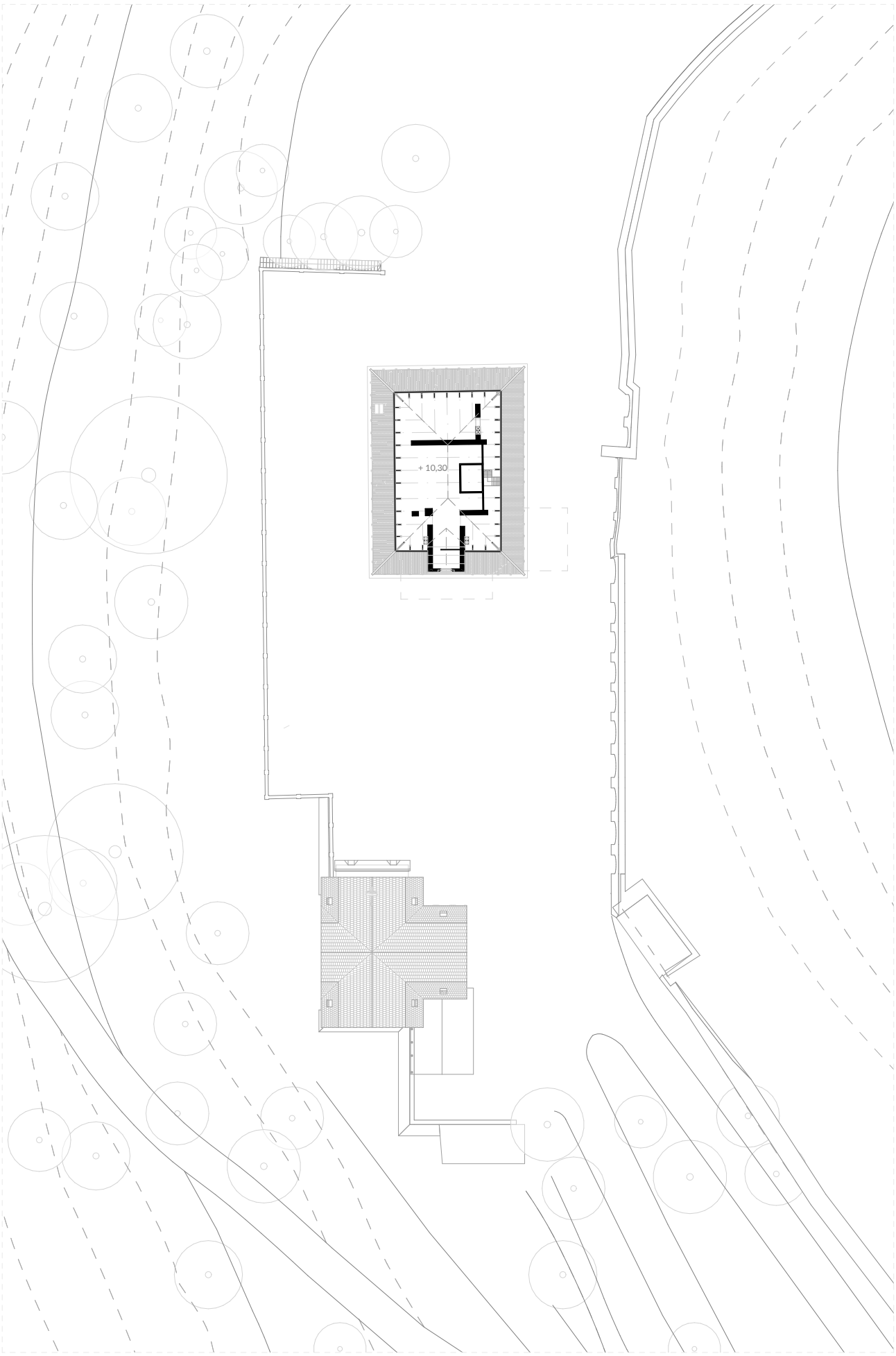
Proposta

1:500

0 5 10 15 20 25 30 35

N

Planta do Conjunto Piso 2



Existente

1:500

0 5 10 15 20 25 30 35

N

Planta do Conjunto Piso 3

A. ÁREA PUBLICA
A1 Átrio
A2 Recepção | Portaria
A3 Instalações sanitárias públicas
A4 Sala de estar
A5 Restaurante

A6 Cozinha
A7 Bar
A8 Café
A9 Copa de apoio ao bar

B. ADMINISTRAÇÃO E ÁREA ADMINISTRATIVA
B1 Gabinete da administração
B2 Arquivo
B3 Instalações sanitárias do pessoal

C. ESPAÇOS PRINCIPAIS
C1 Teatro
C2 Workshop
C3 Sala de Apoio
C4 Salas de aula

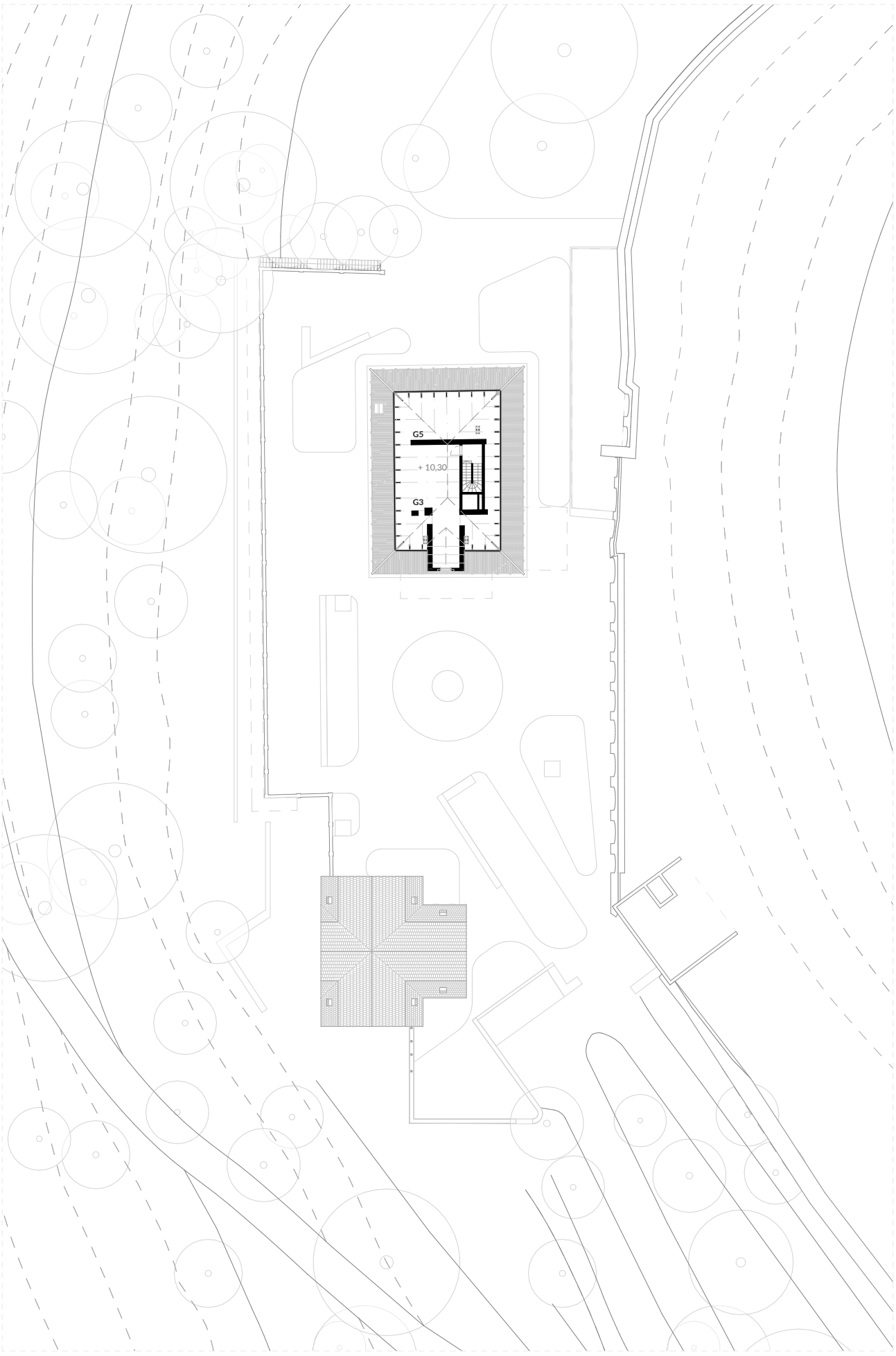
D. NUCLEO EXPOSITIVO
D1 Espaço expositivo
D2 Espaço multimédia

E. SPA
E1 Recepção
E2 Balneários / Vestiário
E3 Sala das Fontes
E4 Salas dos tratamentos
E5 Sauna

E6 Banho Turco
E7 Chuveiros
E8 Piscina Quente
E9 Piscina Temperada
E10 Piscina Fria

F. ALOJAMENTO
F1 Quarto
F2. Atelier
F3 I.S.
F4 Arrumos
F5 Sala de estar comum
F6 Cozinha

G. ESPAÇOS COMPLEMENTARES
G1 Armazém
G2 Balneário/Vestiário do pessoal
G3 Arrumos e serviço
G4 Cargas e descargas
G5 Área técnica



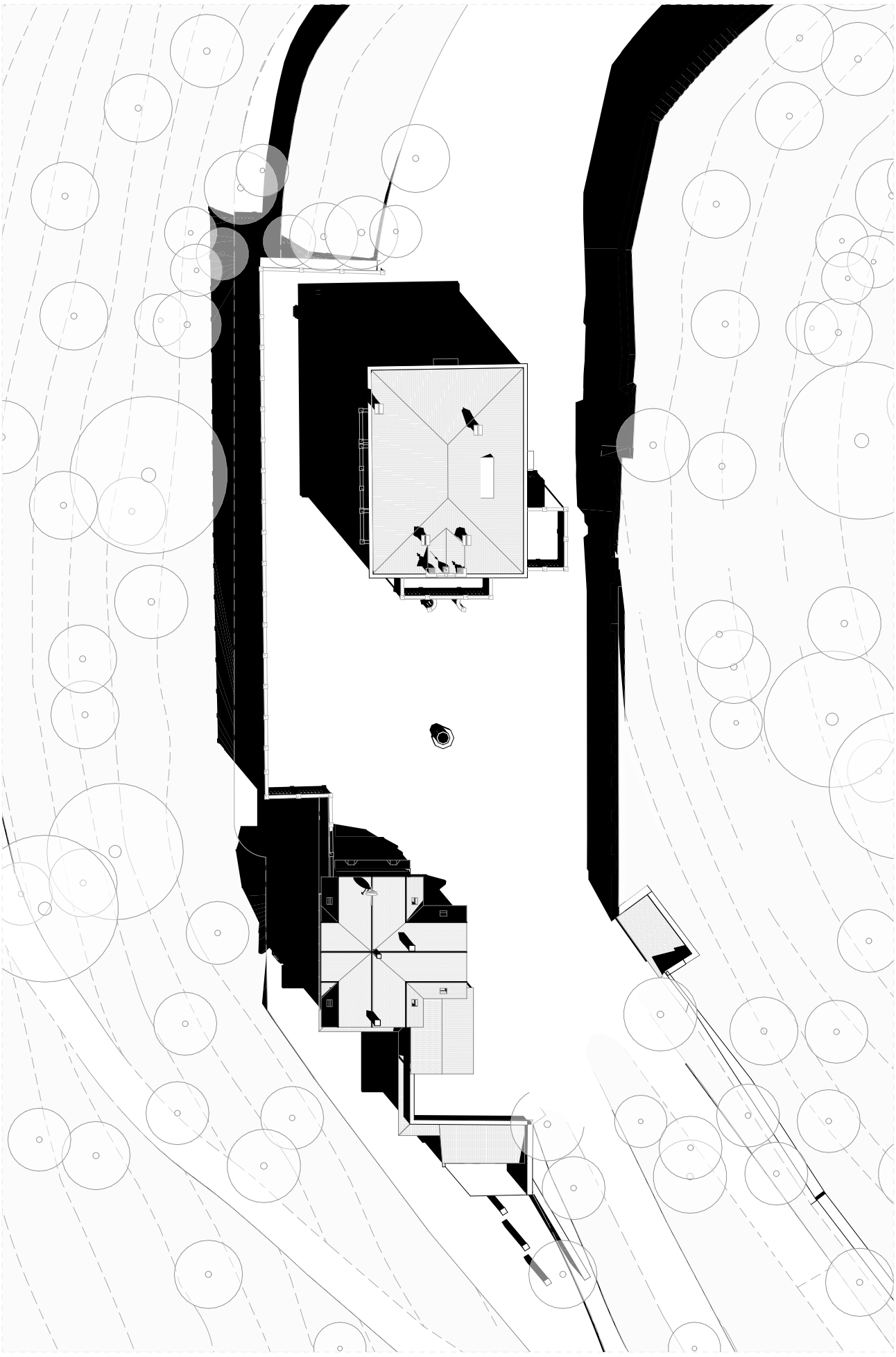
Proposta

1:500

0 5 10 15 20 25 30 35

N

Planta do Conjunto Piso 3



Existente

1:500

0 5 10 15 20 25 30 35

N

Plano Volumetrico do Conjunto

A. ÁREA PUBLICA
A1 Átrio
A2 Recepção | Portaria
A3 Instalações sanitárias públicas
A4 Sala de estar
A5 Restaurante

A6 Cozinha
A7 Bar
A8 Café
A9 Copa de apoio ao bar

B. ADMINISTRAÇÃO E ÁREA ADMINISTRATIVA
B1 Gabinete da administração
B2 Arquivo
B3 Instalações sanitárias do pessoal

C. ESPAÇOS PRINCIPAIS
C1 Teatro
C2 Workshop
C3 Sala de Apoio
C4 Salas de aula

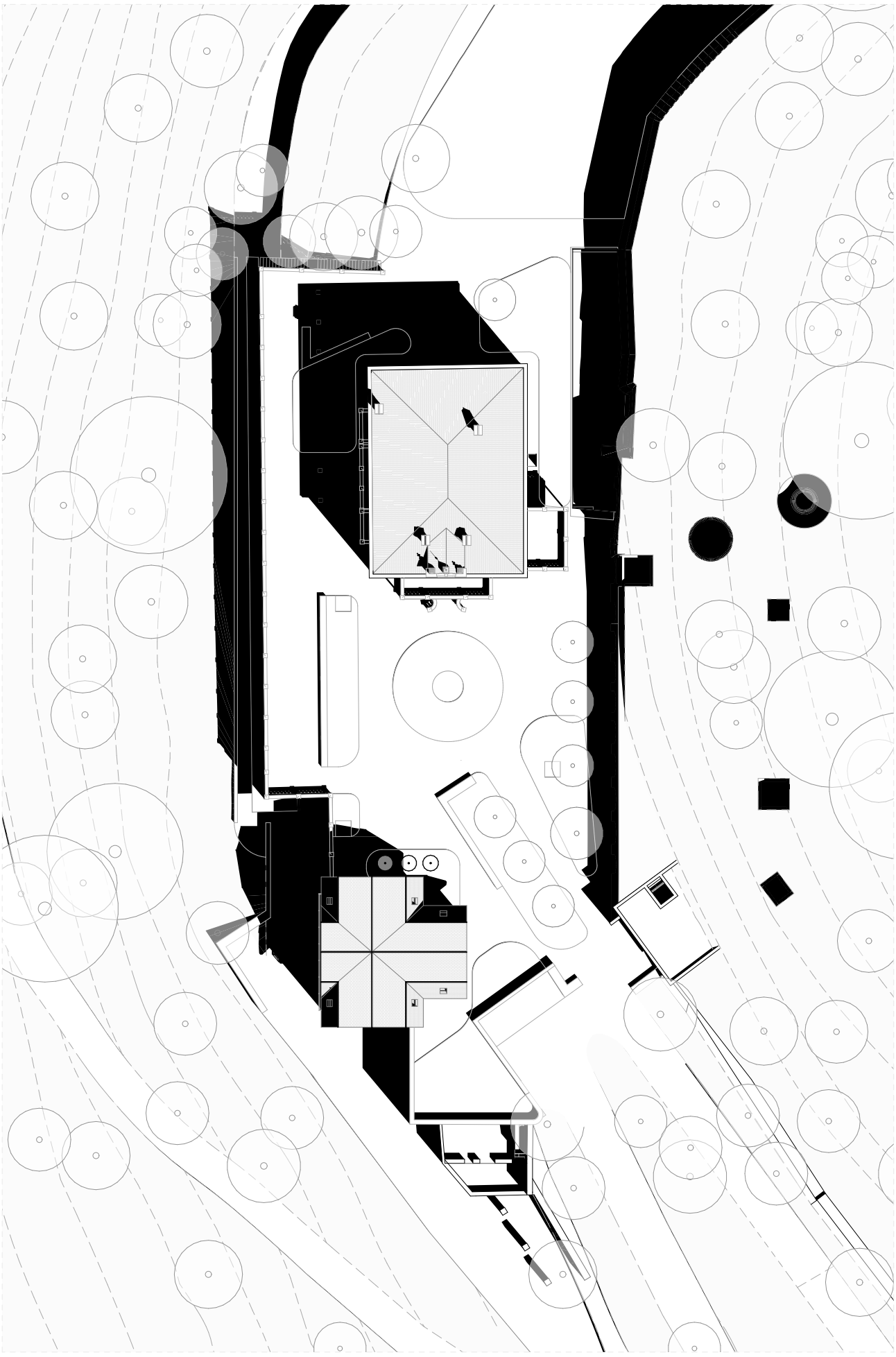
D. NUCLEO EXPOSITIVO
D1 Espaço expositivo
D2 Espaço multimédia

E. SPA
E1 Recepção
E2 Balneários / Vestiário
E3 Sala das Fontes
E4 Salas dos tratamentos
E5 Sauna

E6 Banho Turco
E7 Chuveiros
E8 Piscina Quente
E9 Piscina Temperada
E10 Piscina Fria

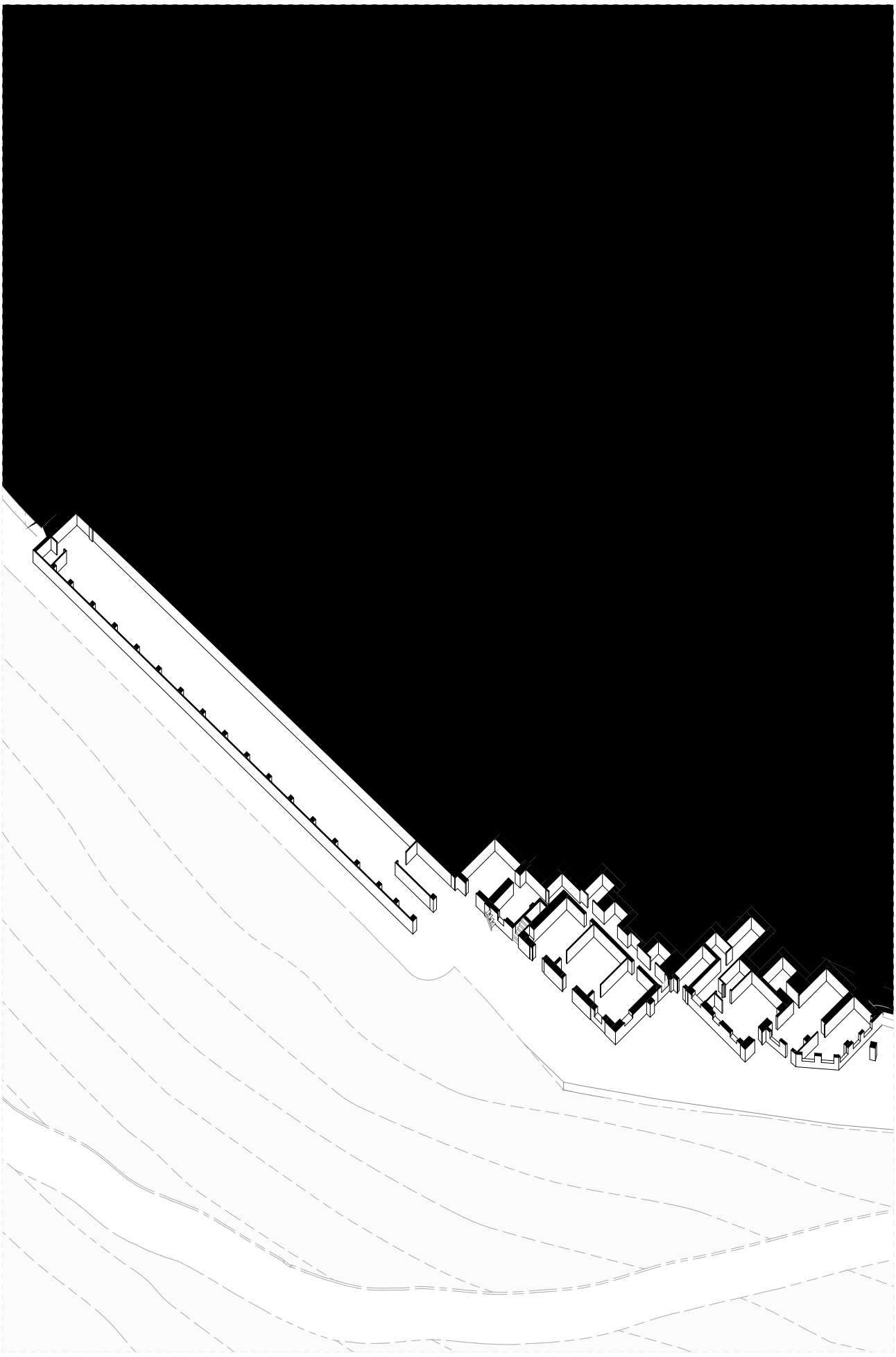
F. ALOJAMENTO
F1 Quarto
F2. Atelier
F3 I.S.
F4 Arrumos
F5 Sala de estar comum
F6 Cozinha

G. ESPAÇOS COMPLEMENTARES
G1 Armazém
G2 Balneário/Vestiário do pessoal
G3 Arrumos e serviço
G4 Cargas e descargas
G5 Área técnica



Proposta **1:500** 0 5 10 15 20 25 30 35 N **Plano Volumetrico do Conjunto**

Axonometrias 1:500

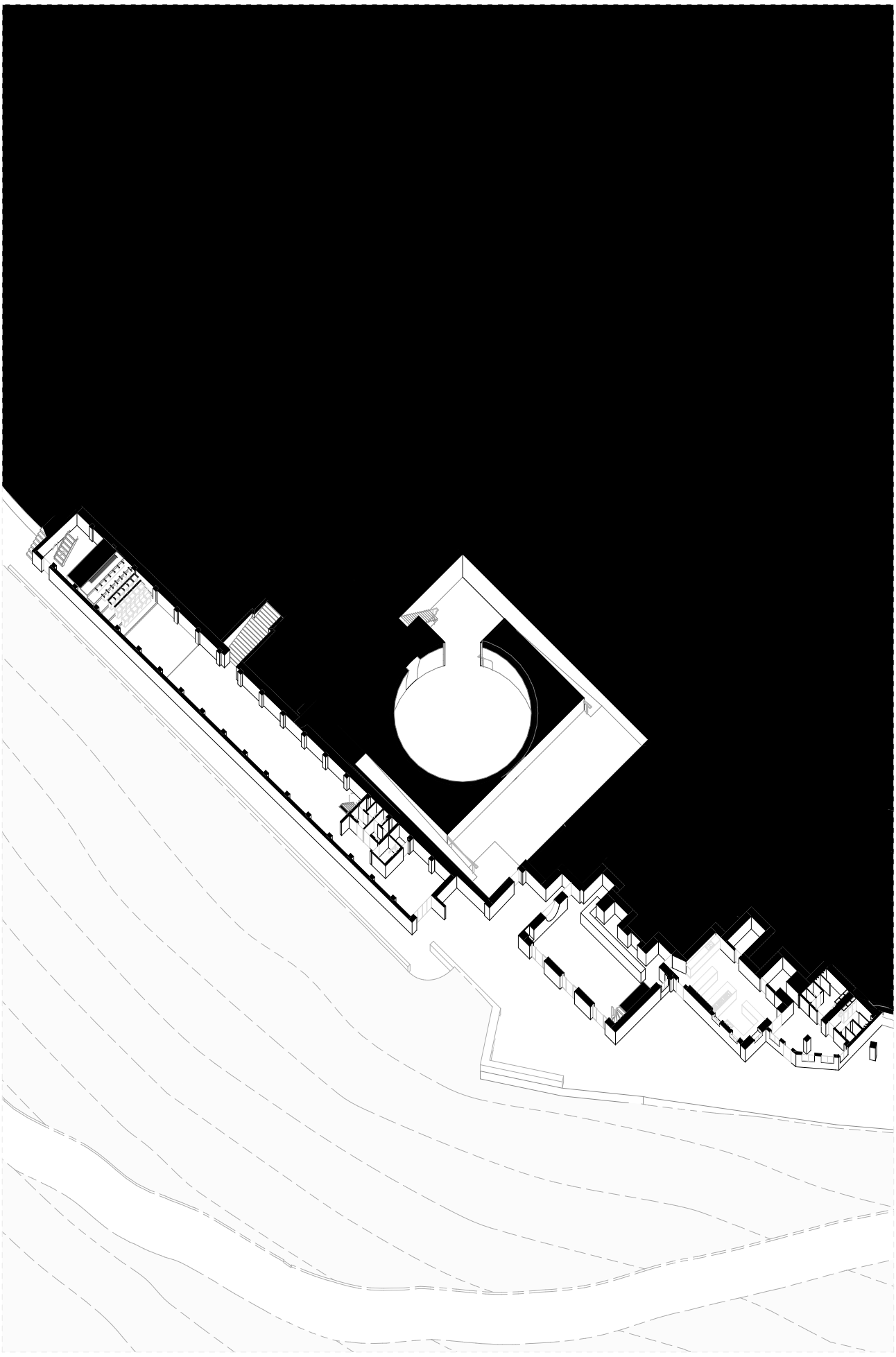


Existente

1:500

0 5 10 15 20 25 30 35

Axonometria do conjunto piso -2

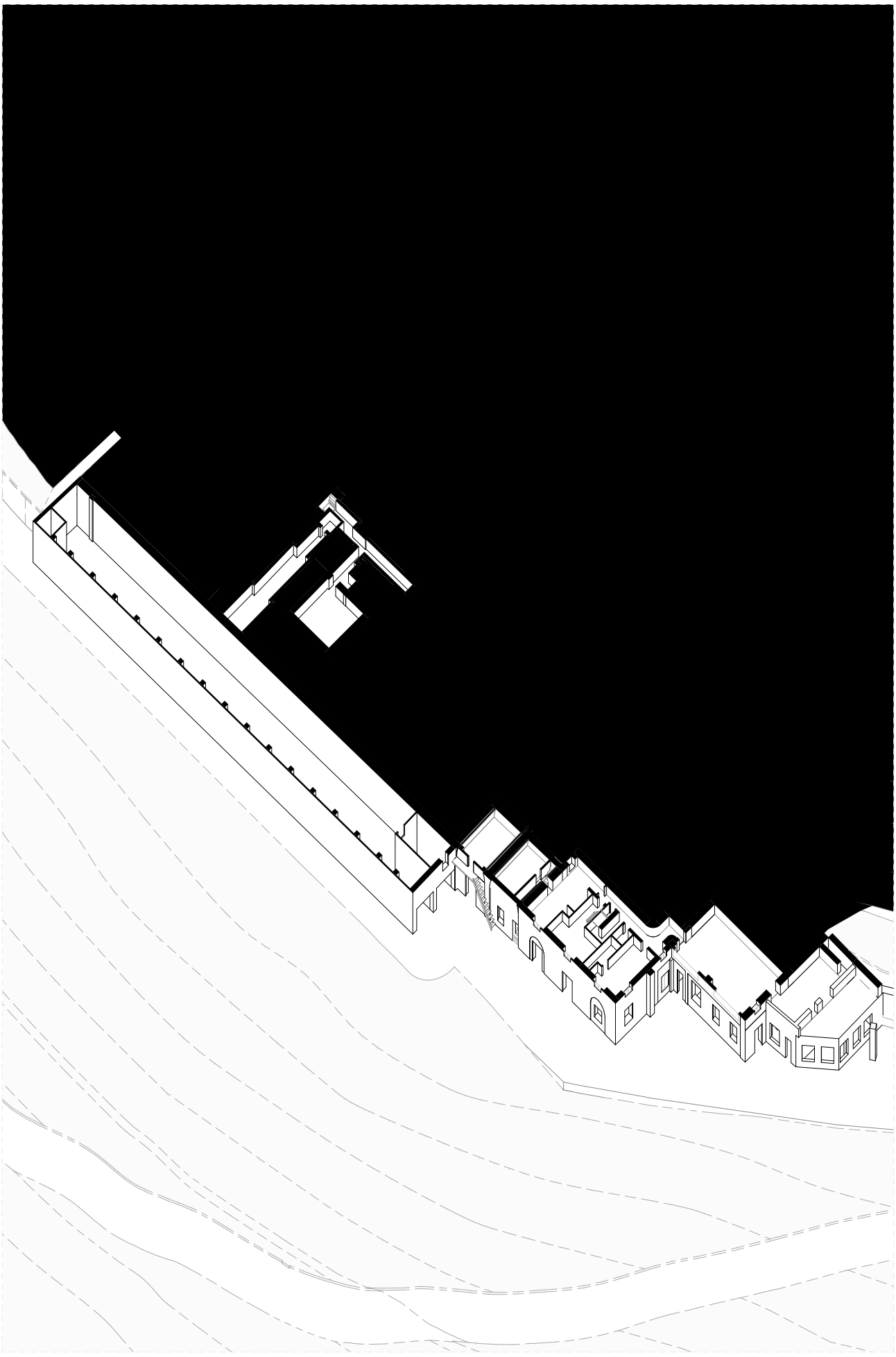


Proposta

1:500

0 5 10 15 20 25 30 35

Axonometria do conjunto piso -2

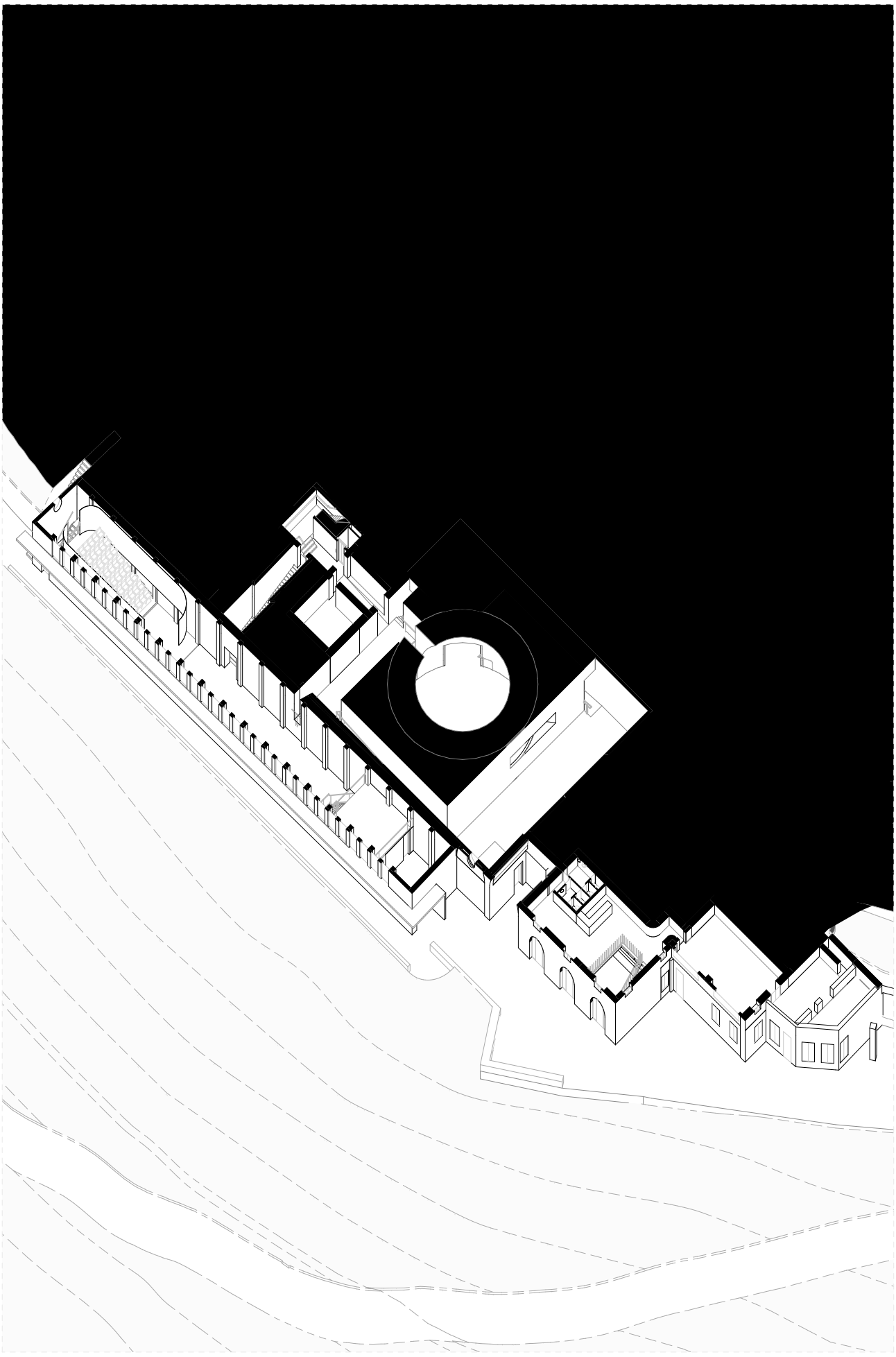


Existente

1:500

0 5 10 15 20 25 30 35

Axonometria do conjunto piso -1



Proposta

1:500

0 5 10 15 20 25 30 35

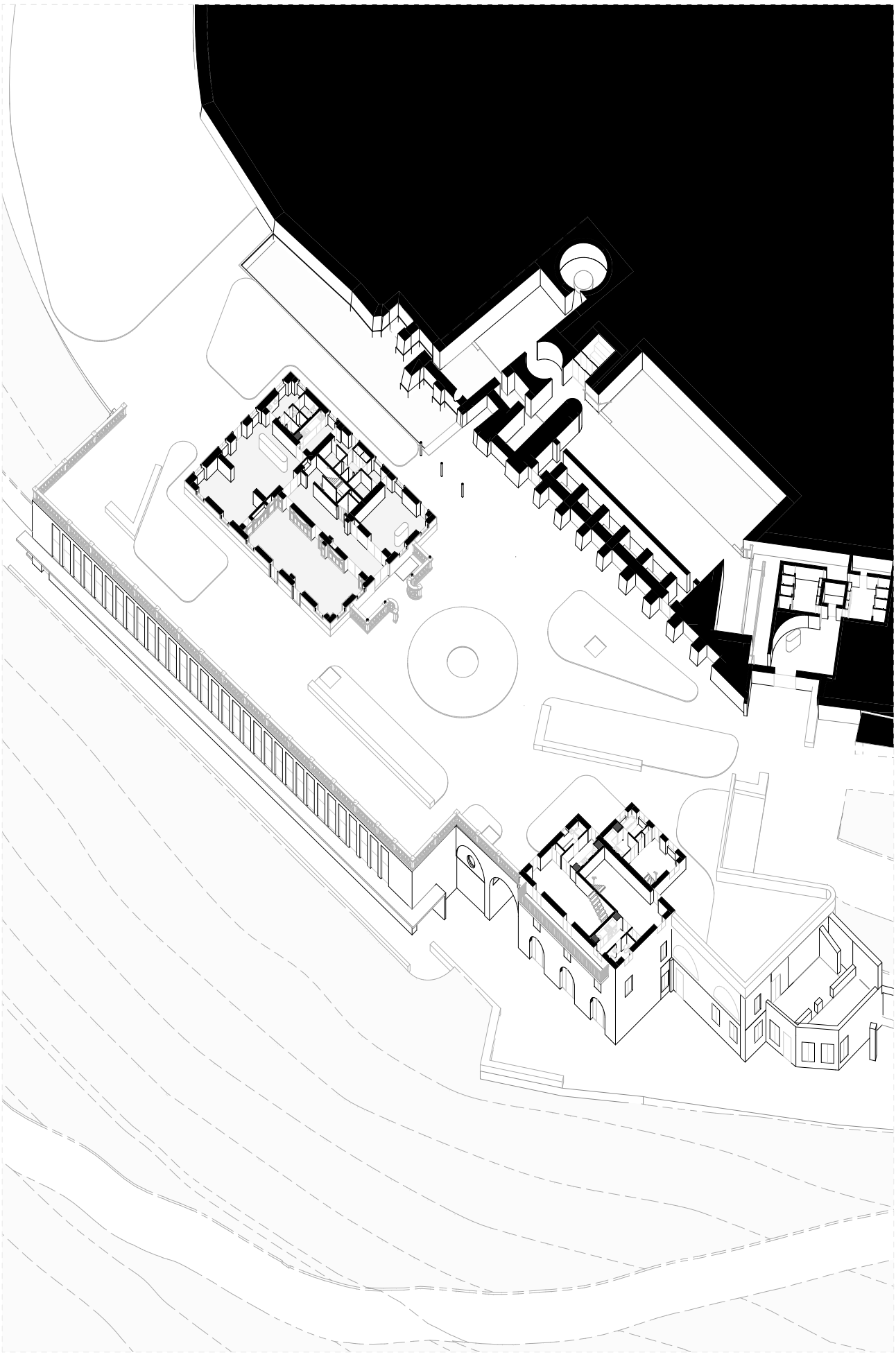
Axonometria do conjunto piso -1

Existente

1:500

0 5 10 15 20 25 30 35

Axonometria do conjunto piso 0



Proposta

1:500

0 5 10 15 20 25 30 35

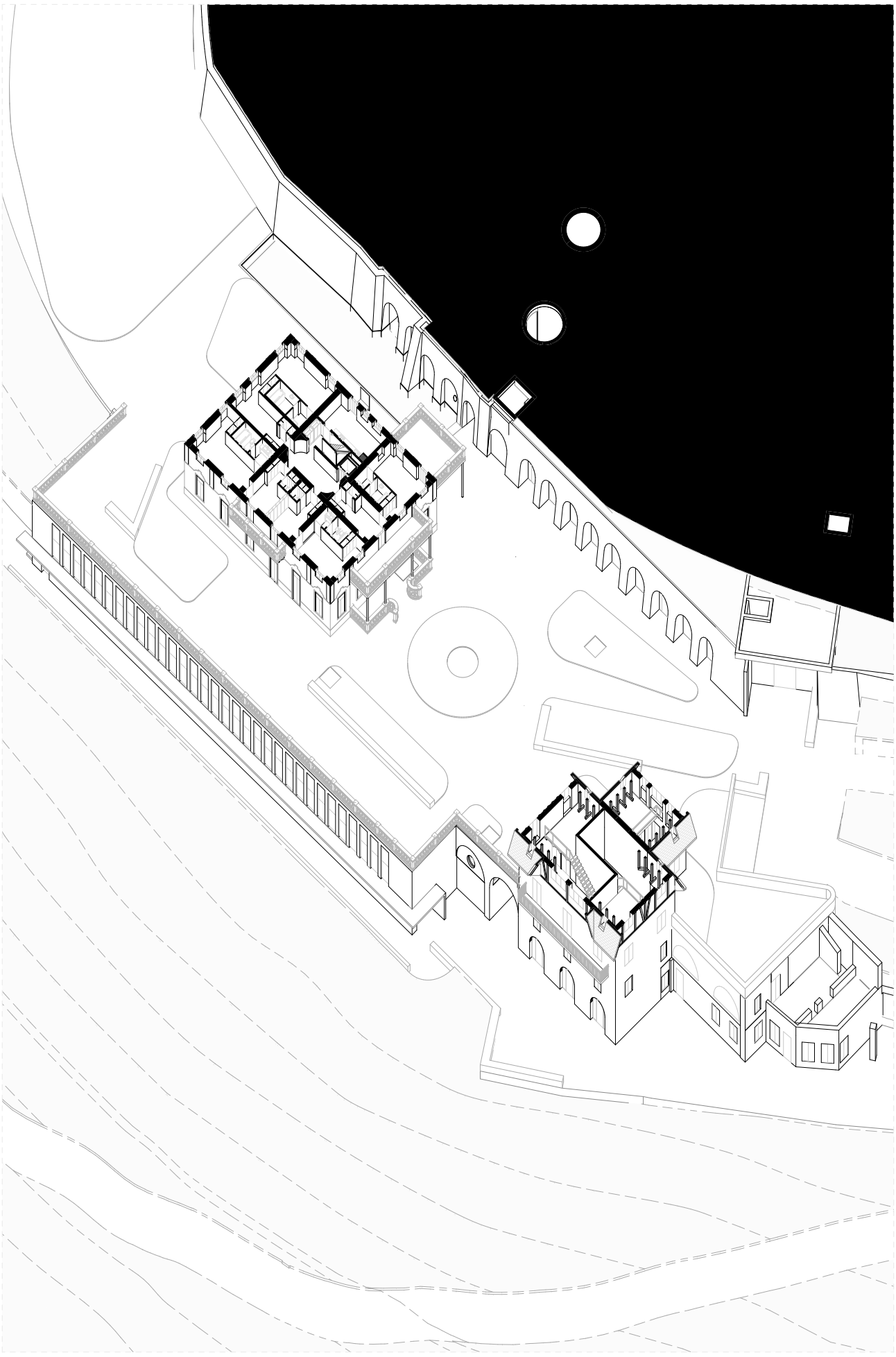
Axonometria do conjunto piso 0

Existente

1:500

0 5 10 15 20 25 30 35

Axonometria do conjunto piso 1



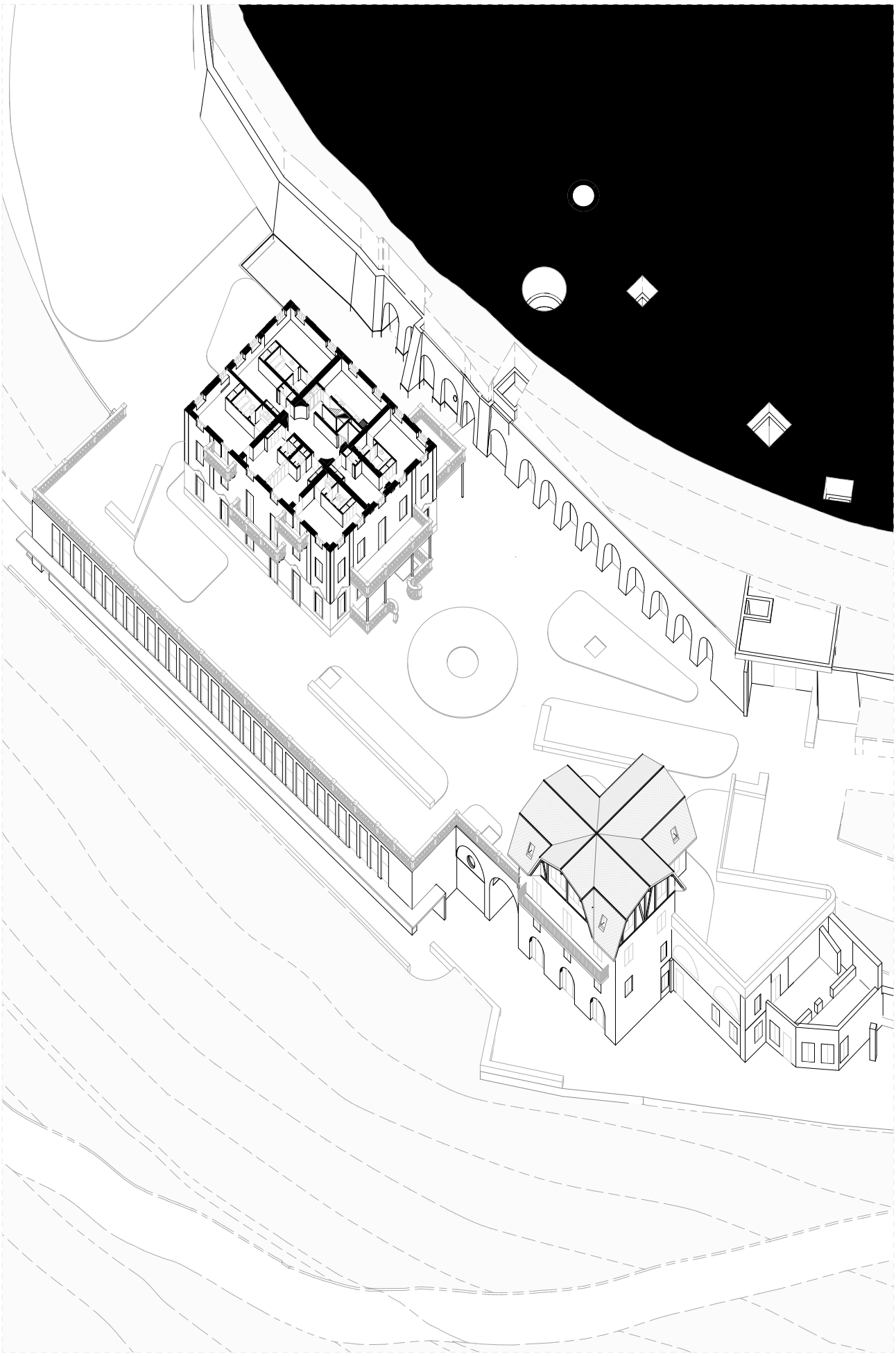
Proposta **1:500** 0 5 10 15 20 25 30 35 **Axonometria do conjunto piso 1**

