



**ESAD**  
ESCOLA SUPERIOR  
DE ARTES E DESIGN  
MATOSINHOS

Ana Sofia Carneiro e Cardoso

## Mutações e permanências:

A evolução da tensão entre o público e o privado nos espaços habitacionais do século XIX ao século XXI

Matosinhos  
2010



Ana Sofia Carneiro e Cardoso

## Mutações e permanências:

A evolução da tensão entre o público e o privado nos espaços habitacionais do século XIX ao século XXI

Dissertação apresentada à Escola Superior de Artes e Design de Matosinhos, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Design.

Núcleo de Especialização:  
Espaço Urbano e Interiores

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Mestre Maria Milano

## Agradecimentos

A todos os professores e profissionais que nos anos de convivência e formação muito me ensinaram, contribuindo para o meu crescimento científico, intelectual e pessoal.

À Prof.<sup>a</sup> Maria Milano, pela atenção e o apoio dispensados durante o processo de definição e orientação.

Aos meus pais que contribuíram emocional e intelectualmente para o meu desenvolvimento pessoal e profissional, fundamentais para a materialização desta investigação.



## Resumo

### Palavras-chave

Habitação – Espaço público – Espaço privado – Mediação – Fronteira

*Mutações e Permanências* é um estudo sobre que elementos de mediação espacial permaneceram e quais foram transformados, a partir do advento da industrialização, no imaginário do projecto habitacional, quanto à relação estabelecida entre os espaços públicos e os privados. O objectivo é reflectir sobre a importância do papel destes elementos projectuais para a evolução do habitar, a partir do marco histórico e transformador que foi a industrialização.

A partir do início do século XIX, um conjunto de acontecimentos despoletaram uma mutação radical das premissas e valores da sociedade. Em consequência os projectistas começam a pensar o espaço habitável a partir de uma perspectiva diferente. Esta irá contribuir para uma mutação da relação proxémica do Homem com o espaço do habitar, nomeadamente quanto à alteração da transição espacial do público para o privado e do exterior para o interior. A mudança do pensamento construtivo habitacional, que até então edificava do exterior para o interior, assim como a consequente valorização do espaço interior e a diluição e diminuição dos invólucros arquitectónicos, mediadores por excelência, vai constituir uma das mudanças mais radicais do habitar humano.

Resumindo, este é um estudo sobre a evolução histórica que nos precede, com o objectivo de consciencializar os projectistas para a importância desta problemática. Enquanto, simultaneamente procuramos melhor clarificar a produção projectual passada, analisamos as possibilidades que nos oferecem para o futuro, demonstrando a nossa responsabilidade enquanto projectistas actuais, na construção da consciência e da memória do projecto habitacional, assim como a produção cultural que esta proporciona.



# Abstract

## Key-words

Habitat – Public Space – Private Space – Mediation – Boundary

*Mutations and Permanencies* it's a study about which elements of spatial mediation have remain and which have been transformed, beginning from the advent of industrialization, in the imaginary of housing project, about the relationship between private and public spaces. The aim is to reflect on the important role of these elements and tools on service of the projectual evolution of dwelling, starting from the transformer landmark that was the industrialization.

From the early nineteenth century, a number of events triggered a radical change of assumptions and values of society. Consequently designers and architects begin to think the habitable space from a different perspective. This will contribute to a mutation of the human *proxemic* relationship with the habitat, particularly when occurs the transformation of spatial transition from public to private and from the interior to exterior. The change of constructive thinking on housing, which until then edified from outside to inside, as well as the consequent enhancement of interior space and the dilution and reduction of architectural wrappers – facades – mediators by excellence will be one of the most radical changes of human habitat.

In short, this is a study on the historical evolution that precedes us, in order to raise awareness among designers and architects about the importance of this subject. While simultaneously we seek to further clarify the past project-production we analyze the possibilities that they offer us for the future, proving our responsibility as present designers on the construction of foresight and memory of the housing project, as well as the cultural production that it brings.



# Índice

5 Palavras-chave e Resumo

7 Key Words and Abstract

9 Índice

11 Glossário e Siglas

19 Introdução

## Capítulo I

O habitar: um conceito em evolução

25 Introdução

29 1.1. A relação entre o Homem e o espaço habitável: a *Proxemic Theory* do antropólogo Edward T. Hall

38 1.2. Nietzsche e Mies van der Rohe: uma crítica ao Homem e ao habitar ocidental Moderno

45 1.3. O habitar existencialista: um confronto entre os conceitos de Martin Heidegger e de Ortega y Gasset

54 1.4. A máquina de habitar: o Positivismo e o indivíduo como parte da engrenagem

61 1.5. A desconstrução do habitar contemporâneo

## Capítulo II

A evolução histórica da relação entre os espaços públicos e privados: a transformação dos invólucros arquitectónicos

75 Introdução

80 2.1. A industrialização da sociedade e do habitar: a Revolução Industrial

101 2.2. A transparência e simultaneidade na arquitectura: o Movimento Moderno

- 111 2.2.1. A transição do século XIX para o século XX: a industrialização no vernacular
- 125 2.2.2. Exploração das técnicas e materiais industriais, o expoente do Movimento Moderno: os criadores da forma do século XX.
- 149 2.2.3. A casa pragmática: uma forma de conceber a arquitectura, a cidade e a sua relação com a natureza.
- 165 2.3. As mega-estruturas *versus* a valorização da pré-existência: a conexão e os fluxos transitórios: o Movimento Pós-Moderno e os Radicais

### Capítulo III

As complexidades dos paradigmas da contemporaneidade: evolução da transformação dos invólucros arquitectónicos no século XXI

- 179 3.1. A multiplicidade comportamental e a mutação da relação com a cidade
- 189 3.2. A construção de novas realidades espaço-temporais: a proliferação e a influência dos *media*
- 204 3.3. O habitar no século XXI: as intervenções tecnológicas e a sustentabilidade como principais mediadoras urbanas no projecto contemporâneo

### 225 Capítulo IV

Considerações Finais / Perspectivas futuras

- 233 Referências bibliográficas
- 237 Índice e Crédito das Imagens

## Glossário

### Arquitectura vernacular

Denomina-se por arquitectura vernacular, ou projecto com influência vernacular, todo o tipo de projecto arquitectónico em que se empregam materiais e recursos do próprio ambiente e local em que a edificação é construída. Deste modo, ela apresenta um forte carácter local ou regional, evocando um expressivo sentimento de pertença, enquanto contribuiu para a construção de um projecto mais sustentável.

### Balanço

Saliência ou corpo avançado que se projecta horizontalmente, sem estrutura de sustentação aparente, para além do perímetro determinado pelos elementos de sustentação da estrutura de uma construção.

### Baldaquim

Também conhecido como baldaquino, provem do italiano *baldacchino*. É a designação para um pavilhão ou remate escultórico, que pode ser em tecido ou arquitectónico, formando uma espécie de cobertura ou cúpula sustentada por colunas ou adossado a uma parede e que resguarda um altar, um retábulo, uma escultura, um trono ou uma área de repouso.

### *Bow window*

Tipologia de janela criada através da projecção da parede exterior de um edifício, para que o espaço de uma divisão se prolongue para o exterior, conferindo-lhe a ilusão de ser mais ampla do que na realidade é. Geralmente, esta projecção ocorre pela união de quatro ou mais janelas encaixilhadas comuns, que juntas formam um arco. As *bow window* proporcionam uma maior iluminação do interior, assim como uma visão e um contacto mais amplo com o exterior. Esta tipologia de janela apareceu pela primeira vez no final do século XVIII na Inglaterra e, frequentemente, encontram-se associadas à arquitectura Vitoriana.

### *Brise Soleil*

Expressão francesa utilizada para designar um sistema de “quebra-sol”. Na arquitectura representa um conjunto de variadas técnicas de protecção permanente dos edifícios face à intensidade da exposição solar, que podem ser fixas ou móveis. Este sistema geralmente encontra-se associado à estrutura da construção e pode variar desde uma simples projecção horizontal ou vertical que se prolonga a partir da fachada do edifício e é superior ou lateral, às áreas expostas, como janelas ou grandes superfícies de vidro; até ao sistema de grelha projectada horizontal e verticalmente, preconizado por Le Corbusier. Actualmente, já existem exemplos mais tecnológicos e menos passivos que os sistemas *Brise soleil*, mais tradicionais, referidos anteriormente. Estes são sistemas

aos quais se recorrem frequentemente a fim de viabilizar uma construção em termos sustentáveis, quer para protecção solar directa quer para provir o edifício de aquecimento através de energia solar passiva.

### Diorama

Inventado em 1922 por Daguerre e Charles Bouton é um modo de apresentação artística, muito realista, de cenas da vida real para exposição, com finalidades educacionais ou de entretenimento. A cena ilustrada pode ser desde uma paisagem, a animais ou eventos históricos. Os dioramas são pintados sobre uma tela de fundo curvo, de tal maneira que simulem um contorno real. A conjugação entre a iluminação cuidada e a técnica de pintura que cria uma falsa perspectiva, consegue a impressão de tridimensionalidade. Contudo pode incluir elementos tridimensionais conjugando-os com a tela de fundo. Todas estas técnicas são modos de apresentar uma acção realística de um panorama vasto num espaço compacto, congelando esse momento no tempo.

### *Existenzminimum*

Termo utilizado para designar os princípios da unidade mínima de habitação que surge em 1929, como produto do CIAM II, decorrido em Frankfurt, na Alemanha.

### *Filia*

Do grego *φιλία*, amizade, o termo *filia* pode ser entendido como o sentimento de fraternidade que cada Homem sente primeiro na sua relação familiar, depois na relação com os amigos e finalmente com os concidadãos. É uma espécie de amizade que une os Homens entre si.

### Fileira Curta/Longa

Conceito associado à distância que um produto percorre desde matéria-prima até constituir produto final e chegar ao consumidor. Os produtos e materiais importados, ou seja de fileira longa, acarretam um maior consumo de energia e desperdiçam os recursos locais. Em termos de viabilidade sustentável, os produtos de fileira curta, ou seja originários do local de consumo ou aplicação, não necessitam, por exemplo, dos custos de transporte, para além de promoverem o comércio, os produtores e os materiais regionais.

### Gelosia

Estrutura em grade com tiras de um material de construção, geralmente madeira ou metal, cruzadas de forma a criarem um padrão. Uma gelosia aplicada a uma construção, por exemplo a uma janela, painel ou porta de correr, pode ser decorativa ou estrutural. Como elemento de mediação espacial, a gelosia pode servir para conter o fluxo luminoso de uma divisão, assim como para a refrescar ou conferir uma diferenciação em termos de privacidade, uma vez que permite ver sem ser visto.

### *Half-timbering*

Também designado por técnica de enxaimel, é um termo originário do alemão *Fachwerk*, para descrever o conjunto de caibros e estacas que sustentam as divisões da estrutura de uma habitação. Tradicional nas construções normandas e germânicas, onde é aparente e compõe uma

particularidade interessante na fachada, esta técnica confere às construções um carácter de resistência e solidez, de protecção face ao exterior.

### *Hall*

Termo difundido principalmente a partir da arquitectura vitoriana para designar o espaço cuja função exclusiva é, normalmente, a de facilitar a circulação horizontal nos edifícios. É o elemento de ligação entre várias divisões independentes entre si, e pode assumir aspectos formais variados. O *hall* é considerado a divisão de mediação imediata do interior da casa com o exterior. É a divisão de mediação, por excelência, entre o espaço público e a domesticidade do espaço interior. Usualmente costuma ser um corredor de entrada e distribuição às restantes divisões da casa. Há, no entanto, muitas casas onde esta divisão não existe. Nestes casos pode-se encontrar, a substituir, um átrio de entrada, como no caso dos hotéis. Nas habitações privadas, as pessoas, familiares ou estranhos, frequentemente, entram directamente na sala de estar.

### Heterotopia

Conceito desenvolvido pelo filósofo francês Michel Foucault para descrever os lugares e espaços que funcionam em condições de não hegemonia. Estes são os espaços das alteridades e que são simultaneamente físicos e mentais, tais como o espaço de uma chamada telefónica ou o momento quando se vê o reflexo no espelho. Heterotopia designa, assim, o fenómeno da emergência de “outros espaços”, realidades alternativas que nascem da própria realidade, aquando do colapso da utopia.

### Lariço

*Larix decidua* é o nome científico desta árvore originária da zona temperada setentrional. Encontra-se predominantemente nas cordilheiras centrais da Europa – como os Alpes e os Cárpatos, na República Checa – e é igualmente conhecida pelo nome de cedro ou lariço-europeu. É uma árvore conífera de folha caduca com porte médio a grande, chega a atingir entre os vinte e cinco e os quarenta e cinco metros de altura. A sua madeira é resistente e elástica.

### *Loggia*

Do italiano, *loggia* é um elemento arquitectónico – como uma galeria ou um pórtico – coberto e, normalmente, sustentado por colunas e arcos. Esta pode ser aberta completamente ou apenas em um dos lados e ser transitável, ou simplesmente decorativa. Geralmente a *loggia* é incluída como elemento de mediação ao nível do piso térreo, mas também pode ser edificada no primeiro andar. Neste caso, e se sobreposta à térrea, chama-se *loggia* dupla. Este sistema foi amplamente difundido na arquitectura italiana, sobretudo durante o século XVII. A principal diferença entre uma *loggia* e um pórtico é o seu papel dentro do *layout* funcional do edifício no qual é integrado. O pórtico permite o acesso ao interior do exterior e pode ser encontrado frequentemente ao nível da arquitectura vernacular e de edifícios de pequena escala, enquanto a *loggia* é somente acessível a partir do interior, constituindo um espaço de mediação mais propício ao lazer e dotado de um maior grau de privacidade. Assim, é encontrada principalmente em residências nobres e edifícios públicos.

### *Mezzanine*

Do italiano, este termo é utilizado na arquitectura para designar um andar intermédio entre os andares principais de um edifício. Frequentemente, uma *mezzanine* tem um pé direito reduzido e projecta-se como uma varanda interior, partilhando o tecto com o piso inferior e criando um pé-direito duplo.

### *Modelos Héliodon*

Simuladores do "movimento aparente do Sol" que proporcionam o ensino e o estudo da geometria solar através de simulações em maquetes físicas, com o objectivo de maximizar o aproveitamento da energia e luz solar.

### *Pater Familias*

Do latim, significa literalmente "pai da família". O termo *pater* refere-se a um território ou jurisdição governado por um patriarca. O uso do termo, no sentido de orientação masculina da organização social, aparece pela primeira vez, no século IV, entre os hebreus para qualificar o líder de uma sociedade judaica, contudo o termo seria originário do grego helenístico para denominar o líder de uma comunidade. Como expressão, *Pater familias*, era utilizada para denominar o estatuto familiar – *status familiae* – mais elevado da hierarquia familiar da Roma Antiga, e era ocupado sempre por um representante masculino.

### Pátio

Espaço aberto delimitado por muros, ou conjunto de edificações que estão ordenadas no interior de uma habitação. É normalmente um espaço exterior em frente a um edifício ou compreendido no seu interior. Parte de terreno ao ar livre que quando situado no centro de um complexo arquitectónico, como uma habitação, ilumina e ventila as divisões internas que o rodeiam. Particularmente característico da arquitectura mediterrânea.

### Pérgula

Do Latim tardio *pergula*, refere-se a um beiral saliente. Uma pérgula é uma estrutura para jardins que cria uma área de sombra natural. Protecção vazada, apoiada em colunas ou em balanço, composta por elementos paralelos entre si e, geralmente, executados em madeira, alvenaria, betão ou metal. Composta por uma passagem criada por pilares que suportam traves cruzadas e um sistema de gelosias resistente, esta estrutura irá servir para o apropriar por plantas como vinhas, *bougainvilleas*, heras ou outras plantas trepadeiras. Uma pérgula, geralmente, corresponde a uma de três necessidades de mediação espacial: à extensão de um edifício, à protecção de um pátio ou terraço aberto ou ainda como passagem de ligação entre dois ou mais edifícios. Contudo, também existem pérgulas que não se encontram associadas a nenhum edifício, constituindo um elemento de jardim com áreas de descanso e sombra, proporcionando um local de repouso e lazer ao ar livre.

### Pórtico

Local ou galeria coberta e aberta de um dos lados, à entrada de um edifício, de um templo ou de um palácio. Entrada nobre de um edifício ou templo. Pode ser um percurso ao longo de uma colunata, com uma simples estrutura aberta com colunas ou fechada por paredes. O conceito remonta à Grécia antiga e influenciou diversas culturas. O pórtico varia em dimensão e materiais mas, geralmente, contempla dimensões menores que um portal - entrada principal que geralmente se apresenta de forma cuidadosamente ornamentada, usualmente aplicado na arquitectura eclesiástica ou em edifícios de grande porte.

### Proxémia

Neologismo criado pelo antropólogo Edward T. Hall para designar o conjunto das observações e teorias referentes ao uso que o Homem faz do espaço enquanto produto cultural específico.

### Sector primário

Conjunto de actividades económicas que extraem e/ou produzem matéria-prima. Tal implica, geralmente, a transformação de recursos naturais em produtos primários. Muitos produtos deste sector são considerados como matérias-primas a encaminhar para outras indústrias, a fim de se transformarem em produtos industrializados, transformados. A sua principal actividade é definida pela agropecuária em geral, pesca, e mineração.

### Sector secundário

Sector da economia que transforma a matéria-prima, extraída e/ou produzida pelo sector primário, em produtos de consumo ou em máquinas industriais – produtos destinados a outros estabelecimentos do sector secundário. É neste sector que a matéria-prima é transformada em um produto manufacturado. Geralmente representa uma percentagem relevante da actividade das sociedades mais desenvolvidas. A indústria é a sua actividade mais expressiva, contudo a construção civil e o fornecimento de água, gás e electricidade também são actividades integrantes deste sector.

### Sector terciário

O sector terciário – AO 1945 – também conhecido, no contexto da economia, como serviços – bens intangíveis –, envolve a comercialização de produtos em geral, assim, como o oferecimento de serviços comerciais, pessoais ou comunitários, a terceiros. O sector terciário da economia envolve a prestação de serviços tanto a empresas como aos consumidores finais, pode abranger o transporte, a distribuição e a venda de mercadorias do produtor para um consumidor. Facto que pode decorrer no comércio ou pode contemplar a prestação de um serviço, como acontece na restauração ou na hotelaria. O sector terciário é definido pela exclusão dos outros dois sectores e é, actualmente, o sector que contrata mais trabalhadores.

### Soleira

Parte inferior do vão da porta no solo. Também pode designar o remate na mudança de acabamento de pisos, mantendo o mesmo nível. Nas portas de ligação com o exterior pode se apresentar como uma elevação significativa e formar um degrau no lado exterior.

### Telemática

Processo de troca de informação e comunicação à distância de um conjunto de serviços informáticos proporcionados através de uma rede activa de telecomunicações. Ou seja, telemática é o conjunto de tecnologias de transmissão de dados resultante da confluência entre os recursos das telecomunicações – desde telefone, satélite, fibras ópticas, entre outros – e da informática – computadores, softwares, sistemas de redes, entre outros – que permitiu o processamento, a compressão, o armazenamento e a comunicação de grandes quantidades de dados, nos mais variados formatos, num curto prazo de tempo, entre utilizadores a um nível global.

### Terraço

Cobertura horizontal que forma uma plataforma sobre uma construção. É normalmente acessível através de escadas e típica na arquitectura mediterrânea. Contudo, também pode aparecer como cobertura e simultaneamente constituir um terraço-jardim. Esta tipologia foi preconizada por Le Corbusier e muito utilizada na arquitectura moderna e contemporânea.

### Varanda

Inicialmente, designava uma construção leve em madeira adossada à fachada de uma habitação. Progressivamente os materiais para a sua construção foram se adaptando às novas técnicas construtivas, mas o propósito e características mantiveram-se. Uma varanda forma uma espécie de galeria que tem a vantagem de prolongar, ventilar e iluminar a divisão interior à qual se encontra associada, comunicando directamente. Pequeno terraço coberto ou não no exterior de um edifício, com o interior ao nível do andar em que se encontra. Associa-se frequentemente às zonas de estar de uma residência.

### *Veduta*

Do italiano, significa literalmente vista. *Veduta* é uma expressão utilizada nas Artes Plásticas para descrever uma gravura, pintura ou desenho, frequentemente de uma grande escala, soberba em detalhes e que apresenta a perspectiva de uma paisagem urbana ou de outros cenários. É uma vista panorâmica essencialmente topográfica na concepção. Como técnica de representação ficou célebre a partir de finais do século XVI e inícios do século XVII, principalmente pelo trabalho de artistas do norte da Europa e Itália.

## Siglas

AIA – *The American Institute of Architects* (Instituto Americano de Arquitectos).

AO – Acordo Ortográfico.

CIAM – *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna).

MoMA – *The New York Museum of Modern Art* (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque).

PDM – Planos Directores Municipais.



Imagem1  
*Espaço T*, fotografia de Inês d'Orey,  
s.d.

## Introdução

O projecto do espaço público, ao longo da evolução da história, suscitou sempre mais interesse, cuidado e monumentalidade projectual do que o do espaço interior. Desde a Grécia Antiga e das teorizações de Aristóteles que a *polis* possuía um estatuto superior à *oikos*, termos genericamente entendidos como espaço público e privado, respectivamente. Assim, e até recentemente, o espaço exterior e os edifícios públicos eram os protagonistas da inovação projectual, celebrando e reflectindo os diversos estilos artísticos que se sucederam ao longo da história. Os edifícios públicos sempre foram dotados de mais pormenorização arquitectónica do que o espaço habitacional, interior e doméstico. As habitações, à excepção dos castelos e palácios nobres, inclusive nem eram contempladas no estudo da arquitectura e apenas a partir do século XVIII a noção de domesticidade passa a ser encarada como um tema relevante ao estudo projectual.

Contudo, apenas o advento da industrialização ira definitivamente consolidar o estudo do espaço doméstico privado e levantar questões projectuais pertinentes quanto à sua relação com o restante projecto urbanístico e com o espaço público. Conceptualmente a relação entre espaço exterior e interior adquire um papel relevante e de significado fundamental na forma como os projectistas se vêm a si próprios. Esta relação será um tema permanente na produção de grandes nomes do projecto, como Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Charles e Ray Eames ou os radicais Archizoom ou Superstudio, e será, assim, igualmente transversal às mais variadas épocas históricas e formas de expressão, a partir da Revolução Industrial, que constitui um marco histórico a todos os níveis – político, económico, social, cultural e projectual. A produção arquitectónica, nomeadamente a habitacional, vai sofrer nesta altura uma mutação severa, visto que a domesticidade e o direito à casa própria vão ser a partir de agora temáticas recorrentes no foro social e profissional.

A partir do início do século XIX, a valorização do espaço interior é potencializada pela libertação das exigências técnico-construtivas, que limitavam a sua configuração e relação com o

espaço exterior. As novas potencialidades construtivas, como o aço, o vidro e mais tarde o betão, levaram os projectistas a começar a pensar o espaço habitável a partir de uma perspectiva diferente. Vai permitir que os projectos, nomeadamente os habitacionais, sejam pensados através de uma lógica inversa à convencional. Esta mudança do pensamento construtivo, que até então edificava do exterior para o interior, vai constituir uma das mudanças mais radicais do habitar humano. A partir do início do século XX os projectistas começam a pensar o espaço habitável do interior para o exterior. Preconizando uma abertura progressiva da casa para o cenário envolvente e diluindo as noções de fronteira entre espaço público e privado. Os invólucros arquitectónicos, mediadores por excelência, vão progressivamente diminuir em espessura e permeabilidade visual. Lembrando Le Corbusier (1977, p.146) “Um edifício é como uma bola de sabão. Essa bola é perfeita e harmoniosa se o sopro estiver bem repartido, bem regulado do interior. O exterior é o resultado do interior”. Assim, o espaço interior da habitação numa directa ligação com o exterior, vai cada vez mais se transformar num espaço fluido e orgânico que se adapta aos movimentos dos seus habitantes e à morfologia do seu corpo. Estes conceitos dão origem a uma exploração da continuidade espacial, não só do ponto de vista preconizado pelo movimento moderno, mas também a partir de projectos impulsionados pela fragmentação, transitoriedade e mutação que se iniciaram como consequência da instabilidade que marcou principalmente o cenário europeu a partir do século XX.

A tensão na mediação entre a cidade e o projecto arquitectónico afirmou-se ao longo da história através de uma perspectiva dominante, assente na concepção de projectos mais ou menos autónomos, ou pelo menos auto-suficientes, em relação à realidade existente, ou por outro lado, completamente subjugados pelo peso da história. Tal facto, sempre foi implícito ao processo criativo. Contudo, as questões formais que dominaram a segunda metade do século XX, não serão mais o factor relevante para o desenvolvimento da nova linguagem do século XXI, que luta por se posicionar no seio de sociedades dominadas pela afirmação de lógicas mercantilizadas da realidade. O factor a ter em conta deve ser o modo como a arquitectura simultaneamente era determinada e determinava a experiência da realidade



Imagem2

Casa Tugendhat, vista para a porta do terraço, com a sala de jantar à direita, Ludwig Mies van der Rohe, República Checa, 1928 a 1930. Fotografia contemporânea posterior a 1985.

concreta, que insubmissamente vai, agora, ser posta em causa. (Thackara, 1988)

É neste contexto que emergem duas grandes temáticas que vão ensombrar e simultaneamente, enriquecer o cenário urbano contemporâneo. É nesta nova cidade, que se apresenta em constante mutação, desenvolvida pelas necessidades, de uma nova geração marcada pelas características herdadas quer do moderno, quer dos vários movimentos pós-modernos e que agora procura criar uma nova linguagem representativa dos valores que nos são mais caros, como a sustentabilidade, ecologia ou a responsabilidade social, que os designers de interiores, os arquitectos e os projectistas em geral são chamados a intervir. Os espaços de mediação e os elementos de transição que neles actuam como mediadores entre a cidade e o interior dos edifícios são dos elementos mais delicados e problemáticos de resolver dentro da disciplina projectual, não só no passado como actualmente. Contudo, as motivações e valores que regeram e despoletaram as diferentes respostas ao longo dos tempos sofreram diferentes mutações.



Imagem3  
*Traseiras*, de André Cepeda, Porto,  
2006.

Tais factos, associados a uma profunda mudança de valores e instabilidade social, cultural, política e económica vão produzir uma transformação projectual rica em contexto e conteúdo. Esta vai progressivamente impulsionar a complexidade dos paradigmas do século XXI e o aparecimento de novas disciplinas, como o design de interiores, equipadas para estudar e

actuar sobre, por exemplo, os elementos de mediação entre a esfera pública e a privada. Assim, como sobre o impacto que os grandes projectos urbanísticos tiveram sobre os projectos habitacionais e a redução drástica dos elementos de mediação entre o espaço da domesticidade e o espaço público ou sobre a necessidade de preservar e/ou reinterpretar os elementos de mediação herdados da pré-existência habitacional. Contudo, para tal, é necessário fomentar o interesse pela herança projectual passada e simultaneamente saber como conciliá-la com as necessidades actuais.

Neste contexto, e para melhor virmos a entender a acção presente e a relevância da actuação destas novas disciplinas, é fundamental compreendermos os processos culturais e projectuais que moldaram a acção passada e transformaram as necessidades habitacionais de cada indivíduo. Partindo, portanto do princípio que toda a acção presente sofreu de alguma forma a influência do passado, consideramos imperativo que os projectistas contemporâneos tenham conhecimento do processo evolutivo que os precedeu e que deu origem às condições sociais, culturais e por consequência projectuais, que regem a actualidade. É a partir destas premissas e da consequente vontade de condensar este processo evolutivo e os seus principais momentos históricos, que nasce o presente trabalho. Contudo, e como já foi mencionado, este não se centrará em todas as transformações inerentes ao conceito do habitar, mas naquelas que é nossa convicção serem mais próximas da actividade do designer de interiores e para a qual julgamos que enquanto disciplina poderá contribuir não só para a compreensão de certos fenómenos passados como também para auxiliar, em equipas multidisciplinares, ao natural processo evolutivo que estes elementos de mediação, entre a domesticidade e o espaço público, sofrem.

O problema do objecto de estudo a abordar, centra-se, assim, na análise desta riqueza projectual, procurando encontrar quais os sistemas que cada geração projectual escolheu para aplacar a tensão que o interior de qualquer obra edificada habitacional mantém com o exterior, nomeadamente com o espaço urbano, como ruas, outros edifícios, zonas verdes, entre outros. Assim como qual o seu impacto na evolução dos invólucros arquitectónicos, elementos de mediação por excelência.

A estrutura do presente trabalho será, portanto, constituída por um excursos sobre o tema da evolução dos elementos de mediação entre a esfera pública e a privada nos espaços habitacionais, a partir do advento da industrialização. Com o objectivo de melhor compreendermos as transformações e permanências que marcaram este processo evolutivo e salientando qual o seu impacto transformador na evolução do conceito de habitar, iremos contemplar três momentos distintos, mas sequenciais, que contribuirão para um esclarecimento sobre esta temática complexa e multidisciplinar.

Através de um método, essencialmente, comparativo – entre variantes de uma mesma época, ou épocas sequências –, efectuaremos uma análise de ideologias, projectos e projectistas, essenciais para verificar quais as semelhanças e explicar as divergências, apontando, assim, quais as mutações e as permanências ao longo da história. Este método pode ser fundamental na comparação de grupos no presente, ao longo da história ou entre os contemporâneos e os do passado.

Assim, na tentativa de identificar os principais momentos, que a partir da industrialização, moldaram as nossas formas de habitar e de as perceber, face ao espaço público envolvente, vamos, num primeiro momento, destacar um conjunto de teorias e ideologias significativas em termos da evolução ao nível social, cultural e projectual de perceber o espaço exterior das habitações face às características que deveriam corresponder à domesticidade interior das casas, e que influenciarão a diversificada atitude projectual a partir do século XIX. Esta associação de uma pesquisa ideológica inicial à pesquisa histórica projectual que caracterizará os próximos dois momentos, irá auxiliar à compreensão do conjunto de alterações significativas no modo de projectar os sistemas de mediação e auxiliará a compreender a dinâmica evolutiva e a identificação de padrões progressivos até à actualidade.

Seguir-se-á um segundo momento que irá dizer respeito a uma sistematização da investigação histórica e contextual da intervenção concreta na alteração dos sistemas de mediação vigentes e tradicionais na habitação a partir do século XIX. Iremos identificar, analisar e definir cronologicamente, os principais movimentos projectuais, projectistas e projectos, que vão simultaneamente reflectir o *Zeitgeist* – espírito da época – e

molda-lo, através das suas perspectivas e contextos de formação particular. Ainda, frequentemente influenciados directamente pelas correntes ideológicas apresentadas no momento anterior, irão moldar e definir quais os sistemas de mediação vigentes, alterando-os e revolucionando frequentemente as noções prévias sobre os limites e barreiras que dizem respeito ao espaço público envolvente da privacidade habitacional.

Num terceiro e último momento vamos reflectir sobre o impacto e a influência da evolução já analisada durante o momento anterior, no cenário projectual contemporâneo. Destacando a multiplicidade comportamental que dela é fruto, assim como a progressiva e constante mutação da relação entre o projecto arquitectónico de mediação e a nova cidade urbana. Todos estes factores conjugados tanto com a influência da proliferação dos *media* e da contínua evolução tecnologia, como com a herança ideológica dos valores sustentáveis que apenas actualmente, começam a expressar-se sobre a forma de projectos concretos, vão marcar a actividade projectual contemporânea. Assim, com a consciência de que este é ainda um tema em aberto, vamos destacar alguns projectos conceptuais e outros concretizados que na nossa perspectiva espelham um pouco da actividade projectual contemporânea e prenunciam as directrizes futuras.

Por fim vamos documentar as conclusões finais desta reflexão histórico-social e projectual, perspectivando cenários futuros de mutação proxémica e urbana. Salientando a importância de redefinir o papel do projecto, do projectista e das novas disciplinas, como o design de interiores, para a recuperação e construção de sistemas de mediação eficazes na transição entre o público e o privado nos espaços habitacionais. Destacando ainda a importância da formação de equipas multi-disciplinares capazes de em conjunto interpretar a herança passada, conjuga-la com as características do presente e assim prever as necessidades futuras.

# Capítulo I

## O habitar: um conceito em evolução

### Introdução

Habitar é construir um lugar, prolonga-se a si mesmo sobre o lugar para que ele responda como um eco às nossas acções e pensamentos. Habitando, esta dupla extensão física e psíquica adquire forma; constitui a região do espaço que foi modificado à nossa semelhança. (...) Se convencionámos chamar habitação à região do espaço que nos acolhe, que procura o nosso ambiente habitável mais próximo, então esta também se constrói a partir de dentro, em redor da vida que alberga e da que adquire a forma e os atributos. (Mària & Fuertes, 2009, p.6)

Ao evocarmos a imagem de um Homem vemos aquele que habita. Construir o habitar é, assim, edificar lugares e activar memórias. Por isso, construir é produzir, fundar e articular espaços, que como as memórias vão-se acumulando e evoluindo de forma natural e paralela à própria evolução humana. Habitar é uma acção intrínseca ao Homem e construir é a forma como habitamos. Contudo, o construir, por si só nunca configura o espaço. Nem de forma imediata, nem de forma mediata.

A noção de espaço habitável, apesar de poder ser entendido, genericamente, como todo o espaço necessário ao equilíbrio de qualquer ser vivo mediante a relação tanto com os seus pares como com o ambiente construído, depende igualmente da dimensão cultural. Assim, cada civilização tem a sua maneira própria de conceber as relações e deslocações dos e entre os corpos, assim como as disposições e relações interiores e exteriores das habitações, as condições de uma conversa ou as fronteiras da intimidade, que nos permitem distinguir o espaço público do privado. (Hall, 1986)

Os invólucros arquitectónicos – as fachadas, a pele – são a fronteira por excelência entre o que consideramos espaço público e privado e reflectem, não só a necessidade de protecção face às condições exteriores, como as características da sociedade que a edifica e habita.

A obra de Goffman, com o título *The Presentation of Self in Everyday Life*, proporciona-nos observações apuradas e em

pormenor acerca das relações entre a fachada que as pessoas apresentam ao mundo e o Eu que essa fachada serve para dissimular. O emprego da palavra «fachada» é, em si próprio, revelador: assinala bem o reconhecimento dos estratos protectores do Eu e o papel desempenhado pelos elementos arquitectónicos que fornecem as barreiras para trás das quais as pessoas periodicamente se retiram. Manter uma fachada pode exigir um enorme dispêndio nervoso. A arquitectura reúne certas condições que o permitem aliviar desse fardo os seres humanos. Pode igualmente fornecer-lhes o refúgio onde «se abandonem a si próprios» e sejam simplesmente o que sentem ser. (Hall, 1986, p. 122/123)

A teoria da proxémica, do antropólogo Edward T. Hall, que iremos explorar no capítulo 1.2, fornece-nos um conjunto de pistas fundamentais à interpretação do Homem enquanto agente cultural activo no espaço e sobre a relação que este estabelece não só com a área em volta de si próprio, como com as diferentes escalas de sensibilidade a um nível macro, as formas e as expectativas culturais e relacionais que o Homem tem sobre as habitações, as ruas e as cidades e como estas devem ser adequadamente organizadas, tendo em consideração as gradações de privacidade e as diferenciações entre espaços públicos e privados.

Contudo este estudo histórico e relacional da evolução e importância do habitar apenas constitui um processo recorrente e comum desde fins do século XIX e inícios do século XX. A partir dos quais se iniciou um processo evolutivo e transformador único. Experienciamos, assim, uma fase fulcral para a evolução do que é hoje a nossa percepção do Homem e do que o rodeia. Noções como habitar e espaço público e privado sofreram uma evolução esclarecedora quanto à profícua época que experienciamos e vem demonstrar o quão importante pode ser a pluralidade de ideais,



Imagem4  
Modificação da paisagem das cidades a partir do século XVIII, Revolução Industrial, Inglaterra, s.d.

assim como o constante questionar dos valores tecnicistas vigentes.

A Revolução Industrial vai constituir o marco fundamental para esta nova percepção do habitar que despoletou um conjunto de teorizações e materializações de conceitos que exploram as diferentes perspectivas das nossas necessidades. A Industrialização abalou e modificou os valores, as certezas e o padrão de vida da Europa dos séculos XVIII e XIX – Inglaterra (1760-80), França e Alemanha (1830-40) – os grandes países europeus sofreram uma profunda reforma que culminou num processo histórico de reestruturação das sociedades tradicionais e dos seus valores. Facto que, inevitavelmente, afectará as suas vivências e a suas noções de habitar, habitação e domesticidade, contribuindo para a alteração dos conceitos e redefinição dos limites entre espaços públicos e privados e entre exterior e interior.

Numa primeira fase da Industrialização, o trabalhador opera com uma ferramenta que domina pela sua habilidade e força de trabalho dos seus braços. Consequência destes factores e da capacidade de executar a tarefa que lhe é destinada, depende a quantidade e qualidade de trabalho. Assim sendo, pode dizer-se que o trabalhador ainda controla os meios de produção, apesar da qualidade de assalariado. Numa fase mais avançada, vai pertencer à máquina o papel de impor os ritmos de produção. O trabalhador deverá adequar-se a esses tempos, e a quantidade e qualidade do trabalho produzido não dependem directamente da capacidade operário. *Pela primeira vez na história (...) tudo se desenvolve na base das razões da técnica.* (Seara, 2003, p.10)

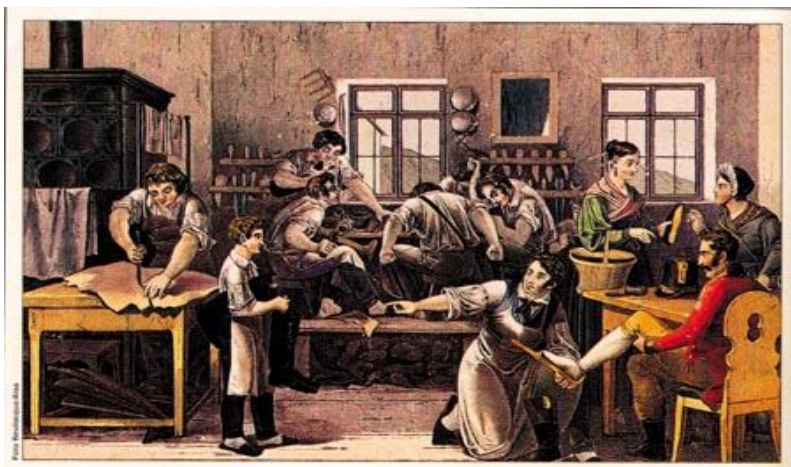


Imagem5  
Ilustração de sapataria familiar,  
Revolução Industrial, Inglaterra, s.d.

Esta crescente mecanização do Homem, do seu dia-a-dia e das suas experiências e vivências conduz a sociedade a um estado de crescente degradação e depressão. Tal exige uma mudança de

mentalidades e valores, a fim de melhorar as condições de vida, degradantes, que imperavam na generalidade das habitações europeias, principalmente no que diz respeito às classes mais desfavorecidas, como a operária.



Imagem6  
Trabalhadora numa fábrica de tecidos, Revolução Industrial, Inglaterra, s.d.

A grande depressão e a forte ruptura sociocultural que precedeu a Revolução Industrial e conseqüentemente a I e II Guerras Mundiais, fizeram emergir um conjunto de novos valores que se impõem, procurando libertar o homem de todos os, supostos, constrangimentos a que a sociedade e as suas leis e normas o obrigam. Contudo, o positivismo cego que lhes sucedeu fez muitas vezes se insurgirem e apelarem à revitalização dos valores tradicionais, da linhagem e do culto dos objectos herdados de geração em geração. Pois os positivistas preconizavam uma perspectiva mecanizada da sociedade, onde noções como a privacidade ou a herança histórica eram anuladas e subjugadas em prol do desenvolvimento técnico-científico e do bem comum da sociedade, da máquina. Tal facto revolucionou a noção de habitar e bem-estar tal como as conhecíamos.

O habitar e o projecto arquitectónico passariam a partir da Revolução Industrial, a ser, simultaneamente determinados e determinantes para a experiência da realidade concreta, que insubmissamente vai ser reflectida, analisada, materializada e posta em causa, por autores como Nietzsche, Mies van der Rohe, Heidegger, Ortega y Gasset, Le Corbusier, Foucault, Dan Graham, Jean-François Lyotard ou Robert Venturi e Movimentos como os Archizoom. Estes vieram revolucionar, não só modos de pensar e habitar como também, e principalmente, vieram ensinar-nos a pensar por nós próprios e a nos responsabilizarmos pelos nossos actos e opções. É agora dever do Homem procurar absorver toda esta informação, a fim de melhor se definir e construir, procurando um habitar pleno e completo.

## Capítulo I

### O habitar: um conceito em evolução

#### 1.1. A relação entre o Homem e o espaço habitável: a *Proxemic Theory* do antropólogo Edward T. Hall

Todo o espaço habitável possui uma «dimensão oculta». Esta é constituída pelo espaço necessário ao equilíbrio de qualquer ser vivo mediante a relação tanto com os seus pares como com o ambiente construído. Contudo, no que concerne ao homem essa dimensão torna-se cultural e por isso cada civilização tem a sua maneira própria de conceber as relações e deslocações dos e entre os corpos, assim como as disposições e relações interiores e exteriores das habitações, as condições de uma conversa ou as fronteiras da intimidade, que nos permitem distinguir o espaço público do privado.

As investigações empreendidas por Edward T. Hall fornecem-nos uma nova perspectiva sobre os conhecimentos prévios de outras culturas e das suas necessidades e limites, alertando-nos, simultaneamente, para o risco que corremos, nas cidades contemporâneas, ao ignorar essa «dimensão oculta».

No campo da antropologia, Edward T. Hall foi um dos pioneiros no estudo da «antropologia do espaço» e das suas consequências. Actualmente, esta é uma área consolidada da investigação, sendo conduzida por antropólogos interessados em como o ambiente construído pode expressar ideias culturalmente compartilhadas ou sustentar as relações de desigualdade e diferenciação entre as pessoas. Contribuindo não só para o desenvolvimento do conhecimento quanto ao uso humano do espaço mediante o contexto da cultura, a investigação do antropólogo Edward T. Hall vai atingir uma abrangência e inclusão raras à investigação, e principalmente à referente análise e estudo do espaço. Este inspirará profundos desenvolvimentos nas mais variadas áreas, que incluem não só a antropologia, como a geografia ou a comunicação. É igualmente de extrema importância o seu impacto nas áreas projectuais, como o Design de Interiores ou a Arquitectura.



Imagem7  
Edward T. Hall, 1966.  
n. 1914 – f. 2009

É neste contexto que nasce o termo «proxémia» como um neologismo criado por Edward T. Hall para “designar o conjunto das observações e teorias referentes ao uso que o homem faz do espaço enquanto produto cultural específico.” (Hall, 1986, p.11)

Como síntese desta investigação, Edward T. Hall escreve, em 1966, *A dimensão oculta*, onde desenvolve a teoria da proxémia e vai analisar não só a relação entre o espaço pessoal do Homem, a área em volta de si próprio, como as diferentes escalas de sensibilidade a um nível macro, as formas e as expectativas culturais e relacionais que o Homem tem sobre as habitações, as ruas e as cidades e como estas devem ser adequadamente organizadas. Este argumenta que a percepção humana do espaço, embora proveniente de aparelhos sensoriais comuns a todos os seres humanos, é moldada e modelada pela cultura. Defende que diferentes enquadramentos culturais produzem distintas perspectivas quanto à organização e estratificação do espaço. Afirmando, ainda, que tais processos são internos e geralmente encontram-se a um nível inconsciente, facto que pode gerar lapsos graves de comunicação e compreensão em contextos multiculturais.

Para Edward T. Hall é clara a distinção entre os papéis culturais dos dois principais sistemas de recepção, o visual e o auditivo. Estes

(...) diferem, portanto, consideravelmente não só pela quantidade e a natureza da informação que podem tratar, mas também pela quantidade de espaço que podem controlar de maneira eficaz. A uma distância de 400 metros, a barreira sonora é praticamente indecifrável, o que não seria o caso de um muro alto ou de uma barreira visual a mascarar uma perspectiva. O espaço visual tem, portanto, um carácter inteiramente diferente do do espaço sonoro. A informação visual é em geral menos ambígua e mais bem centrada do que a informação auditiva. Uma excepção maior é a fornecida pela actividade auditiva do cego, que aprende a seleccionar as altas frequências acústicas de modo a localizar os objectos que o rodeiam. (Hall, 1986, p.57-58)

Esta distinção vai exercer um papel fundamental na nossa diferenciação do que é considerado um espaço público ou privado. Na medida em que tal distinção é culturalmente díspar, variando quase que radicalmente, por exemplo entre as culturas alemã e japonesa. As barreiras ou espaços de mediação e as suas propriedades – físicas, materiais e psicológicas –, é que nos vão

permitir descodificar e interpretar as funções e grau de privacidade desses espaços específicos, assim como nos fornecer pistas para os espaços adjacentes.

A percepção do espaço implica, ainda, todo o conhecimento pré-adquirido. Este em muito nos condiciona quanto à informação a eliminar ou a conservar, assim como auxilia na definição do grau de atenção prestado aos diferentes estímulos e tipos de informação recebidos. Tal factor permite as discrepâncias observadas entre as duas culturas salientadas anteriormente. Edward T. Hall destaca um exemplo muito eficaz quando compara a cultura alemã à japonesa, quanto ao grau de importância oposta, conferida, em hotéis, às barreiras visuais e acústicas. Pois, se

(...) os japoneses, que dispõem de toda uma variedade de barreiras visuais, contentam-se perfeitamente, ao mesmo tempo, com paredes de papel como barreiras acústicas. Passar a noite numa estalagem japonesa, enquanto se desenrola uma festa no quarto do lado, constitui para o ocidental uma experiência sensorial desconhecida e surpreendente. Os alemães e os holandeses, pelo contrário, têm necessidade de muros grossos e de portas duplas como barreiras contra o ruído e sentem-se incomodados quando só podem dispor do seu poder de concentração como defesa contra os sons. (Hall, 1986, p.59)

A compreensão destas nuances, principalmente por parte dos projectistas, pode significar um melhoramento exponencial na qualidade espacial, principalmente, no que diz respeito à diferenciação e transição gradual dos espaços públicos para os privados.

Frank Lloyd Wright é um dos primeiros projectistas a reconhecer a importância da diversidade que caracteriza os indivíduos na sua experiência do espaço. Este reflecte em cada projecto a compreensão destas nuances e a elas deve em grande parte o seu sucesso arquitectónico. Encontramos um dos seus melhores exemplos, no projecto de requalificação do velho *Hotel Imperial de Tóquio*, projecto salientado, inclusive, por Edward T. Hall pela experiência que proporciona ao ocidental. A constante chamada de atenção visual, quinestésica e táctil, para um mundo diferente é ampliada pelas diversas mudanças de níveis, pela intimidade das escadas circulares que conduzem aos andares superiores ou pela escala reduzida do conjunto, constituindo uma série de experiências novas.



