

ABRIGO PARA PESSOAS E BARCOS SEM PORTAS JANELAS
NEM TECTO
CONDICIONANTES

SHELTER FOR PEOPLE AND BOATS WITHOUT DOORS
WINDOWS OR CEILING
CONSTRAINTS

ABRIGO PARA PESSOAS E BARCOS SEM PORTAS JANELAS
NEM TECTO
CONDICIONANTES

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO INTEGRADO EM ARQUITECTURA

DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA DA
UNIVERSIDADE AUTÓNOMA DE LISBOA
2014

SOFIA MORGADO DE SOUSA SANTOS 20090197

FRANCISCO AIRES MATEUS
JOAQUIM MORENO



aos meus pais, à minha família, aos meus amigos. E ao João.

RESUMO

Criar algo através de condicionantes. Usar a condicionante como possibilidade. Reconhecendo a condicionante como uma limitação é possível afirmar que quantas mais forem impostas mais o indivíduo tem capacidade de se libertar. A condicionante é o motor e é capaz de nos levantar um problema. As condicionantes são contraditórias e auto-impostas. Só se tornam possibilidades quando as confrontamos. Consequentemente não é possível falar delas, enunciá-las, sem as aplicar. É fundamental que o processo das condicionantes seja performativo. Só assim geram o pânico e alimentam a crise individual. Só assim existe descoberta e transformação. Só assim se inventam problemas. Usa-se. Faz-se.

Construir um abrigo para pessoas e barcos na Ilha da Berlenga. Um abrigo necessário onde não existe nenhum. Um abrigo produzido pela ausência. Ausência de elementos que de certa forma são essenciais. Um abrigo sem portas, janelas e tecto. Um abrigo com um muro. Um muro encaixado na escarpa da Ilha da Berlenga. A lógica interna passa por produzir a ausência de alguma coisa. É necessário proteger o indivíduo do mar e do vento, num local tão inóspito como este, portanto ergue-se um muro. Posteriormente, quando subtraídos ao muro os espaços necessários, surge a ausência de uma série de elementos.

Palavras-chave: condicionantes, pânico, processo criativo, ausência

ABSTRACT

To create something through constraints. To use the constraint as a possibility. Recognizing the constraint as a limitation one may say that the more imposed over the individual the greater is his capacity to break free. The constraint is the engine and is able to raise us a problem. The constraints are contradictory and self-imposed. They only become possible when confronted. Consequently one cannot speak of them, state them, without applying them. It is essential that the constraint process is performative. That is the only way to generate panic and feed the individual crisis. That is the only way to discovery and transformation. That is the only way to invent problems. It is used. It is done.

To build a shelter for people and boats in the Berlenga Island. A needed shelter where there is none. A shelter produced by absence. Absence of elements that are somehow essential. A shelter without doors, windows or ceiling. A shelter with a wall. A wall embedded in a cliff of the Berlenga Island. The internal logic results from the absence of something. It is necessary to protect the individual from the sea and wind, in such an inhospitable place like this, so a wall is built. Subsequently, the absence of a number of wall elements when subtracted from the required areas, arises.

Keywords: constraints, panic, creative process, absence

ÍNDICE

I CONDICIONANTES

004 ÍNDICE DE IMAGENS

009 CONDICIONANTES

021 IGOR STRAVINSKY
 SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA

025 GEORGES PEREC
 LA VIE MODE D'EMPLOI

029 OFFICE GEERS VAN SEVEREN
 25 ROOMS

033 CONCLUSÃO

II ABRIGO PARA PESSOAS E BARCOS SEM JANELAS PORTAS NEM TECTO

037 AUSÊNCIA

039 ANÁLISE GEOGRÁFICA

043 GEOMORFOLOGIA

045 HIDROGRAFIA

047 CONTEXTO HISTÓRICO

051 ABRIGO

067 MATERIALIDADE

083 BIBLIOGRAFIA

ÍNDICE DE IMAGENS

012	1 Georges Perec, Espèces d'espaces, em <i>Species of Spaces and Other Pieces</i>
014	2 Lars von Trier and Thomas Vinterberg. Vow of Chastity, Dogma 95, em http://pov.imv.au.dk/Issue_10/section_1/artc1A.html
016	3 Jean-Luc Godard, journal entry, All you need for a movie is a girl and a gun, em http://izquotes.com/quote/72116
020	4 Igor Stravinsky, entrevistas com Robert Craft, em http://bonamusica.blogspot.pt/2005
024	5 Georges Perec, The Knight's tour on a floor plan of 11 Rue Simon Crubellier, em http://blogs.cornell.edu/exlibris/2014/05/14/la-vie-mode-demploi-de-georges-perec/
026	6 David Bellos, The Chapter-plan of Live A User's Manual, em <i>Georges Perec: A Life in Words</i> , p. 515
026	7 Georges Perec, Perec's notes while writing La Vie Mode d'Emploi, em http://blogs.cornell.edu/exlibris/2014/05/14/la-vie-mode-demploi-de-georges-perec/
028	8 OFFICE Geers van Severen, Plantas 25 Rooms, em <i>OFFICE Kersten Geers David Van Severen. 2G</i>
030	9 OFFICE Geers van Severen, Collages 25 Rooms, em <i>OFFICE Kersten Geers David Van Severen. 2G</i>
032	10 Jacques Jouet, Poèmes de métro, em http://www.pol-edi

leur.com/index.php?spec=livre&ISBN=2-86744-804-2

041	11 Imagem Autor, planta de localização escala 1:40000
049	12 Imagem Autor, planta de implantação escala 1:5000
053	13 Imagem Autor, planta piso térreo escala 1:200
055	14 Imagem Autor, planta cisternas escala 1:200
057	15 Imagem Autor, alçado norte escala 1:200
059	16 Imagem Autor, corte aa' escala 1:200
061	17 Imagem Autor, corte bb' escala 1:200
063	18 Imagem Autor, corte cc' dd' escala 1:200
065	19 Imagem Autor, corte ee' ff' escala 1:200
069	20 Imagem Autor, corte construtivo 1:0
071	21 Imagem Autor, fotomontagem Chapada do Norte
073	22 Imagem Autor, fotografia maquete
075	23 Imagem Autor, fotografia maquete
077	24 Imagem Autor, fotografia maquete
079	25 Imagem Autor, fotografia maquete

CONDICIONANTES

Raymond Roussel decidiu escrever alguns dos seus livros usando duas frases homónimas, ou quase homofónicas, como início e fim das suas histórias; Samuel Beckett decidiu escrever os seus numa língua que não era a sua; Thomas Bernhard decidiu escrever alguns dos seus num parágrafo; Jerzy Andrzejewsky decidiu escrever um romance numa só frase; Michel Butor decidiu escrever um romance na segunda pessoa; Italo Calvino decidiu escrever um romance com dez começos; Georges Perec decidiu escrever um romance durante o mesmo tempo que Stendhal demorou a escrever um dele...

Raymond Queneau decidiu escrever um conjunto de dez sonetos cujas linhas correspondentes se substituíam umas às outras; Jacques Roubaud decidiu escrever uma colecção de poemas correspondentes às peças de um jogo de go; Jacques Jouet decidiu escrever poemas correspondentes às paragens das suas viagens de metro; Marcel Bénabou decidiu escrever um livro dando conta da sua impossibilidade de escrever um; Georges Perec decidiu escrever um romance sem usar uma determinada letra; Gilbert Sorrentino decidiu escrever um romance recorrendo sempre a questões; Harry Mathews decidiu escrever vinte linhas por dia...

Alain Resnais decidiu fazer um filme seguindo todas as encruzilhadas possíveis de uma dada história; Chantal Akerman decidiu fazer um filme com o protagonista em sombra; Luis Buñuel decidiu fazer um filme mudando o protagonista; Dziga Vertov decidiu fazer um filme usando a cidade como protagonista; Joris Ivens decidiu fazer um filme usando a cidade e uma tempestade como protagonistas; Werner Herzog decidiu fazer alguns dos seus filmes narrativos documentando eventos reais; Jean-Luc Godard decidiu fazer alguns dos dele recorrendo apenas a uma rapariga e uma arma...

Friedrich Wilhelm Murnau decidiu fazer um filme mudo sem recorrer a intertítulos; Chris Marker decidiu fazer um filme recorrendo apenas a imagens paradas; Alfred Hitchcock decidiu fazer um filme num take contínuo; Aleksandr Sokurov decidiu fazer um filme num único take; Néstor Almendros decidiu aceitar a decisão de Terrence Malik de filmar um filme quase todo durante a hora mágica após o pôr-do-sol; Jørgen Leth decidiu aceitar a decisão de Lars von Trier e refazer um dos seus filmes cinco vezes; Stanley Kubrick decidiu iluminar uma cena à luz das velas num dos seus filmes usando apenas velas...¹

¹KÜNG, Moritz [et. al.]. *OFFICE Kersten Geers David Van Severen: Seven Rooms*. 2.ª ed. Hatje Cantz, 2010.

	SPACE	
OPEN	SPACE	
ENCLOSED	SPACE	
OUTER	SPACE	
	SPACE	SUIT
	SPACE	AGE
LIVING	SPACE	
PROJECTIVE	SPACE	
	SPACE	CAPSULE
LACK OF	SPACE	
	SPACE	BAND
	SPACE	HEATER
DEEP	SPACE	
	SPACE	ODYSSEY
	SPACE	SALESMAN
EUCLIDEAN	SPACE	
	SPACE	CADET
	SPACE	STATION
BLANK	SPACE	
	SPACE	OUT
PARKING	SPACE	
	SPACE	INVADERS
	SPACE	WALK
	SPACE	TIME CONTINUUM
	SPACE	BAR
LOST IN	SPACE	
STARING INTO	SPACE	
WATCH THIS	SPACE	
	SPACE	CURVE
	SPACE	LATTICE
	SPACE	OPERA
CATCHER	SPACE	
	SPACE	SICKNESS
BUNCHER	SPACE	
THREE-DIMENSIONAL	SPACE	
HAIR	SPACE	
	SPACE	RACE
NULL	SPACE	
LEAVE	SPACE	
	SPACE	OF A MOMENT
INTERCOSTAL	SPACE	
AVAILABLE	SPACE	
	SPACE	NEEDLE
POSITION IN	SPACE	
EDGES OF	SPACE	
	SPACE	WRITER
WIDE OPEN	SPACE	
LACK OF	SPACE	
	SPACE	SAVING
ENCLOSED	SPACE	
	SPACE	FILLER
WASTED	SPACE	

Raymond Roussel decided to write certain of his books by using two homonymous, or almost homophonic, sentences as the beginning and end of his stories; Samuel Beckett decided to write his in a language other than his own; Thomas Bernhard decided to write some of his in one paragraph; Jerzy Andrzejewsky decided to write a novel in one sentence; Michel Butor decided to write a novel in the second person; Italo Calvino decided to write a novel with ten beginnings; Georges Perec decided to write a novel in the amount of time that Stendhal had spent writing one of his...

Raymond Queneau decided to write a set of ten sonnets whose corresponding lines could be replaced with one another; Jacques Roubaud decided to write a collection of poems corresponding to the pieces of a game of go; Jacques Jouet decided to write poems corresponding to the stops of his metro journeys; Marcel Bénabou decided to write a book by giving an account of his impossibility to write one; Georges Perec decided to write a novel without a certain letter; Gilbert Sorrentino decided to write a novel by only resorting to questions; Harry Mathews decided to write twenty lines a day...

Alain Resnais decided to make a film by tracing all the possible forkings of a given story; Chantal Akerman decided to make a film by shadowing the protagonist; Luis Buñuel decided to make a film by changing the protagonist; Dziga Vertov decided to make a film by using the city as protagonist; Joris Ivens decided to make a film by using the city and the rainstorm as protagonist; Werner Herzog decided to make some of his narrative films by documenting real events; Jean-Luc Godard decided to make some of his own by resorting only to a girl and a gun...

Friedrich Wilhelm Murnau decided to make a silent film without

resorting to intertitles; Chris Marker decided to make a film by only resorting to stills; Alfred Hitchcock decided to make a film in one continuous take; Aleksandr Sokurov decided to make a film in one take; Néstor Almendros decided to accept Terrence Malick's decision to shoot a film almost entirely during the magic hour after sunset; Jørgen Leth decided to accept Lars von Trier's decisions to remake one of his films five times; Stanley Kubrick decided to light a candlelight scene in one of his films by only using candles...

¹KÜNG, Moritz [et. al.], *OFFICE Kersten Geers David Van Severen: Seven Rooms*. 2.^a ed. Hatje Cantz, 2010.

THE VOW OF CHASTITY:

I swear to submit to the following set of rules drawn up and confirmed by
DOGMA 95:

1. Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in (if a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where this prop is to be found).
2. The sound must never be produced apart from the images or vice versa. (Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot.)
3. The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted.
4. The film must be in color. Special lighting is not acceptable. (If there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp be attached to the camera.)
5. Optical work and filters are forbidden.
6. The film must not contain superficial action. (Murders, weapons, etc. must not occur.)
7. Temporal and geographical alienation are forbidden. (That is to say that the film takes place here and now.)
8. Genre movies are not acceptable.
9. The film format must be Academy 35 mm.
10. The director must not be credited.