Existente

1:500

0 5 10 15 20 25 30 35

Axonometria do conjunto piso 2



Proposta **1:500** 0 5 10 15 20 25 30 35 **Axonometria do conjunto piso 2**

Existente **1:500** 0 5 10 15 20 25 30 35 **Axonometria do conjunto piso 3**

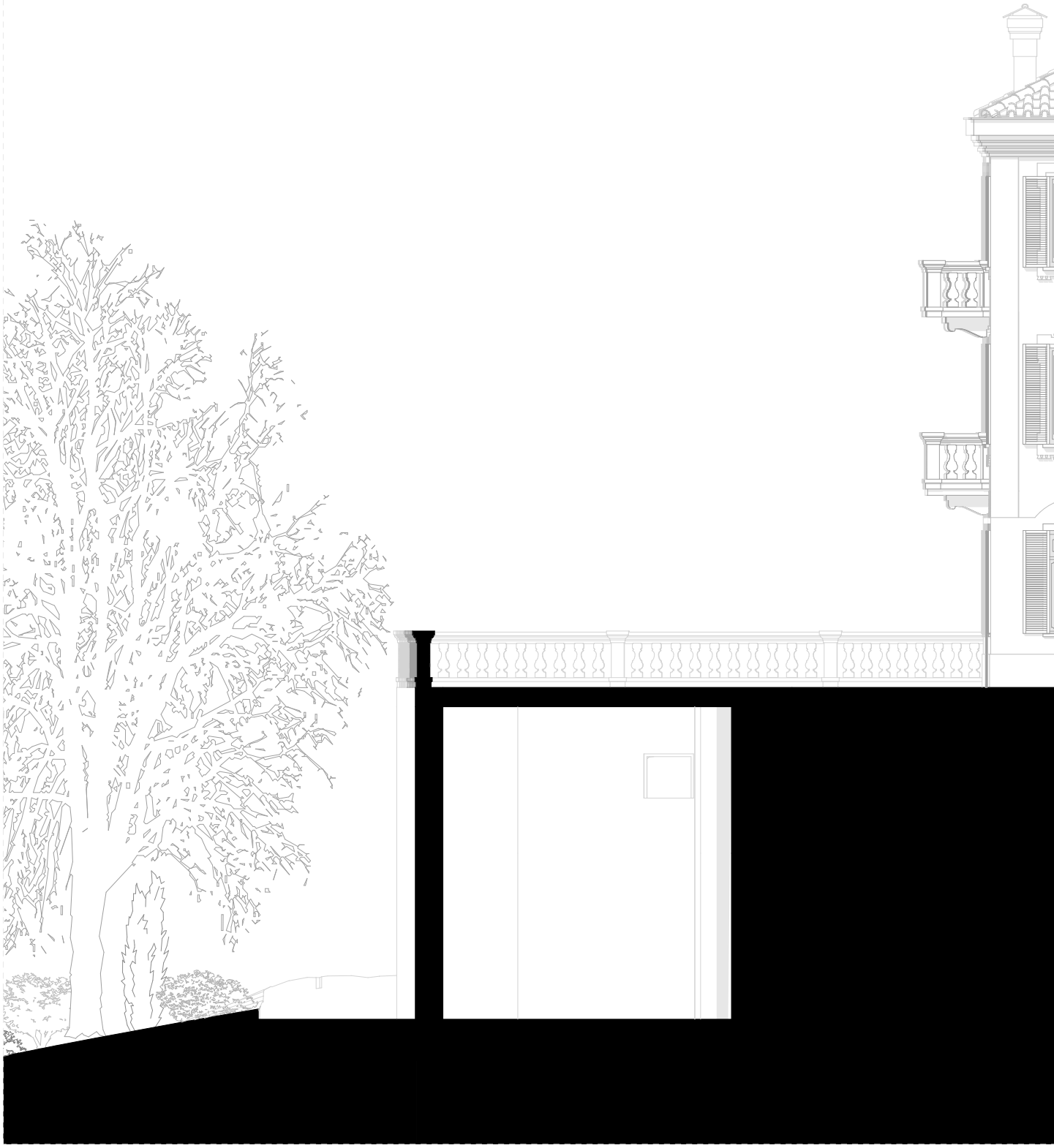
Proposta **1:500** 0 5 10 15 20 25 30 35 **Axonometria do conjunto piso 3**