Imagem8  
Vista do interior para o exterior de uma casa tradicional japonesa, divisórias em papel e pavimento em *tatami*, s.d.



Imagem9  
Casa tradicional alemã em *half-timbering*, do alemão *fachwerk*, caracterizadas pela sua robustez construtiva, Heisberg, Siegen, Alemanha, 1978.



Imagem10  
Hotel Imperial de Tóquio, vista do pátio interior de entrada, Frank Lloyd Wright, Japão, 1923, fotografia colorida c. 1940.

A escala dos grandes *halls* de recepção foi conservada, mantendo ao mesmo tempo as paredes ao alcance da mão. Verdadeiro artista em matéria de escolha de texturas, Wright ligou os tijolos mais rugosos com um cimento macio e dourado, com a espessura de pelo menos um centímetro. Quando desce os degraus dos *halls*, o visitante é praticamente compelido a passar o dedo pelo intervalo entre os tijolos. No entanto, não era esse o objectivo de Wright. O tijolo é, com efeito, tão rugoso, que a pessoa arrisca-se a ficar com o dedo esfolado. Wright visava apenas magnificar a experiência do espaço provocando uma relação pessoal directa do visitante com as superfícies do edifício. (Hall, 1986, p.65)

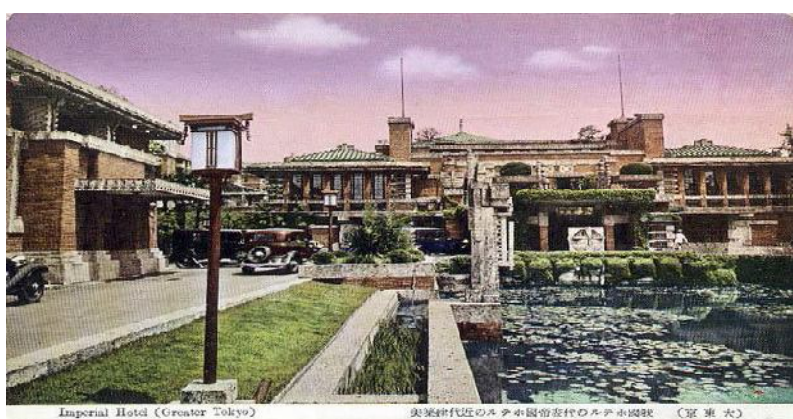


Imagem11  
Hotel Imperial de Tóquio, vista do *hall*  
de entrada, Frank Lloyd Wright, Japão,  
1923, fotografia s.d.

Este elevado grau de intimidade e privacidade conferido a um espaço público de transição, tem um forte carácter de pertença e conforto. Tem a capacidade de transformar e converter um espaço impessoal e de mediação, num espaço pessoal e afectivo. Tal facto, em termos psicológicos, afecta a relação que o utilizador vai manter com toda a edificação e pode, inclusive, determinar a sua experiência e vivência.

Assim, e por contraste com o mundo exterior, os espaços privados tendem a ser mais ricos sensorialmente, quanto à exploração dos materiais e texturas, na medida em que assim se diferenciam do espaço, maioritariamente, visual do exterior. Contudo,

Apesar de todos os conhecimentos disponíveis acerca da pele como sistema de informação, os *designers* e engenheiros não souberam ainda reconhecer a significação fundamental do tocar e, em particular, do tocar activo. Não compreenderam a que ponto é importante manter o contacto entre o indivíduo e o mundo em que este vive. (Hall, 1986, p.65)

Actualmente, tal facto já não é completamente linear e cada vez mais há um crescente despertar para a consciência corpórea do ser humano e o impacto que tal pode exercer nos projectos. Textos como *O Toque do Desconhecido* de Kevin Robbins (2001) contribuem para esta consciência táctil. A textura, por exemplo, é julgada e apreciada quase inteiramente pelo tacto, mesmo quando é percebida visualmente, pois activa a nossa memória táctil de experiências. Cada vez mais designers e arquitectos reconhecem a verdadeira importância da textura no espaço arquitectónico, e cada vez menos o seu recurso é ponderado, quer se trate do interior ou do exterior dos edifícios, pois as texturas podem ser utilizadas e exploradas de modo deliberado, se existir uma plena consciência do seu impacto psicológico ou social.

Quanto á organização formal das diferentes áreas – públicas, privadas e de transição – o «espaço de organização fixa» compreende, não só aspectos materiais, físicos, como estruturas de definição ocultas e inconscientes que regulam a deslocação do Homem no espaço. Os edifícios de construção humana são um exemplo de organização fixa e são o produto resultante de uma planificação sistémica e deliberada que varia com a história e a cultura. No entanto,

Por tradição, os arquitectos preocupam-se essencialmente com a organização visual do que se vê na construção; estão quase totalmente inconscientes do facto que o individuo transporta consigo esquemas internos de espaço de estrutura fixa, adquiridos no início da vida. (Hall, 1986, p.125)

Os designers de interiores podem e devem ter um papel activo para esta tomada de consciência, na medida em que, talvez pela sua relativa juventude enquanto disciplina e por formação são sensíveis ao estudo destas diferentes nuances de impacto físico e social. Estes podem constituir uma mais-valia indispensável para a equipa projectual.

Um bom exemplo da necessidade de adaptar qualquer tipo de elementos culturais específicos à cultura importadora é o conjunto de edifícios construídos por Le Corbusier em Chandigarh, capital do Punjab. Estes foram manipulados *a posteriori* pelos residentes antes de serem por estes considerados habitáveis. Culturalmente, era para eles impensável não vedarem as varandas de Le Corbusier, transformando-as em cozinhas. Contudo, é de ter em conta que este tipo de choques culturais



Imagem12  
Secretariado, vista das varandas abertas, aplicação de *brise-soleil* verticais, Le Corbusier, Chandigarh, Punjab, 1953, fotografia s.d.

entre esquemas internos e externos não se produzem apenas entre culturas diferentes. Actualmente, com a expansão da nossa própria tecnologia – a climatização, a insonorização e a iluminação artificial eficaz – é possível encontrarmos uma crescente evolução de encontro a espaços mais amplos e indeterminados, uma construção de espaços em «planta livre», cada vez mais independentes de uma organização rígida ou função específicas. Assim, frequentemente «o território» de dezenas de indivíduos vê-se liberto de quaisquer estruturas de carácter fixo, sem as quais o Homem não consegue interpretar as gradações espaciais que deveriam conduzi-lo pelos diferentes estádios espaciais de privacidade.

É neste campo, que mais uma vez o designer de interiores pode comprovar ser uma mais-valia, na medida em que as estruturas que actualmente regem a generalidade da divisão estratificada espacial são, no lugar das estruturas fixas, cada vez mais as estruturas semi-fixas, área de domínio por excelência dos designers de interiores.

No entanto, é de salvaguardar que um espaço de carácter fixo numa dada cultura pode ser semi-fixo noutra, e vice-versa. No Japão, por exemplo, as paredes são móveis. Abertas ou dobradas para acomodar as diversas actividades domésticas. É extremamente comum o indivíduo fixar-se num mesmo sítio enquanto muda a natureza das actividades. Salienta-se o forte carácter de ritual presente neste acto de relação não só dentro do próprio espaço interior, como também na ligação com o exterior.

Com efeito, as paredes são móveis e as diversas divisões polivalentes. Numa hospedaria japonesa, o cliente (o *ryokan*) vê os objectos virem na sua direcção enquanto o *décor* se transforma. Encontra-se sentado no centro da sala, no *tatami*, enquanto os painéis de correr se vão dobrando ou desdobrando. De acordo com a hora do dia, a sala pode aumentar até ao ponto de incluir o ambiente exterior, ou ser progressivamente reduzida às dimensões de um *boudoir*. Uma vedação desaparece e chega uma refeição. Terminada esta, e chegada a hora do sono, é desenrolada uma esteira no lugar onde se acabou de comer, e foi antes preparada a comida, onde se meditou e foram recebidos os amigos. De manhã, quando a sala se encontra de novo inteiramente aberta para o exterior, os raios de sol ou o cheiro subtil dos pinheiros, arrastado pela bruma das montanhas, invadem e purificam o espaço íntimo. O filme *A Mulher da Areia* dá uma excelente ideia das diferenças

entre os mundos sensoriais ocidentais e orientais. (Hall, 1986, p.171)

Os chineses, por outro lado, têm uma perspectiva distinta no que diz respeito à atribuição do carácter de fixos a elementos que os ocidentais, genericamente, considerariam semi-fixos.

Espera-se que um convidado, na China, *não desloque a sua cadeira*, a menos que a isso o convide o seu anfitrião. Mexer a cadeira equivale a, entre nós, o convidado deslocar um biombo ou uma divisória numa casa estranha. Deste ponto de vista, a natureza semi-fixa dos móveis é apenas uma questão de grau e de situação. (Hall, 1986, p.130)

No contexto Europeu, as pessoas, de uma maneira geral, passam de uma divisão para a outra ou de uma parte de divisão para outra, para realizarem cada uma das suas actividades particulares – comer, dormir, trabalhar, ter contactos sociais, entre outras –, contudo, no que diz respeito à atribuição do carácter fixo ou semi-fixo, são vastas as interpretações. Pois se na Alemanha, edifícios públicos e privados, assim como numerosos quartos de hotel, possuem muitas vezes portas duplas, destinadas a garantirem um isolamento sonoro maior – uma porta pode revestir-se de grande importância quando fechada ou aberta, não possuindo o mesmo sentido em todas as culturas – nos países mediterrânicos, salvo naturalmente algumas excepções, existe uma certa naturalidade em estender os espaços privados, principalmente habitacionais e de restauração, para o exterior, nomeadamente nos casos de bairros familiares, situados em ruas estreitas, nos centros históricos das mais tradicionais cidades europeias, onde a rua acaba por ser uma extensão natural das salas de casa.



Imagem13  
Rua da Alfama, Lisboa, Portugal, 2007.

Prolongamento da domesticidade para o espaço público da rua

Como diz Fried, (citado em Hall, 1986, p.194) “o estar na sua casa não é apenas um apartamento ou uma moradia, mas um território onde são vividas algumas das experiências mais significativas da existência”. A «rua» é nestes casos, simultaneamente, familiar e íntima, muito embora seja tecnicamente um espaço público. Esta é, sem dúvida, uma experiência cultural que implica geralmente uma vida sensorial muito intensa, característica da cultura mediterrânica.



Imagem14  
Rua habitacional e comercial, Monção,  
Portugal, s.d.

A progressiva intensificação migratória – do contexto rural para o urbano – e imigratória contribui para o diluir de algumas destas características «regionais» e para um crescente problema de adaptação de tais massas humanas, que não se coloca apenas em termos económicos, mas refere-se, de facto, à adaptação a todo um novo estilo de vida. O choque cultural pode significar uma dificuldade de adaptação a novos sistemas de comunicação desconhecidos, a espaços hostis em pleno desenvolvimento. É fundamental ter sempre em conta que

O nosso sentimento do espaço resulta da síntese de numerosos dados sensoriais, de ordem visual, auditiva, quinestésica, olfactiva e térmica. Não só cada sentido constitui um sistema complexo, mas cada um deles se encontra igualmente modelado e estruturado pela cultura. Não é possível, portanto, fugirmos do facto de os indivíduos educados no interior de culturas diferentes viverem também em mundos sensoriais diferentes. A estruturação do mundo perceptivo não é somente função da cultura, mas igualmente da natureza das relações humanas, da actividade e da afectividade. (Hall, 1986, p.205)

Tais factores vão inevitavelmente influenciar a relação hierárquica que cada cultura estabelece com as noções de público e privado.

Podemos então concluir, que apesar dos seus esforços o Homem não pode evadir-se da influência que a cultura representa na sua percepção e interação com o espaço. Porque, “A cultura é, na sua maior parte, uma realidade oculta, que escapa ao nosso controlo e constitui a trama da existência humana.” (Hall, 1986, p.212) Sendo impossível ter qualquer comportamento significativo sem passarmos pela mediação da cultura, tanto quanto é impossível existir gradações de privacidade espacial sem existirem espaços ou elementos de mediação, sejam eles mais assumidos e fixos ou mais subtis e semi-fixos.

É frequente o Homem e o espaço serem analisados como realidades distintas. Contudo, o Homem não existe numa realidade diversa à das suas habitações, das suas cidades, da sua tecnologia ou da sua linguagem. Esta relação de «interdependência» do Homem face aos ambientes edificados deveria fazer-nos conceder mais atenção e cuidado aos nossos espaços e, principalmente, aos elementos de mediação entre os espaços públicos e privados.



Imagem15  
Harbourside, Bristol, Inglaterra, s.d.



Cada indivíduo apropria-se do espaço segundo a mediação do seu *background* cultural. É possível adaptar a realidade proxémica de cada sociedade aos sistemas de mediação e ocupação do espaço público.

Imagem16  
Temple Quarter, Bristol, Inglaterra, s.d.

## 1.2. Nietzsche e Mies van der Rohe: uma crítica ao Homem e ao habitar ocidental Moderno

O contexto cultural que criou Nietzsche também produziu Mies van der Rohe. Ambos viveram tempos conturbados, marcados por uma crise de valores acentuada pelos contornos da I Guerra Mundial e todos os problemas socioeconômicos inerentes a ela. As suas reflexões caracterizaram-se, assim, por uma violenta crítica aos valores da cultura ocidental moderna.

Com efeito, para Nietzsche, a decadência do ocidente começou quando o discurso filosófico, depois de Sócrates, veio afastar a síntese que se realizara na tragédia grega. Substituindo a harmonia Apolíneo/Dionisíaco – que representa a ambivalência da essência humana, dividida entre a desmesura passional e a medida racional – por um discurso de aparências, dissimulado e ilusório, que transforma a realidade autêntica em metáforas desprovidas de conteúdo. Para Nietzsche, esta era uma das suas certezas mais predominantes, muito embora defende-se a inexistência de verdades absolutas.

Não se limitando, porém, à denúncia de um estado de espírito dominado pela submissão a valores ancestrais, Nietzsche, ao proclamar a «morte de Deus» e a abolição de qualquer guia moral rígido ou fixo, antevê uma nova era centrada no individualismo e na exaltação da vontade de poder, precursora do Homem verdadeiramente livre – o «Super-Homem» – que não reconhece valores para além dos que ele próprio estabelece. Contudo, o «Super-Homem» não é unicamente dominado pelo egoísmo, é seu papel conduzir as «massas anónimas e ignorantes» para um estádio superior, em que os valores essenciais – a alegria e a espontaneidade –, permitam a reafirmação do instinto criador da humanidade. Nietzsche havia, assim, decretado a morte de Deus e libertado o Homem, entregando-o ao seu destino. Esta libertação pode, contudo, revelar-se tão constrangedora e asfixiante como a tirania feudal que imperava até então, pois agora o Homem é o principal responsável pelos seus actos e opções.

Assim como Nietzsche, Mies van der Rohe procurou incessantemente a verdade e a essência da vida,



Imagem17  
Friedrich Wilhelm Nietzsche, s.d.  
n. 1844 – f. 1900

simultaneamente, libertadoras e sufocantes do Homem contemporâneo. Mies procurou transpor para o projecto arquitectónico estas ideias que vão muito além das que podemos encontrar nos manuais de arquitectura, as quais remetem para uma concepção do mundo e do Homem, diferente das convencionais. Não há, a partir de agora, um método para projectar. Os projectistas simplesmente reflectem no projecto a imagem de um indivíduo específico e dessa forma concebem a casa. Este exercício faz da subjectividade, uma das novas opções do habitar contemporâneo. Ocorre uma mutação na forma de pensar a casa, o habitante e a relação entre eles, tanto quanto a relação que estes estabelecem com o exterior e as noções de público e privado.

Baseando-se, principalmente, na fuga dos cânones tradicionalistas, das falsas verdades e apoiando-se na filosofia como fonte de inspiração para os seus projectos, Mies vai claramente se afastar dos seus colegas contemporâneos.

Em Berlim de 1905, Mies van der Rohe foi trabalhar no escritório do arquitecto Bruno Paul. Dois anos mais tarde Alois Riehl, um dos principais filósofos berlinenses do século XX – e autor do primeiro livro sobre Nietzsche –, procurava a perspectiva de um jovem arquitecto para a concepção da sua casa e Mies, indicado por Paul, aos vinte e um anos de idade projectou e construiu a residência de Alois Riehl. Sendo exposto à sua influência, Mies foi apresentado a um círculo cultural que lhe possibilitou consolidar a sua criatividade sob a influência dos princípios orientadores de nomes como Nietzsche, o grande pensador anti-positivista, Werner Jaeger, historiador da cultura, Heinrich Wölfflin, historiador de arte e arquitectos como Hendrik Berlage. Simultaneamente, a sua renúncia à família e o auge do Nacional-Socialismo – acontecimentos que Nietzsche também vivenciou – provocaram nele o reforço do questionar da sua vida pessoal e profissional. Em 1927, Mies van der Rohe reconhece que “somente através do conhecimento filosófico se revela a ordem correcta das nossas tarefas e o valor e a dignidade da nossa existência” (Ábalos, 2003, p.21), explicando, assim, o valor que atribui à sua reeducação, um processo que marcou em grande parte o seu distanciamento do positivismo e, portanto, do espírito que animou todo o projecto moderno.



Imagem18  
Ludwig Mies van der Rohe, no seu apartamento, Chicago, EUA, s.d. n. 1886 – f. 1969



Imagem19  
Casa Riehl, vista através do jardim em direcção à entrada da casa e vista do jardim inferior em direcção à casa, Ludwig Mies van der Rohe, Alemanha, 1906 a 1907, fotografia de cerca de 1910.

A recusa ideológica do projecto moderno acentua-se pela demarcada distância entre o seu trabalho e o dos seus «companheiros modernos» como Hugo Häring, Hannes Meyer ou Ludwig Hilberseimer, apesar de todos se encontrarem, simultaneamente e na mesma cidade, a trabalhar sobre a ideia de Casas-pátio.

Nas investigações projectuais dos arquitectos modernos, seus contemporâneos, (...), o objectivo é obter um conjunto de tipologias que funcionalmente cumpram os requisitos da família tipo, das classes operária ou burguesa.

De baixo custo, com uma boa orientação solar e rentabilizada ao máximo pela repetição modular de unidades idênticas é, em todas as propostas, um selo recorrente que remete claramente a um desdobramento massivo desse programa. (Ábalos, 2003, p.21)

Pelo contrário, no trabalho de Mies van der Rohe raramente vemos mais de uma habitação. O projecto é individualizado e assim contrário à noção de estandardização defendida pela maioria dos seus contemporâneos. Mies adoptava igualmente a subjectividade como fonte criativa do seu projecto, contrário à objectividade do projecto moderno. O arquitecto questiona o público e o privado, as relações sociais, o tempo e a memória de uma época.

Assim, entre 1931 e 1938 Mies van der Rohe vai desenvolver um projecto denominado por *As Casas Pátio*. Estas vão ser acolhidas com rara unanimidade entre os seus pares. Contudo, este projecto nunca construído, permanece num grande vazio interpretativo, muito por culpa do silêncio do autor. Mas também pela grande falta de factores de especificação projectual, tais como a sua localização genérica ou mesmo a ambiguidade da sua denominação – mediterrânea e historicista – que, sem dúvida, dificultam a sua análise. (Ábalos, 2003)

O seu projecto para as *Casas Pátio* desenvolve-se a partir da evolução da mutação que ocorre entre a forma de pensar a casa, o habitante e a relação entre eles, tanto quanto a relação que estes estabelecem com o exterior e as noções de público e privado, já referida anteriormente, constituindo um reflexo de todo este contexto que marcou, nitidamente, a formação intelectual e projectual de Mies van der Rohe. Este projecto atinge o seu expoente máximo com a *Casa com três pátios* de 1934, que é deste conjunto a mais célebre e para a qual o habitante é,

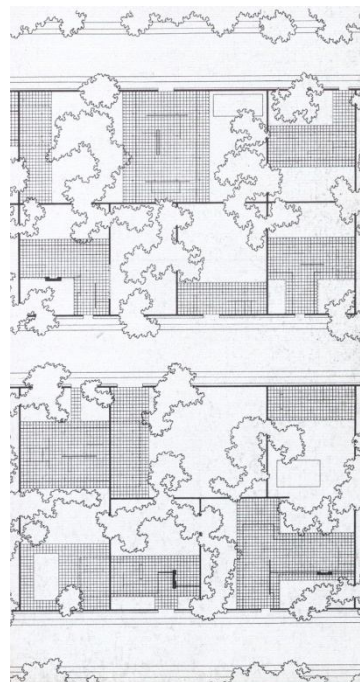


Imagem20  
Grupo de Casas Pátio, Mies van der Rohe, 1931 a 1938.

claramente, o Super-homem de Nietzsche. Esta assinala uma nova maneira de encarar o habitar. É um local onde o sujeito pode se isolar do mundo, sem no entanto perder o contacto com este, é uma espécie de éden, de refúgio, de montanha na cidade que nos remete, quase automaticamente, para a célebre personagem nietzschiana Zaratrusta. (Ábalos, 2003)

Para a *Casa com três pátios* é evidente a importância do sujeito como indivíduo e a negação do projecto familiar. O seu destinatário é a pessoa única – individualismo –, e é patente a discussão entre continuidade e conectividade *versus* diversidade, assim como a procura da desmaterialização, a importância da privacidade e do ocultar o habitante.

A casa do solteiro é um lugar paradigmático onde se desenvolve um modo de habitar organizado topologicamente, com base na continuidade e na conexão, e a que corresponde uma estratégia geométrica que se traduz no traçado das divisões, na fragmentação e na segmentação. O espaço contínuo é, assim, parte do «sistema», e consequentemente de uma exploração sem precedentes. (Ábalos, 2003, p.23-24)

É através da substituição da simetria vertical clássica por uma horizontal que Mies induz o olhar e o movimento a um novo plano de simetria. Para tal fixará o pé direito, excepcionalmente, a 3,20 m, activando um mecanismo antigravitacional, que transforma o tradicional sujeito passivo em activo. O Homem aparece como centro da casa, numa relação simétrica entre tecto e chão, numa reorganização do espaço. É a passagem do tectónico ao apático – a levitação da matéria – gerando uma imagem não de leveza, mas de indiferença à gravidade. Para este fim são utilizadas três formas de horizontalidade, compreendidas entre a organização dos materiais, a iluminação e a geometria dos espaços. Este

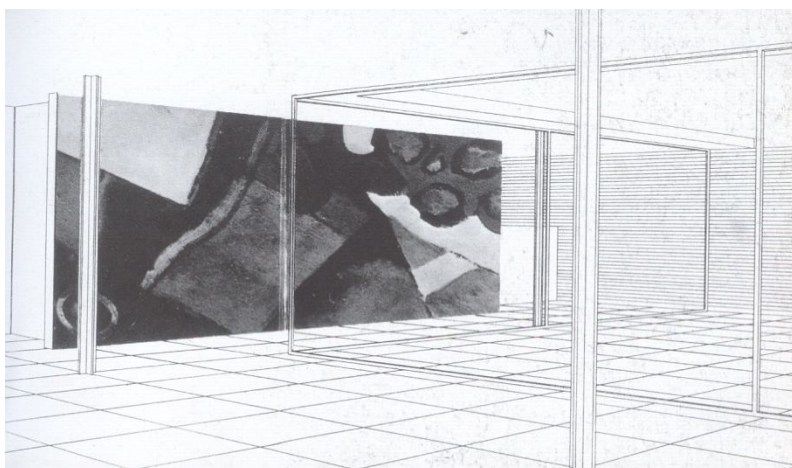


Imagem21

Casa com três pátios, Mies van der Rohe, colagem com uma composição no interior, Georges Braque, 1934.

projecto traduz, ainda, valores inéditos ao espaço privado, e também à relação que este estabelece com o espaço público, em grande parte pela sua negação.

O elemento de estrutura fixa muro surge como factor fundamental a esta relação, pois este não é utilizado simplesmente como delimitador ou suporte construtivo do lote construído ou para proporcionar o mecanismo de controlo ambiental – iluminação, temperatura e ventilação – que é originalmente o pátio.

Os muros estão aí para proporcionar privacidade, para ocultar quem habita, para permitir que, dentro da casa, transcorra uma vida profundamente livre, à margem de toda a moral ou tradição, à margem de toda a vigilância social ou policial – à margem, finalmente, desta insuportável visibilidade que a moral calvinista impõe aos seus companheiros modernos e à sua arquitectura positivista. (Ábalos, 2003, p.24)

Este elemento existe porque o sujeito deseja e necessita de fugir da publicidade e isolar-se, exercendo a sua individualidade à revelia de qualquer comentário moral ou pressão urbana.

A *Casa com três pátios* é a montanha como retiro para a solidão dentro da cidade, correspondendo à necessidade de invasão gerada pela pressão social exterior, que conduz à criação de valores independentes. O habitante passa a ser o «Super-homem» de Nietzsche, à procura de um espaço de auto construção relacionado com a nova realidade temporal associada à noção de eterno retorno.

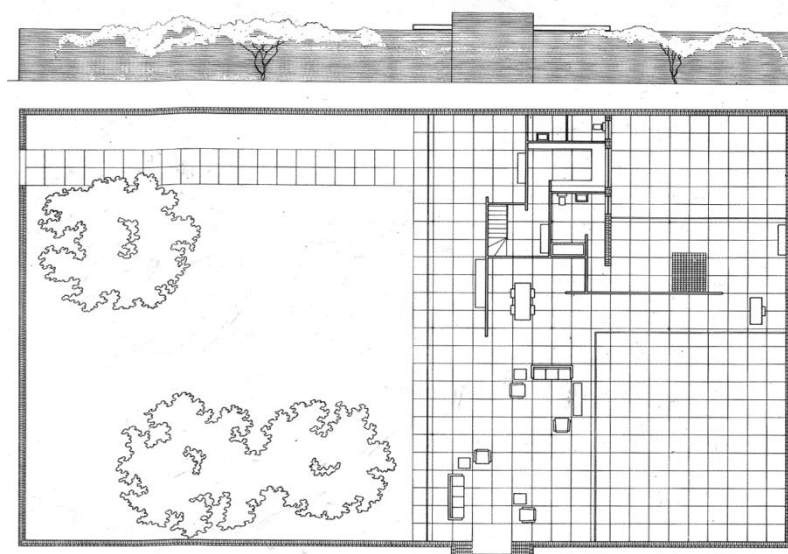


Imagem22

Casa com três pátios, planta e elevação, Mies van der Rohe, 1934 (desenho de 1939).

Esta parte da suposição que a vida é reversível como uma ampulheta. Ainda que angustiante a principio, esta hipótese é, para Nietzsche, uma forma de instalar o Homem no gozo, como se tal situação o impulsionasse a compreender a intensidade de cada instante, exigindo-lhe um tal compromisso com o presente, que lhe é sempre desejável repetir a sua experiência. (Ábalos, 2003, p.25-26)

Esta experiência do eterno retorno vai afectar, inevitavelmente, a relação do Homem com a natureza e aliada à visão do mundo urbano exterior como artificial vai conferir a esta relação um carácter contemplativo.

Se pudéssemos permanecer eternamente sentados, contemplando essa paisagem de uma das poltronas Barcelona dispostas no interior da casa, e acelerássemos esta imagem como os fotogramas de um filme, assistiríamos a um espectáculo revelador: o da eterna sucessão do mesmo, o do carácter circular do tempo natural frente à linearidade do tempo histórico. (Ábalos, 2003, p.26)

A «eterna sucessão do mesmo», o carácter circular do tempo e a natureza como metáfora do tempo cíclico é exposta pela fachada envidraçada construindo um diorama, de elevado carácter cenográfico, para a contemplação.

Esta relação, do Homem com o exterior é, assim, uma relação ambígua entre o que consideramos espaço público e privado. Na medida em que a casa encontra-se delimitada por elementos de estrutura fixa – o muro – que lhe conferem o desejado isolamento dentro da própria cidade, mas simultaneamente apresenta-se aberta para uma natureza cénica e para a recepção de convidados, contemplando áreas de recepção social. Porque, muito embora, o Homem necessite deste refúgio não quer e não pode perder o contacto com a urbe. Mas é necessário compreender que “chegará um dia - quiçá muito breve - em que se reconhecerá o que falta às nossas grandes cidades: lugares silenciosos, vastos e espaçosos, para a meditação.” (Nietzsche, *A Gaia Ciência*, 1882, citado em Ábalos, 2003, p.27)

Esta necessidade que Nietzsche denuncia é compreendida por Mies, que desenvolve uma mecânica de isolamento e expansão que permite ao habitante a abstracção da cidade, sem no entanto perder o contacto com os novos espaços



Imagem23

Pavilhão de Barcelona, exposição internacional, interior com parede envidraçada que dá para o pátio, ao fundo banco de apoio da série Barcelona, Ludwig Mies van der Rohe, Espanha, 1928 a 1929. Fotografia contemporânea posterior a 1986.

Visão da natureza como um diorama, podemos observar «a eterna sucessão do mesmo».

públicos da cidade burguesa. Pois, "Quem habita necessita de grandes espaços para o cultivo da *filia*, para as festas e as celebrações faustosas para desenvolver relações mundanas ao mesmo tempo protegidas da indiscrição e aberturas ao imprevisto." (Ábalos, 2003, p.28-29)

O Homem habita num limbo entre espaços públicos e privados, estabelecendo uma relação simbiótica com a cidade e a natureza. A sua forma de conceber e experienciar o espaço, as técnicas recorridas, a sua temporalidade, a sua materialidade e a sua cultura objectal compõe um sistema único de perceber as vivências humanas. Mies van der Rohe consolida este sistema renunciando a todos os princípios modernos, a todas as convenções programáticas e projectuais, a qualquer «paternalismo social», entregando-se em pleno ao projecto, num autêntico exercício de reflexão do eu no espaço privado.

Produto de um profundo interesse e questionamento da dicotomia entre público e privado enfrenta os vínculos do espaço com o tempo, com a memória, com a subjectividade e com a técnica, com os saberes positivos e com a cultura material de uma época.

Se queremos modificar a nossa maneira de pensar e projectar casas, parece imprescindível modificar, em primeiro lugar, os critérios taxionómicos existentes, procedendo a uma distinta ordenação da experiência, privilegiando os aspectos relativos à construção dos diferentes sujeitos com os quais se relaciona o espaço privado – e quiçá o espaço público –, permitindo uma redefinição da casa, do espaço privado, dos múltiplos e confusos ideais que se associam a ele, identificando categorias, léxicos e saberes operativos. (Ábalos, 2003, p.35)



Imagem24

Pavilhão de Barcelona, exposição internacional, pátio interior com separação do exterior por muro, Ludwig Mies van der Rohe, Espanha, 1928 a 1929. Fotografia contemporânea s.d.

### 1.3. O habitar existencialista: um confronto entre os conceitos de habitar – wohnen – de Martin Heidegger e inabitável – unbewohnbar – de Ortega y Gasset

O Homem urbano e positivista estabelece com o exterior uma relação ambígua de exposição e diluição das fronteiras entre o que consideramos espaço público e privado. A sociedade ao viver desta forma não autêntica, onde o indivíduo acaba por ser absorvido pelo colectivo e sufocado pelo ruído da urbe, desperta uma corrente que vem revitalizar a ligação do Homem com a terra, as suas raízes, origens e tradições. Defensores, entre outros factores, da relação geracional com a habitação e do apego à memória e ao espaço que, por excelência, valoriza e reflecte estes valores, estabelecendo uma ponte – referência a Heidelberg – entre passado, presente e futuro. Muito embora, este último seja subjugado pelo primeiro e dele inteiramente dependente, por oposição ao positivismo que renega os dois primeiros em prol do último.

O existencialismo é, assim, um movimento essencialmente filosófico e literário, que vai no entanto exercer uma significativa influência em alguns dos mais conceituados projectistas contemporâneos, como Peter Zumthor. Enquadrado no contexto político-social e cultural dos séculos XIX e XX, os seus fundamentos base podem ser encontrados anteriormente, no pensamento – e vida – de Sócrates, na Bíblia e até no trabalho de muitos filósofos e escritores pré-modernos. Contudo é na Alemanha que surgem os principais propulsores dos seus ideais, onde toda a sua história pode ser encarada como uma contribuição à evolução do pensamento existencialista. As fundações da sua cultura foram construídas pela guerra e é no período de 1871 até à II Guerra Mundial que se mais se formou o pensamento existencialista.

Otto von Bismarck controlou a Alemanha de 1862 até 1890 e para muitos, este não teve ideais políticos reais, apenas a ilusão de que ele e apenas ele poderia governar a Alemanha. Nietzsche e Kierkegaard experienciaram a ascensão da cultura alemã com Bismarck, que realmente conduziu a Alemanha à prosperidade, seja através da guerra ou de políticas de comércio que penalizavam a importação num mercado mundial que queria

os produtos alemães. A ideia de Nietzsche de um «Super-Homem», um Homem dirigido na vida com um desejo puro de poder e excelência, foi formada pela Alemanha de Bismarck. Mais tarde, Hitler perverteria o ponto de debate filosófico para um sistema de convicções que teria semelhantes influências nos ideais existencialistas de Martin Heidegger. Contudo, e muito embora o existencialismo se encontre como base ideológica quer de Nietzsche quer de Heidegger estes acabam por divergir.

Ao contrário da habitação nietzschiana, associada à «eterna sucessão do mesmo» e ao tempo cíclico, “a casa de Heidegger é a manifestação dos conflitos existenciais com o tempo, aquilo que, simplificando, denominamos por nostalgia, o produto de uma idealização da densidade e da solidez do passado frente à banalidade do presente.” (Ábalos, 2003, p.50) Marcada por uma nostalgia pela consistência, que reforça a noção de permanência como evocação da casa existencial, a inversão do valor do tempo modifica, assim, a noção de espaço. O habitar não é aqui um espaço fechado, possui um carácter transicional, apresenta-se não como espacialidade mas como definição de lugar.

No entanto, a essência do combate aos princípios defendidos pelos positivistas é similar, mas diverge no processo sistémico que adoptam como resposta a este. A ideia, completamente contraditória à unidade mínima de habitação apresentada pelos defensores do *Existenzminimum*, da habitação como refúgio da urbe é comum a Nietzsche, Mies van der Rohe e Heidegger, mas ao contrário dos dois primeiros, Heidegger não concebe este refúgio dentro da cidade.

Para este filósofo a habitação é o refúgio e a protecção contra os agentes exteriores, sejam eles a intempérie ou a própria sociedade. Esta noção de refúgio requer um maior espaço de mediação entre o público e o privado e o total isolamento do Homem. Este situa-se na «província», longe da cidade e nunca integrada nela.

Heidegger muda-se em 1933 – curiosamente, na mesma época em que Mies van der Rohe trabalhava intensamente nas suas *Casas-Pátio* – para uma casa que é em quase tudo o reflexo máximo dos seus ideais. Situada na porção sul da floresta Negra, em Todtnauberg na Alemanha e cedida pelos benefícios do cargo de reitor na universidade de Friburgo, esta só não corresponde



Imagem25  
Martin Heidegger no seu escritório,  
s.d.  
n. 1889 – f. 1976

ideologicamente ao factor hereditário que contribui para o sentimento de enraizamento da família, que deve sempre prevalecer em detrimento do indivíduo. Heidegger vai, assim, encontrar na vida rural a argumentação contra esta vida pública das cidades, que considera não autêntica e desenraizada. Este defende uma volta às raízes, à origem – *Dasein*, o ser-ai, o retorno às primeiras perguntas, questionamento sobre o sentido do ser, como objecto primeiro e essencial à filosofia tanto quanto à habitação –, pois este seria o único veículo possível para transformar um mero alojamento num autêntico habitar – conceito de *Bauen*.

Construir significa originariamente habitar. Quando a palavra *bauen*, construir, ainda fala de maneira originária diz, ao mesmo tempo, *que amplitude* alcança o vigor essencial do habitar. (...) A antiga palavra *bauen* (construir) diz que o homem é à medida que *habita*. (Heidegger, 2002)

Estes conceitos ideológicos defendidos por Heidegger vão ser sintetizados e apresentados naquele que será um encontro histórico entre arquitectos e pensadores.

O Colóquio de Darmstadt, em 1951 na cidade de Darmstadt, na Alemanha, contou não só com a participação de jovens arquitectos alemães, como também com filósofos e pensadores da envergadura de Martin Heidegger e Ortega y Gasset. Este encontro viria a constituir um importante marco histórico na evolução do pensamento arquitectónico e a lançar as bases necessárias à reflexão e mudança para o cenário contemporâneo. O seu impacto mais visível permanece na documentação escrita das intervenções de Heidegger em *Construir, habitar, pensar* e numa série de artigos escritos por Ortega y Gasset, resumidos nas suas obras completas com o título de *Anejo: En torno al Coloquio de Darmstadt, 1951*. Muito embora seja clara a forte influência exercida por Heidegger na essência da linha de pensamento de Ortega y Gasset, estes acabam por possuir perspectivas que representam em si dois modos de compreender o projecto, a construção e percepção do mundo, radicalmente distintos.

Ortega y Gasset apesar de ter estudado filosofia em Madrid, deu continuidade aos seus estudos na Alemanha, onde contactou com a fenomenologia de Husserl e Hartmann, assim como com o historicismo de Dilthey. Contudo, foi Heidegger que



Imagem26

A Cabana rural de Heidegger, Todtnauberg, Floresta Negra, Alemanha, s.d.



Imagem27

Ortega y Gasset, s.d.  
n. 1883 – f. 1955

constituiu a sua maior referência, mostrando-se fundamental no desenvolvimento do seu pensamento e inclusive da sua postura política perante os regimes totalitários. Este posicionamento político está inscrito e notoriamente patente na sua filosofia. Ortega, tal como Heidegger, vê no excesso de exposição pública, no desenvolvimento das tecnologias e no acesso generalizado da população ao consumo, não uma fonte de progresso, mas uma ameaça ao Homem e aos «valores perenes». Em nome deste combate, apelidado por muitos como aristocrático, à «massificação» e à desumanização da arte e do habitar, Ortega acaba por adoptar uma atitude cúmplice com as ditaduras que se demonstravam justamente defensoras dos valores tradicionais. Como Heidegger face ao Nazismo, Ortega parecia não se aperceber das verdadeiras intenções de tais regimes e relevar as suas consequências. As diversas ditaduras que proliferavam na Europa pareciam não o incomodar, a sua verdadeira preocupação recaía sim na progressiva «massificação cultural» do mundo moderno.

É, assim, através de um forte olhar crítico, expresso no seu texto *Anejo: En torno al Coloquio de Darmstadt, 1951*, que Ortega vai expressar as suas opiniões sobre a conferência de Heidegger. Este propõe-se estudar e abordar o problema da habitação e do habitar na sua forma mais elementar, a fim de compreender até que ponto a arquitectura actual pode ser considerada sob o ponto de vista das ideias expressas por Heidegger. Ortega y Gasset vai expressar uma posição diametralmente oposta à de Heidegger, no que concerne à noção de habitar, afectando a distinção entre o que deve ser espaço público ou privado.

Segundo *Construir, habitar, pensar*, Heidegger acredita que a habitação é o lugar do autêntico, é o abrigo protector, o refúgio do mundo e do público, tanto quanto das forças da natureza.

A noite de Inverno, a forte tempestade de neve, simbolizam o momento culminante da relação entre o habitante existencial e a natureza, momento em que a casa aparece, em todo o seu esplendor, como refúgio, como abrigo protector. São também metáfora da relação desta casa com a natureza artificial que é a grande cidade, das nítidas fronteiras entre o público e o privado que estão na base da concepção deste espaço doméstico. A



Imagem28  
Casa na montanha durante o inverno,  
Peter Zumthor, Vila de Leis, Suíça, s. d.

relação com a natureza, assim como aquela mantida com o público, estará marcada pela violência. (Ábalos, 2003, p.51)



Imagem29

Casa na montanha, utilização da herança vernacular, Peter Zumthor, Vila de Leis, Suíça, s.d.

A violência da natureza reproduz-se nos âmbitos do público e do privado, marcando o pulsar do habitar existencial. O autêntico contrapõe-se, assim, às duas principais manifestações da exterioridade: as tecnologias industriais e os meios de comunicação.

O habitar existencial ergue-se contra a cidade moderna e seus implementos técnicos, contra aquilo que leva tanto ao aniquilamento da natureza, quanto ao esquecimento da tradição: a casa é uma protecção contra a banalidade do cosmopolitismo, e, na medida em que seja capaz de lutar contra ele, cumprirá os seus objectivos existenciais. (Ábalos, 2003, p.54)

O *Stadtfeindlichkeit* – aversão á cidade – surge como expressão pura da contestação à irracionalidade de um desenvolvimento tecnológico cego. Tessenow considera a *Grosstadt* – a cidade grande, os grandes centros urbanos – como a origem de todos os males. A casa deve contrapor-se, por tal, à inautenticidade das tecnologias industriais, dos meios de comunicação e à exposição mediática dela proveniente. A porta vai surgir como fronteira entre a esfera pública e a esfera privada. O cuidado esmerado com este ponto fronteiro revelará a qualidade espacial arquitectónica. Por isso, a negação do espaço interior é reforçada pelo radicalismo com que se concebe a casa como uma barreira. Nenhum espaço interior será privilegiado, em termos de gradação de privacidade, nem sequer o hall ou a lareira que reforça o seu carácter centralizado. Todo o interior é privado em relação ao exterior e

público em relação ao interior da família. As paredes, a pele, são a única fronteira entre o espaço exterior e o interior, entre o público e o privado, não existindo qualquer espaço de medição, pois esta é exercida pela envolvente – neste caso a floresta –, pelo rural, que medeia a relação com o derradeiro espaço público – a cidade. “E aí, neste campo de fricção entre os dois âmbitos – exterior e interior –, em permanente combate, surge a porta, o acesso, o ligar que articula as esferas do público e do privado.”. (Ábalos, 2003, p.56)

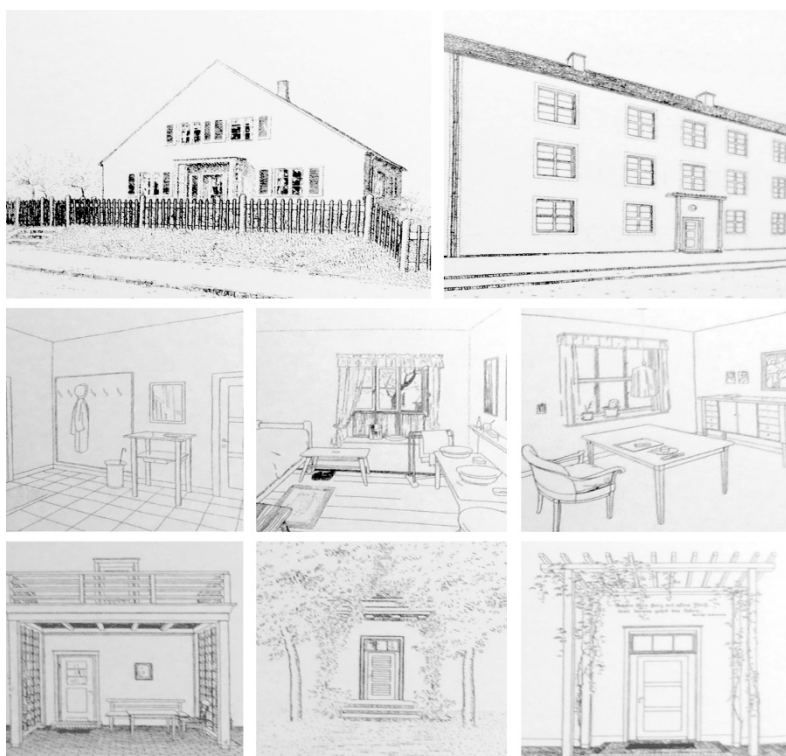


Imagem30  
Desenhos do habitar existencialista,  
pormenorização dos elementos de  
mediação, Heinrich Tessenow, s.d.

O espaço interior da casa existencial não é espectacular, os seus interiores revelam uma atmosfera convencional, obscura, reflexo da violência latente e derivada do rígido sistema familiar, vertical e hierárquico, opostos ao sistema horizontal explorado por Mies van der Rohe nas *Casas-Pátio*. “A casa existencial é o reino do interior, mas não do espaço interior, e sim do homem interior, apegado a um modelo de profundidade no seu modo de se realizar.” (Ábalos, 2003, p.55)

A casa tende, assim, a permanecer voltada para o seu interior, centrada na sala familiar, tendo ao seu redor células elementares, também de dimensão reduzida, sem complexidade, nem qualidades espaciais. Poderíamos concluir que a casa existencial não possui espaço propriamente privado, evadida que é pela presença do hierárquico, pelo peso da família como

instituição, mas seria ainda mais correcto afirmar que carece de interioridade, da ideia de espaço, aqui totalmente substituída pela de tempo (...) (Ábalos, 2003, p.54)

Da organização interior da cabana de Heidegger um dos principais destaques vai, principalmente quando comparada com a *Casa com três pátios* de Mies van der Rohe, para a não contemplação da convivência social. Não há espaço para a representação pública, para as festas, para os convidados ou qualquer outra manifestação externa que poderia vir a penetrar e perturbar a organização interna da família e a sua autenticidade.



Imagem31

Heidegger saindo para passear com a sua esposa, Floresta Negra, Alemanha, s.d.

Tendo, assim, apenas por base a sua casa na Floresta Negra, Heidegger defende que Habitar não é um acto simples, nem insubstancial. O essencial seria o equilíbrio entre a quaternidade, a ligação entre o material e o espiritual – terra, céu, divinos, mortais –, pois o traço fundamental do habitar é o cuidar e este cuidado é quádruplo. Seriam estes lugares da quaternidade a devolver ao Homem contemporâneo a dignidade que a técnica contraposta à natureza eliminou. Lugar, Memória e Natureza contrapunham-se frontalmente a Espaço, Tempo e Técnica. Assim, se *Bauen* é construir *Wohnen* é habitar, é o modo como os mortais são e estão sobre a Terra. Mas no sentido de habitar, construir desdobra-se em duas acepções: construir, entendido como cultivo e o crescimento e construir no sentido de edificar construções. Por tanto, e

Pensando com atenção nestes três momentos, haveremos de encontrar um aceno e assim poderemos observar que, enquanto

não pensarmos que todo construir é em si mesmo um habitar, não poderemos nem uma só vez *questionar* de maneira suficiente e muito menos decidir de modo apropriado o que o construir (de construções) é em seu vigor de essência. Não habitamos porque construímos. Ao contrário. Construímos e chegamos a construir à medida que habitamos, ou seja, à medida que somos *como aqueles que habitam*. (Heidegger, 2002)

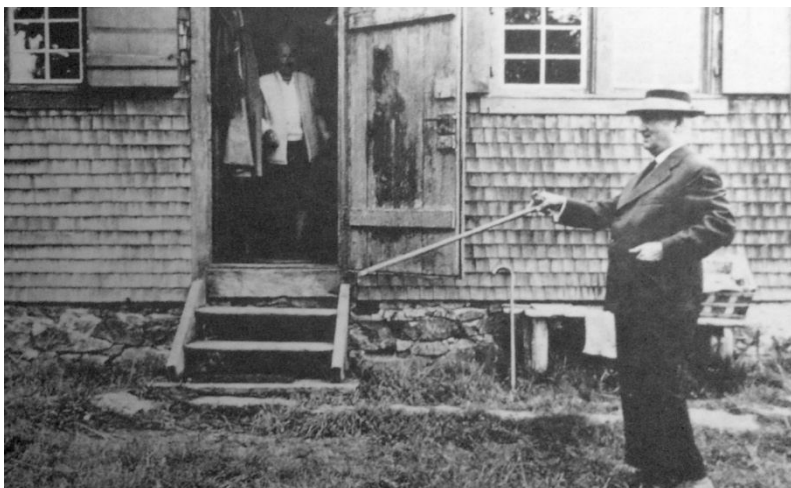


Imagem32  
Heidegger e a sua esposa no interior da cabana, cozinha, Floresta Negra, Alemanha, s.d.