Furthermore I swear as a director to refrain from personal taste! I am no longer an artist. I swear to refrain from creating a "work", as I regard the instant as more important than the whole. My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by all the means available and at the cost of any good taste and any aesthetic considerations.

Thus I make my VOW OF CHASTITY.

Copenhagen, Monday 13 March 1995

On behalf of DOGMA 95

Lars von Trier

Thomas Vinterberg



CONDICIONANTES

Condicionar. Impor. Restringir. As condicionantes são regras que nos fazem focar num problema e que ajudam a resolvê-lo. Embora por vezes absurdas e auto-impostas, a lógica das condicionantes é que nos permite escolher e entrar em crise. Pormo-nos em crise é essencial, pois é a crise que nos permite transformar. Sem esta plasticidade da crise individual não há grande crescimento nem grande transformação. As condicionantes permitem-nos gerar o pânico. Permitem reduzir o excesso de estímulo. Sem pânico não há crise. Sem pânico não há transformação nem descoberta. Estar em crise é fundamental para operar dentro de uma determinada lógica interna.

A libertação das condicionantes não está propriamente na sua escolha mas sim no seu uso. Permitem perceber que o sujeito, estando rodeado de bengalas², no fim concentra-se apenas no que o condiciona por um processo auto-imposto. Quantas mais condicionantes melhor, pois por tendência temos menos distrações. Com elas é possível produzir uma convergência. Filtrar. Colocarmo-nos diante de um problema que seja possível de abordar. Para que as condicionantes se tornem possibilidades é necessário confrontá-las. Sendo arbitrárias não resolvem por negociação. Permitem, sim, transcender as necessidades imediatas do individuo e descobrir alguma coisa concreta. As condicionantes são um acto de radicalidade.

Embora haja quem descreva e concorde com um processo criativo não estruturado e livre de limitações externas, outros acreditam que um processo criativo limitado e restringido aumenta a criatividade e leva-nos a uma liberdade maior e mais significativa. Quando o processo criativo é completamente livre as ideias existem mas sem grande base ou mesmo raciocínio. Quando são impostas regras e obstáculos o campo de acção transforma-se numa espécie de jogo. Enrique Walker fala das condicionantes e aplica-as simultaneamente. É fundamental ser-se performativo quando falamos de condicionantes, concretizar o que se está a

dizer. Não é possível entendê-las sem as aplicar.

²JOHNSON, Philip. *The Seven Crutches of Modern Architecture*. Connecticut : Perspecta: The Yale Architectural Journal 3, 1955; a libertação que as condicionantes permitem não é a da dedução das condições de partida. Quantas mais condicionantes melhor. Menos distrações. Menos bengalas.

ALL YOU NEED FOR A MOVIE IS A GIRL AND A GUN

A citação de Enrique Walker anteriormente descrita é uma reflexão poética sobre as condicionantes e as possibilidades na literatura e no cinema. Quando escreve o texto escreve-o com uma determinada lógica e estrutura interna. Esta estrutura interna permite a Walker que cada um dos seus parágrafos seja composto por exactamente cem palavras e cada parágrafo acaba por compor uma frase. Embora pareça estar apenas a enunciar uma série de exemplos existe depois um conjunto relativamente vasto de lógicas internas, que o próprio Enrique Walker impõe a si próprio, e que depois de aplicadas mostram qual é a lógica das condicionantes.

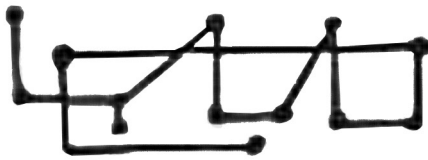
Quando tudo nos é permitido não há nada que possa oferecer resistência ao processo de criação³. Mas não é possível usar uma coisa qualquer como base, de outra forma todos os esforços e todas as tentativas tornam-se fúteis. Ter algo definido, uma matéria concreta, pode contribuir para o processo criativo. A invenção pressupõe imaginação mas não devem ser confundidas⁴. O acto de inventar implica a necessidade de uma descoberta. O que imaginamos não toma necessariamente uma forma concreta e pode manter-se num estado virtual, enquanto a invenção não é concebível sem ser trabalhada de facto. Fazer arte é resolver problemas.

³STRAVINSKY, Igor. *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Nova Iorque : Random House, 1942.

⁴Ibidem, p. 54

Abre bem os olhos e vê.⁵

⁵PEREC, Georges. *A Vida Modo de Usar*. Editorial Presença, 1989. "Look with all your eyes, look (Jules Verne, Michael Strogoff)"



IGOR STRAVINSKY SAGRAÇÃO DA PRIMAVERA

*Quantas mais condicionantes nos forem impostas, mais cada um se liberta das correntes que aprisionam o espírito.*⁶

Um modo de compor uma música que não atribua a si própria certos limites acaba por se tornar numa fantasia. Não se pode conceber uma fantasia que se repita, a não ser em seu próprio detrimento.⁷ A função do criador, neste caso um compositor, é filtrar todos os elementos que recebe da sua imaginação à medida que cria. A imaginação é um distúrbio emotivo designado por inspiração e Stravinsky não nega o papel dela. Impede-o de ver de forma clara o campo onde tudo está equilibrado mas mais tarde o distúrbio emotivo que se encontra na origem da inspiração surge.⁸

Criar presume uma espécie de vontade provocada pela antecipação da descoberta. Essa vontade, que desperta em Stravinsky a ideia de ordenar os elementos musicais que captaram a sua atenção, não é propriamente casual, como a inspiração, mas sim habitual. Quase como se fosse uma necessidade natural. Esta espécie de obrigação, introspecção condicionada, mostra uma ideia de descoberta e de trabalho árduo que atrai o próprio Stravinsky. A cadeia de descobertas consequentemente origina emoção. Esta é a emoção que acompanha o processo criativo e deste modo o esforço espiritual, físico e psicológico não se podem separar pois confrontam-no da mesma maneira.⁹

A dedução é a base construtiva na obra de Stravinsky. A lógica domina a invenção, deste modo o compositor afirma que a actividade humana deve impor limites a si mesma. Stravinsky sempre sentiu a necessidade de se encontrar a si próprio na infinidade de possibilidades que lhe eram apresentadas. Por isso diz que a arte é mais livre quanto mais controlada for.¹⁰ Precisa de ter alguma coisa finita, uma matéria definida. Conhecer as suas limitações e sobre elas impor outras próprias. Este é o domínio da

necessidade. A necessidade de impor um dogma sob pena de perdermos o nosso objectivo.

⁶STRAVINSKY, Igor. *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Nova Iorque : Random House, 1942. "The more constraints one imposes, the more one frees oneself of the claims that shackle the spirit."

⁷Ibidem, p. 66

⁸Ibidem, p. 51

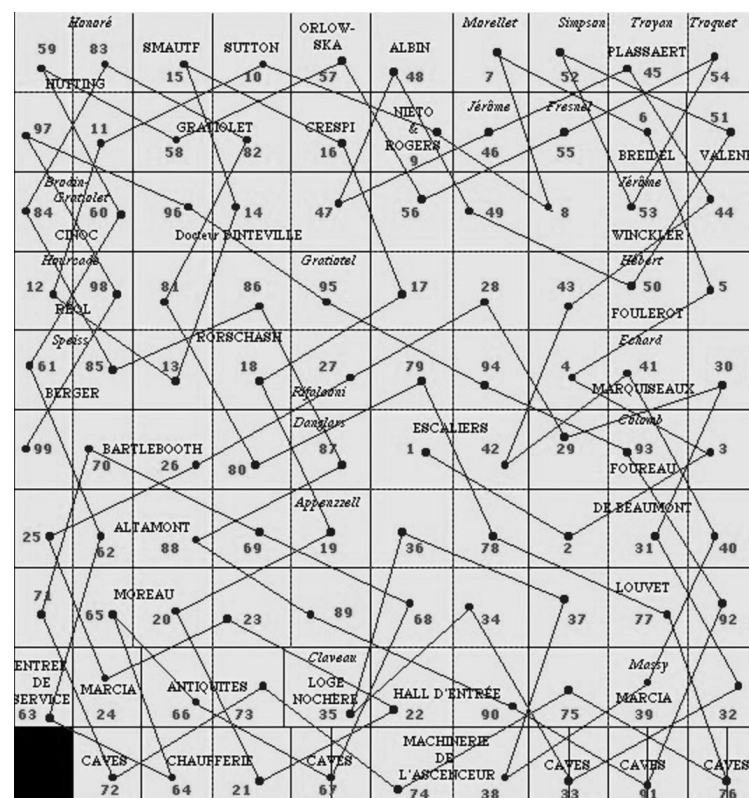
⁹Ibidem, p. 52

¹⁰Ibidem, p. 66

*Superarei o meu terror e ficarei tranquilo pela ideia de que tenho ao meu dispor todas as sete notas de uma escala e os seus intervalos cromáticos.*¹¹

O que liberta Stravinsky da liberdade irrestrita é a sua capacidade de se voltar para as coisas concretas. Tudo pode ser realizado sobre apenas uma única base. Deste modo a liberdade será tanto maior e mais significativa quanto mais reduzido for o campo de acção, e mais forem os obstáculos impostos. Stravinsky nunca refazia a mesma experiência dando à sua arte uma diversidade altamente desconcertante. A Sagração da Primavera é abstrata e pouco descritiva. Stravinsky condicionou-se rejeitando os procedimentos tradicionais e revogando todas as regras a respeito da melodia e do ritmo, focando-se apenas nas sobreposições de melodias e tons.

¹¹Ibidem, p. 67. "I shall overcome my terror and shall be reassured by the thought that I have the seven notes of the scale and its chromatic intervals at my disposal."



	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
1	59	83	15	10	57	48	7	52	45	54
2	97	11	58	82	16	9	46	55	6	51
3	84	60	96	14	47	56	49	8	53	44
4	12	98	81	86	95	17	28	43	50	5
5	61	85	13	18	27	79	94	4	41	30
6	99	70	26	80	87	42	29	93	3	
7	25	62	88	69	19	36	78	2	31	40
8	71	65	20	23	89	68	34	37	77	92
9	63	24	66	73	35	22	90	75	39	32
0		72	64	21	67	74	38	33	91	76

The Chapter-plan of *Life A User's Manual*

GEORGES PEREC LA VIE MODE D'EMPLOI

*Quase nenhum... dos meus livros é escrito sem que eu dependa de alguma condicionante ou estrutura (...), sem que a dita estrutura ou condicionante me restrinja de todo.*¹²

Georges Perec sempre mostrou bastante preocupação com a linguagem ao nível da base, à escala da sílaba e até mesmo à da letra.¹³ As suas histórias literárias parecem ignorar deliberadamente a escrita como prática. Interessado nos jogos de palavras e no uso formal das condicionantes na literatura vive com a constante ideia de inspiração através da limitação do campo de acção, por elementos auto-impostos. Este é o princípio fundamental no percurso de Perec. A condicionante funciona como um princípio gerador de texto. O texto desenha a sua própria narrativa a partir da manipulação dos elementos fornecidos por uma determinada condicionante.

A constante vontade de se limitar acaba por ser um puro entretenimento pessoal. Ao limitar-se através do uso de restrições, trabalhou para uma teoria de uma máquina de fazer histórias.¹⁴ Inventa os métodos e acima de tudo leva-os ao extremo. Perec destaca-se pela sua determinação sistemática para motivar condicionantes. Funciona como uma espécie de amplificação. Eliminar oportunidades. Escolher regras para reduzir os elementos aleatórios do texto. As restrições de Perec raramente são arbitrárias mas relacionam-se com a sua biografia. La Disparition não foi só condicionar a letra e, mas também uma questão de moldar um universo pessoal marcado pela perda.¹⁵

Perec admite que o seu papel de impor obstáculos constantemente é como uma muleta fantasiosa à qual se mantém fiel. Para ele o puzzle e o labirinto são figuras dominantes no mundo. Impõe os seus próprios limites, escolhe as suas próprias regras, estritamente com o intuito de reduzir elementos do

texto de forma aleatória. Embora esta arte do puzzle possa parecer breve e ténue acaba por se enquadrar numa pequena parte da Gestalttheorie – o processo de dar forma, tornar explícito o que está implícito, mostrar na cena exterior o que acontece na cena interior – o uso do puzzle como estrutura.¹⁶

*Não são os elementos que determinam o conjunto mas sim o conjunto que determina os elementos.*¹⁷

¹²MAGNÉ, Bernard. *Georges Perec, Oulibiographer*. [Consult. 12 Jul. 2014]. "Almost none... of my books are written without my relying on some constraint or structure (...) without said structure or constraint necessarily constraining me at all."

¹³HARDING, Amber. *La Vie Mode d'Emploi, de Georges Perec*. 14 Mai. 2014. [Consult. 27 Ago. 2014].