Existente **1:500** 0 5 10 15 20 25 30 35 **Axonometria do conjunto**

Proposta **1:500** 0 5 10 15 20 25 30 35 **Axonometria do conjunto**

Alçados e Cortes

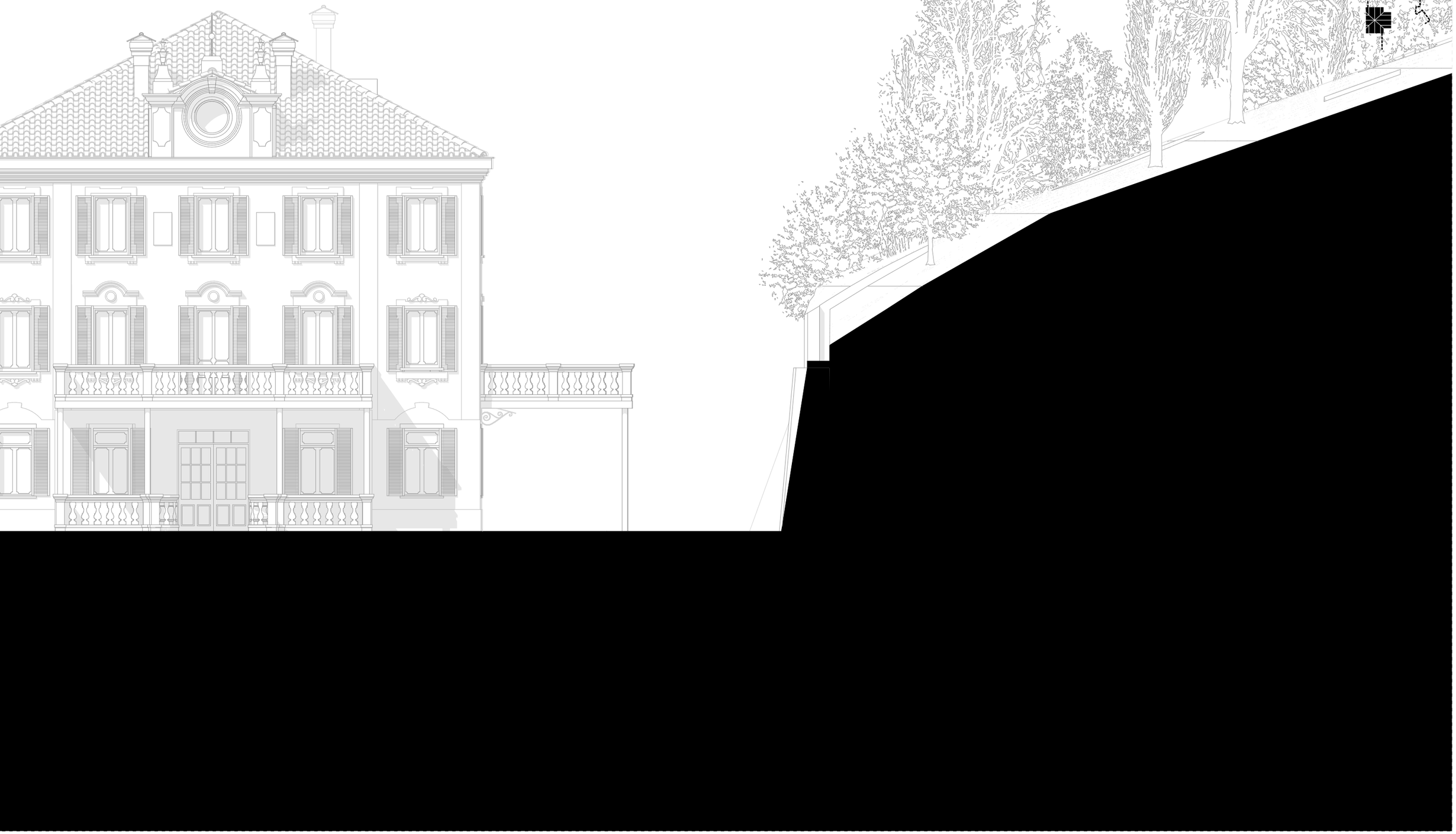
Alçados 1:100



Existente

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7

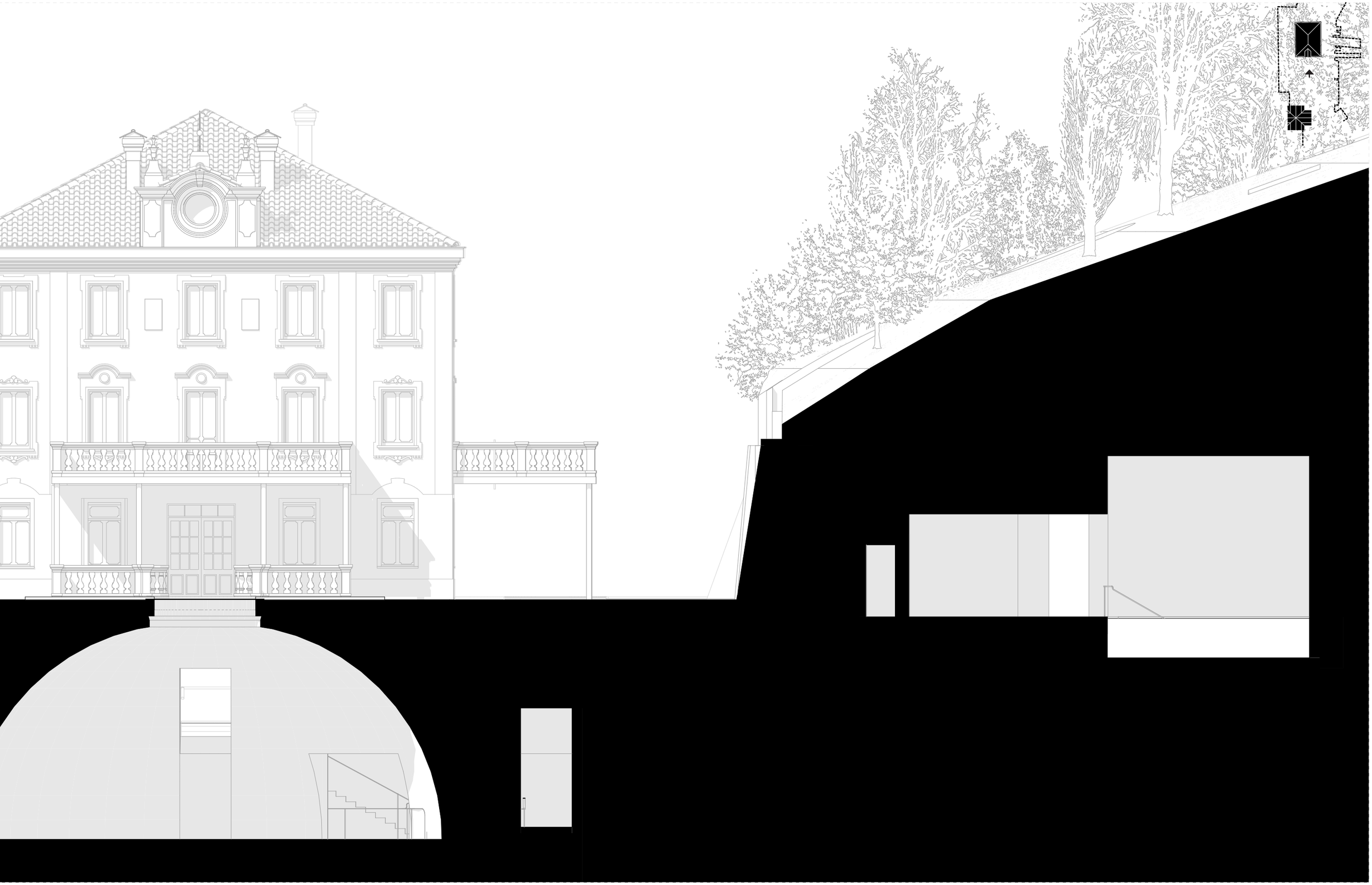


Alçado Sul

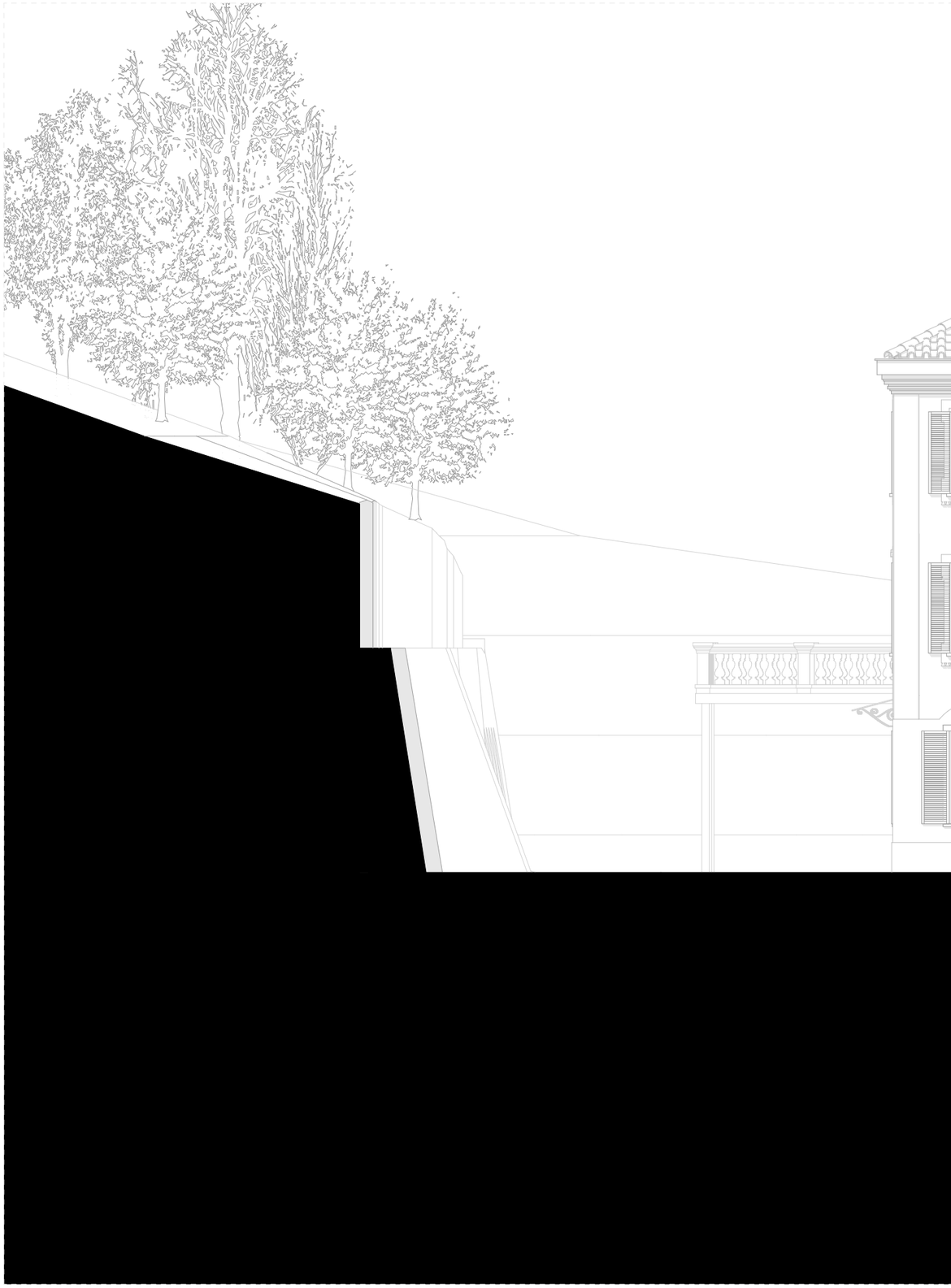
Proposta

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7



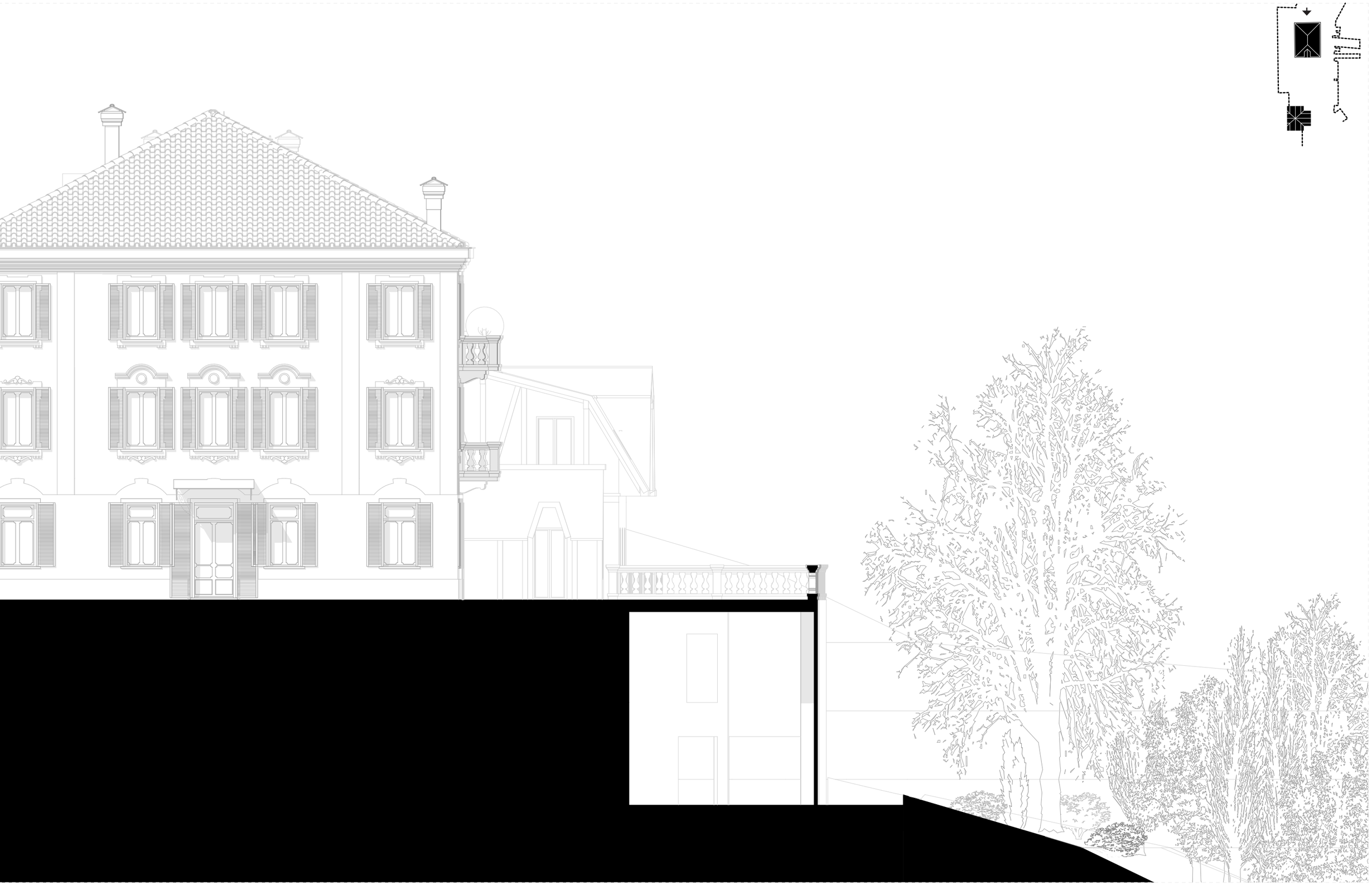
Alçado Sul



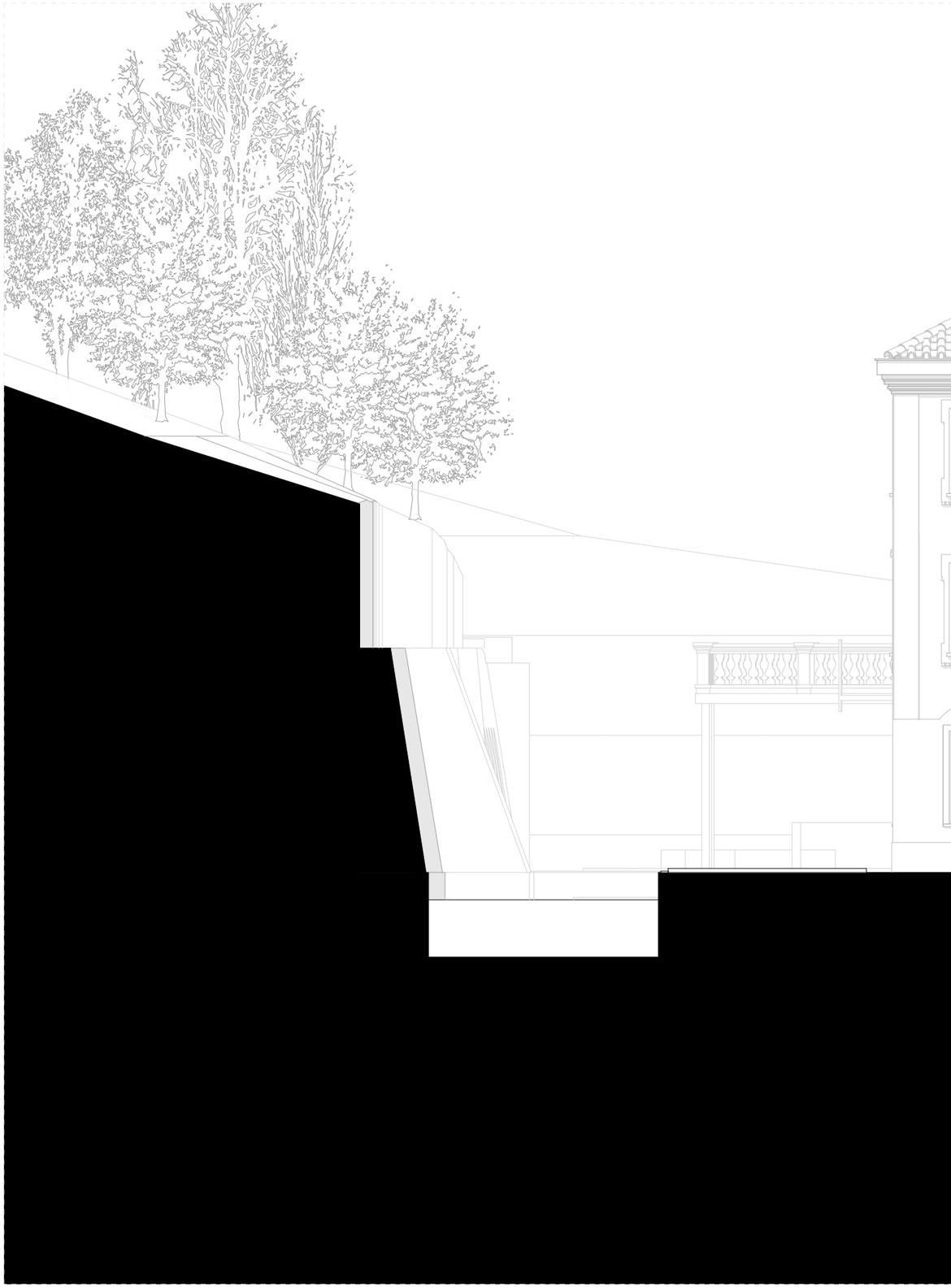
Existente

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7



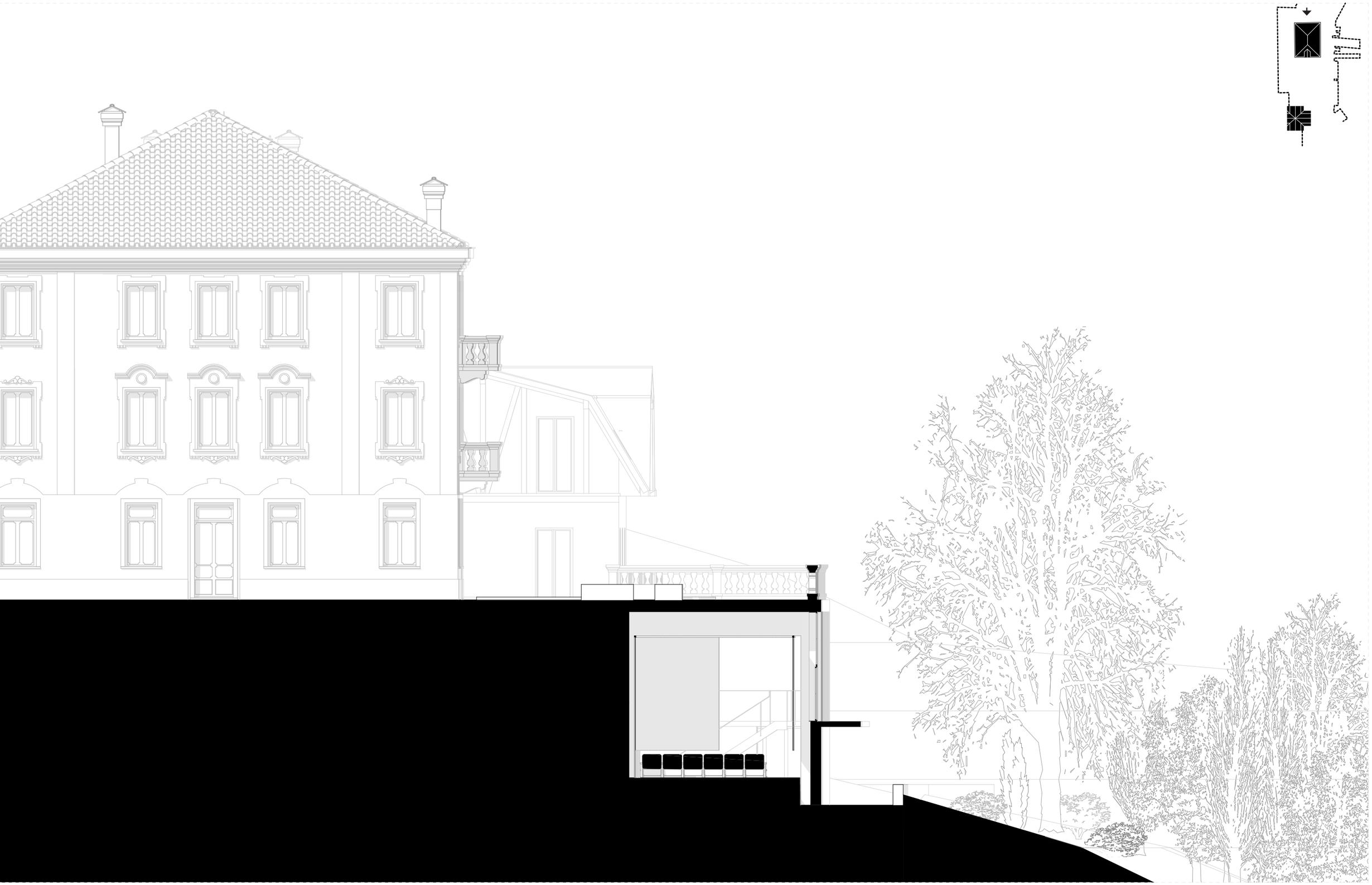
Alçado Norte



Proposta

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7



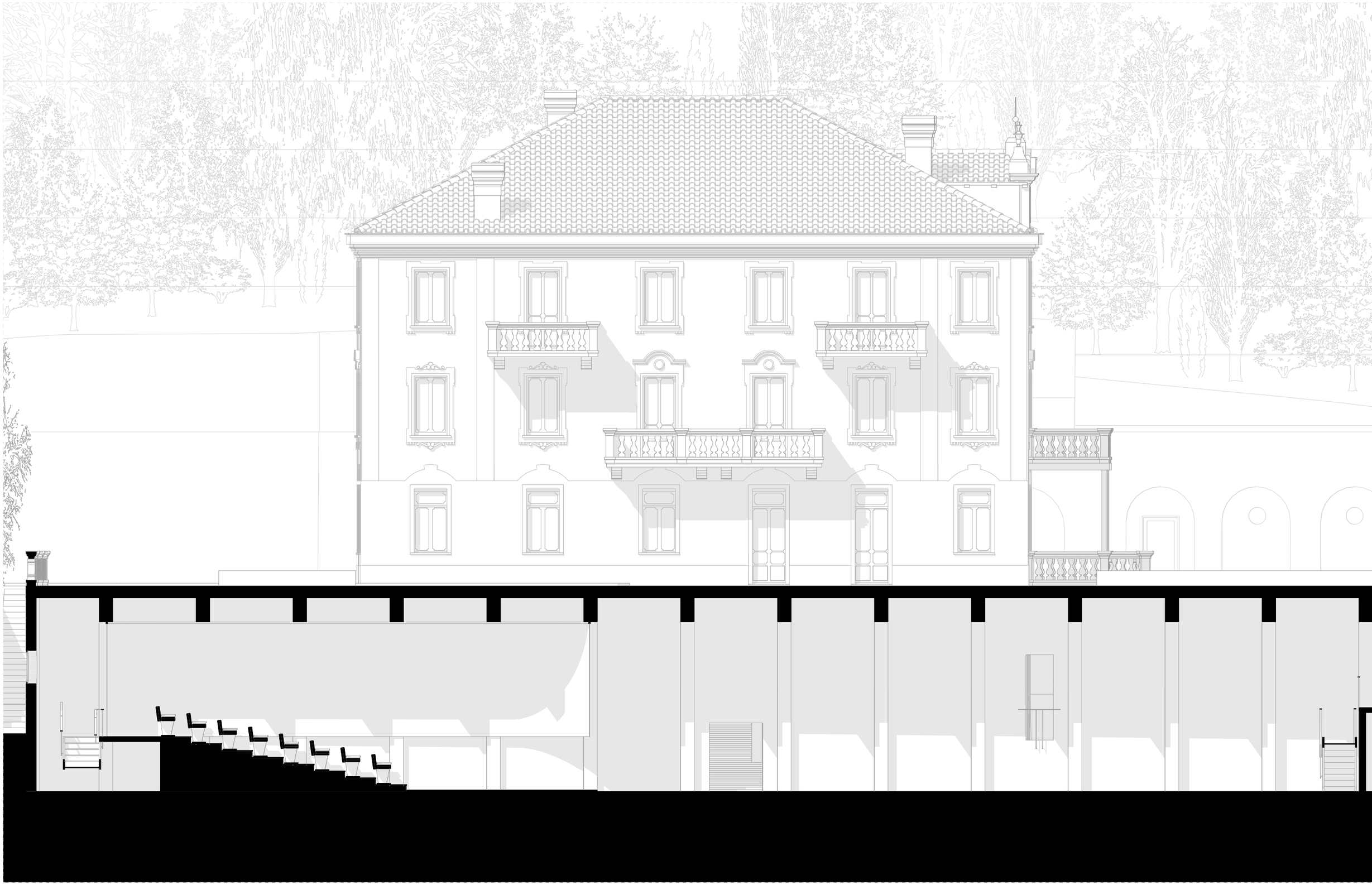
Alçado Norte

Existente

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7

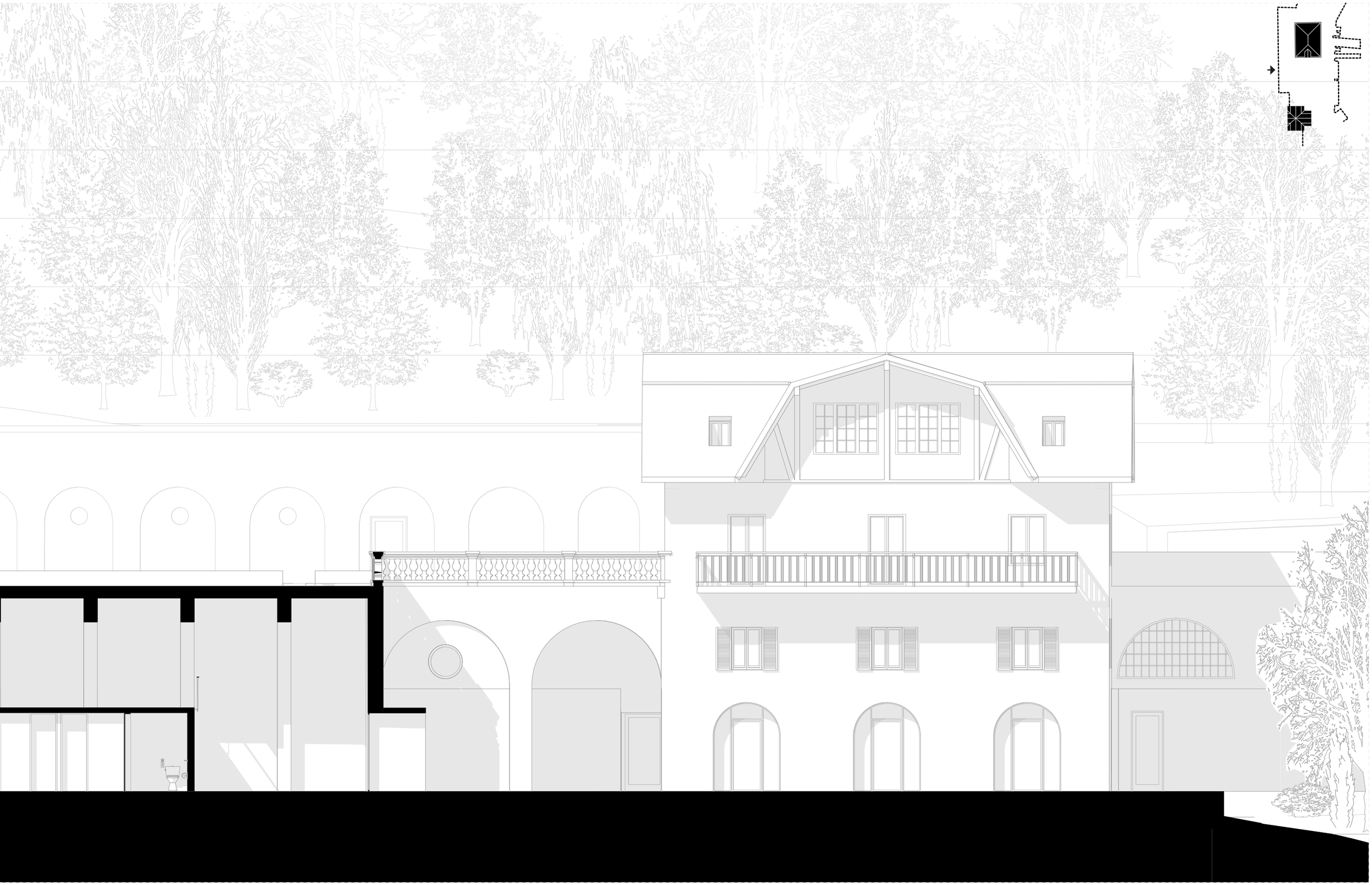
Alçado Este



Proposta

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7

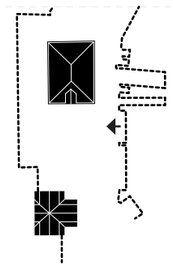


Alçado Este

Existente

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7

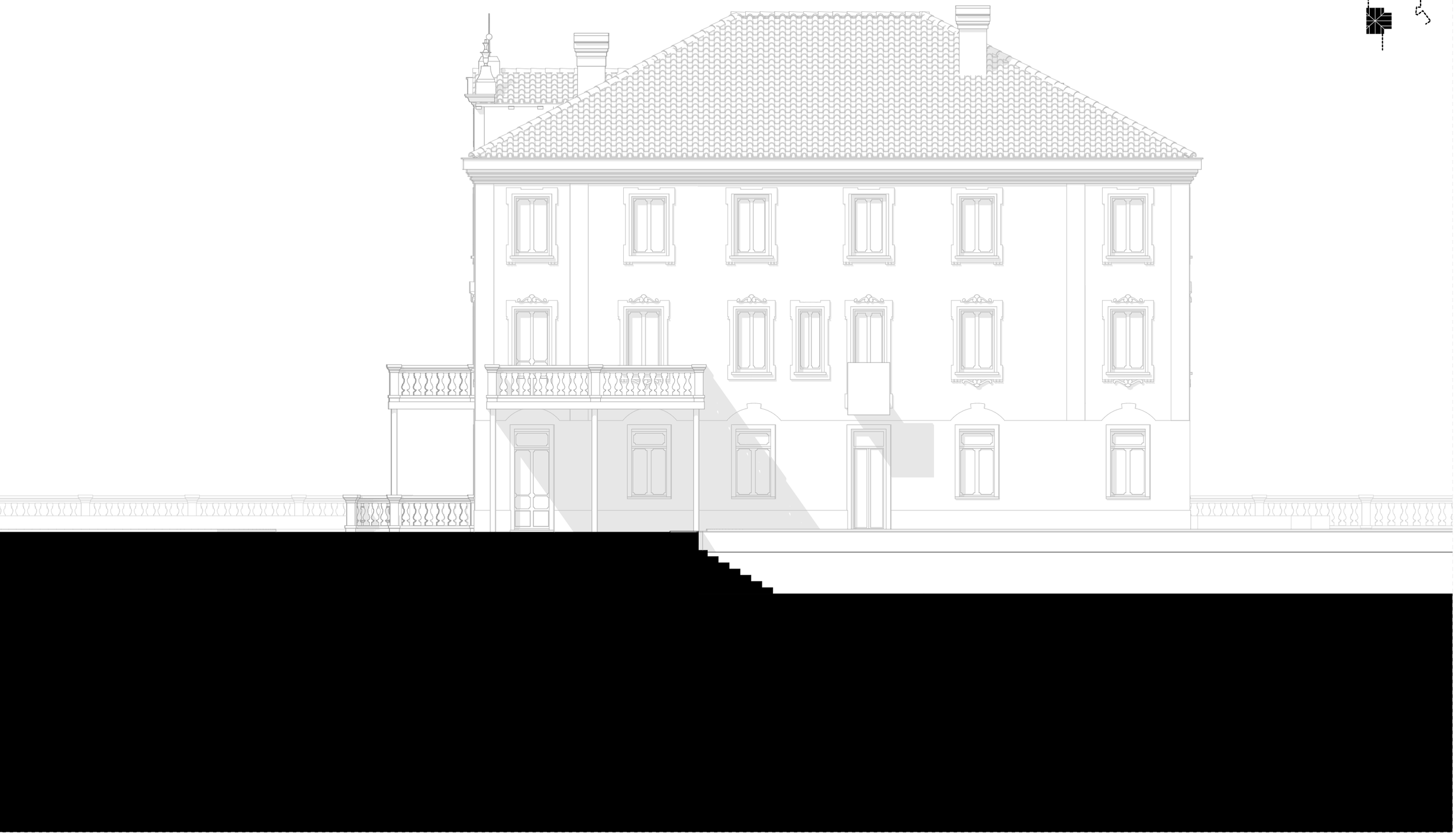


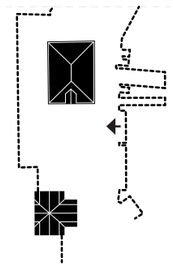
Alçado Oueste

Proposta

1:100

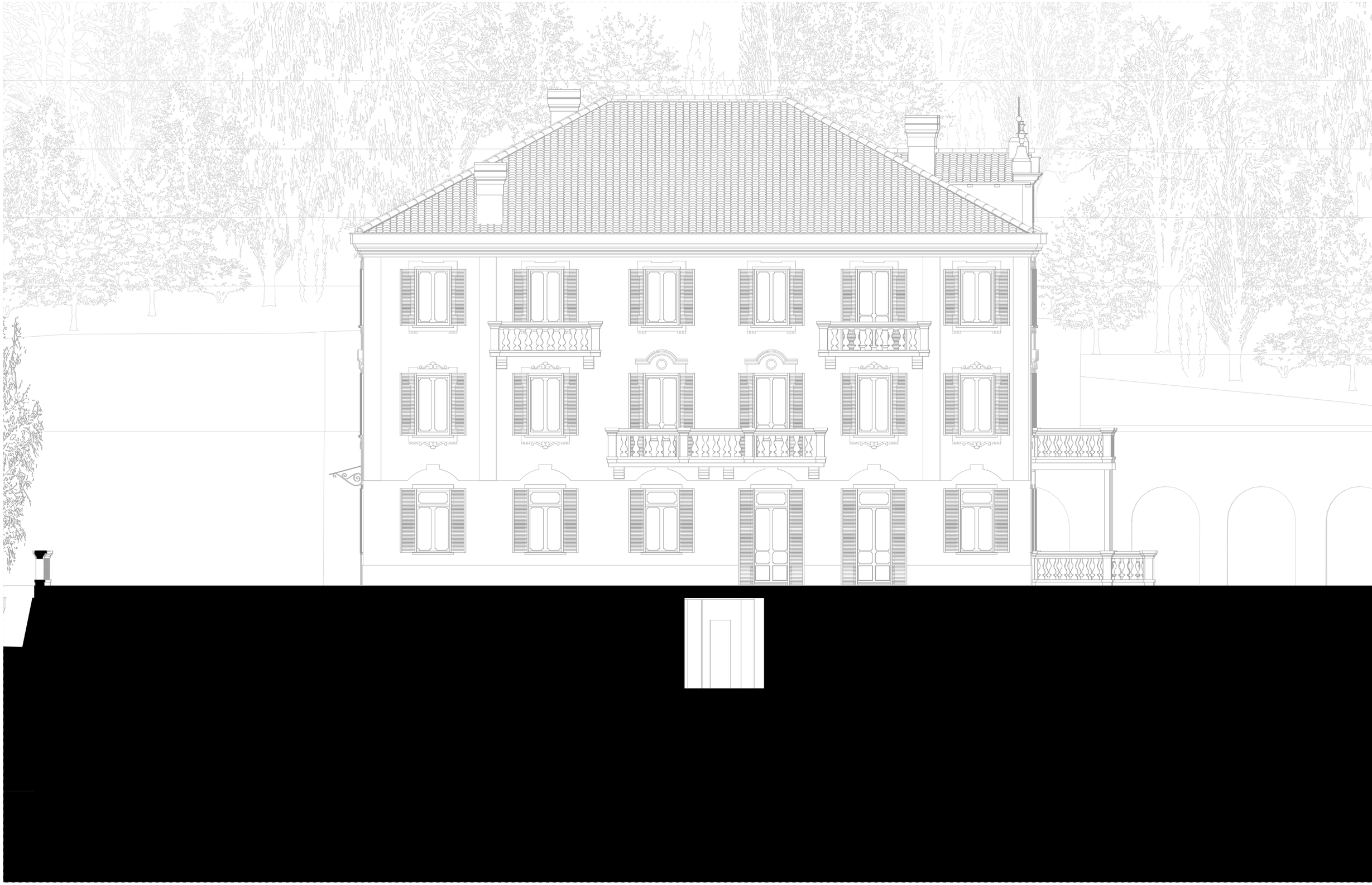
0 1 2 3 4 5 6 7





Alçado Oueste

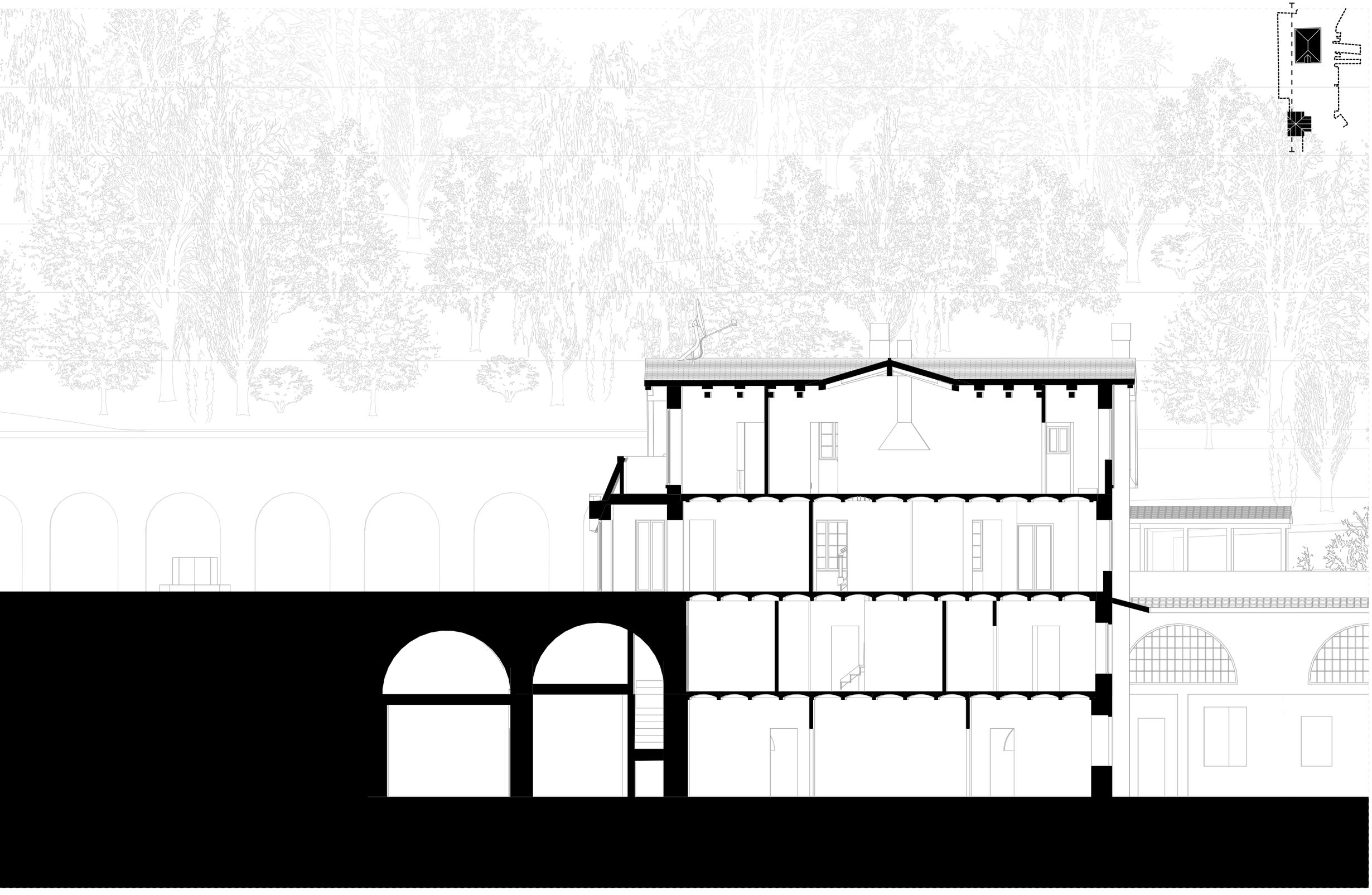
Cortes 1:100



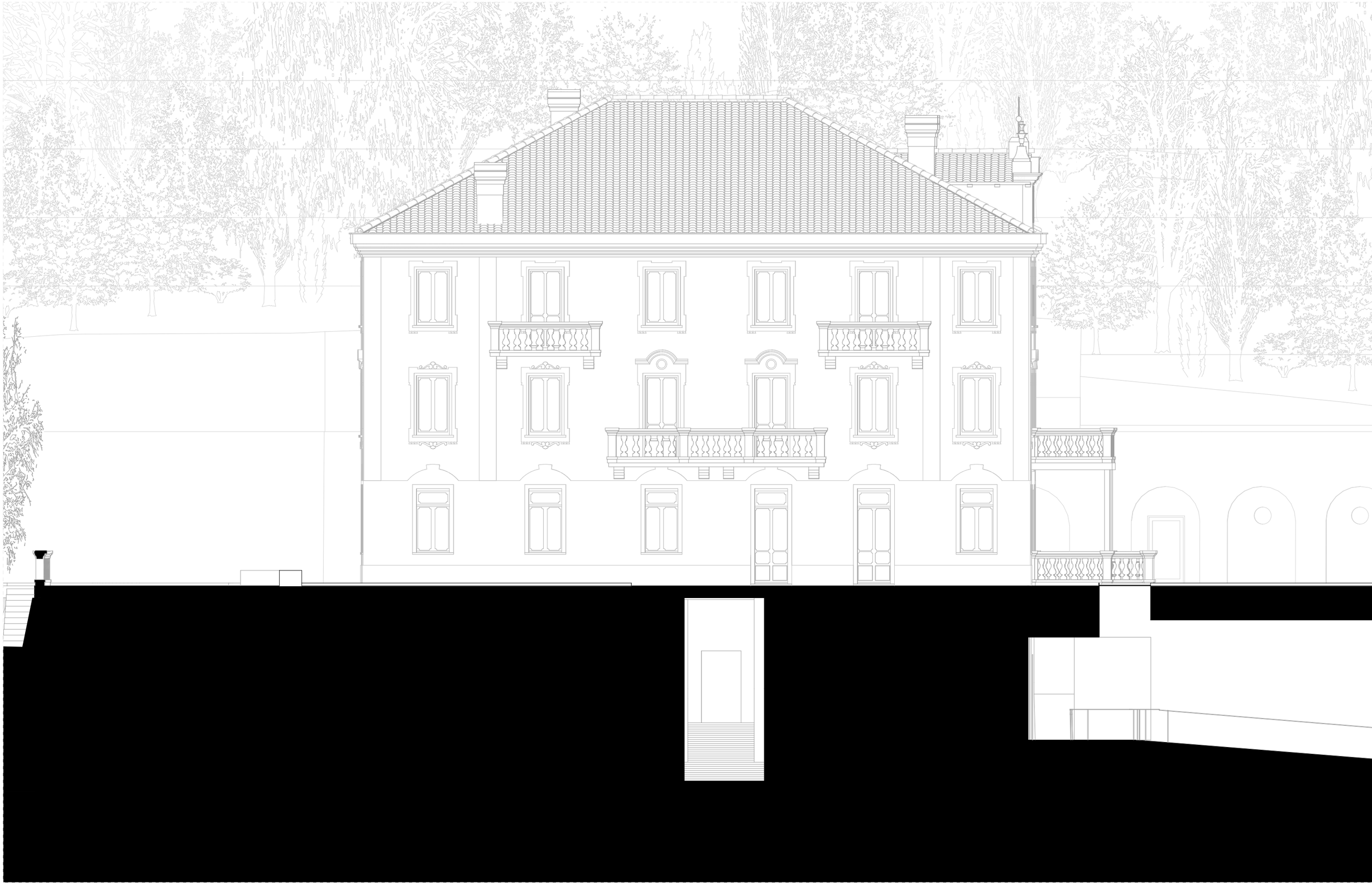
Existente

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7



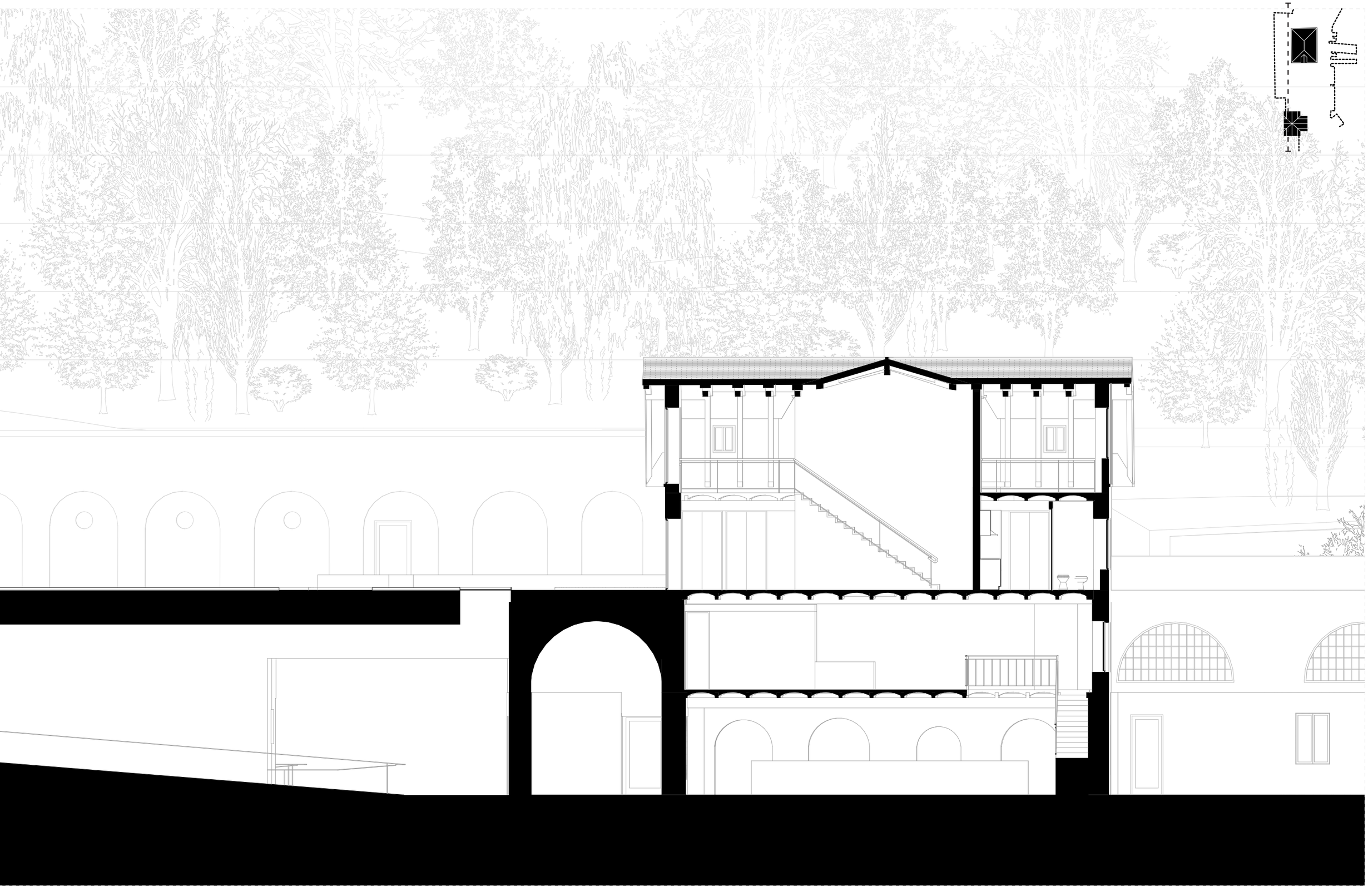
Plano de Corte A



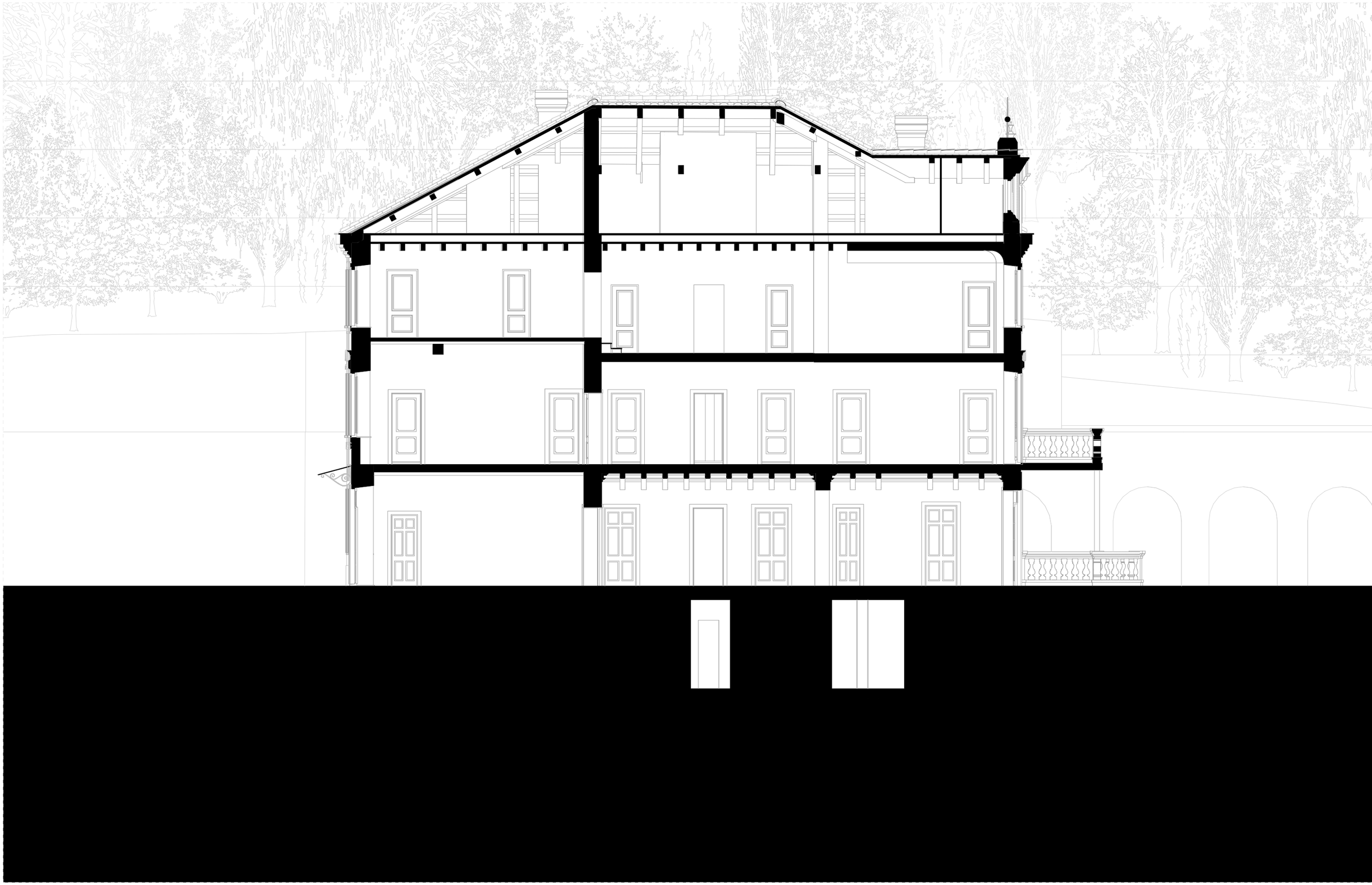