Por outro lado, para Ortega, o Homem está na Terra, mas não habita nela. É tal facto que nos diferencia dos outros seres vivos. Ortega y Gasset acredita que a espécie humana é a única que habita, indistintamente, em todas as regiões do planeta ao contrário da generalidade dos animais que vive normalmente circunscrito ao seu habitat, e geograficamente delimitado. Este comenta assertivamente esta noção e indaga qual a razão dessa *planetária ubiquidade* do ser humano.

Cada espécie zoológica ou vegetal encontra na Terra um espaço com condições determinadas, onde, sem mais, pode habitar. Os biólogos o chamam seu habitat. O facto de que o homem habite onde queira, a sua planetária ubiquidade, significa, claro está, que carece propriamente de habitat, de um espaço onde, sem mais, possa habitar. E, com efeito, a Terra é para o homem originariamente inabitável - *unbewohnbar*. Para poder subsistir intercala entre todos os lugares terrestres e sua pessoa, criações técnicas, construções que deformam, reformam e conformam a Terra, de sorte que resulte mais ou menos habitável. (...) O homem é um intruso na chamada natureza. Vem de fora dela, incompatível com ela, essencialmente inadaptado a tudo. Por isso constrói, *baut*. E como em qualquer lugar do planeta pode construir - e em cada um, diferente tipo de construção -, é capaz, *a posteriori*, de habitar em todas as partes. (Ortega y Gasset, 2009, p. 128-129)

É esta condição que o leva a construir, para poder habitar. Portanto, a Terra é um local originalmente inabitável para o Homem, de modo que para viver, habitar, este tem que construir uma mediação entre ele e o seu ambiente, protegendo, definindo e delimitando o espaço público e o privado. Surgem, assim as criações técnicas e as construções que vão não só transformar como deformar o planeta. Nesse sentido, Ortega y Gasset defende que o habitar não é e não pode ser anterior à intervenção do Homem, ao acto de construir.

Actualmente, mais do que nunca a tese de Ortega y Gasset volta a ser um tema pertinente. Casos como o Dubai ou Tóquio, dramaticamente vêm ilustrar a veracidade e a relevância absoluta do seu pensamento. Ortega y Gasset foi responsável por desvendar o papel progressivamente dominador da técnica e da tecnologia no nosso quotidiano e na conferência de Darmstadt, destaca:

O mito do Homem para além da técnica (...) o estar na Terra do Homem é um mal-estar, é a infelicidade. O homem adoeceu o mundo original, por isso criou um outro mundo, o da técnica, um aparelho ortopédico gigante, uma prótese, um lugar onde os arquitectos estão envolvidos, lugar onde reside a nossa responsabilidade e nossas limitações. (Ortega y Gasset, 2009, p. 103)

Algumas das principais características que marcam os projectos arquitectónicos das nossas cidades contemporâneas, baseiam-se nos conceitos fundamentais que as definem. Nomeadamente, quanto à relação estreita e ambígua que o projecto arquitectónico mantém com a técnica e a tecnologia, assim como a crescente diluição das fronteiras e espaços de mediação entre os domínios público e privado. As preocupações com os valores, a memória e a tradição, remontam na sua essência às problemáticas levantadas pelas teorias de Heidegger e Ortega y Gasset, que nos alertam para a necessidade de impor limites claros e barreiras que diferenciem e delimitem aqueles que são os espaços públicos e privados.

#### 1.4. A máquina de habitar: o Positivismo e o indivíduo como parte da engrenagem

No auge da Revolução Industrial as condições precárias das novas classes sociais emergentes, associadas às consequências geradas pela crescente industrialização e pelas duas grandes guerras mundiais, evidenciaram a problemática habitacional. Assim, é inquestionável a motivação social que impeliu os projectistas da época a abordar o tema de maneira programática e racional, adoptando como princípios os valores positivistas que impulsionaram o movimento moderno. “A partir desse momento a discussão foi activada nos mais diferentes contextos e, sob perspectiva política, a evolução dos factos tem sido paralela, seja nas sociedades ditas democráticas, seja nos regimes autoritários ou populistas como o nazismo alemão ou o estalinismo.” (Moreira, 2001, s/p)

Este carácter de emergência que marcou a reconstrução – urbanística, arquitectónica, industrial e cultural –, determinou em vários dos países europeus, e principalmente na Alemanha dos anos cinquenta e sessenta, a recuperação dos programas habitacionais para os grandes centros urbanos, tradição iniciada no período da República de Weimar. “Genericamente, procurou-se a ocupação dos grandes vazios urbanos ocasionados pelos bombardeios.” (Moreira, 2001, s/p)

A intenção passava pela valorização crescente e assumida do aspecto sociológico, antropológico e ecológico da organização urbana. Procurou-se criar uma relação com a nova dimensão territorial, que por sua vez se conecta-se com toda a «ecosfera humana», entenda-se “por «ecosfera» precisamente a confluência dos elementos naturais e artificiais, que dizem respeito ao habitat dentro do qual se desenvolve a actividade social do homem.” (Dorfles, 1995, p.12)

O Positivismo como doutrina filosófica, sociológica e política, surge como o desenvolvimento antecessor deste contexto. Como maturação do desenvolvimento sociológico tanto do Iluminismo, como das crises social e moral do fim da Idade Média e do nascimento da sociedade industrial dos séculos XIX e XX.



Imagem33  
II Guerra Mundial, bombardeamento da cidade de Dresden, na Alemanha, entre 13 e 15 de Fevereiro de 1945.

August Comte, Charles Darwin e Herbert Spencer foram os principais precursores e defensores da filosofia e «ciência» positivista. O seu objectivo era conseguir uma descrição científica da sociedade – “o carácter fundamental da filosofia positivista é a consideração de que todos os fenómenos estão submetidos a leis naturais invariáveis, cuja precisão e redução à menor quantidade possível é o objectivo dos nossos esforços”. (Comte, s.d. citado em Ábalos, 2003, p.70)

Ideologicamente, o pensamento positivista fica marcado pelo novo papel atribuído à filosofia. Esta seria, antes de mais, uma ferramenta auxiliar ao trabalho científico. O seu objectivo seria o de nutrir, justificar e intensificar a evolução científica e sociológica do Homem – Charles Darwin com a sua *Teoria da Evolução* e o «evolucionismo» de Herbert Spencer –, conduzindo-o na construção da sociedade perfeita e sem conflitos, organizada pela ciência, a fim de transladar a transcendência da religião para a imanência da vida científica.

É esta condição ideologia que faz do positivismo a origem da sociologia. O Homem e a sociedade eram entendidos como fenómenos naturais, «submetidos a leis invariáveis» e que por tal deveriam passar a ser objecto do conhecimento científico.

O indivíduo é tomado como uma abstracção, como a peça de uma engrenagem sujeita à observação e à experimentação, como um dado estatístico, objectivável, que se dilui em comportamentos previsíveis: “...os movimentos da sociedade, inclusive os do espírito humano, podem ser realmente previstos, em certa medida, para cada época determinada, sob cada aspecto essencial, inclusive aqueles que parecem à primeira vista desordenados.”. (Ábalos, 2003, p.71)

Perante este cenário e a relativa simultaneidade temporal, é simples entender em que medida se pode verificar a profunda influência que a doutrina positivista exerceu sobre o projecto moderno. Nomeadamente, no que concerne às profundas modificações que as noções de espaço público e privado sofreram, assim como o impacto nas diferentes gradações de privacidade que a transição de uns espaços para os outros implicam.

Assim, se a casa existencialista tende, a permanecer voltada para o seu interior, centrada na sala familiar e isolada do exterior, a “casa positivista será a casa da exposição não apenas de uns frente a outros, mas também da família, como unidade, ao



Imagem34  
August Comte, s.d.  
n. 1798 – f. 1857

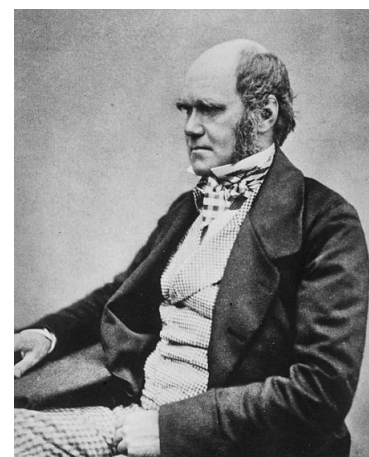


Imagem35  
Charles Darwin, s.d.  
n. 1809 – f. 1882

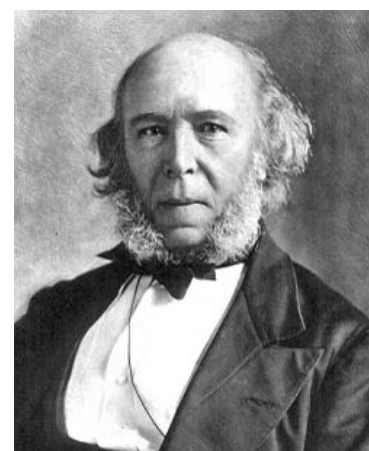


Imagem36  
Herbert Spencer, s.d.  
n. 1820 – f. 1903

exterior.” (Ábalos, 2003, p.75) A privacidade será anulada como o indivíduo o é perante o bem comum da sociedade, da máquina. O espaço privado não é contemplado, e não apenas no interior da habitação como acontece na casa existencialista, mas também e principalmente em relação ao espaço público. A família positivista mantém um constante contacto com a sociedade da qual faz parte.

Este contacto é igualmente partilhado pelo sujeito nietzschiano que, ao contrário do existencialista, requer a proximidade da urbe. Contudo, o sujeito nietzschiano necessita da privacidade de que a casa positivista carece. Este vai encontrar na habitação o refúgio para quando precisa de privacidade, impondo um conjunto de barreiras que lhe possibilitam o distanciamento pretendido. Enquanto o sujeito positivista, por sua vez, como membro da família – pessoal e global, como parte da sociedade – não tem um refúgio, encontra-se sempre em exposição e vigia.

Em síntese, no espaço moderno, o que é privado encontra-se exposto, o que é doméstico, anulado, e o que é íntimo, castigado. (...) essa visibilidade convertida em vigilância é insuportável para o sujeito nietzschiano da casa-pátio, e frontalmente combatida pelo ser existencial que se refugia por detrás das paredes da sua cabana (...). (Ábalos, 2003, p.75)

O Homem urbano e positivista estabelece com o exterior uma relação ambígua de exposição e diluição das fronteiras entre o que consideramos espaço público e privado.

A casa positivista não é habitada por um único sujeito, como nas *Casas-Pátio* de Mies, mas por uma família estruturada e hierarquizada semelhante à família existencialista. Contudo, os valores aos quais se encontram subordinados são em tudo distintos da família existencialista, e os seus objectivos de vida são opostos. A família positivista é uma família tipo, modelo, constituída por

um casal, para sermos exactos, de uma estrita moralidade calvinista, que interpreta o progresso material ao mesmo tempo como uma consequência directa da sua moralidade e como um destino – o da felicidade material – que culminará, num futuro já próximo, tal como promete o programa positivista e ao que se sacrifica, em parte, o presente. (Ábalos, 2003, p.71-72)

Para Comte e os positivistas o individual é algo abstracto, é necessário renunciar e entregar-se “às pautas impostas pela

industrialização e pelo positivismo, esta ideologia que supera a filosofia, esta filosofia única e definitiva para um novo mundo.” (Ábalos, 2003, p.72)

Face a isto, “Este sujeito não é outro, senão o homem-tipo corbusiano, a família-estatística, esse *constructo* mental que permitiu aos arquitectos ortodoxos objectivar o comportamento social e quantificá-lo naquela experiência quase delirante que foi o *Existenzminimum*.” (Ábalos, 2003, p.72)

Jacques Tati, actor e realizador francês do século XX, produz uma das críticas mais inteligentes sobre esta a forma de pensar, projectar e habitar defendida pela ideologia positivista e concretizada pelos projectistas modernos. Tati é também cenógrafo e juntamente com Jacques Lagrange serão responsáveis pela concepção e construção dos mais emblemáticos *sets* cinematográficos, representativos do extremismo a que esta tipologia ideológica e habitacional pode ser elevada. Em filmes como *Mon Oncle* (1957) ou *Playtime* (1967), Tati projecta e constrói alguns dos fragmentos de cidade moderna mais celebrados do cinema.

Esta representação da realidade positivista traduz-se por uma exploração da nova noção de tempo construída a partir da Revolução Industrial e das crescentes inovações tecnológicas. Acentuando o conflito entre o modo de vida que privilegia a memória e os valores do passado e este novo mundo apoiado na fé na ciência e na tecnologia, Jacques Tati vai observar e reproduzir, através da caricatura, estas perspectivas, salientando a



Imagem37

Casa da família Arpel com o casal à porta, representação do estereótipo da família-tipo, sátira às construções da cidade moderna, filme *Mon Oncle*, Jacques Tati, 1957.

inserida na ordem e no progresso científico, onde os indivíduos se inserem correctamente na engrenagem perfeita que constitui a máquina da sociedade.

O factor «tempo» volta, assim, a ser tópico fundamental para a definição ideológica da organização da estratificação espacial. Contudo, e por oposição especialmente ao tempo existencialista, o tempo teleológico do positivismo é “um tempo que se projecta para a frente, amnésico, e que implica, sem dúvida, uma valoração bem distinta do passado e do futuro”. (Ábalos, 2003, p.72)

O espaço positivista do moderno incorporará esta projecção temporal para a frente, reforçada por um esquecimento quase completo do passado, onde a memória não tem lugar. O tempo tenderá a se construir e reger pelas mesmas leis universais e normas que guiam o Homem enquanto parte integrante da ordem natural da evolução humana. O trabalho efectuado sobre a habitação quanto à organização espacial espelha esta temporalidade conectada com o futuro, desprovida da herança do passado. “O espaço positivista é um espaço sem densidade, um espaço sem memória, lançado ao futuro em direcção contrária ao passado.” (Ábalos, 2003, p. 75) E reproduz-se através da necessidade de adaptar a escala da habitação à cidade.

O espaço da casa, o seu ar e a sua memória, por assim dizer, apenas existem; foram completamente eliminados para proceder a uma quantificação normativa, à objectivação biológica [e racional] da família-tipo mediante o plano, o trabalho sobre a planta. A nova categoria dominante é, para o arquitecto positivista, «o metro quadrado». (Ábalos, 2003, p. 73)

A rentabilização do espaço é atingida através da sua optimização funcional, assim como das técnicas da produção industrial – decomposição das unidades mínimas. O indivíduo como elemento do positivismo demonstra orgulho no quão funcional é esta organização.

Os limites de uma visão utilitarista e racional do espaço, nomeadamente na expressão dos limites do espaço público, prolongam-se para o interior da habitação e fazem da sala um espaço privilegiado da casa positivista. Esta é aquela através da qual a família se apresenta, como um todo orgânico, perante a restante sociedade. A sala é o local, por excelência, da exposição e da representação, no qual se exalta o ideal positivista de

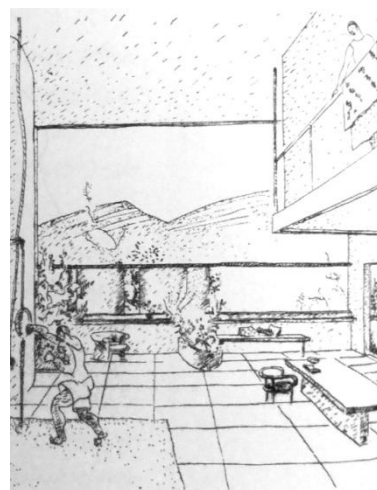


Imagem38

Esquiço de uma perspectiva do interior para o exterior de uma habitação positivista com o pé direito duplo na sala e parede para o exterior em vidro, s.d.

transparência e visibilidade como manifestação simbólica do modo de vida ideal. Assim, é apenas lógico que este espaço público dentro da habitação se espelhe para o exterior, onde concebido como uma extensão da sala nasce o jardim ou terraço e a separar os podemos apenas encontrar uma fina barreira de vidro translúcido. A exibição da vida familiar induz à sua integração na engrenagem colectiva superior. A visibilidade da sala espelhará e será reproduzida na da casa e esta, no conjunto delas, no colectivo habitacional.

Ao serem a casa positivista e o conjunto habitacional animados pelo imperativo moral segundo o qual o colectivo seria um valor superior, o fim último da habitação será modelar e solucionar o espaço público, será conformar a cidade. Este é, definitivamente, o projecto que se instrui, de cujo optimismo social participa profundamente o positivismo: construir a cidade, construir o espaço público através da habitação. (Ábalos, 2003, p. 78)

A exposição da estrutura e privacidade do espaço familiar será ainda perturbada e invadida através de um dos expoentes máximos das capacidades inovadoras da tecnologia. A televisão constitui a derradeira forma de invasão do espaço privado pelo espaço público e marca o prelúdio da actual invasão tecnológica, que quebra todo o tipo de barreiras da privacidade humana e espacial. Se no existencialismo o centro da casa era a lareira, no positivismo a televisão aparece no limiar da fronteira entre o espaço público e o privado. As famílias-tipo vão tentar equilibrar esse desconforto, evidenciado por Tati nos seus filmes, substituindo o centro tradicional das casas – a lareira – pela magia da televisão, trazendo-a para o interior da habitação e deixando-se



Imagem39

Os Arpel sentados no limiar da porta, descansam vendo televisão, filme *Mon Oncle*, Jacques Tati, 1957.

A televisão encontra-se no limiar entre o espaço público e o privado da habitação.

invadir pelo público, através da ilusória felicidade do progresso positivista, representado pela televisão e mais actualmente pela internet.

A corrente existencialista vai, por este motivo, frequentemente, impor-se e sobressair ao valorizar a permanência e revitalizar a ligação do Homem com o lugar. Privilegiando a relação geracional com a habitação e o apego à memória e ao espaço, esta vai defender, uma posição mais individualista, de valorização do Homem como indivíduo e não apenas como engrenagem da sociedade.

Assim, e como Ábalos (2003) tão assertivamente resume, foi o embate entre as duas principais correntes de pensamento ideológicas do século XX que demonstrou ser a influência decisiva para a construção da realidade cultural da época, reflectindo-se activamente na produção artística e projectual. Se a primeira ficou marcada pela persistência e a extensão à esfera da vida privada do paradigma positivista, pela crença no progresso e na ordem como instrumento de salvação, à disposição do Homem através do desenvolvimento técnico-científico e pela identificação da filosofia com a ciência, sendo esta entendida como o auge do pensamento. A segunda, e por oposição caracteriza-se pela tentativa de impugnação do positivismo. Primeiro através de Edmund Husserl e Henri Bergson, e depois com Martin Heidegger e Maurice Merleau-Ponty. A corrente existencialista demonstrou a intenção de restabelecer um novo subjectivismo, que permita impor limites à ciência tanto quanto ao avanço tecnológico, procurando desmascarar o carácter ideológico do positivismo e dos seus tecnocráticos desdobramentos sociais.

Este confronto experienciado durante o século XX, repercute-se tanto nos filmes de Tati, referidos anteriormente, como na realidade. E vai despoletar a acção de alguns ideológicos e projectistas contra os dogmas modernos, preparando o cenário cultural para a afirmação dos movimentos desconstrutivistas que marcariam a produção das gerações futuras.



Imagem40

Casa Hulot, com monsieur Hulot no terraço procurando a chave da porta, casa típica de um bairro histórico de Paris, filme *Mon Oncle*, Jacques Tati, 1957.

Contra-ponto habitacional que, em oposição à casa da família Arpel, valoriza a memória e a preservação da herança histórica.

### 1.5. A desconstrução do habitar contemporâneo

Cinco anos após o Colóquio de Darmstadt, na Alemanha – que viria a constituir um importante marco histórico na evolução do pensamento arquitectónico e a lançar as bases necessárias à reflexão e mudança para o cenário contemporâneo –, acontece, em 1956, o X Congresso Internacional de Arquitectura Moderna, realizado em Dubrovnik, cidade costeira da Croácia e localizada no extremo sul da Dalmácia. Dedicado aos *Problemas do habitat humano*, este congresso marcou a crise definitiva da instituição moderna. Em grande parte, responsabilidade dos ataques desferidos pelo grupo *Team X*, que muito embora não mantivesse um vínculo formal, constitui uma das mais fortes iniciativas contra o que consideravam ser “o reducionismo positivista que influenciava a arquitectura moderna indiscriminadamente.” (Ábalos, 2003, p.69) Após a dissolução do CIAM, jovens arquitectos como Jaap Bakema, Georges Candilis, Aldo van Eyck, Alison e Peter Smithson e Giancarlo De Carlo, pretenderam manter o seu espírito através de uma activa revisão crítica da arquitectura.

É este forte espírito de revisão crítica que impulsionará a grave ruptura ideológica para com os valores defendidos pelos positivistas. A segunda metade do século XX vai, assim, assistir a um fenómeno que somente poderá ser enunciado no plural, como multiplicidade. Vai presenciar uma profunda mutação ideológica que terá repercuições nos mais variados níveis. Expressando-se de inúmeras e variadas formas e afectando a sociedade política,



Imagem41  
Team 10, reunião na Free University,  
Berlim, 1973.

Da esquerda para a direita:  
Peter Smithson, Ungers, Schiedhelm,  
De Carlo, Van Eyck e Sia Bakema.

económica e culturalmente vai, inevitavelmente, atingir, também, a produção artística, de design e arquitectónica, exercendo um irremediável impacto no habitar e na definição de exterior e interior, de público e privado.

O carácter académico e teórico que distingue as experiências levadas a cabo a partir da segunda metade do século XX, principalmente nas duas últimas décadas, caracteriza a propriedade múltipla e profícua da produção projectual dos sucessores positivistas. Estes em tudo se aplicaram numa tentativa de descolagem do pensamento positivista, que caracterizavam por alienado, principalmente no que diz respeito à produção do denominado estilo internacional. Procuravam, por oposição, uma crescente valorização de “propostas baseadas numa visão crítica contra a paisagem funcionalista e os espaços desérticos resultantes da standardização na sociedade de massas, numa perspectiva de valorização dos elementos vernaculares e tradicionais da cidade.” (Ortegosa, 2009, s/p)

Desde os anos 60, o tema da *memória* vem merecendo destaque cada vez maior nos estudos sobre as cidades, numa perspectiva de abordagem que se contrapõe ao pensamento e prática do Movimento Moderno Internacional, especialmente no que se refere ao descaso em relação às características históricas, geográficas e culturais que dão identidade ao *lugar*. (Ortegosa, 2009, s/p)

Em 1957, Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço* (2000), já antevê a necessidade humana do recurso à memória para activar o sentimento de pertença. A noção de «espaço feliz» que desperta uma sensação de acolhimento deve emergir do “fundo poético do espaço da casa”, porque “é exactamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós”. Para Bachelard, “todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa” e a sua riqueza está na protecção que ela oferece ao sujeito, ao sonhador, permitindo que pensamentos e experiências floresçam do devaneio e produzam “valores que marcam o homem em sua profundidade”. (Bachelard, 2000, p. 25-26)

Contudo, as experiências desconstrutivistas frequentemente adoptaram a perspectiva de teóricos que revelaram as primeiras alterações significativas para o projecto



Imagem42  
Gaston Bachelard, s.d.  
n. 1884 – f. 1962

contemporâneo. Estes denunciam a caracterização do novo sujeito, herdado do passado recente e que constituirá objecto de estudo, público-alvo e, simultaneamente, reflexo da habitação e do habitar desconstrutivista. Este já não é mais o indivíduo livre e central da filosofia nietzschiana, que cria e constrói à sua imagem e semelhança, ou o *pater familias* do refúgio existencialista de Martin Heidegger. Agora o sujeito é um produto social, que serve a determinadas relações de poder e cujas pautas de comportamento estão submetidas à rigorosa vigilância de uma entidade externa.

Desde os anos sessenta, o discurso sobre o sujeito vem experimentando um giro especialmente anti-humanista, tanto na filosofia, quanto na arquitectura. Na filosofia deste período, ou, mais precisamente, na teoria – já que a prática pós moderna provocou um deslocamento da filosofia –, a desconstrução da tradição humanista fundamenta-se na radicalização dos textos de pensadores modernos como Marx, Nietzsche, Heidegger e Freud. (...) através destes escritos, a ideologia moderna do «homem» como origem subjectiva e limite interpretativo do sentido e da realidade é enfrentada por um esforço anti-humanista determinado a eliminar da filosofia o que Jean François Lyotard chamou de «obstáculo humanista». (Michael Hays citado em Ábalos, 2003, p.141)

Já não existe harmonia entre o corpo e a razão. O corpo e o espaço que este ocupa são elementos novos de estudo e análise, pois o corpo foi convertido em objecto e declarado incapaz de qualquer acção individual dissociada das necessidades do sistema social do qual é peça integrante. “O sujeito já não é mais um produtor individual de significados mas, sim, um conglomerado heterogéneo, com perfis desvanecidos, um movimento, uma “entidade variável e dispersa, cuja verdadeira identidade e cujo verdadeiro lugar se constituem nas práticas sociais”, tal como Michael Hays descreveu no seu *Modernism and the Posthuman Subject* (1992, citado em Ábalos, 2003, p.147) Assim, Blanchot escreve a propósito da morte do homem foucaultiano:

O sujeito não desaparece: é a determinação da sua unidade que é problemática, já que o que suscita o interesse à investigação é precisamente a sua desaparecimento, ou mesmo a sua dispersão, que, embora não chegue a aniquilá-lo, não nos oferece dele mais do que uma pluralidade de posições e uma descontinuidade de funções. (Ábalos, 2003, p.147)



Imagem43  
Maurice Blanchot, s.d.  
n. 1907 – f. 2003

Este novo sujeito pós-estruturalista ou pós-humanista, vai gravitar em torno das inúmeras experiências conduzidas nos profícuos ambientes teóricos e académicos americanos e europeus, já referidos anteriormente, até adquirir uma influente presença virtual que se vai transferir para o conceito de habitar. A casa desconstrutivista não vai, assim, tratar-se de uma casa frequentemente materializada ou que vai constituir de alguma forma um arquétipo a ser formando no espaço quotidiano da vida e da cidade. Esta vai, pelo contrário, ser frequentemente, uma casa reprimida pelos factores que compõem a sua realidade quotidiana, “a casa que, com sua mera presença latente, coloca em questão a capacidade e a coerência objectivistas com as quais essa realidade se nos apresenta como algo concluso e tangível.” (Ábalos, 2003, p.141)

Não obstante, deve-se advertir, desde o início, que tudo que existe potencialmente, existe na medida em que a sua virtualidade é susceptível de actualização, que o facto de que esta casa habite hoje na realidade virtual não apenas não a distancie do quotidiano, mas também lhe confere uma posição que talvez lhe permita actuar sobre o espaço dos fenómenos tangíveis, da realidade quotidiana, com maior precisão e capacidade descritiva. Esta casa virtual pode ser um instrumento para se elucidar, e, se quiser, para se criticar o que se tornou a domesticidade nesse fim de século. (Ábalos, 2003, p.141-142)

A sua virtualidade nunca deve ser, assim, motivo de distanciamento da realidade quotidiana na qual se encontra inserida e da qual deve ser, simultaneamente, reflexo.



Imagem44  
Levittown, vista aérea da cidade pouco depois do subúrbio produzido em massa ser finalizado num terreno agrícola, Levitt and Sons, Long Island, New York, 1948.

Dan Graham na sua proposta, nunca edificada, *Alterações para uma casa suburbana* (1978) realiza um dos mais emblemáticos exercícios desconstrutivistas. Ao transformar radicalmente o conceito por detrás da clássica casa suburbana, Dan Graham expõem as fragilidades deste novo sujeito e da sociedade na qual ele se insere. Pela sua descrição facilmente compreendemos o seu carácter perturbador mas pertinente, que nos revela a diluição das fronteiras entre os espaços públicos e os privados e a exposição mediática à qual o sujeito diluído, voluntariamente, se expõem.

A sua fachada frontal é substituída por um grande pano de vidro – gerando uma imagem a meio de caminho entre Lewittown e um pavilhão moderno –, e, em um vão, é instalado um espelho contínuo. A casa, seus habitantes e hipotéticos espectadores, vêem, assim, radicalmente modificadas as suas relações: o que antes era privado passa a ser público; o espectador, incorporado à cena doméstica através do espelho, passa participar da privacidade do habitante, destruindo-a; desmancham-se os limites entre o privado e o público, tornando-se impossível distinguir quem é, e onde está, cada um. O habitante da casa, contudo, ainda tem um segundo sector – hipoteticamente destinado aos quartos e banheiros –, onde pode continuar vivendo uma intimidade convencional. Não obstante, o que se faz, aqui, é denunciar a dissociação que o sujeito experimenta ao viver, sob duas formas tão profundamente diferenciadas, num mesmo espaço doméstico. (Ábalos, 2003, p.143-144)



Imagem45

Alteração de uma casa suburbana, pormenor da relação entre interior e exterior, vista da maqueta, Dan Graham, 1978.

Esta proposta baseia-se na diluição total dos elementos de mediação entre o espaço público e o privado. A fachada é toda em vidro e no interior existe um plano paralelo espelhado.

A proposta de Graham pode ser, assim, entendida como uma encenação realista do sujeito contemporâneo, ao mesmo tempo invasor e invadido em sua intimidade, mas sempre forasteiro dentro da sua própria casa. A exposição do privado e todas as regras e progressões que efectuam a transição entre o que é espaço público ou privado, aparecem subtilmente através de leves alterações, quer virtuais quer apenas sugeridas ou reveladas, nunca claras ou restritivas. Através de técnicas projectuais que se afirmam como “uma intervenção restrita à manipulação de linguagens e elementos formais já dados: o trabalho do artista consiste em apresenta-los de forma que o que não é visível – visualmente e ao pensamento, e, por isso, aos olhos –, uma vez desconstruído ou descontextualizado, torna-se evidente”, sublinhando “o microcosmo de regulações e codificações que o âmbito doméstico estabelece para o sujeito contemporâneo.” (Ábalos, 2003, p.145)



Imagem46  
Alteração de uma casa suburbana,  
fotografia da maquete, Dan Graham,  
1978.

Contudo, este novo sujeito e a sua “nova maneira de ser que consiste na desapareção” (Ábalos, 2003, p.147) vai adquirir e assumir, no pensamento contemporâneo, diversas formas, vivências e experiências. E é nele que, com maior ou menor precisão, desde Foucault e a sua controversa proclamação da morte do sujeito, de clara reminiscência nietzscheana, têm reflectido os principais críticos pós-estruturalistas franceses, como Blanchot, Derrida, Lyotard, Deleuze e Guattari. Estas novas personagens que o sujeito desconstrutivista encarna vão de formas distintas, mas igualmente marcantes, abalar as noções de fronteira entre espaços públicos e privados e alterar o conceito, até então linear, evolutivamente, de habitar o espaço doméstico.

O sujeito desconstrutivista não possui, assim, um perfil específico, ou sequer constitui uma novidade concreta, como foi o caso das que mencionamos nos capítulos anteriores, ou como foram historicamente o sujeito vitoriano, burguês ou proletariado, que mencionaremos no capítulo seguinte. O sujeito desconstrutivista surge de um amadurecimento coincidente de um



Imagem47  
Jacques Derrida, 2002  
n. 1930 – f. 2004

número de episódios sociais que em comum apresentam a recusa de todos e quaisquer modelos familiares tradicionais. “À medida que se desvanece o perfil do sujeito tradicional, desvanece-se, não apenas a sua associação a um modelo antropocêntrico clássico segundo a visão etnocêntrica ocidental, mas também a sua ligação a uma linhagem ou a um lugar específicos.” (Ábalos, 2003, p.151) E conseqüentemente desvanece-se pela primeira vez todas as regras e preceitos anteriormente associados à habitação e às definições de público e privado, de exterior e interior.

O parasita de Derrida, a personagem do vagabundo em Lyotard ou os nómadas de Deleuze e Guattari, entre outros, representam este retraimento ou marginalidade do perfil do sujeito contemporâneo. “As suas práticas materiais e a sua instalação no mundo são objecto de estudo e de investigação nas melhores academias de arquitectura, como reflexo do prestígio alcançado pelo pensamento pós-estruturalista, um fenómeno que somente muito parcialmente será descrito sobre a epígrafe «desconstrutivista».” (Ábalos, 2003, p.146)

Jacques Derrida utiliza duas metáforas para expressar a sua teoria desconstrutivista: a do edifício e da estrutura da metafísica, que se apresenta como um programa desenvolvido claramente como extensão do desencadeado por Heidegger e a da figura do «parasita» – *the para-site* –, para representar o objecto e o sujeito do seu pensamento. Através desta imagem deslocada, Derrida descreve a atitude, o procedimento e a mecânica desconstrutiva que como na proposta desenvolvida por Dan Graham, desenvolve-se como pura crítica, como uma desconstrução, que não oferece qualquer alternativa ao sujeito. Assim, e se

Entendido como modelo, o parasita é o intruso que se instala na vida de terceiros – aqui, as outras formas de pensamento –, evidenciando, com a sua presença única e impertinente, a complexa trama de leis e convenções secretas, não formuladas, quotidianas, que tecem a rede da segurança e dos mecanismos e defesa privados, o conjunto de normas com as quais se organiza a violência no âmbito doméstico e, através dela, por extensão ou por oposição, a violência do âmbito público. (Ábalos, 2003, p.147-148)

O doméstico é invadido por este parasita que expõe a perversidade dos mecanismos de transição entre o ambiente íntimo extensível ao exterior.

Esta violência exposta no trabalho de Derrida vai ser o objecto de estudo de Gilles Deleuze. Este em colaboração com o psiquiatra Félix Guattari vai trabalhar sobre uma das patologias resultantes desta violência, a esquizofrenia. O sujeito esquizofrénico explorado por Deleuze e Guattari é incapaz de distinguir o normal do alucinante, de construir uma unidade totalitária e coerente. De entre as obras produzidas por esta parceria destacamos *O Antiédipo, Capitalismo e Esquizofrenia*, que retoma os temas da Anti-psiquiatria, onde se recusa perceber a doença mental como uma enfermidade característica do sujeito e passível de tratamento através de terapêutica, a «criação» do doente é imputável às relações sociais. Publicado em 1980, *Mille Plateaux* é o segundo volume resultante desta parceria. Este apresenta e expõe a panorâmica múltipla e caleidoscópica do universo das sociedades capitalistas, a partir de uma óptica atravessada pelos seus próprios efeitos psíquicos. Aqui os nómadas, que Toyo Ito concretizará projectualmente, emergem como sujeitos cujas práticas sociais poderiam ser vistas como um modelo de acção capaz de se contrapor ao estabelecido, construindo «máquinas de guerra», ao Estado Moderno e ao seu modelo hierárquico/pastoral. (Ábalos, 2003)

Em *Mil platôs* confunde-se o vaguear de visão esquizóide entre um exterior e um interior nem sempre concordante entre si, e os modos de organização, de percepção e de conhecimento nómadas, oferecendo ao sujeito uma posição possível, descrita por princípios de organização rizomáticos (...) Por outro lado, a ideia de um espaço «liso», implícito à mobilidade nómada, frente a um espaço «rugoso», ligado ao sedentarismo e, através dele, ao Estado Moderno, contem e é capaz de desenvolver o léxico necessário para se elaborar a proposta de um programa de trabalho baseado no abandono de algumas das categorias mais estáveis, associadas à disciplina arquitectónica. (Ábalos, 2003, p.148)



Imagem48

Pao 2. Vista urbana. Fotomontagem digital, Toyo Ito, 1986.

À imagem do modelo deleuziano do nómada, que provém do aumento da mobilidade e, paralelamente, da diminuição da importância da família e da razão doméstica, Toyo Ito tem como inspiração e utilizador tipo uma mulher jovem, independente, ociosa e consumista, que coloca em causa a trama social altamente hierarquizada, sexista e tradicional. Este procura uma alteração face às correntes individualistas ocidentais que privilegiavam o sujeito heróico masculino. Toyo Ito vai investigar o modelo de conduta deleuziano do ponto de vista da arquitectura, observando as suas implicações no espaço doméstico através de projectos controversos para a «mulher nómada de Tóquio». Designados por Pao 1 (1985) e Pao 2 (1989), o que Toyo Ito projecta num espaço reduzido, “são estruturas ao mesmo tempo mínimas e ténues, verdadeiras cabanas ou barracas, nas quais apenas se encerra o âmbito da privacidade.” (Ábalos, 2003, p.152)

Não casualmente a casa, o espaço privado, sofre, a partir desta perspectiva, uma transformação completa. A casa, como forma, como módulo disponível para agregação, como entidade reconhecível e como espaço interior submetido a um zoneamento, deixa de ser interessante, de ser o lugar no qual se resolve o projecto. Problemático, e importante, agora, é o meio em que a mulher nómada realiza a sua existência: um conjunto de artefactos ou móveis nos quais a técnica ou a memória já não são reconhecidas como signos, meros instrumentos para o hedonismo – nos quais a velha privacidade encontra-se dissolvida. (Ábalos, 2003, p.152)

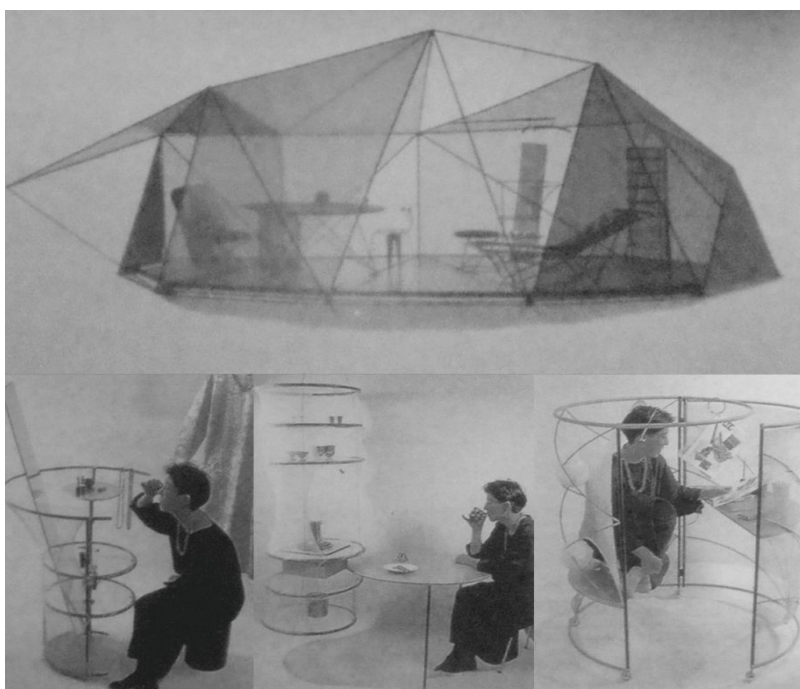


Imagem49

Pao 2. Vista geral do protótipo construído para a Europalia, Toyo Ito, Bruxelas, 1989.

Imagem50

Pao 1. A mulher nómada de Tóquio arruma-se, toma um aperitivo e lê, Toyo Ito, 1985.

Estes objectos definem e são definidos pelo seu espaço corporal e pelas actividades necessárias à mulher nómada. As perspectivas – funcional, existencial, entre outras – até agora vigentes são renegadas e reduzidas a um puro hedonismo consumista, assentes “na fugacidade existencial propiciada pelas práticas económicas, numa perspectiva que converte os artefactos – as máquinas, os móveis, e também a decoração – em objectos.” (Ábalos, 2003, p.152) Objectos estes a uso do novo sujeito inspirado na mulher nómada e que nada mais é do que um

(...) parasita da cidade – agora concebida como a infra-estrutura para o seu ócio e para o seu trabalho – e, assim, desbarata os limites da casa, da sua privacidade, até converte-la em um lugar fragilíssimo e pequeno, usado exclusivamente para recompor e para se organizar a agenda. A casa da mulher nómada foi instalada na cidade. (...) Ela não se insere na cidade do trabalho, do transporte, da família e de ócio, nessa cidade-máquina-de-produzir em que habita: se as suas barracas se dispõem na cidade, elas o fazem flutuando, pousando sobre lugares privilegiados, sobre as atalhias conformadas pelos arranha-céus do centro comercial. Como insectos ou vaga lumes, colocam-se ali de onde a cidade oferece um magnífico espectáculo de luz e agitação, transformada em uma segunda natureza que convida a passear e a consumir. A mulher nómada é parasitária porque não produz como os habitantes sedentários. Não obstante, cumpre uma função na mecânica do capitalismo pós industrial, pois o seu consumismo é funcional ao sistema: evita a super acumulação e regula a fluidez da circulação de mercadorias. (Ábalos, 2003, p.154)

David Harvey demonstra a compreensão espaço-temporal apresentada anteriormente e caracterizada pela “ubiquidade telemática que a lógica do capital impõem como a sua característica mais singular, capaz de modificar a percepção da cidade e do território.” (Ábalos, 2003, p.155) Em obras como *The Generic City* (1994), escrito por REM Koolhaas – uma revisão de seus postulados teóricos, concluída vinte anos depois de *Delirious New York* (1978, reeditado em 1994) – é apresentado um fenómeno urbano em franca expansão, o caso do sudeste asiático. Este é reflexo da exclusão das megalópoles para as quais a economia de mercado e o regime da acumulação flexível direccionavam até então a sua implantação global.

Estas novas megalópoles constituem um novo meio difícil de se categorizar. Nem natural, nem artificial, este novo ambiente



Imagem51  
The Generic City, Rem Koolhaas,  
1994.

criado pelas novas cidades mega urbanas são a personificação de uma paisagem contínua, homogénea e fluida, “na qual fenómenos biológicos, tais como o crescimento e a decadência, a instabilidade, a auto-similitude, a violência e a mutação, podem ser observados como até então somente se fazia na natureza.” (Ábalos, 2003, p.155)

O sujeito que as habita apresenta uma posição heterotópica – heterotopias são, segundo Foucault, definíveis por uma série de princípios, mas um princípio essencial é a sua capacidade de sobrepor espaços à partida incompatíveis –, o sujeito não habita propriamente, hospeda-se, mantendo e alimentando um carácter provisório.

É em sua mobilidade, em seu trajecto, que esses sujeitos podem se registrar; não há em sua concepção espacial um mundo de fundos e figuras, mas fluidez, fugas, continuidades e vórtices. Sua percepção é a do nómada, e o seu espaço, um espaço feito de continuidades e singularidades, o espaço «liso» que Deleuze contrapõem o espaço «rugoso» próprio da percepção sedentária, da cidade e da casa, institucionalizadas. (Ábalos, 2003, p.157)

Como aplicação extrema da noção de continuidade expressa pelo pensamento deleuziano de espaço liso surgem projectos habitacionais sem cliente ou localização, a não ser um seminário de arquitectura, para um lugar e um cliente paradigmáticos, cujo objectivo é o de ensaiar os novos valores e técnicas com as quais se deve construir a casa pós-humanista. A *Casa Virtual* dos FOA - Foreign Office Architects, concebida em 1996 é uma destas aplicações. Desenhado a partir da fita de Moebius, esta é uma das experiências semelhantes, que serão apresentadas mais aprofundadamente no capítulo seguinte, exibem uma tensão complexa no que diz respeito à fronteira entre público e privado, entre exterior e interior. A passagem dobra-se sobre si mesma, o exterior e o interior desenvolvem-se através de uma superfície contínua que nega ao sujeito qualquer privacidade. A interioridade, a intimidade e o carácter doméstico são anulados. “O lugar da casa não é mais do que uma densificação do trajecto, um nódulo, um vórtice onde se concentram e se vincam intensidades para definir a expressão mínima do habitar, da ideia de interior que é consubstancial ao habitante.” (Ábalos, 2003, p.159) Apenas a tecnologia explorada ao máximo do seu potencial

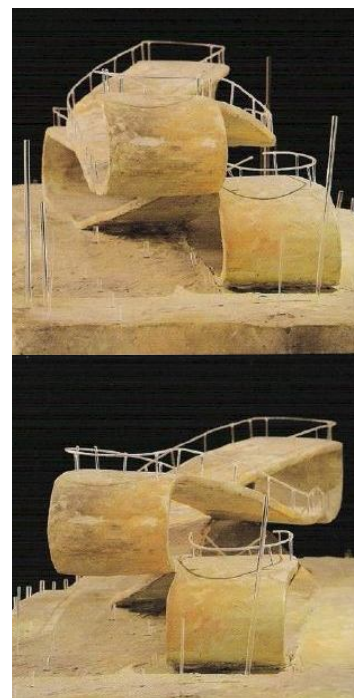


Imagem52  
Casa Virtual, fotografias da maqueta, FOA - Foreign Office Architects, Farshid Moussavi e Alejandro Zaera-Polo, 1996.

permite visualizar e explorar estas teorias habitacionais que desafiam os limites e as barreiras entre o público e o privado.



Imagem53

Casa Virtual, vista geral, FOA - Foreign Office Architects, Farshid Moussavi e Alejandro Zaera-Polo, 1996.

Desenhado a partir da fita de Moebius, O interior e o exterior desta habitação são uma superfície contínua.

A utilização crescente da tecnologia como forma de expressão projectual, como um meio tanto como um fim em si mesmo, conduz à utilização do espaço virtual e ao recurso à concepção topológica e tecnológica informática.

A tecnologia de informação não é um sistema operativo oportunista ou casual, à margem do que aqui se descreveu sobre a casa pós-humanista, mas um meio que permite operar com o virtual e o actual como elementos de um processo dinâmico contínuo, algo que estaria vedado à dualidade Real/Possível, sempre definida por oposição. A técnica informática permite operar com diagramas e processos dinâmicos em um estado contínuo de actualização e transformação, portanto, com fluxos. (Ábalos, 2003, p.160-161)

Por estar fisicamente ligada à nossa existência, a tendência será de que a tecnologia se converta a uma crescente personalização, em contraponto à generalização da globalização. Pois, a necessidade de afirmação da individualidade do Homem é fundamental à sua existência e influencia claramente a configuração das espacialidades públicas e dos ambientes privados, alterando os seus valores e definições, assim, como os dos seus espaços de mediação.