¹⁴Ibidem

¹⁵BELLOS, David. *Georges Perec: A Life in Words*. The Harvill Press, 1999.

¹⁶PEREC, Georges. *A Vida Modo de Usar*. Editorial Presença, 1989.

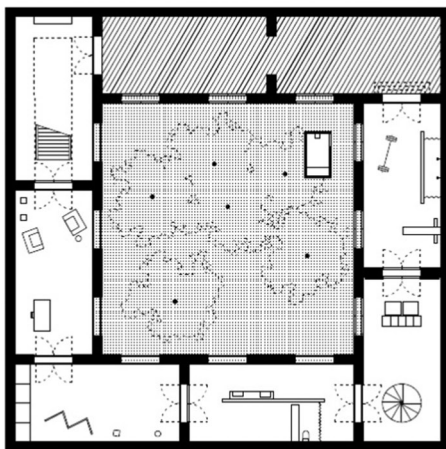
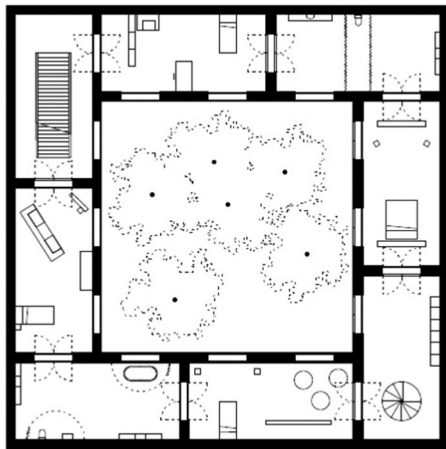
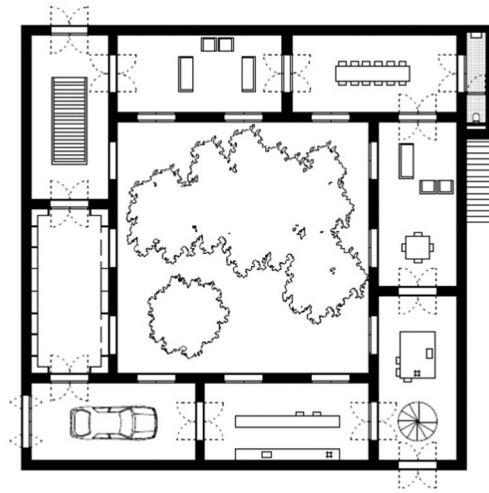
¹⁷Ibidem, p. 13

La Vie Mode d'Emploi é um culminar das reflexões de Perec sobre a natureza do espaço e sobre a natureza humana. Sem excepção, demonstrando perícia verbal, Perec escolheu as regras para este romance, bem como para La Disparition, a sua obra mais célebre, escrita em forma de lipograma. Um romance descomedido e inventivo de trezentas páginas sem a letra e. La Vie Mode d'Emploi descreve um edifício, com a fachada em corte, no número onze de uma rua em Paris, tal como um catálogo incompleto, um conjunto de histórias infinitas, inexoravelmente obcecado com projectos inacabados e objectos que não duram.

*Um plano para um romance ao modo da semântica do Oulipo:
O percurso do cavaleiro num tabuleiro de xadrez
Bi-quadrado latino de ordem a 10
Falso dizime
Descrição de um quadro: uma Casa com a fachada removida
Dez pisos, dez quartos por piso.¹⁸*

Tudo está interligado. Tal como num tabuleiro de xadrez, Perec expandiu-se para uma grelha de dez por dez e escreveu noventa e nove capítulos. Um capítulo para cada quarto. Projectou a grelha para três dimensões e expandiu a história do edifício parisiense para se tornar numa alegoria nacional. Tudo foi pré-determinado antes de Perec iniciar a escrita deste romance. O lugar de cada capítulo e de cada quarto escolhido através da grelha, uma lista de quarenta e duas referências e objectos que cada capítulo deveria conter. Perec criou um sistema relativamente complexo. Intitula- o como “uma máquina para histórias inspiradoras”.

¹⁸BELLOS, David. *Georges Perec: A Life in Words*. The Harvill Press, 1999. “A plan for a novel in semantic Oulipian mode: Knight's tour on a te-square board Latin bi-square of order 10, False dizime, Description of a painting: a House with facede removed, Ten floors, ten rooms per floor”



OFFICE GEERS VAN SEVEREN 25 ROOMS

Para eles é simplesmente uma questão de reflectir sobre a própria arquitectura, e nas suas possibilidades, a sua exigência, a sua redundância.¹⁹

A obra dos OFFICE distingue-se por uma extraordinária auto-consciência. Lembra Le Corbusier, que cada projecto que executava não o fazia apenas para obter uma qualquer rentabilidade mas fazia-o com uma intenção clara e objectiva que contribuía para compor as suas próprias regras na arquitectura.²⁰ Os OFFICE caracterizam-se por uma imagem. Por processos de collage produzem uma perspectiva central antes da materialização física do projecto. Desta maneira libertam o projecto dos obstáculos do lugar e do programa. Usam as imagens como uma maneira de representar o mundo. A forma determinista e simultaneamente permissiva com que operam torna a sua obra inexorável.

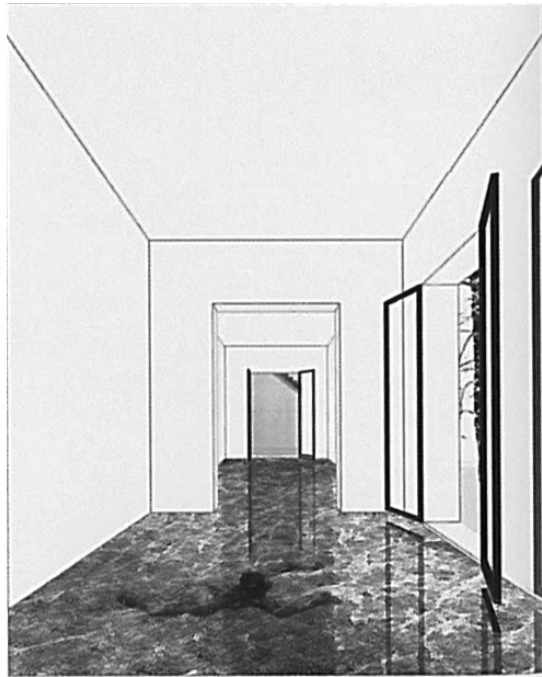
Os OFFICE são obcecados com a ideia da repetição de um número limitado de elementos. Focam-se sistematicamente em espaços de permanência como casas, que criam e eliminam conexões, e juntam as coisas novamente como uma collage. A casa, ou o espaço, passa a ser o resultado de um equilíbrio que começa com um determinado contexto. A maneira de operar é sempre a mesma: encontrar uma casa a partir dos elementos dados, os dados de partida, e principalmente a partir da limitação do campo de trabalho, como por exemplo decidir o que não vai ser usado dentro de um determinado contexto.

A expressão arquitectónica dos OFFICE não é uma chegada ou um resultado, é sim, um ponto de partida. Não inventam propriamente arquitectura mas reflectem sobre ela e pensam para além dela. 25 Rooms, o projecto de uma vila, resume-se a um único elemento, um espaço. Uma sala, um quarto, uma cozinha, uma casa-de-banho, umas escadas,

uma garagem ou uma piscina. Uma sucessão de espaços cujas funções supérfluas são mais ou menos permutas. Um espaço rectangular com quatro vãos e sem função propriamente designada. Só é possível estabelecer um carácter individual com cada espaço pela sua posição relativamente à própria casa.

¹⁹KÜNG, Moritz [et. al.]. *OFFICE Kersten Geers David Van Severen: Seven Rooms*. Hatje Cantz, 2010. 80 p. "For them, it's simply a question of reflecting on architecture itself, and on its possibilities, its exigency, its redundancy."

²⁰WOODMAN, Ellis [et. al.]. *OFFICE Kersten Geers David Van Severen*. 2G. Gustavo Gilli.



O uso de uma única dimensão dá uma certa complexidade ao projecto, 25 Rooms, e acaba por permitir que outras possibilidades possam ser exploradas. As várias funções que fazem parte da casa deixam de estar relacionadas directamente com uma determinada forma. Já só há uma forma. Já só há uma dimensão. Os OFFICE pegam no conceito moderno da “forma segue a função”, de Louis Sullivan, e colocam-no em crise. E assim se extraem as consequências dessa acção. Possivelmente o uso de cada espaço, sendo cada um relativamente permuto, deve ser determinado pelo objecto, pela posição ou mesmo por alguma circunstância.

Vinte e cinco espaços, numa única casa. Todos exactamente com a mesma largura e comprimento. Um rectângulo. Um espaço. Vários espaços. Deixa intencionalmente de haver uma relação entre um determinado espaço, a sua função e a sua dimensão para haver única e exclusivamente uma relação entre todos os espaços da casa. Os OFFICE recontextualizam. Tentam interferir no conceito da casa, na relação dos espaços existentes nelas e nas suas próprias dimensões. Colocam a casa em crise e usam esta lógica interna para resolver o pânico. Só através do uso destas condicionantes arbitrárias é que elas próprias tornam o projecto libertador.

POÈMES DE MÉTRO

J'écris, de temps à autre, des poèmes de métro. Ce poème en est un.

Voulez-vous savoir ce qu'est un poème de métro ? Admettons que la réponse soit oui. Voici donc ce qu'est un poème de métro.

Un poème de métro est un poème composé dans le métro, pendant le temps d'un parcours.

Un poème de métro compte autant de vers que votre voyage compte de stations moins un.

Le premier vers est composé dans votre tête entre les deux premières stations de votre voyage (en comptant la station de départ).

Il est transcrit sur le papier quand la rame s'arrête à la station deux.

Le deuxième vers est composé dans votre tête entre les stations deux et trois de votre voyage.

Il est transcrit sur le papier quand la rame s'arrête à la station trois. Et ainsi de suite.

Il ne faut pas transcrire quand la rame est en marche.

Il ne faut pas composer quand la rame est arrêtée.

Le dernier vers du poème est transcrit sur le quai de votre dernière station.

Si votre voyage impose un ou plusieurs changements de ligne, le poème comporte deux strophes ou d'avantage.

Si par malchance la rame s'arrête entre deux stations, c'est toujours un moment délicat de l'écriture d'un poème de métro.

CONCLUSÃO

Impor. Condicionar. Lógicas internas de um processo criativo que ajudam a criar algo. Que colocam em crise. Que permitem transformar. Que libertam e simultaneamente questionam. Auto-impõem-se e deixam convergir. Quando confrontadas permitem-nos chegar a algo definido, algo concreto. Não é possível percebê-las se não as aplicarmos. Sem elas não há transformação. Sem elas não há descoberta. Quando Stravinsky afirma ser “um inventor de música”²¹ é porque de facto inventa mecanismos independentes e autónomos, que definem as suas próprias regras e que mais tarde todos se relacionam entre si. Pêrec e os OFFICE fazem-no de igual modo, pela procura da libertação.

²¹STRAVINSKY, Igor. *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Nova Iorque : Random House, 1942.