Proposta

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7



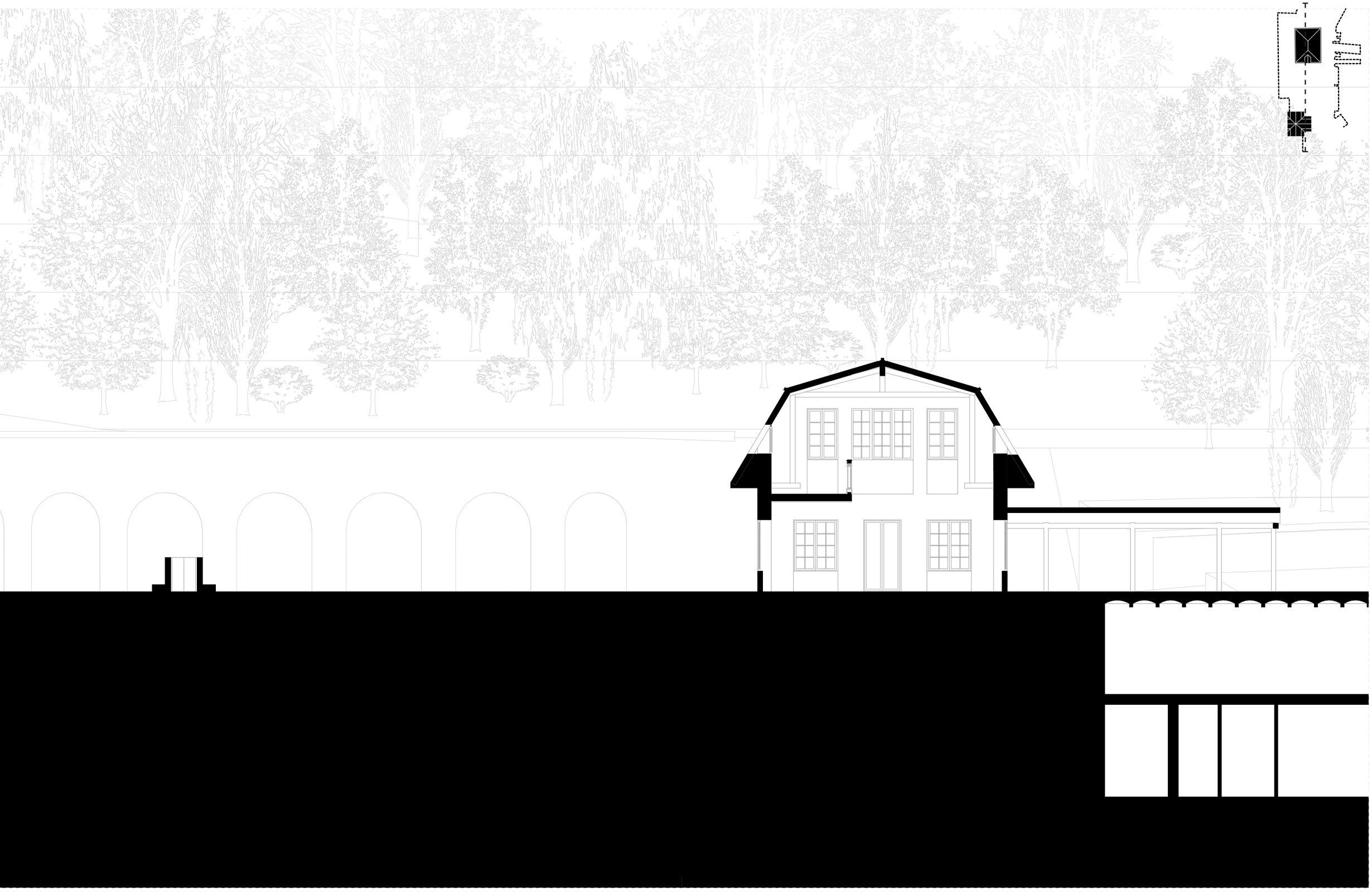
Plano de Corte A



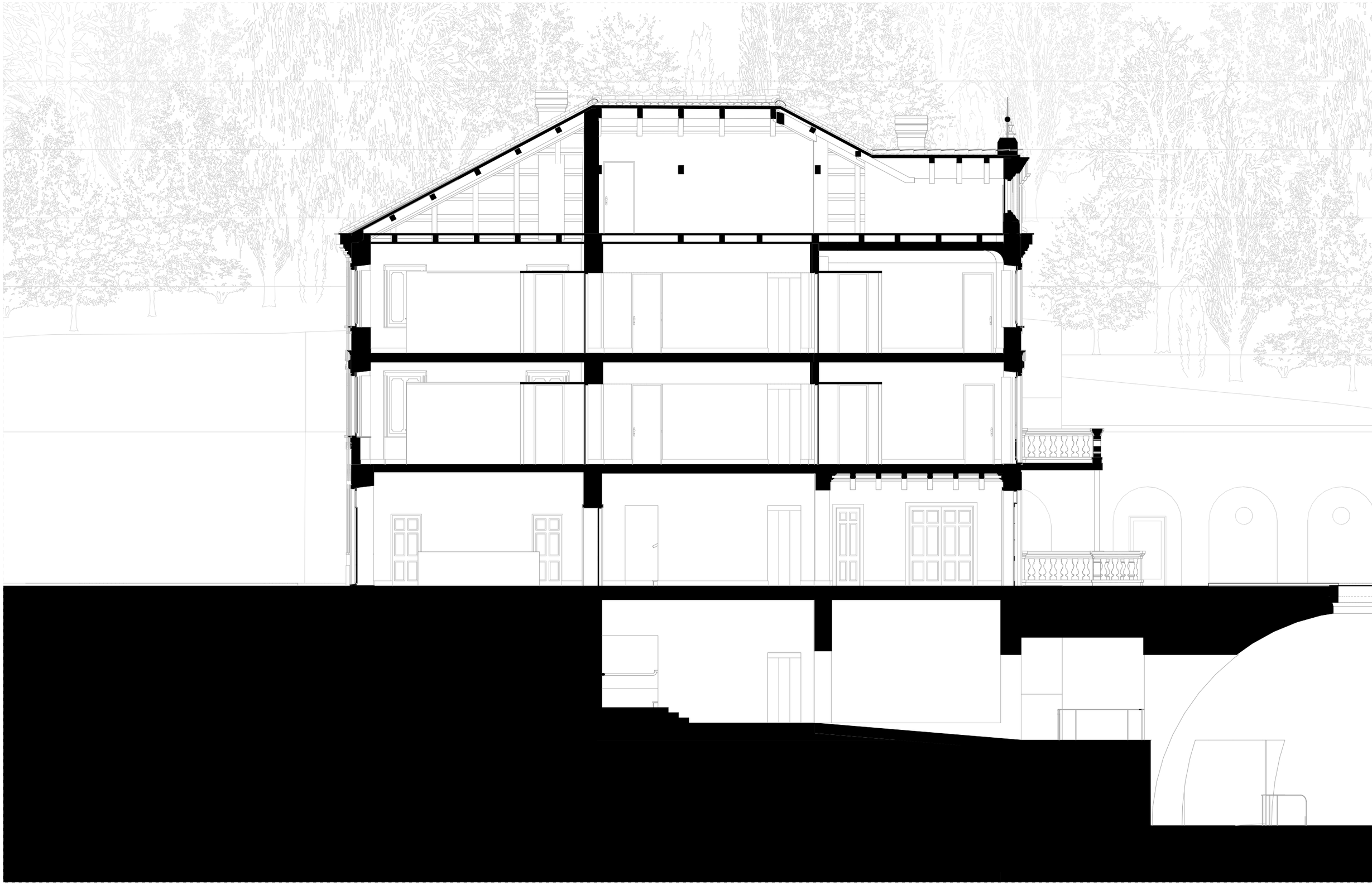
Existente

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7



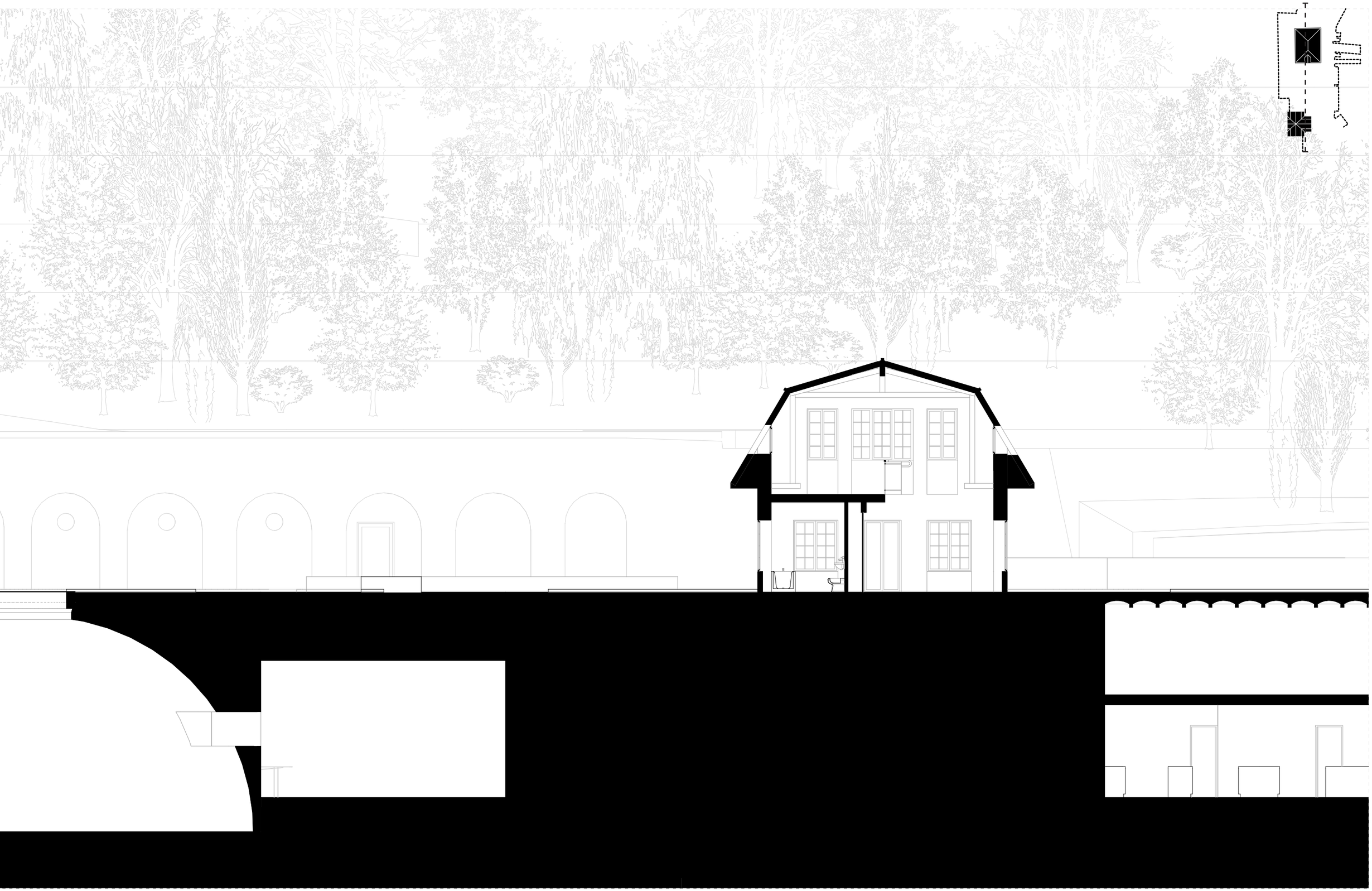
Plano de Corte B



Proposta

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7

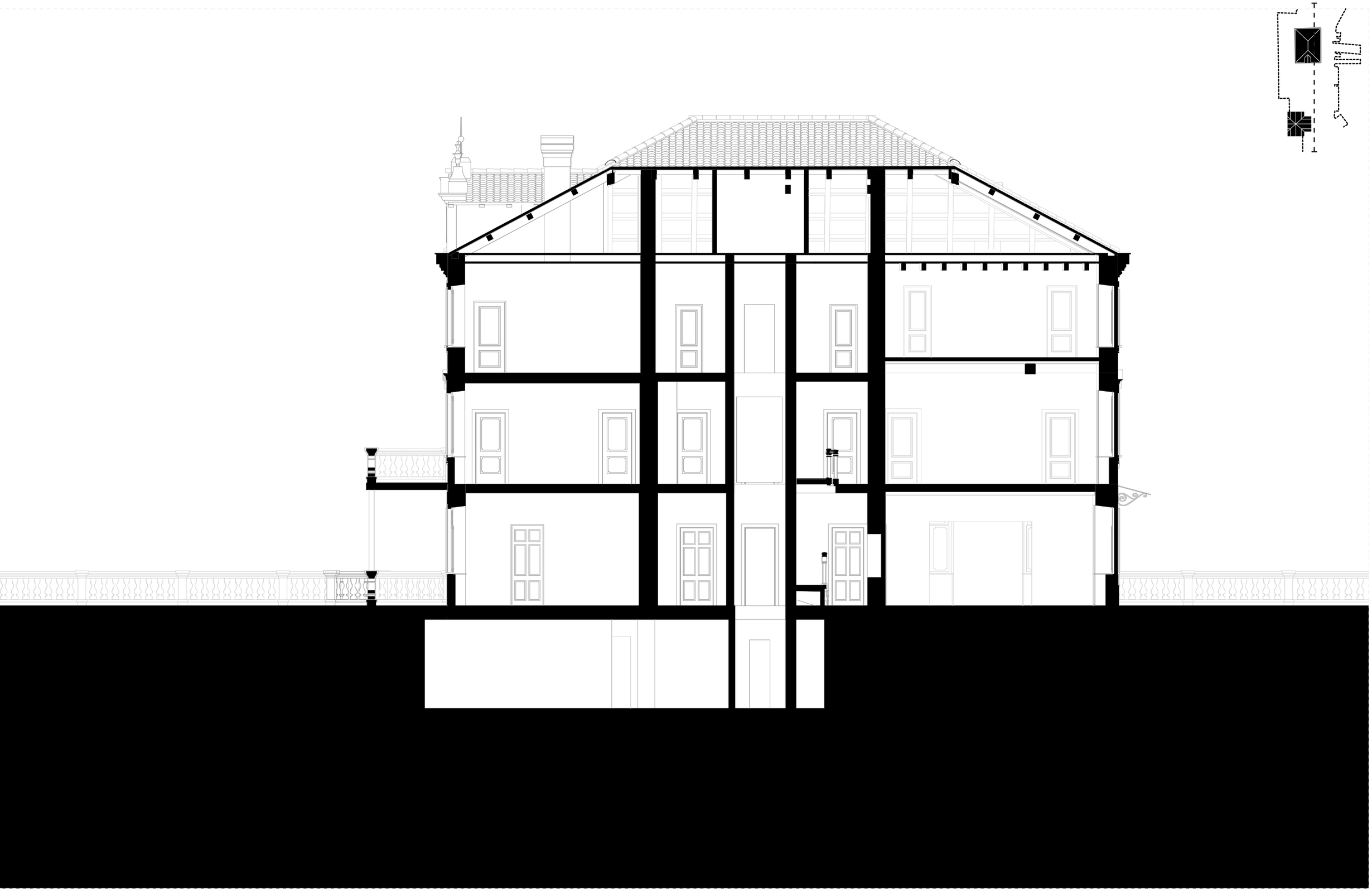


Plano de Corte B

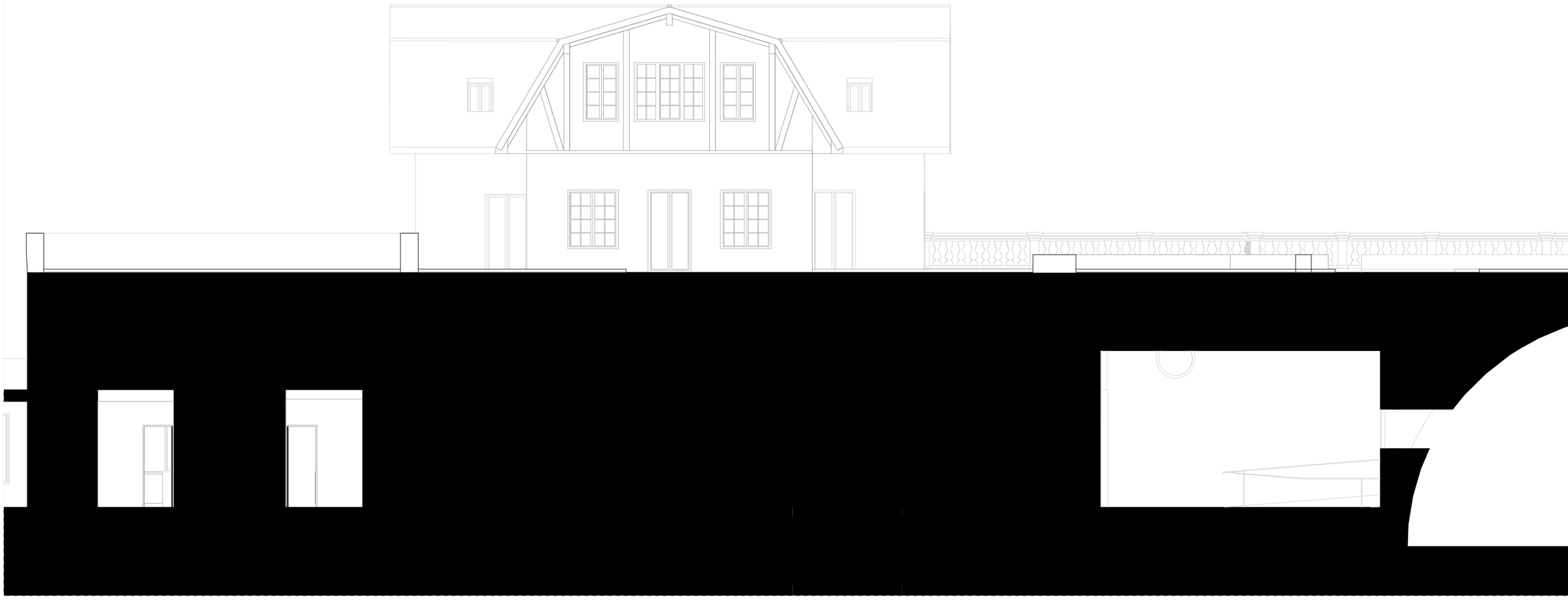
Existente

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7



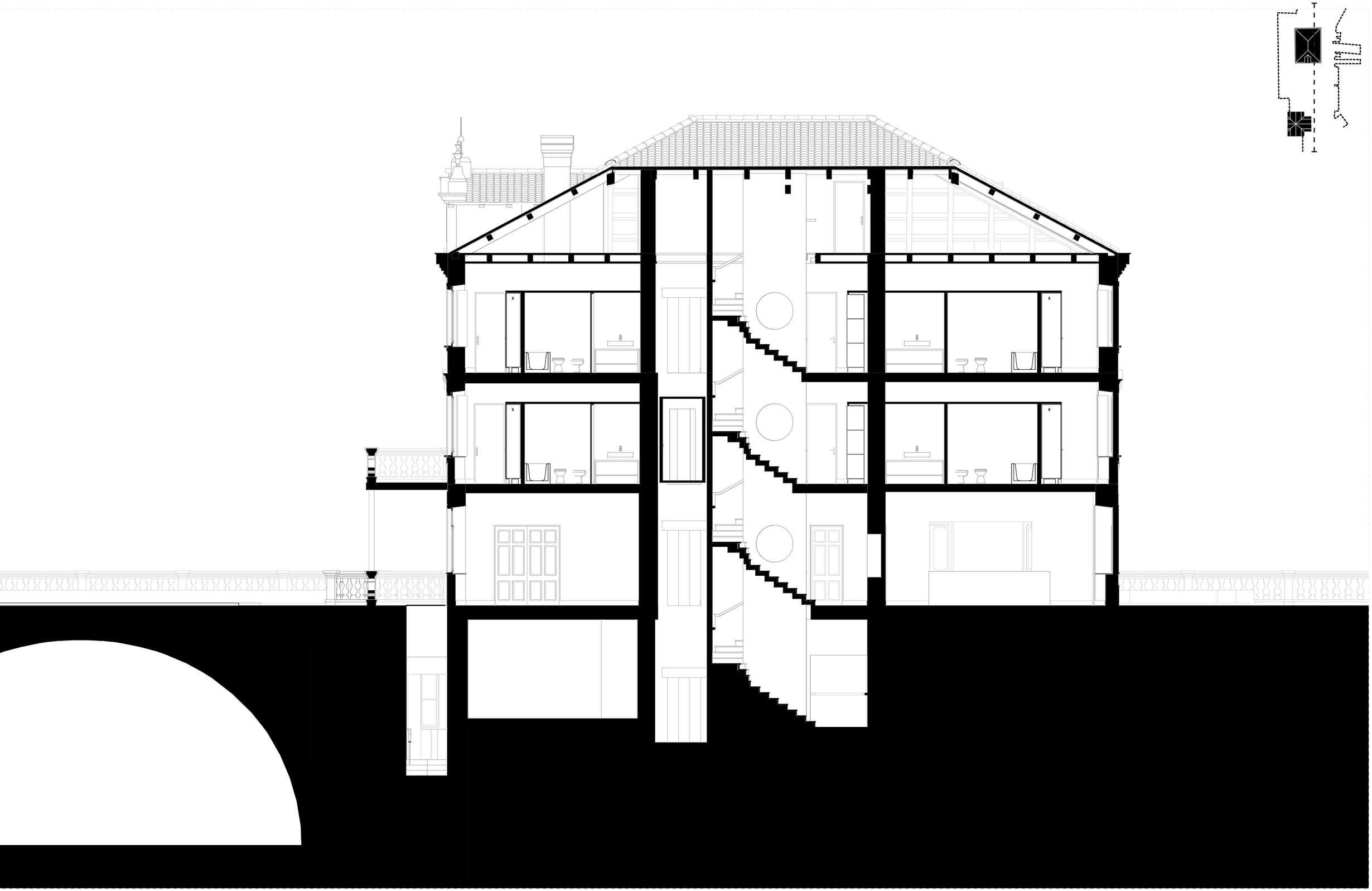
Plano de Corte C



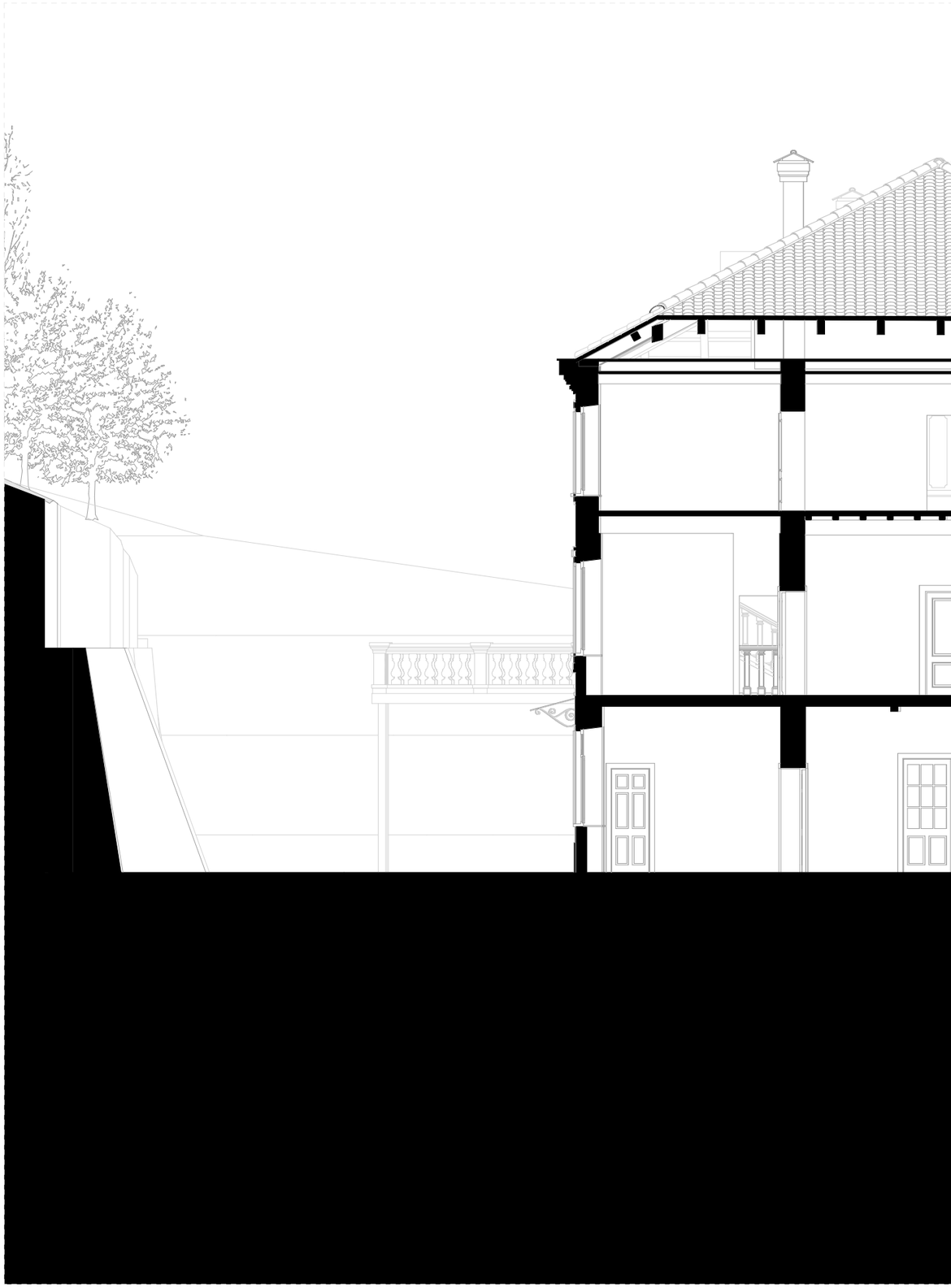
Proposta

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7



Plano de Corte C

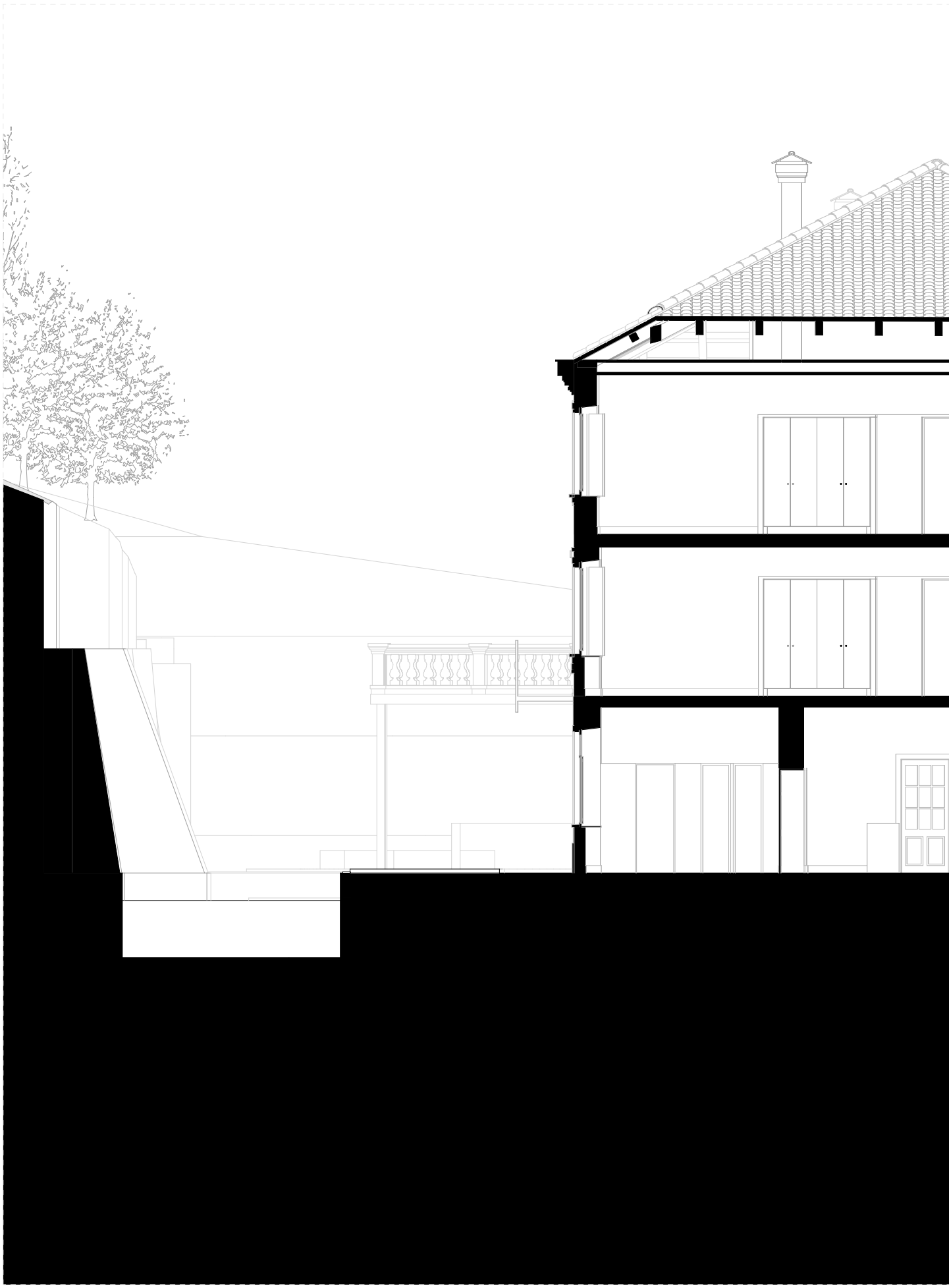


Existente

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7

Plano de Corte D

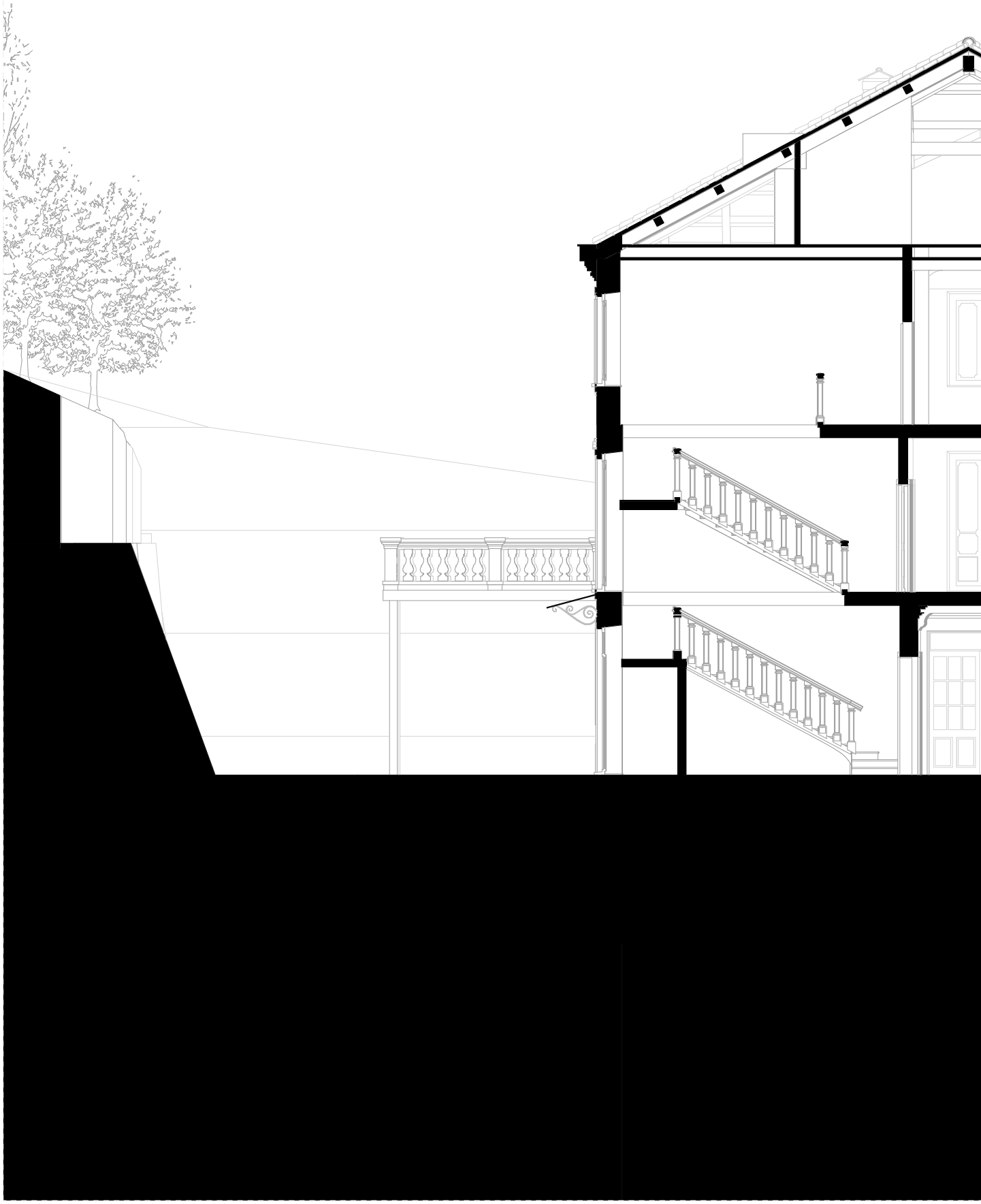


Proposta

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7

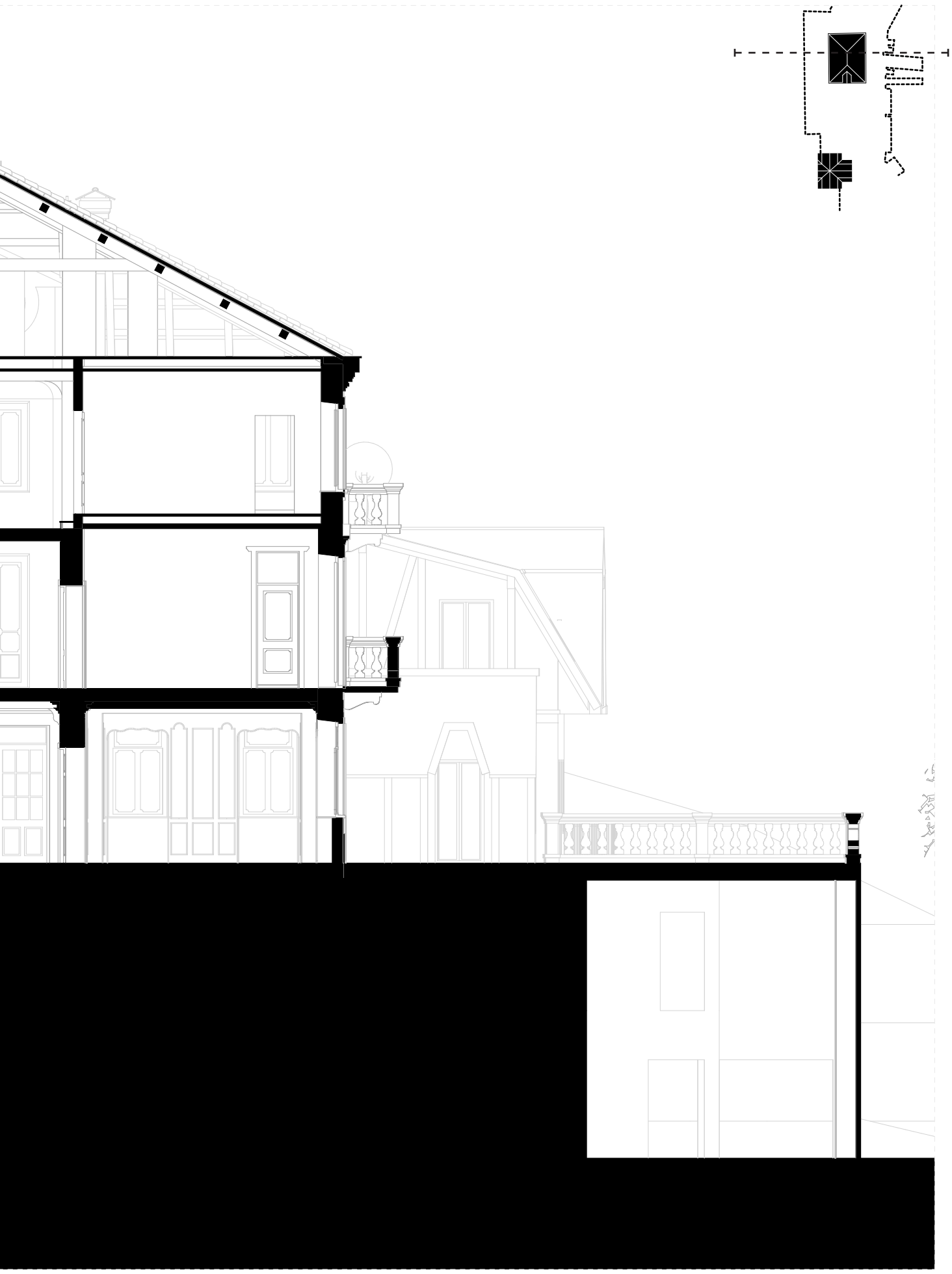
Plano de Corte D



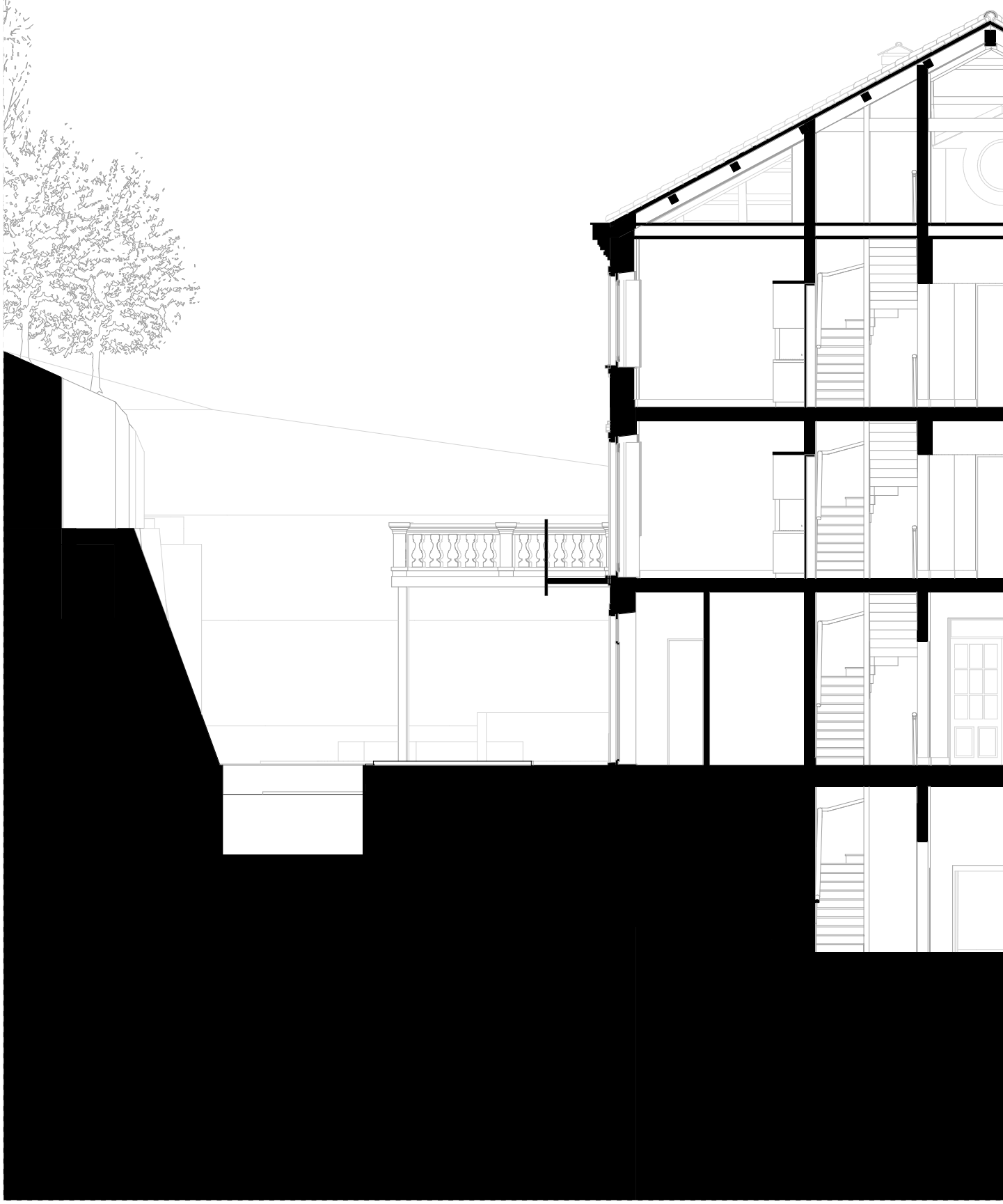
Existente

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7



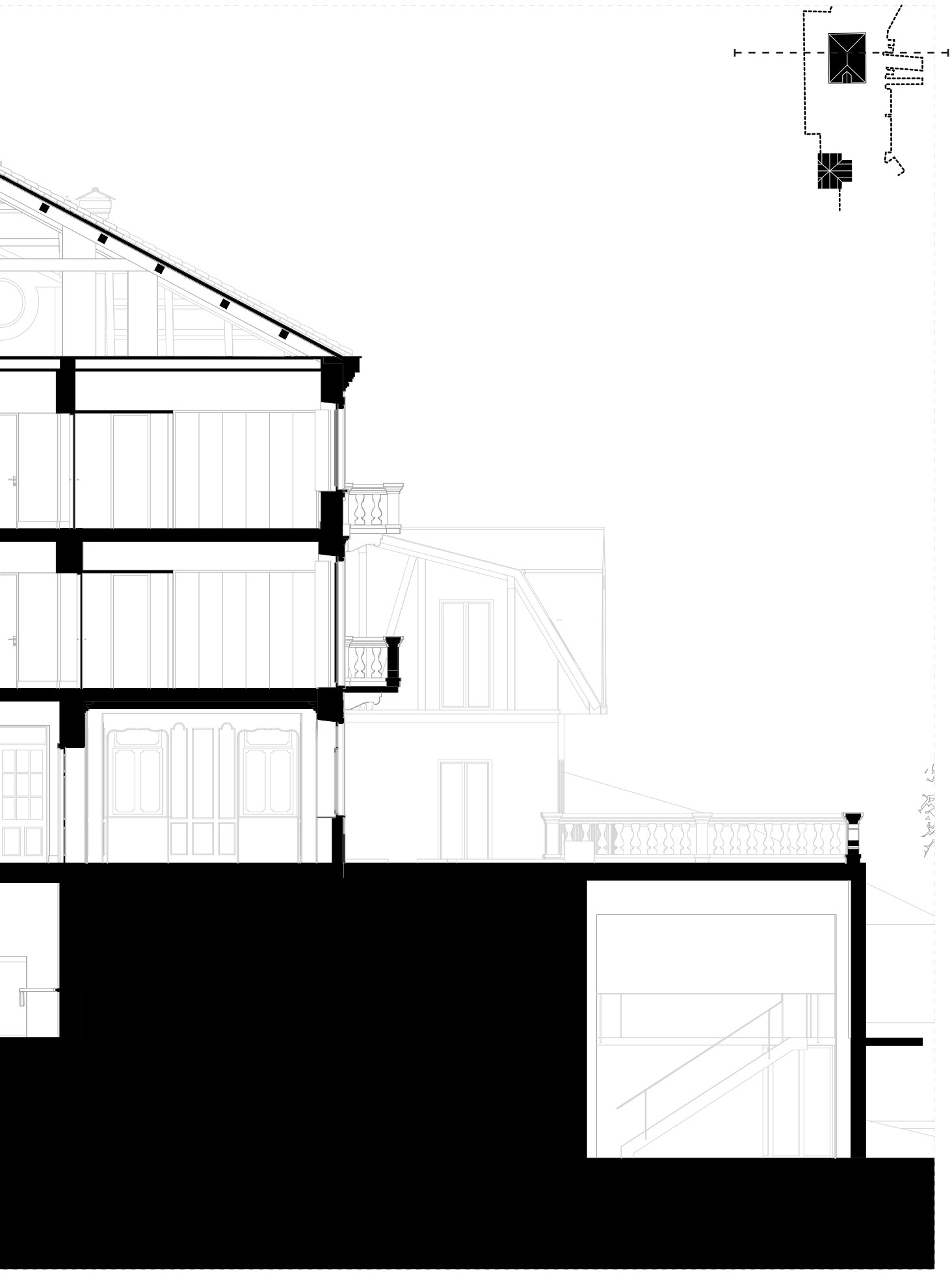
Plano de Corte E



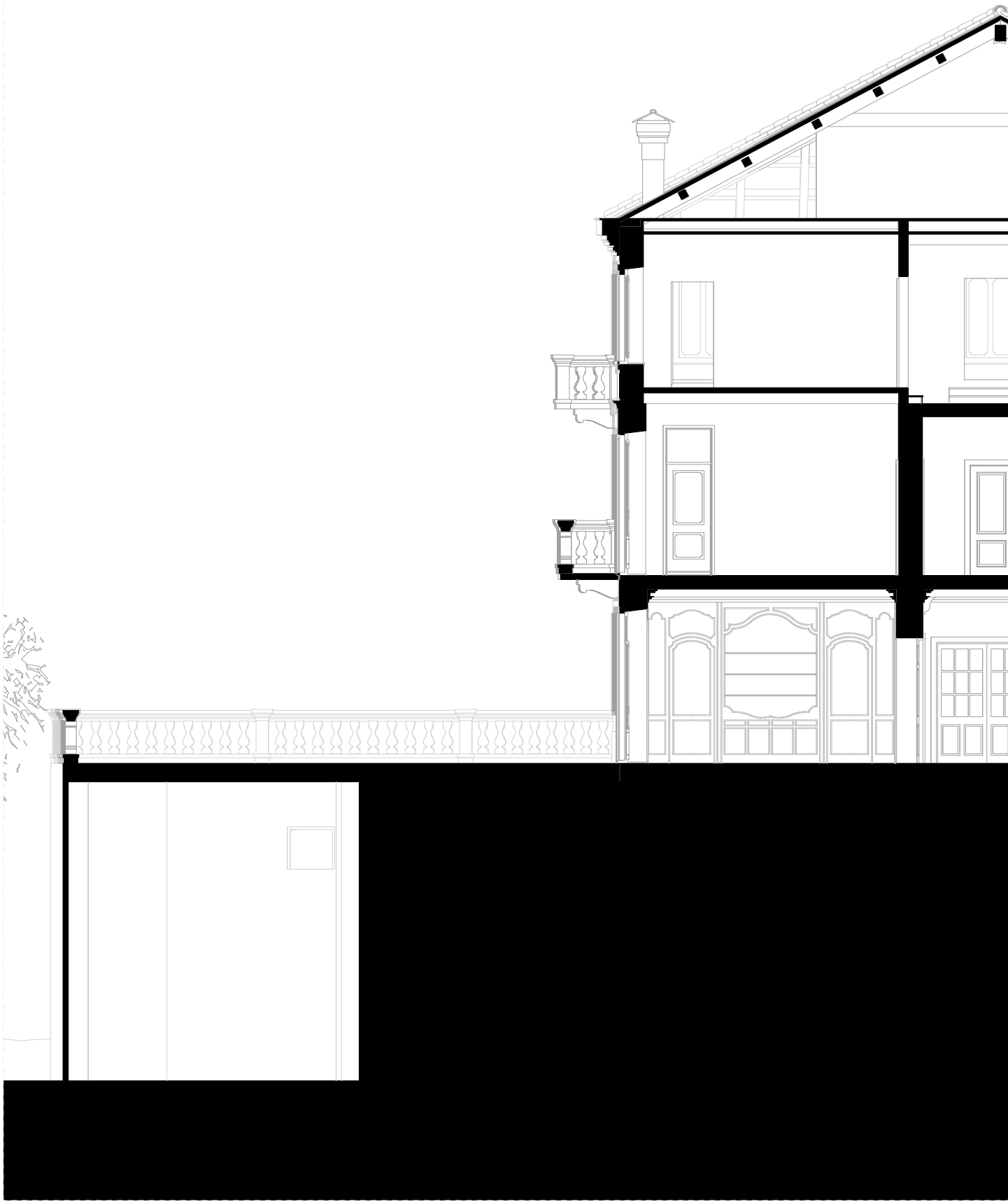
Proposta

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7



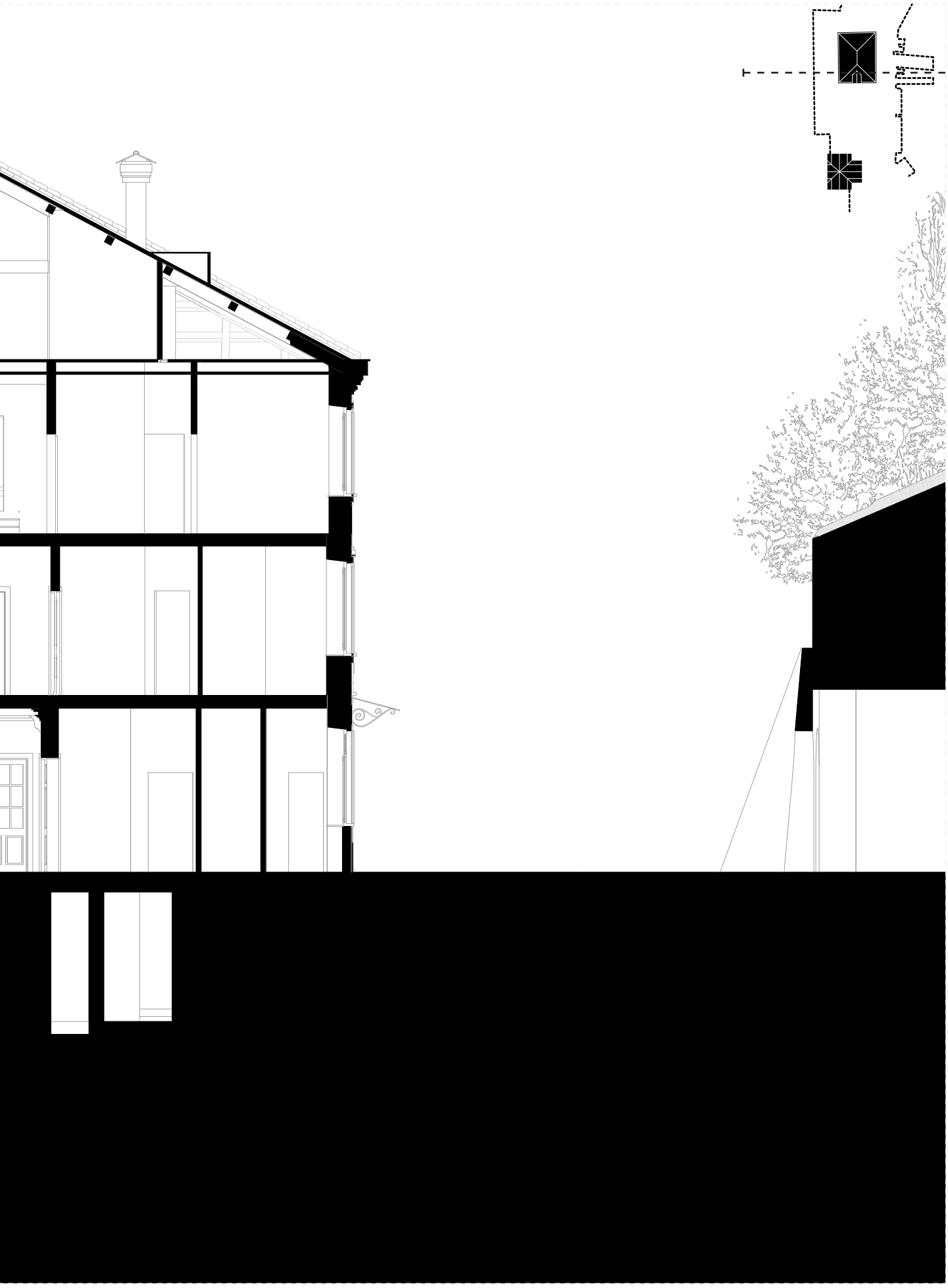
Plano de Corte E



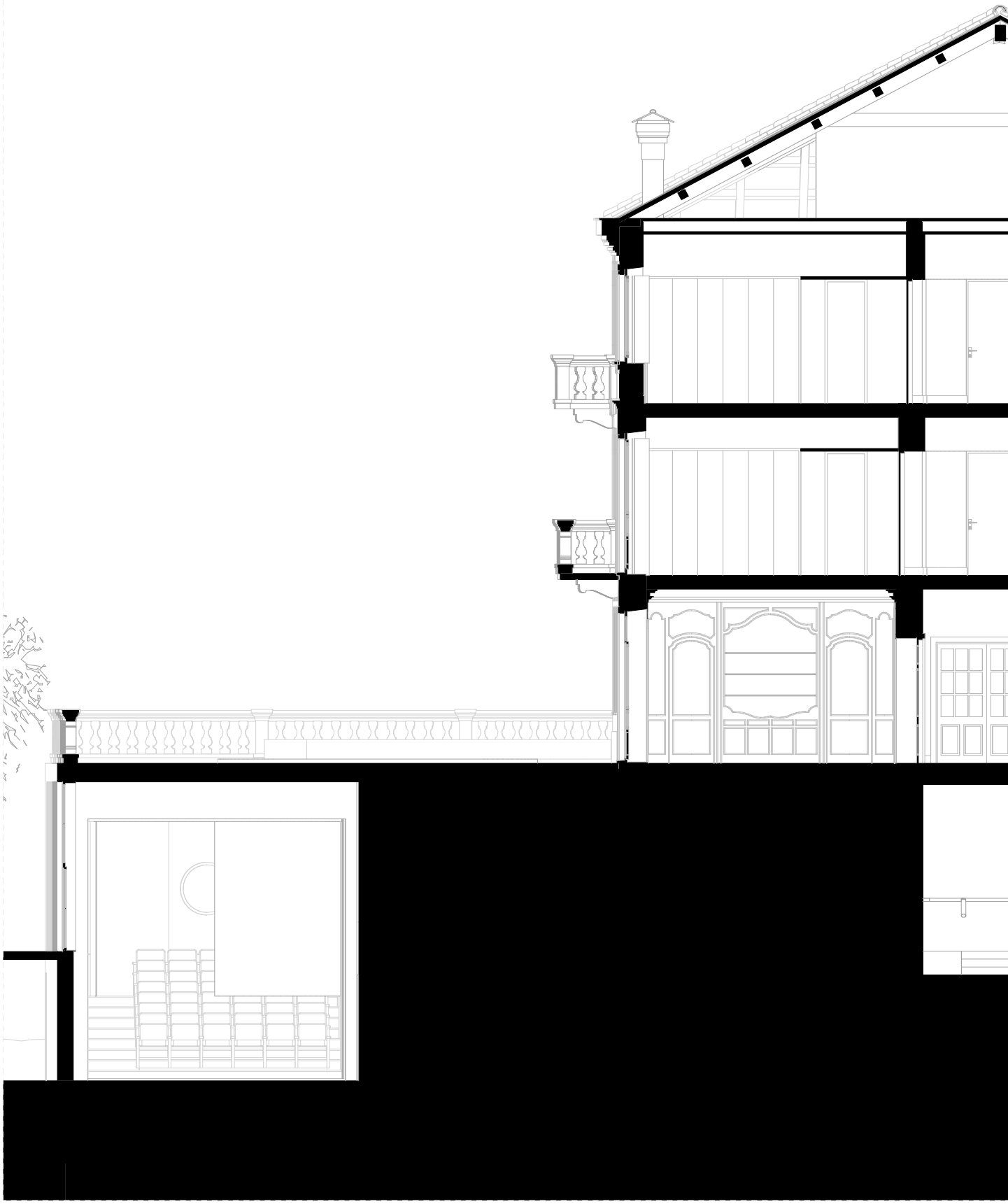
Existente

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7



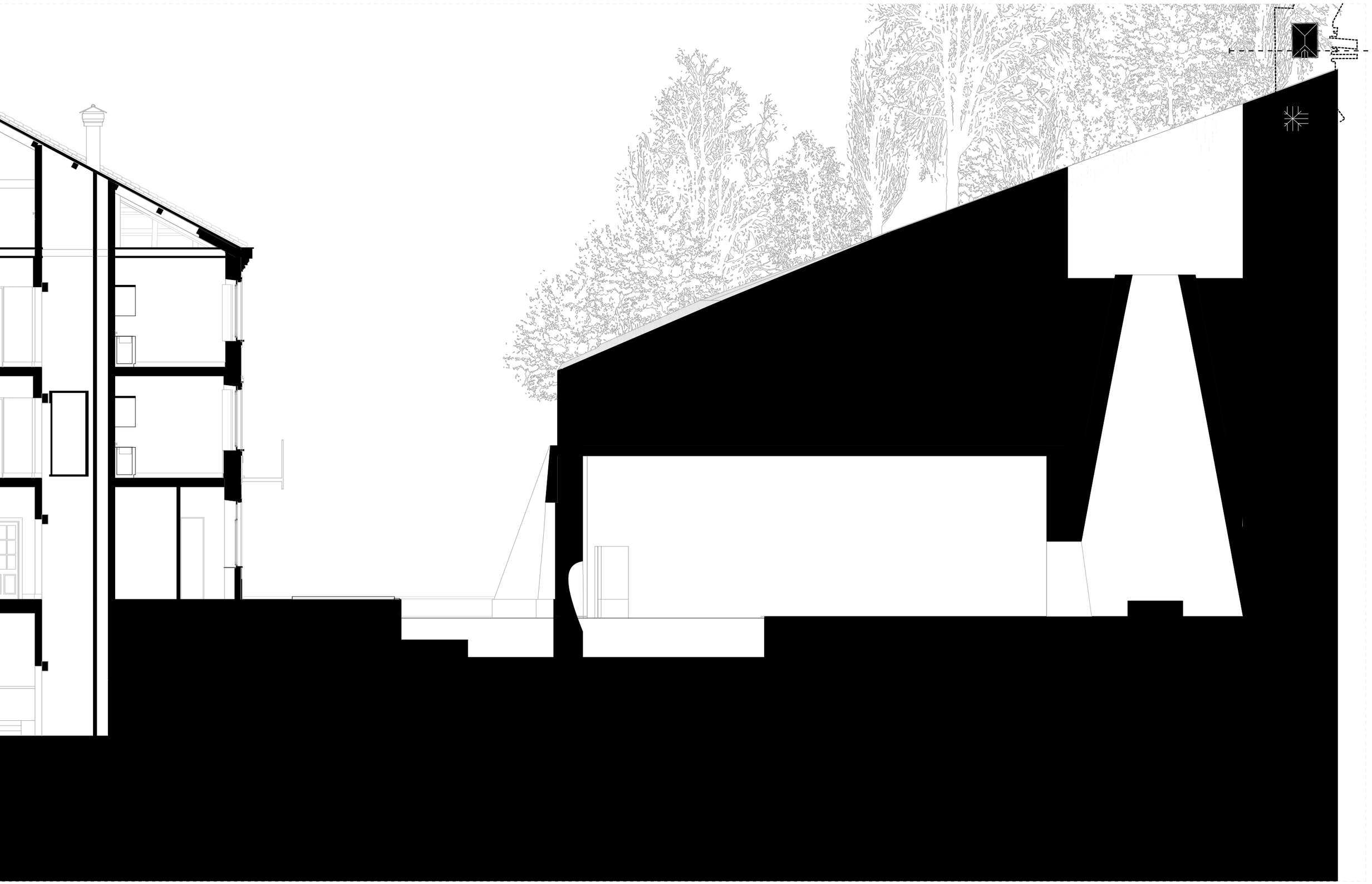
Plano de Corte F