(...) o ambiente participa do processo da elaboração da consciência que o Homem tem de si mesmo; interage com ele, alterando a realidade, influenciando decisivamente na construção de sua visão de mundo. O Homem usa o espaço como forma de linguagem e o manipula num constante processo de construção de sua identidade. Construindo um espaço, constrói também um sistema de significados e valores deste espaço. (Duarte, 2000, s/p)

A habitação e a relação de fronteira que esta mantém com o exterior serão, irremediavelmente, alteradas e exploradas pelos projectistas. Com a emergência das novas tecnologias como oportunidades de expressão e de afirmação da identidade, os padrões de construção de habitações apareciam como incapazes de satisfazer o ambiente social diversificado que a nova realidade contemporânea exige e, simultaneamente, encorajar esta expressão da identidade.

Contudo, ou talvez por isso mesmo, a habitação desconstrutivista, na sua relação com o sujeito, dá a “sensação de que não fomos bem recebidos (...), de que é difícil entrar nela, «possuí-la», (...) e que ainda que seja fácil, não é reconfortante dar-mo-nos conta que essas sensações não são casuais, mas integram a existência parasitária deste nómada” (Ábalos, 2003, p. 162) que é o seu habitante. Pois,

Não possuir, não habitar nenhum espaço de intimidade, não se submeter às pautas existenciais da «boa educação» seriam, praticamente, os seus sinais de identidade. (...) Como se houvessem sido pensadas contra, violentando outros arquétipos e os seus paradigmas até transforma-los em caricaturas de si mesmos.” (Ábalos, 2003, p.162)

A essência e a dinâmica desconstrutivista, encontra-se precisamente no deliberado e forçado propósito do permanente questionar dos valores, manifestos ou latentes, pelos quais a vida quotidiana tende a se reger. Em última instância, constituem uma forma de pensar o habitar e a habitação como contentores de uma fórmula, de um projecto libertador face à violência pública e privada, ainda que a custo de um questionar do próprio sujeito. Contudo, “a casa pós-humanista não abriga nenhuma intimidade, nenhuma forma perdurável de conforto, nenhum consolo. Não é um refúgio da cidade genérica, mas um posto de observação, em suma, um breve deter-se no caminho”, (Ábalos, 2003, p.162) reforçando o seu carácter transitório actual.

Como sintetiza Ábalos (2003, p.162-163) “não se pode pensar esta casa à margem de nós mesmos. Melhor será pensá-la como uma forma de habitar que está a antecipar uma topologia global frente ao território segmentado das culturas tradicionais, uma forma de habitar que questiona os limites e os fundamentos do público e do privado.” O desconstrutivismo e a sua contribuição

para o enriquecimento do conceito de habitar, que actua sobre e por entre a convenção da cidade moderna, pode ser entendida não como uma intervenção destrutiva da ordem e regra da antiga cidade burguesa, mas como uma operação reveladora de outras instâncias e de novos lugares. Onde, possivelmente, se possam edificar formas e conteúdos paralelos de habitar, tanto os espaços públicos, como os privados e os seus mediadores, adequando-os aos processos de transformação a que as nossas vidas estão actualmente submetidas.

## Capítulo II

### A evolução histórica da relação entre os espaços públicos e privados: a transformação dos invólucros arquitectónicos

#### Introdução

A tradição quer que interpretemos ou reinterpretemos sempre a arte e a arquitectura [e o design, nomeadamente o design de interiores] por referência às realidades contemporâneas. Mas não devemos esquecer que o homem moderno se encontra definitivamente cortado dos múltiplos mundos sensoriais dos seus antepassados: a riqueza dessas experiências continuará a faltar-lhe para sempre, uma vez que tais experiências se encontravam irremediavelmente enraizadas e integradas em estruturas que apenas os seres humanos da época correspondente eram capazes de compreender em pleno. (Hall, 1986, p.95-96)

Habitar revelou-se, ao longo da evolução histórico-social da humanidade, um conceito transmutável face às necessidades contextuais de cada época vigente. A habitação e o modo de habitar, simultaneamente, determinavam e eram determinadas, mas essencialmente transformaram-se num claro reflexo das vivências, experiências e características de cada sociedade em uma determinada época. Principalmente, no que concerne à evolução dos espaços interiores e à relação de domesticidade, de intimidade e de privacidade que estes mantêm com os espaços públicos e exteriores.

Como Philippe Ariès (1988) tão eloquentemente sintetiza, desde o final da Idade Média que o indivíduo, como parte integrante da sociedade civil, se vê enquadrado em cooperações colectivas, feudais e comunitárias. Este sistema hierarquizado vai funcionando como uma estrutura coesa e fechada, onde as solidariedades da comunidade senhorial e da linhagem, assim como os vínculos de vassalagem enclausuram o indivíduo ou a família num mundo que não possui delimitações claras do que é privado ou público. O indivíduo e a sua estrutura familiar habitam num limbo que não é privado nem público.

(...) Digamos de maneira trivial que o privado e o público se confundem. (...) Em primeiro lugar, a comunidade que enquadra e limita o indivíduo – a comunidade rural, a pequena cidade ou bairro – constitui um meio familiar onde toda a gente e conhece e vigia. Em segundo lugar, este espaço comunitário não era um espaço saturado, nem mesmo nos momentos de grande ajuntamento – subsistiam os vazios -, o recanto da janela da sala e, no exterior, o horto, ou o bosque e nos seus refúgios, que ofereciam um espaço de intimidade precário. (...) No século XIX, a sociedade converteu-se numa vasta população anónima na qual os indivíduos não se conhecem uns aos outros. O trabalho, o ócio, o estar em casa, em família, são a partir de agora actividades absolutamente separadas. O Homem quis proteger-se dos olhares dos outros homens e fê-lo de duas maneiras: através do direito de escolher com maior liberdade (ou a sensação de a ter) a sua condição, o seu tipo de vida; e recolhendo-se na família convertida em refúgio, centro do espaço privado. (Ariès, 1988, p.4, tradução livre)



Imagem54

Casa Vitoriana, divisão interior conectada com o exterior através de portas francesas, John P. O'Brian, s.d.

Assim, e em termos da evolução do habitar humano e da relação que este mantém com o limiar entre o público e o privado, é fundamental destacarmos os principais momentos históricos que contribuíram de forma mais marcante para esta evolução da relação de domesticidade no habitar. Como comprovamos, tal relação de domesticidade revela-se proeminente a partir do século XVIII sobre a forma da Casa Vitoriana. Recorrendo novamente a Philippe Ariès, é relativamente fácil compreendermos esta alteração interna de domesticidade que a partir do século XVIII serviu de propulsor às alterações que observaremos posteriormente. A disposição interior que ainda actualmente orienta a generalidade das habitações contemporâneas é, na realidade, uma aquisição relativamente recente, pois até meados do século XVIII a organização interna das habitações previa divisões demarcadas, mas que não obedeciam a quaisquer funções fixas, principalmente no que diz respeito às casas europeias.

Os membros da família não podiam isolar-se como hoje fazem. Não existiam espaços privados ou especializados. As pessoas estranhas à casa entravam e saíam à vontade, enquanto as camas ou as mesas se armavam ou desarmavam segundo o humor ou o apetite dos ocupantes. (Philippe Ariès, citado em Hall, 1986, p.122)

A partir do século XVIII, a estrutura interna da casa foi alterada e o processo de domesticidade progressiva foi iniciado. É nesta época que conceitos como quarto – *chambre* – ou sala – *salle* – em França passam a ser uma realidade linguística. Enquanto em Inglaterra o nome atribuído às diversas divisões designava a sua nova função fixa – *bedroom*, *living-room* ou *dining-room*.

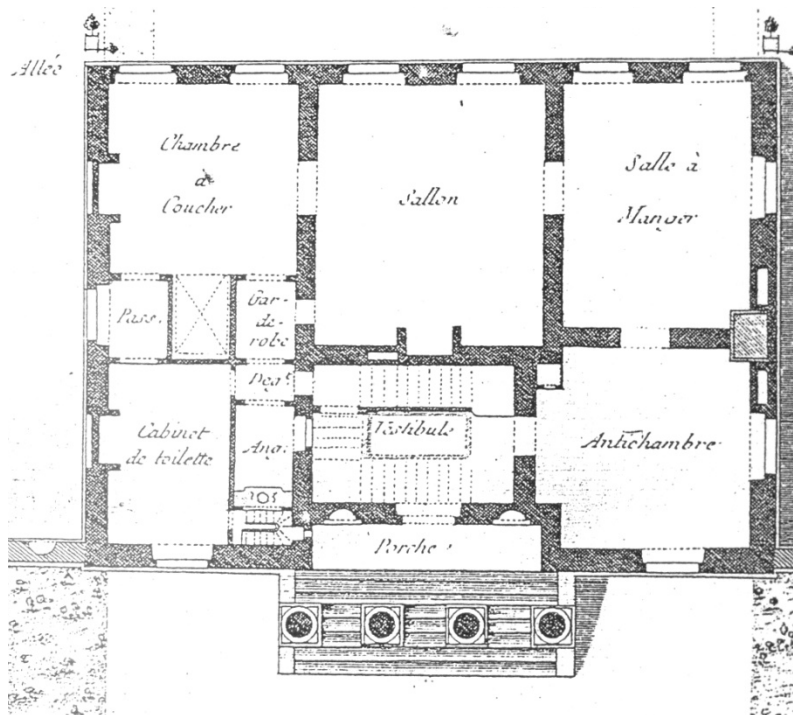


Imagem55

Casa da Mademoiselle de Saint-Germain, organização e distribuição das divisões, planta do piso térreo, C.-N. Ledoux, França, 1772.

Inclui como sistema de mediação, ente o espaço interior e o exterior, um alpendre integrado na fachada principal.

O conjunto destas alterações que observaremos na relação interna entre os espaços mais públicos e os mais privados será potenciado e reforçado pelo papel fundamental da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão.

Adoptada pela Assembleia Constituinte – composta por representantes do povo francês, reunidos em Assembleia Nacional em 26 de Agosto de 1789 –, esta marca o triunfo do indivíduo. “Art. 17.º - Como a propriedade é um direito inviolável e sagrado, ninguém dela pode ser privado, a não ser quando a necessidade pública legalmente comprovada o exigir e sob condição de justa e prévia indemnização.” (Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, 1789, tradução livre) Como último artigo da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, o artigo décimo sétimo vai constituir o mote para, progressivamente, um conjunto de leis, que contêm especificações relevantes quanto aos direitos

habitacionais individuais, seja aprovado e praticado. Estas leis e normas vão inevitavelmente se reflectir no conceito de habitar e na forma como cada habitação se passa a relacionar com o espaço circundante, agora considerado e assumido como público. De entre elas destacamos o reconhecimento do direito à privacidade dentro da habitação, quando três anos depois do artigo décimo sétimo, em 1792, o domicílio foi considerado pela primeira vez oficialmente inviolável.

O reconhecimento legal destes direitos despoletou as primeiras barreiras fronteiriças habitacionais. Pois, se historicamente, os edifícios públicos já contavam com sistemas de mediação, como pórticos ou escadarias, apenas mais tarde estes elementos passam a ser contemplados na arquitectura doméstica. Um destes primeiros elementos de mediação entre o espaço interior de uma habitação, agora considerado privado, e o exterior é o hall. Este novo elemento vem, não só mediar e suavizar a transição entre espaços públicos e privados como, distribuir e orientar a nova organização interna.

A partir de então, os ocupantes deixaram de atravessar as divisões de enfiada, umas após as outras, para se deslocarem dentro de casa. Livre da antiga atmosfera de quermesse, e protegida por novos espaços, a estrutura familiar começou a estabilizar-se e, dentro em breve, exprimia-se na morfologia das casas. (Philippe Ariès citado em Hall, 1986, p.122)



Imagem56  
Casa Vitoriana, divisão interior pública com todas as divisões conectadas, Pintura *Too Early*, James Tissot, 1873.

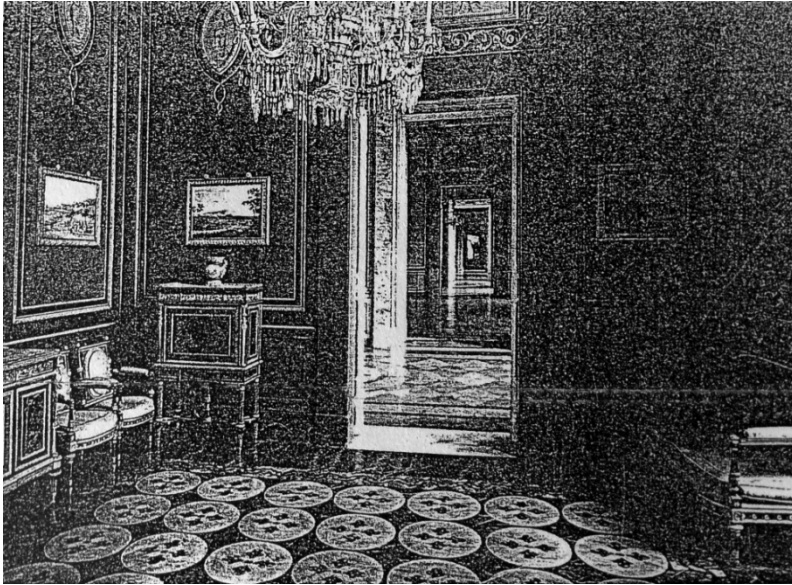
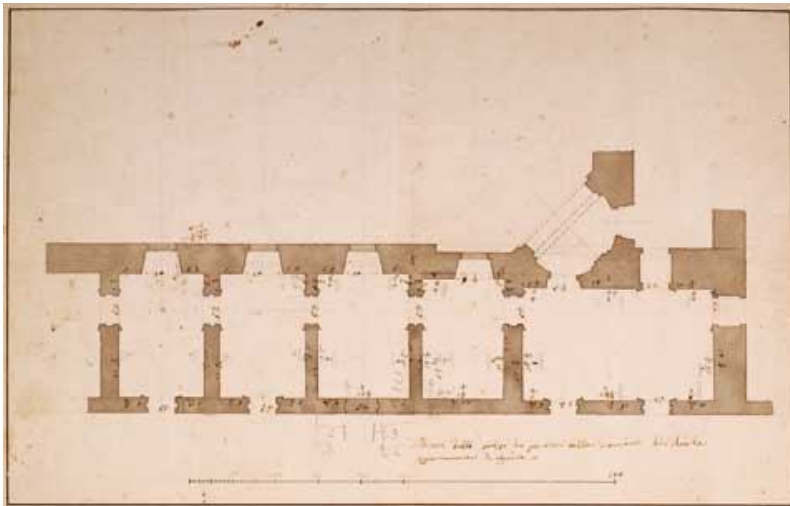


Imagem57

Palácio Real de Caserta, vista da interligação das salas interiores, Luigi Vanvitelli, Nápoles, Itália, século XVIII.



Este palácio barroco construído de 1752 a 1847 é exemplo da antiga relação de sucessão que as diversas divisões de uma habitação mantinham entre si.

Imagem58

Palácio Real de Caserta, pormenor da planta, relação entre as divisões, tinta-da-china sobre papel, Luigi Vanvitelli, Nápoles, Itália, 1760.

Contudo, apenas a partir da Revolução Industrial, a relação espacial entre o interior e o exterior assumirá um papel exponencialmente activo para os projectistas e conseqüentemente afectará a vida social. Vai ser a partir da confluência destes momentos que um inúmero conjunto de factores vão contribuir para a evolução de conceitos como habitar, espaços de mediação, exterior, interior, público e privado. Este processo não foi de todo simples ou linear, como iremos observar mas é um processo fascinante ao qual a humanidade teve o privilégio de assistir.

## Capítulo II

### A evolução histórica da relação entre os espaços públicos e privados: a transformação dos invólucros arquitectónicos

#### 2.1. A industrialização da sociedade e do habitar: a Revolução Industrial

Era a melhor época de todas, e a pior de todas, era a época da sabedoria e da loucura, era a época da fé, era a época da incredulidade, era a estação das luzes e a estação da escuridão; era a Primavera da esperança e o Inverno do desespero; tínhamos tudo à nossa frente e nada à nossa frente; íamos directamente em direcção ao Céu, e em direcção ao oposto do Céu; em suma, estava tão afastada da época actual que algumas das mais proeminentes autoridades insistiam em classifica-la somente no superlativo como boa ou má. Charles Dickens (1859, citado em Seara, 2003, p.26)

A Europa dos séculos XVIII e XIX experienciou um conjunto avassalador de revoluções, desde as liberais às demográficas e dos transportes até às industriais. Impulsionadas por estas revoluções, uma série de mudanças iniciaram o processo que culminou nas actuais estruturas da vida contemporânea. A segunda metade do século XIX assistiu ao definir do ponto de partida dessas estruturas e ao seu progressivo aperfeiçoamento, tanto nas sociedades europeias como posteriormente nas americanas. Uma progressiva industrialização das sociedades vai marcar profundamente a evolução política, económica, social, cultural e até habitacional. Contribuindo activamente para a profunda reestruturação das sociedades europeias, até então com valores tradicionalistas severamente enraizados. Esta progressiva industrialização vai inevitável e definitivamente alterar o curso da história. Novas doutrinas e valores surgem e constituem o reflexo da própria evolução social, onde novas classes sociais emergem e se consolidam.

Os novos grupos sociais que surgiram com esta progressiva industrialização foram despoletados e agrupados principalmente pelas suas capacidades financeiras. A sociedade burguesa, industrial e urbana, é um forte exemplo das classes que se distinguem pela sua capacidade e nível sociocultural e



Imagem59  
Família burguesa, fotografia de família, pose feita em estúdio, c. 1900.

profissional. A divisão do trabalho transforma-se, assim, num jogo estratégico de selecções sociais que depende das variações salariais. “Neste momento, salário, economia, casa, escola, «igreja», grupo, tornam-se termos de um único tema, na base do qual o grupo se constitui e se reconhece.” (Seara, 2003, p.16) As condições habitacionais de que cada grupo social desfrutava foram em muito afectadas por este factor e, simultaneamente, constituíram um dos principais elementos aglutinadores da classe social a que cada indivíduo ou família pertencia, sejam eles parte da burguesia, da classe média ou do proletariado.

A ideia de casa própria constituía um objectivo de realização familiar. Profundamente publicitada como tal, a habitação própria foi progressivamente *objectificada*. “Este «objecto» torna-se o objectivo absoluto da pequena economia, fruto do pequeno aumento salarial.” (Seara, 2003, p.16) e será bastante promovido e incentivado pelos institutos de crédito, pelas caixas de poupança, pelas sociedades de construção e até pelas cooperativas. Constituindo a referência imediata e proporcional ao aumento salarial, “a casa própria, cujo modelo, de um certo modo, é deduzido dos modelos utópicos, é amplamente divulgada, sendo até apresentada em exposições.” (Seara, 2003, p.16)

Tudo isto ocorre na cidade, porque só na cidade se dispõe dos meios eficazes e da autoridade para executar essa complexa operação. Apenas a cidade dispõe de espaços onde exercitar determinadas pressões sociais: teatros, jardins, cursos escolares e bairros de nova formação, que abrigam os novos grupos sociais seleccionados por categorias produtivas. (Seara, 2003, p.16)



Imagem60  
Operadora de máquina, 1905



Imagem61  
Avenida Champs Elysees, Arco do Triunfo, pintura a óleo, Antoine Blanchard, Paris, 1900.

A sociedade pós Revolução Industrial transformou-se, assim, de maioritariamente rural para progressivamente urbana, num crescente acumular de diferentes indivíduos com diferentes *backgrounds* sociais e culturais. Acomodar diferentes necessidades proxémicas pode ser, como observado no capítulo 1.1, uma tarefa complicada, até impossível de tipificar universalmente e, assim, deveras inglória.

Por serem essencialmente urbanos os novos grupos sociais associavam-se ao novo estilo de vida que se desenrolava nas cidades, as quais, pelo seu rápido crescimento, se transformaram em importantes núcleos demográficos, políticos, económicos, sociais, e culturais. É neste contexto que a cidade se assume como o palco das grandes mutações que a partir do século XIX marcarão a sociedade e as suas necessidades e expectativas. As cidades, como um dos maiores símbolos do recente progresso industrial, vão simultaneamente moldar e serem moldadas pelas novas habitações que nelas proliferam. Explorando diferentes perspectivas de privacidade – de interior e exterior – e conciliando o recente duelo entre o progresso tecnológico e a herança tradicionalista – John Ruskin e William Morris, movimento Arts & Crafts –, estas têm que cumprir as expectativas e ambições das mais diversas identidades que as procuram. No entanto, e como Philippe Ariès (1988) tão precisamente observa, este fenómeno resulta da transformação das comunidades sociais numa vasta população anónima.

As novas habitações que vão albergar esta “vasta população anónima” têm de agora contemplar dois factores decisivos e marcantes, no que diz respeito ao duelo interior de cada indivíduo ou família, face às cidades em formação. As expectativas – obter casa própria – constituem o primeiro factor a



Imagem62  
Inglaterra no início da Revolução Industrial, século XVIII.

considerar e o segundo é composto pelo conjunto de condições mínimas de habitação e ordenamento do território a que as cidades estão ou passariam a estar restringidas – aparecimento progressivo dos planos de ordenamento territorial como os PDM, os Planos Directores Municipais, activos em Portugal. Das condições habitacionais mínimas, destaca-se as económicas e de salubridade, que são duas das mais influentes condições que afectam as cidades industrializadas ou em processo de industrialização e que se encontram em progressivo crescimento habitacional.

Todos estes condicionantes que apresentamos vão influenciar aquela que será a evolução das transições entre o que são considerados espaços públicos e/ou privados. A tensão que as cidades abrigam no seu interior vai-se reflectir sob as habitações, nomeadamente no que diz respeito às barreiras arquitectónicas que fazem a transição entre o privado e o público, entre a domesticidade e a urbe. A tensão acumula-se e reflecte-se nos invólucros arquitectónicos urbanos despoletando o início de uma série de mutações arquitectónicas que se prolongam até aos dias de hoje e que com certeza ainda se prolongarão por muitos mais anos.

Reflexo da necessidade de evasão da exposição massiva e abrupta à qual o indivíduo e as famílias se vêem subitamente expostas, principalmente em contraste com a sua anterior vida rural, a habitação própria tornou-se o símbolo da privacidade face à exposição do mundo exterior. Mas necessidades contextuais iriam fazer aparecer uma nova e revolucionária forma habitacional.

Com efeito, o século XIX ao ser o século da explosão demográfica, do crescimento urbano e da industrialização, possibilitou o cenário ideal para o desenvolvimento de novos e estimulantes desafios não apenas no campo do projecto como no da construção. A aglomeração populacional que marcou as novas cidades deteriorou e tornou insuficientes as zonas habitacionais previamente existentes. A sua regeneração célere e de forma mais económica e mais adaptada às condições da vida da época era fundamental e foi, assim que surgiram as primeiras tentativas na construção em altura, que exigiram um repensar de todos os sistemas, processos e modelos construtivos e estruturais vigentes. A habitação colectiva – grandes blocos habitacionais – irão surgir como resposta ao excesso populacional, mas levantarão questões



Imagem63

*Rua de um bairro pobre de Londres, Dudley Street, gravura de Gustave Doré, Inglaterra, 1872.*



Imagem64

*Vista do centro de Londres, publicada pela firma Banks & CO, 1851.*

distintas e polémicas, exigindo mais atenção por parte dos projectistas, como veremos nos próximos capítulos.

Esta nova tipologia habitacional foi, contudo, um dos expoentes máximos da aplicação dos novos conhecimentos e técnicas proporcionadas pela Revolução Industrial. Começam a aparecer materiais mais baratos, como o tijolo cozido, o ferro e o vidro, até meados do século e, posteriormente, também o aço e o betão. Estes vão afectar, significativamente, a relação de mediação entre os espaços públicos e os privados, na medida em que introduzem um tema desconhecido até então a todo o tipo de construções, mas principalmente às habitações, sejam elas colectivas ou individuais. A transparência, como veremos mais à frente, vai reduzir drasticamente a barreira arquitectónica que até então separava o público do privado, o interior do exterior, alterando definitivamente a perspectiva do habitar e os seus significados. A relação de integração com o espaço público e social envolvente vai ser progressivamente defendida, e a intimidade vai ser dominada por este factor de exposição ao público e de comunhão para com o espaço exterior. A valorização da noção de sociedade vai ser celebrada pelo fenómeno da industrialização, em detrimento do conceito de individualismo.



Imagem65  
A Cidade, pintura a óleo, George Grosz, 1916 a 1917.

Para Grosz, pintor influenciado pelo expressionismo e pelo futurismo, esta foi uma das primeiras pinturas sobre o tema da cidade. Para ele a cidade era um lugar apocalíptico, onde os problemas humanos se concentravam num espaço limitado regido pela loucura individual e colectiva.

As potencialidades que esta época oferecia, incluíam, para tal, principalmente, o aproveitamento da produção industrial e dos

novos materiais de construção. Era agora possível materializar e reflectir, ao nível das construções, e pela primeira vez nas habitações, o espírito da época. Caracterizado e impulsionado pelo progresso industrial, este vai exaltar valores e características como simultaneidade, transparência, movimento ou velocidade. Mediante este contexto vão surgir um conjunto de movimentos artísticos que vão traduzir esta profunda mutação social, cultural e projectual que a sociedade industrializada sofreu. Como por exemplo o Futurismo ou o Cubismo, que exploraremos no capítulo seguinte.

Assim, a introdução maciça dos processos industriais e da máquina na vida do Homem, despoletou um conjunto de profundas alterações desde o âmbito económico, político e social, ao cultural, construtivo e habitacional. Quase todos os aspectos da vida do Homem viram-se, assim, subitamente condicionados pela progressiva industrialização, que afectou profundamente as habitações e a forma como estas se construíam, eram habitadas e se relacionavam com o mundo exterior e as cidades, também elas em transformação. O conceito de habitar vê-se, assim, alterado pela redução considerável da espessura das barreiras arquitectónicas entre espaço público e privado. Aumenta o sentimento de exposição e trás o sentimento de angústia para a domesticidade. Principalmente, porque o que antes era permanente transforma-se, progressivamente, em transitório. As paredes sólidas de pedra que protegiam o indivíduo e a instituição familiar da sociedade e da vida pública, a partir da nova arquitectura do ferro e do vidro e com a redução da espessura das fachadas e a diluição dos sistemas de mediação, vão ser substituídas pela fragilidade e transparência do vidro.

A transição e transformação que ocorreu nestes variados níveis, vai constituir, sem dúvida alguma, um marco histórico no que diz respeito à mediação habitacional urbana entre exterior e interior, entre público e privado. Um dos melhores exemplos que a materializam é, como veremos ao longo do próximo capítulo, a *Maison de Verre*. Com a introdução de habitações como a *Maison de Verre*, a transparência e a simultaneidade vão ser duas das mais importantes características que a industrialização vai transferir para o habitar do século XX, transformando e fragilizando a, até então comum, relação de protecção e memória que o Homem mantinha com a sua habitação.



Imagem66  
*Maison de Verre*, vista da entrada totalmente em vidro, Pierre Chareau, Bernard Bijvoet e Louis Dalbet, Paris, 1928 a 1932.

Juntamente com estas transformações a nível técnico-construtivo e proxémico, também a cidade vai sofrer alterações significativas no que diz respeito à modificação da sua organização espacial. Para tal, contribuíram decisivamente todos os que reflectiam sobre a vida em termos de projecção para o futuro, antecipando não só soluções ideais de sociedade, como também e principalmente de cidades e de habitações.

Com a Industrialização um ponto fulcral, ao até então irregular e desequilibrado desenvolvimento das cidades, viu-se alterado. A planificação e desenvolvimento das cidades, principalmente as urbanas e industrializadas, passaram a ser pensados *a priori*, como um todo que deve ser coerente e funcional, regularizado. Assim, de uma forma geral, a partir do século XVII, mas principalmente a partir do século XVIII, os mais diversos textos sobre esta matéria passaram a frequentemente utilizar o termo *regularidade*, para descrever as novas cidades e as suas necessidades. Noções de ordem normativa, técnico-construtiva, de salubridade e higiene e até de ordem formal faziam parte integrante deste termo.

Seguindo estes princípios ideológicos, a partir do final do século XVIII até à primeira metade do século XIX, diversos autores preconizaram uma nova tipologia habitacional muito específica e directamente associada ao progresso industrial. Aquelas que aqui designaremos como tipologias habitacionais propícias à optimização da produtividade industrial podem, inclusive, ser encaradas como as antecessoras dos grandes projectos urbanos que marcaram, durante o século XX, a obra de diversos projectistas do Movimento Moderno, como Le Corbusier, autor de projectos urbanos como *Plan Voisin* (1925) para a cidade de Paris ou a *Ville Radieuse* (1930).



Imagem67  
*Plan Voisin*, vista de conjunto da  
maqueta, Le Corbusier, Paris, 1925.

Os modelos de cidades apresentados e defendidos por autores como Robert Owen, Charles Fourier ou Etienne Cabet revelam um ponto de vista ideológico que privilegia o colectivo – associado directamente à fundação e ascensão dos movimentos utópicos socialistas – alterando, assim, algumas das noções básicas de espaços públicos e privados associados às *habitações próprias* que pareciam ser uma das maiores ambições dos indivíduos e famílias da sociedade industrializada, principalmente no seio das classes operárias. Estas *cidades industriais* funcionam como um todo uno e coeso que provêem aos trabalhadores e às suas famílias todos os elementos necessários, não só financeiramente através do seu trabalho nas fábricas e serviços, mas também alojamento, alimentação e serviços variados. A domesticidade das habitações tradicionais é posta em causa com estes modelos. Uma vez que todas as divisões e barreiras arquitectónicas que podem ser consideradas de transição para o exterior ou semi-públicas – cozinha, sala de jantar, jardins, entre outros – são aqui áreas comuns a todos os habitantes desta *cidade industrializada*. O habitar na sua relação de intimidade com o espaço comum, exterior e público sofre uma considerável mutação.

Leonardo Benévolo em *Le origini dell'urbanistica moderna* (1994), originalmente publicado em 1963, descreve e cita alguns dos mais pragmáticos exemplos que contribuíram para este progressivo direccionar de conteúdos a fim de privilegiar os aspectos sociais que definiam o desenvolvimento da nova cidade moderna. Leonardo Benévolo retrata o espírito da época ao, claramente, assumir a tendência da generalidade das obras históricas que marcaram a evolução do habitar a partir da Revolução Industrial e privilegiar a descrição da escala urbanística sobre a arquitectónica. Os pormenores arquitectónicos, de transição espacial, de gradação de privacidade, de design de interiores eram relevados no seu sentido mais tradicional, mas eram contemplados e explorados para reforço e benefício do colectivo, da unidade social e do aumento produtivo.

Robert Owen, um dos autores citados por Benévolo, num prenúncio positivista, defende a necessidade do Homem se estabelecer financeiramente através de um trabalho estável e salienta a importância da existência e defesa de um sistema que lhe permita fazer parte e continuar o progresso mecânico de um

modo ilimitado. Para que tal se torne uma realidade exequível, Robert Owen defende a necessidade de fundar comunidades estruturadas e sólidas, onde a análise e pré-definição das premissas políticas e económicas, dos projectos de construção e orçamento é condição fundamental e imprescindível. Como exemplo das características e particularidades destas comunidades, salienta-se:

Na medida em que é essencial que haja espaço em abundância dentro do perímetro das habitações privadas, o paralelogramo deverá ser sempre mais vasto, que o número de habitantes se aproxime do máximo ou do mínimo previsto; para alojar mais ou menos habitantes, as casas poderão ter um, dois, três ou quatro pisos, adaptando a isso a distribuição interna, que deverá, contudo, ser muito simples. Não serão necessárias cozinhas, sendo estas substituídas pelo refeitório colectivo. (...) Quartos de dormir, abertos sobre as hortas-jardins voltadas para o campo, e salas de dimensões adequadas, voltadas para o espaço interior, fornecerão aos cultivadores associados toda a comodidade desejada. (...) Se a invenção de tantas máquinas multiplicou os rendimentos do trabalho em muitos campos, para vantagem imediata de alguns homens, piorando as condições de muitos outros, esta máquina destina-se a multiplicar a eficiência física e o bem-estar de toda a sociedade de modo ilimitado, sem prejudicar ninguém, por mais rápida que seja a sua difusão. (Benévolo, 1994, p.61-62)

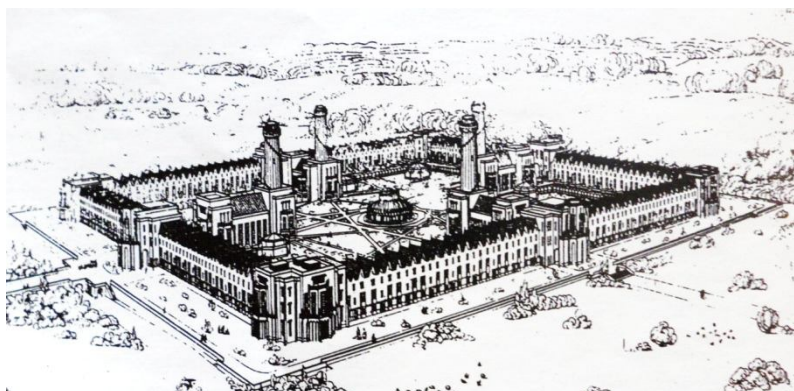


Imagem68  
*Cidade Industrial*, Robert Owen, 1825.

É nestas palavras que vemos reflectido muito mais aquele que foi um dos fundadores do Socialismo, do que um prenúncio do positivismo aparente das suas propostas. O aumento da produtividade que este procurava tinha como objectivo principal o combate à pobreza e, ainda que não fosse projectista, contemplava sempre nas suas descrições desta nova cidade espaços de mediação, principalmente sob a forma dos jardins que

descreve. Owen sempre demonstrou alguma consideração pela privacidade e o espaço individual, muito embora seja claramente privilegiada a união colectiva e a utilização do espaço público.

Outro exemplo que de forma clara ilustra estas *idades industriais* é ainda fornecido por Benévolo (1994) na sua descrição da cidade de *Icaria*.

Desenvolvida pelo filósofo francês Etienne Cabet em 1875 a utópica *Icaria* constitui a procura de uma resposta adequada à civilização da máquina. De acordo com Cabet (citado por Seara, 2003, p.48)

(...) A máquina traz no seu seio mil pequenas revoluções e a grande revolução social e política. O objectivo da comunidade é inventar máquinas até ao infinito, executar todos os trabalhos através da máquina e reservar para o Homem o nobre papel de ser, criador espiritual e condutor de máquinas.

Esta *cidade industrial* programada por Cabet é rigorosamente geométrica, funcional e ordenada e tem como objectivo reunir o melhor de dois mundos. Procurando conjugar o rigor e a eficácia que a máquina proporciona com os mais variados ornamentos e sistemas construtivos de mediação provenientes dos mais distintos e variados estilos. Estes demonstrarão o seu maior e mais visível impacto no elemento que, por excelência, constitui o mediador entre o exterior e o interior – o invólucro arquitectónico, as fachadas das habitações e serviços integrantes deste complexo industrial, desta cidade.

Os Icarianos chamam ao grupo das suas habitações a cidade. No centro da vasta praça quadrada, encontra-se o refeitório: 3 lados do quadrado estão ocupados por casas, distanciadas umas das outras e os intervalos cultivados como jardins. O quarto lado está dedicado às construções de utilidade comum, lavandaria, padaria, etc. Nada mais aprazível do que o aspecto de Icaria. O grande edifício do refeitório, circundado pelas pequenas casas, está ao lado de um grande bosque sombreado, que serve de fundo para as cãs pintadas de branco. Árvores frutíferas e exóticas, relvados e flores separam agradavelmente as diversas partes desta pequena cidade. (Benévolo, 1994, p.180)

Em *Icaria* podemos considerar que a principal transição entre o espaço da habitação propriamente dita – as casas são genericamente dormitórios – e o restante espaço colectivo era efectuado por meros invólucros arquitectónicos historicistas, numa

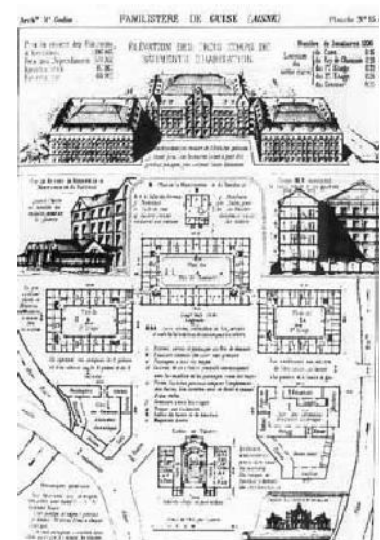


Imagem69  
Falanstério, mapa esquemático, Jean Baptiste Godin, Guise, França, 1859 a 1983.

Aplicação das teorias de Fourier, posta em prática através da construção de um modelo físico semelhante ao Falanstério de Charles Fourier.

mistura aleatória de estilos revivalistas a sua função não era a de elemento suavizador da domesticidade individual mas a de mostuário. Este espaço de mediação é essencialmente um reflexo da evolução cultural variável no tempo e no espaço.

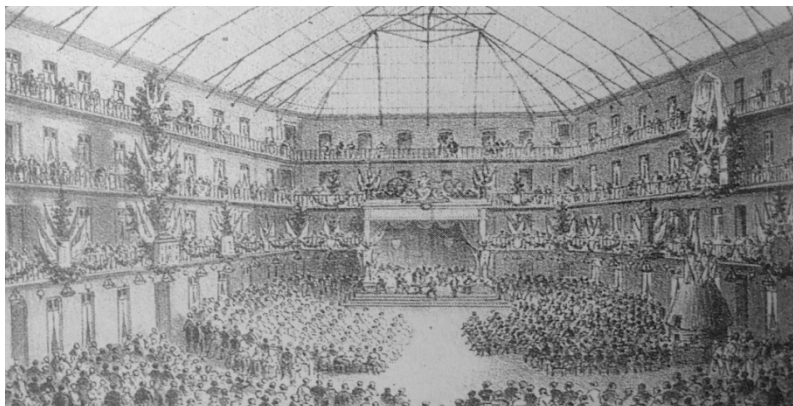


Imagem70  
Falanstério, ilustração do interior durante as actividades quotidianas, Jean Baptiste Godin, Guise, França, 1859 a 1883.

Também Charles Fourier apresentou um modelo radical de optimização da produção industrial interligada ao habitar. Como Owen e Cabet, Fourier apresenta um novo modelo de cidade em rotura com a tradição e onde todos os elementos, lugares e actividades são previamente ponderados, criteriosamente classificados e distribuídos. (Seara, 2003) Assim, e como crítico assertivo da ordem social da época, Charles Fourier ambiciona uma sociedade onde seria possível atingir, de forma progressiva, a harmonia universal, através do recurso à associação e cooperação e ultrapassando a competição entre interesses individuais. Em 1822, Fourier publicou o *Traité de l'association domestique-agricole* e em 1829 o *Le nouveau monde industriel et societaire* – Tratado de parceria agrícola nacional e O novo mundo industrial e societário, respectivamente –, a partir dos quais desenvolveria aquele que se transformou no cerne do seu pensamento ideológico e modelo da sua cidade exemplar – o Falanstério.



Imagem71  
Falanstério, Charles Fourier, c.1822.



Imagem72

Falanstério, vista do interior, Jean Baptiste Godin, Guise, França, 1859 a 1983.

Este, genericamente, obedece a regras similares às propostas anteriores, mas Fourier de todos é o que mais descarta a noção de domesticidade. Muito embora as suas descrições iniciais contemplassem habitações individuais o objectivo, com o tempo, era a reunião de todos os indivíduos e famílias no edifício principal e comum. “A falange, ou a reunião de 400 casas, viria com o tempo a se reunirem em um só edifício; com 400 departamentos com áreas comuns e particulares, e este grande edifício unitário receberá o nome de falanstério.” (Fourier, citado em Dicionário Enciclopédico Hispano-Americano, 1887 a 1910, p. 638-639, tradução livre)

Apesar de tudo, este em seu discurso recorria à condição de domesticidade.

Não há, portanto, nada de mercenário e servil na domesticidade do estado harmonioso; e um grupo de empregadas domésticas é, como todos os outros grupos, uma sociedade livre e honrada, que recebe da massa de produtos da *Falange*, um pagamento em relação à importância do seu trabalho. (Fourier, citado por López & Cortés, 2006, s/p, tradução livre)

Estas novas *idades industriais*, muito embora não tenham encontrado uma profunda adesão, possuíam todas em comum a necessidade de proteger o Homem do mundo exterior, isolando-o deste e criando um novo mundo do qual ele dependesse exclusivamente. O interior desta cidade é um espaço privado por si só e contempla muito poucos outros espaços de domesticidade ou privacidade. Na sua generalidade, as actividades que as famílias partilham num espaço comum, como é o caso das refeições, e que tradicionalmente se encontram contempladas numa habitação, são aqui efectuadas em conjunto pela

comunidade. Um bom exemplo é a existência de refeitórios comuns e áreas de lazer partilhadas. Não existe, assim, um incentivo ao individualismo ou culto ao espaço para a convivência familiar individual, porque o conceito de família é agora abrangente. Este diz respeito a toda a comunidade, tendo como objectivo o fortalecimento da colectividade como um todo onde o individual é sacrificado em prol do bem comum. Assim, e muito embora próximo da materialização da corrente do *Socialismo utópico* e Marxista, não podemos deixar de encontrar semelhanças não formais, mas de base com os princípios positivistas. Contudo, a forma como encaram e concretizam este princípio de unidade comunitária é diametralmente oposto.

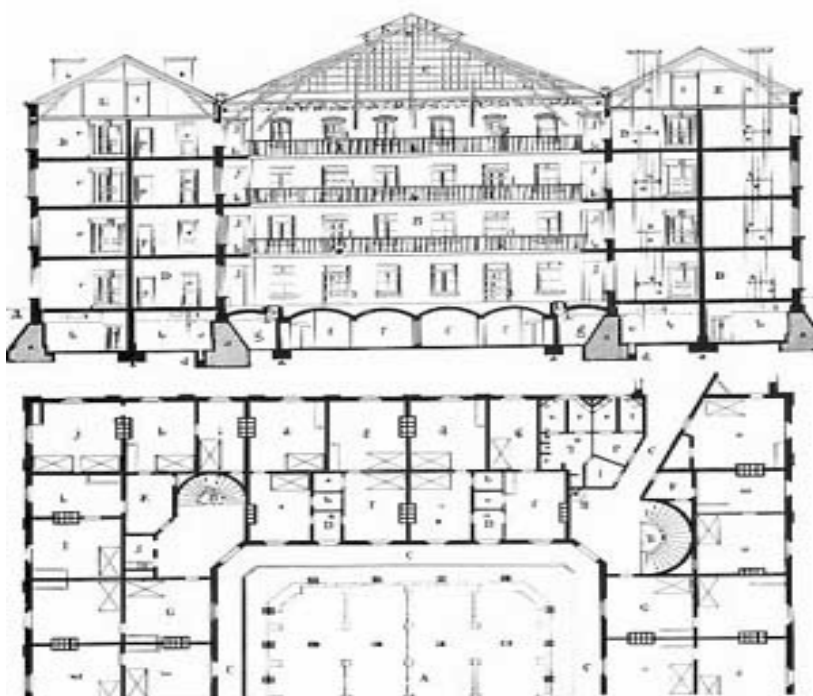


Imagem73  
Falanstério, organização e  
distribuição interna, planta e corte,  
Jean Baptiste Godin, Guise, França,  
1859 a 1883.

O positivismo preconiza a ordem social e as hierarquias definidas, como um valor incontestável e vital à harmonia social e o correcto funcionamento do corpo colectivo. Qualquer alteração, conflito ou subversão desta ordem desestruturaria a máquina social e conduziria à sua inevitável falência. Por outro lado o marxismo defende a contradição, e o conflito como principal móvel da dialéctica do mundo social. As hierarquias e estruturas, quando rígidas e permanentes, resultam na dominação e opressão social. Assim, a sociedade deveria ser composta por partes interdependentes e contraditórias, em constante movimento e transformação.

Paralelamente, todo o século XIX assistirá a um conjunto de crises no âmbito do projecto, principalmente de ordem estética e que se traduzirão numa série de movimentos designados por revivalistas. A manifestação das inovações tecnológicas e aplicação dos novos materiais por elas potencializados apenas mais tarde, durante o século XX, encontrariam eco em manifestações adequadas e inovadoras de expressão projectual. A generalidade dos projectistas do século XIX não demonstrou uma grande aceitação ou resposta formal adequada às inovações da época. Seja por inúmeras razões culturais ou contextos específicos na segunda metade do século XIX, os projectos arquitectónicos europeus – pelo menos aqueles que na época eram considerados como a «verdadeira» arquitectura, isto é, a que era ensinada nas escolas de Belas-Artes – evoluíram segundo a exploração dos estilos históricos ou revivalistas e dos ecletismos até finais do século. Os programas de ensino defendiam as questões formais e estéticas das edificações em detrimento da exploração dos pormenores construtivos, considerados meramente técnicos ou estruturais não acrescentando valor ao projecto arquitectónico ou de interiores. Colocando-se numa posição de dúvida e de rejeição em relação às potencialidades estéticas dos novos materiais e sistemas construtivos potencializados pela industrialização, os arquitectos deste período, de uma forma geral cederam a outro tipo de profissionais – como os engenheiros – a oportunidade de experimentarem uma variedade de estilos e formas totalmente inovadoras.

Uma das primeiras tentativas de conciliar a tradição com a industrialização – ou melhor entre as *artes e os ofícios* – foi despoletada e potencializada pela ideologia e trabalho de John Ruskin e William Morris. Defensores convictos de um movimento que ficou célebre por *Arts & Crafts*, – cuja tradução literal é, precisamente, Artes e Ofícios –, John Ruskin e William Morris acreditavam que a pesquisa formal podia ser adequada às novas possibilidades industriais. Todavia, era fundamental a manutenção da personagem do artesão como elemento de destaque. Assim, o papel do artesão não deveria desaparecer com a indústria, mas pelo contrário ser o seu principal agente transformador e elemento fulcral na produção. Entre outros factores, mas talvez principalmente pela sua curta duração, este movimento não

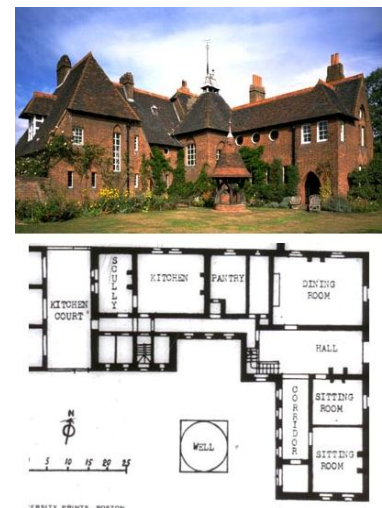


Imagem74

Red House, vista exterior e planta, interiores de William Morris, arquitecto Philip Webb, 1859.

representou nenhum papel transformador na perspectiva da mediação urbana entre os espaços públicos e os privados, muito embora tenha contribuído significativamente para a evolução histórica do habitar, na segunda metade do século XIX. Principalmente, na medida em que defendia, por contraste à crescente industrialização, a utilização da tradição vernacular como método de construção do habitar e a valorização do trabalho do artesão como alternativa à mecanização e à produção em massa.