ABRIGO PARA PESSOAS E BARCOS SEM PORTAS JANELAS
NEM TECTO
AUSÊNCIA

AUSÊNCIA

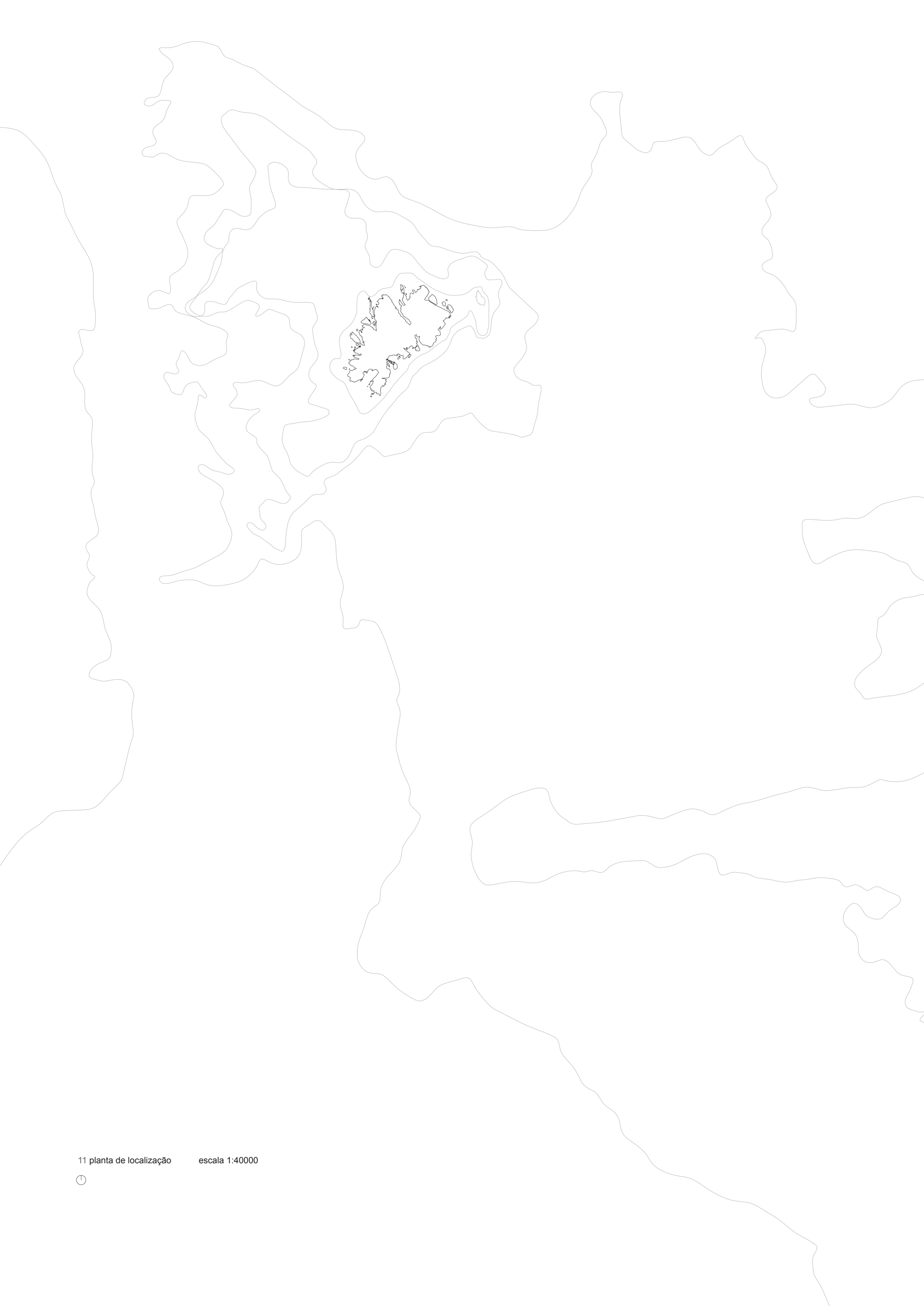
Construir um abrigo para pessoas e barcos na Ilha da Berlenga. A escolha do local é feita pela necessidade de construir um abrigo onde não existe nenhum. Localiza-se a norte, no local mais inóspito da ilha. Surge por necessidade de protecção. O que mais protege o indivíduo das condições atmosféricas adversas do local de implantação, o mar e o vento principalmente, é um muro. Ergue-se um muro na zona norte da ilha. Constrói-se uma plataforma que integra todo o espaço intersticial entre o muro e a escarpa da ilha. Posteriormente são subtraídos ao muro todos os espaços necessários ao abrigo.

Se se constrói um muro o que é que não se tem? Se se constrói um abrigo com um muro o que é que se deixa de ter? Daí surge a ausência. A ausência de elementos necessários. Cria-se um abrigo sem portas, janelas nem tecto. Esta é a condicionante que permite entrar em crise. A falta de elementos que de certa forma se tornam essenciais. O muro começa por ser uma massa opaca mas é necessário fazer dele um abrigo. Retira-se a massa onde se pretende criar o abrigo e dela surgem-nos vários espaços. Espaços completamente abertos para o exterior.

ANÁLISE GEOGRÁFICA

A cerca de dez quilómetros do ponto mais ocidental da costa portuguesa, o Cabo Carvoeiro, encontra-se o arquipélago das Berlengas. É composto por três grupos de ilhéus: a Berlenga, com alguns recifes adjacentes, as Estrelas e os Farilhões, todas elas de natureza geológica diferente da costa continental próxima. A Ilha da Berlenga tem uma área total de oitenta hectares. Encontra-se dividida em duas partes, resultado de um estrangulamento devido à erosão marítima sobre uma considerável falha geológica. Face à sua proximidade da costa continental portuguesa e à sua localização no oceano atlântico os pescadores são uma presença constante na ilha.

O arquipélago das Berlengas está situado numa região caracterizada por dois acidentes geomorfológicos, designadamente o Canhão da Nazaré e o Cabo Carvoeiro. Estes dois factores têm um papel bastante relevante nas características ambientais e ecológicas do arquipélago e área adjacente pois interferem com a circulação associada ao afloramento costeiro, o que leva à intensificação da produção do ecossistema. O clima também é determinado pela localização geográfica do arquipélago. Aqui alternam dois períodos climáticos distintos: um de tempo seco e quente desde o final da Primavera até final do Outono, outro de tempo chuvoso e frio durante o período de Inverno.





GEOMORFOLOGIA

A Ilha da Berlenga é caracterizada pela sua paisagem abrupta. A paisagem selvagem mostra a sua forma escarpada chegando a ter declives praticamente verticais. No topo da ilha os declives são nulos acabando por se transformar em zonas planálticas de noventa metros de altitude. Toda a costa da ilha é muito recortada devido ao seu encontro constante com o mar, possivelmente a maior consequência da sua geomorfologia. A zona nordeste da ilha apresenta declives menos acentuados. Os processos erosivos têm uma forte influência na ilha permitindo a formação de grutas e enseadas que dão origem a praias de pequena dimensão.

É ainda importante destacar que a própria geomorfologia da ilha sofre grandes influências do Canhão da Nazaré, devido à sua localização. O canhão da Nazaré, localizado a norte dos Farilhões, é um rasgo no fundo do oceano que constitui uma das maiores e profundas depressões da costa portuguesa. A presença desta falha na crosta terrestre modifica o comportamento e a estatura das ondas que ajudam à forte e rápida erosão da linha de costa da Ilha da Berlenga. A ilha é dominada por solos desagregados e de elevada vulnerabilidade às condições climáticas não possuindo assim grande interesse para actividades agrícolas.

HIDROGRAFIA

O impacto do mar no arquipélago das Berlengas resulta de factores como as correntes predominantes, agitação marítima e as marés em Portugal. A batimetria também é responsável pela agitação marítima e correntes anormais. Ao longo da costa ocidental portuguesa a maré propaga-se de Sul para Norte. Durante o Verão verificam-se estados de mar calmo na zona sul da ilha. As condições mais frequentes de agitação marítima são de mar de Noroeste, em períodos de Inverno devido à influência do anticiclone dos Açores. Nos períodos de Verão este mar está associado às condições meteorológicas da época e ao regime de nortada.

Relativamente à ondulação marítima verifica-se que quando a esta adquire alturas elevadas com direcção de Sudeste, a altura das ondas em direcção à costa adquire valores mais elevados que a sua envolvente mais próxima, traduzindo-se numa massa relativamente anormal. A corrente predominante ao longo da costa ocidental toma a direcção de Norte para Sul. Esta corrente é a que circula mais próxima da costa portuguesa e uma das mais frias. Devido à natureza das rochas e à sua morfologia não existe acumulação ou armazenamento considerável de água doce, sendo possível a acumulação de águas pluviais de escorrência em alguma grutas.

A presença do Canhão da Nazaré influencia o comportamento e a estrutura das ondas perto da Ilha da Berlenga, que se situa no lado Sul do canhão submarino. A diferença de profundidade entre a plataforma continental e o canhão provoca a alteração da direcção da propagação das ondas, pois sobre o canhão as ondas avançam mais rápido. A rápida redução de profundidade origina uma diminuição no comprimento da onda e o aumento da sua altura. As ondas provenientes do canhão interferem com as que atravessam a plataforma continental criando ondulação e corrente junto à praia que deflecte para o mar.

CONTEXTO HISTÓRICO

A colonização da Ilha da Berlenga data períodos bastante remotos, sendo os primeiros registos de cerca mil anos antes de Cristo. É possível verificar algumas ruínas de edificado construído ao longo do tempo para vários tipos de ocupação. Durante o século quinze deu-se a colonização de um núcleo de pescadores, que terá aumentado posteriormente. Mais tarde, em meados do século dezassete, seguindo a estratégia de fortificação do país foi construído o Forte de São João Baptista. Este é o único elemento de carácter militar construído na ilha. Juntamente com o Forte de Peniche tinham o papel defensivo da costa portuguesa.

Em mil oitocentos e quarenta e um deu-se por terminada a construção do Farol do Duque de Bragança. Este tem também um papel muito importante na Ilha da Berlenga pois ajudava à navegação ao longo da costa portuguesa. Em meados do século vinte é edificado o Bairro dos Pescadores. Embora actualmente não exista qualquer população a residir de forma permanente no arquipélago das Berlengas, a ilha recebe de forma controlada visitantes temporários que ficam alojados no referido Bairro dos Pescadores. O Forte de São João Baptista e cerca de cinco residências associadas ao Farol também podem albergar algumas pessoas temporariamente.

Em mil novecentos e cinquenta e um iniciaram-se os primeiros transportes turísticos para a Ilha da Berlenga. Este foi um dos primeiros passos para o desenvolvimento do turismo da região, que se encontra ainda em expansão. Cada vez são mais as actividades que podem ser praticadas na ilha das Berlengas principalmente a nível recreativo, por exemplo mergulho e passeios pedestres. Verificam-se ainda algumas alterações recentes nos edifícios mais antigos, quer seja a demolição de uns para a construção de outros, quer seja a alteração de programa, como é o caso da transformação do Forte de São João Baptista em pousada.





ABRIGO

Propõe-se fazer um abrigo só com um muro. Um abrigo sem portas, janelas nem tecto. Localiza-se no norte da Ilha da Berlenga, numa área denominada Chapada do Norte. Ergue-se então um abrigo sob a forma de um muro, com cinco metros de largura e de altura, e sensivelmente noventa e quatro metros de comprimento. A sua forma ajuda na dissipação de energia das ondas. Consequentemente o muro está implantado numa plataforma que retém todo o espaço exterior entre o muro e a escarpa da ilha. O abrigo nunca toca na escarpa o que torna todo o espaço intersticial exterior permeável.

A chegada ao abrigo é feita obrigatoriamente por mar, e espera-se que possa albergar cerca de dez pessoas e cerca de quatro barcos. O barco é encostado ao muro, a sudoeste, e essa parte apresenta-se como um molhe que contém umas escadas e uma rampa de acesso à plataforma do abrigo. Este molhe ajuda a proteger a área destinada aos barcos das fortes correntes que se apresentam neste local. Esta área tem ainda largura suficiente para atracarem dois barcos lado a lado. Neste caso o transbordo dos barcos mais afastados do molhe é feito de entre barcos para a rampa.

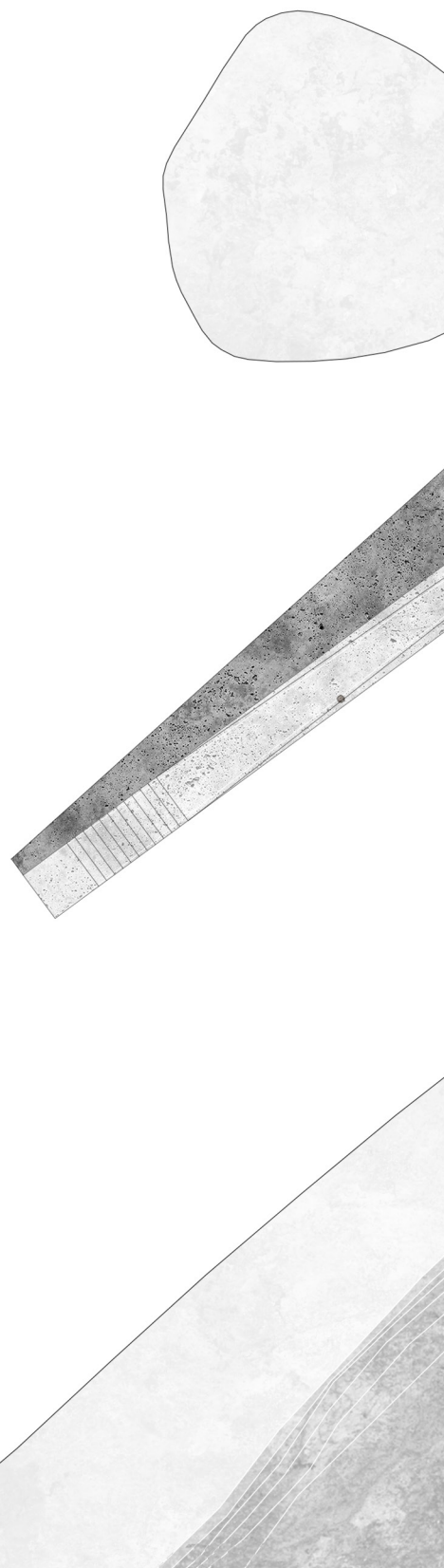
A plataforma apresenta duas áreas exteriores, a primeira destinada à chegada ao abrigo tornando-se numa área mais comum, e a segunda mais privada. A divisão é feita pela própria morfologia da ilha e pela própria forma do muro que ajuda mais tarde na definição dos diferentes espaços interiores. Esta plataforma é o espaço intersticial do projecto pois vive entre dois mundos, o construído e o natural. O muro e a rocha. O muro é fechado para o mar e vive apenas para a encosta. Desta maneira a plataforma é o espaço que liga o interior do muro com o exterior.