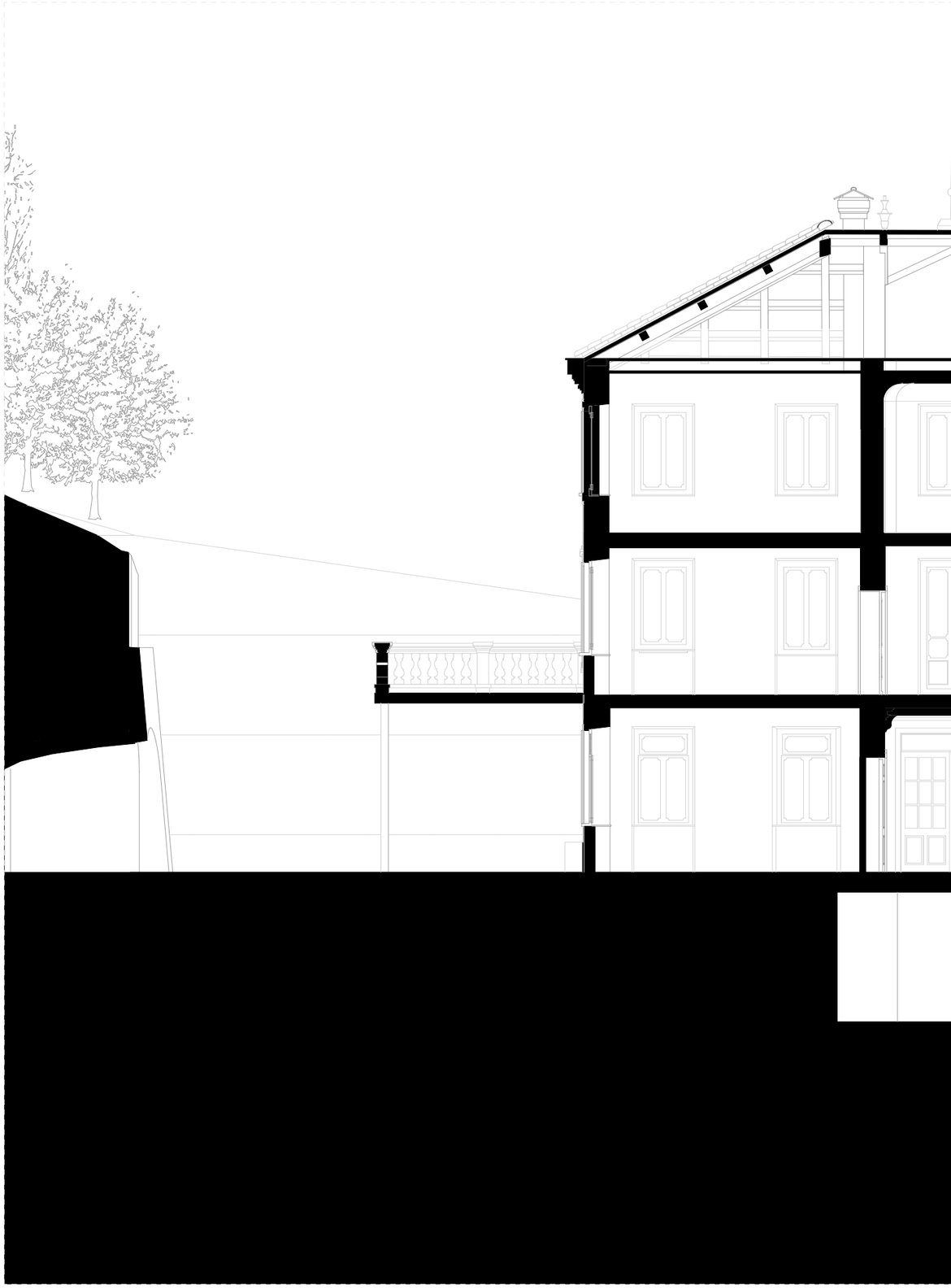
Proposta

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7



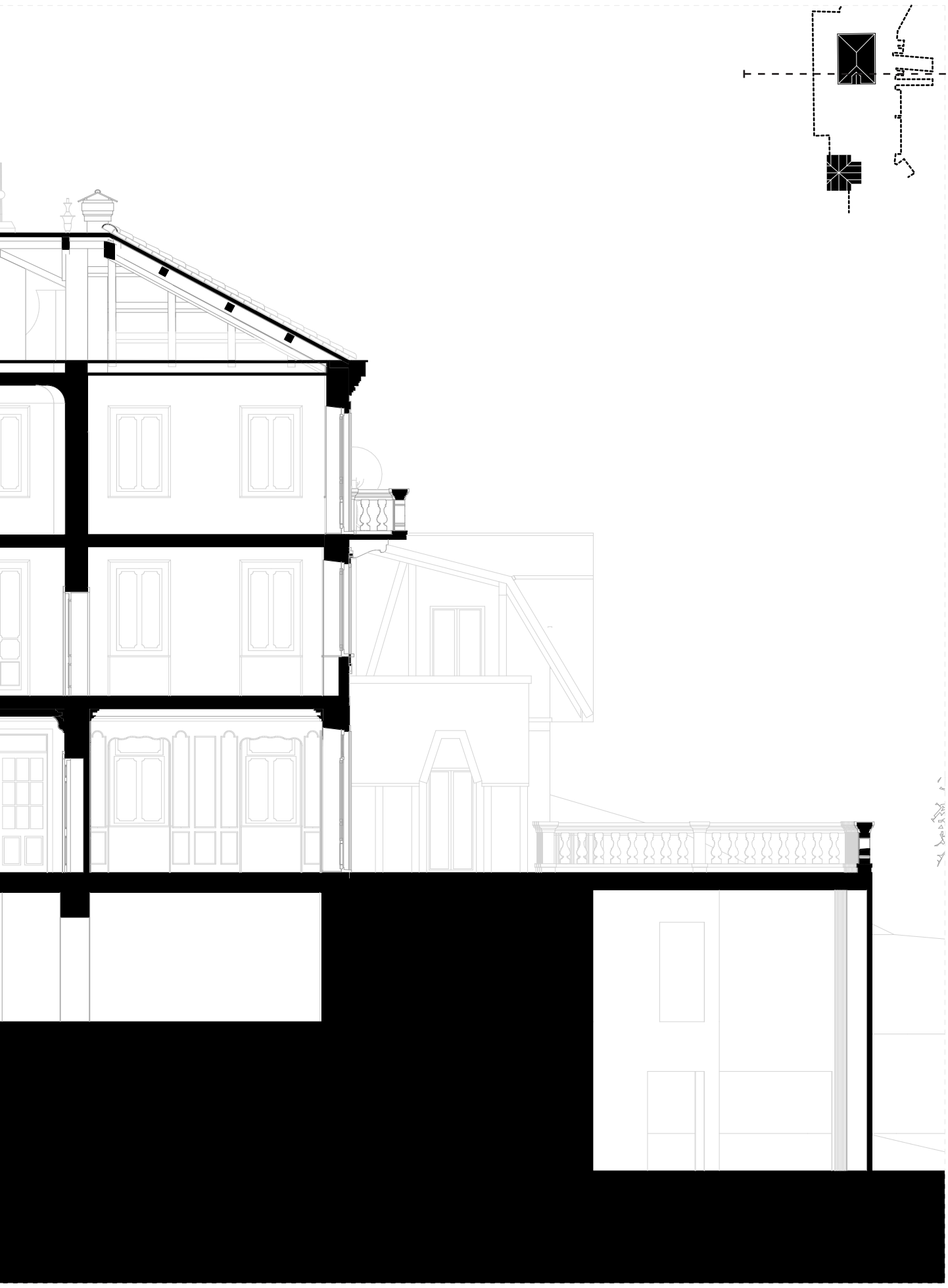
Plano de Corte F



Existente

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7

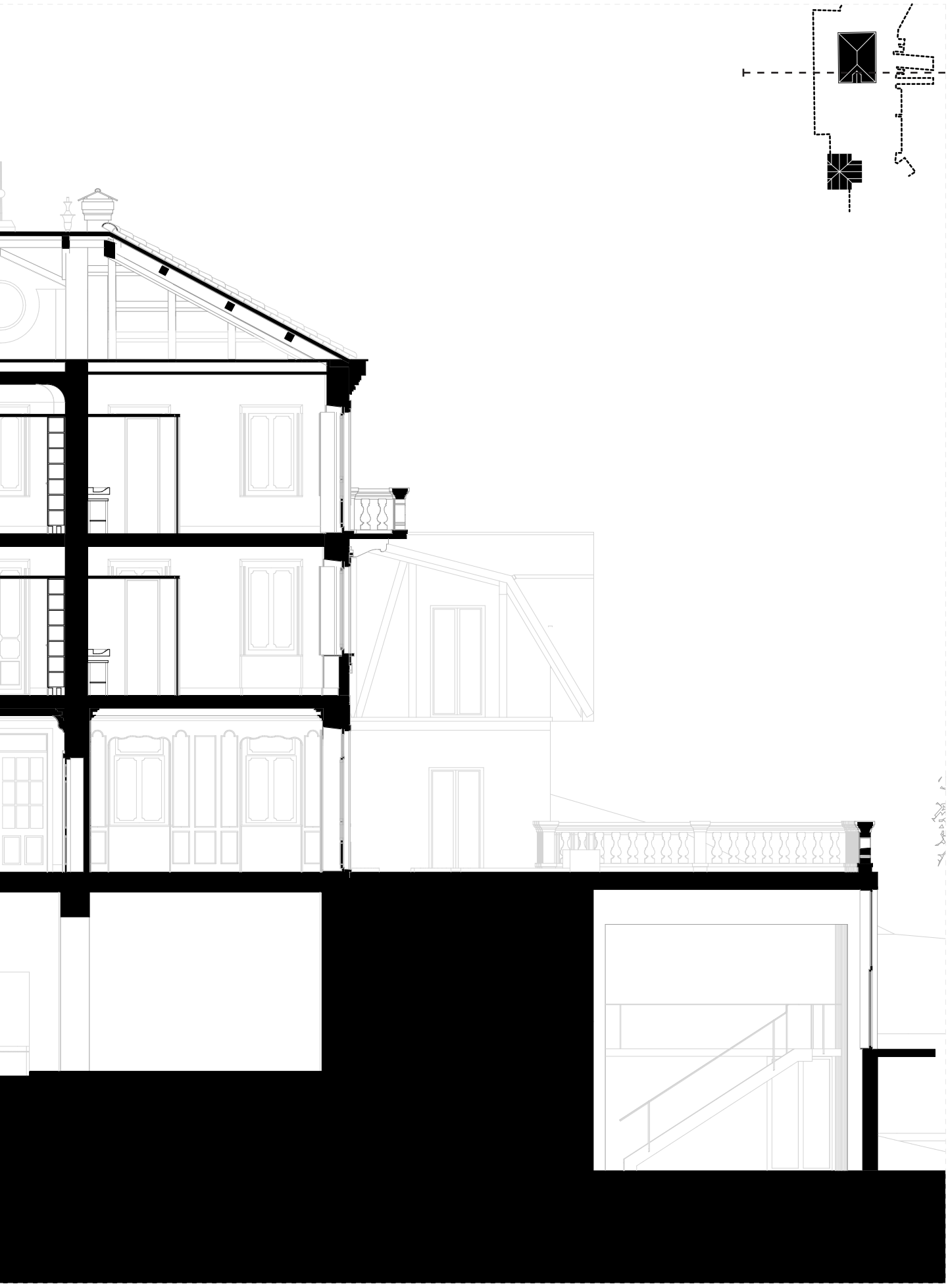


Plano de Corte G

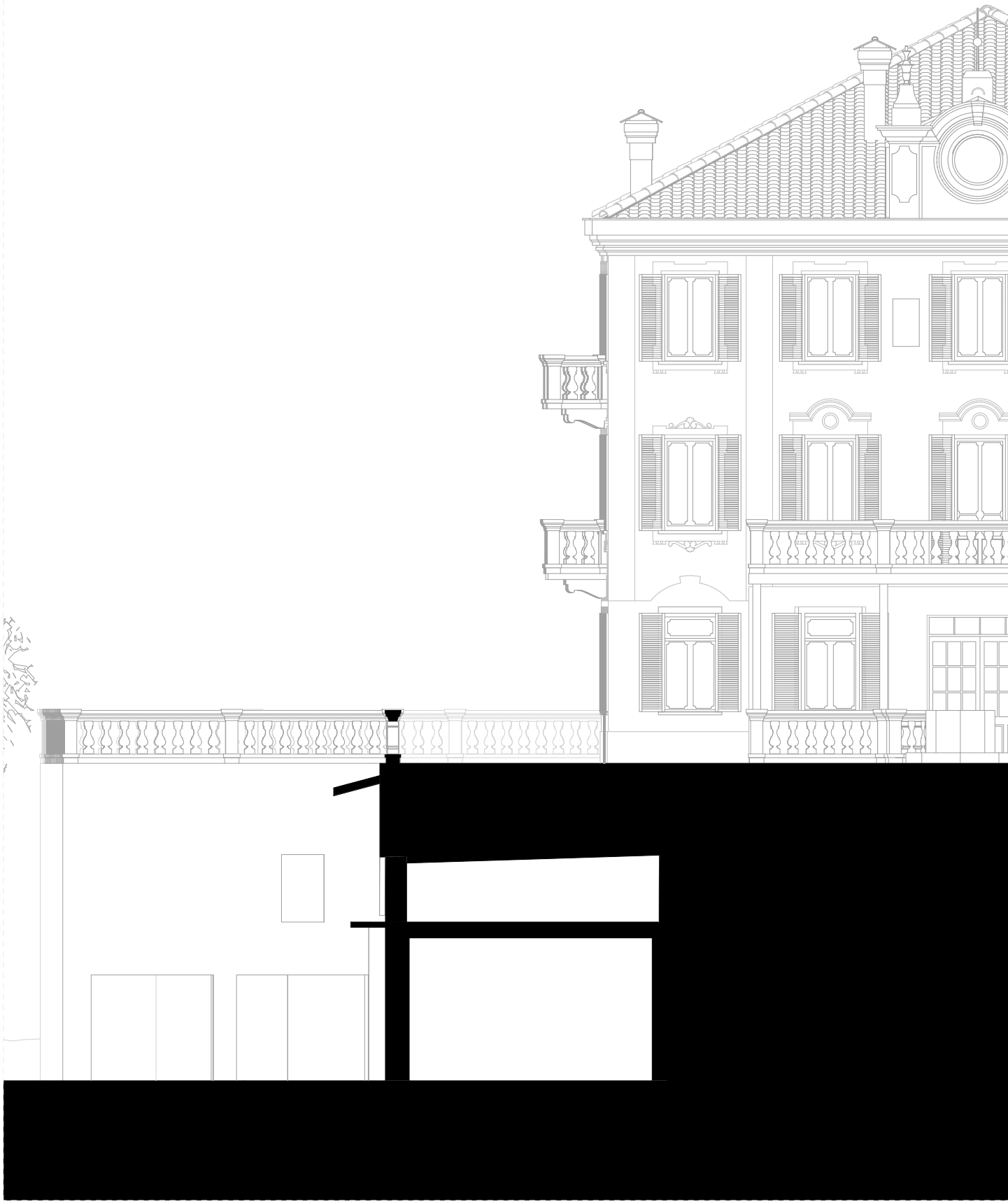
Proposta

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7



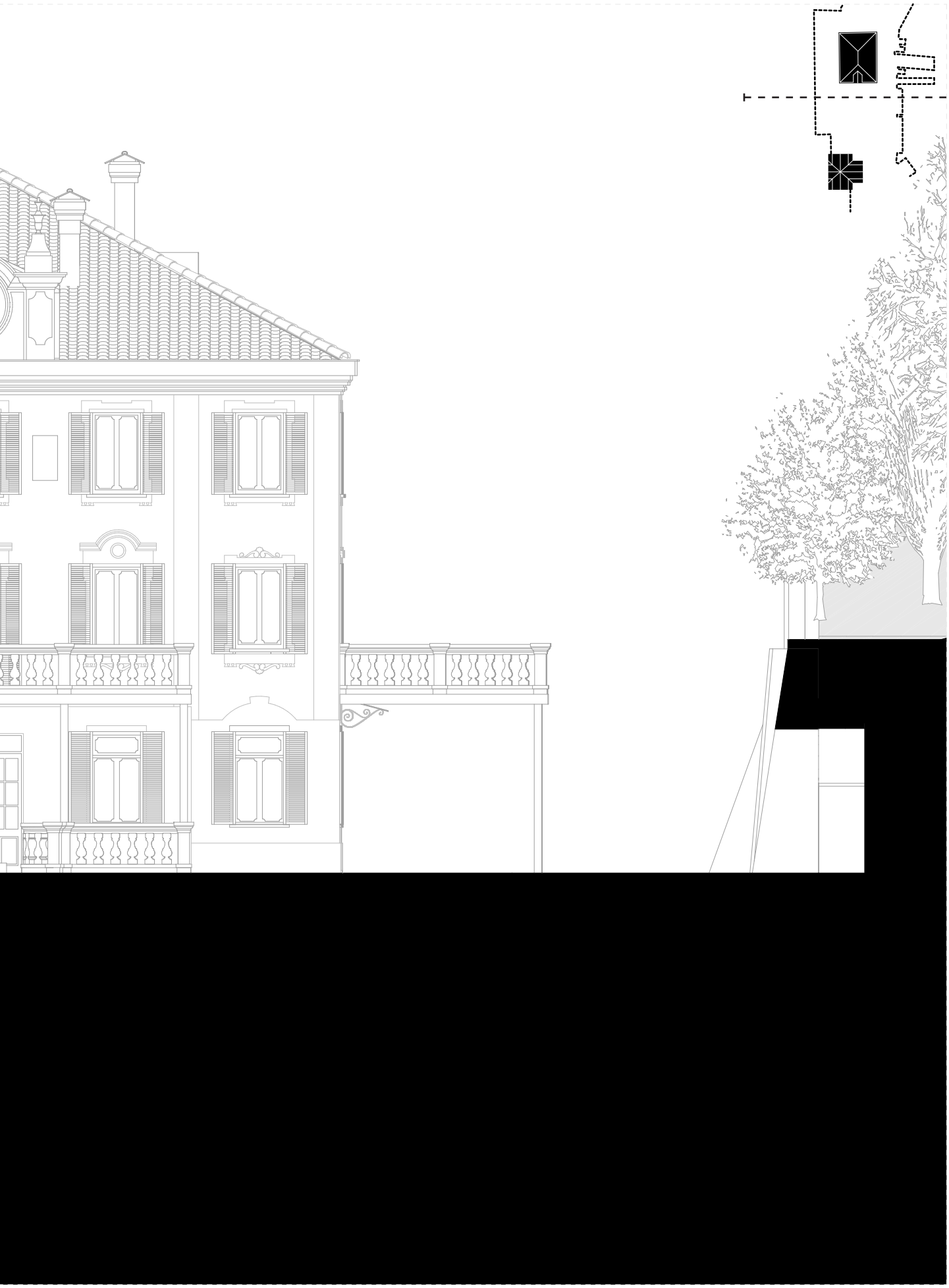
Plano de Corte G



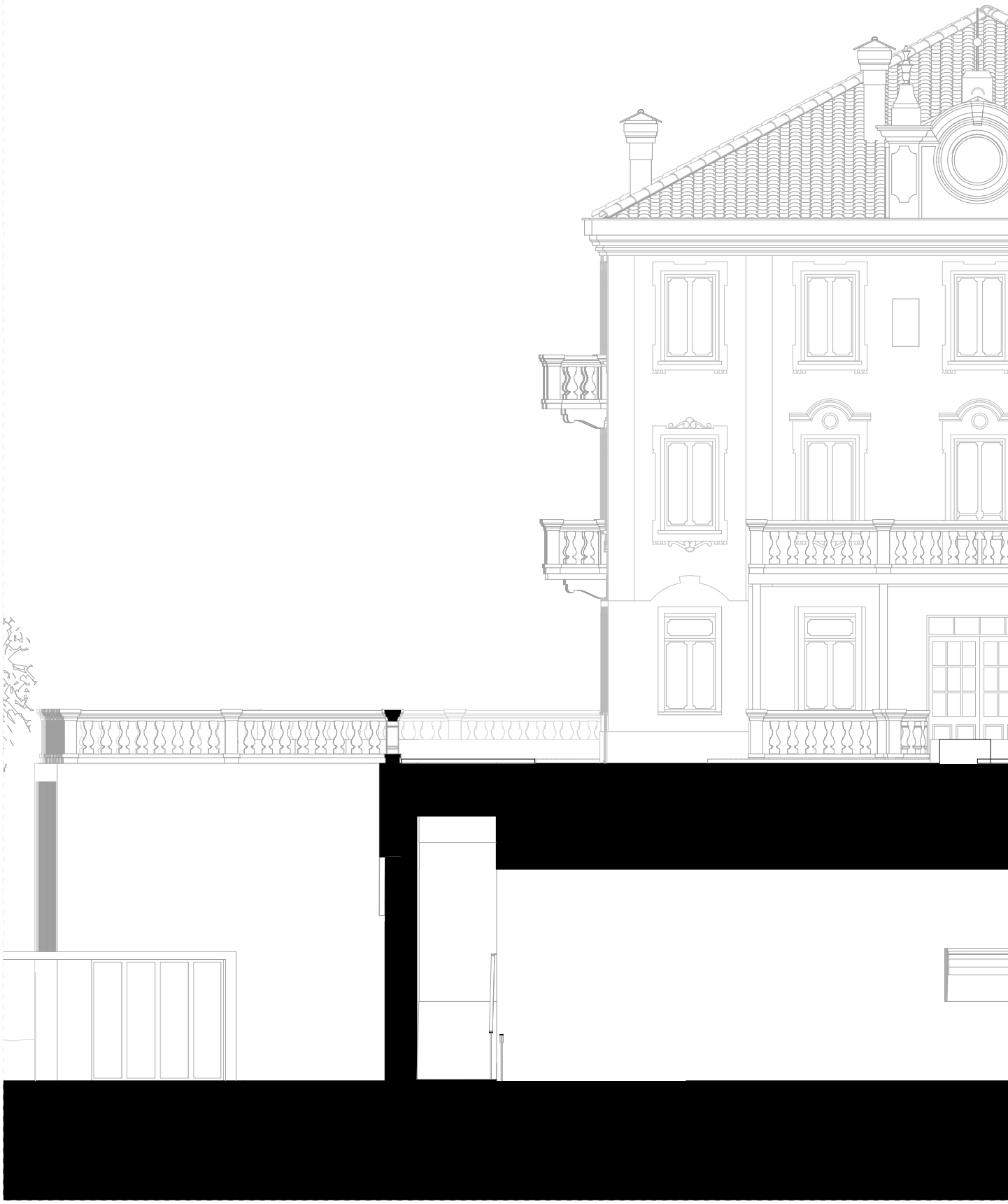
Existente

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7



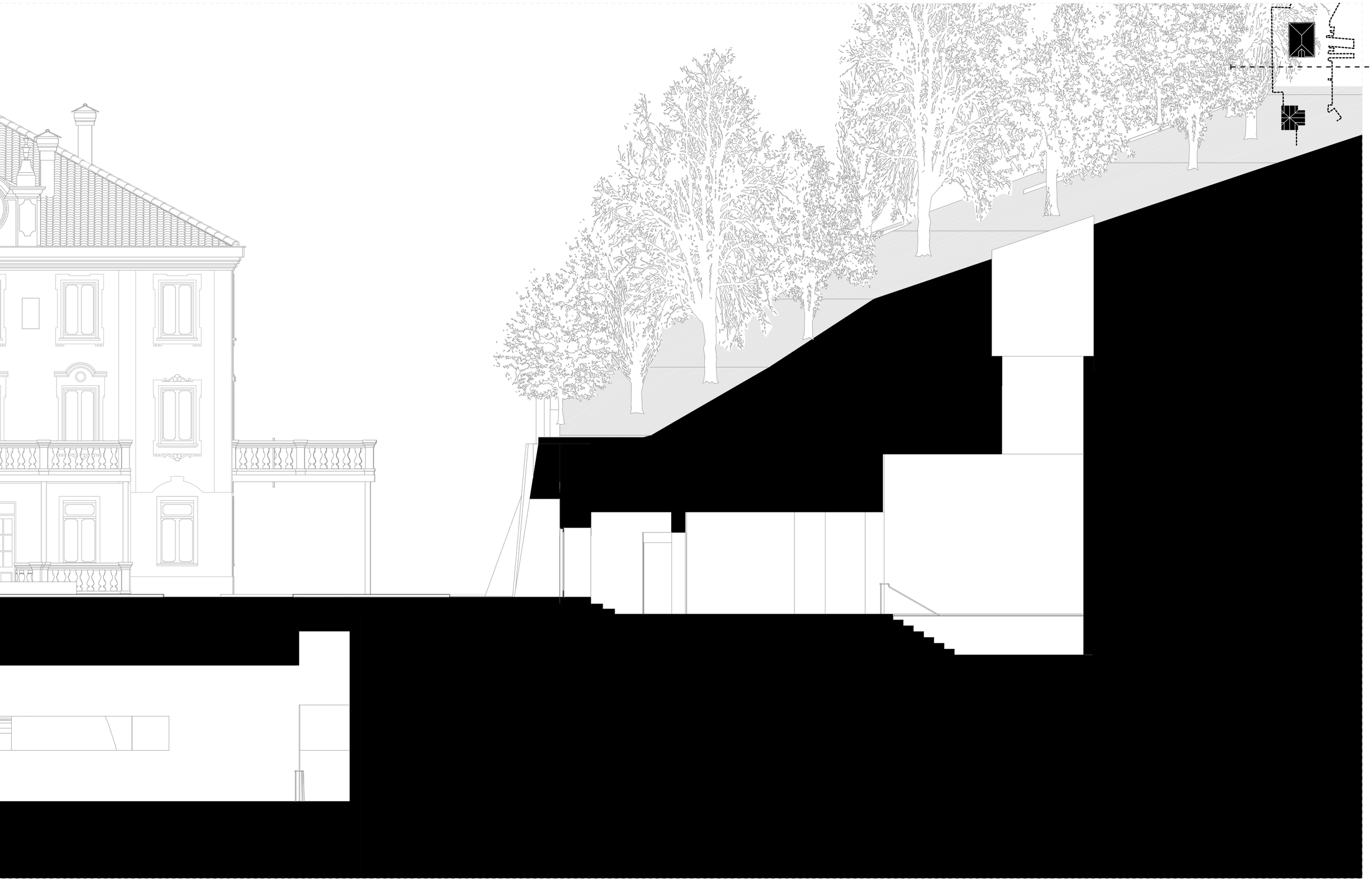
Plano de Corte H



Proposta

1:100

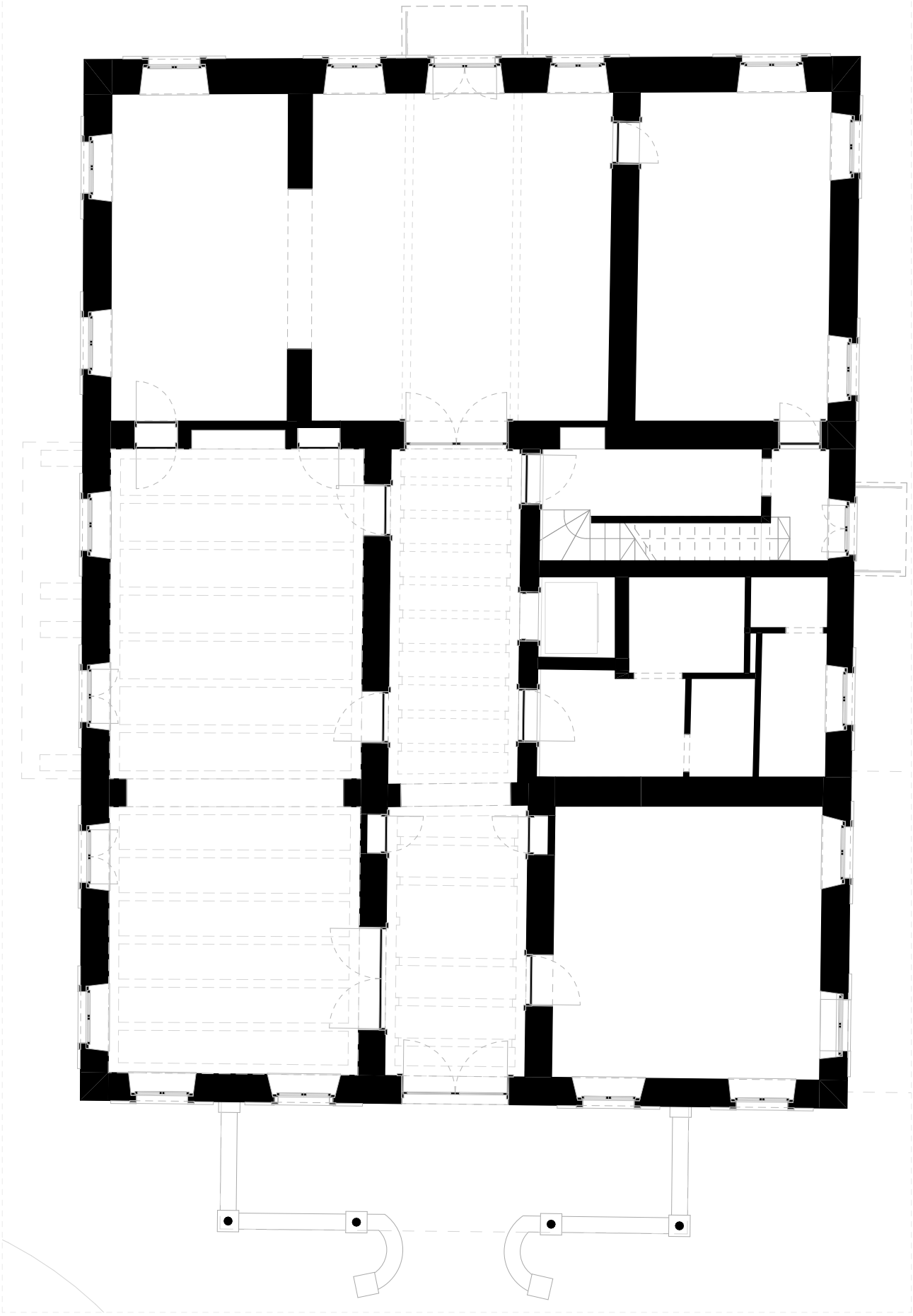
0 1 2 3 4 5 6 7



Plano de Corte H

Plantas

Villa 1:100



Existente

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7

N

Planta da Villa Piso 0

A. ÁREA PUBLICA
A1 Átrio
A2 Recepção | Portaria
A3 Instalações sanitárias públicas
A4 Sala de estar
A5 Restaurante
A6 Cozinha
A7 Bar
A8 Café
A9 Copa de apoio ao bar

B. ADMINISTRAÇÃO E ÁREA ADMINISTRATIVA
B1 Gabinete da administração
B2 Arquivo
B3 Instalações sanitárias do pessoal

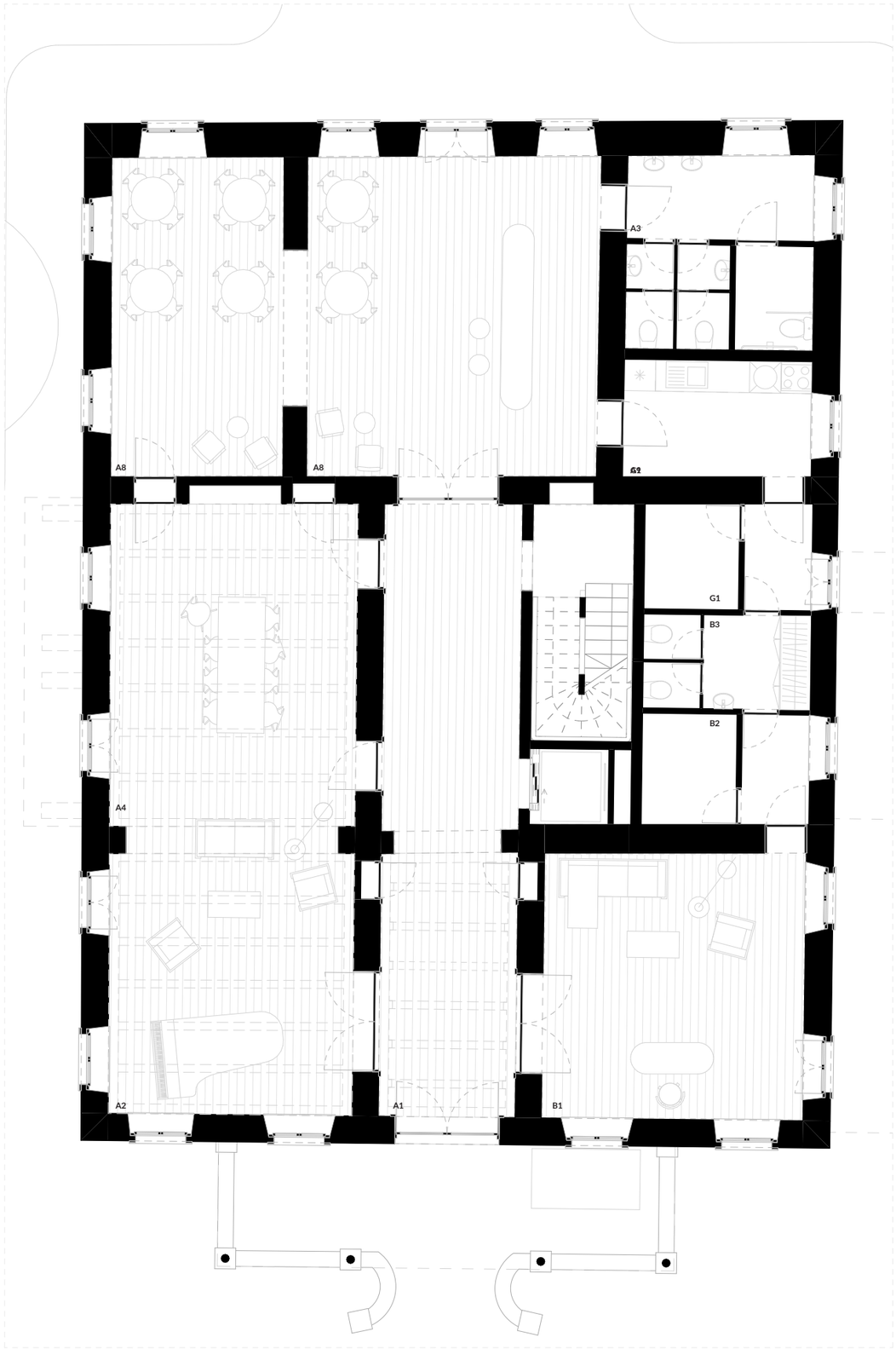
C. ESPAÇOS PRINCIPAIS
C1 Teatro
C2 Workshop
C3 Sala de Apoio
C4 Salas de aula

D. NUCLEO EXPOSITIVO
D1 Espaço expositivo
D2 Espaço multimédia

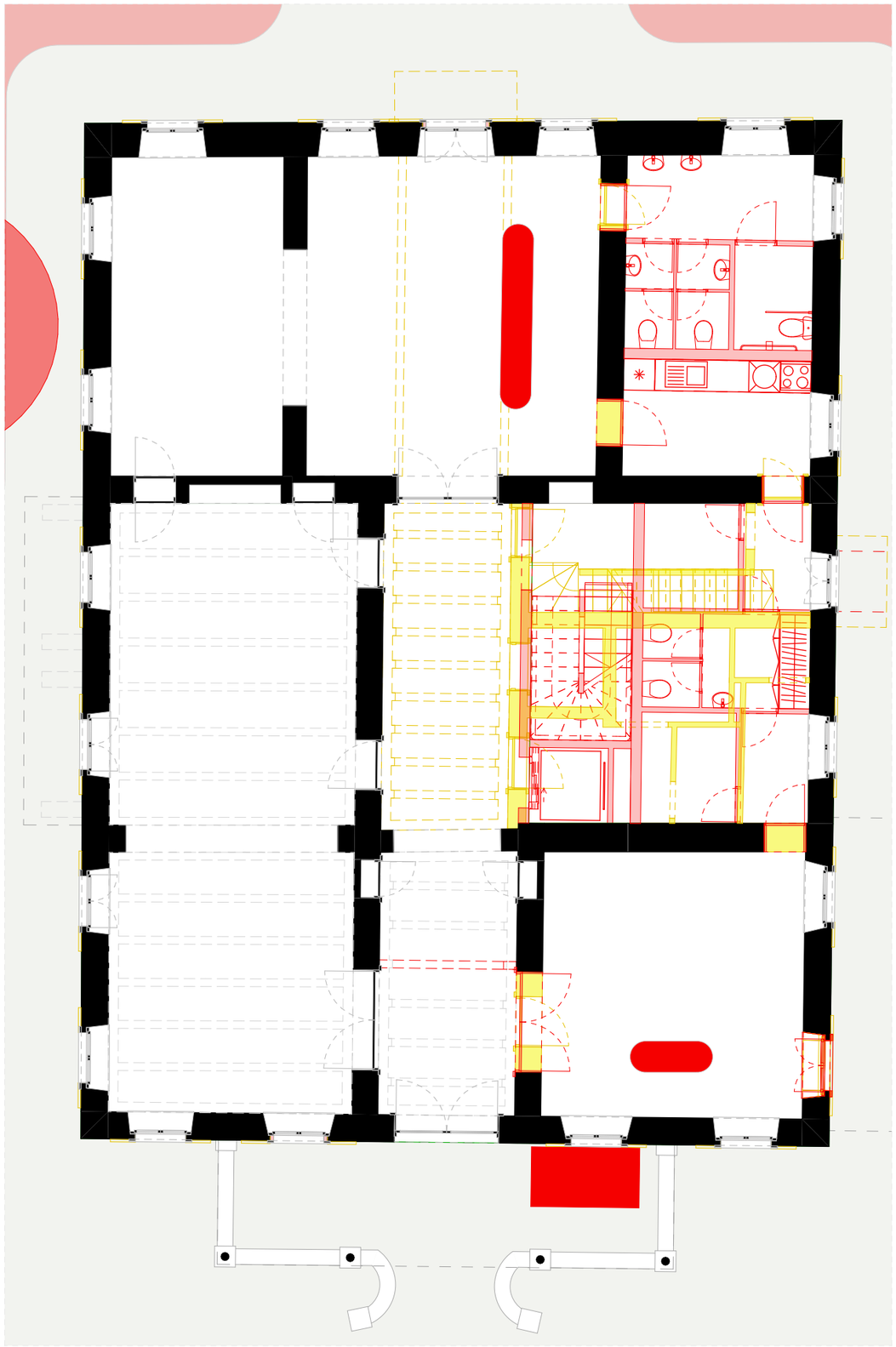
E. SPA
E1 Recepção
E2 Balneários / Vestiário
E3 Sala das Fontes
E4 Salas dos tratamentos
E5 Sauna
E6 Banho Turco
E7 Chuveiros
E8 Piscina Quente
E9 Piscina Temperada
E10 Piscina Fria