Imagem75  
Red House, vista interior, sala de desenho no 1º piso, interiores de William Morris, arquitecto Philip Webb, 1859.

Contudo, com a diluição dos ideais do movimento *Arts & Crafts* e a dispersão de seus defensores, as ideias do movimento puderam evoluir, principalmente no contexto francês, para um estilo que recuperou elementos significativos no que diz respeito a esta mediação urbana entre os espaços públicos e os privados. Marcado pela crescente adequação ao novo ritmo da vida económica, que cada vez separa mais a vida profissional da vida privada, a *Art Nouveau* foi considerada o último estilo do século XIX e o primeiro do século XX.

Podemos encontrar dois dos mais significativos representantes das características com que a *Art Nouveau* contribuiu para a evolução dos elementos de mediação entre os espaços públicos e os privados no *Hôtel Solvay* e no *Hôtel Tassel*, concebidos por Victor Horta.

O *Hôtel Solvay*, projectado em 1896, para o número 224 da Avenida Louise, em Louizalaan, Bruxelas, por Victor Horta, vai constituir um dos projectos desta época que melhor reflecte sobre a importância das áreas de transição e mediação entre espaço público e privado. O projecto desta residência, para o qual Victor Horta tinha um orçamento ilimitado, foi concebido para a família



Imagem76  
*Hôtel Solvay*, fachada exterior do edifício, ligação com a rua, Victor Horta, Bruxelas, 1893.

*Solvay*, abastados industriais do século XIX, e foi uma das suas obras mais interessantes. Esta constituiu a oportunidade para implementar alguns dos princípios projectuais que lhe são mais caros e que aprofundaremos na descrição do *Hôtel Tassel*, que definiu muitas das particularidades que caracterizam o estilo *Art Nouveau*.

Neste projecto, mais do que a exuberante expressividade das nuances *Art Nouveau*, é de salientar a atenção e cuidado que foram dispendidos aos elementos e áreas de transição e mediação entre os espaços público e privado.

Embora as portas da fachada formem de modo inequívoco a entrada principal do edifício, descobrimos ao entrar que elas não levam a um hall convencional, mas dão acesso a um corredor que passa directamente através do prédio até um outro par de portas que dá para um pátio nos fundos. (Hertzberger, 1999, p.84)

Este corredor, concebido para permitir o acesso a veículos e consequente entrada no edifício e no seu corpo principal através de um espaço de mediação abrigado tanto das intempéries como da exposição pública, constitui uma importante opção projectual.

Contudo, este espaço ainda contém um conjunto de pormenores que aumentam a eficácia do seu propósito de transição. Este corredor que atravessa todo o volume construído foi pensado de forma a se integrar com o espaço público da rua, muito embora dele não faça, oficialmente, parte e seja completamente privado. O recurso, por exemplos, a formas fluidas, à extensão do pavimento para a fachada e o recurso aos mesmos materiais utilizados na área pública (marcada na imagem 77 como 1) estabelecem a relação de identificação proxémica quanto aos valores de gradação de privacidade.

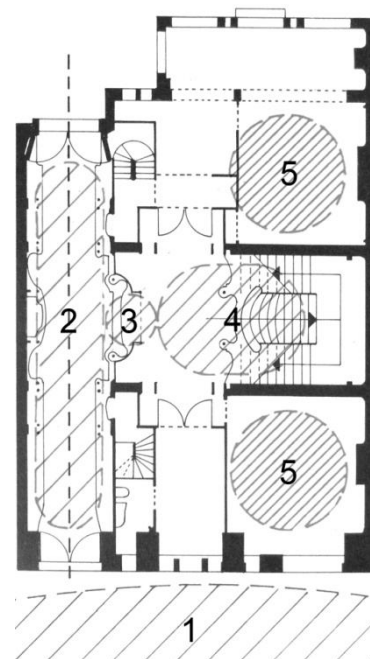
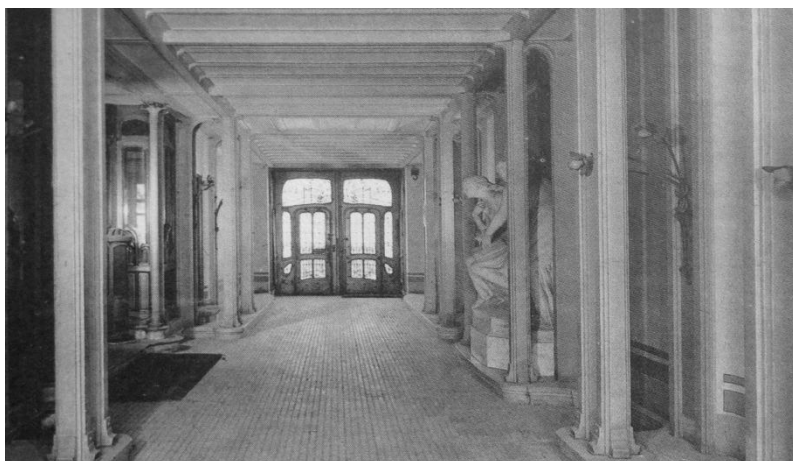


Imagem77

*Hôtel Solvay*, planta e esquema distributivo das gradações de privacidade, Victor Horta, Bruxelas, 1893.

- 1 – Área pública exterior (rua)
- 2 – Área semi-pública (área/corredor de acesso à entrada real da residência)
- 3 – Área semi-privada (átrio de entrada/recepção)
- 4 – Área semi-privada (escadaria principal de distribuição)
- 5 – Áreas privadas (divisões internas)

Ao se assinalar as distintas gradações de acesso público às diferentes áreas e partes deste edifício em planta, obtemos uma espécie de mapa que revela a “diferenciação territorial”. Que neste caso em particular demonstra uma excepcional atenção às zonas de mediação.

Imagem78

*Hôtel Solvay*, corredor de acesso à entrada real do edifício, ao fundo porta de acesso ao exterior (rua), Victor Horta, Bruxelas, 1893.

Um detalhe característico de Horta é a transição fluente entre a fachada e a calçada, de modo a que a fronteira entre o edifício e a rua, entre o espaço público e o privado se dissolva. Na verdade, nem parece existir, já que os materiais da fachada e da calçada são os mesmos. (Hertzberger, 1999, p.84)



Imagem79  
*Hôtel Solvay*, pormenor da fachada exterior, ligação/prolongamento do pavimento à fachada, Victor Horta, Bruxelas, 1893.

Assim como o *Hôtel Solvay*, o *Hôtel Tassel*, também foi projectada pelo arquitecto belga Victor Horta. Este foi um dos precursores e expoentes máximos da *Art Nouveau* e tem no *Hôtel Tassel* um dos seus melhores trabalhos. Situado no número 6 da rua Paul-Émile Janson, em Bruxelas, foi construído como residência, em 1893, para o cientista Emile Tassel e conjuga um prolongamento da tradição construtiva de Bruxelas com a exploração das novas técnicas e matérias proporcionados pela industrialização. Os seus interiores são produto de uma conjugação magnífica marcada pela utilização ousada dos novos materiais, como o ferro, o vidro e a madeira. As consideradas artes maiores – como a arquitectura – vêm-se conjugadas com as artes menores – como a carpintaria ou a arte do mosaico e vitral – culminando num exercício que valoriza o jogo entre a luminosidade e sombra tanto quanto a troca relacional entre os espaços públicos e os privados.

Esta habitação encontra-se seccionada em três andares principais, acrescidos de um sótão e uma cave de serviço. Em planta são visíveis quatro compartimentos distintos que podem ser analisados como dois edifícios separados, ligados por um espaço de circulação muito iluminado. As duas áreas posteriores desta



Imagem80  
*Hôtel Tassel*, fachada exterior, Victor Horta, Bruxelas, 1893.

habitação organizam-se através de uma clara referência às tradicionais habitações em Bruxelas. Com, no segundo andar, dois quartos principais, uma escada lateral e instalações sanitárias, no primeiro andar e rés-do-chão encontram-se a maioria das áreas comuns e públicas. (Watts, 1995)

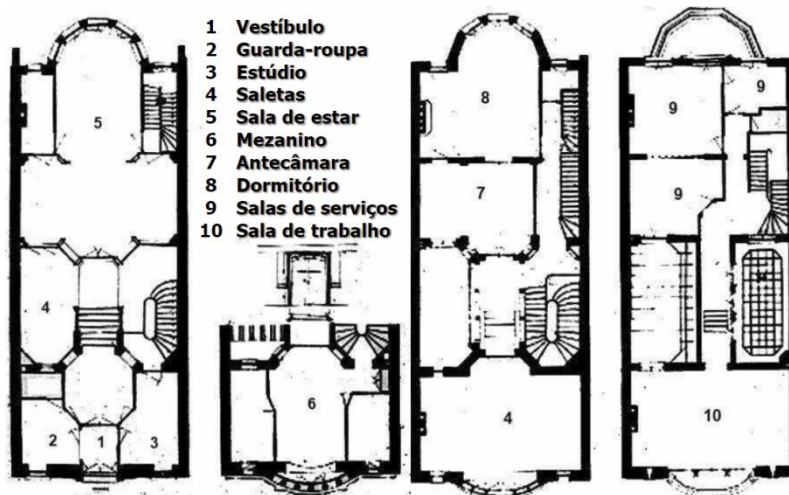


Imagem81

*Hôtel Tassel*, distribuição interior, plantas, Victor Horta, Bruxelas, 1893.

A primeira área interna correspondente à fachada principal é constituída por todas as divisões privadas pensadas, especificamente, para o desenvolvimento das actividades de Emile Tassel. Alongando-se por toda a extensão frontal da casa, estas divisões encontram-se profundamente associadas às potencialidades dos novos materiais industriais, como o vidro e resultam da correspondência directa mas controlada entre exterior e interior. Abaixo destas divisões encontramos uma *mezzanine* que equivale a uma sala de fumo ladeada por um bengaleiro e uma sala escura para revelações fotográficas. Representando uma ruptura na pele da fachada, acima da porta monumental, encontramos uma janela em vidro de três metros e sessenta centímetros de largura, que domina a fachada e corresponde à organização interior, nomeada mente à sala de fumo e ao escritório. Os elementos que constroem o espaço interior são conjugados numa clara referência à fachada exterior do edifício, prolongando-o para o interior e estabelecendo entre eles uma relação directa de continuidade espacial. É ainda de salientar a impressionante simetria da fachada, facto inédito na época para esta escala construtiva e que demonstra o profundo conhecimento de Horta no que diz respeito à arquitectura clássica. É ainda possível ver na fachada reflectida a clara expressão do domínio de Horta na manipulação dos novos materiais, conjugando-os com os

antigos. As combinações entre opacidade e translucidez, a partir da porta e da grande janela, permitem jogos de sombra quando a luz é reflectida e geram mudanças nos materiais, ao abrir a janela do laboratório, por exemplo. (Watts, 1995)

Imediatamente ao entrar, o visitante encontra-se num pequeno vestíbulo e é confrontado com um conjunto de quatro portas. As portas directamente em frente encontravam-se geralmente fechadas, e assim dependendo do grau de intimidade do visitante era conduzido para a porta da esquerda ou da direita. Convidados e amigos íntimos geralmente entravam pela esquerda, directamente para o vestíbulo, enquanto pessoal estranho, de serviço ou até os frequentes estudantes de Horta iriam entrar pela direita para a sala que dava acesso directo à escada para o porão. A luz natural iluminava o vestíbulo, mas não pela fachada principal como era esperado. A fonte de iluminação vinha directamente do centro da casa, através dos painéis em vitral das portas duplas. Deixando-as fechadas, a sua abertura para as salas consequentes eram um choque para os visitantes despreparados. (Watts, 1995)

Assim, a segunda área faz a mediação entre a parte frontal e a posterior desta habitação, revelando-se a área mais estimulante do ponto de vista da transição entre áreas públicas e privadas. Surpreendentemente, Horta cria dois poços de luz como



Imagem82  
*Hôtel Tassel*, secção, vista da *mezzanine* e toda a área da entrada, Victor Horta, Bruxelas, 1893.

iluminação central ao invés de um único, como tradicionalmente encontramos. É através desta área que esta habitação é legível como um todo e por onde são efectuadas todas as rotas de passagem e ligação. O jardim de Inverno opõe-se à escadaria principal e aos poços de luz, sendo revelado no centro da casa serve como elemento de conexão com o exterior mas, simultaneamente, mantendo-se privado. (Watts, 1995) Numa atitude de perfeita harmonia Victor Horta cria uma nova linguagem cuja inspiração conjuga algo impensável até então, a consonância entre natureza e tecnologia, através de uma interação de materiais que gera um organismo vivo.

Na transição da arte manual para a adopção das influências industriais, o *Hôtel Tassel*, juntamente com o trabalho de Paul Hankar e Henry van de Velde, transformou-se na referência máxima da sua época.

Assim, se numa primeira fase o trabalhador domina a máquina pela sua habilidade e força de trabalho de braços, progressivamente, esta vai interpretar um papel mais relevante e determinante. Numa fase mais avançada, vai pertencer à máquina o papel de impor os ritmos de produção e “*pela primeira vez na história (...) tudo se desenvolve na base das razões da técnica.*” (Seara, 2003, p.10) Esta ideologia do progresso e inovação técnica, aliada ao mito da igualdade social e até habitacional, não foi, como observamos, tão linear. Identificar a modernidade como a era da produtividade realizada através de uma nova concepção de trabalho e produção afectou a relação tradicional entre espaços públicos e privados despoletando um conjunto de mutações que até hoje moldam os padrões construtivos experienciados e que iremos aprofundar nos próximos capítulos.

Contudo, um dos principais marcos sociais mais revolucionários desta época, no que diz respeito aos espaços de mediação entre áreas e actividades públicas e privadas, foi certamente a transformação, com a sociedade industrial, do trabalho numa actividade pública que sai quase definitivamente da esfera doméstica. O quotidiano passa a ser enquadrado pela obrigação e rotina da fábrica e do escritório. (Seara, 2003)

Podemos então concluir que estes factores aliados ao exponencial e inédito crescimento das cidades industrializadas conduzem o urbanismo a assumir-se definitivamente como uma disciplina, forçada pelas novas exigências sociais relativas ao

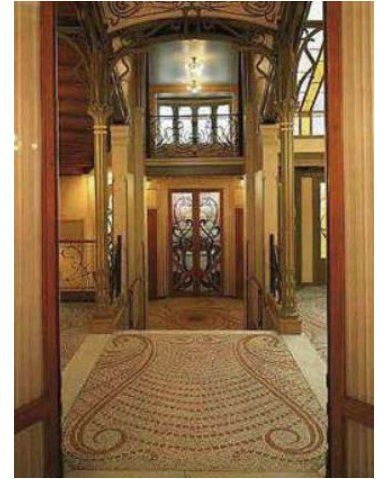


Imagem83  
*Hôtel Tassel*, vista da entrada do interior para o exterior, Victor Horta, Bruxelas, 1893.

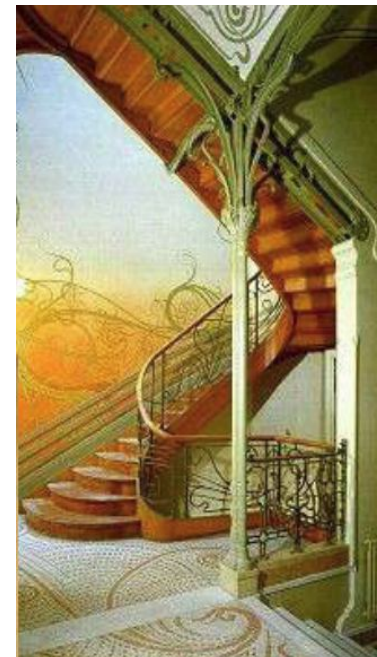


Imagem84  
*Hôtel Tassel*, vista da escada, Victor Horta, Bruxelas, 1893.

controlo do espaço urbano e da sua expansão. Com este aumento na escala do projecto e com os novos materiais e técnicas, o papel dos projectistas será, neste contexto e no que concerne à evolução dos espaços de mediação urbana habitacional, constantemente questionado dando origem a uma crise na produção arquitectónica. Muitos defendem que esta crise provocada pela nova arquitectura do ferro e do vidro, dominada até então apenas pelos engenheiros, somente foi dissolvida com o advento do Movimento Moderno. Contudo, este por sua vez despoletará, a partir do final do século XX e início do século XXI, uma nova crise no projecto arquitectónico e de interiores, dando origem aos novos paradigmas da contemporaneidade, como exploraremos no terceiro capítulo.



Imagem85  
Construção da Torre *Eiffel*, Paris, França, 1888.

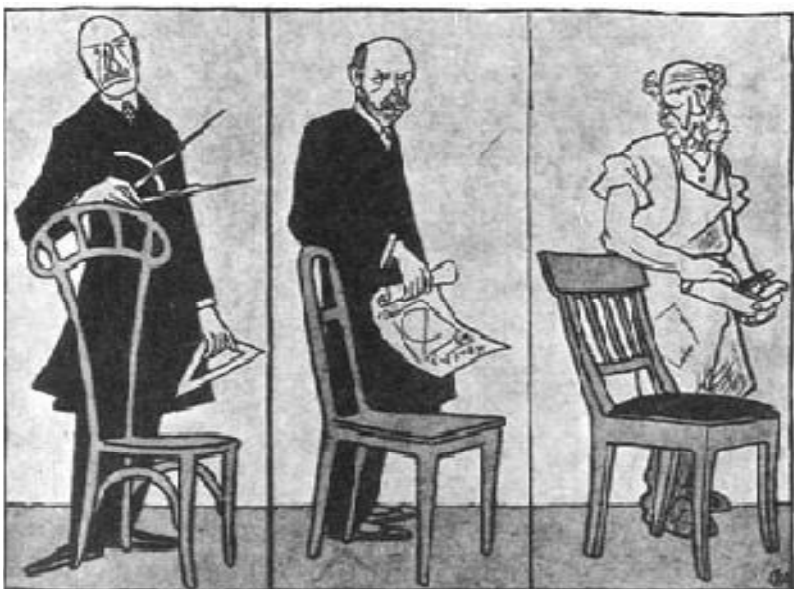


Imagem86  
Caricatura sobre a discussão mantida no congresso da Werkbund de 1914, Rheinpark, Alemanha, 1914.

Da esquerda para a direita:

Henry van de Velde propõe a cadeira individual, Muthesius propõe a cadeira tipo e o marceneiro (que muitos acreditam ser William Morris) faz a cadeira para se sentar. Ilustração do polémico debate que caracteriza a produção (design e arquitectura) da época.

## 2.2. A transparência e simultaneidade na arquitectura: o Movimento Moderno

### Introdução

A modernidade pode caracterizar-se pela pertença à residência – somos de uma profissão, de um sexo, de uma ideologia, de uma classe, em suma, temos uma identidade e um endereço, todas as coisas que determinam um ser racional, mecânico, finalizado. Michel Maffesoli (citado em Seara, 2003, p.9)

A sociedade das duas primeiras décadas do século XX assistiram ao detonar de um acumular sucessivo de tensões resultantes da rápida e desmedida industrialização que já analisamos no capítulo anterior. A primeira crise de valores do século XX despoletaria a primeira de duas grandes Guerras Mundiais e ao nível da arquitectura e do design, tais acontecimentos teriam consequências profundas. Designers, arquitectos, engenheiros e os mais variados artistas e artesãos viram-se confrontados, entre outros assuntos, com uma discussão polémica sobre o papel da indústria no projecto e o eterno duelo entre Arte e Técnica, Forma e Função, Indústria e Tradição/Vernacular. O Homem, e não só o projectista, vê-se obrigado a encarar o dilema entre o progresso técnico-científico, associado a uma consciência colectiva, e a forte herança composta pelas concepções mentais e pelos valores morais e estéticos que a tradição e o academismo impõem.

Tal crise foi causada, ou pelo menos acabaria por coincidir com o advento de uma época tecnológica, isto é, com a progressiva industrialização da nossa civilização, facto que trouxe como consequência a descoberta e a utilização de novos materiais de construção e o declínio ou a profunda transformação no uso dos materiais tradicionais. (Dorfles, 1995, p.13)

Assim, e em introdução à arquitectura moderna, surgem os novos materiais e técnicas construtivas, que marcaram uma ruptura incisiva com o sistema de construção tido como válido durante milénios. Este antigo sistema vai ser substituído por um outro completamente distinto e inédito. Como nos lembra Gillo Dorfles (1995, p.13), “A arquitectura moderna é por tanto qualquer coisa

de fundamentalmente novo e diferente, precisamente devido ao facto de ser condicionada por novas exigências sociais e por novos materiais de construção.”

Esta nova condição que marca o período entre a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX reflecte-se na exploração da relação entre o espaço exterior e o interior. Esta adquire um papel fundamental, não só na forma como os projectistas se vêm a si próprios, como também na forma como a sociedade os vê. Mas, ainda mais importante pode ser como a sociedade adere e reage face às mais variadas propostas e interpretações, geradas pela progressiva industrialização, do que deve ser o habitar e de como este deve ser adaptado às novas condições e características que a definem. O debate que nesta época abala o projecto tradicional e que enfrentam os projectistas e os seus pares gera uma crise interna à disciplina projectual.

No entanto, tal pode demonstrar ser produtivo e revelar-se em alguns dos mais intrigantes e relevantes projectos de todos os tempos. É nesta época de tempos conturbados e incertos que vão surgir algumas das mais diversas e interessantes interpretações da relação entre os espaços exteriores e públicos e os interiores e privados. A transparência e simultaneidade vão ser duas das mais importantes características herdadas da industrialização e transferidas para esta relação na arquitectura, que se vai efectivar através de uma redução considerável da espessura das barreiras arquitectónicas. A partir da nova arquitectura do ferro e do vidro a redução desta espessura, que vai aparentemente fragilizar as barreiras arquitectónicas habitacionais, vai constituir uma das mais significativas alterações ao conceito de público e privado nas habitações modernas e futuras. Este momento de transição constitui, sem dúvida alguma, um marco histórico no que diz respeito à mediação habitacional urbana entre exterior e interior, entre público e privado. Um dos melhores exemplos do início desta nova e mais próxima relação que a habitação mantém com o espaço exterior é sem dúvida a *Maison de Verre*.

Construída em Paris, entre 1928 e 1932, a *Maison de Verre* vai apresentar a transparência e a simultaneidade características deste novo tipo de projecto. Para além de não ser fruto dos engenheiros, que muitos apelidavam de criadores da arquitectura do ferro e do vidro, esta resulta da colaboração entre Pierre Chareau – Designer de Interiores e equipamento –, Bernard



Imagem87  
*Maison de Verre*, pormenor da entrada totalmente em vidro, Pierre Chareau, Bernard Bijvoet e Louis Dalbet, Paris, 1928 a 1932.

Bijvoet – Arquitecto holandês que desde 1927 trabalha em Paris – e Louis Dalbet – um talentoso artesão metalúrgico. Estes ao conjugar honestidade na aplicação dos materiais e jogos entre formas e transparências com a justaposição de materiais industriais e um design de interior mais tradicional e vernacular, construíram uma aposta arriscada, mas que, simultaneamente, fez deste projecto uma referência óbvia quando falamos na arquitectura do ferro e do vidro do século XX. Assim, como na contracção progressiva e transparência das barreiras de mediação entre o espaço público e o privado. Para além de representar uma das primeiras vezes que o habitar não nasce do lugar em que se encontra edificado, mas das suas partes pré-fabricadas em fábricas a serem montadas posteriormente no local. É a expressão da era industrial no habitar humano, que mais tarde afirmaria o carácter mecânico do movimento moderno.



Imagem88

*Maison de Verre*, vista do interior para o exterior, sala aberta, Pierre Chareau, Bernard Bijvoet e Louis Dalbet, Paris, 1928 a 1932.



Imagem89

*Maison de Verre*, fotomontagem da vista da fachada exterior totalmente em vidro, Pierre Chareau, Bernard Bijvoet e Louis Dalbet, Paris, 1928 a 1932.

Nesta habitação parisiense o exterior é definido por uma parede em blocos de vidro translúcido e pontuada por áreas seleccionadas em vidro transparente, atravessados por uma grelha de esguios perfis metálicos. No seu interior a divisão especial é mutável através de painéis em vidro, tecido, metal perfurado ou numa combinação de vários destes materiais que deslizam, dobram ou rodam para criar, expandir ou contrair, abrir ou fechar espaços. Esta vai assim ser uma das primeiras habitações a explorar tal flexibilidade no habitar.

O seu interior é assim, por contraste para com o espaço exterior, um espaço aberto e fluido, repleto de painéis que deslizam e se revelam completamente opostos às tradicionais portas de madeira, associadas a vãos abertos em sólidas paredes de pedra. O pormenor mágico desta residência é que este interior repleto de inovação, nem sequer é perceptível do exterior, que se apresenta como uma grande parede sem janelas aparentes, no meio da tradicional arquitectura francesa. Por tal, o mais impressionante nesta casa não é o seu exterior por si só, mas o que ele anuncia. Este é de extrema influência para a leitura e vivência do espaço interior. Pois, “Quando a vemos pela primeira vez, espremida num pátio, ela certamente não parece ter a aparência que esperaríamos ter uma casa de vidro” (Hertzberger, 1999, p.238), mas uma vez no seu interior vemos o seu real potencial enquanto nova forma de habitar o espaço.



Imagem90  
*Maison de Verre*, pormenor dos vários painéis de correr, Pierre Chareau, Bernard Bijvoet e Louis Dalbet, Paris, 1928 a 1932.



Imagem91  
*Maison de Verre*, vista dos desníveis interiores, Pierre Chareau, Bernard Bijvoet e Louis Dalbet, Paris, 1928 a 1932.

Como Herman Hertzberger sagazmente reconheceu, a *Maison de Verre* foi um dos primeiros passos na direcção de um habitar inovador e que, sem dúvida, parecia reflectir não só o potencial técnico-constructivo desta época, com também, e principalmente, expressar a nova perspectiva e propriedades através das quais o Homem percepcionava e qualificava o espaço em geral e o do habitar, em particular. “Era assim que eu imaginava o novo mundo do século XX: e foi aqui que eu reconheci pela primeira vez, na arquitectura, o sentido de espaço que Picasso, Braque, Léger, Delaunay e Duchamp haviam despertado em mim.” (1999, p.238)

Estes artistas plásticos renunciaram uma forma de perceber o espaço que foi de grande impacto no conceito de habitar. Passam a pintar com linhas cortantes e angulosas, de modo a que as superfícies representadas se tornem planos que se interceptam e sobrepõem, que formam ângulos vivos ou fluidos e assumem uma consistência volumétrica que se espelhará no design e na arquitectura do início do século XX.

Os pintores cubistas, como Picasso, Braque, Léger, Delaunay ou Juan Gris, vão reconstruir a representação da perspectiva dos objectos, posicionando-os e interceptando-os através da continuidade espacial.

Esta nova leitura e representação da realidade são conseguidas através do recurso à geometrização das formas observadas, facto que estes artistas consideram como o princípio unitário, tanto dos objectos quanto do espaço. Esta é a verdade, intelectual e não sensorial, contudo completamente visual e expressiva, que estes artistas procuravam ao representar a realidade, conferindo às artes plásticas um novo e importante papel e estatuto, quanto à leitura da realidade. Estatuto este que vinha a ser posto em causa desde o aparecimento da fotografia a cerca de 1826 – *View from the Window at Le Gras*, heliografia de Joseph Nicéphore Niépce.

Na representação da realidade, o espaço deixa de ser o denominador comum que harmoniza todos os elementos que compõem um quadro, este é agora mais um elemento como todos os restantes. Presente e concreto, o espaço é um elemento compositivo, que vai sofrer o mesmo tratamento e atenção que as figuras quotidianas representadas. Vai sofrer deformações, seccionar-se e decompor-se. Assim, e muito embora seja representado como redefinido e fragmentado, o espaço vai prolongar-se para além do plano real do quadro. Este, potencialmente, não tem fronteiras visíveis, a área do quadro não restringe o espaço, pressupõe uma continuação ilimitada que pode conter outros objectos e elementos que não se encontram representados.

“No cubismo os planos avançados e recuados, interpenetrando-se, suspensos, frequentemente transparentes, sem nada que os obrigue a uma posição realista, são fundamentais em contraste com as linhas de perspectiva que convergem para um único ponto de fuga.” (Giedion, 1984, p.428,



Imagem92  
*Little Harbor*, cubismo, Georges Braque, 1909.



Imagem93  
*View from the Window at Le Gras*, aquela que ficou considerada como a primeira fotografia, reprodução de 1952 da heliografia de Joseph Nicéphore Niépce, c.1826.



Imagem94  
*L'aficionado (Le torero)*, cubismo analítico, Picasso, 1912.

tradução livre) Este modo de representação vai se reflectir nas construções do século XX, traduzindo-se pela representação da fragmentação de elementos reconhecíveis. Contudo, os projectistas da época sentiam-se forçados a efectuar a transição entre a interpretação plástica e livre dos artistas para as premissas necessárias à edificação do habitar. Tal esforço foi realizado através de diferentes expressões projectuais, porém todas parecem ter em comum a tendência, que mais tarde se generalizaria ao longo de todo século XX, para a racionalização e geometrização das formas. Este princípio unificador das intervenções efectuadas pelos mais variados projectistas inclusive não se encontra condicionado pela localização geográfica, até porque a distância real já deve ser interpretada à luz dos novos meios de transporte, em crescente evolução e que encurtam o tempo das deslocações. Assim, seja em França com Le Corbusier e Ozenfant, na Rússia com Malevitch, na Hungria com Moholy-Nagy, na Holanda com Mondrian e Theo van Doesburg ou na Alemanha com Marcel Breuer, “foi comum a todos a tentativa de racionalizar o cubismo”, assim como a outros movimentos, até porque “corrigir as aberrações, de acordo com eles, parecia necessário.” (Giedion, 1984, p.430, tradução livre)



Imagem95  
Casa e estúdio do artista plástico Ozenfant, vista da entrada, rua de acesso à casa/estúdio, Le Corbusier, Av. Reille nº53, Paris, 1922.



Imagem96  
Casa e estúdio do artista plástico Ozenfant, vista do andar inferior para o terraço, Le Corbusier, Av. Reille nº53, Paris, França, 1922.



Imagem97  
*The Hague*, perspectiva com projecto de *colour design* para as fachadas, galeria comercial, bar e restaurante, Theo van Doesburg e Cornelius van Eesteren, *Laan van Meerdervoort*, 1924.

Esta necessidade nasce da inevitável adaptação do meio à produção. O Homem sente a urgência de adequar o conteúdo ao contexto. “Para nós é necessário encontrar a harmonia entre os nossos estados íntimos e o ambiente que nos cerca. E não é possível manter um nível de desenvolvimento se tal se encontra afastado da nossa vida emotiva.” (Giedion, 1984, p.421, tradução livre) Assim, tanto os artistas plásticos do início do século XX como os projectistas, seus contemporâneos, vão explorar este elo de ligação entre duas realidades em mutação permanente desde a crescente industrialização, valorizando os objectos mais simples e quotidianos, para expressar o espírito da época. Contudo, tal não parece ser planeado, mas sim um reflexo natural face ao cenário vivenciado na época. Movimentos como o cubismo espelham estas novas experiências e foram, acima de tudo, a expressão de um estado de espírito colectivo e quase inconsciente. Como um artista plástico, que participou no movimento cubista, disse aquando do seu início: “Não houve nenhuma invenção. De facto, não poderia haver. (...) Havia um pressentimento generalizado do que iria acontecer, e as experiências foram feitas. (...) estávamos no final de uma época decadente.” (Giedion, 1984, p.425, tradução livre)

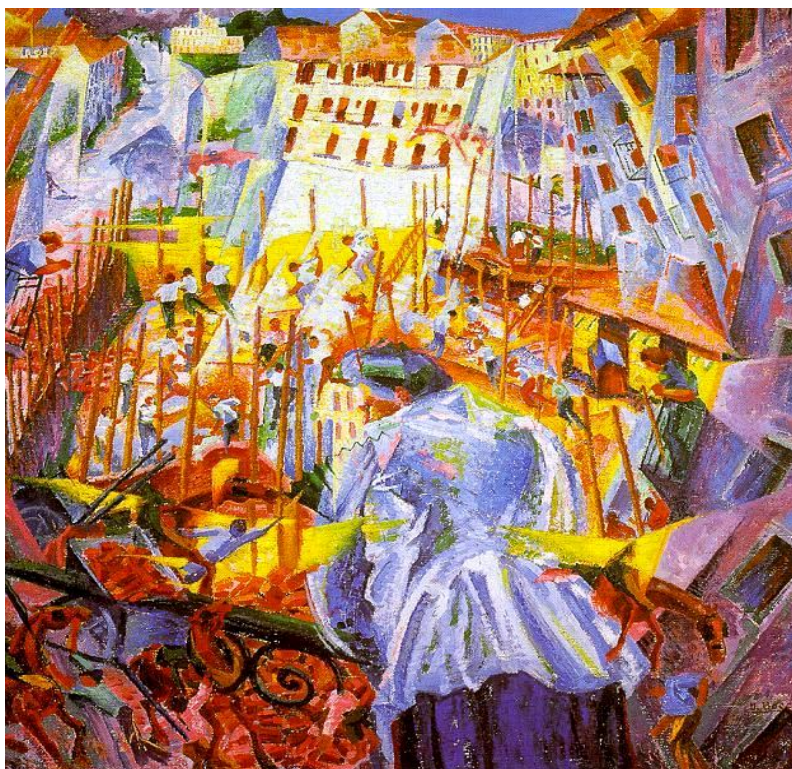
A riqueza espacial do cubismo surge desta consciência colectiva não concertada de que os tempos, e principalmente o habitar e todas as relações de mediação entre espaços públicos e privados que ele implica, mudaram com a industrialização e os novos valores que ela contempla. O cubismo veio, por tal, não só traduzir as transformações que ocorrem na sociedade como as que sucedem no habitar. Pois estas são indissociáveis das mutações que se encontram, generalizadamente, em todos os sectores ao longo deste período.

Na leitura e interpretação da nova realidade, o principal factor com que o cubismo contribui para o século XX é a dissolução da perspectiva e do espaço tridimensional como era entendido e representado desde o Renascimento. É deste princípio que nasce o cubismo. Tal facto reflecte-se no habitar e não só na forma como ele é representado artisticamente. Reflecte-se, principalmente, na forma como ele é construído, como um reflexo das características que o cubismo procurava expor. Esta representação espacial de vários pontos de vista simultaneamente num mesmo plano, encontra-se directamente associada e

reflectida no recurso ao vidro que é agora um material cada vez mais frequente na construção do habitar, num claro prenúncio do fenómeno espacio-temporal contemporâneo.

A essência do espaço, como é concebido hoje, é o seu multilateralismo, a multiplicidade de possíveis relações dentro dela. A discrição abrangente de uma superfície por um único ponto de vista é, portanto, impossível; dependendo do ponto de vista o seu carácter muda. Para captar a verdadeira natureza do espaço o observador deve projectar-se sobre ele. As escadas nos terraços superiores da Torre Eiffel estão entre uma das primeiras expressões arquitectónicas da interpenetração contínua dos espaços internos e externos. (Giedion, 1984, p.426, tradução livre)

É esta necessidade de projecção no espaço público por parte do sujeito, que abre o espaço do habitar para o exterior e, progressivamente, submete a domesticidade à pressão do público, como eloquentemente expõe o célebre artista plástico futurista Umberto Boccioni em *Ruídos da rua invadem a casa*, pintado em 1911.



Paralelamente ao cubismo existiu outro movimento que também explorou as questões introduzidas pelo novo cenário pós-revolução industrial, o futurismo. O ponto em comum, entre o futurismo e o cubismo, tem sido o estudo da nova relação espaço-



Imagem98  
*Torre Eiffel*, óleo sobre tela, 202 x 138,4cm, Robert Delaunay, Museu Guggenheim, Nova York, 1910.

Imagem99  
*Ruídos da rua invadem a casa*, óleo sobre tela 100x107cm, Umberto Boccioni, 1911.

Representação do impacto crescente da evolução tecnológica no espaço público e da forma como tal facto invade a privacidade do habitar do século XX.

tempo, despoletada por esta progressiva industrialização da sociedade e do habitar. Contudo, se esta tem sido explorada pelos cubistas através da representação espacial, com os futuristas vai ser analisada através da pesquisa sobre o movimento. Os futuristas, através das suas obras de pintura, escultura e arquitectura, centravam-se, principalmente, na representação do movimento e sobre as suas consequências, em geral, como a interpenetração e a simultaneidade.

A 14 de Julho de 1914, Antonio Sant'Elia, principal arquitecto e divulgador dos ideais futuristas – influenciado pelo trabalho do arquitecto Otto Wagner e pelas crescentes cidades industriais – vai publicar um manifesto defendendo a arquitectura e princípios futuristas. Surge a *Città Nuova* – a Cidade Nova – uma megalópole, uma grande aglomeração urbana construída com o recurso aos novos materiais e sistemas de construção proporcionados pela indústria.

(...) ele preconizava uma arquitectura caracterizada pela máxima elasticidade e ligeireza, utilizando todos os elementos construtivos do novo desenvolvimento, do ferro e betão aos materiais compostos obtidos através de processos químicos, inclusive fibras têxteis e de papel. Por detrás dessas exigências parecia ser o seu propósito artístico: a mobilidade e a transitoriedade. (Giedion, 1984, p.438, tradução livre)

Este defendia um conceito radical “A cada geração a sua casa!”. (Sant'Elia citado em Giedion, 1984, p.438, tradução livre) Apesar de nunca ter construído os seus projectos para a *Città Nuova*, na realidade previa algumas das características das cidades contemporâneas, como a mobilidade e transitoriedade. Este antecipou as cidades e o urbanismo modernos, assim como os planos das fachadas que recuam conforme ganham altura, possibilitando a iluminação das passagens térreas e a circulação do ar. Todavia, no seu contexto, prévio à primeira grande Guerra Mundial, frequentemente, a tentativa de introduzir a noção de movimento na arquitectura parecia não tocar no fundo do problema. As suas consequências, como a interpenetração e a simultaneidade, já referidas anteriormente, parecem só atingir o seu expoente máximo em um pequeno conjunto de exemplos, como é o caso da *Maison de Verre*.

Em colaboração com a AIA - *The American Institute of Architects*, ainda este ano a NYU – *New York University* relembra



Imagem100  
*Città Nuova*, perspectiva de um dos edifícios da megalópole, Antonio Sant'Elia, 1913 a 1914.

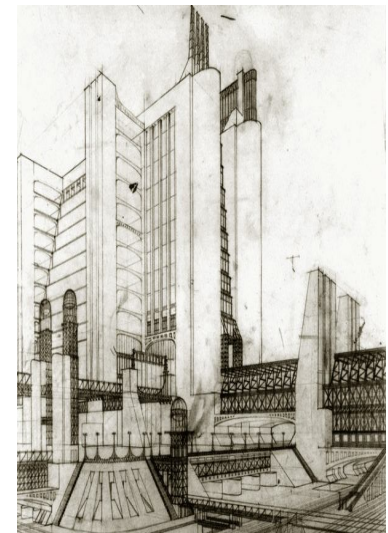


Imagem101  
*Città Nuova*, perspectiva de um dos edifícios e ligações ao espaço público, infra-estruturas de mediação e circulação pública, Antonio Sant'Elia, 1913 a 1914.

as palavras de Nicolai Ousaroff ao *The New York Times* em 2007 sobre a *Maison de Verre*, aquela que para muitos constitui um dos melhores exemplares habitacionais quanto à aplicação e conjugação do que de melhor a industrialização conseguiu.

Nenhuma casa em França melhor reflecte a mágica promessa da arquitectura do século XX que a *Maison de Verre*. Por de trás das solenes *porte-cochere* de uma tradicional residência francesa (...) a casa projectada em 1932 por Pierre Chareau desafia os nossos pressupostos acerca da natureza do Modernismo. Para os arquitectos representa a estrada não seguida: a máquina lírica cuja teatralidade é a antítese da seca estética funcionalista que reinou através do século XX. (Ousaroff, 2007, citado por NYU, 2010, tradução livre)

É neste contexto e apesar de nem todos concordarem com o rumo seguido, que é construída a noção de habitar do século XX. Esta foi sem dúvida uma época profícua e que fica marcada pela obra de talentosos projectistas que foram capazes de capturar e simultaneamente definir o espírito da época. Adolf Loos, Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe, Le Corbusier e Charles e Ray Eames são alguns dos nomes que mais vão contribuir para a diversidade dialéctica que se inicia com os projectos do século XX. Estes vão se expressar numa mesma época, com os mesmos materiais e técnicas disponíveis, mas de formas mais distintas do que à primeira vista se pode pensar. Estes vão, sem dúvida, abalar os cânones do projecto arquitectónico ao associarem o carácter de emergência que marcou, no século XX, a reconstrução pós-guerra, com o estudo e a reflexão sobre os novos materiais e técnicas potencializados pela Revolução Industrial e conjugando-os com uma genuína preocupação social.

Em comum estas novas propostas tinham a localização. Os grandes centros urbanos ou as suas imediações eram o local de eleição, por motivos óbvios, entre outros, de concentração populacional pós-guerra e cuja dinâmica e motivação já analisamos no capítulo anterior. Os projectos que analisaremos nos próximos três subcapítulos, tinham a preocupação latente de por um lado corresponder às necessidades práticas de alojamento rápido e eficaz e/ou por outro lado preservar ou readaptar a herança vernacular, conjugando-a com os materiais e as técnicas industrializadas.

## 2.2. A transparência e simultaneidade na arquitectura: o Movimento Moderno

### 2.2.1. A transição do século XIX para o século XX: a industrialização no vernacular.

Foram tempos conturbados os que marcaram a transição entre o século XIX e o século XX. Potencializado pelas inúmeras revoluções que caracterizaram o século XIX, e que já desenvolvemos, o século XX iniciou-se sobre a égide dominante da Europa face aos restantes continentes. Contudo, a Europa vinha acumulando, internamente, um conjunto sério de conflitos que culminariam na primeira de duas grandes Guerras Mundiais que traumatizariam profundamente não só a sociedade europeia como todo o mundo.

Produto de uma mutação da sociedade demasiado célere e súbita, o excesso populacional conjugado com os severos períodos de depressão económica gerou uma crise sociocultural, de princípios e valores, que alteraram mentalidades e moldaram, inevitavelmente, a produção projectual destes séculos, assim como a percepção do que são ou deveriam ser os limites entre o público e o privado, entre o interior e o exterior. Esta percepção é ainda mais discutível durante a transição entre séculos. Pois, mais do que uma simples mudança entre séculos, esta foi uma alteração radical e abrupta de valores, onde a industrialização era impossível de parar, mas simultaneamente era difícil de conjugar com a herança vernacular.

É neste contexto, que o projecto arquitectónico em geral e o habitacional em particular revelaria o expoente de um dilema que há muito assombrava a produção mundial. A aceitação e integração da industrialização numa enraizada cultura de produção residencial vernacular foi, sem dúvida, um dos maiores dilemas que marcaram a transição entre séculos. Contudo, alguns projectistas, como Frank Lloyd Wright, Adolf Loos ou R. M. Schindler, exploraram-no, parecendo destacar-se no panorama projectual da época. A sua exploração dos valores de herança vernacular, incluindo métodos e técnicas construtivas, constitui, mesmo que intencional, uma antecipação da percepção da mais-valia ambiental e sustentável que seria a utilização das técnicas e materiais tradicionais.

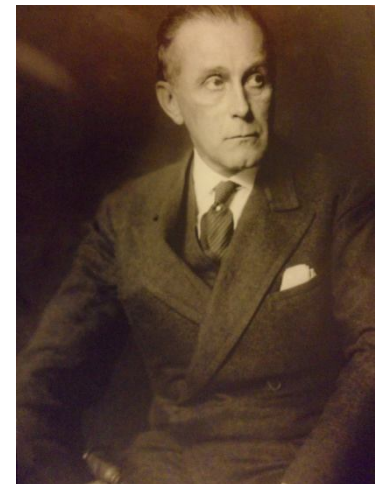


Imagem102  
Adolf Loos, Viena, c.1930. Fotografia por Trude Fleischmann.

n. 1870 – f. 1933

Como já salientamos anteriormente, no capítulo 1.1, recorrendo aos estudos do antropólogo Edward T. Hall, Frank Lloyd Wright, através da sua arquitectura orgânica vai fluentemente explorar a diferenciação e transição gradual dos espaços públicos para os privados. Este vai ser um dos primeiros a reconhecer a importância do papel da diversidade que distingue cada um dos indivíduos e a sua experiência única do espaço. Para Frank Lloyd Wright era a conjugação de um número de factores e elementos que permitiam a fluidez espacial, entre o interior e o exterior, que caracterizava a sua obra.

Não eram apenas as suas grandes pérgulas e *loggias* que definiam as divisões protegidas do espaço exterior, mas igualmente os mesmos materiais, madeira e pedra natural. Eram usados nos interiores e nos exteriores para, pelo menos, criar a ilusão de que o interior da casa não parecesse limitado mas pudesse suprimir os limites e confinamento da casa tradicional «fluida». (Sarnitz, 2009, p.15)

Assim, Frank Lloyd Wright mantinha activa a temática do prolongamento da dimensão doméstica para o exterior. As suas

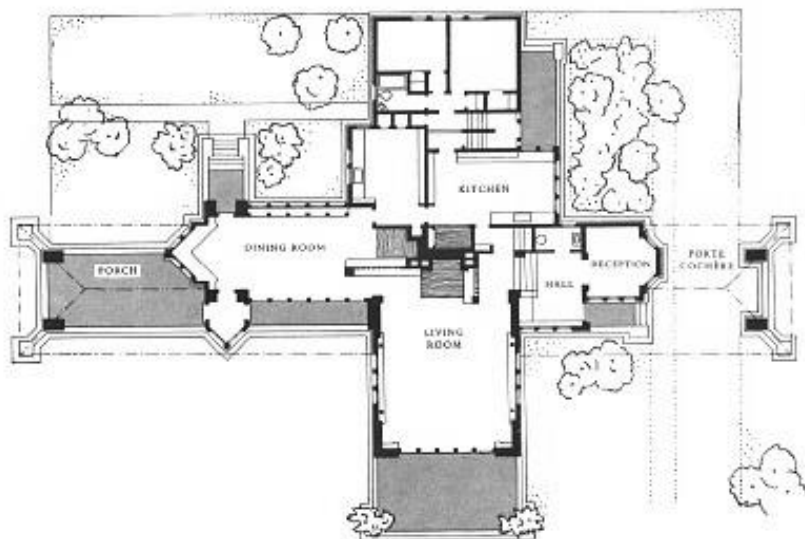


Imagem103

Ward W. Willits House, vista exterior e planta, Frank Lloyd Wright, Highland Park, Illinois, EUA, 1901.

habitações revelavam-se para o exterior, sem se exporem, e encontravam-se em comunhão com os jardins e com a paisagem envolvente, numa directa referência às suas influências japonesas.