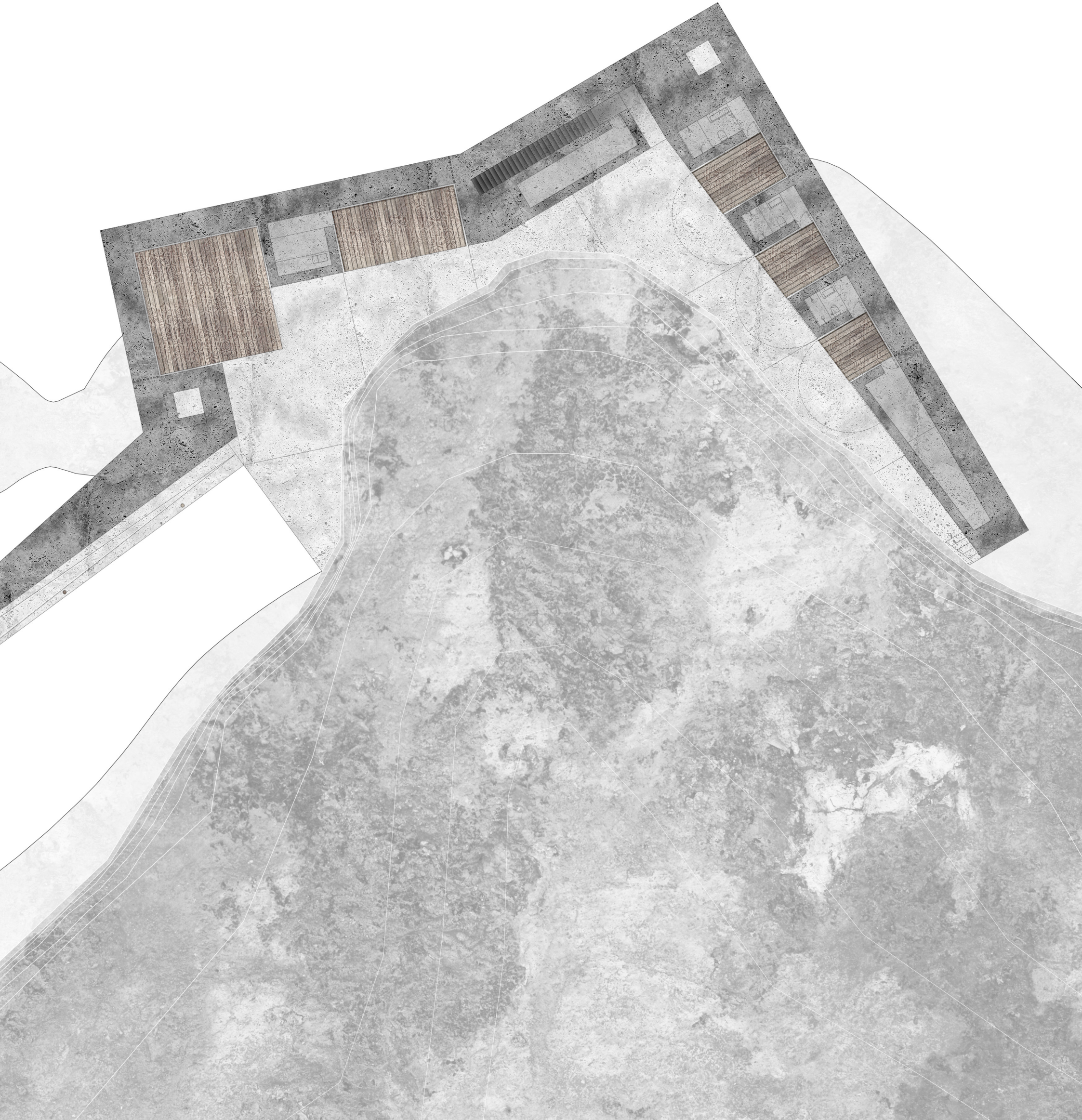
O abrigo desenvolve-se então pelo restante muro e vão-lhe sendo subtraídos os espaços necessários. Junto à primeira área exterior existem

dois espaços destinados às actividades comuns no abrigo, embora o segundo se destine principalmente à preparação de refeições. Existe ainda um espaço de apoio adjacente a este último. Junto à segunda área exterior situam-se três espaços de abrigo com respectivas instalações sanitárias. Por fim, e ainda no segundo espaço exterior, encontra-se o acesso ao piso inferior onde se localizam duas cisternas, uma de água doce, com seis metros de profundidade, e uma de água salgada, com 12 metros de profundidade.

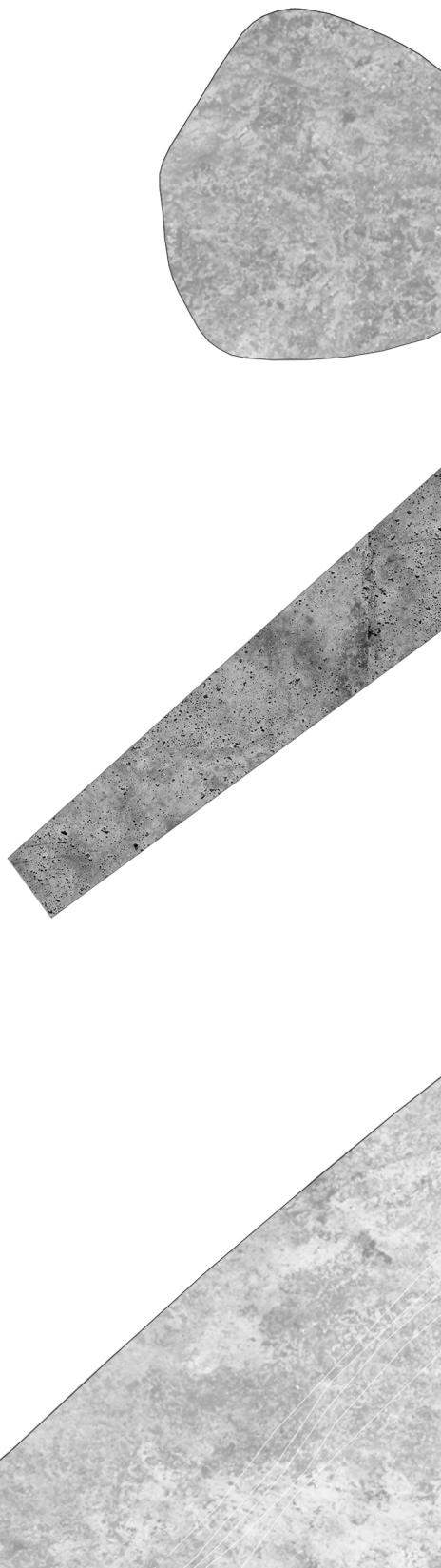
A cisterna de água doce tem o propósito de armazenar todas as águas pluviais recolhidas através da cobertura do abrigo e poder assim abastecer todos os espaços que necessitam de água potável, como o caso do espaço de cozinha e instalações sanitárias. Este processo de abastecimento é feito através de uma bomba de água, instalada junto ao acesso às cisternas, dado que a cisterna de água doce se encontra abaixo dos espaços que precisam de abastecimento. A cisterna de água salgada destina-se a actividades lúdicas, de repouso e de contemplação. Existe ainda uma zona de duche entre as duas cisternas.

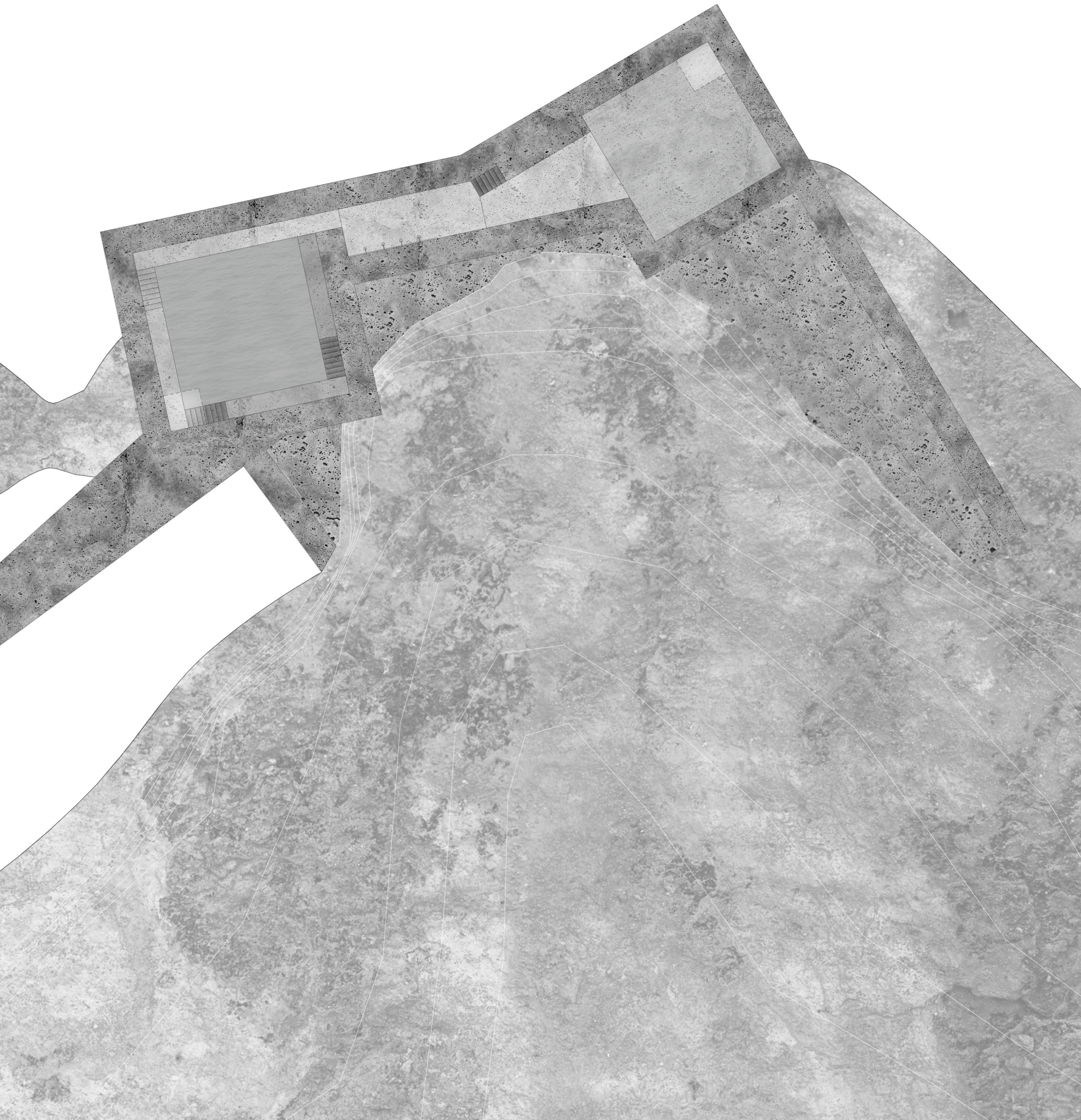
É suposto que a estadia neste abrigo seja de duração relativamente reduzida e como tal não existe luz eléctrica. Todos os espaços são completamente abertos para o exterior, sem janelas nem portas, de modo a que seja possível um bom aproveitamento de luz solar. Durante o resto do tempo com pouca luminosidade solar os espaços tornam-se gradualmente mais escuros. O edifício é composto por três tipos de espaços: dois espaços comuns, com um espaço de sala e um espaço de cozinha com apoio, três espaços de abrigo, espaços de quarto, e duas cisternas, espaços de lazer, de repouso e contemplação.