F. ALOJAMENTO
F1 Quarto
F2. Atelier
F3 I.S.
F4 Arrumos
F5 Sala de estar comum
F6 Cozinha

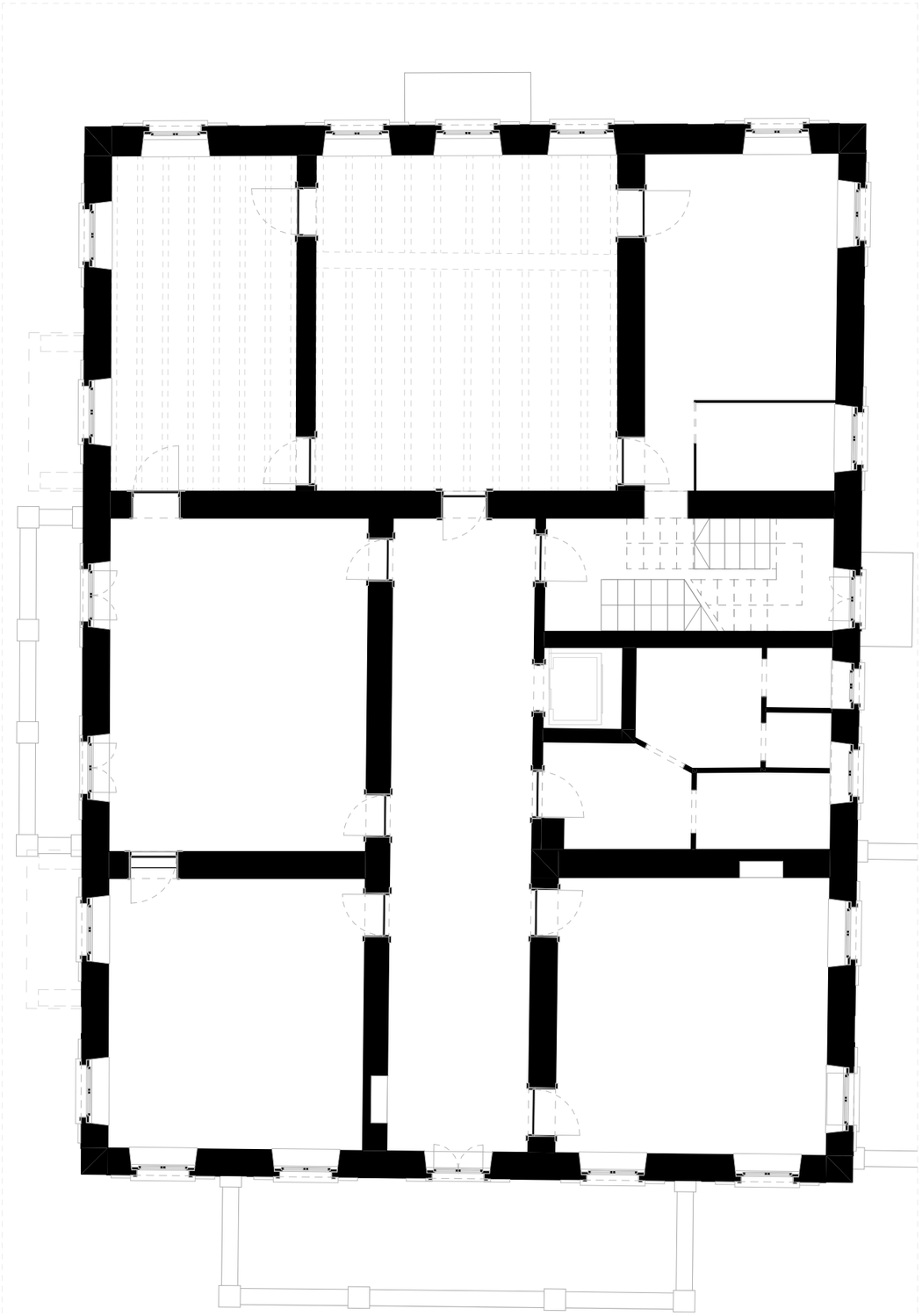
G. ESPAÇOS COMPLEMENTARES
G1 Armazém
G2 Balneário/Vestiário do pessoal
G3 Arrumos e serviço
G4 Cargas e descargas
G5 Área técnica



Proposta 1:100 0 1 2 3 4 5 6 7 N Planta da Villa Piso 0



Vermelhos e Amarelos 1:100 0 1 2 3 4 5 6 7 N Planta da Villa Piso 0



Existente

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7

N

Planta da Villa Piso 1

A. ÁREA PUBLICA
A1 Átrio
A2 Recepção | Portaria
A3 Instalações sanitárias públicas
A4 Sala de estar
A5 Restaurante
A6 Cozinha
A7 Bar
A8 Café
A9 Copa de apoio ao bar

B. ADMINISTRAÇÃO E ÁREA ADMINISTRATIVA
B1 Gabinete da administração
B2 Arquivo
B3 Instalações sanitárias do pessoal

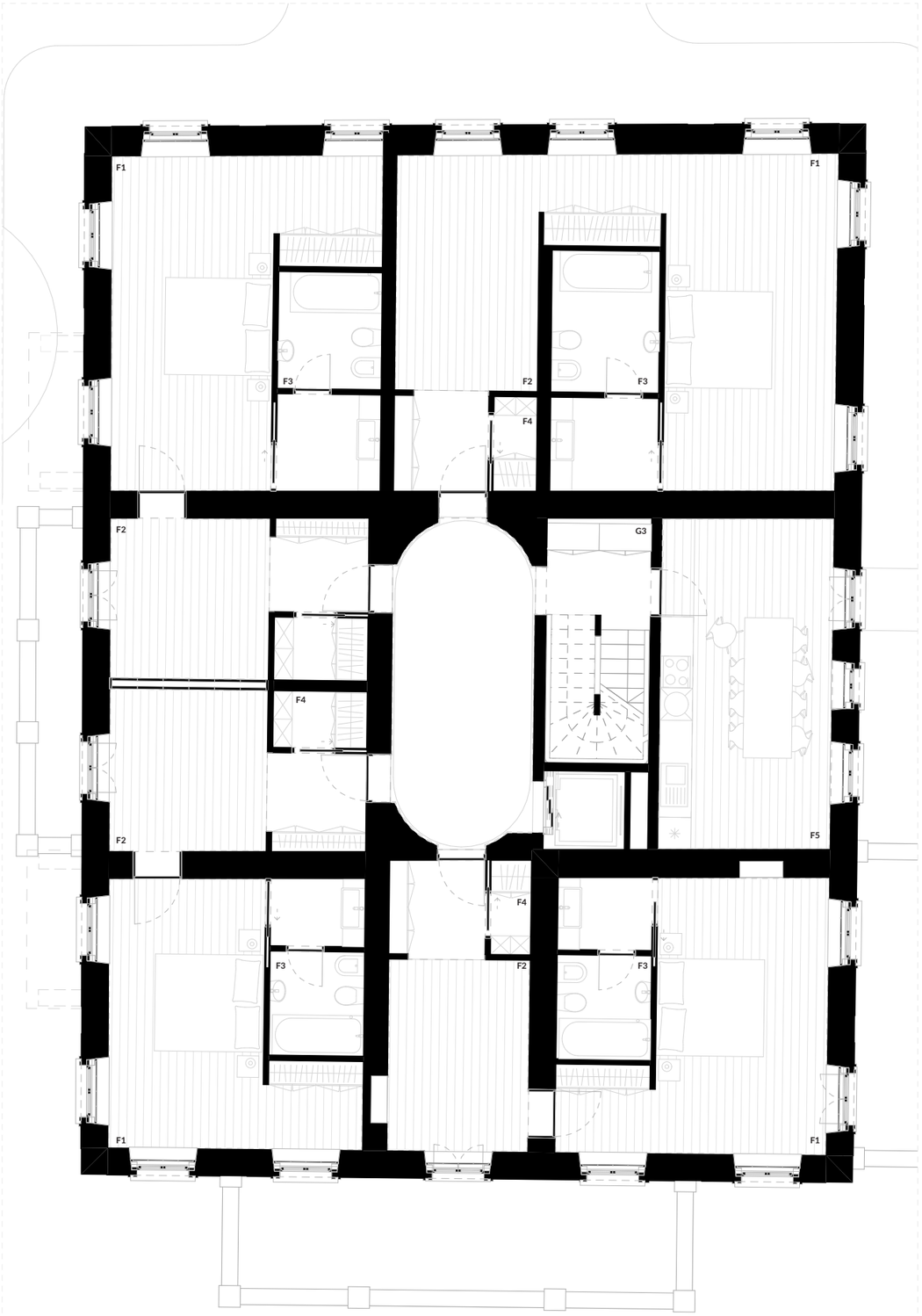
C. ESPAÇOS PRINCIPAIS
C1 Teatro
C2 Workshop
C3 Sala de Apoio
C4 Salas de aula

D. NUCLEO EXPOSITIVO
D1 Espaço expositivo
D2 Espaço multimédia

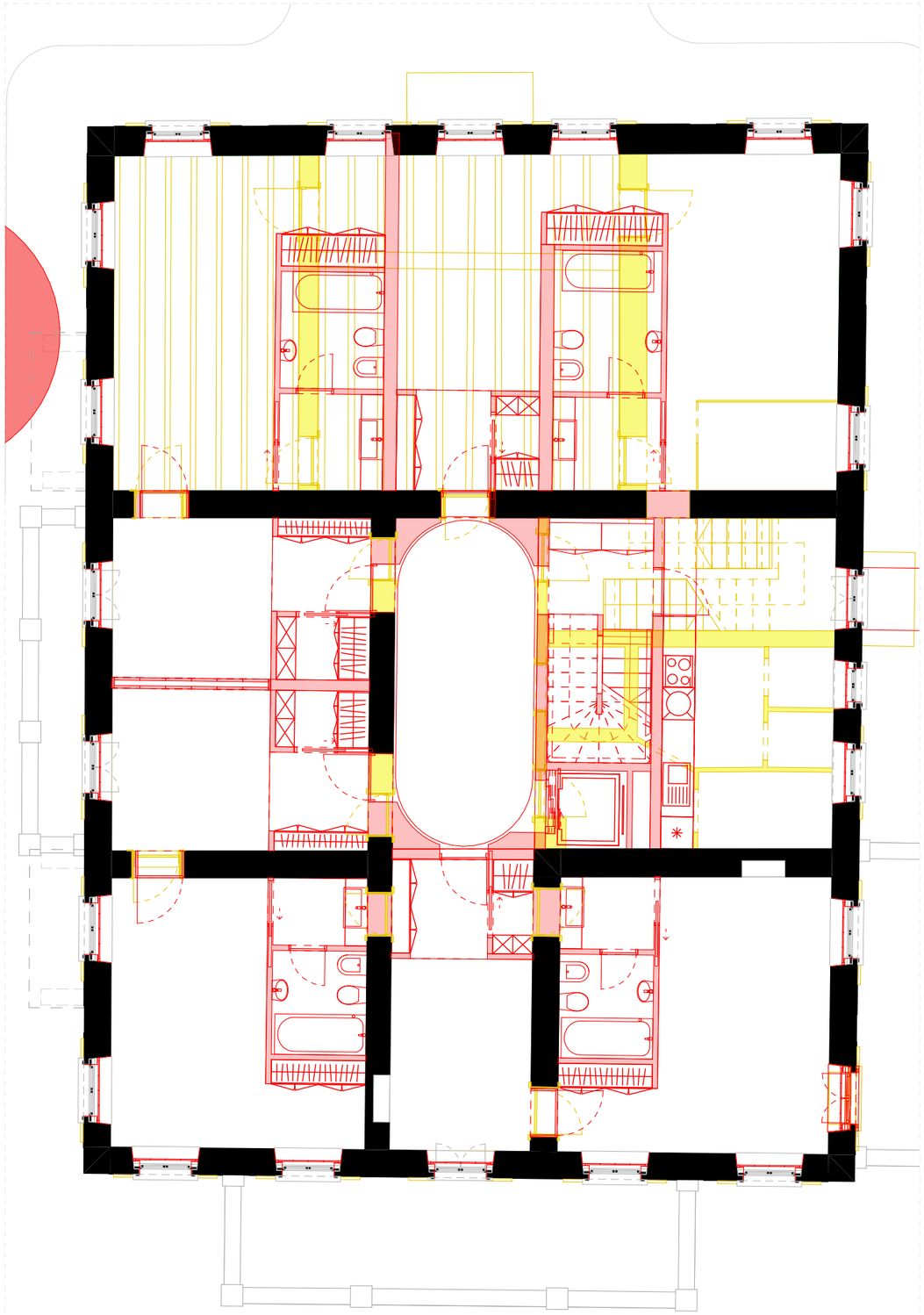
E. SPA
E1 Recepção
E2 Balneários / Vestiário
E3 Sala das Fontes
E4 Salas dos tratamentos
E5 Sauna
E6 Banho Turco
E7 Chuveiros
E8 Piscina Quente
E9 Piscina Temperada
E10 Piscina Fria

F. ALOJAMENTO
F1 Quarto
F2. Atelier
F3 I.S.
F4 Arrumos
F5 Sala de estar comum
F6 Cozinha

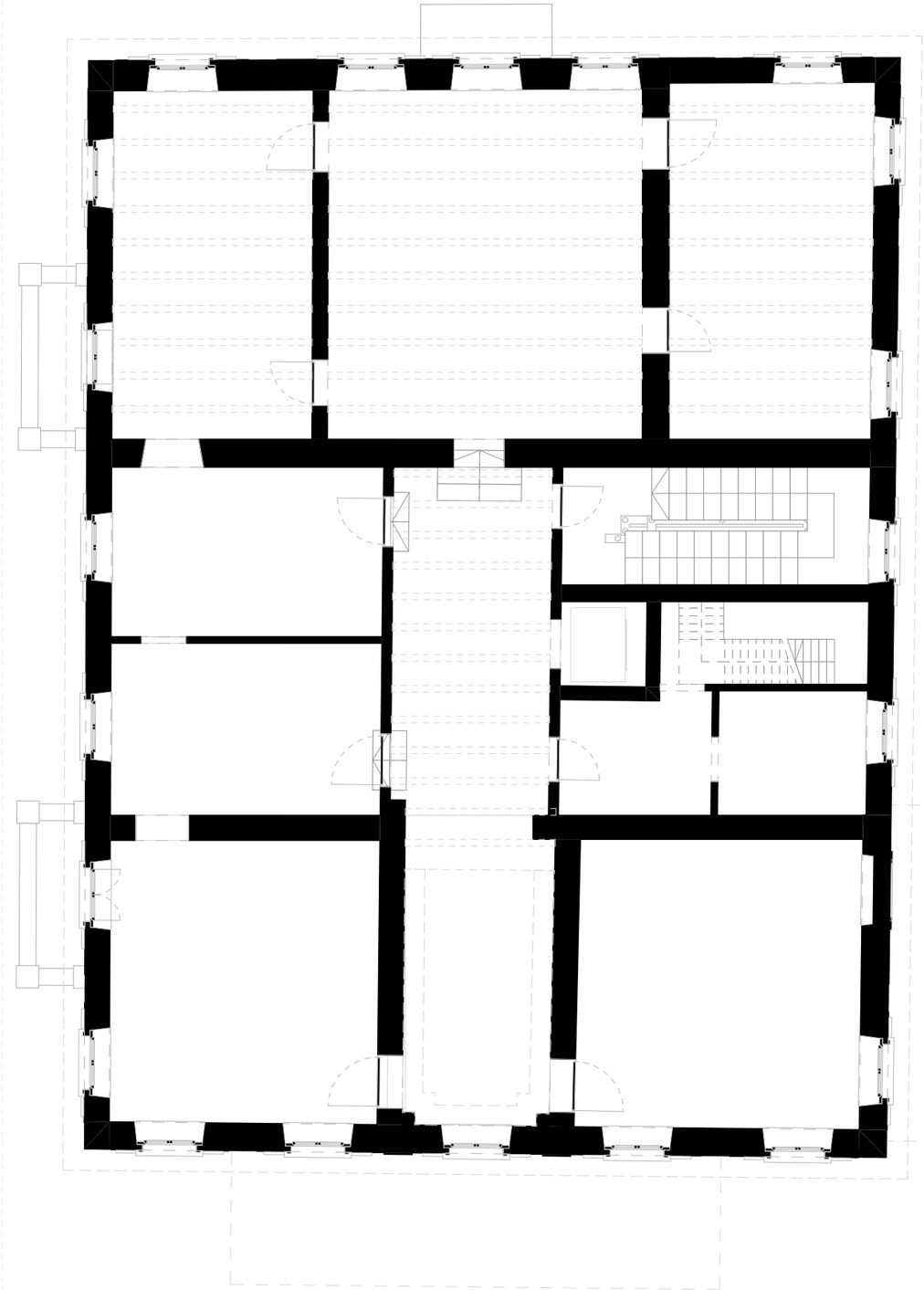
G. ESPAÇOS COMPLEMENTARES
G1 Armazém
G2 Balneário/Vestiário do pessoal
G3 Arrumos e serviço
G4 Cargas e descargas
G5 Área técnica



Proposta 1:100 0 1 2 3 4 5 6 7 N Planta da Villa Piso 1



Vermelhos e Amarelos 1:100 0 1 2 3 4 5 6 7 N Planta da Villa Piso 1



Existente

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7

Planta da Villa Piso 2

A. ÁREA PUBLICA
A1 Átrio
A2 Recepção | Portaria
A3 Instalações sanitárias públicas
A4 Sala de estar
A5 Restaurante
A6 Cozinha
A7 Bar
A8 Café
A9 Copa de apoio ao bar

B. ADMINISTRAÇÃO E ÁREA ADMINISTRATIVA
B1 Gabinete da administração
B2 Arquivo
B3 Instalações sanitárias do pessoal

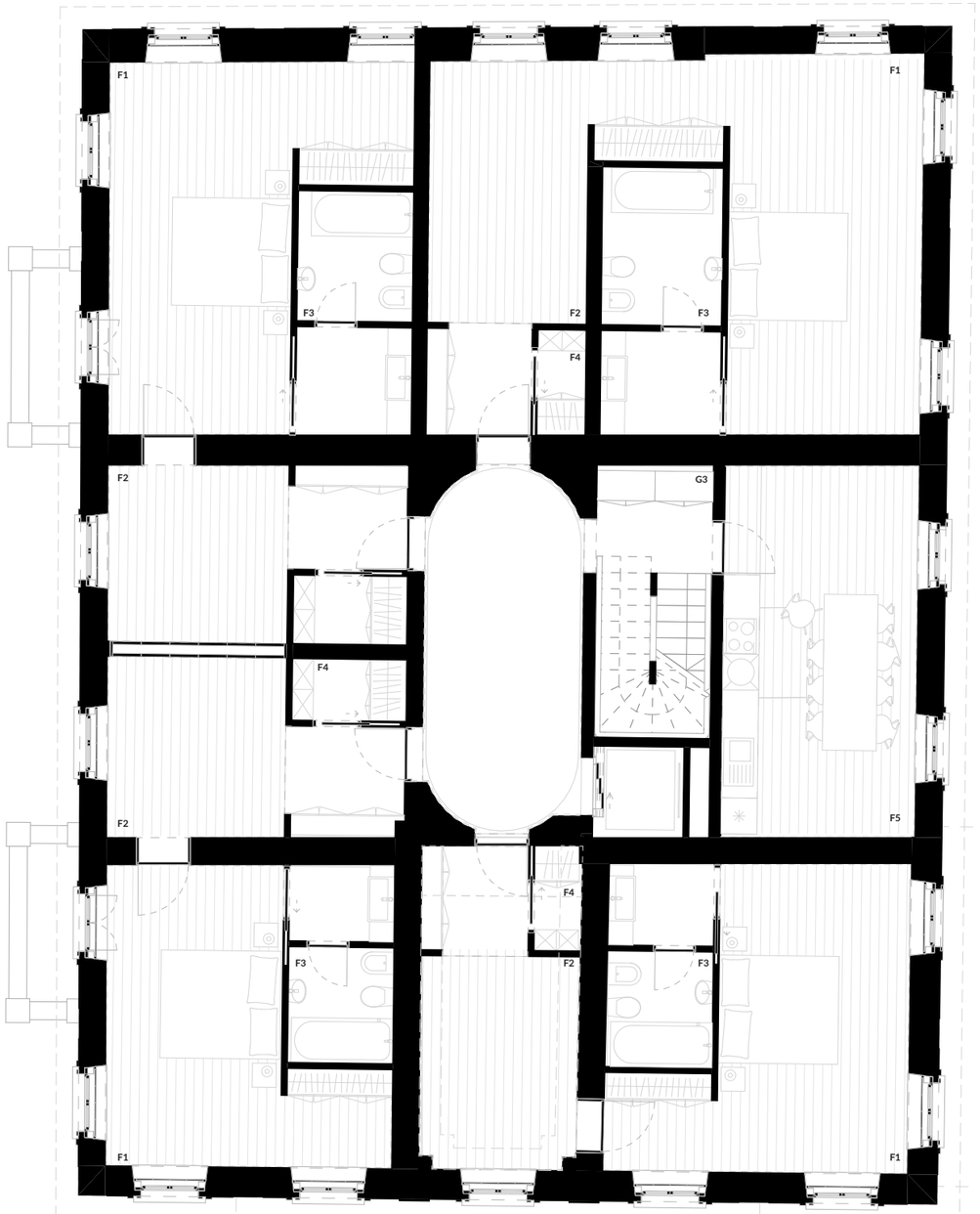
C. ESPAÇOS PRINCIPAIS
C1 Teatro
C2 Workshop
C3 Sala de Apoio
C4 Salas de aula

D. NUCLEO EXPOSITIVO
D1 Espaço expositivo
D2 Espaço multimédia

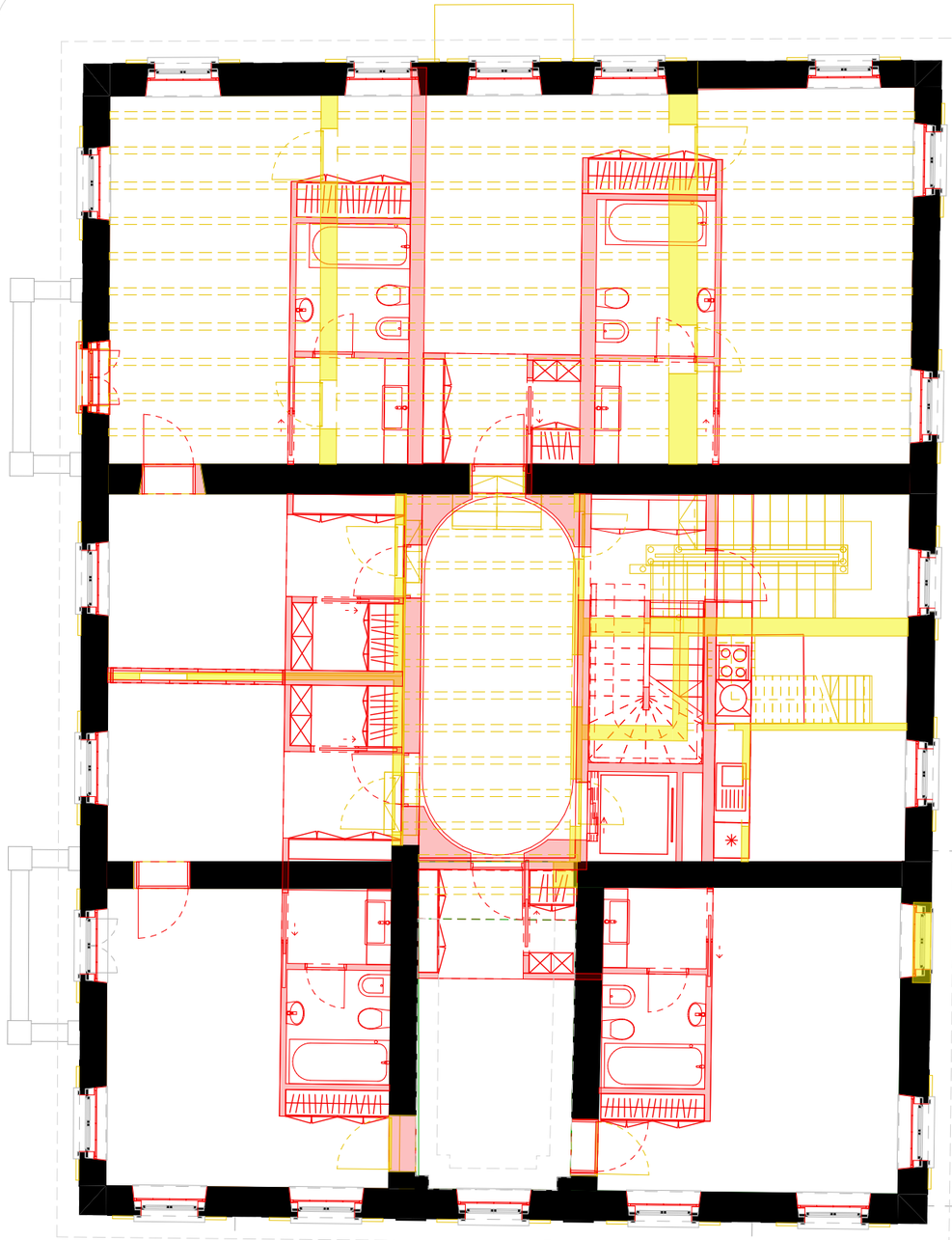
E. SPA
E1 Recepção
E2 Balneários / Vestiário
E3 Sala das Fontes
E4 Salas dos tratamentos
E5 Sauna
E6 Banho Turco
E7 Chuveiros
E8 Piscina Quente
E9 Piscina Temperada
E10 Piscina Fria

F. ALOJAMENTO
F1 Quarto
F2. Atelier
F3 I.S.
F4 Arrumos
F5 Sala de estar comum
F6 Cozinha

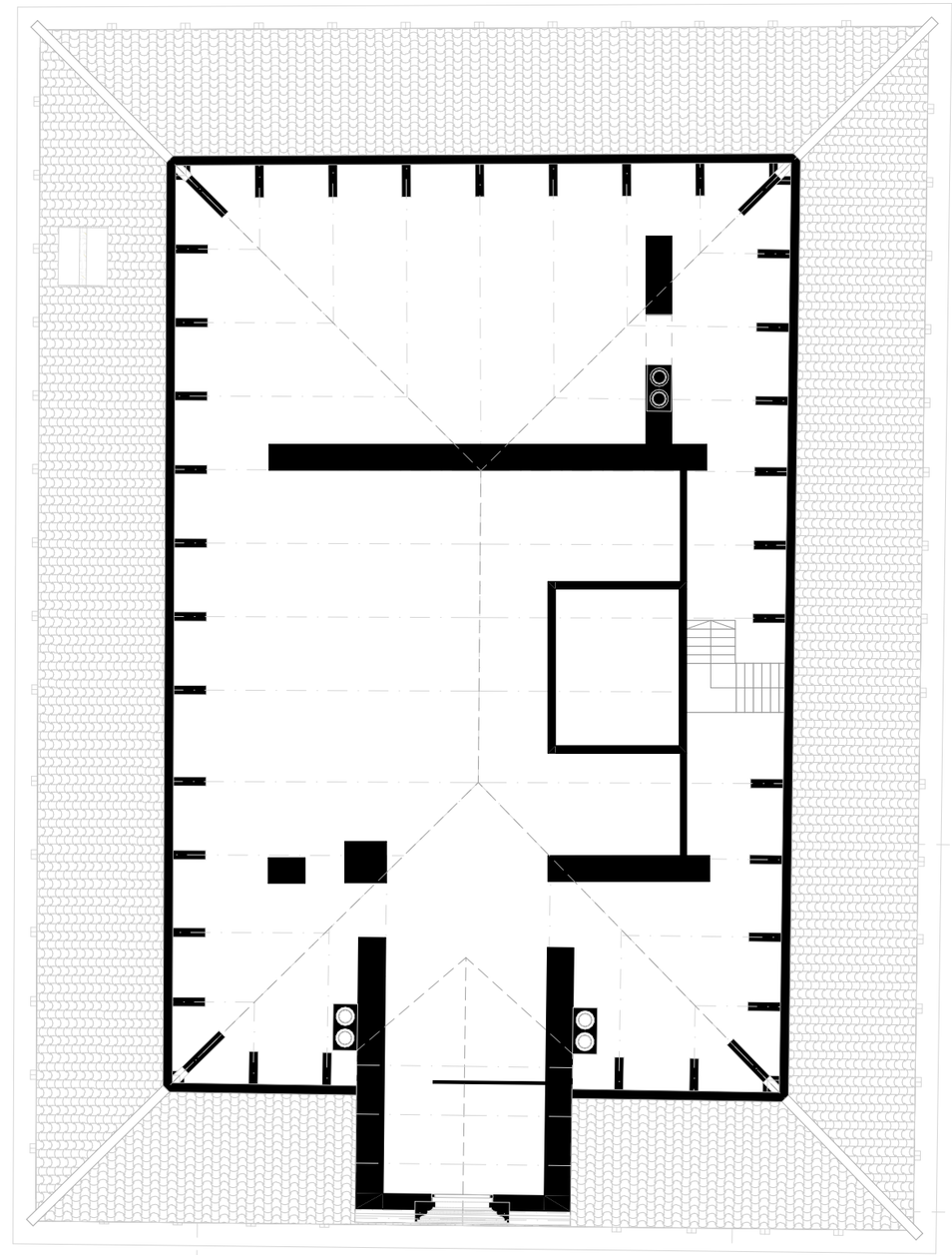
G. ESPAÇOS COMPLEMENTARES
G1 Armazém
G2 Balneário/Vestiário do pessoal
G3 Arrumos e serviço
G4 Cargas e descargas
G5 Área técnica



Proposta 1:100 0 1 2 3 4 5 6 7 N Planta da Villa Piso 2



Vermelhos e Amarelos 1:100 0 1 2 3 4 5 6 7 N Planta da Villa Piso 2



Existente

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7

N

Planta da Villa Piso 3

A. ÁREA PUBLICA
A1 Átrio
A2 Recepção | Portaria
A3 Instalações sanitárias públicas
A4 Sala de estar
A5 Restaurante
A6 Cozinha
A7 Bar
A8 Café
A9 Copa de apoio ao bar

B. ADMINISTRAÇÃO E ÁREA ADMINISTRATIVA
B1 Gabinete da administração
B2 Arquivo
B3 Instalações sanitárias do pessoal

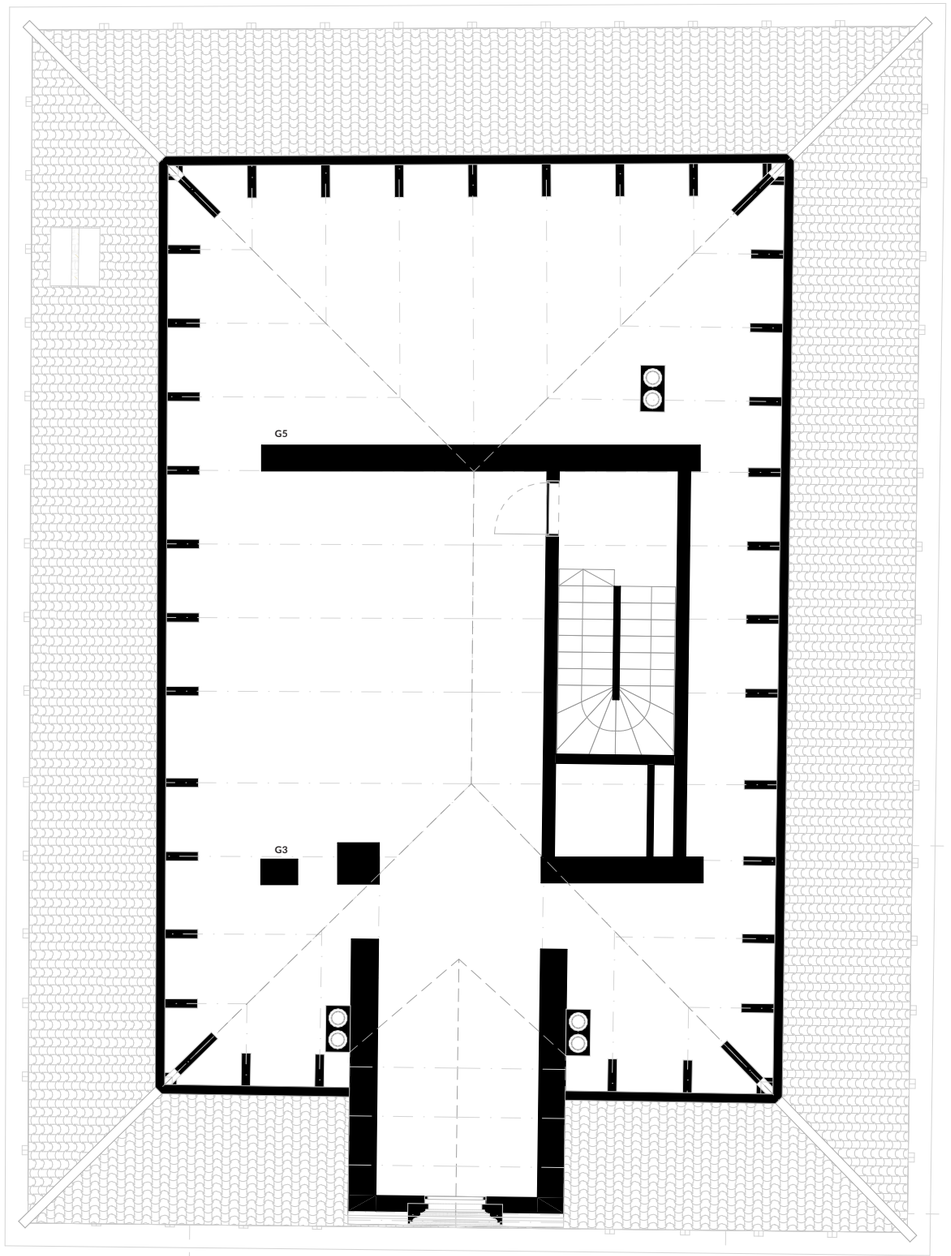
C. ESPAÇOS PRINCIPAIS
C1 Teatro
C2 Workshop
C3 Sala de Apoio
C4 Salas de aula

D. NUCLEO EXPOSITIVO
D1 Espaço expositivo
D2 Espaço multimédia

E. SPA
E1 Recepção
E2 Balneários / Vestiário
E3 Sala das Fontes
E4 Salas dos tratamentos
E5 Sauna
E6 Banho Turco
E7 Chuveiros
E8 Piscina Quente
E9 Piscina Temperada
E10 Piscina Fria

F. ALOJAMENTO
F1 Quarto
F2. Atelier
F3 I.S.
F4 Arrumos
F5 Sala de estar comum
F6 Cozinha

G. ESPAÇOS COMPLEMENTARES
G1 Armazém
G2 Balneário/Vestiário do pessoal
G3 Arrumos e serviço
G4 Cargas e descargas
G5 Área técnica



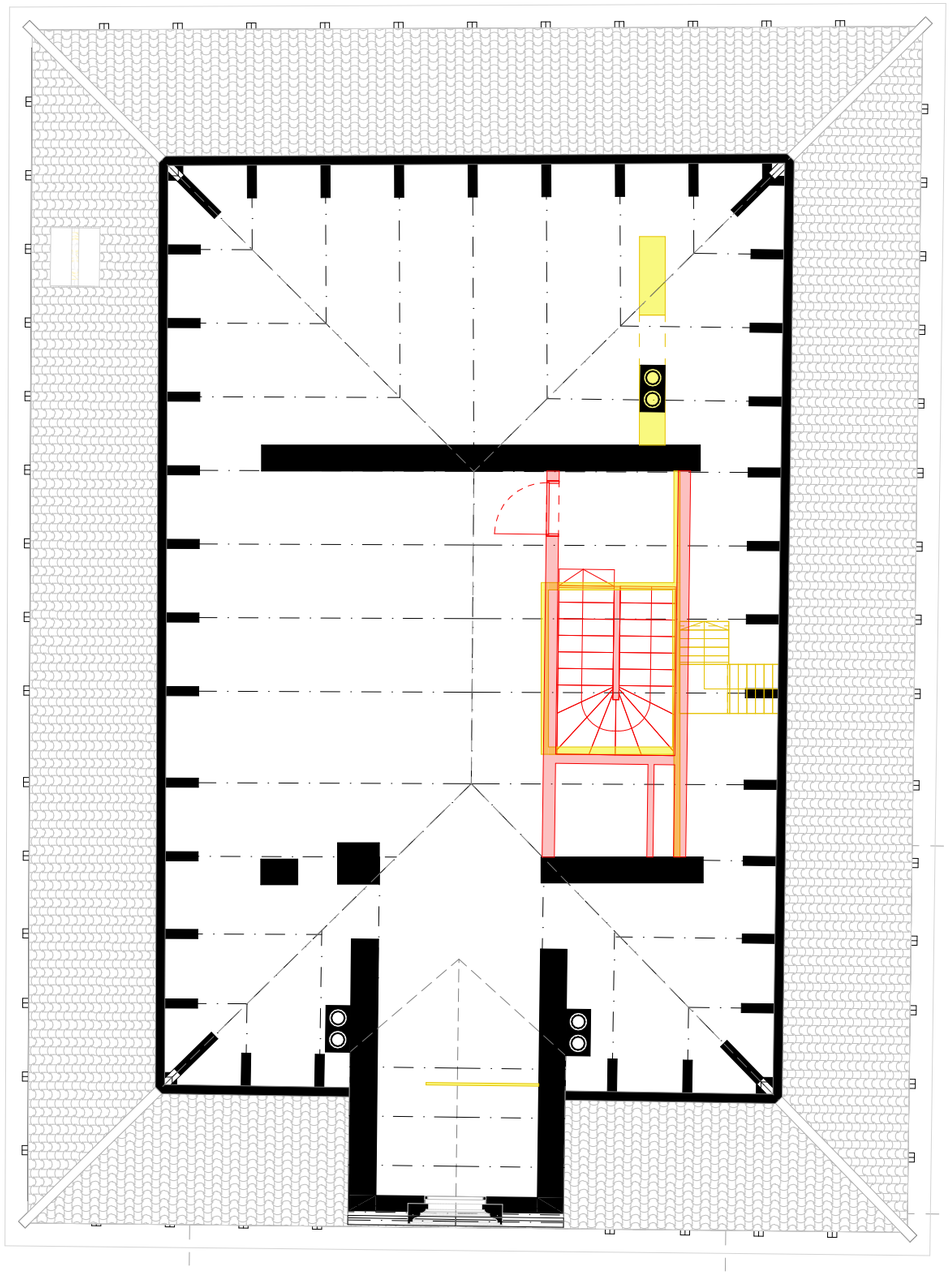
Proposta

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7

N

Planta da Villa Piso 3



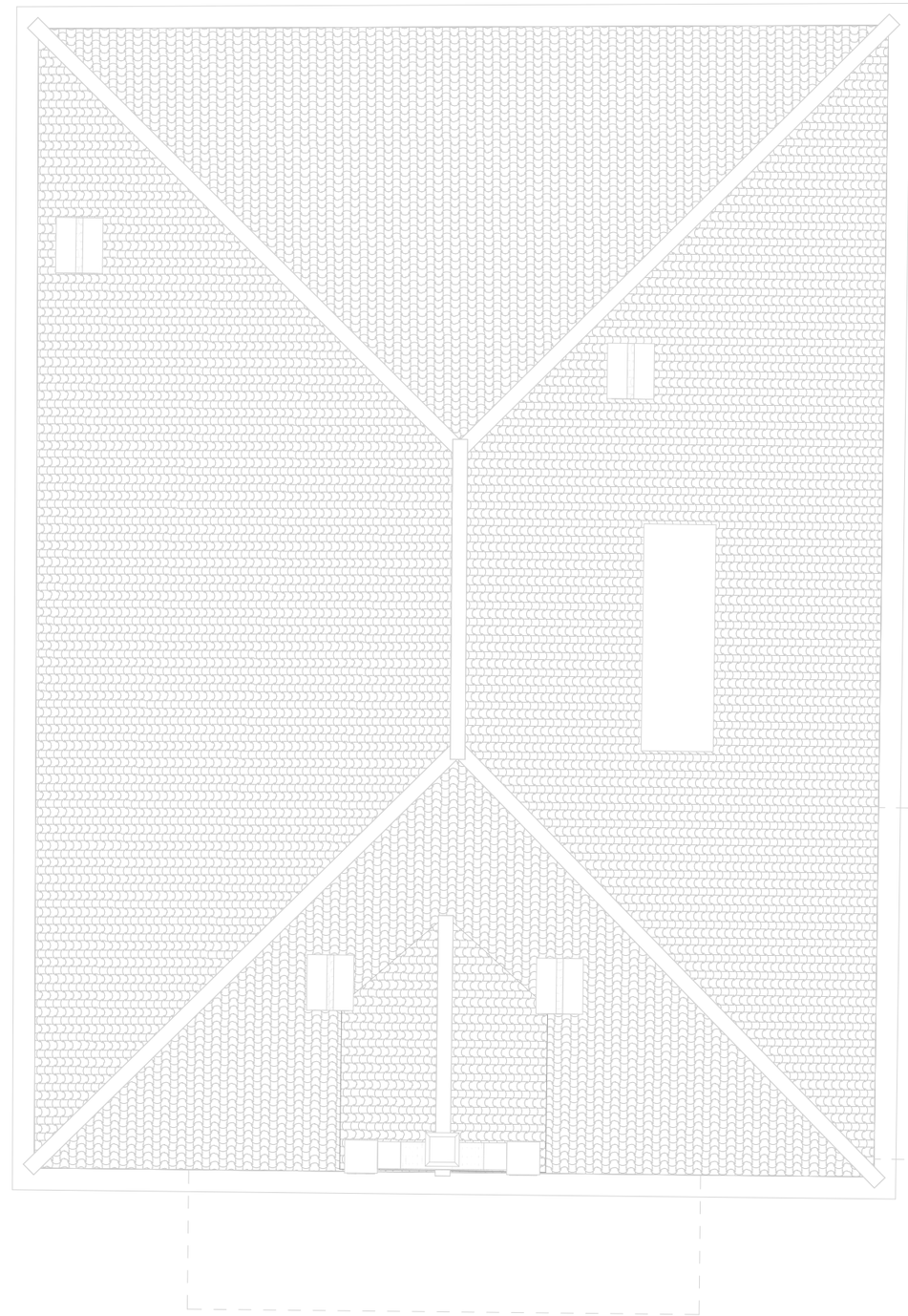
Vermelhos e Amarelos

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7

N

Planta da Villa Piso 3



Existente

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7

N

Planta da Villa Piso 4

A. ÁREA PUBLICA
A1 Átrio
A2 Recepção | Portaria
A3 Instalações sanitárias públicas
A4 Sala de estar
A5 Restaurante
A6 Cozinha
A7 Bar
A8 Café
A9 Copa de apoio ao bar