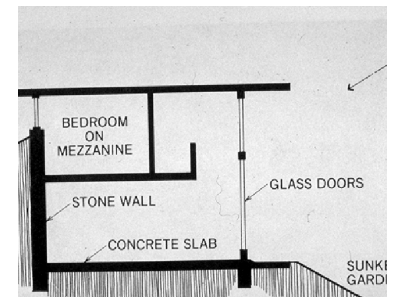
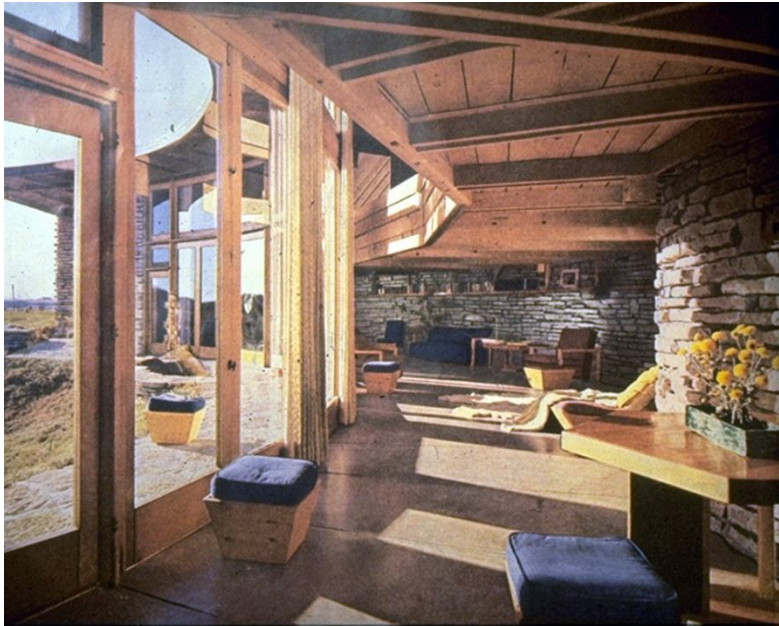


Imagem104

Jacobs House II, secção em corte com estratégia de organização, Frank Lloyd Wright, Middleton, Winsconsin, EUA, 1944 a 1948.

Imagem105

Jacobs House II, vista do interior paralela à parede e vidro que faz o acesso para o exterior, Frank Lloyd Wright, Middleton, Winsconsin, EUA, 1944 a 1948.

Como já analisamos no capítulo 1.2.1, este é o mesmo conceito projectual de fluidez espacial associado aos projectos das Casas-Pátio que Mies van der Rohe desenvolveu, na década de 1930. Os materiais utilizados e os pátios prolongavam a domesticidade até ao exterior, estas eram um símbolo de continuidade espacial das áreas interiores.

Por outro lado, projectistas como Adolf Loos nunca foram radicais nesta relação entre exterior e interior. Para o projectista entusiasta da cultura anglo-saxónica e autor do *Raumplan* “A transição entre espaços interiores e exteriores foi sempre propositada”. (Sarnitz, 2009, p.15) As diferentes áreas eram naturalmente interligadas e “o terraço (situado num plano elevado da casa) adquire uma qualidade ideal, visto servir de cenário para o jardim; aqui, as fronteiras nunca são ofuscadas no sentido de um moderno romântico.” (Sarnitz, 2009, p.15)

Contudo, Adolf Loos, como nos lembra August Sarnitz (2009), muito embora tenha representado um importante papel no desenvolvimento daquela que ficaria a ser conhecida como arquitectura moderna, sendo frequentemente referenciado pela imprensa da época, nunca conseguiu adquirir o mesmo estatuto e relevo que outros arquitectos do seu tempo, como Le Corbusier, Walter Gropius ou Mies van der Rohe. Apenas actualmente surge

lado a lado com os maiores nomes da arquitectura e projecto, sendo reconhecido como um dos mais importantes profetas da arquitectura moderna. Em parte pode dever-se à constante ridicularização a que Adolf Loos sujeitava os seus pares. Este tecia constantemente críticas severas à maioria dos seus colegas de profissão como Josef Hoffmann e Henry van de Velde, assim como a todos os projectos Arte Nova. Escreveu inclusive, em 1908, um dos livros mais polémicos da sua época *Ornamento e Crime*, no qual aborda estes e outros temas, expressando o seu desagrado face à produção dos seus contemporâneos e esclarecendo os valores que considerava adequados. Estes valores, que se reflectem nos seus projectos, vão ser de extrema relevância no que diz respeito à relação entre os espaços interiores e exteriores que as suas habitações apresentam, reflectindo-se directa e claramente na fachada.

O luxo falso – o ornamento em geral, a Arte Nova em particular – só podia ser combatido através de uma reforma. Uma nova cultura criaria automaticamente uma nova arquitectura. Uma das mais marcantes características da arquitectura de Loos é a disparidade intencional entre o interior e a fachada. «A casa deve permanecer silenciosa para o exterior, o interior deve revelar toda a sua opulência», escreveu Loos (...). (Sarnitz, 2009, p.15)

A assertiva separação entre o espaço interior e a forma patente no exterior é um denominador comum ao longo do seu trabalho e separa-o dos projectistas que aderiam à Arte Nova.

Na Villa Müller construída em Praga entre 1928 e 1930, cerca de vinte anos depois da publicação de *Ornamento e Crime*, é evidente o contraste entre a fachada branca, limpa e retraída e o interior acolhedor, quente e luxuoso, que dita muito claramente o tom do projecto de Loos e marca a sua clara preocupação com o design dos interiores, ricos em jogos de texturas e materiais. Mas como Sarnitz (2009, p.71) salienta, a Villa Müller de Adolf Loos, em Praga, a Villa Tugendhat, de Mies van der Rohe, em Brunn, e a Villa Savoye, de Le Corbusier, perto de Paris, foram todas concluídas em 1930. No entanto as outras duas casas foram muito mais aclamadas no panorama arquitectónico internacional. A Villa Müller foi aplaudida apenas pela sua fachada em cubo. O seu design de interiores “foi mal interpretado e rejeitado, como antiquado e ultrapassado”. Contudo, esta é por definição a sua maior obra-prima.



Imagem106  
Casa Moller, escada ascendente direccional, vista do vestiário, Adolf Loos, Viena, c.1930.



Imagem107  
Villa Müller, fachada da entrada, vista da rua, à direita o caminho de acesso à garagem, Adolf Loos, Praga, 1928 a 1930.

O interior marcado pela forte herança vernacular surge combinado com princípios modernos e inovadores como a organização interior que seguindo o planeamento espacial do *Raumplan*, se reflecte nas fachadas exteriores da habitação. A distribuição irregular das janelas comprova a adaptação da fachada às necessidades de organização interna das divisões. Pois, enquanto os seus contemporâneos valorizam a conexão com o exterior, como Frank Lloyd Wright que procurava o aperfeiçoamento da uniformidade do processo de transição do interior para o exterior, Loos deliberadamente manteve o público no exterior e o privado no interior das suas casas particulares mantendo-os o mais separado possível. (Glynn, 2005) Este defendia que "O prédio deve ficar mudo no exterior e só revelar riqueza no interior." (Loos citado em Glynn, 2005, tradução livre) A forma cúbica, com telhado e terraços planos, janelas irregulares brancas e limpas caracterizam o exterior para assegurar o corte com o mundo externo e o seu isolamento do interior. Apenas a zona de entrada principal, ligeiramente recuada e revestida a madeira, denuncia o que nos espera no interior. Este aparentemente pequeno e singelo pormenor revela-se um ponto fulcral à transição do exterior para o interior. Pois, é no interior que a Villa Müller é mais tradicional, mas simultaneamente mais original e relevante. Assim,

Os materiais são quentes, ricos e confortam o habitante, e os móveis uma mistura deliberadamente eclética de estilos tradicionais. O cliente não é obrigado a obedecer a alguns estilos de vida modernos que tudo consome. Por outro lado, o ordenamento do edifício é onde Loos foi mais inovador. (Glynn, 2005, tradução livre)



Imagem108

Villa Müller, salão amplo, com lareira e aquários embutidos e nivelados com a parede, Adolf Loos, Praga, 1928 a 1930.

Esta atitude de inovação radical associada a uma tradição calculada, um “convencionalismo crítico”, como apelidou Stanford Anderson (citado em Sarnitz, 2009, p.9) contribuiu para a definição de Loos como um “pensador distinto que lhe permitiu abrir as portas à época moderna”, (Sarnitz, 2009, p.9) sem, no entanto, seguir a tradicional e comum equação moderna segundo a qual o uso de bastante vidro e aço dariam origem a uma arquitectura moderna.

Para Loos, o espaço interior é primordial, enquanto a forma cúbica dos seus edifícios, um mero resultado. Por outro lado, Loos considera a forma «cubística» de construção – resultante de uma reflexão estética – como arquitectura de fachada vazia. Aqui torna-se aparente o famoso conflito entre Loos e a Bauhaus. Loos ridiculariza o uso do vidro, ao ironizar que a presumível modernidade de um arquitecto se pode medir em metros quadrados de vidro. Para Loos, mesmo o uso excessivo de vidro pode tornar-se um ornamento quando é supérfluo e inútil. (Sarnitz, 2009, p.13)

O *Raumplan* e o *Ornament-losigkeit* – a ausência de ornamentação – foram as opções que este seguiu e “ambas as ideias são características de uma atitude moderna em relação à arquitectura porque diferem moralmente do ponto de vista geral” (Sarnitz, 2009, p.12-13)

Recorrentemente presentes nos seus projectos estas duas opções revelam uma preocupação nova e única, até então, pelo design dos espaços interiores que se revelam para Loos mais importantes do que a fachada. Principalmente pelo recurso ao *Raumplan*, que resulta da “conjugação das divisões/espacos de uma casa pelas diferentes nvelações e alturas de acordo com as suas funções”, (Sarnitz, 2009, p.12) a atitude de Loos representa uma verdadeira revolução arquitectónica que contribui significativamente para reformar a arquitectura do século XX.

O palco desta mudança seria inevitavelmente a cidade, localização que integra, assim, um padrão já encontrado anteriormente em todos os projectos mais relevantes. Pois, apenas esta possuía os padrões sociais diversos que o sociólogo alemão Georg Simmel estuda e que constituíam o cenário ideal para o projecto de Adolf Loos. Apesar de não se dedicar exclusivamente à produção habitacional e de ser eclético quanto à selecção dos seus projectos, Loos demonstrava uma maior



Imagem109

Villa Müller, pormenor do átrio, colunas e paredes com magníficos painéis em mármore verde raiado, a estreita escadaria dá acesso ao *boudoir*, Adolf Loos, Praga, 1928 a 1930.

preocupação com os espaços interiores e inerentes à esfera privada das pessoas.

O retiro para a esfera privada é um aspecto particularmente significativo para as pessoas que vivem em cidades grandes; o domicílio é importante, já que funciona como uma zona de intimidade e uma área de refúgio num ambiente de comportamento social. Poucos arquitectos modernos estudaram com tanta intensidade a questão da habitação, design interior e cultura nas metrópoles urbanas como Loos. (Sarnitz, 2009, p.7)

Contudo, segundo Loos, (citado em Sarnitz, 2009, p.43) “a vida urbana tem lugar no interior de uma casa (ou apartamento).” Mas, em oposição aos projectista modernos, defende que o “propósito das janelas é deixarem entrar a luz que vem do exterior e não servirem da vista para o exterior”.

Apesar de aparentemente não tão popular como alguns dos seus pares, as convicções de Adolf Loos influenciaram um jovem arquitecto que surge durante e a partir da década de 1920, e que vê em Adolf Loos um mentor. Mais tarde, aquando da sua emigração para os Estados Unidos da América contacta e é influenciado igualmente por Frank Lloyd Wright. O seu trabalho resulta, assim, da convergência de um conjunto de acontecimentos e influências que contribui para a construção de um interessante percurso profissional, constituindo um contributo relevante para a produção projectual do século XX.

Se analisarmos o trabalho de Schindler, tendo como base a descrição de James Steele (2005), é clara a influência que Loos exerceu sobre a obra de Schindler, principalmente no que diz respeito às convicções que regem o plano habitacional. Contudo, é também notória a permeabilidade que Schindler demonstra ao longo da sua vida e obra. Para além de Loos, Schindler vai sofrer influências de Frank Lloyd Wright, que como já analisamos anteriormente defende uma continuidade espacial entre interior e exterior que Loos nega e Schindler vai conciliar, em grande parte porque este parece sofrer a maior influência da parte dos seus clientes. Schindler demonstrou desde cedo a vontade social que regue a produção deste século. Contudo, no lugar de abarcar uma missão mais global, como a generalidade dos seus pares modernos, a preocupação de Schindler concentrava-se em se adaptar a cada indivíduo, a cada projecto. Respeitando os orçamentos dos clientes e as necessidades funcionais do espaço

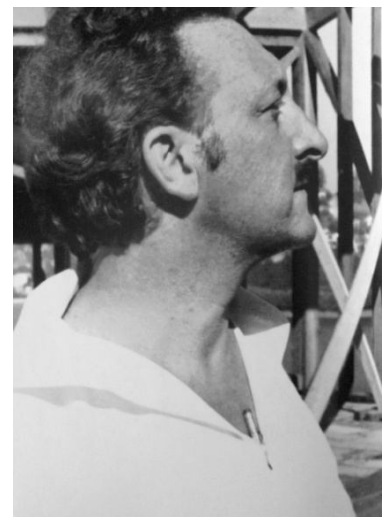


Imagem110  
R.M. Schindler no local da construção,  
1940.

n. 1887 – f. 1953

em si, este nunca relevava aspectos como a necessidade física e subconsciente, assim como o factor de familiaridade que Loos tão bem compreendia e executava. Muito embora na sua época tal perspectiva o afastasse efectivamente dos seus pares, actualmente podemos considerar que estas são qualidades e preocupações que a maioria dos projectistas reconhece como sendo as mais relevantes, principalmente atendendo às características da vida contemporânea que, como iremos analisar ao longo do capítulo 3, continua a fragmentar-se revelando-se, para todos os projectistas, numa missão difícil de cumprir.

Somente de Adolf Loos, Schindler podia ter herdado tais preocupações e motivações sociais. Pois este,

de todos os teóricos e práticos que formulavam a fundação do que mais tarde seria chamado movimento moderno, viu o verdadeiro dilema criado pela revolução industrial, que causou a separação irreparável da comunidade vernacular, forçando aldeias inteiras a deslocarem-se para as cidades para poderem sobreviver quando as indústrias domésticas não conseguiram competir economicamente com as fábricas. Loos apercebeu-se de que a complexa rede de relações que existia nas comunidades tradicionais podia ser expressa na arquitectura que ainda tinha algum significado na hierarquia social que prevalecia. (Steele, 2005, p.7)

A resposta que Loos assertivamente desenvolve e executa relaciona-se directamente com as decisões de Schindler. Esta baseia-se na resignação face à condição de alienação resultante do êxodo migratório de grande parte da população rural para as grandes cidades em crescimento, à semelhança dos modernos. Contudo, conseqüentemente Loos e Schindler procuravam trabalhar com os signos externos que comunicam *status* através do exterior de um edifício. Antecipando, na realidade, em quase meio século, o conceito de pórtico avançado pelos pós-modernos como Robert Venturi e Denise Scott Brown. (Steele, 2005)

Ao contrário do que se possa pressupor, não será no invólucro exterior que nenhum destes trabalhará o conforto e a memória, pelo contrário. No lugar de proteger as referências históricas exteriores, estes insistem que a austeridade era a melhor resposta para a sobrecarga de diferentes necessidades sociais e proxémicas que conduziam à falta de reconhecimento social que a revolução industrial havia trazido.

Ao retirar referência ao *status* – por exemplo no exterior de uma casa –, Loos descrevia didacticamente a mudança revolucionária que se processara: que as indicações usuais para uma hierarquia habitual já não podiam ser aplicadas porque a maior parte das pessoas das cidades eram completos desconhecidos, irrevogavelmente afastados do seu passado. (Steele, 2005, p.8)

O interior dos edifícios, principalmente os habitacionais, vai conquistar um relevo único face às fachadas exteriores, apresentando-se como um receptáculo da herança pessoal de cada habitante, como um refúgio e alternativa ao forçado anonimato exterior. As suas construções reflectiam uma conjugação única de admiração face à lógica utilitária da nova tecnologia com uma perpetuação do artista e do artesão, num apego ao que o passado tinha de melhor, procurando uma renovação das tradições abandonadas no início do século XIX com a industrialização. (Tournikiotis, 1994) Esta atitude recorda-nos em parte uma aplicação dos princípios e preocupações base de Heidegger, de preservação da memória, de refúgio e herança que descreve-mos no capítulo 1.2.2, adaptados ao inevitável cenário urbano, do qual Heidegger procurava se isolar.

Contudo a obra de Schindler não se revela tão exclusivamente centrada nestes princípios. Esta é um convergir de todas as influências que já mencionamos e que se vão reflectir na primeira e mais importante obra de Schindler na cidade, a Casa de Kings Road, construída entre 1921 e 1922. Idealizada durante uma viagem com a sua esposa, a casa dos Schindler nasceria do desejo de criar uma casa que pudesse ser tão aberta à natureza como uma tenda. (Smith, 1987) O fascínio por esta ideia também se encontra numa casa para a qual Schindler contribui quando trabalhou com Frank Lloyd Wright. A Casa Hollyhock era uma habitação privada “que Wright havia concebido como transparente, um espaço do tipo tenda a pairar sobre as árvores, continuando a indistinção do espaço interior e do exterior que era o conceito central do pátio interior.”

Assim, a Casa Schindler/Chace, em Kings Road, West Hollywood, viria a constituir na opinião de Schindler a mais pura expressão dos seus princípios, muito embora o afastasse consideravelmente de Loos, aproximando-o de Wright. Esta baseia-se nas relações de mediação para com o exterior, concedendo ênfase e realce ao seu contexto, harmonizando os



Imagem111  
Casa de Kings Road ou Schindler/Chace, perspectiva do exterior, R.M. Schindler, West Hollywood, 1921 a 1922.

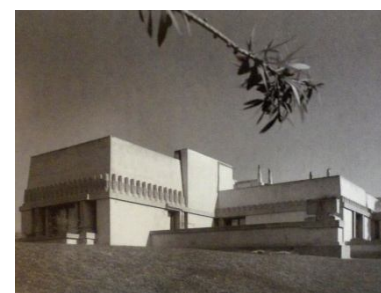


Imagem112  
Casa para Aline Barnsdall, Frank Lloyd Wright com uma pequena colaboração de R.M. Schindler que projectou o quarto principal, 1917 a 1920.

espaços interiores com o exterior, valorizando o respeito pela autenticidade dos materiais e revelando uma metodologia eficaz e económica. Baseada na simples descrição de Schindler (citado em Steele, 2005, p.21) é fácil perceber a relação que esta habitação mantém entre os espaços interiores e os exteriores. De uma subtil influência japonesa quanto à organização relacional com os espaços exteriores e não quanto aos materiais utilizados, “cada divisão interior tem uma parede de betão nas traseiras e um jardim à frente, com uma grande abertura provida com portas de correr”, simultaneamente isolando e conectando com o exterior. As vigas que atravessam as divisões servem simultaneamente para suportar os beirais salientes e fazer deslizar os acessórios de iluminação e as divisórias móveis adicionais, contribuindo para a flexibilidade espacial interna.”A forma das divisões, a sua relação com os pátios e os diversos níveis de soalho, criam uma ligação espacial completamente nova entre o interior e o jardim.”



Imagem113  
Casa de Kings Road ou  
Schindler/Chace, vista do pátio da  
sala de estar de Pauline Schindler e  
do estúdio de Rudolf Schindler no lado  
direito, R.M. Schindler, West  
Hollywood, 1921 a 1922.

Mais tarde, em 1925, Schindler projecta e constrói a Casa How, numa encosta de Silverlake em Los Angeles. Esta vai dar início a um processo de transformação na atitude de Schindler em relação às equivalências e mediações espaciais entre espaço exterior e interior. Pela primeira vez,

A ênfase é dada à transparência: A refração dos volumes interiores e o relacionamento destes com as vistas distantes directas acentuadas. O volume plano é essencialmente um cubo com extensões mais pequenas acopladas que funcionam como alas. (...) Ao colocar o plano quadrado da parte principal da casa diagonalmente em relação ao caminho de entrada através de um pátio com jardim, pequeno mas cuidadosamente organizado, Schindler expande intencionalmente a experiência visual dos visitantes ao entrarem pela porta da frente do outro lado da sala de estar. Este é um refinamento da tática wrightiana, usada de forma tão eficaz na Casa Barnsdall. (Steele, 2005, p.29)

Contrariando o princípio defendido por Loos, de que as janelas não serviam para contemplar o exterior mas apenas para deixarem entrar a luz, Schindler assume o conceito deste projecto como um esforço de proporcionar e usufruir de todas as vistas exteriores que o enquadramento paisagístico desta casa proporciona. As divisões formam um conjunto de formas em ângulo recto dispostas umas sobre as outras, proporcionando os “terraços necessários à vida no exterior”. (Schindler citado em Steele, 2005, p.29) Tal interacção visual do interior da Casa How com o exterior vai estabelecer a ponte da mudança que assistimos no seu projecto seguinte, a Casa de Praia Lovell.

Esta, construída entre 1922 e 1926 em Newport Beach, constitui um importante marco no crescimento conceptual e filosófico de Schindler. Este “expande a sua ideia de «forma de espaço», que aparece pela primeira vez na Casa How de forma espectacular” (Steele, 2005, p.11-12) e utiliza um conjunto de cinco estruturas sequenciais de betão que suportam os dois andares horizontais que se interligam. Este conjunto de estruturas vão fazer dos *pilotis* o principal mecanismo de mediação entre o exterior e o interior, numa opção mais claramente voltada para as que veremos no próximo capítulo do que as que até então utilizadas por Schindler. Contudo, é por estas características, sobretudo pela sua estrutura com uma série de cinco armações em pórtico de betão, que “este projecto é considerado a sua maior contribuição para o crescimento do modernismo na América.”



Imagem114  
Casa How, vista da base da encosta,  
R.M. Schindler, Los Angeles, 1925.

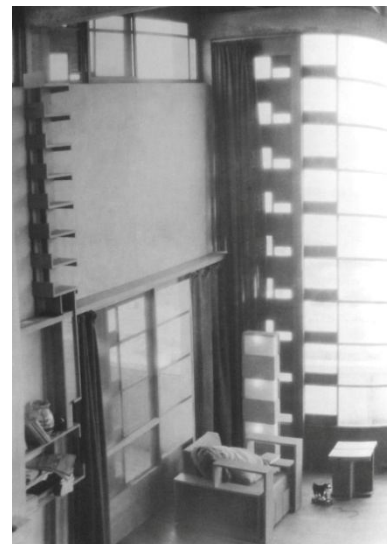


Imagem115  
Casa de Praia Lovell, sala de estar de  
dois volumes com vista para a praia,  
R.M. Schindler, Newport Beach, 1925  
a 1926.

(Steele, 2005, p.31) Contudo, e atendendo ao seu método e crenças projectuais o recurso a um sistema de enquadramento tão nitidamente demarcado constitui uma excepção. O mais provável é que tenha sido mais um produto das circunstanciais de localização do que uma adesão a todos os pontos fulcrais do movimento moderno.

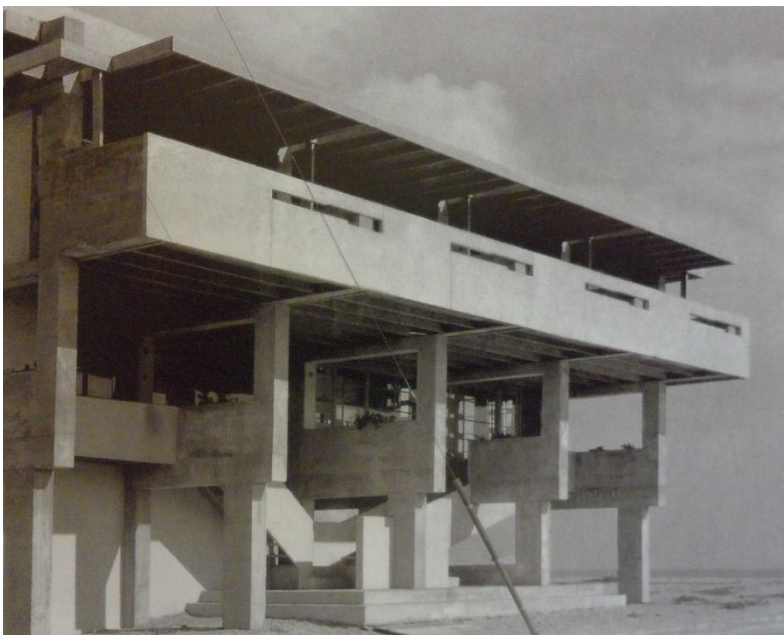


Imagem116  
Casa de Praia Lovell, vista exterior para a praia e o oceano Pacífico, R.M. Schindler, Newport Beach, 1925 a 1926.

A influência de Adolf Loos começa a sentir-se novamente em meados de 1930, quando as secções dos projectos de Schindler se relacionam mais profundamente com o ideal do *Raumplan* de Loos e Schindler assume planos que parecem ser sempre mais convencionalmente compartimentados do que nos casos de Mies van der Rohe ou Le Corbusier. Em projectos como a garagem elevada na Casa Buck, a alteração “do telhado da frente para a traseira – de um perfil a rigor *Weissenhofsiedlung* na fachada virada à rua, à *Jugendstil* abstracta da fachada privada – também se coaduna com a noção loosiana do anonimato urbano

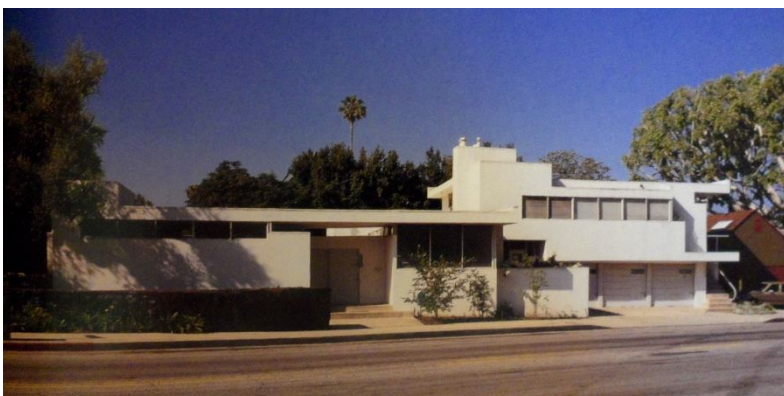


Imagem117  
Casa Buck, vista da entrada e garagem, R.M. Schindler, Los Angeles, 1934.

no exterior e recordação cultural no interior.” (Steele, 2005, p.15-17)

Schindler foi como Loos, frequentemente, marginalizado, afastando-se dos seus companheiros modernos. Em parte devido à sua opção projectual intimamente associada à percepção visionária loosiana “que pretendia preservar a memória de «paraíso perdido» comunal em planos que eram parcialmente reconhecidos como tendo divisões convencionais mas onde a verticalidade desarticulada e o exterior de uma pele metafóricamente neutra, ofereciam uma face anónima ao presente.” (Steele, 2005, p.19) Mas também pelo desinteresse de Schindler em adoptar os *Cinco Pontos da Nova Arquitectura* de Le Corbusier. Destes, Schindler apenas se interessou por três: as fachadas de composição livre, as janelas horizontais contínuas e os tectos planos com terraços.



Imagem118  
Casa Buck, sala de estar, R.M.  
Schindler, Los Angeles, 1934.



Imagem119  
Casa Buck, jardim e terraço, R.M.  
Schindler, Los Angeles, 1934.

A diferença óbvia residia na leitura por comparação dos invólucros arquitectónicos da Casa Tugendhat e do Pavilhão de Barcelona, da Villa Savoye ou da Villa Stein com a generalidade das habitações de Schindler. As primeiras já não eram deliberadamente tratadas “como máscaras estóicas colocadas contra um mundo público deveras desinteressante” como ditou Adolf Loos (citado em Steele, 2005, p.17) Formalmente, Schindler parecia liberto, não das preocupações sociais em si que moldavam as tipologias habitacionais dos seus pares modernos mas, da experiência vivida posteriormente em tempos de guerra. Schindler partilhava algum do idealismo do movimento moderno europeu, mas sem o agravamento da devastação que assolou a Europa depois do ano de 1918. Como constata Kathryn Smith (1987), emigrar da Europa pouco antes do início da primeira grande Guerra Mundial afastaria Schindler, ideologicamente e por consequência formalmente, de projectistas como Le Corbusier e muitos dos seus pares modernos, sobre os quais incidiremos no próximo capítulo.

Com preocupações sociais profundas, estes projectistas que vão integrar o que ficou designado pelo auge do Movimento Moderno, trabalham sobre a necessidade de recuperação e reconstrução rápida e eficaz num cenário pós-guerra, para além das transformações que já vinham adaptando desde a crescente industrialização.

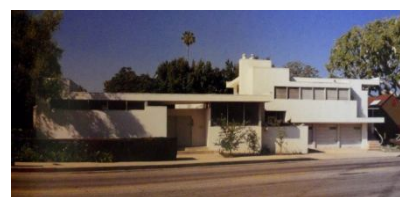


Imagem120  
Casa Buck, vista da entrada e garagem, R.M. Schindler, Los Angeles, 1934.

Imagem121  
Casa Tugendhat, vista da casa a partir do fundo do jardim, Ludwig Mies van der Rohe, República Checa, 1928 a 1930. Fotografia contemporânea posterior a 1985.

### 2.2.2. Exploração das técnicas e materiais industriais, o expoente do Movimento Moderno: os criadores da forma do século XX.

Num primeiro plano ideológico, para os criadores da forma do século XX, tudo depende de saber reconhecer as necessidades que cada época tem, de compreender que cada constituição económico-social é distinta das que a precederam e que no sistema social vigente pós-revolução industrial e pós-guerra “a casa de habitação foi substituindo o castelo, o palácio, o templo, em quanto os novos edifícios antes ignorados como o hospital, a estação ferroviária, a fábrica ou o arranha-céus vieram tomar o lugar das estruturas monumentais que as épocas antigas conheceram.” (Dorfles, 1995, p.12-13)

Dois dos projectistas que melhor conseguiram conjugar um profundo entendimento da sua época com a inovação projectual, principalmente no que diz respeito ao sentido e tratamento dos espaços e elementos de transição do exterior para o interior, foram Marcel Breuer e Le Corbusier. Muito embora, geralmente associados aos princípios mais radicais e puristas do Movimento Moderno, ambos, mas principalmente Le Corbusier, demonstram, quando se os estuda mais atentamente, uma versatilidade projectual que os descola do estereótipo anterior.

Curiosamente, foi quando Marcel Breuer se libertou das que viriam a ser as célebres paredes brancas que marcaram os espaços habitacionais do século XX, que este concebeu dois dos seus projectos mais particulares no estudo das transições entre interior e exterior e entre espaços públicos e privados. O primeiro foi inclusive reconhecido por Breuer, numa carta escrita em 1958, como um dos dois edifícios que o deixavam mais particularmente orgulhoso, o Pavilhão de Gane. (Cobbers, 2009)

Projectado em 1936, em Bristol na Inglaterra, juntamente com Francis Reginald Stevens Yorke, o Pavilhão de Gane foi construído para a Exposição Real de Agricultura e revelar-se-ia significativo para o futuro projectual de Breuer. Este é um pequeno edifício de exposições com quatro salas e organizado em uma sala de estar, um quarto, um gabinete de trabalho e um quarto de crianças, mas sem cozinha ou instalações sanitárias. Inspirado por



Imagem122  
Marcel Breuer, c. de 1949.

n. 1902 – f. 1981

um material local, a pedra Cotswold – uma pedra calcária oolítica com cor de mel –, Breuer vai combinar paredes feitas nesta pedra não trabalhada com enormes painéis de vidro, sob um tecto plano de madeira com uma sobressaliente cornija branca.



Imagem123  
Pavilhão de Gane, vista de sudoeste, a entrada localiza-se à esquerda, por detrás da parede, Marcel Breuer com Francis Reginald, Stevens Yorke, Bristolk, Inglaterra, 1936.

Aparentemente, “o panorama da casa e o seu traçado vistos da porta de entrada lembram a arquitectura residencial de Mies van der Rohe.” Contudo, um olhar atento comprova que este pequeno projecto não vai de encontro à fluidez espacial entre os espaços interiores e os exteriores que caracterizava o trabalho de Mies. Breuer não procurou criar um espaço “aberto no interior, nem integrar os espaços interiores e exteriores colocando paredes sem restrições.” Este subtilmente dissimulou na forma do pavilhão, aquele que não deixava de ser um “bloco convencional, e as paredes feitas de alvenaria, vidro e contraplacado de bétula que enclausuravam divisões classicamente proporcionais.” (Cobbers, 2009, p.34-35) Estas divisões eram aparentemente abertas para o



Imagem124  
Pavilhão de Gane, vista da sala de estar que dá para o terraço, Marcel Breuer com Francis Reginald, Stevens Yorke, Bristolk, Inglaterra, 1936.

exterior, mas a intimidade era protegida. Esta ilusão era conseguida através da eliminação das portas e do aumento das aberturas até à altura total do pé direito interior, tornando-as mais amplas do que as entradas convencionais. Numa clara estratégia projectual, Breuer conseguiu a ilusão de uma abertura da casa ao exterior sem comprometer uma organização relativamente convencional.

O segundo projecto, a Casa Hooper II, foi construído entre 1957 e 1959, em Towson, perto de Baltimore, Maryland. Esta mantém, na utilização de materiais, a conjugação entre superfícies de vidro e paredes em pedra com espessura e textura, utilizados no Pavilhão de Gane. Contudo, esta representa uma muito mais significativa exploração da relação entre os espaços exteriores e os interiores, conjugando as vivências privadas com as vistas para o cenário envolvente, num complexo jogo de diferentes planos.

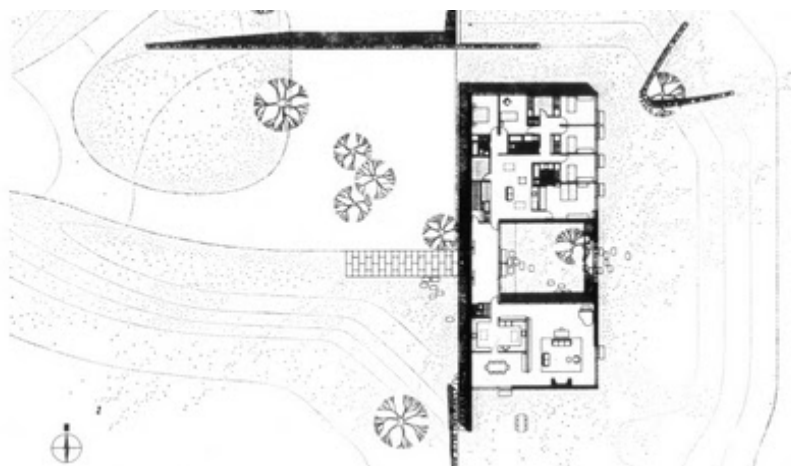


Imagem125  
Casa Hooper II, planta, Marcel Breuer,  
Towson, perto de Baltimore, Maryland,  
1957 a 1959.

Aparentemente, a cobertura plana apoiava-se num conjunto de paredes sólidas revestidas de grandes blocos de pedra não trabalhada, contudo esta era apenas uma. Com quarenta metros de comprimento e localizada na parte ocidental da casa, esta parede que atravessa a propriedade tem uma abertura no seu centro, da altura total do seu pé direito. Esta cria uma entrada coberta que conduz a um átrio que divide as duas partes principais da casa. Uma área mais privada e protegida, onde se situam os quartos, à esquerda e à direita, uma área mais pública e de convívio, onde encontra-mos a sala de estar, a sala de jantar e a cozinha.

O pátio interno divide as duas partes. As salas dão para o jardim, na parte voltada a leste, por meio de janelas que vão do chão ao tecto com portas de correr de vidro. De forma atípica, o vidro não



Imagem126  
Casa Hooper II, jardim visto de  
noroeste, Marcel Breuer, Towson,  
perto de Baltimore, Maryland, 1957 a  
1959.

está obstruído por paredes ou armações de janelas, à excepção de uma parede de pedra não trabalhada situada no centro, paralela ao pátio. Essa parede tem, no entanto, uma enorme abertura rectangular que cria um efeito interessante: da entrada principal, é possível ver-se – através das portas de vidro duplo, da parede de vidro no átrio, do pátio interior e da abertura na parede voltada a este – a paisagem atrás da casa, sem que se vislumbre qualquer das salas ou quartos. Relativamente austera e abstracta na sua composição, a Casa Hooper adquire mais energia com a interacção que existe entre espaços interiores e exteriores, assim como com as panorâmicas da paisagem – e igualmente pelo contraste fascinante entre as grandes áreas de vidro e as paredes com deliberadas texturas de pedra não trabalhada. (Cobbers, 2009, p.68)



Imagem127  
Casa Hooper II, panorâmica do pátio, vista da sala de estar, Marcel Breuer, Towson, perto de Baltimore, Maryland, 1957 a 1959.

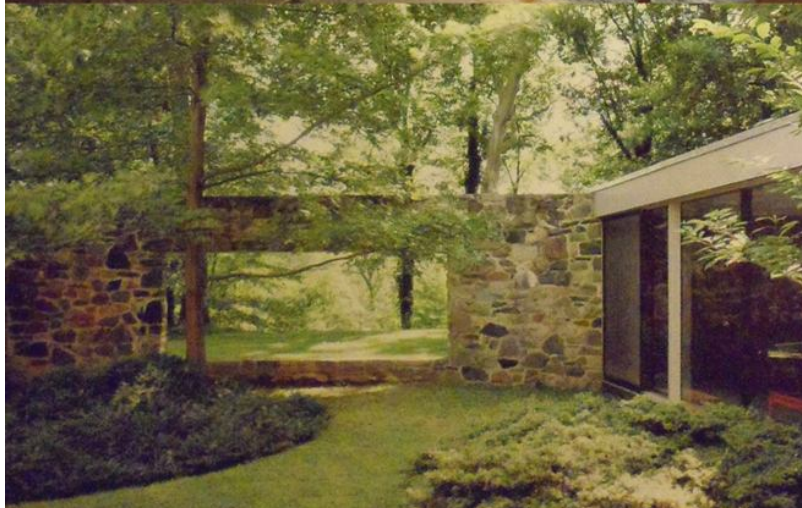


Imagem128  
Casa Hooper II, átrio visto da entrada, Marcel Breuer, Towson, perto de Baltimore, Maryland, 1957 a 1959.

Esta combinação é preponderante para a relação de intimidade que o habitante vai estabelecer com a habitação e com a sua envolvente, vai transformar as suas experiências e o seu habitar, aproximando-o da natureza mas, simultaneamente, proporcionando-lhe a intimidade desejada a uma habitação.

Contemporâneo de Breuer, Charles-Édouard Jeanneret nasceu numa pequena cidade suíça em 1887 e apenas em 1920, como que para assinalar as suas novas convicções ideológicas adoptou o pseudónimo Le Corbusier. Este é ainda hoje considerado uma das maiores referências para a disciplina projectual e vai ter uma formação muito pouco convencional. Le Corbusier construiu-se através de uma formação muito própria e essencial que lhe foi proporcionada, durante toda a vida, pelos novos e rápidos meios de transporte que a revolução industrial produziu. Assim, e ainda como Charles-Édouard Jeanneret, Le Corbusier inicia entre 1907 e 1912 um conjunto de viagens por diferentes culturas, predominantemente europeias, visitando três tipos de locais distintos: centros de cultura, da indústria e do folclore. Le Corbusier usufruiu de um conjunto de experiências diametralmente oposta, que vão desde o desenho da silhueta urbana de cidades históricas como Atenas, Constantinopla ou Roma, até Paris, onde as experiências dos irmãos Perret, com cimento dentro de caixas de madeira com ferro, lhe suscitam interesse. Em Paris, Le Corbusier mantém o espírito aberto e de absorção cultural. Este lê desde *Assim Falava Zaratustra*, de Friedrich Nietzsche até *A Vida de Jesus*, de Ernest Renan. Mais tarde, na Alemanha, Le Corbusier vai acumular mais três experiências distintas. Trabalhará no atelier de Peter Behrens, como Walter Gropius ou Mies van der Rohe, mas simultaneamente descobrirá o classicismo rigoroso de Heinrich Tessenow, que como analisamos no capítulo 1.3 é próximo dos ideais do habitar existencialista, e conhecerá o escritor William Ritter, que o esclarece quanto à oposição entre a cultura germânica e a latina. Em 1914, depois desta profunda formação pessoal e como reacção à destruição das regiões francesas invadidas durante a primeira Guerra Mundial, Le Corbusier concebe, com o engenheiro Max du Bois, aquela que pode ser considerada uma das primeiras afirmações ideológicas próprias, a Casa Dom-ino. Este novo princípio estrutural construtivo, ao libertar as fachadas e a planta dos até então fundamentais pilares

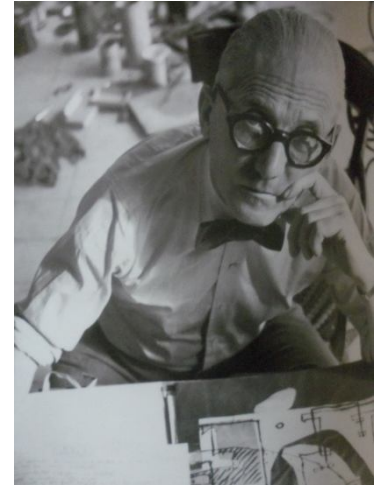


Imagem129

Le Corbusier na sua mesa de trabalho no atelier da Rue Nungesser-et-Coli, Paris, c. 1960.

n. 1887 – f. 1965

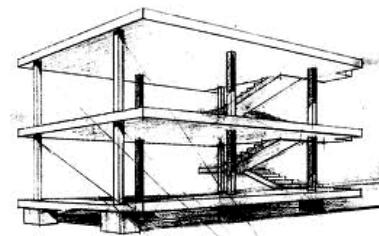


Imagem130

Casa Dom-ino, vista em perspectiva, Le Corbusier, 1914.

estruturais, vai abrir um conjunto de grandes possibilidades projectuais.

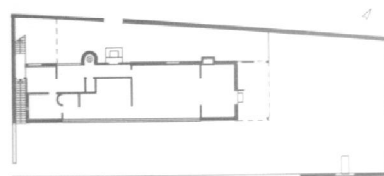


Imagem131  
Villa Le-Lac, planta, Le Corbusier,  
Suíça, 1923 a 1925.

Imagem132  
Villa Le-Lac, vista geral a partir do  
lago, Le Corbusier, Suíça, 1923 a  
1925.

A *Villa «Le Lac»*, construída de 1923 a 1925, na Suíça para os seus pais, constitui uma das primeiras explorações destas possibilidades. Este projecto, apesar das suas reduzidas dimensões, constitui o despoletar daquela que viria a ser uma reflexão constante, ao longo da sua obra, sobre o espaço doméstico e o cenário envolvente. A sua forma paralelepípedica de um só nível é revestida integralmente a branco e “tem «uma única janela de onze metros de comprimento» do lado do lago. Ela «liga e ilumina», e «faz entrar na casa a grandeza de um local magnífico».” (Cohen, 2005, p. 27) Este princípio da janela em comprimento, que mais tarde viria a integrar o seu manifesto



Imagem133  
Villa Le-Lac, vista da sala de estar e  
da sua relação com o exterior, Le  
Corbusier, Suíça, 1923 a 1925.

«Cinco pontos para uma arquitectura nova», foi profundamente criticado por Auguste Perret, “para quem «uma janela» é uma pessoa» e por tanto, necessariamente uma abertura vertical.” (Cohen, 2005, p. 27)

Na relação entre o interior e o exterior, este novo princípio influi significativamente na leitura do espaço, porque esta “janela em banda põe em causa o enquadramento da *veduta* tradicional, prolongando a construção da perspectiva concebida no Renascimento e que desde então tinha moldado a percepção das paisagens.” Esta vai aproximar o habitante da paisagem envolvente e alterar a relação com as três principais divisões da casa. Estas vão ser transformadas “num observatório panorâmico para o lago e para o maciço do Monte Branco” e as novas janela vão lhes conferir, através de uma iluminação intensa, uma “claridade homogénea que agita a ordem doméstica. Esbate os cantos sombrios e elimina as sombras normalmente existentes numa casa. (Cohen, 2005, p. 27)

Posteriormente, entre 1928 e 1931, Le Corbusier vai projectar, em Poissy na França, aquela que viria a ser não só a última casa do seu ciclo Purista como uma das suas mais célebres e espectaculares habitações, a *Villa Savoye*. Esta será um dos mais perfeitos exemplos do seu manifesto «Cinco pontos para uma arquitectura nova», formulado em 1927 – a casa erguida sobre pilares – *pilotis* –, o plano térreo aberto, a fachada livre, as janelas horizontais e o telhado-terraço.



Imagem1134  
Villa Savoye, vista geral, Le Corbusier,  
França, 1928 a 1931.

A *Villa Savoye* consiste na materialização de um pensamento ideológico assente em vários princípios inovadores e que mantém uma profunda relação de fluidez espacial. Esta procura ser lida através de um percurso e convida o habitante a experimentá-lo. A *Villa Savoye* estabelece esta relação muito particular entre os espaços interiores e os exteriores desde o

início. A sua fachada livre é atravessada por janelas contínuas horizontais e o seu volume total é suportado por *pilotis*, que o erguem em relação a uma grande extensão de relva. O acesso imediato à habitação é pensado à luz da sua era mecanizada e contempla o estacionamento directo, por debaixo do volume da casa e entre os *pilotis*. A parede de vidro à entrada é o elemento de mediação directo com a casa e antecede os dois acessos, uma escada e uma rampa, que se encontram disponíveis para os seus utilizadores. Ambos proporcionam uma experiência distinta, que na opinião de Le Corbusier (citado em Cohen, 2005, p. 43) é clara, “escada «separa», enquanto que a rampa «une».” A rampa vai se estender pela casa numa atitude “de «passeio arquitectural» majestoso entre a porta de entrada, o apartamento situado no primeiro andar e o terraço-solário situado na cobertura.”

No seu interior a *Villa Savoye* encontra-se estudadamente organizada em L para separar as zonas mais privadas dos quartos, das zonas mais públicas das salas. A sala, por sua vez constitui mais um ponto-chave de conexão com o exterior. Esta pode ser considerada como a parte protegida de um grande espaço de recepção cujos dois terços são

(...) um pátio que se abre para a paisagem por meio de uma janela contínua em comprimento entre o interior e o exterior, a tal ponto que o vidro parece não ser mas do que um ligeiro diafragma. (...) Aos ocupantes da casa, oferece-se um certo hedonismo: o grande vidro da sala de estar pode correr por completo, para criar uma continuidade entre o pátio e o interior. (Cohen, 2005, p. 43)



Imagem135  
Villa Savoye, rampa exterior que conecta a entrada ao terraço-jardim, Le Corbusier, França, 1928 a 1931.



Imagem136  
Villa Savoye, vista da relação interior/exterior mantida entre a sala de estar e o terraço, Le Corbusier, França, 1928 a 1931.