14 planta piso inferior, cisternas escala 1:200

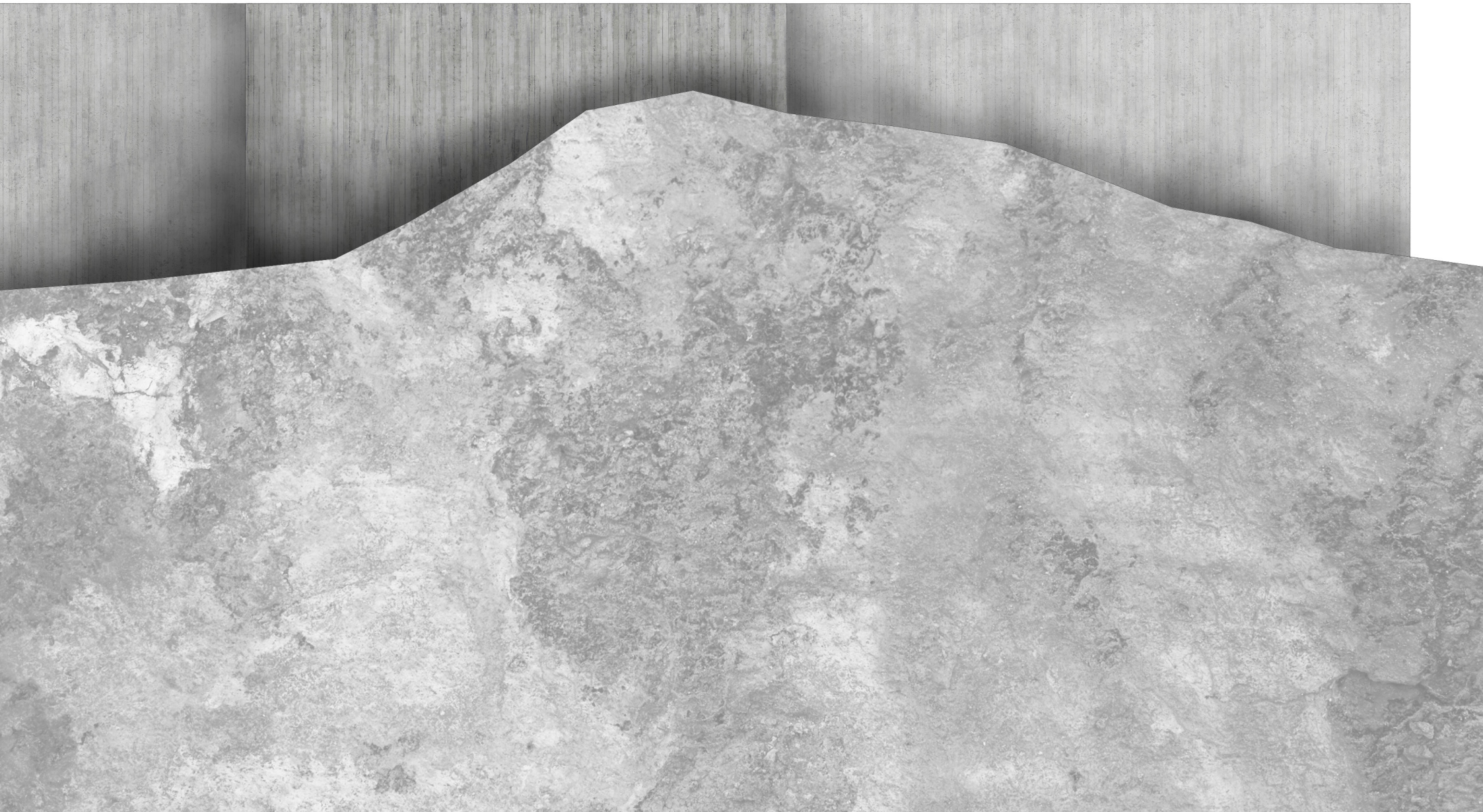




15 alçado norte

escala 1:200



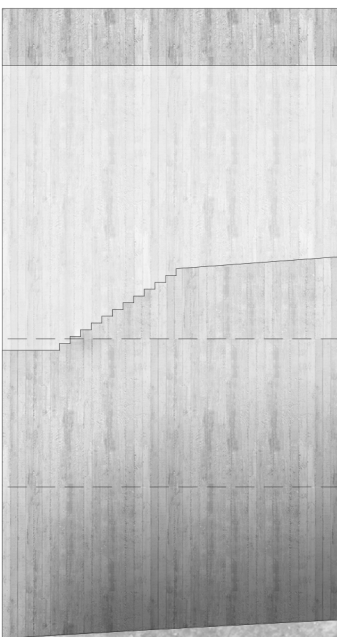
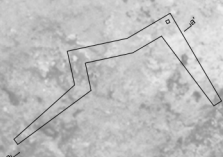


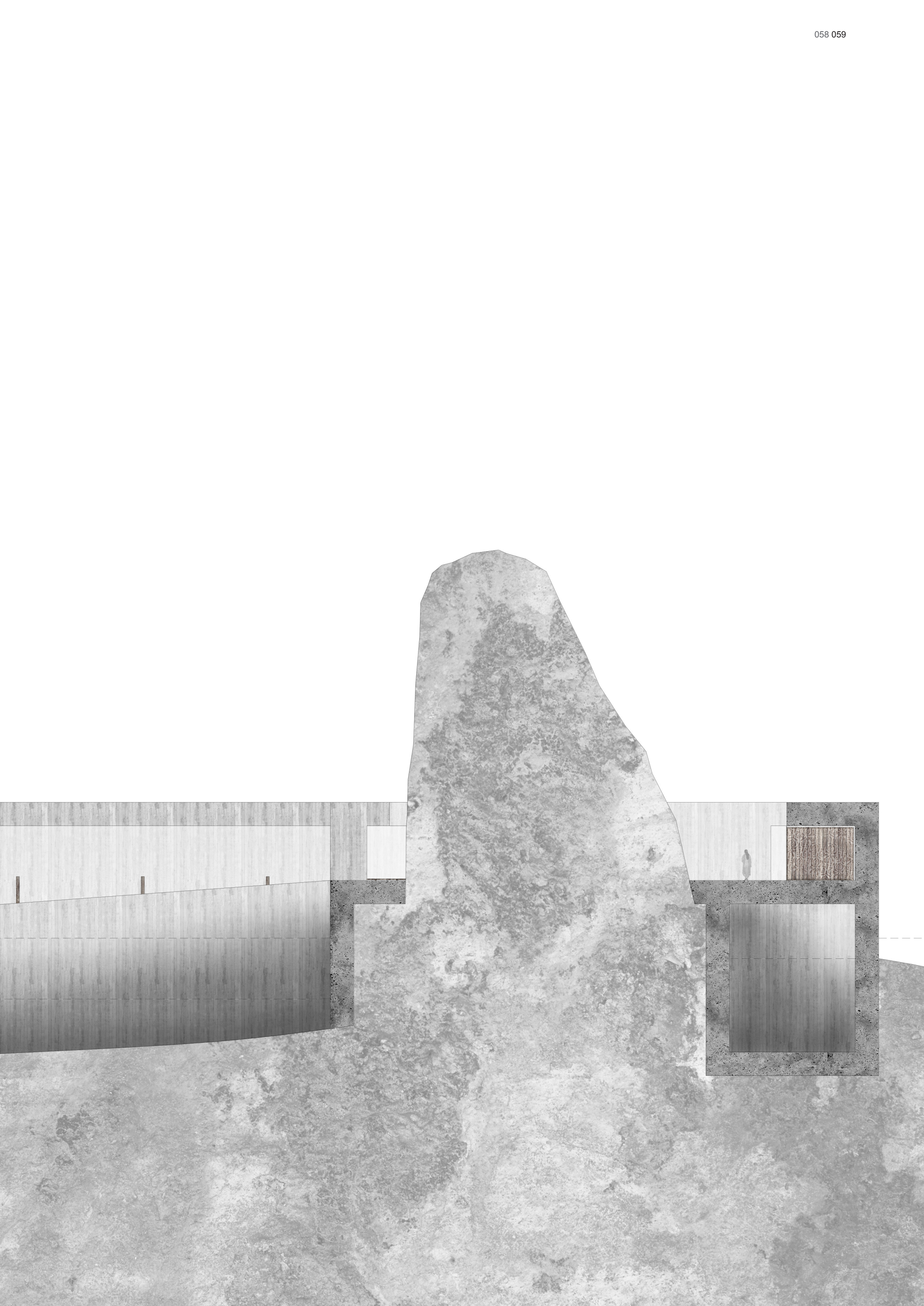
16 corte aa'

escala 1:200



0 1 5 10



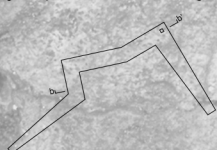


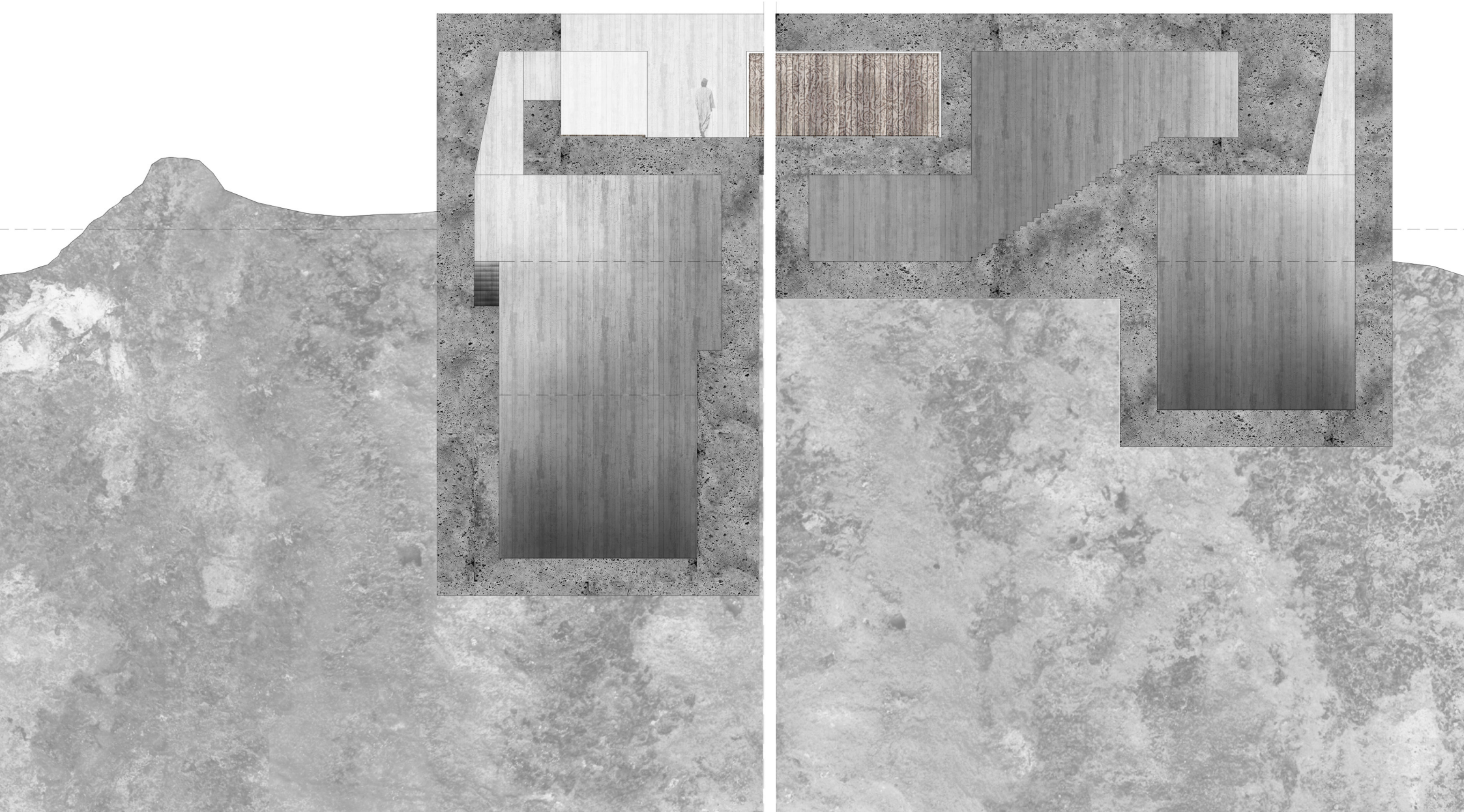
17 corte bb'

escala 1:200



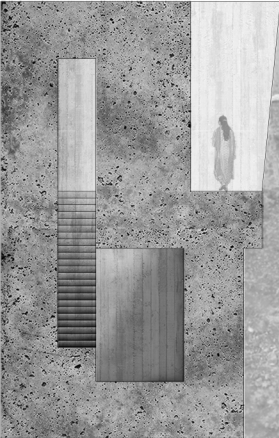
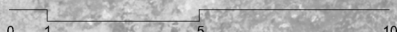
0 1 5 10