B. ADMINISTRAÇÃO E ÁREA ADMINISTRATIVA
B1 Gabinete da administração
B2 Arquivo
B3 Instalações sanitárias do pessoal

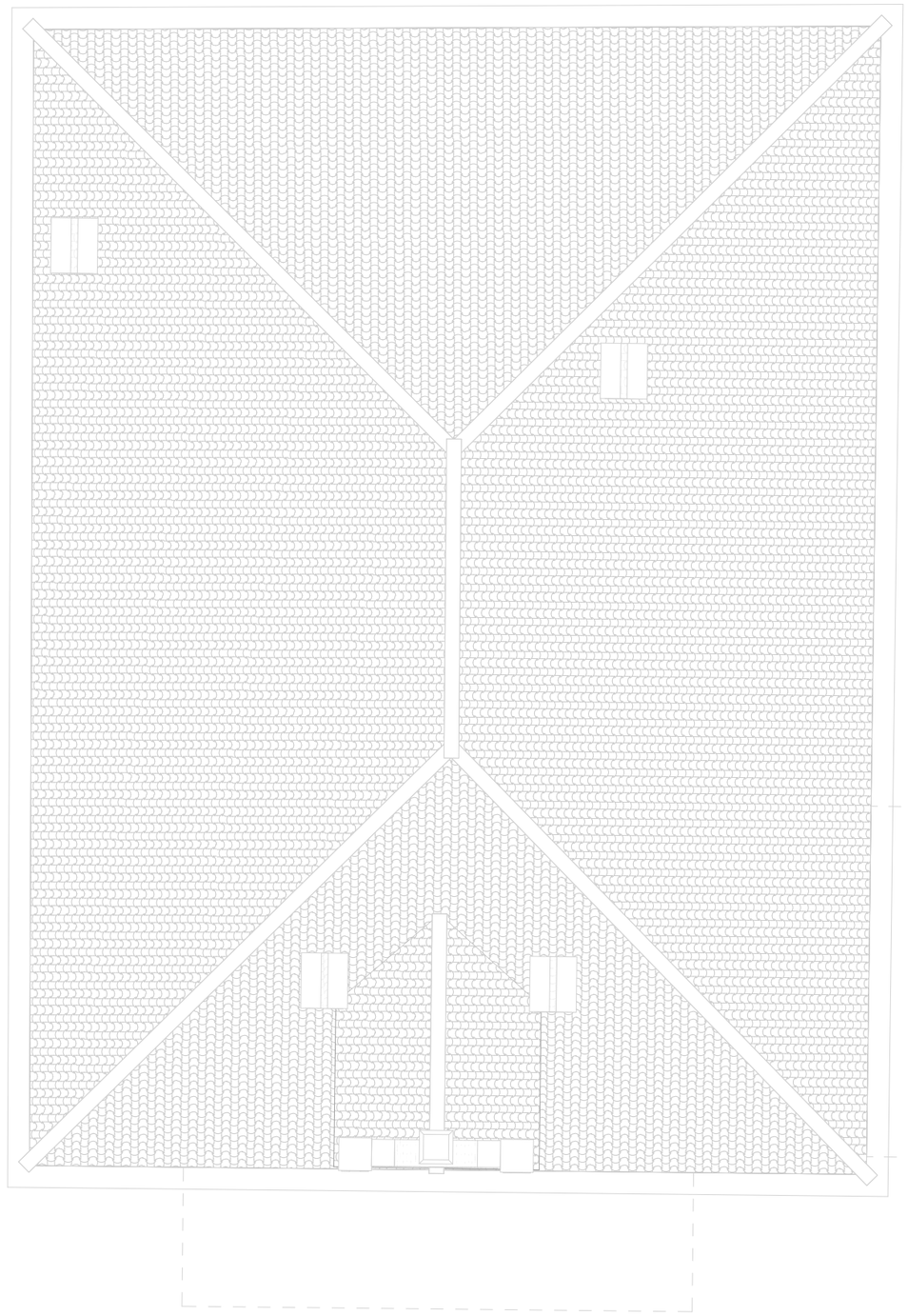
C. ESPAÇOS PRINCIPAIS
C1 Teatro
C2 Workshop
C3 Sala de Apoio
C4 Salas de aula

D. NUCLEO EXPOSITIVO
D1 Espaço expositivo
D2 Espaço multimédia

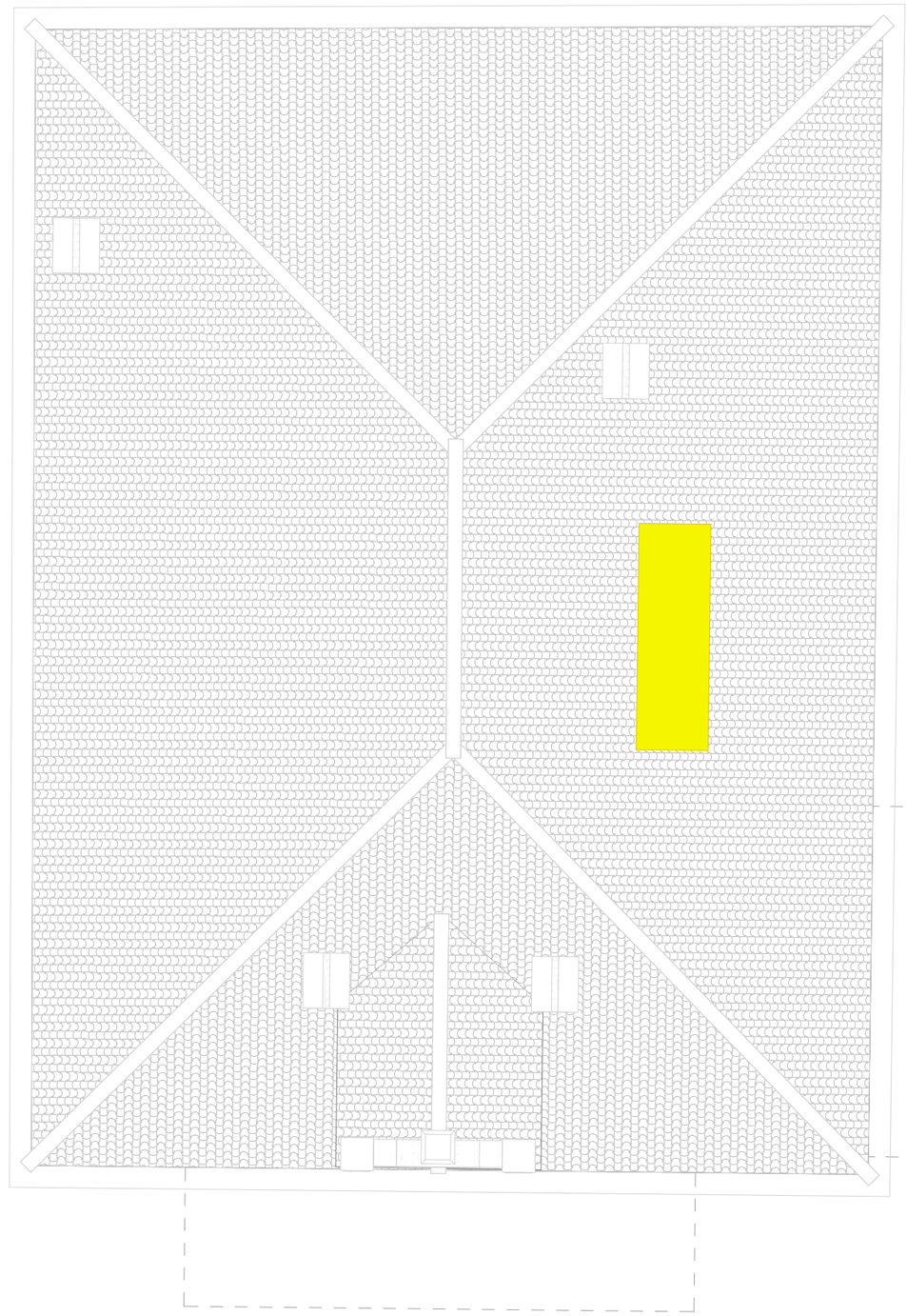
E. SPA
E1 Recepção
E2 Balneários / Vestiário
E3 Sala das Fontes
E4 Salas dos tratamentos
E5 Sauna
E6 Banho Turco
E7 Chuveiros
E8 Piscina Quente
E9 Piscina Temperada
E10 Piscina Fria

F. ALOJAMENTO
F1 Quarto
F2. Atelier
F3 I.S.
F4 Arrumos
F5 Sala de estar comum
F6 Cozinha

G. ESPAÇOS COMPLEMENTARES
G1 Armazém
G2 Balneário/Vestiário do pessoal
G3 Arrumos e serviço
G4 Cargas e descargas
G5 Área técnica

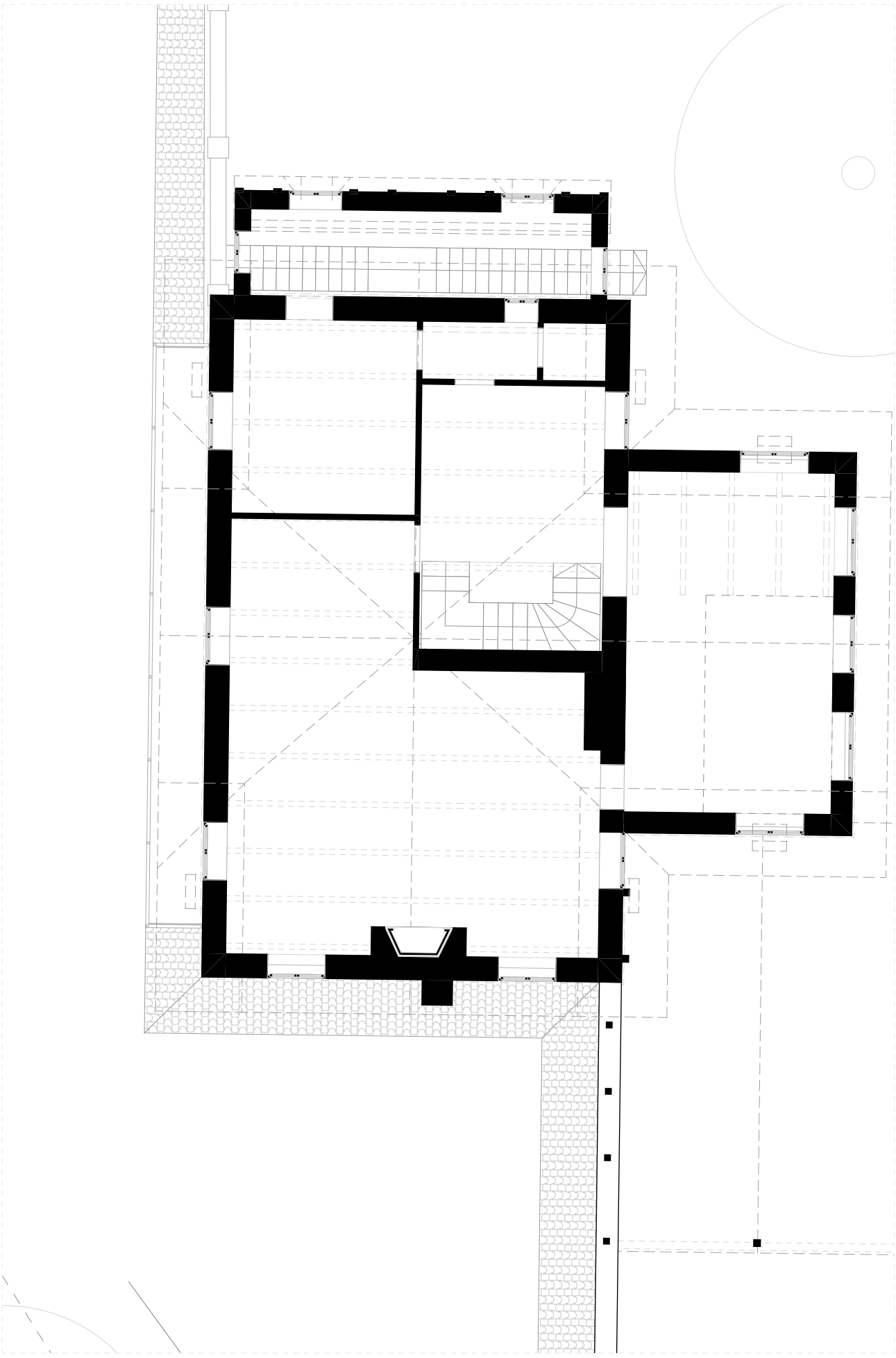


Proposta 1:100 0 1 2 3 4 5 6 7 N Planta da Villa Piso 4



Vermelhos e Amarelos 1:100 0 1 2 3 4 5 6 7 N Planta da Villa Piso 4

Estruturas Anexas 1:100



Existente

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7

N

Planta do Anexo Piso 0

A. ÁREA PUBLICA
A1 Átrio
A2 Recepção | Portaria
A3 Instalações sanitárias públicas
A4 Sala de estar
A5 Restaurante
A6 Cozinha
A7 Bar
A8 Café
A9 Copa de apoio ao bar

B. ADMINISTRAÇÃO E ÁREA ADMINISTRATIVA
B1 Gabinete da administração
B2 Arquivo
B3 Instalações sanitárias do pessoal

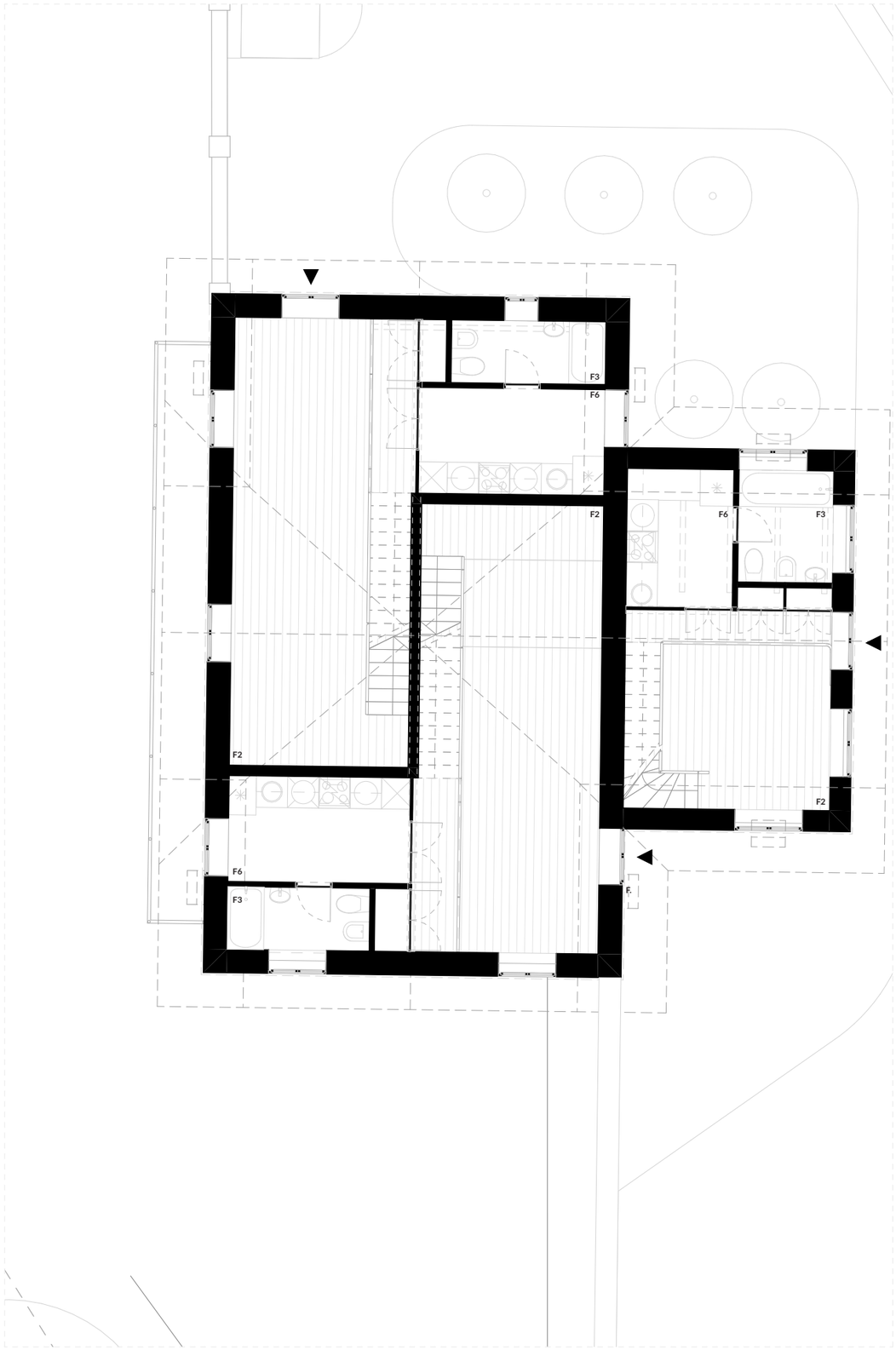
C. ESPAÇOS PRINCIPAIS
C1 Teatro
C2 Workshop
C3 Sala de Apoio
C4 Salas de aula

D. NUCLEO EXPOSITIVO
D1 Espaço expositivo
D2 Espaço multimédia

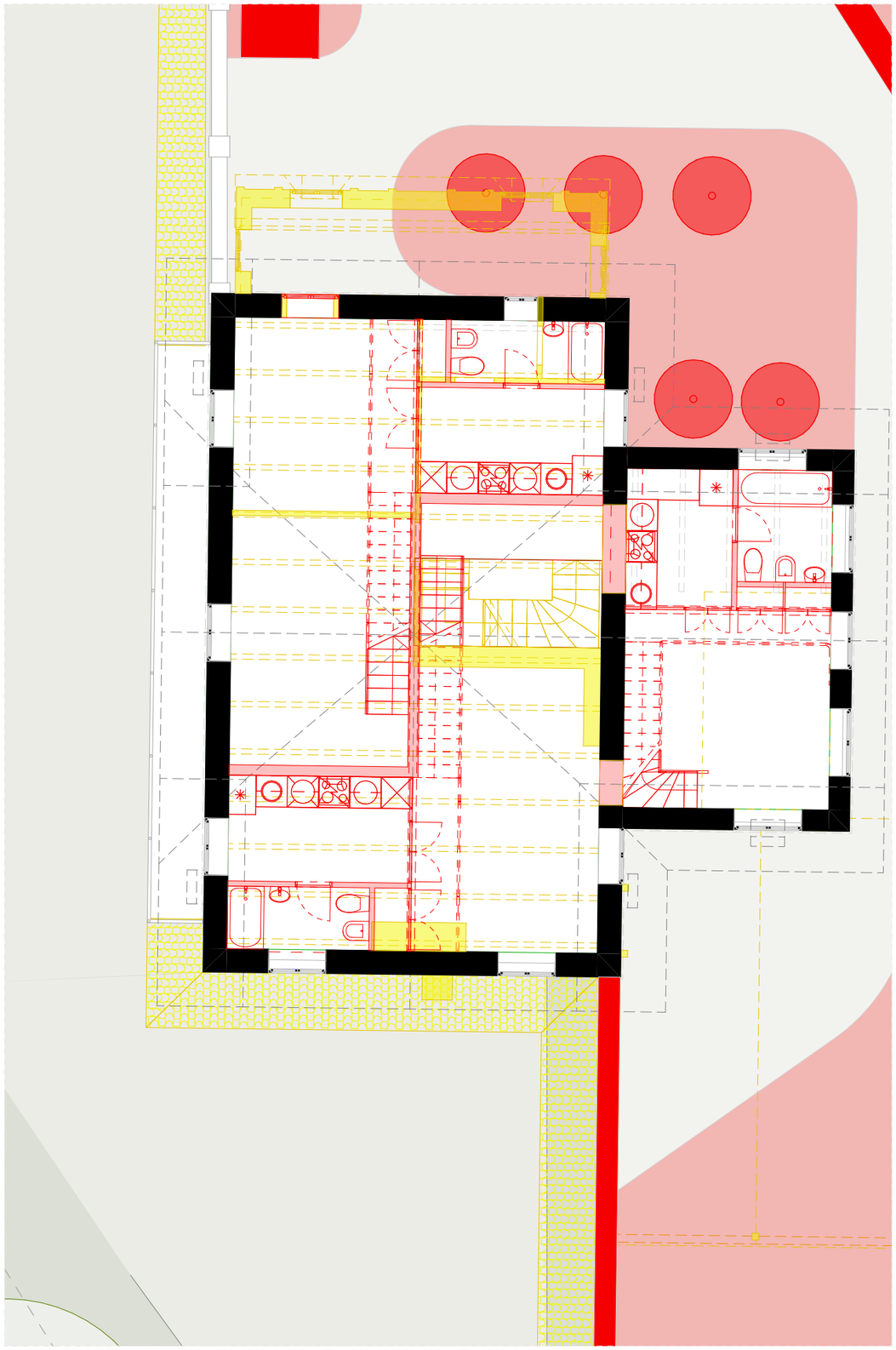
E. SPA
E1 Recepção
E2 Balneários / Vestiário
E3 Sala das Fontes
E4 Salas dos tratamentos
E5 Sauna
E6 Banho Turco
E7 Chuveiros
E8 Piscina Quente
E9 Piscina Temperada
E10 Piscina Fria

F. ALOJAMENTO
F1 Quarto
F2. Atelier
F3 I.S.
F4 Arrumos
F5 Sala de estar comum
F6 Cozinha

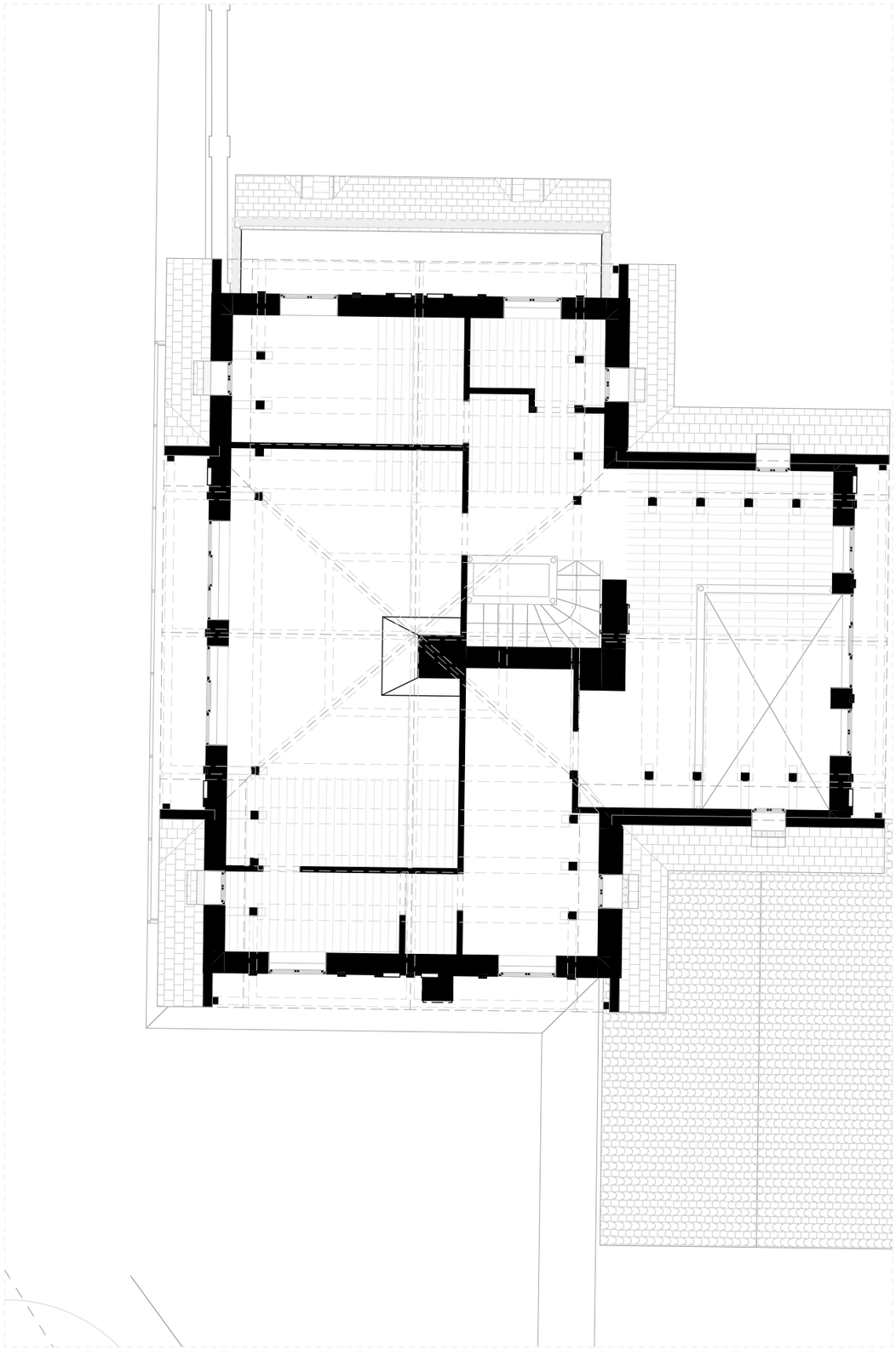
G. ESPAÇOS COMPLEMENTARES
G1 Armazém
G2 Balneário/Vestiário do pessoal
G3 Arrumos e serviço
G4 Cargas e descargas
G5 Área técnica



Proposta 1:100 0 1 2 3 4 5 6 7 N Planta do Anexo Piso 0



Vermelhos e Amarelos 1:100 0 1 2 3 4 5 6 7 N Planta da Villa Piso 0



Existente

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7

N

Planta do Anexo Piso 1

A. ÁREA PUBLICA
A1 Átrio
A2 Recepção | Portaria
A3 Instalações sanitárias públicas
A4 Sala de estar
A5 Restaurante
A6 Cozinha
A7 Bar
A8 Café
A9 Copa de apoio ao bar

B. ADMINISTRAÇÃO E ÁREA ADMINISTRATIVA
B1 Gabinete da administração
B2 Arquivo
B3 Instalações sanitárias do pessoal

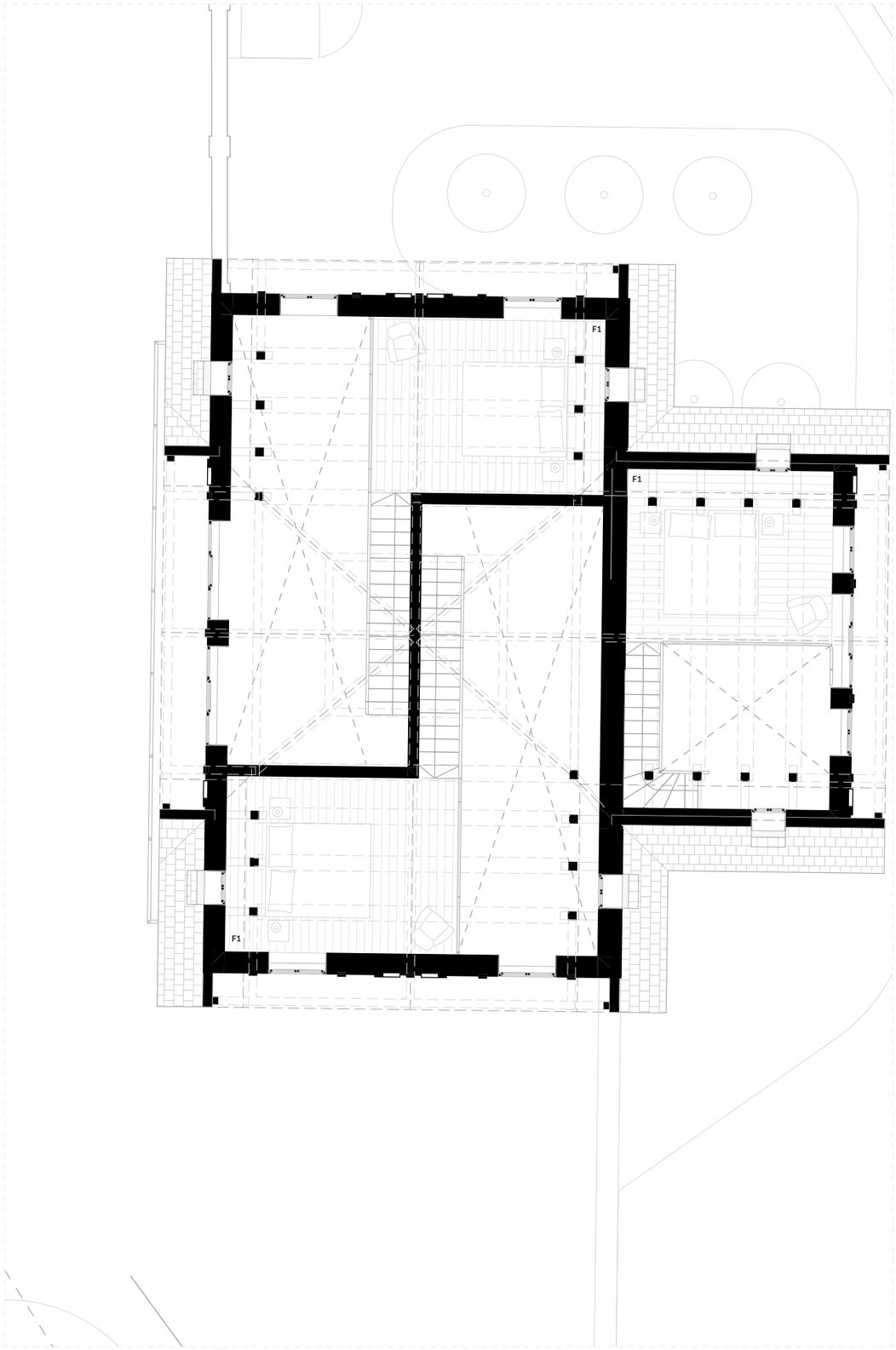
C. ESPAÇOS PRINCIPAIS
C1 Teatro
C2 Workshop
C3 Sala de Apoio
C4 Salas de aula

D. NUCLEO EXPOSITIVO
D1 Espaço expositivo
D2 Espaço multimédia

E. SPA
E1 Recepção
E2 Balneários / Vestiário
E3 Sala das Fontes
E4 Salas dos tratamentos
E5 Sauna
E6 Banho Turco
E7 Chuveiros
E8 Piscina Quente
E9 Piscina Temperada
E10 Piscina Fria

F. ALOJAMENTO
F1 Quarto
F2. Atelier
F3 I.S.
F4 Arrumos
F5 Sala de estar comum
F6 Cozinha

G. ESPAÇOS COMPLEMENTARES
G1 Armazém
G2 Balneário/Vestiário do pessoal
G3 Arrumos e serviço
G4 Cargas e descargas
G5 Área técnica



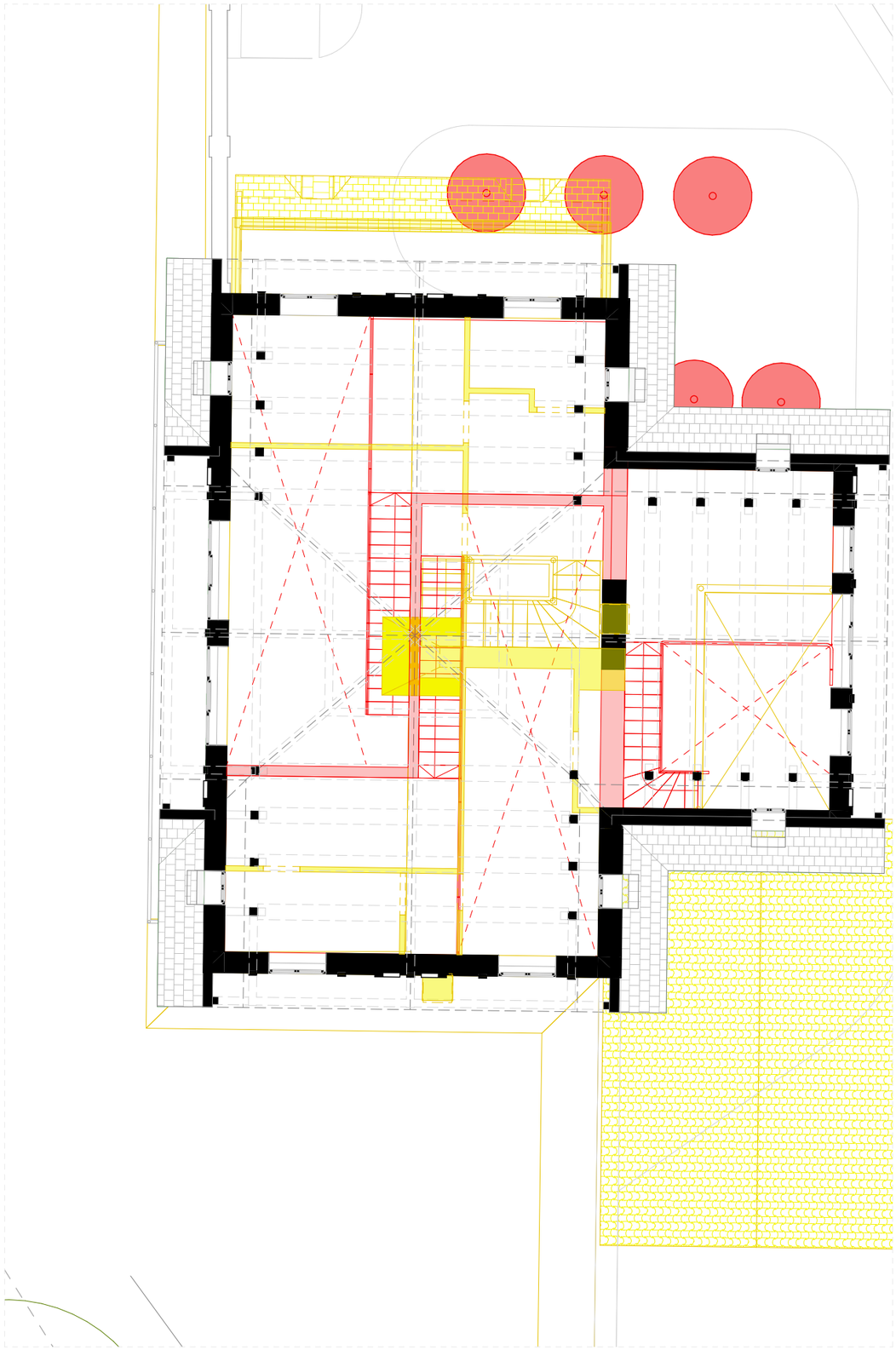
Proposta

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7

N

Planta do Anexo Piso 1



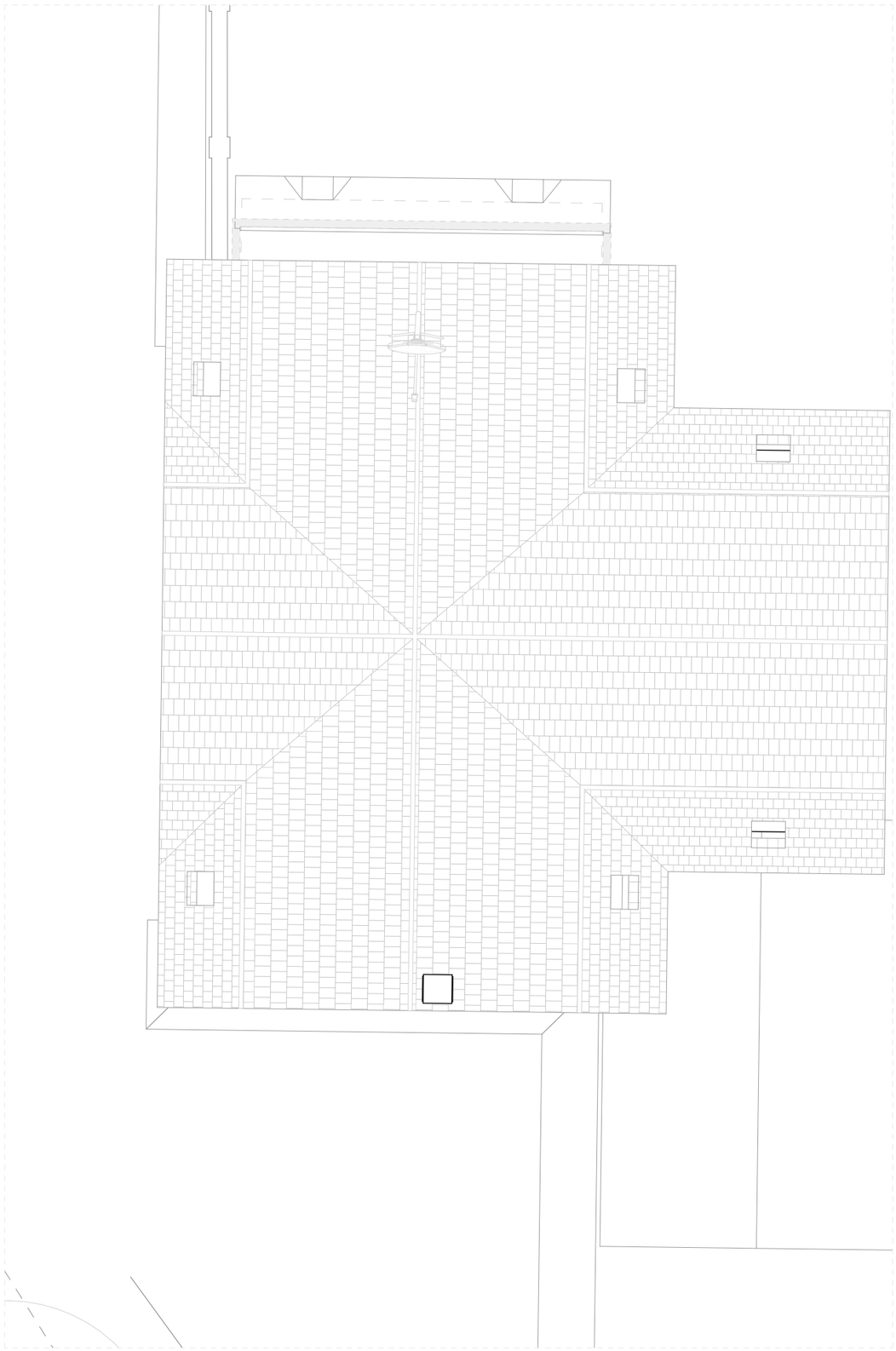
Vermelhos e Amarelos

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7

N

Planta da Villa Piso 1



Existente

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7

N

Planta do Anexo Piso 2

A. ÁREA PUBLICA
A1 Átrio
A2 Recepção | Portaria
A3 Instalações sanitárias públicas
A4 Sala de estar
A5 Restaurante
A6 Cozinha
A7 Bar
A8 Café
A9 Copa de apoio ao bar