Num hino à crença absoluta na tecnologia, no sistema Dom-ino, onde uma grelha substitui as paredes de suporte, e na industrialização, em particular na invenção do aço ténisil que permite a construção destes sistemas construtivos que abriram novos caminhos arquitectónicos, a Villa Savoye vem no seguimento de textos como *Vers Une Architecture*, de 1923. Onde Le Corbusier defende a habitação como uma máquina de habitar e os princípios de uma nova forma de viver e de encarar a habitação e o urbanismo em si.

(...) Repitamos os axiomas fundamentais: a) as cadeiras são feitas para nos sentarmos; b) a electricidade é para iluminar; c) as janelas servem para iluminar pouco, muito ou nada e para melhor olhar para o exterior; d) os quadros são para ser contemplados; e) uma casa é feita para ser habitada. (...) Exijam (...) uma parede toda de janelas, abrindo, se possível, para um terraço, para banhos de Sol. Exijam uma grande sala em vez de todos os salões. Exijam paredes nuas no quarto de dormir, na sala grande e na sala de jantar. Móveis embutidos nas paredes substituirão o mobiliário que é dispendioso, rouba espaço e necessita de manutenção. Exijam o vazio. (...) Aluguem apartamentos mais pequenos do que aqueles a que os vossos pais vos habituaram. Conclusão: em todo o homem moderno há uma mecânica. O sentimento da mecânica é motivado pela actividade quotidiana. Esse sentimento em relação à mecânica é de respeito, gratidão e estima. (...) Procuram-se homens inteligentes, frios e calmos para construir a casa, para traçar a cidade. (Corbusier, 1966, p.94, 96-100 citado por Seara, 2003, p.103)

É no âmbito desta responsabilidade, que chamam para si próprios, de serem “homens inteligentes, frios e calmos para construir a casa e para traçar a cidade”, que Le Corbusier em conjunto com outras personalidades, que sentem esta necessidade de reflectir sobre o habitar do seu tempo, pensando sempre no futuro, se reúnem para debater e compilar aqueles que deveriam ser os princípios orientadores desta nova arquitectura, urbanismo e design. Surgem, assim, os *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* – CIAM.

Fundados em 1928 na Suíça, os CIAM constituíram um organismo baseado numa série de eventos organizados por alguns dos principais nomes da arquitectura moderna europeia, de entre os quais se destaca, não só Le Corbusier, como também o arquitecto e director da Bauhaus, Walter Gropius e o historiador de

arte de Zurique, Sigfried Giedion, que também foi secretário-geral destes congressos. Os CIAM produziram alguns dos debates, pesquisas e documentos mais significativos e marcantes do projecto arquitectónico, constituindo uma iniciativa inédita até então. Marcados pela forte consciência social, os intervenientes destes congressos procuraram incessantemente a habitação mínima e o design para as massas. Estes revolucionaram e influenciaram o pensamento estético, cultural e social não só deste período, como de muitas das gerações futuras. Acreditavam no forte potencial do urbanismo, da arquitectura e do design como instrumento político e económico, que deveria ser correctamente utilizado pelo poder público como forma de requalificar e promover o progresso social.



Imagem137  
CIAM I, *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*, foto oficial da primeira reunião, La Sarraz, Suíça, 1928.

Em 1933 – curiosamente no mesmo ano em que Mies van der Rohe se encontra a desenvolver as suas Casas-Pátio e Heidegger se muda para a cabana na Floresta Negra - a Carta de Atenas é escrita por Le Corbusier, como produto da IV edição dos Congressos Internacionais da Arquitectura Moderna, constituindo, muito provavelmente, um dos documentos mais influentes da arquitectura e do estudo do habitar. Esta praticamente definiu o que entendemos por urbanismo moderno, delineando directrizes claras e fórmulas precisas que deveriam ser consideradas universais e assim aplicáveis internacionalmente. A Carta de Atenas, entre outras propostas revolucionárias, considerava a cidade como um organismo cuja propriedade pertence à municipalidade e portanto é espaço público e defendia ainda que o núcleo básico da urbanística deveria ser a habitação e o modo

como esta se relaciona em grupo, formando uma unidade de habitação. Só a partir da formação destas é que seriam possíveis estabelecer as relações entre habitação, locais de trabalho e restantes instalações necessárias. Tal como a cidade, a habitação deve agora ser programada de modo funcional, de maneira a que as principais necessidades do Homem sejam claramente resolvidas espacialmente. Claro, limpo, preciso, sintético, funcional e racional o projecto urbanístico, arquitectónico e de design existe na medida em que serve as necessidades do Homem. Le Corbusier defendeu ainda que apenas o recurso aos materiais e técnicas modernas assegurariam a implementação rigorosa da missão que todos os projectistas devem aceitar perante a sociedade.

Estes princípios, que vemos associados da grande escala do planeamento urbanístico ao projecto habitacional, vão alterar a concepção e as regras que regem a domesticidade e as barreiras necessárias até à privacidade relativa do interior habitacional. Principalmente porque estas eram renegadas em prol da criação de um espaço de todos. A dimensão destas unidades habitacionais e a sua abertura a um conjunto de equipamentos de serviço comum vai transformar espaços tradicionalmente privados ou semi-privados em espaços públicos, como acontece na célebre Unidade de Habitação de Marselha de Le Corbusier.



Imagem138  
Unidade de habitação de Marselha,  
vista de conjunto, Le Corbusier,  
França, 1946 a 1952.

Construída entre 1949 e 1952, esta prevê uma série de “ruas” de serviços que atravessam os andares e distribuem os serviços que, tradicionalmente, apenas seriam encontrados na cidade, e portanto fora do ambiente privado das habitações.

Estabelecimentos comerciais, creches, restaurantes e ginásios co-habitam com os apartamentos privados e são apenas separados pela diferença de andares em que se encontram. Os princípios desta tipologia construtiva anulam o conjunto de barreiras físicas e psicológicas que costumamos encontrar pelo caminho que teríamos que fazer da nossa habitação até qualquer um destes serviços. O anular deste percurso parece comprometer a privacidade de cada família ou habitante, apesar do conjunto interessante de elementos de mediação que Le Corbusier apresenta para fazer a transição entre a cidade e o interior da unidade de habitação. Como por exemplo, a fachada protegida por *brise-soleil* pré-fabricados com elementos de betão ou as *loggias* dos apartamentos e as varandas que se abrem para o exterior como uma prolongação das salas comunais dos apartamentos *standard*. Este cuidado de mediação entre a cidade e a unidade de habitação, no seu todo, parece não ser estendido às transições necessárias no seu interior.

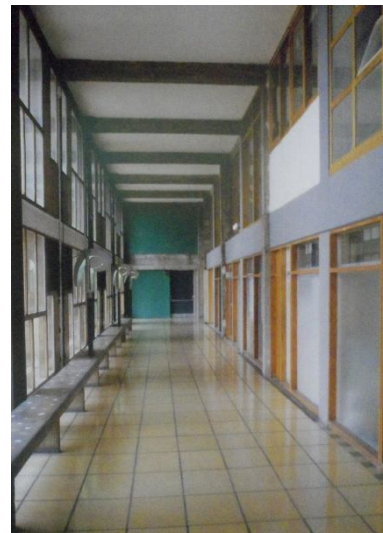
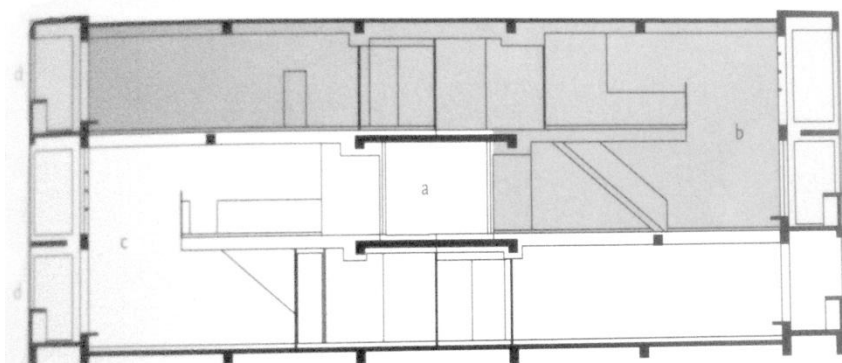


Imagem139  
Unidade de habitação de Marselha, "Rua" de serviços no 7º piso, Le Corbusier, França, 1946 a 1952.



Imagem140  
Unidade de habitação de Marselha, sala comum de um dos apartamentos *standard*, prolongamento que inclui a varanda, Le Corbusier, França, 1946 a 1952.



Corte transversal  
a) corredor principal  
b) apartamento duplex tipo «luxuoso»  
c) apartamento duplex tipo «simples»  
d) *brise-soleil*

Imagem141  
Unidade de habitação de Marselha, corte transversal de dois apartamentos, Le Corbusier, França, 1946 a 1952.

Contudo, ainda a Unidade de Habitação de Marselha não estava concluída e Le Corbusier desenvolve, a partir de 1951 até 1955, as Casas Jaoul. Estas contrariam os princípios patentes na Unidade de Habitação de Marselha, mas simultaneamente constituem o culminar de um longo processo de reflexão vernacular e ruptura com as *villas* brancas da década de 1920. Como Cohen (2005, p.69) salienta, este processo já se havia iniciado em 1928 com “a parte inferior da casa, de pedra, das Casas Loucheur, (...) e por fim com a «Casinha de fim-de-semana» de um só piso, realizada em La Celle-Saint-Cloud em 1935, com pedra trabalhada visível e delgadas abóbadas de cimento”.

As Casas Jaoul projectadas, nos arredores residenciais de Paris, são duas habitações para membros da mesma família, que se erguem sobre o mesmo alicerce. Este contém a garagem e o acesso é efectuado por meio de uma única rampa partilhada. As duas habitações dividem o pátio de acesso à cozinha, mas cada uma possui o seu próprio jardim privado, o que lhes confere um elemento simultaneamente de mediação e contacto com o exterior. Os materiais de carácter vernacular marcam simultaneamente as características de conforto ambiental e de transição do exterior para o interior desta habitação, sob uma perspectiva diversa da generalidade das habitações da década de 1920. Sobretudo através desta visão vernácula e não clássica, Le Corbusier coloca-se agora definitivamente numa “oposição frontal à tradição funcionalista do Movimento Moderno” (Frampton, 2003, p.273) e demonstrava assim, uma influência mediterrânica que remonta às suas viagens, afirmando-se, não de carácter clássico, mas sim vernacular. Logo no exterior, as fachadas lisas e brancas das habitações Puristas dão lugar ao tijolo industrial com junções aparentes e as janelas horizontais contínuas são substituídas por as mais variadas janelas, em dimensão e forma.

Ao transpormos a entrada, as diferenças são ainda mais acentuadas, pois nas Casas Jaoul são tabiques que dividem o espaço, sem no entanto o encerrarem completamente. A fluidez da transição espacial interior contrasta, assim, com a austeridade que o exterior apresenta. Contudo, é através do

(...) jogo de iluminação que Le Corbusier rompe com as casa de antes da guerra, (...). A luz imana de todos os ângulos das salas, através de janelas amplas ou estreitas, o que gera no interior subtis matizes, mas que reforça o revestimento de

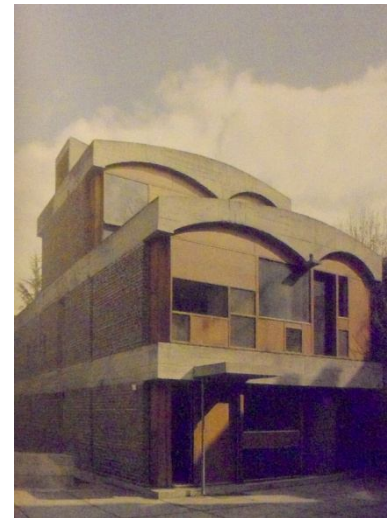


Imagem142

Casa Jaoul, vista exterior da casa B, Le Corbusier, França, 1951 a 1955.



Imagem143

Casa Jaoul, vista do interior da casa A para o exterior, Le Corbusier, França, 1951 a 1955.

contraplacado. Assim, é possível desenvolver várias actividades na mesma sala, onde a luz varia em função do tempo e da hora do dia. (...) As janelas fazem parte de um complexo jogo com as sólidas partes planas das paredes e com a geometria do conjunto das casas, produzindo um efeito escultural como prescrito pelo sistema Modulor de proporções. (Cohen, 2005, p. 69)

As Casas Jaoul contemplam uma qualidade de relaxamento especial que passa por terraços com vistas para a cidade e por oratórios. Como destaca o arquitecto inglês James Stirling (citado em Cohen, 2005, p. 71), faz delas “confortáveis a ponto de contradizerem a própria ideia de «máquina de habitar», e «agradáveis para toda a gente», é por que são sem dúvida obra de um arquitecto que viveu muitas experiências em trinta anos.” Aqui Le Corbusier aparece, cada vez mais, atento às exigências da vida doméstica e às transições entre diferentes espaços, sem no entanto ser por isso menos criativo ou inovador na sua forma de projectar.



Imagem144  
Casa Jaoul, vista da relação que a sala de estar da casa B mantém entre divisões e com o exterior, Le Corbusier, França, 1951 a 1955.

Assim, é fácil compreenderemos que Le Corbusier é muito mais do que a Casa Dom-ino (1914), a Villa Savoye (1928 a 1931) ou o *Modulor* (1951).

A acção de Le Corbusier poderia sem dúvida ser resumida num conjunto de posturas divergentes, senão contraditórias. Baseia-se numa curiosidade inesgotável em relação à cidade e às suas transformações, em relação à história da arquitectura e em relação ao vernacular, das abobadas mediterrânicas às tendas nómadas. (2005, p.15)

A sua vasta obra constitui um legado raro e diversificado, principalmente no que concerne às diferentes opções escolhidas minuciosamente para cada projecto. Quer no que diz respeito aos elementos de mediação e transição entre espaços públicos e privados quer aos métodos, técnicas e materiais construtivos. Um exemplo claro e expressivo, e que podemos observar ao longo dos projectos que destacamos, é o recurso em diferentes projectos a diferentes tipologias de janelas. Le Corbusier utiliza desde as longas janelas horizontais em banda que permitem trazer a paisagem envolvente para o interior, às varandas protegidas pelos *brise-soleil* pré-fabricados e que projectam o espaço da sala para o exterior, na Unidade de Habitação de Marselha, até às janelas de formas e tamanhos distintos das Casas Jaoul, que permitem a criação de jogos de intensidade luminosa, sem perder no entanto a relação com o exterior.

Contudo, e apesar da diversidade projectual que demonstra Le Corbusier, foram os princípios defendidos na Carta de Atenas que associados à casa como máquina de habitar, geraram as mais variadas experiências e iniciativas dispersas pelo mundo. Foram muitos os projectistas que adoptaram estes ideais modernos como princípio construtivo e ideológico.

A cidade de Brasília, inaugurada em 1960, é um dos expoentes máximos da aplicação dos princípios da Carta de Atenas. O plano urbanístico da capital federal do Brasil foi elaborado pelo arquitecto e urbanista Lúcio Costa que, aproveitando o relevo da região, o adequou ao projecto do lago



Imagem145

Cidade de Brasília, montagem de fotos, urbanismo Lúcio Costa, alguns edifícios Oscar Niemeyer, Brasil, 1893.

Paranoá, concebido em 1893. Algumas das suas mais emblemáticas construções foram projectadas pelo renomado arquitecto Oscar Niemeyer.

Contudo projectos como este tenderam a produzir «espaços-de-ninguém» que foram apelidados por muitos de assépticos e impessoais, nos quais a definição entre espaço público e privado não foi prevista ou delimitada. A transição entre o público e a intimidade acontece de forma abrupta e sem grandes barreiras de mediação. A incerteza é contrária à necessidade humana e assim, a premissa de que todo o espaço é teoricamente de todos, confere ao espaço uma indefinição contrária aos princípios iniciais do moderno. Ao projectarem todos os pormenores arquitectónicos, negligenciaram frequentemente a atenção às barreiras que conferem os diferentes graus de privacidade. O espaço perdeu muita da conexão com o habitante, afectando o sentimento de pertença ao lugar e caracterizando-o pela falta de identificação pessoal com o indivíduo.

Mais tarde, em 1972, aquele que foi considerado por muitos como o «golpe fatal» ao modernismo dos CIAM foi desferido. Por ordem judicial e apoiado pela comunidade que o habitava, o conjunto residencial de Pruitt-Igoe projectado pelo arquitecto Minoru Yamasaki em St. Louis, no estado do Missouri, nos EUA foi demolido. O célebre projecto da década de cinquenta testemunhou um aumento preocupante na taxa de violência interna e durante vinte anos passou por um grave processo de degradação. Apesar da deterioração das áreas públicas, Pruitt-Igoe continha pequenos nichos isolados que mantinham um relativo bem-estar, mesmo durante os seus piores anos. Todos os apartamentos agrupados em volta de pequenas áreas familiares, onde os inquilinos trabalhavam para manter e limpar as áreas comuns, eram frequentemente bem sucedidos. Mas quando os corredores habitacionais eram divididos por vinte famílias e as escadas e áreas comuns por centenas, os espaços públicos imediatamente se degradavam. O número de moradores por espaço público aparece, assim, associado à preservação da qualidade espacial. O excesso habitacional conduzia à falta do sentimento de pertença e de identificação pessoal que leva o Homem a cuidar do espaço como seu. Estes «espaços de ninguém», onde era impossível distinguir residentes de intrusos,



Imagem146  
Pruitt-Igoe, sequência da demolição do complexo habitacional, Minoru Yamasaki, St. Louis, Missouri, EUA, 1972.

nascem da permissividade desta indefinição de graus de privacidade, onde o público se mistura com o privado e as barreiras são inexistentes ou desconsideradas por falta de impacto real. Assim, o projecto moderno que vinha para libertar a sociedade de uma suposta opressão por leis e normas, vigentes desde a Idade Média veio, no fim, segundo vários projectistas da segunda metade do século XX, impor outras, talvez mais rígidas, que simultaneamente vão libertar o indivíduo para depois subjugá-lo em prol do bem comum da sociedade. Para muitos a demolição do empreendimento residencial de Pruitt-Igoe apenas decretou, oficialmente, a falência e morte do projecto e ideais de individualismo e colectivismo modernos, constituindo, simultaneamente, o nascimento oficial dos movimentos pós-modernos, que descreveremos no capítulo 2.3.

O individualismo vê a humanidade apenas na relação consigo mesmo, mas o colectivismo não vê o homem de maneira nenhuma, vê apenas a «sociedade». Ambas as visões de mundo são produtos ou expressões da mesma condição humana. (...) O individualismo moderno possui um fundamento imaginário. Neste aspecto, ele fracassa, pois a imaginação é incapaz de lidar factualmente com uma situação dada. O colectivismo moderno é a última barreira que o homem construiu para evitar o encontro consigo mesmo (...); No colectivismo, com a renúncia à imediaticidade da decisão e da responsabilidade pessoal, ela rende-se. (...) As pessoas lutarão contra a distorção e pela pureza. O primeiro passo deve ser a destruição de uma falsa escolha, a escolha: «individualismo ou colectivismo». (Martin Buber, *Das Problem des Menschen*, Heidelberg, 1948 citado em Hertzberger, 1999, p.13)



Imagem147  
Pruitt-Igoe, vandalização dos espaços comuns, Minoru Yamasaki, St. Louis, Missouri, EUA, 1972.

Partindo do exemplo de Pruitt-Igoe e do exercício de confronto teórico-prático desenvolvido por Herman Hertzberger (1999) em *Lições de Arquitectura*, podemos concluir que a falência ou sucesso destas grandes unidades habitacionais pode residir na existência e qualidade do conjunto de elementos de mediação espacial entre espaços privados e públicos. É a separação, sem uma gradação de transição, de conceitos base à construção do habitar como “público” e “privado”, que progressivamente degradam as condições do habitar. Principalmente quando, genericamente são interpretados, em termos espaciais, como “colectivo” e “individual”, respectivamente.

Num sentido mais absoluto, podemos dizer: pública é uma área acessível a todos a qualquer momento; a responsabilidade pela sua manutenção é assumida colectivamente. Privada é uma área cujo acesso é determinado por um pequeno grupo ou por uma pessoa, que tenha responsabilidade de mantê-la. Esta oposição extrema entre o público e o privado – como a oposição entre o colectivo e o individual – resultou num cliché, e é tão sem matizes e falsa como a suposta oposição entre o geral e o específico, o objectivo e o subjectivo. Tais oposições são sintomas da desintegração das relações humanas básicas. (Hertzberger, 1999, p.12)

Assim, conceitos como “público” e “privado” não deveriam ser encarados como opostos radicais que se encontram num determinado ponto, mas sim, genericamente, como um conjunto de qualidades espaciais, passíveis de controlar quanto á tipologia, organização, distribuição e gradação de responsabilidade. Estes conceitos podem referir-se ao grau de acesso, à responsabilidade, à relação entre a propriedade privada e o controlo da passagem pública. São neste caso criados espaços semi-públicos ou semi-privados, de transição entre o conceito geral espaço de público e

Unidades habitacionais, Brent, Noroeste de Londres, 2009. Perspectiva da falência de vários sistemas de mediação ineficazes pela abrupta transição ente espaços privados e públicos. Falta de identificação e activação do sentimento de pertença, confronto entre espaço colectivo e individual.

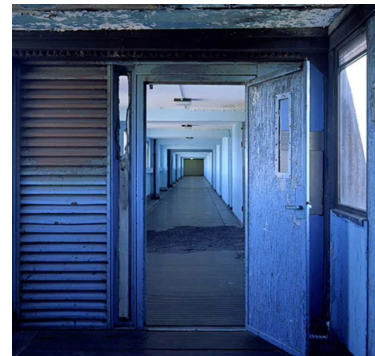


Imagem148  
Unidades habitacionais, corredor distributivo e de mediação num piso de uma grande unidade habitacional, *Stonebridge Park*, Noroeste de Londres, Inglaterra, 2009.



Imagem149  
Unidades habitacionais, fachadas de dois edifícios de um complexo habitacional, muitos desta área já foram demolidos, contudo outros permanecem, *Prothero House*, *Stonebridge Park*, Noroeste de Londres, Inglaterra, 2009.



Imagem150  
Unidades habitacionais, zona de passagem entre unidades habitacionais, *Church Road NW10*, *Harlesden*, Noroeste de Londres, Inglaterra, 2009.

privado. Contudo, a sua configuração não é rígida, existem vários sistemas aplicáveis. Por exemplo, o uso do espaço considerado geralmente como público – a rua, entre outros – por residentes, como se fosse um prolongamento da domesticidade e do espaço privado, como já vimos em capítulos anteriores, é por exemplo comum nas culturas mediterrâneas e fortalece a demarcação territorial por parte dos habitantes face a elementos externos. Consegue transformar um espaço até então público num espaço de mediação urbana. Genericamente, uma área aberta, uma divisão fechada ou semi-aberta ou na realidade qualquer modelo de tipologia espacial pode ser concebido como um lugar mais ou menos privado ou como uma área pública, dependendo das qualidades espaciais – as acima mencionadas, os materiais, entre outras.



Imagem151

Rua de convivência sem trânsito, área de mediação entre o espaço público e o privado através do prolongamento da domesticidade para o espaço da rua pública, Gioggia, Itália, s.d.

A materialização de elementos de mediação nos espaços designados por «intervalo» é fundamental para a suave transição entre espaço público e privado. Soleiras, *halls*, pátios, terraços e muitos outros elementos de mediação exploram os espaços de intervalo e fornecem uma oportunidade para a conciliação entre mundos adjacentes.

O significado mais amplo do conceito de intervalo foi introduzido em *Forum 7,1959 (La plus grande réalité du seuil)* e em *Forum 8,1959 (Das Gestalt gewordene Zwischen: the concretization of the in-between)*. (...) O conceito de intervalo é a chave para eliminar a divisão rígida entre áreas com diferentes demarcações territoriais. A questão está, portanto, em criar espaços intermediários que, embora do ponto de vista administrativo possam pertencer quer ao domínio público quer ao privado,

sejam igualmente acessíveis por ambos os lados, isto é, quando é inteiramente aceitável, para ambos os lados, que o “outro” também possa usá-lo. (Hertzberger, 1999, p. 32 e 40)

Se os projectistas incorporarem nos seus projectos, nomeadamente nos habitacionais, estes elementos de mediação vão conseguir com que os habitantes se inclinem a apropriarem-se do espaço e a expandir a sua esfera privada em direcção à pública. Quando este espaço não é contemplado ou atenciosamente projectado dá origem aos «espaços de ninguém» abandonados e degradados que podemos observar nas grandes unidades habitacionais como Pruitt-Igoe. Contudo, em blocos residenciais um pouco menores pode conduzir os moradores a unirem-se para personalizar e reconfigurar os espaços de mediação existentes e ineficazes, com o objectivo de adequa-los às suas necessidades de transição entre o espaço privado e o público.

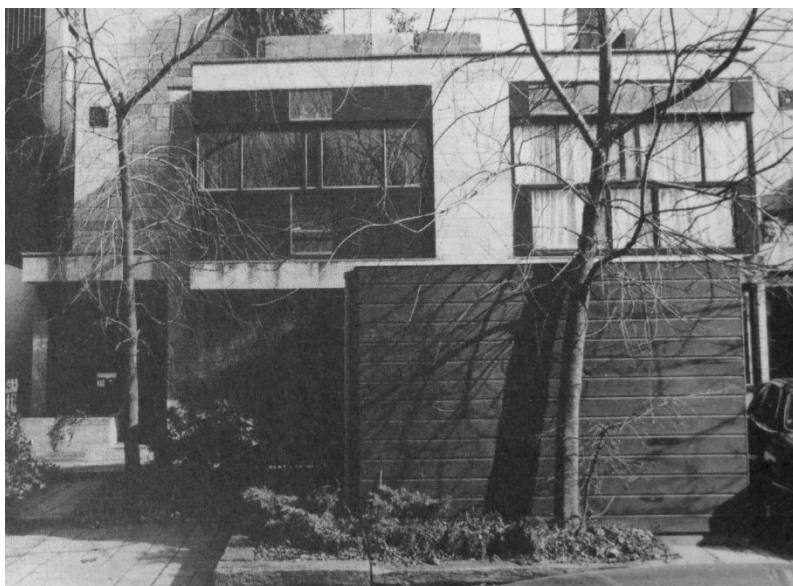
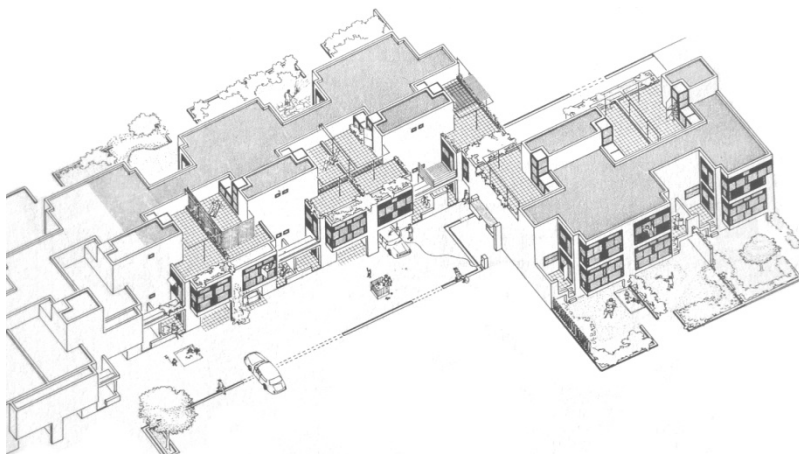


Imagem152

Bloco residencial *Diagon*, um conjunto de moradias experimentais, perspectiva axonometrica do projecto original e fachada de uma das habitações transformada, Herman Hertzberger, Delft, Holanda, 1969 a 1970.



Imagem153

Bloco residencial *Diagoon*, vista dos pátios traseiros de duas das residências, antes da intervenção dos residentes, Herman Hertzberger, Delft, Holanda, 1969 a 1970.



Imagem154

Bloco residencial *Diagoon*, conjunto de moradores personalizam o seu pátio e a varanda, construção de uma parede divisória em blocos de cimento perfurado, que permite resguardo face ao exterior mas simultaneamente permite a visão e ventilação do espaço, Herman Hertzberger, Delft, Holanda, 1969 a 1970.

Este foi o caso do bloco residencial *Diagoon*, projectado por Herman Hertzberger em Delft, na Holanda, como um conjunto de moradias experimentais. Todavia, neste caso, o projecto foi propositadamente inacabado para permitir a definição individualizada do grau de privacidade pretendido no que diz respeito à transição do espaço privado para o público, assim como as relações que cada habitante queria estabelecer com os seus vizinhos. Os pátios e os terraços ofereciam um mundo de possibilidades que os habitantes não hesitaram em explorar. Assim, partindo desta abertura por parte do projectista um elemento crucial de mediação foi explorado espontaneamente pelos residentes, sem que o projectista tivesse sequer se lembrado dessa possibilidade.

A calçada de circulação entre as diferentes habitações foi inteiramente pavimentada com lajes de betão. Assim, e apesar de não ter sido originalmente projectada como um jardim, os moradores começaram a, por iniciativa própria, criar os sistemas de mediação que lhes faltavam. Como a organização inicial não sugeria qualquer tipo de transição entre o espaço interior e privado das suas habitações e o espaço da calçada e público, estes moradores começaram a remover algumas das lajes e a plantar

vegetação no seu lugar. Como afirma Hertzberger (1999, p.41) “*Dessous les pavés la plage.*” – “Debaixo da calçada, a praia.” (tradução livre), referência á máxima criada durante a revolução de Maio de 1968 em Paris, que aludia à areia posta a descoberto depois de levantados os paralelos para fazer barricadas. Quanto às restantes lajes de cimento, estas foram deixadas de forma a criarem um percurso até à entrada ou um espaço para estacionar o carro. Cada habitante personalizou, assim, a área em frente à sua habitação, de acordo com as suas necessidades individuais de mediação, deixando o restante espaço acessível para uso público.



Imagem155  
Bloco residencial *Diagoon*, sequência da construção individual dos sistemas de mediação na área pública em frente às residências, Herman Hertzberger, Delft, Holanda, 1969 a 1970.



Imagem156  
*Sous les pavés, la plage*, (Debaixo da calçada, a praia – tradução livre) grafitti de rua associado aos acontecimentos de Maio de 1968, Paris, França, fotografia de 2008.

O segredo é dar aos espaços públicos uma forma tal que a comunidade se sinta pessoalmente responsável por eles, fazendo que cada membro da comunidade contribua à sua maneira para um ambiente com o qual possa se relacionar e se identificar. (...) O que foi negado à colectividade poderia ter sido a contribuição de cada morador da comunidade. (...) As unidades de habitação funcionam melhor quando as ruas em que estão localizadas funcionam bem como espaços de convivência o que por sua vez depende de verificar o quanto são receptivas, i.e., em que medida a atmosfera dentro das casas pode se integrar à atmosfera comunitária da rua lá fora. (Hertzberger, 1999, p.45 e 54)

O factor mediação é essencial ao habitar. Contudo, frequentemente o problema dos espaços habitacionais projectados é que não são objecto de uma reflexão prévia, são impessoais e sem elementos de mediação, ou são encarados como imposições que não são permeáveis a alterações e personalizações por parte dos habitantes, facto que os torna um espaço de abstracto e opressor, produzindo um sistema ineficaz e evocativo de um sentimento generalizado de alienação.



Imagem157

Conjunto residencial *Bijlmermeer*, vista do exterior, Siegfried Nassuth, Amsterdam, Holanda, c.1962.

Zona degradada da Holanda. Sem aproveitamento das zonas de mediação

Às vezes uma intervenção tão simples como a que pode ser vista no exterior circundante do Falanstério em Guise, na França, uma comunidade, de moradores e trabalhadores, moldada

de acordo com as ideias de Fourier, que já exploramos ao longo do capítulo 2.1, pode resultar eficazmente. Este, muito embora construído durante o século XIX, ainda pode ser reconhecido como uma intervenção simples mas eficaz em envolver a comunidade e leva-la a participar activamente na sua comunidade, melhorando a sua qualidade de vida, através de elementos de mediação tão simples como uma horta comunitária.



Imagem158  
Falanstério, vista da horta comunitária no exterior do edifício principal, Jean Baptiste Godin, Guise, França, 1859 a 1883.

Progressivamente, os processos ideológicos por detrás do projecto do habitar vão evoluir de encontro a esta cumplicidade entre projectistas, futuros residentes e local a construir. O projecto tende a ser menos rígido formal e programaticamente para permitir a intervenção de cada um e a activação do sentimento de pertença. Assim, a preocupação social que guiou os projectistas modernos vai persistir na ideologia dos pós-modernos, contudo vai ser concretizada através de uma expressão distinta, como teremos a ocasião de explorar ao longo do capítulo 2.3. Os autores referidos, como Herman Hertzberger, foram fundamentais para a iniciação deste processo de reavaliação dos valores que regeram o habitar, o projecto habitacional e os seus sistemas de mediação entre espaços públicos e privados durante a maior parte do século XX, estabelecendo o mote para a multiplicidade projectual que actualmente podemos observar.

### 2.2.3. A casa pragmática: uma forma de conceber a arquitectura, a cidade e a sua relação com a natureza.

“Eram todos muito idealistas. Todos queriam dar resposta aos problemas urbanísticos.”

Pierre Koenig (citado em Jackson, 2009, badana/extensão da capa)

Antes de analisarmos as mutações relacionais e ideológicas que abalaram os elementos de mediação urbana habitacional entre espaços públicos e privados, exteriores e interiores, proporcionados pelos autores que integraram aquele ficou conhecido como movimento pós-moderno, é fundamental atendermos à ideologia pragmática. Esta encontra-se, sem dúvida, dentro do *Zeitgeist*, o espírito da época, contribuindo para a realização de projectos conceptualmente únicos e que nos dão uma perspectiva diferente da relação entre espaço interior e exterior. Mas pouco ou nada se relaciona com a casa positivista que orientou a generalidade dos princípios modernos que já mencionamos em capítulos anteriores. Esta é uma habitação que assinala os esforços de construir a casa moderna que marcou e reflectiu os anos 50 americanos, mas que ao mesmo tempo era potencialmente universal como princípio. Demonstra-o não só a própria origem europeia dos dois autores que iniciaram a sua exposição pública, Hockney e Banham, mas também a sua célere e fácil expansão e aceitação em outros continentes.

Como Ábalos (2003) tão precisamente expõe, o quadro *A bigger splash*, que em 1967 foi pintado por David Hockney e em 1973 foi capa do livro *Los Angeles. The architecture of four ecologies*, provavelmente o melhor e mais popular livro de Reyner Banham, iniciou o processo de reconhecimento e divulgação de uma nova forma de projectar e acima de tudo de viver. Esta vai antecipando alguns dos valores contemporâneos, mas encontra-se simultaneamente vinculada aos pressupostos que marcaram o século XX e corresponde à materialização de uma ideologia habitacional explorada desde meados do século XIX. Esta pondera cuidadosamente sobre a transição entre os espaços

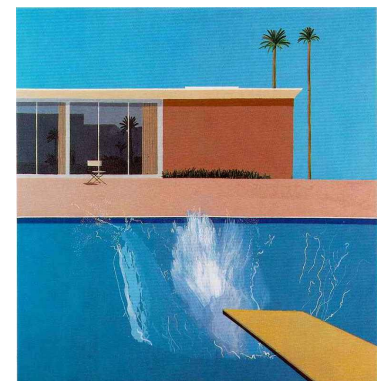


Imagem159  
*A bigger splash*, David Hockney, 1967.

interiores e os exteriores e foi consolidada através do pensamento de filósofos pragmáticos como William James, Charles Sanders Peirce e John Dewey. As suas ideias sobre “o papel da teoria frente aos factos deram suporte a um determinado perfil de sociedade – democrático, plural e progressista – cuja capacidade de acção não encontrava reflexo nem no positivismo europeu, nem nos demais modelos de pensamento metafísico”. (Ábalos, 2003, p.172) Contudo foi, frequentemente, pelos historiadores do século XX reunido a ambas sobre o rótulo de Estilo Internacional, “de um suposto movimento moderno que a Europa teria exportado para a América.” (Ábalos, 2003, p.172)

Mas, “A casa do pragmatismo não teve congressos CIAM, nem métodos científicos de dedução de nenhum tipo de *Existenzminimum*.” (Ábalos, 2003, p.179-180) A qualidade da domesticidade não é racionalmente apurada, mas sim empiricamente apreendida. Através da observação da experiência quotidiana são encontradas as proporções que colmatam melhor as novas necessidades familiares. A qualidade espacial é valorizada pela sua facilidade de manutenção e deve contemplar a individualidade e autonomia de cada membro de uma família, porque esta nova forma de conceber a habitação exige do projectista o esforço de construir as barreiras necessárias a fim de assegurar a privacidade e isolamento de cada personalidade, se essa for a sua vontade. O protagonista da casa do pragmatismo é agora uma família composta por personalidades distintas e não um todo coeso. Contudo, sem dúvida, a mulher vai exercer agora um papel especial na consideração dos projectistas. Esta

que permaneceu oculta ou em segundo plano em tantos outros arquétipos, uma mulher que é – e se sente – igual entre iguais, que habita, em plenitude, a casa e a cidade: não é a mulher nómada de Toyo Ito – não é uma mulher tradicional, nem possuída pelo consumismo –, mas uma mulher liberal e activa; foi o seu olhar e a sua luta de mais de um século que construiu esta ideia de domesticidade. (Ábalos, 2003, p.179)

Assim, no que diz respeito à desierarquização da família, ao novo papel da mulher e também no que se refere ao significado e à operatividade dos avanços técnicos, são profundas as diferenças que separam o pensamento pragmático do positivista. Esta nova proposta de organização espacial apesar de utilizar métodos



Imagem160  
Pao 1. A mulher nómada de Tóquio Iê,  
Toyo Ito,1985.

tecnológicos semelhantes, é distinta das propostas que analisamos anteriormente, de projectistas como Le Corbusier ou Mies van der Rohe com as suas *Casas Pátio*.

O espaço pragmático, ao contrário do positivista, é construído para o presente, com o objectivo de proporcionar um bem-estar imediato. A casa pragmática articula-se, para tal, com as mesmas técnicas e materiais construtivos que a Revolução Industrial e mais tarde a indústria militar proviam o positivismo, contudo aparece desprovida de qualquer sentido teleológico ou fundamentação original ou transcendente que vigia-se ou regulamenta-se o habitar. Como um inverso das casas existencial e positivista, esta associa-se à indústria e à ergonomia do espaço e do equipamento para proporcionar um habitar muito pouco regulado e apenas suavemente codificado. Os seus interiores deveriam ser coerentes com estes princípios ao valorizar, através da atribuição de valores espaciais distintos, tanto os espaço individuais como os colectivos. Tal qualidade espacial foi frequentemente conseguida através da compartimentação flexível do espaço, não rígida. A transição fronteiriça entre a esfera pública e a esfera privada revela, por este meio, uma suavização dos limites muito precisa e em comunhão com o meio envolvente. (Ábalos, 2003) São estas qualidades espaciais que serão efectivadas durante o programa Case Study Houses.

Assim, no final da Segunda Guerra Mundial e durante a maturidade da casa pragmática, o programa Case Study Houses, activo de 1945 a 1962, constituirá um projecto de interligação entre a teoria e a prática pragmática, com o objectivo de materializar uma colecção de exemplos que caracterizassem e promovessem uma arquitectura moderna, adaptada e acessível à sociedade do pós-guerra. John Entenza foi o responsável deste projecto e usou a revista *Arts & Architecture*, da qual era dono e editor, para concretiza-lo. Projectistas como Charles e Ray Eames, Pierre Koenig, Ralph Soriano ou Craig Ellwood, dos quais destacaremos os dois primeiros, contribuíram para este projecto ambicioso, cujo carácter particular contribuiu para materializar a casa pragmática através das técnicas de projecto mais adequadas à tecnificação do momento e tornar o projecto moderno acessível. Estas pareciam ser as motivações que conduziam estes projectistas, que encontraram em Los Angeles um suporte contextual de excelência para desenvolver este ideal habitacional

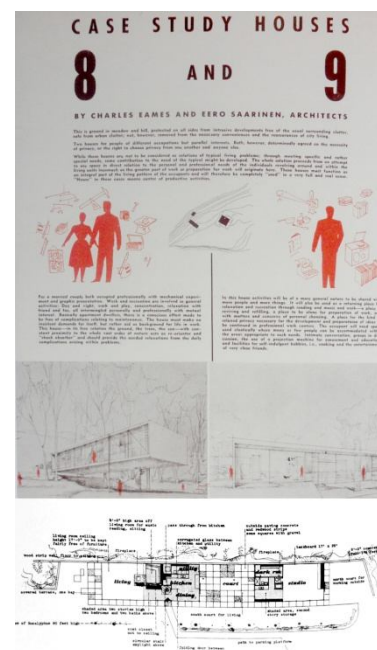


Imagem161

Exposição do projecto e desenhos preliminares para as Case Study House #8 e #9, que apareceram no número de Dezembro de 1945 da Revista *Arts & Architecture*.

Imagem162

Case Study House #8, Califórnia, planta, Charles Eames e Eero Saarinen, 1945 a 1949.



Imagem163

Charles e Ray Eames, numa moto Triumph, s.d.

n. 1907 – f. 1978

n. 1912 – f. 1988

(respectivamente)

que contribui significativamente para moldar o cenário do século XX.

Como constata Gloria Koenig, (2007, p.7) autora e historiadora sobre arquitectura e esposa de Pierre Koenig, cuja obra falaremos em seguida, Charles e Ray Eames,

Juntos, tiveram a audácia de agitar o universo, alterando-o para sempre com o toque Eames. Brilhando ao longo do Século XX, (...) projectaram a sua versão singular de como o mundo funciona e de como o *design* pode melhorar a vida das pessoas que nele vivem. Desconstruíram e reconstruíram tudo o que lhes despertasse interesse, mantendo a compreensão à medida que prosseguiram sem descanso o caminho do tema escolhido, desde a concepção até à conclusão lógica.

A Case Study House #8, projectada entre 1945 e 1962 em Pacific Palisades, Califórnia, é a habitação de Charles e Ray Eames e será um dos mais bem sucedidos exemplos da atitude pragmática. Como todas as casas pragmáticas, possui uma cuidada atenção à transição entre o que consideramos espaço público e privado, utilizando todos os métodos disponíveis e que incluem desde a topografia modificada ao cuidado da fachada, tudo para assegurar a suavidade da transição. Reflectindo os preceitos pragmáticos, a Case Study House #8 não se limita aos aspectos construtivos, como a preparação do terreno e manipulação do meio natural envolvente, esta vai pressupor um contraponto dialéctico do sistema, a forma com que o arquitecto efectiva a organização espacial que marca a construção dos elementos de transição que encaminham para o bem-estar.



Partindo da descrição de Gloria Koenig, (2007, p.36) podemos facilmente perceber este cuidado de transição. Toda a

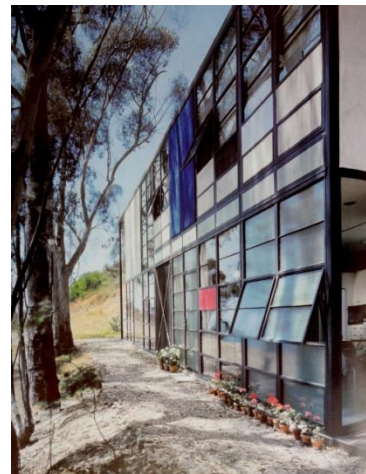


Imagem164  
Case Study House #8, Califórnia, fachada principal antes da instalação de uma passagem feita com travessas de caminho-de-ferro, Charles Eames e Eero Saarinen, 1945 a 1949.

Imagem165  
Case Study House #8, Califórnia, vista panorâmica da casa e estúdio ligados por um pátio, Charles Eames e Eero Saarinen, 1945 a 1949.

sua estrutura era composta por um esqueleto em aço que era “elegantemente minimalista na sua concepção” e “proporcionava interiores de volume máximo, que eram abertos e arejados.” A sua imagem projecta uma leveza tal “que os historiadores a comparam frequentemente à tradicional arquitectura japonesa”. A composição da fachada era alcançada por um conjunto de aberturas ocultas “por painéis de uma espantosa variedade de cores, assim como por vários tipos de vidro, transparente, armado e translúcido, nas janelas e nas portas de correr.” Para uma melhor integração visual, todos os elementos em aço foram pintados num tom neutro e o resultado culmina numa “versão arquitectónica de um quadro de Mondrian emoldurado pela natureza.” Contudo, esta comparação da fachada com as obras de Mondrian incomodava bastante Ray Eames, à qual devido ao seu talento artístico era atribuído este resultado compositivo.



Imagem166

Case Study House #8, Califórnia, perspectiva interior com o casal Eames, Charles Eames e Eero Saarinen, 1945 a 1949.



Imagem167

Case Study House #8, Califórnia, perspectiva do interior para o exterior com alteração do mobiliário e integração de uma escultura de Calder, Charles Eames e Eero Saarinen, 1945 a 1949.

A relação desta habitação com o exterior é muito particular e íntima. A filha de Charles Eames, Lucia Eames Demetrios, vai

descrevê-la através da sua experiência pessoal, salientando que “Quando acordamos de manhã, vemos o mais magnífico jogo de sombras quando a luz, filtradas pelas folhas dos eucaliptos, incide nos painéis e nas paredes.” (citada em Koenig, 2007, p.38) Unindo-se à natureza harmoniosamente, a Case Study House #8, simultaneamente protege o seu habitante do mundo exterior. “Implantada entre a encosta de uma colina e uma fila de eucaliptos pré-existentes, a casa tira a sua força e serenidade destes dois elementos.” (Koenig, 2007, p.39) Uma perspectiva panorâmica desta casa e do estúdio ligado por um pátio, demonstra como a arquitectura pode se adaptar sem esforço à natureza.

Esta casa – na sua relação livre com o solo, com as árvores e com o mar –, com a proximidade constante da vasta ordem natural actua como um reorientador, como um amortecedor, e deve proporcionar o relaxamento necessário face às complicações quotidianas da vida e dos problemas. (*Art & Architecture* citada por Koenig, 2007, p. 35-36)

A Case Study House #9, projectada de 1945 a 1949 no mesmo local da anterior, para o próprio John Entenza, era muito diferente da #8, ocupada pelo casal Eames. Se uma é horizontal a outra é vertical, mas são análogas quanto ao sistema estrutural e aos métodos construtivos, assim como à aplicação dos mesmos materiais industriais. “As duas foram concebidas pelos arquitectos para demonstrar a adaptabilidade do aço modular às várias necessidades individuais dos proprietários.” (Koenig, 2007, p.41) A transição entre o interior e o exterior é nesta Case Study House efectuada através de uma parede com portas de correr a toda a altura do pé direito interior. Este sistema permite abrir a casa à paisagem exterior, integrando os habitantes na envolvente. No

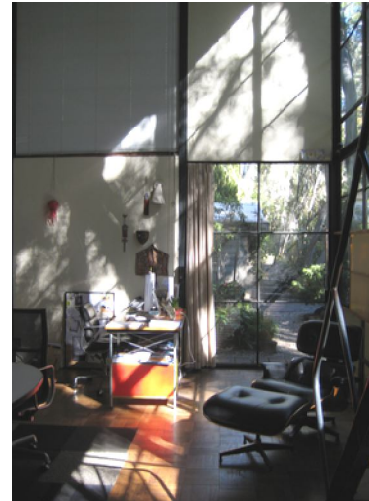


Imagem168  
Case Study House #8, Califórnia, interior o estúdio, Charles Eames e Eero Saarinen, 1945 a 1949.