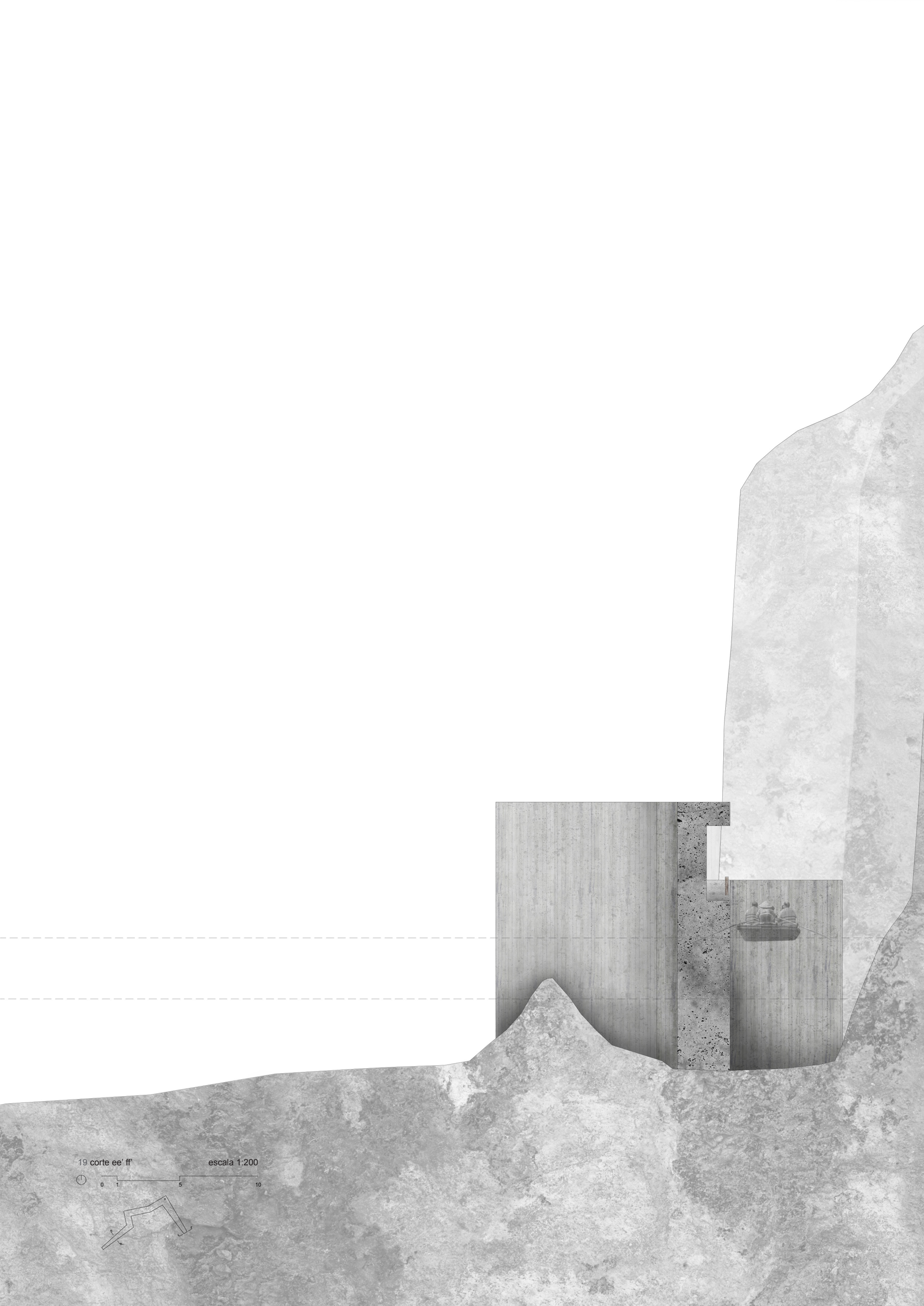


18 corte cc' dd'

escala 1:200







19 corte ee' ff'

escala 1:200



0 1 5 10





MATERIALIDADE

Relativamente à materialidade o muro e a plataforma são ambos construídos em betão armado. Os espaços são completamente abertos para o exterior portanto não existem portas nem janelas. Como o nível de conforto do betão é bastante reduzido aproveita-se a madeira utilizada nas cofragens e coloca-se em cada espaço de diferentes formas, com a possibilidade de estes dispositivos serem desmontados e guardados nas áreas de apoio. No primeiro espaço interior do abrigo coloca-se um pavimento. No segundo coloca-se uma caixa de maneira a poder manter a característica do espaço anterior, sendo um espaço comum, ser completamente aberto para o exterior.

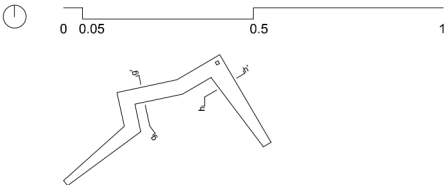
Nos espaços de abrigo coloca-se uma caixa completamente fechada, pois o carácter deste espaço é de repouso e consequentemente mais íntimo, embora seja possível abrir toda a parede exterior da caixa de madeira de maneira a torná-lo num espaço completamente aberto para o exterior. Em todos os espaços estas semi-caixas e caixas de madeira não tocam em situação alguma nas paredes do abrigo. Pretende-se que mantenham o carácter de encaixe para contrapor precisamente as grandes aberturas destes espaços para o exterior e a possível falta de conforto. Estas peças também não tocam no chão para ajudar ao escoamento das águas.

Toda a cobertura tem uma pendente de dois por cento pois é através da cobertura que é feito o aproveitamento das águas pluviais, encaminhando-as para o único vão na cobertura e armazenando-as na cisterna de água doce. Uma chapa de aço inox de oito milímetros de espessura funciona como caleira e posiciona-se no centro da cobertura. A impermeabilização do edifício é feita com a substância Radcon fórmula #7 que cria uma barreira sobre a superfície de betão e lhe fornece impermeabilização e durabilidade. É colocado isolamento térmico nas caixas de madeira de modo a aumentar o conforto nos espaços de abrigo.

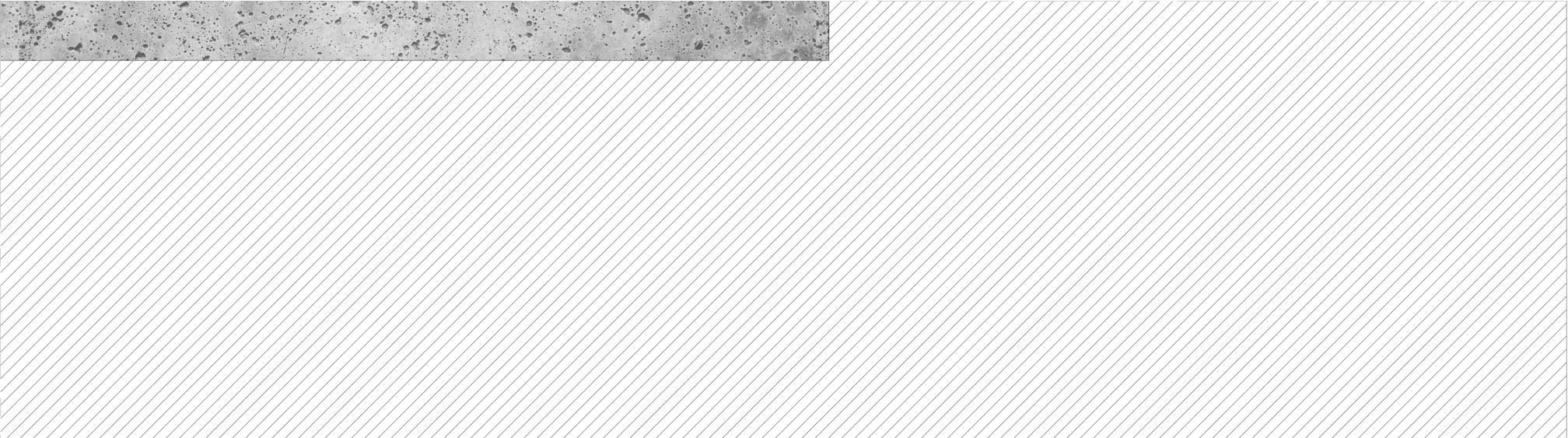
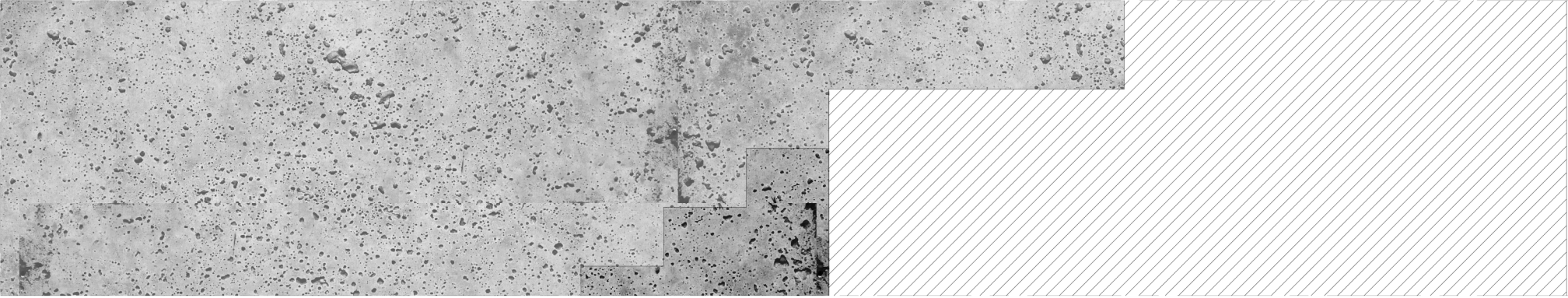
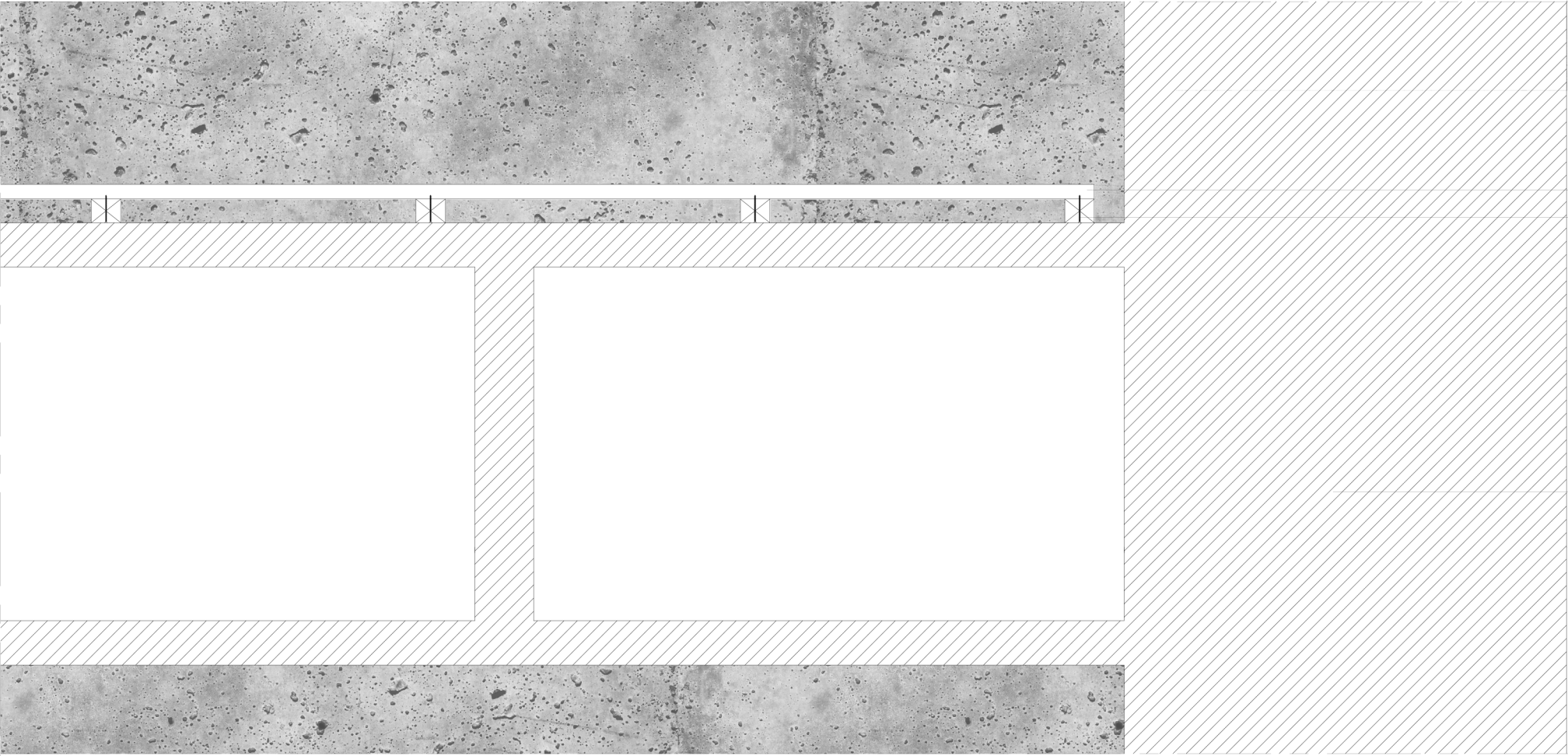
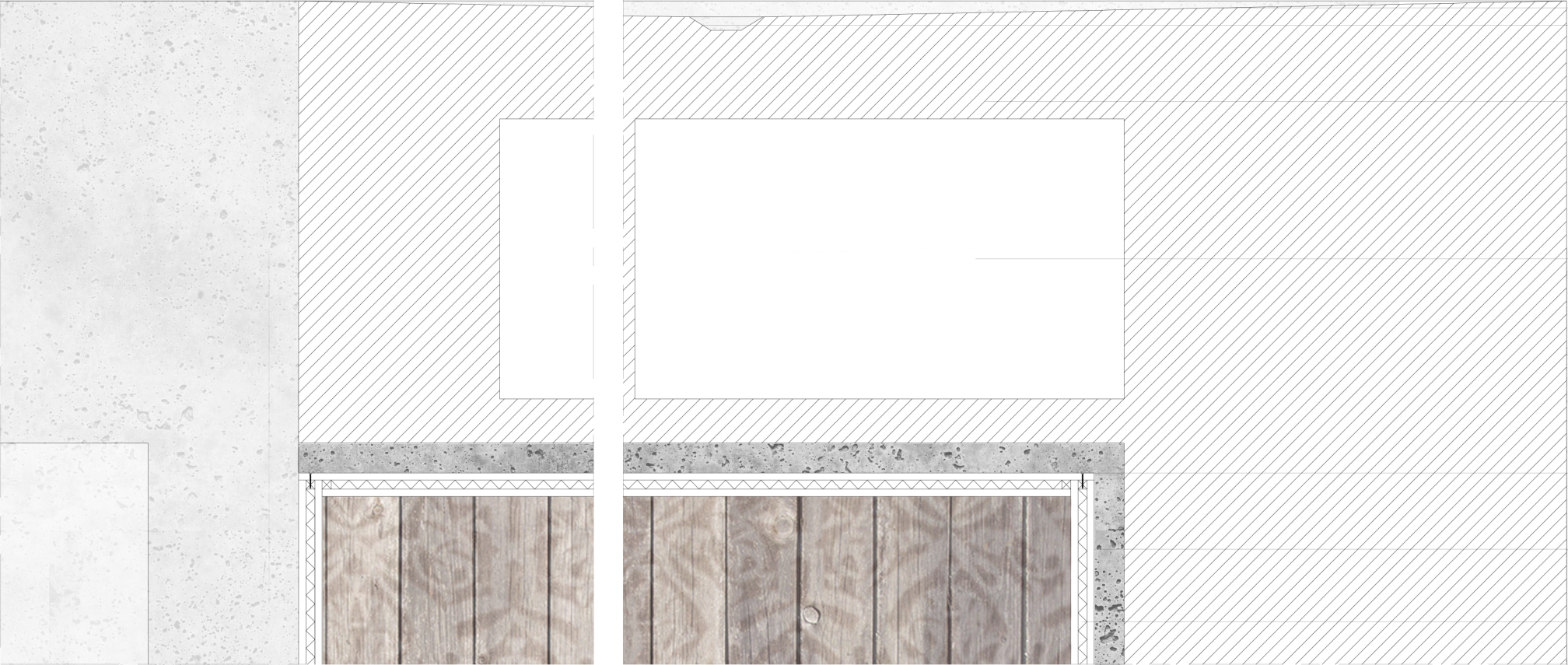