B. ADMINISTRAÇÃO E ÁREA ADMINISTRATIVA
B1 Gabinete da administração
B2 Arquivo
B3 Instalações sanitárias do pessoal

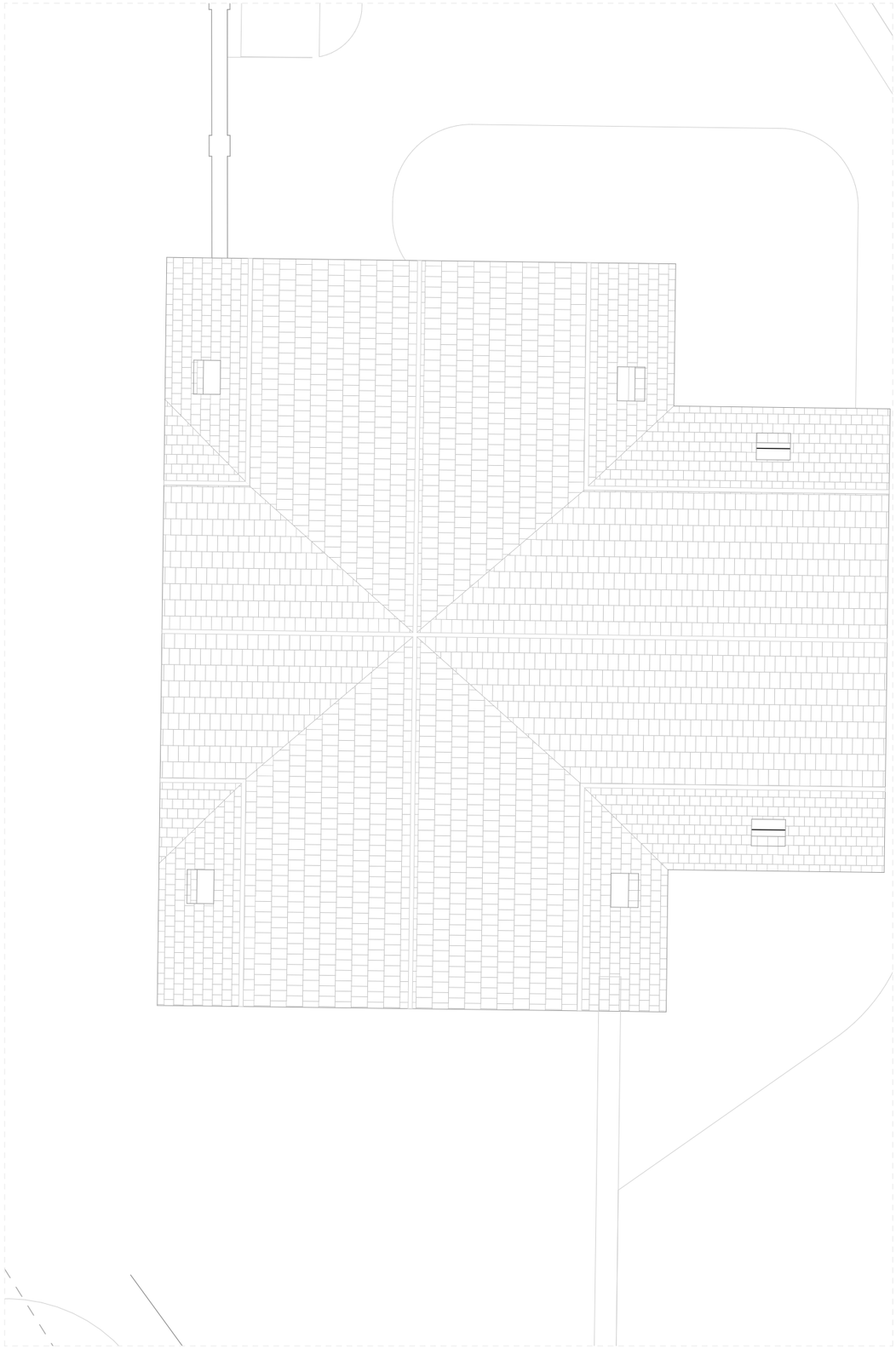
C. ESPAÇOS PRINCIPAIS
C1 Teatro
C2 Workshop
C3 Sala de Apoio
C4 Salas de aula

D. NUCLEO EXPOSITIVO
D1 Espaço expositivo
D2 Espaço multimédia

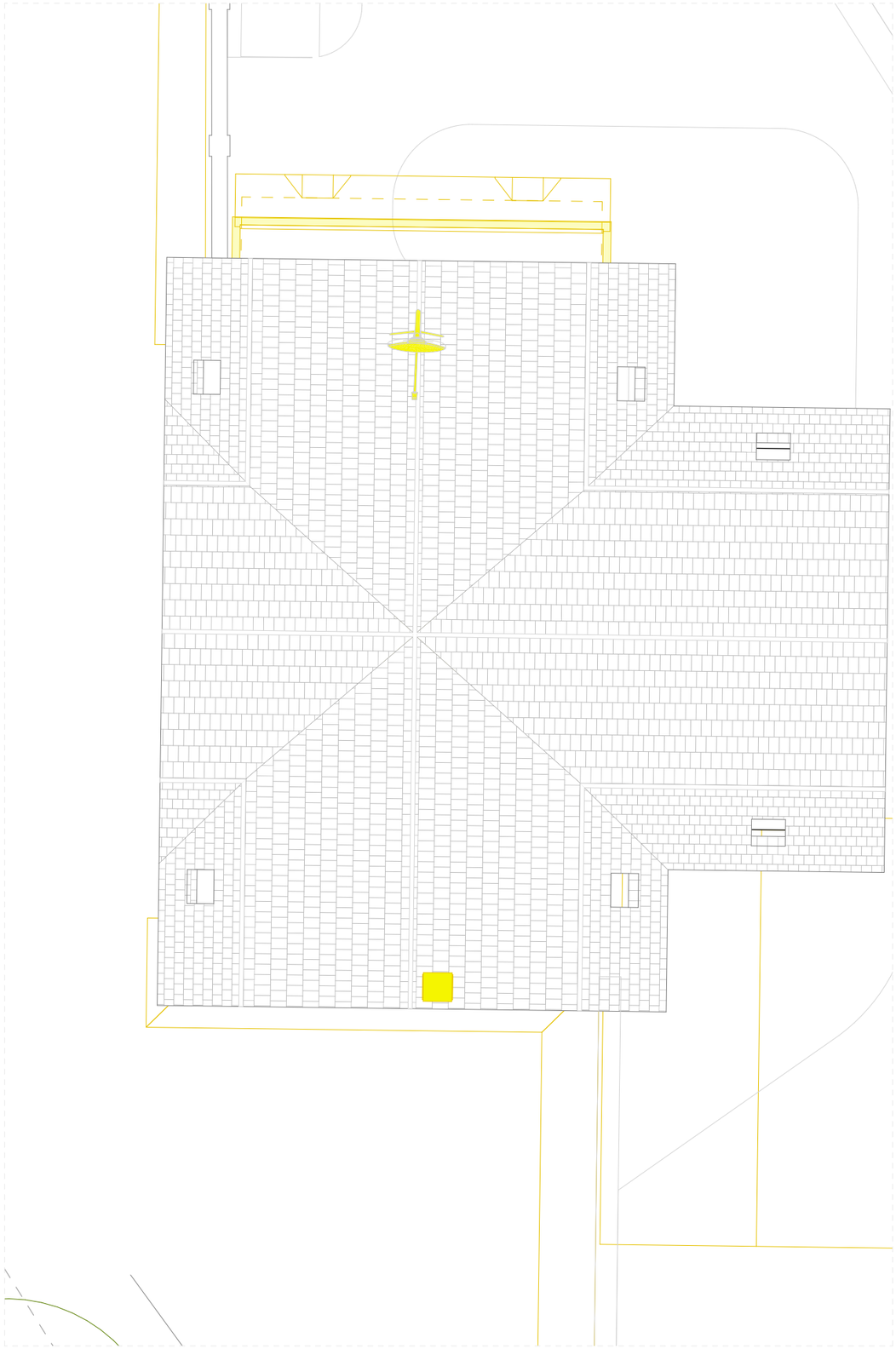
E. SPA
E1 Recepção
E2 Balneários / Vestiário
E3 Sala das Fontes
E4 Salas dos tratamentos
E5 Sauna
E6 Banho Turco
E7 Chuveiros
E8 Piscina Quente
E9 Piscina Temperada
E10 Piscina Fria

F. ALOJAMENTO
F1 Quarto
F2. Atelier
F3 I.S.
F4 Arrumos
F5 Sala de estar comum
F6 Cozinha

G. ESPAÇOS COMPLEMENTARES
G1 Armazém
G2 Balneário/Vestiário do pessoal
G3 Arrumos e serviço
G4 Cargas e descargas
G5 Área técnica

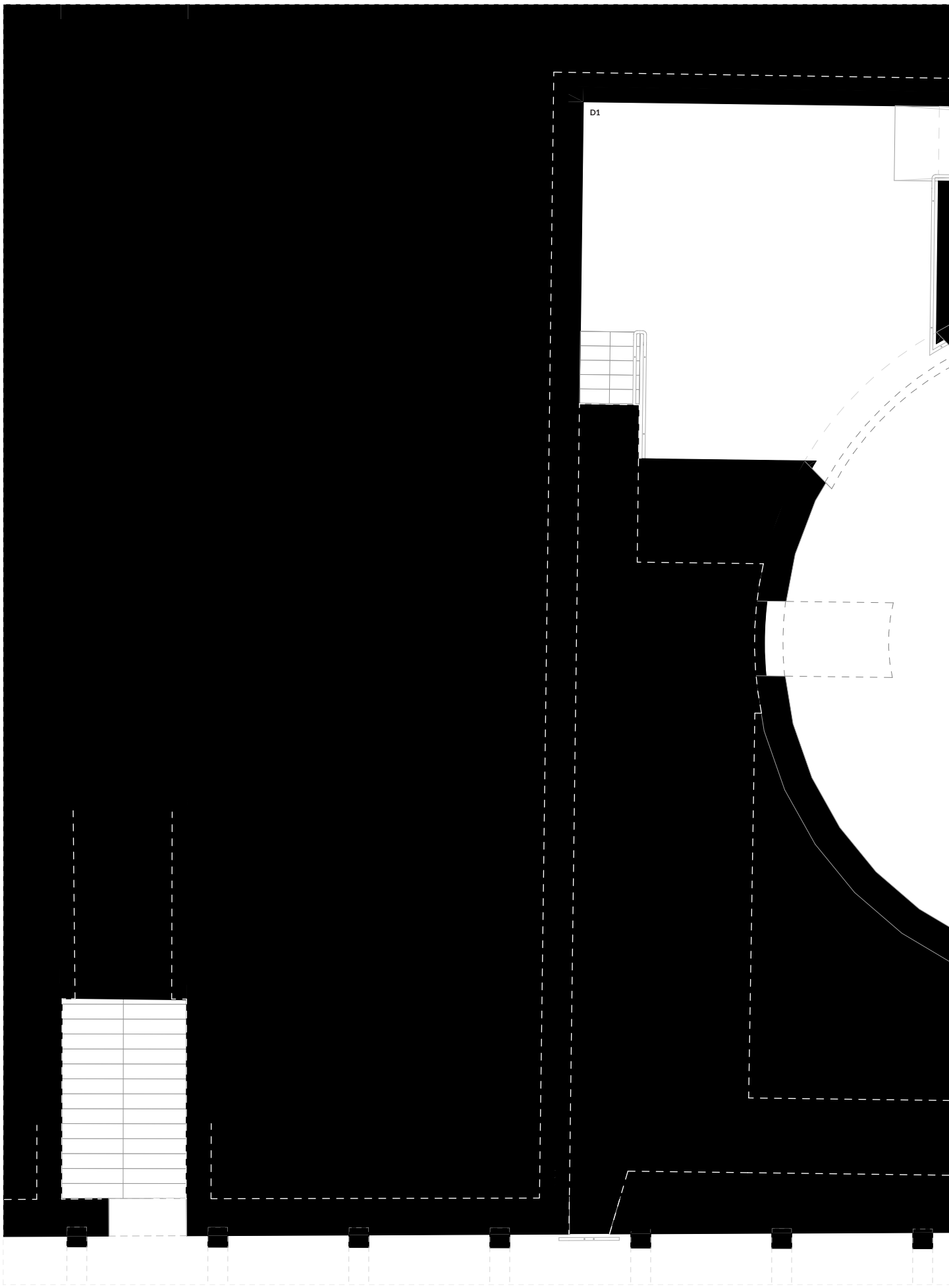


Proposta 1:100 0 1 2 3 4 5 6 7 N Planta do Anexo Piso 2



Vermelhos e Amarelos 1:100 0 1 2 3 4 5 6 7 N Planta da Villa Piso 2

Galeria de Exposiçao 1:100



Proposta

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7

A. ÁREA PUBLICA
A1 Átrio
A2 Recepção | Portaria
A3 Instalações sanitárias públicas
A4 Sala de estar
A5 Restaurante
A6 Cozinha
A7 Bar
A8 Café
A9 Copa de apoio ao bar

B. ADMINISTRAÇÃO E ÁREA ADMINISTRATIVA
B1 Gabinete da administração
B2 Arquivo
B3 Instalações sanitárias do pessoal

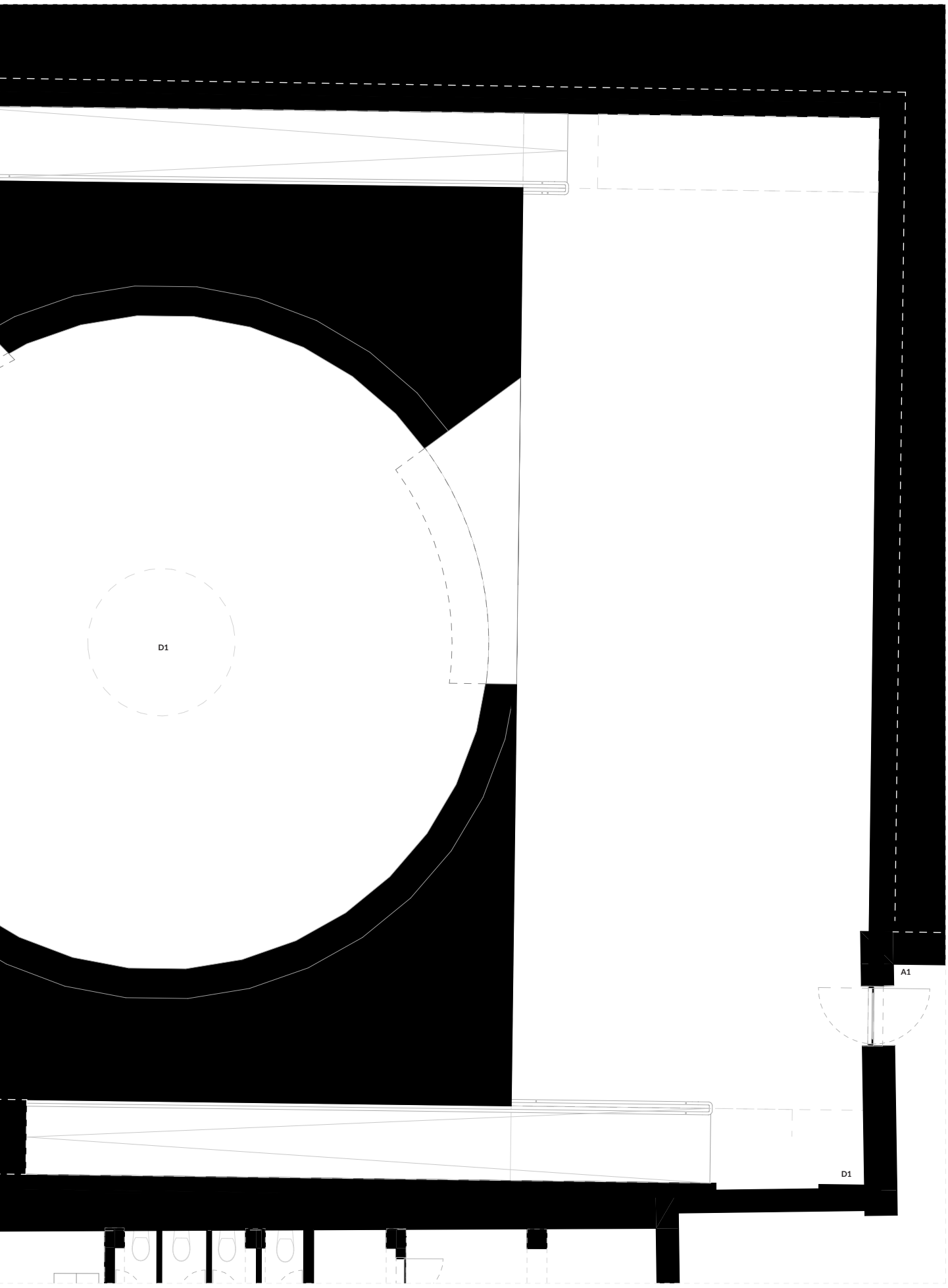
C. ESPAÇOS PRINCIPAIS
C1 Teatro
C2 Workshop
C3 Sala de Apoio
C4 Salas de aula

D. NUCLEO EXPOSITIVO
D1 Espaço expositivo
D2 Espaço multimédia

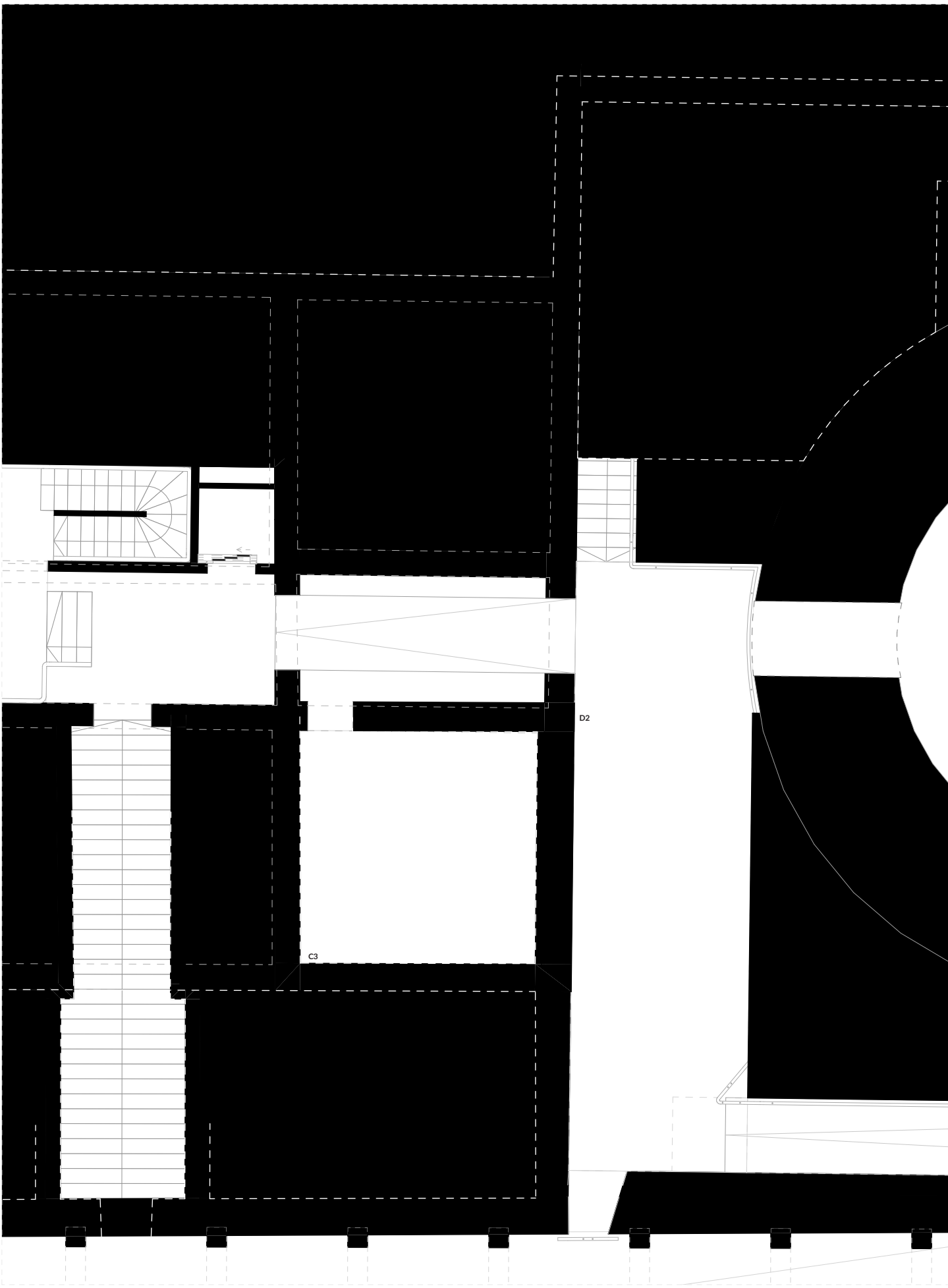
E. SPA
E1 Recepção
E2 Balneários / Vestiário
E3 Sala das Fontes
E4 Salas dos tratamentos
E5 Sauna
E6 Banho Turco
E7 Chuveiros
E8 Piscina Quente
E9 Piscina Temperada
E10 Piscina Fria

F. ALOJAMENTO
F1 Quarto
F2. Atelier
F3 I.S.
F4 Arrumos
F5 Sala de estar comum
F6 Cozinha

G. ESPAÇOS COMPLEMENTARES
G1 Armazém
G2 Balneário/Vestiário do pessoal
G3 Arrumos e serviço
G4 Cargas e descargas
G5 Área técnica



Planta da Galeria de Exposição
Piso -2



Proposta

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7

N

A. ÁREA PUBLICA
A1 Átrio
A2 Recepção | Portaria
A3 Instalações sanitárias públicas
A4 Sala de estar
A5 Restaurante
A6 Cozinha
A7 Bar
A8 Café
A9 Copa de apoio ao bar

B. ADMINISTRAÇÃO E ÁREA ADMINISTRATIVA
B1 Gabinete da administração
B2 Arquivo
B3 Instalações sanitárias do pessoal

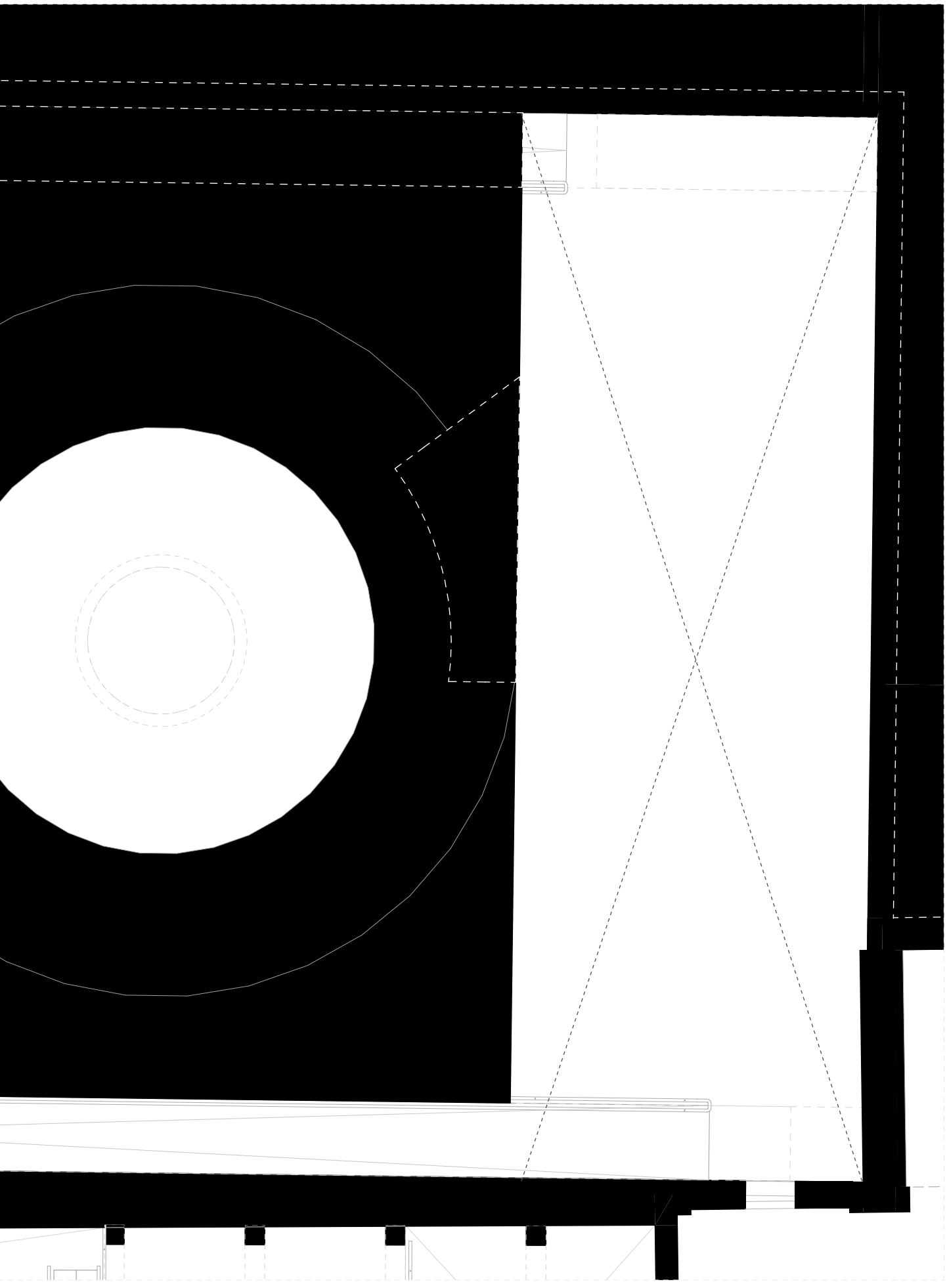
C. ESPAÇOS PRINCIPAIS
C1 Teatro
C2 Workshop
C3 Sala de Apoio
C4 Salas de aula

D. NUCLEO EXPOSITIVO
D1 Espaço expositivo
D2 Espaço multimédia

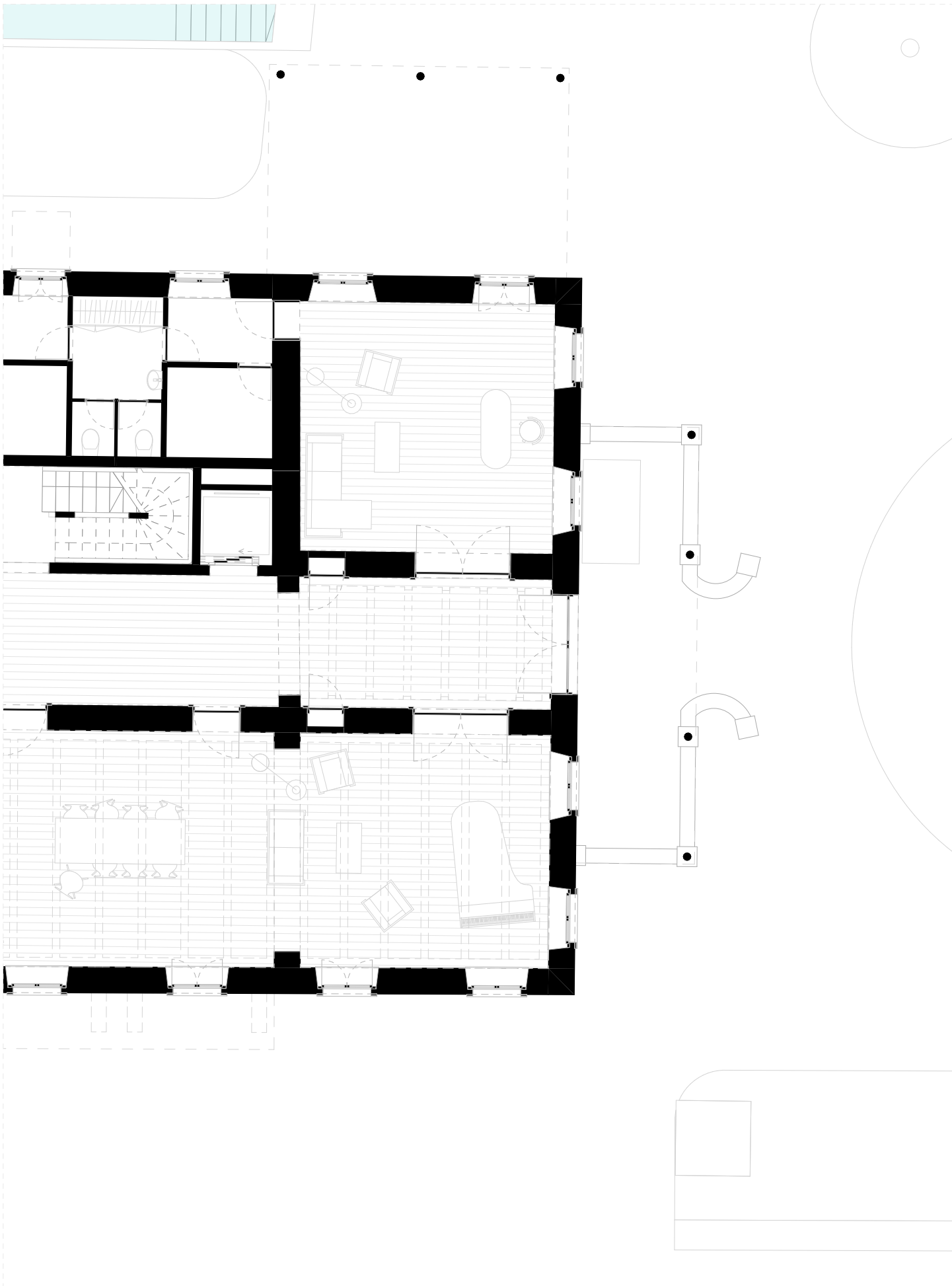
E. SPA
E1 Recepção
E2 Balneários / Vestiário
E3 Sala das Fontes
E4 Salas dos tratamentos
E5 Sauna
E6 Banho Turco
E7 Chuveiros
E8 Piscina Quente
E9 Piscina Temperada
E10 Piscina Fria

F. ALOJAMENTO
F1 Quarto
F2. Atelier
F3 I.S.
F4 Arrumos
F5 Sala de estar comum
F6 Cozinha

G. ESPAÇOS COMPLEMENTARES
G1 Armazém
G2 Balneário/Vestiário do pessoal
G3 Arrumos e serviço
G4 Cargas e descargas
G5 Área técnica



Planta da Galeria de Exposição
Piso -1



Proposta

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7

A. ÁREA PUBLICA
A1 Átrio
A2 Recepção | Portaria
A3 Instalações sanitárias públicas
A4 Sala de estar
A5 Restaurante
A6 Cozinha
A7 Bar
A8 Café
A9 Copa de apoio ao bar

B. ADMINISTRAÇÃO E ÁREA ADMINISTRATIVA
B1 Gabinete da administração
B2 Arquivo
B3 Instalações sanitárias do pessoal

C. ESPAÇOS PRINCIPAIS
C1 Teatro
C2 Workshop
C3 Sala de Apoio
C4 Salas de aula

D. NUCLEO EXPOSITIVO
D1 Espaço expositivo
D2 Espaço multimédia

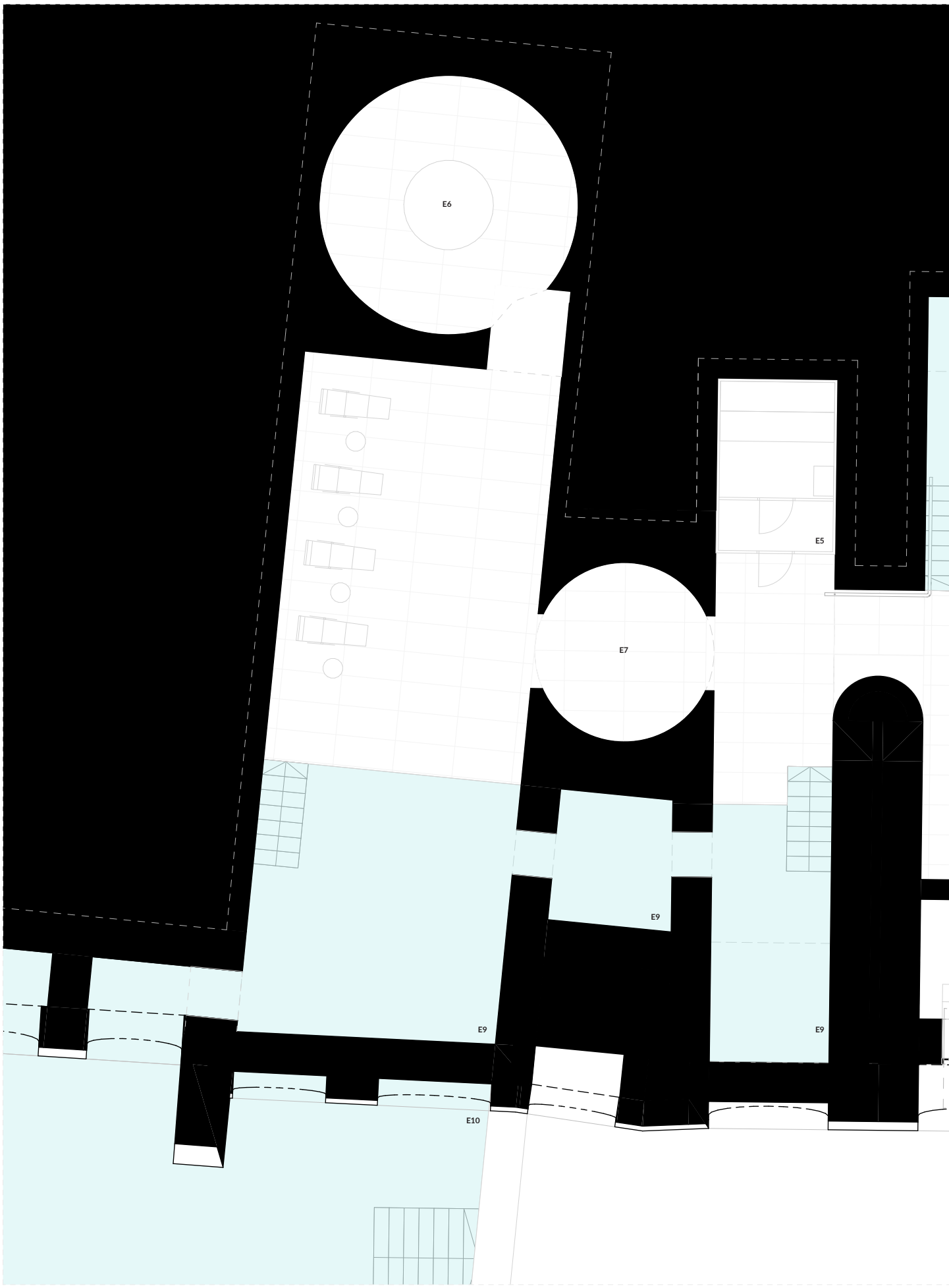
E. SPA
E1 Recepção
E2 Balneários / Vestiário
E3 Sala das Fontes
E4 Salas dos tratamentos
E5 Sauna
E6 Banho Turco
E7 Chuveiros
E8 Piscina Quente
E9 Piscina Temperada
E10 Piscina Fria

F. ALOJAMENTO
F1 Quarto
F2. Atelier
F3 I.S.
F4 Arrumos
F5 Sala de estar comum
F6 Cozinha

G. ESPAÇOS COMPLEMENTARES
G1 Armazém
G2 Balneário/Vestiário do pessoal
G3 Arrumos e serviço
G4 Cargas e descargas
G5 Área técnica

Planta da Galeria de Exposição
Piso 0

SPA 1:100



Proposta

1:100

0 1 2 3 4 5 6 7

A. ÁREA PUBLICA
A1 Átrio
A2 Recepção | Portaria
A3 Instalações sanitárias públicas
A4 Sala de estar
A5 Restaurante
A6 Cozinha
A7 Bar
A8 Café
A9 Copa de apoio ao bar

B. ADMINISTRAÇÃO E ÁREA ADMINISTRATIVA
B1 Gabinete da administração
B2 Arquivo
B3 Instalações sanitárias do pessoal

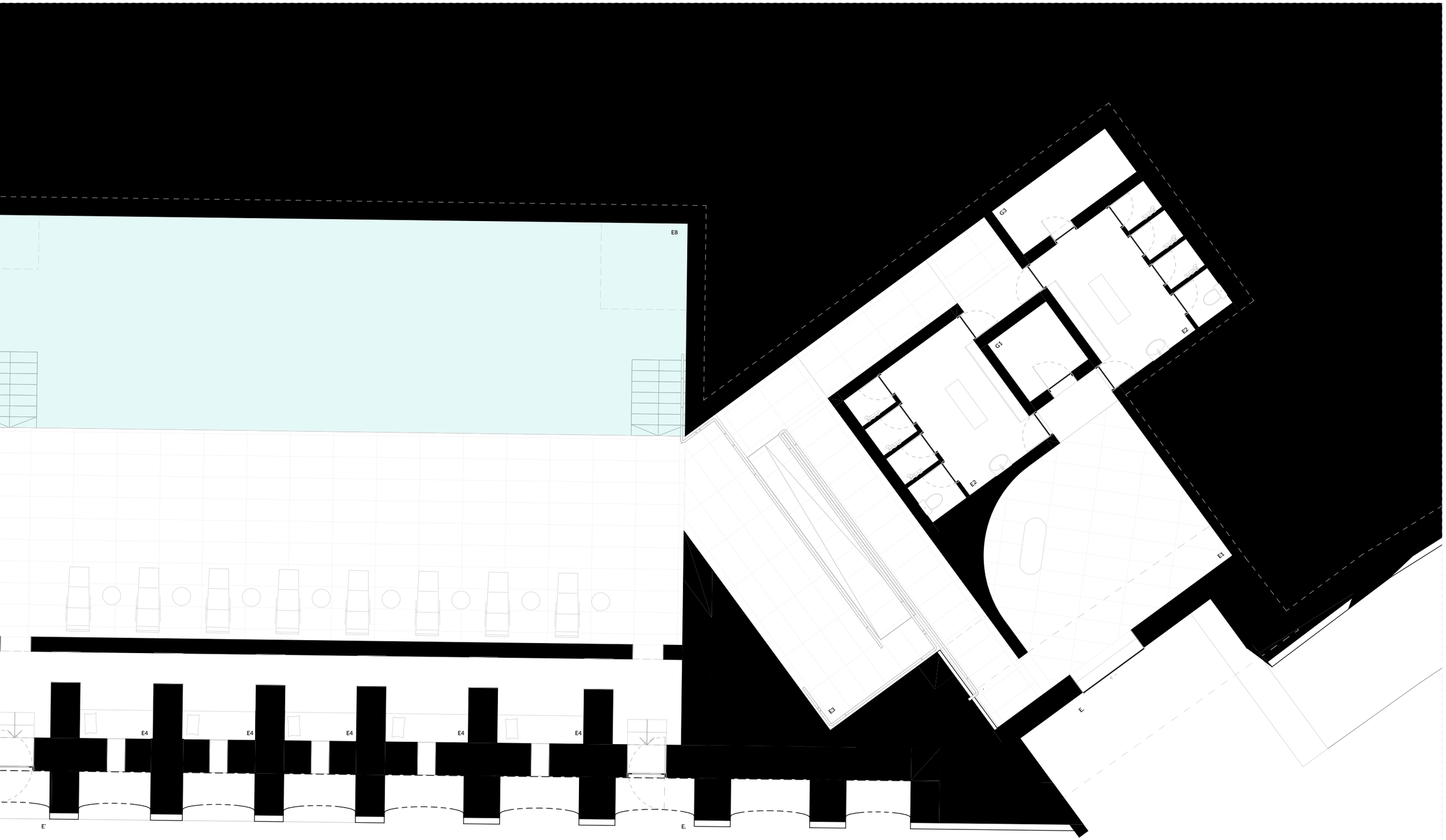
C. ESPAÇOS PRINCIPAIS
C1 Teatro
C2 Workshop
C3 Sala de Apoio
C4 Salas de aula

D. NUCLEO EXPOSITIVO
D1 Espaço expositivo
D2 Espaço multimédia

E. SPA
E1 Recepção
E2 Balneários / Vestiário
E3 Sala das Fontes
E4 Salas dos tratamentos
E5 Sauna
E6 Banho Turco
E7 Chuveiros
E8 Piscina Quente
E9 Piscina Temperada
E10 Piscina Fria

F. ALOJAMENTO
F1 Quarto
F2. Atelier
F3 I.S.
F4 Arrumos
F5 Sala de estar comum
F6 Cozinha

G. ESPAÇOS COMPLEMENTARES
G1 Armazém
G2 Balneário/Vestiário do pessoal
G3 Arrumos e serviço
G4 Cargas e descargas
G5 Área técnica



Planta do SPA piso 0

Villa Altissimo: Circunstância e Projecto

Nicola D'Addario

FACULDADE DE ARQUITETURA