20 corte construtivo

escala 1:20

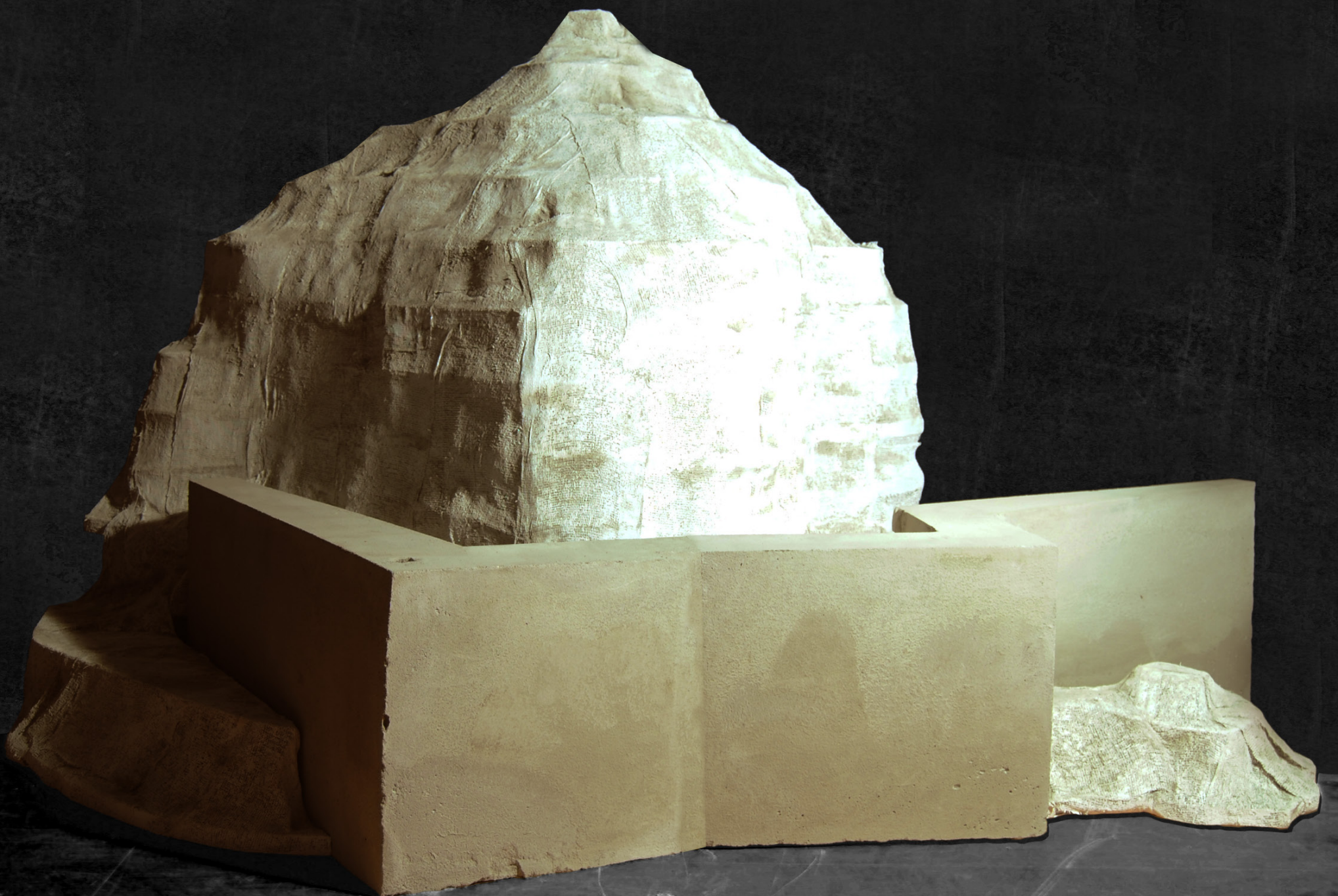


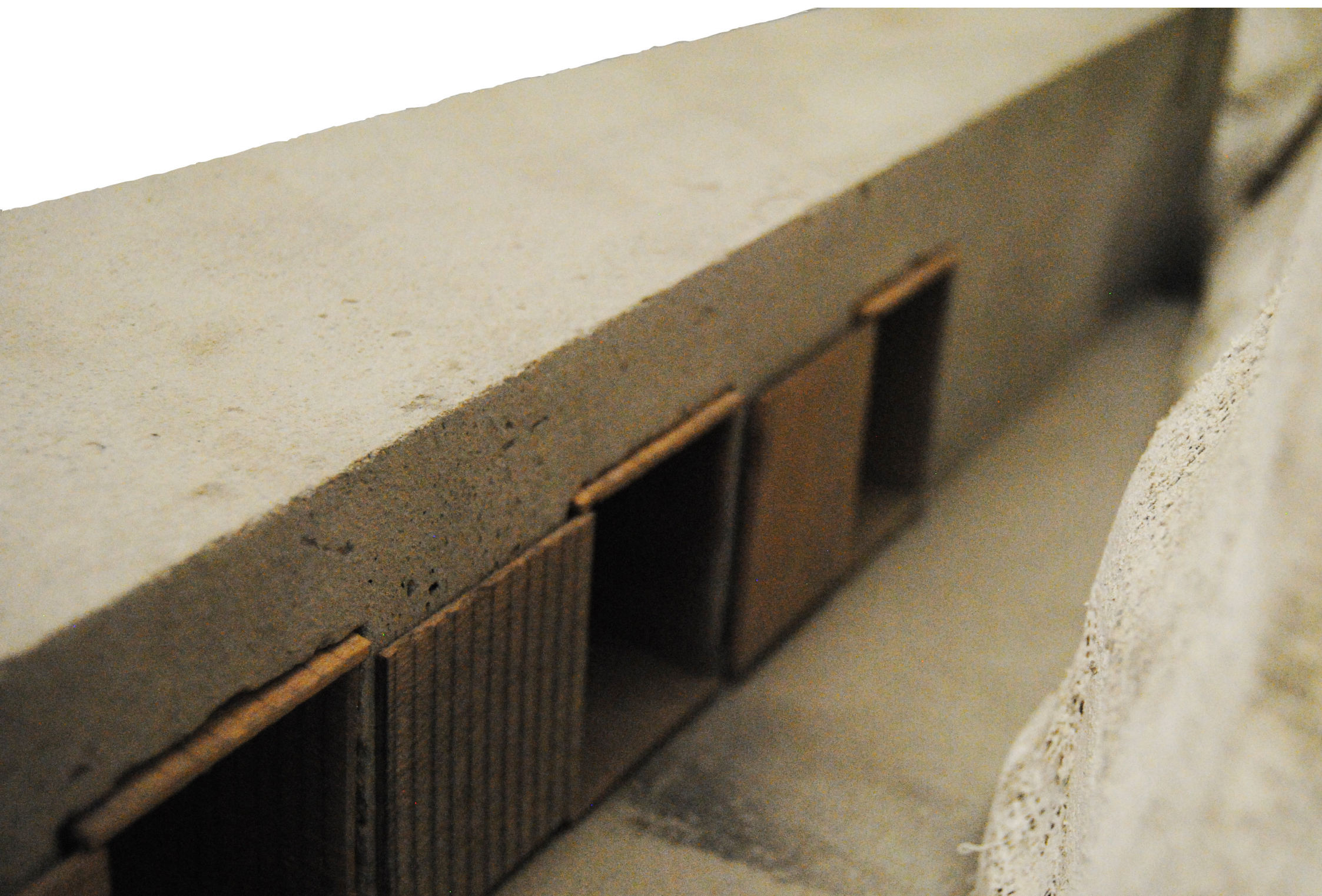
- 01 radcon fórmula #7
- 02 caleira chapa de aço inox 8 mm
- 03 cofragem perdida
- 04 cobertura de betão armado 1500 mm
- 05 parafuso 10 mm
- 06 caixa de madeira 80 mm
- 07 isolamento térmico 30 mm
- 08 pavimento de madeira 50 mm
- 09 parafuso 10 mm
- 10 parede de betão armado 1500 mm













BIBLIOGRAFIA

STRAVINSKY, Igor. *Poetics of Music in the Form of Six Lessons*. Janeiro, 1998. 160 p. (The Charles Eliot Norton Lectures). ISBN 9780674678569.

GRAÇA, Fernando Lopes. *Duas grandes figuras da música contemporânea, Igor Stravinsky e Bela Bartók*. Lisboa: Tipografia Ideal, 1959. 25 p.

PEREC, Georges. *A Vida Modo de Usar*. Trad. Pedro Tamen. Lisboa : Editorial Presença, 1989. 519 p. Tít. orig.: La Vie Mode d'Emploi. ISBN 9789722310697.

PEREC, Georges. *Species of Spaces and Other Pieces*. Trad. John Sturrock. Londres: Penguin Books 1997. ISBN 978-0-141-44224-2.

BELLOS, David. *Georges Perec: A Life in Words*. London : The Harvill Press, 1999. 797 p. ISBN 1 86046 636 2.

WOODMAN, Ellis [et. al.]. *OFFICE Kersten Geers David Van Severen*. 2G. Barcelona: Gustavo Gili. ISBN 8425224543. Ano 15, nº 63 (Setembro 2012), 176 p.

KÜNG, Moritz [et. al.]. *OFFICE Kersten Geers David Van Severen: Seven Rooms*. 2.ª ed. Hatje Cantz, 2010. 80 p. ISBN 3775725725

VALE, Paulo Pires do. *Ana Vieira, Muros de Abrigo/ Shelter Walls*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. ISBN 978-972-635-219-8

HARDING, Amber. *La Vie Mode d'Emploi, de Georges Perec*. [Em linha]. 14 Mai. 2014. [Consult. 27 Ago. 2014]. Disponível em WWW: <http://blogs.cornell.edu/exlibris/2014/05/14/la-vie-mode-demploi-de-georges-perec/>

MAGNÉ, Bernard. *Georges Perec, Oulibiographer*. Trad. Daniel Levin Becker. [Em linha]. [Consult. 12 Jul. 2014]. Disponível em WWW: <http://www.drunkenboat.com/db8/oulipo/feature-oulipo/essays/magne/oulibio.html>.

A SAGRAÇÃO da Primavera... um escândalo revisitado [Obra anónima]

CANDIDATURA das Berlengas a Reserva da Biosfera da UNESCO. [Peniche] : 2008