Imagem169  
Case Study House #9, Califórnia, vista do interior para o exterior, parede de vidro de 11 m de comprimento que dá para o prado e oceano, Charles Eames e Eero Saarinen, 1945 a 1949.

interior, o espaço não é compartimentado e corresponde a uma única sala de estar de onze metros de comprimento.

Ainda dentro das notáveis Case Study Houses temos de salientar a #22, da autoria de Pierre Koenig. Este projectista que nunca construiu ou projectou nenhuma habitação ou qualquer outro tipo de projecto com uma estrutura de betão – apenas existe uma excepção, Koenig projectou uma Mesquita, em 1963 para a Associação Muçulmana da América, para um local em Hollywood, mas que nunca viria a ser construída – elege o aço como material de referência.

O seu interesse pelo aço enquanto material para a arquitectura doméstica surgiu no estúdio apesar das reservas dos seus professores. O seu cepticismo devia-se ao facto de verem o aço como um material industrial menos adequado do que a madeira para a construção doméstica. (Jackson, 2009, p.17)



Imagem170

Casa Stahl, Case Study House #22, a casa e o estacionamento vistos da entrada, Pierre Koenig, Los Angeles, 1960.

Contudo, ao escolher construir com aço, transferindo uma tecnologia recorrente nas indústrias para o cenário doméstico, Koenig estava, tal como Charles e Ray Eames, a iniciar uma exploração inédita até então.

Como nos recorda Neil Jackson (2009, p.7), “existem poucas imagens da arquitectura do século XX mais simbólicas do que uma vista nocturna à Case Study House #22 de Pierre Koenig.” Apesar de ser uma montagem, a fotografia de Julius Shulman era simbólica porque captava o espírito do momento. “Foi uma década que, para a América, começou com muita esperança e terminou com muito caos. Talvez seja esse o significado eterno desta casa; é uma declaração sólida de esperança e expectativa.”



Imagem171  
Casa Stahl, Case Study House #22,  
exposição de sete minutos, Pierre  
Koenig, Los Angeles, 1960. Fotografia  
de Julius Shulman.

A Casa Stahl, mais conhecida por Case Study House #22, foi construída em 1960 em Los Angeles, Califórnia e é descrita por Koenig como um “ninho de águia”, pela sua conjugação entre a localização e as longas projecções da cobertura, conferindo ao edifício a aparência de um pássaro a levantar voo. Esta resultou de uma parceria entre a visão de Koenig e a superficial ideia que Buck Stahl lhe apresentou. Koenig (citado em Jackson, 2009, p.43) relembra que

o dono queria uma vista clara e desobstruída de 270 graus, e a única forma de o fazer foi como eu fiz. (...) Excepto à frente, que é sólida (...) a parte de trás é toda de vidro em 270 graus. Tem uma vista magnífica. É uma declaração imparcial. A vista é importante. É suposto a casa encaixar-se no ambiente e relacionar-se com ele. Não se vê a casa quando se está lá dentro, vê-se a vista e vive-se no ambiente, no exterior (...)



Imagem172

Casa Stahl, Case Study House #22, vista da área em vidro que dá para a piscina, Pierre Koenig, Los Angeles, 1960.

Na tentativa de acentuar esta experiência exterior, Koenig procura explorar e acentuar o carácter efémero da sua localização, permitindo por exemplo “que a água da piscina quase chegue às janelas dos quartos, obtendo uma interrupção do caminho que confere à terra um certo grau de desmaterialização.” (Jackson, 2009, p. 46) Os jogos de reflexos que a água potencializa conferem uma sensação de instabilidade e abertura a esta habitação e apesar da parede que separa os habitantes da entrada principal de acesso ser sólida e separar os quartos da face da rua e do local de estacionamento, a relação com o exterior era potencializada até pela organização interior que à excepção do quarto de vestir que é fechado, contemplava apenas uma parede divisória entre os dois quartos. Esta liberdade espacial permite usufruir, de qualquer ponto de vista da casa, da paisagem envolvente e até os equipamentos móveis foram cuidadosamente dispostos de modo a não interromper esta relação com o exterior.

Devido a esta relação tão próxima que Koenig preconiza, este fazia questão de, perante aqueles que consideravam as suas habitações muito expostas, explicar a sua percepção de qual seria a melhor forma de conciliar a privacidade com o mundo exterior, defendendo que nunca projectou uma habitação para o exterior ser transportado para o interior, mais sim o oposto.

As minhas declarações nunca são para dentro – olhe para a casa, olhe para a sua forma, olhe para o seu formato. Eu não faço isso. Eu olho para fora e as pessoas que estão no interior



Imagem173

Casa Stahl, Case Study House #22, área de refeições e convívio, vista de Hollywood, Pierre Koenig, Los Angeles, 1960.

projectam-se para fora, para o que as rodeia. É essa a minha atitude em relação ao edifício. (citado em Jackson, 2009, p.47)



Imagem174  
Casa Stahl, Case Study House #22,  
vista do interior do quarto para o  
exterior, Pierre Koenig, Los Angeles,  
1960.

Num reforço da posição que Koenig defende quanto à relação de comunhão entre interior e exterior, em 1953, este projecta a Casa Lamel, em Glendale na Califórnia, que cinco anos depois foi apresentada como a «Casa da Semana» no *Independent Star-News*. Margaret Stovall (citada em Jackson, 2009, p. 21) descreve-a constatando que apesar de ser uma da construção em aço e vidro “não há nada de frio nem pouco convidativa na casa contemporânea desenhada pelo Arquitecto Pierre Koenig, AIA”. Salienta ainda a sua capacidade de convivência com o envolvente natural conferindo-lhe um sentido de envolvimento muito além do confinamento doméstico tradicional. Pois, “a estrutura de 92m<sup>2</sup> encaixa-se no local cheio de carvalhos com toda a adaptabilidade de uma cabana de madeira, proporcionando um modo de vida interior-exterior que o seu antecedente pioneiro jamais conseguiria”. A inclinação do terreno

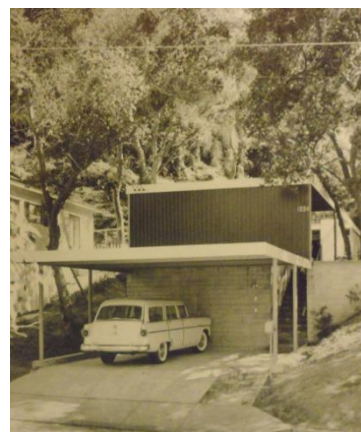


Imagem175  
Casa Lamel, vista da entrada  
principal, Pierre Koenig, Califórnia,  
1953.



Imagem1176  
Casa Lamel, perspectiva do exterior  
para o interior da estrutura e painéis  
dos pátios, Pierre Koenig, Califórnia,  
1953.

permite a projecção do lugar de estacionamento a um nível inferior para, ao nível principal, Koenig conseguir a diluição da distinção entre o espaço interior e o exterior, através da abertura do plano de forma a introduzir um pátio no terreno da estrutura. (Jackson, 2009)



Imagem177

Casa Lamel, pátio de entrada com as áreas de convívio e jantar ao fundo, Pierre Koenig, Califórnia, 1953.

A Casa Iwata, construída em 1963 em Monterey Park na Califórnia, sugere, aparentemente, um grande afastamento da leveza estrutural das suas habitações em aço e transparências, mas coerente com os seus princípios. Como constata Niel Jackson (2009, p.63), “o que realmente demonstra é que Koenig não se limitava e que cada projecto se ajustava aos pedidos do cliente.” Esta, em toda a sua extensão, à excepção das varandas, é caracterizada pelos longos braços verticais que a revestem. Estes simultaneamente protegem do Sol e preservam o habitante do mundo exterior. Numa perspectiva oposta à até então preconizada, Koenig conseguiu transmitir uma nova e intrigante sensação de hierarquia espacial,

(...) dos espaços mais flexíveis em baixo aos mais celulares em cima. (...) Assim, enquanto cada função específica de cada nível, e de certos elementos, podia ser reconhecida de fora, mantinha-se a relativa necessidade de privacidade. Isso era mais evidente, por exemplo, no nível de cima, onde a quantidade de braços verticais tornava difícil distinguir um quarto de outro, embora os painéis vazios em dois dos espaços sugerirem uma função diferente. (Jackson, 2009, p. 64)

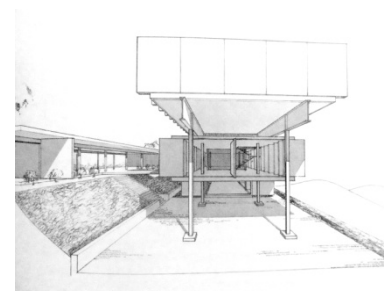
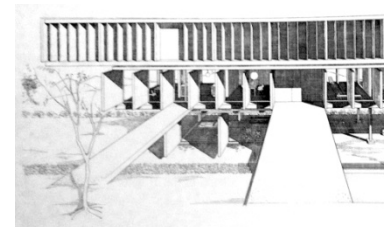


Imagem178

Casa Iwata, desenho em perspectiva sem a piscina e o estacionamento e desenho em perspectiva da estrutura, Pierre Koenig, Califórnia, 1963.



Imagem179  
Casa Iwata, vista da entrada axial que  
separa o estacionamento da piscina,  
Pierre Koenig, Califórnia, 1963.

Estes braços verticais, para além de serem a principal característica que define esta habitação em termos de privacidade, – quanto à relação de mediação entre o que podemos considerar espaços públicos e privados, exteriores e interiores – também a define quanto à protecção da luz solar. A localização dos braços verticais deve-se ao combinar entre o estudo, através de testes de modelos *héliodon*, da posição do Sol e projecção das sombras com a necessidade de diferentes graus de privacidade.



Imagem180  
Casa Iwata, vista pormenor dos  
braços verticais, Pierre Koenig,  
Califórnia, 1963.

Atendendo nas palavras de Neil Jackson (2009) somos capazes de compreender a natureza da preocupação sustentável de Koenig. Este reconhecia a necessidade de industrializar e pré-fabricar, assim como a importância da sustentabilidade, mas a industrialização e a pré-fabricação eram para muitos arquitectos um ideal a aspirar, e “para a indústria da construção doméstica,

um pesadelo”. Contudo, actualmente e no futuro cada vez mais, a sustentabilidade, caracterizada pelo recurso sucessivo que Koenig fazia da ventilação natural e da gestão solar, começa a ser ponderada mais seriamente pelas sociedades e governantes mundiais. Pois, o problema residiria mais ao nível da sociedade e das suas opções, do que propriamente dito pelas opções projectuais de projectistas como Koenig. Conforme Neil Jackson (2009, p.15) constata “Apenas aí poderia a Case Study House #22 ser mais conhecida devido à imagem de Julius Shulman de sete minutos de exposição do que pela arquitectura material de Koenig.” Contudo, relembrando o que David Jenkins (2004, p.12) escreveu sobre Koenig para o *The Architects’ Journal*, “ao ver o pêndulo pender para uma compreensão renovada das preocupações sociais e ambientais, podemos ver o trabalho de Koenig como um guia para os arquitectos mais jovens”.

O pragmatismo espelha-se nestas preocupações patentes nas obras de Koenig. Pela incorporação tanto de técnicas passivas, quanto activas de condicionamento e aproveitamento das condições que a localização da habitação proporciona. É a ideia que Dewey defende de interacção com a envolvente, uma concepção “da arquitectura como marco que filtra e regula os intercâmbios com o meio” (Ábalos, 2003, p.185) e que vai sem dúvida constituir “uma mudança paralela às mudanças culturais e técnicas” associando-se a uma “crescente sensibilidade ambiental concomitante à irrupção de novas tecnologias.” (Ábalos, 2003, p.185) Esta concepção prevê que a posição ecológica, apenas nas últimas décadas, vai ser apreendida no processo de definição da casa pragmática e que vai influenciar muitos projectista contemporâneos a procurar a sustentabilidade como método projectual, conforme analisaremos ao longo do último capítulo.

Podemos então concluir que a técnica e a materialidade pragmáticas, que até meados da década de 1940, ainda não tinham uma materialização construtiva. Cresceram através da sua implementação prática por projectistas como o casal Eames ou Pierre Koenig. Assim, o que só encontrávamos, pela primeira vez fluentemente, nas casas seleccionadas para o programa Case Study Houses, constituiu uma herança de valor para o futuro e que inclusive se revelou forte o suficiente para se expressar em 1984, através da síntese com uma fluência lírica única, da descrição que

Alejandro de la Sota faz do seu projecto habitacional para Alcudia (citado em Ábalos, 2003, p.187-188).

Segundo a biologia, o homem tende a possuir o seu próprio território. (...) Segundo a noção de intimidade, que lhe é própria, é necessário ocultar a sua actividade e o seu descanso. Se o homem se encerra-se na sua casa, consegue tudo isso, mas perde a natureza. Ele busca, então, uma forma de apreendê-la, senão totalmente, ao menos em parte. Surge então o pátio. Desde Pompeia, até Mies van der Rohe, e na Espanha nem se fala, temos o pátio: interno, se a casa dá para tanto, e adjacente, contíguo, cercado, senão chega a tanto. (...) Avistar o mar de todas as casas, proporcionar intimidade em todas elas. Pensou-se numa casa aberta, que convertesse o terreno, o jardim, em uma autêntica casa, coberta por buganvílias, trepadeiras... E sobre elas, o mirante-solário.

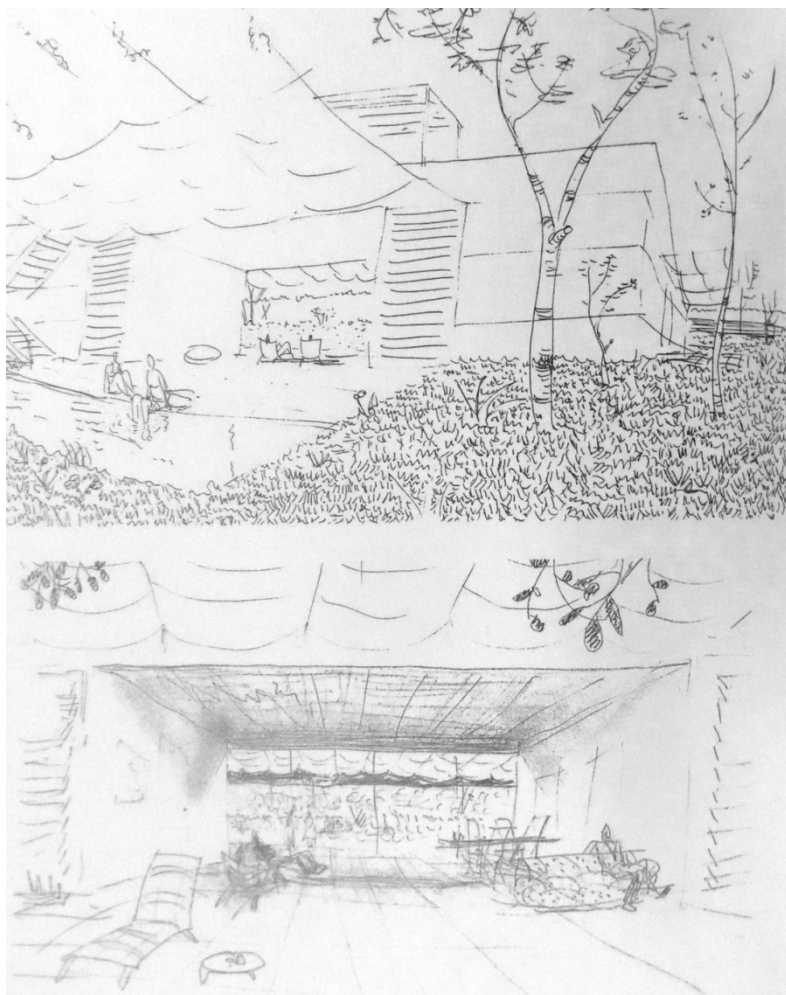


Imagem181  
Casas em Alcudia, Maiorca, esboços,  
Alejandro de la Sota, 1984.

Este revela aqui um conjunto de elementos estratégicos ao processo de mediação entre a esfera privada e a pública, conjugados com uma inteligente activação da memória. Como

Ábalos (2003, p.178) tão precisamente constata é impossível, ao entrar nas casas de Alcudia, não “sentir a brisa e o prazer das sombras e contra luzes de trás das gelosias”, não “pensar em como frente ao ar imaculado moderno, esta casa é uma verdadeira máquina de activar o ar fresco e sombreado das construções rurais tradicionais.” Esta casa tem o poder de “nos fazer sentir na pele o ócio da vida, a proximidade do mar e a sua intensidade hedonista”. Contudo, é de ter em conta que esta activação da memória não é um produto do acaso, mas da consciência técnica do projectista. Esta casa foi construída de forma consciente, a partir de mecanismos disciplinares da arquitectura mediterrânica, tais como

o terraço tradicional utilizado para obter privacidade e aumentar o rendimento da escassa superfície do terreno, a cobertura como solário e terraço sobre o mar, a organização planimétrica em torno a uma sala central cruzada, o uso de gelosias e painéis de correr, a piscina posicionada para provocar o movimento do ar e, como num eco marítimo, (...) os toldos e os parreirais, as árvores dispostas nos limites do terreno, para ao mesmo tempo delatá-lo e demarcá-lo.

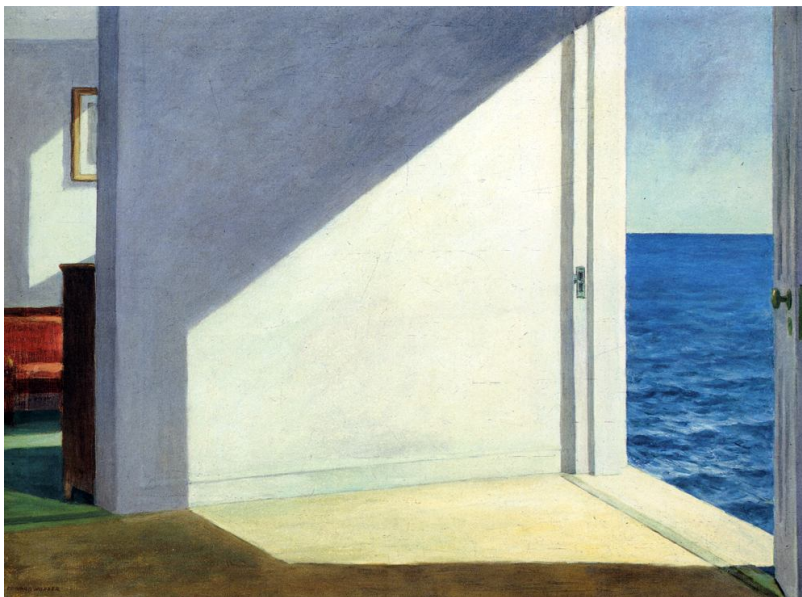


Imagem182  
*Quartos ao pé do mar*, Edward Hopper, 1951.

Todos estes elementos foram construídos e minuciosamente distribuídos para celebrar o que de melhor o pragmatismo emprestou ao projecto habitacional.

A Casa de Alcudia apresenta, assim uma arquitectura que “se desvanece na atmosfera” bem ao estilo pragmático. E que cumprindo a qualidade de harmonia com a natureza, reflecte o espírito que encontramos nas Case Study Houses, mas adoptando

uma atitude construtiva que, propositadamente, relaciona a leveza da memória tradicional mediterrânea com os processos construtivos do movimento moderno, que lhe permitem efectivar uma construção leve em pré-fabricados. Tal é o sentido e a força deste projecto, que surge numa época, 1984, que pode ser considerada posterior ao projecto moderno e ao auge da forte coerência interna com propósitos éticos coesos que o regiam. Este já foi ultrapassado pelo pensamento pós-moderno, que prescinde de alguns destes elementos para valorizar outros, como iremos analisar no próximo capítulo.

### 2.3. As mega-estruturas *versus* a valorização da pré-existência: a conexão e os fluxos transitórios: o Movimento Pós-Moderno e os Radicais

Não tem sentido livrarmo-nos do passado para pensar apenas no futuro. Até o facto de nisto se acreditar é já uma ilusão perigosa. A oposição entre o futuro e o passado é absurda. O futuro não nos trás nada, não nos dá nada; somos nós que, para o construir, lhe temos de dar tudo, até a nossa vida. Mas para dar, é necessário possuir, e nós não possuímos outra vida, outro sangue além dos tesouros herdados do passado e dirigidos, assimilados, recriados por nós. Entre todas as exigências da alma humana, nenhuma é mais vital que a do passado. Simone Weil, *A Primeira Raiz* (1949, citada em Portoghesi, 1985, p. 45)

Como tão assertivamente Jean-François Lyotard identifica, em *La condition postmoderne* (1979, citado em Portoghesi, 1985, p.17), a partir da segunda metade do século XX a “hipótese de trabalho é a da mudança de estatuto do saber, à medida que as sociedades entram na época pós-industrial e as culturas na época pós-moderna.” Esta passagem ficou marcada pela ênfase na fragmentação, que viria a substituir a alienação do sujeito que caracterizou o moderno, e pelo forte espírito de revisão crítica que impulsionará a grave ruptura ideológica para com os valores defendidos durante a primeira metade do século XX. É nesta base que o pós-modernismo se diferencia de outras formas culturais.

Expressando-se através das mais variadas formas, a ideologia pós-moderna vai alterar a sociedade política, económica e culturalmente, atingindo, por consequência também, a produção artística, de design e arquitectónica, exercendo um irremediável impacto no habitar e na definição de exterior e interior, de público e privado. Não é por acaso que o marco histórico que Charles Jenks apontou, em *The Language of Post-Modern Architecture* (1977), como a morte do Movimento Moderno, seja a demolição de um edifício que, não só representava um espaço construído a partir do ideal moderno de uma unidade habitacional, como também reproduzia no seu interior o sistema de “ruas” de serviços que não contemplava a atribuição de diferentes escalas de privacidade aos diferentes espaços. Este era composto por corredores anónimos, sem qualquer referência ou signo. Eram elementos meramente distributivos, sem qualquer tipo de



Imagem183  
Pruitt-Igoe, imagem da demolição do complexo habitacional, Minoru Yamasaki, St. Louis, Missouri, EUA, 15 de Julho de 1972.

elementos de mediação que atribuíssem uma escala de privacidade entre os alojamentos privados e os serviços públicos. Estes favoreciam a completa ausência de privacidade e de certa forma, podemos mesmo dizer que a racionalidade e exposição das ruas da cidade foi forçada ao interior e à domesticidade que tradicionalmente regue as vidas privadas.



Imagem184  
Unidade de habitação de Marselha,  
"Rua" de serviços, Le Corbusier,  
França, 1946 a 1952.

Assim, a partir da década de 1960, os projectistas serão, cada vez mais, os precursores de uma nova sensibilidade, questionando todo o tipo de intervenções preconizados pelos CIAM e pela Carta de Atenas. Estes defendem, como explica Paolo Portoghesi (1985, p.22), que

Seria necessário, através do trabalho de toda uma geração de arquitectos e historiadores que se aprende-se a «ler os países», a ler e a interpretar os bastidores urbanos, os conjuntos espaciais criados por sub-posição de sucessivas intervenções e as paisagens agrárias a partir do trabalho do homem, para que todo o valor de uma produção emergisse, valor da cidade e da paisagem em si, (...).

Para a generalidade destes projectistas não é aceitável a destruição da forma urbana pré-existente e a remoção das comunidades instaladas, numa completa desconsideração pela herança histórica. Que, principalmente, na Europa, dotava o projecto arquitectónico de um conhecimento prévio sobre um conjunto bastante eficaz de elementos de mediação habitacional, que poderiam ser utilizados novamente ou reinterpretados à luz dos conhecimentos da época.

Um conjunto de estudos urbanos e sociológicos criticando os efeitos nefastos e as consequências do urbanismo moderno, começaram assim, a moldar o pensamento da sociedade e dos projectistas. Alertando-os não só para uma maior consciência do património cultural e ambiental, como para a necessidade de recorrer a este património na procura de soluções para colmatar a exposição descontrolada dos ambientes privados e domésticos face ao espaço público.

Um dos principais instrumentos que vai ser recuperado do património cultural é de compreensão popular e parecia ter sido negado aos projectistas modernos. A referência à memória colectiva vai ser, assim, uma ferramenta recorrente nos projectos pós-modernos. Na medida em que a natureza dialogante, entre os novos edifícios e os ambientes em que surgem, é fundamental, seja num ambiente de periferia ou no dos centros históricos. (Paolo Portoghesi, 1985)

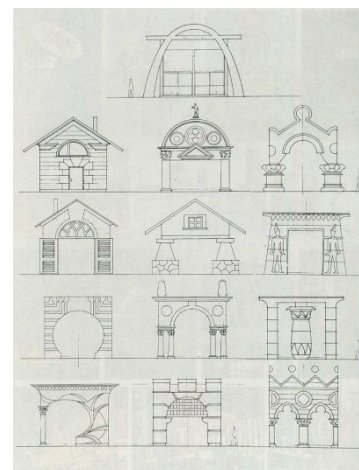


Imagem185  
Projectos de fachadas ecléticas,  
Robert Venturi, 1977.

Estudo efectuado a partir da história da arquitectura, que Venturi considerava uma fonte inesgotável de símbolos.

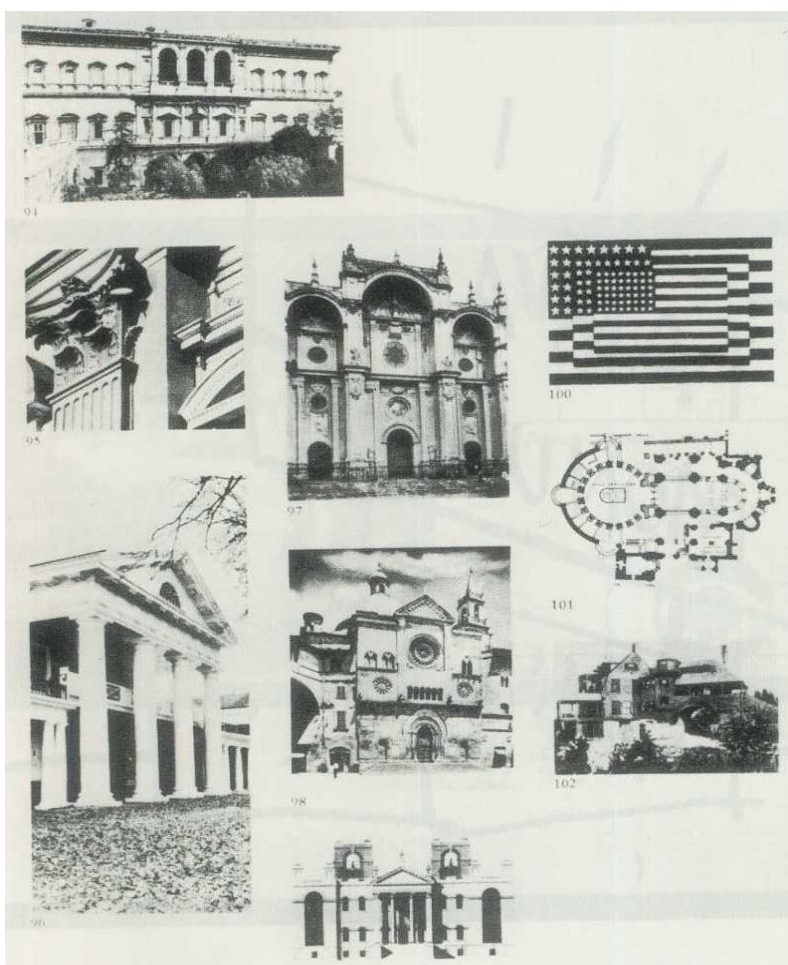


Imagem186  
Estudo comparativo, página do livro  
*Complexity and Contradiction*, s.d.

Como chegar a um efeito de tensão pela sobreposição e justaposição, recurso à memória histórica.

Assim, e da pluralidade projectual que marcou esta época destacaremos algumas das atitudes que mais se revelam

pertinentes ao contexto da evolução da relação de mediação entre os espaços que são considerados públicos ou privados, interiores ou exteriores. Procurando clarificar alguns dos conceitos que imperaram durante esta época e que antecederam o contexto do século seguinte. Autores como Charles Moore, Paolo Deganello ou Hundertwasser vão contribuir significativamente para a produção projectual e vão relembrar-nos da importância da privacidade que Louis Kahn defendia.

(...) devemos reflectir sobre o grande acontecimento da arquitectura, quando as paredes se separaram e as colunas apareceram. Foi um acontecimento tão feliz e intelectualmente tão maravilhoso que dele deriva quase todo o nosso viver arquitectónico. (...) A parede circundou-nos por muito tempo, até que o homem, fechado nesta, sentindo uma nova liberdade, quis espreitar para fora. Teve muito trabalho para abrir uma passagem. A parede lamentou-se: «Apenas te quis proteger.» E o homem replicou: «aprecio a tua fidelidade, mas sinto que os tempos mudaram.» A parede estava triste, mas o homem fez algo de bom. Realizou a abertura de forma graciosamente cuidada enaltecendo, assim, a parede. A parede ficou muito contente com o seu arco e, cautelosamente, fez-se ombreira. A abertura passou a ser parte da parede... A arquitectura cria a sensação de um mundo dentro de outro mundo e atribui essa sensação ao quarto. Experimentai, quando vos encontrais no mundo exterior, pensar num belo quarto, (...) Todas as vossas sensações de exterior vos abandonaram. (Kahn citado em Portoghesi, 1985, p.86-87)

Kahn procura sucessivamente através dos seus escritos relembrar o homem e os projectistas da necessidade que este tem de se sentir protegido face ao meio exterior. Este lembra-nos a necessidade de recuperar sistemas de mediação entre o espaço público e o privado tão simples e tradicionais como os conceitos de parede e quarto, que o Movimento Moderno havia praticamente renegado até ao desaparecimento.

Os projectos de Charles Moore, por exemplo, encontram a sua motivação e o seu desenvolvimento no conceito de lugar. Entendido “não como um simples resultado de uma operação aritmética”, mas “como conclusão de um processo de apropriação no qual a arquitectura dá o valor de um rito.” Como descreve Alberti, sobre algumas das primeiras casas de Moore, estas têm um «coração» que se materializa sob a forma de um “quiosque ou,



Imagem187  
Kresge College, entrada vista do interior para o exterior, Charles Moore, U. C. Santa Cruz, Califórnia, 1972 a 1974.

melhor, num baldaquim, separável do resto da estrutura e sustido por quatro pilares de madeira” estas procuram, aderindo melhor à vida moderna, substituir o arcaico centro contemplativo da lareira. Entorno deste novo centro, Moore constrói um espaço de excepcional variedade de desenvolvimentos “é um espaço envolvente que se dilata em altura e profundidade com as contínuas pulsações, um espaço de percurso condicionado aos movimentos do corpo humano, organizado muitas vezes como um conjunto de bastidores de rua. A arquitectura circunda o corpo”. (Portoghesi, 1985, p.97) A partir da descoberta deste centro vital do espaço habitado e da função das paredes internas como diafragmas desenhados pela luz, Charles Moore consegue dar forma ao mais específico dos seus elementos compositivos, a parede forrada. Esta é a origem quer do espaço interno, quer do externo, e é o elemento fundamental para consentir a recuperação, para além de qualquer evocação naturalista, do espaço das ruas e da amplitude conseguida de um modo magnífico ao longo do projecto Kresge College.

Como numa rua de uma cidade medieval, o espaço é aqui definido como uma série de bastidores colocados de maneiras diferentes, cada um, num determinado ponto do percurso, torna-se um pano de fundo em relação ao primeiro plano, construído por outros. Em alguns dos bastidores desenvolvem-se em contraponto dois ritmos sobrepostos, o das janelas retalhadas sobre o fundo e o dos diafragmas forrados das galerias que unem os dois planos. O resultado – também pela consonância dos elementos arquitectónicos verticais, ocorrentes em séries variáveis, com os troncos altíssimos das árvores definindo a paisagem – deve considerar-se entre os mais validos e ricos em virtualidade de desenvolvimento de toda a produção arquitectónica que nasce da abandonada ortodoxia do movimento moderno. (Portoghesi, 1985, p.85)

Este sistema construtivo riquíssimo em elementos de mediação é composto, quer por galerias quer por planos que se encontram e desencontram formando passagens. Moore fez desta Faculdade residencial, construída no interior de densos bosques, um conjunto coeso e capaz de respeitar diferentes graus de privacidade, integrando simultaneamente uma residência estudantil, salas de aula comuns e os vários edifícios de serviços.



Imagem188  
Kresge College, pátio central e áreas comuns, Charles Moore, U. C. Santa Cruz, Califórnia, 1972 a 1974.

Numa perspectiva mais abrangente, vamos agora salientar um projectista que sempre procurou responder sobre o contexto da sua época, revelando uma versatilidade inovadora. Membro fundador do Escritório de Arquitectura Radical Archizoom Associati, Paolo Deganello é uma personalidade incontornável quando falamos da reacção aos valores preconizados pelo Movimento Moderno. Através das suas palavras é clara a sua posição face a qualquer tipo de imposição normativa que o Movimento Moderno possa ter tentado instaurar.

A arquitectura, o desenho da cidade e a tipologia nunca podem ser tidas como imposições ideológicas ou normativas, criadoras por si próprias de formas de existência. Se uma comunidade não vive ainda no fluxo dos eventos, não há claustro ou falanstério ou patamar que a possam evocar ou materializar. Mas se a comunidade já existe, já procura nas fendas e nos vazios dos percursos funcionais das metrópoles o seu espaço concreto para viver. Então a investigação tipológica é evocação, denominação, representação e valorização do que já vive pacatamente, como hóspede em carapaças estranhas e hostis.” (Paolo Deganello e Alberto Magnaghi, 1983, citado em Milano, 2009, p. 14)

Coerente com os seus princípios a sua vasta e relevante obra produzida constitui uma resposta cuidada a cada problema projectual, sem nunca tentar impor qualquer tipo de solução *standard*. De entre a sua produção projectual vamos destacar dois momentos que revelam formas distintas de encarar o projecto e nomeadamente as noções de privacidade e de relação espacial entre o interior e o exterior.

O primeiro momento surge em 1970, com o projecto *No-Stop City*, que é assinado pelo grupo Archizoom, do qual, como já destacamos, Paolo Deganello era parte integrante. Esta muito “mais de que uma hipótese de cidade do futuro, foi o resultado de uma profunda pesquisa sobre os novos fenómenos urbanos e sobre as mudanças socioculturais da sociedade capitalista” (Milano, 2009, p.23) Este projecto sugere uma mudança radical daqueles que são os nossos sistemas de mediação e noções habitacionais vigentes. Ao propor o conceito de uma arquitectura como invólucro climatizado, praticamente infinito, e capaz de conter qualquer noção de habitar e de se adaptar a qualquer que sejam as necessidades de privacidade que o habitante traga consigo, Paolo Deganello e os Archizoom vão revolucionar o conceito de habitação.

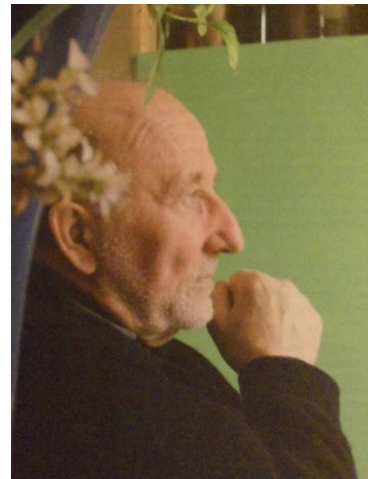


Imagem189  
Paolo Deganello, Pádua, s.d.

n. 1940

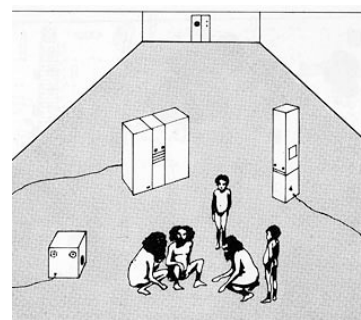
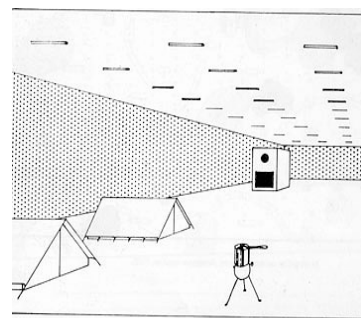


Imagem190  
*No-Stop City*, duas soluções de sistematização do ambiente interior construídas na base da coexistência entre o primitivismo e a tecnologia, Archizoom, s.d.

“Enquanto espaço vazio *No-Stop City* torna-se o lugar de um ideal de vida que o habitante traz consigo próprio. Neste espaço vazio e climatizado, é o objecto ou o sistema de objectos com que o habitante o ocupa que constitui o seu universo habitado.” (Milano, 2009, p.24) Procurando anular a noção de continuidade espacial entre o interior e o exterior, preconizados durante o Movimento Moderno, este invólucro, tem assim a particularidade de, pelo interior, o exterior nunca ser perceptível. Não há projecto e é quebrado qualquer sistema regularizador do habitar e do bom gosto, não existem quaisquer regras às quais os habitantes estejam submetidos, apenas existe o acumular contínuo de diferentes experiências e vivências, que enriquecem por si só a qualidade espacial. O projecto arquitectónico numa total liberdade de escolha sobre os meios de mediação entre público e privado, deixou de se “auto propor enquanto regra e representação da forma de habitar, como aconteceu no Moderno, por exemplo, com o *existenzminimum*”. (Milano, 2009, p.121) Segundo a ideologia por detrás da *No-Stop City* “a arquitectura não nos deve dizer como devemos viver, mas deve propor-se como disponibilidade infinita de projectação e invenção de modalidades diversas de habitar.”



Imagem191  
*No-Stop City*, três formas possíveis de utilização do contentor, Archizoom, 1969.

O segundo momento que iremos destacar consiste numa habitação privada, projectada posteriormente à dissolução dos Archizoom, a Casa Romeo, em Caminiti, Varano. Projectada e construída entre 1988 e 1998, a Casa Romeo é o resultado da procura de integrar uma nova construção na pré-existência, associando-lhe todos os valores latentes que pudessem contribuir para o enriquecimento dos laços com a habitação.

(...) procurei levar para dentro daquela casa a sua história, a ligação fortíssima que ela tinha à sua terra, a sua luz, as suas mobílias, as suas cores. Projectei e expandi o espaço interior para o exterior através de uma *bow window* (...). A casa é um “fato feito à medida”, nunca um modelo arquitectónico imposto para outro habitar, mas um encontro entre a cultura de quem habita e de quem é chamado a desenhar a habitação. (Deganello citado em Milano, 2009, p. 374 e 377)

Recuperando um elemento de mediação com o exterior tradicional, o arquitecto Paolo Deganello, recorre a uma *bow window* – que apareceu pela primeira vez no século XVIII na Inglaterra – para projectar o espaço interior para o exterior, enquanto simultaneamente preserva a intimidade dos habitantes, ao não rasgar amplas paredes de vidro, como acontecia durante o Movimento Moderno.

Assim, e ainda dentro das vertentes ideológicas que marcaram a disciplina projectual a partir da segunda metade do século XX, destacamos ainda uma ideologia que se assume pelo seu carácter controverso, mas pertinente. No cenário de produção fecundo que foi o pós-moderno, surge um pintor à margem das regras convencionais e que se introduz no universo projectual. Este defende valores como a sustentabilidade nas habitações e preconiza a mediação entre o Homem e o mundo exterior através da natureza, que na sua opinião, é o mediador e unificador destes. Todo o seu trabalho deve ser lido à luz principalmente dos seus manifestos e da sua teoria de *As Cinco Peles* – a primeira pele é a Epiderme, a segunda é o Vestuário, a terceira é a Casa do Homem, a quarta é o Meio Social e a Identidade e por fim a quinta pele é o Meio Global, composto pela Ecologia e a Humanidade – que segundo ele devem ser tidas em conta quando os projectistas concebem os diversos elementos que medeiam as relações de transição espacial entre interior e exterior. Friedensreich Hundertwasser é um pintor apaixonado pela beleza do universo, que dedica a sua vida às acções e manifestos reaccionários,



Imagem192  
Casa Romeo, vista do exterior,  
Caminiti, Varano, 1988 a 1998.



Imagem193  
Casa Romeo, vista do interior,  
Caminiti, Varano, 1988 a 1998.

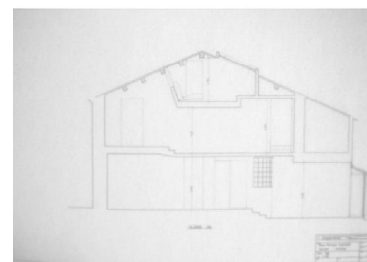
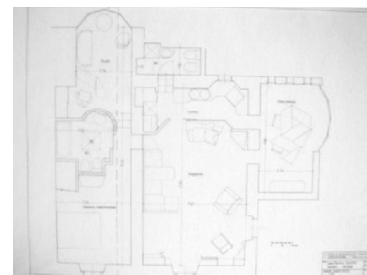


Imagem194  
Casa Romeo, planta e secção do  
projecto de construção, Caminiti,  
Varano, 1988 a 1998.

assim como a trabalhar no que ele próprio define como “médico da arquitectura, a recomendar vivamente a temperança ecológica” (Restany, 2004, p.8)



Imagem195 | 196

Fotografia da intervenção na Via Manzoni, projecto árvore-locatária, Hundertwasser, Trienal de Milão, 1973.

Hundertwasser planta doze árvores-locatárias nas janelas de uma das mais nobres fachadas da via Manzoni e interrompe a circulação de trânsito.

Hundertwasser nasceu em Dezembro de 1928, na cidade de Viena e assistiu com onze anos de idade, em 1939, à segunda Guerra Mundial. Todas as consequências que atingiram o cenário europeu destes tempos contribuíram para a sua formação pessoal e profissional, que assumidamente se mistura. A produção de Hundertwasser, vai defender a preconização de valores de sustentabilidade que até aos dias de hoje influenciam muitos projectistas, ainda que de forma mais subtil ou tecnológica que a posição de Hundertwasser. Para melhor compreendermos as atitudes projectuais deste autor é necessário, em primeiro lugar compreender as suas posições ideológicas, expressas nas mais variadas formas que vão desde os manifestos, às pinturas, aos *happenings* ou *performances* e até às intervenções arquitectónicas e de design.

Em 1958, Hundertwasser publica o *Manifesto do Bolor Contra o Racionalismo na Arquitectura*, uma das primeiras vezes em que assume uma posição contra os valores do Movimento Moderno. Contudo seriam necessários esperar dez anos para em matéria de sociologia do habitar Hundertwasser esclarecer os seus princípios e ideais. O manifesto *Los von Loos – Longe de Loos* – vai contestar a posição que Adolf Loos defende no livro *Ornamento e Crime*, escrito em 1908, na mesma cidade de Viena, levantando alguns pontos que não só são pertinentes como

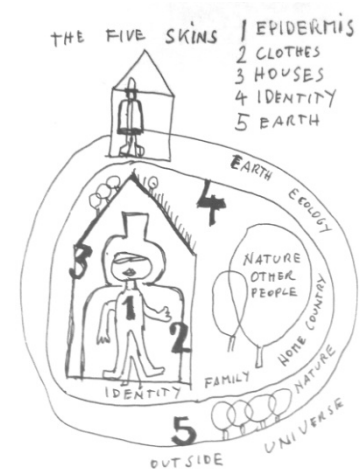


Imagem197

As Cinco Peles do Homem, Hundertwasser, desenho a tinta, 29,7x20,9cm, Viena, 1998.

relevantes no âmbito das opções que, posteriormente, Hundertwasser adoptaria para colmatar a falta de relações de mediação entre a cidade – espaço exterior – e as habitações – espaço interior, e esclarecem a sua opinião sobre o projecto moderno.

A repreensão que Hundertwasser faz a Loos é (...). Os ornamentos estereotipados do Jugendstil eram seguramente uma mentira, não eram um crime. Despidas de todo o ornamento, as casas não se tornam por isso mais sinceras. Loos poderia ter substituído o ornamento estéril por uma vegetação viva. Não o fez. Exalta a linha recta, factor diabólico do stress mortal dos habitantes. Perante tal arquitectura só há duas soluções: boicotá-la ou transformá-la. (Hundertwasser citado em Restany, 2004, p.26)

Hundertwasser acreditava que a arquitectura racionalista tinha adoptado cegamente a sua mensagem como um credo e que seria necessário, agora, por oposição, tranquilizar os habitantes e suscitar neles “o desejo de usar o seu direito de janela”. (Restany, 2004, p.8)

Assim, no seguimento destes manifestos e num culminar das suas ideologias e práticas, em 1972, Hundertwasser publica o manifesto *O Teu Direito de Janela – O Teu Dever de Árvore*, no qual defende que o “homem, se quiser permanecer em harmonia com a natureza, deve tomar consciência do seu direito mais inato: o direito individual ao arranjo da fachada da sua casa.” (Restany, 2004, p.8) Hundertwasser defende ainda que “a natureza livre deve crescer por todo o lado (...) Aquilo que é paralelo ao céu pertence à natureza – as ruas e os telhados devem ser cobertos de madeira – nas cidades deverá poder respirar-se novamente o ar da floresta” (citado em Restany, 2004, p.27)

A sua ideologia conjugada com a actividade de pintor e de gravador, assim como com as múltiplas campanhas ecológicas, impulsionam Hundertwasser a conceber mais de cinquenta projectos e modelos de novas construções, de reabilitações de estruturas e de *redesign* de fachadas. Hundertwasser utiliza frequentemente o termo *redesign* para descrever o seu trabalho, quer a nível das intervenções nas fachadas e exteriores quer nos interiores. Curiosa é a utilização deste mesmo termo por parte do pós-moderno italiano Alessandro Mendini, por volta de 1975, para definir a sua intervenção nas peças de equipamento modernas e de produção industrial dos anos 50.



Imagem198  
Casa Hundertwasser, fachada vista da rua de entrada com janelas com diferente expressão, Hundertwasser em colaboração com os arquitectos Josef Krawina e Peter Pelikan, Viena, 1983 a 1986, fotografia de 2010.

Aplicação do manifesto *O Teu Direito de Janela – O Teu Dever de Árvore*.



Imagem199  
Poltrona Proust, Alessandro Mendini, Cappellini, 1978.

Um dos seus principais projectos de Hundertwasser revela-se sob a forma de um conjunto habitacional social, para a esquina da Löwengasse, que lhe é confiado pela Câmara de Viena. A Casa Hundertwasser construída, entre 1983 e 1986, em conjunto com os arquitectos Josef Krawina e Peter Pelikan, assim como com inúmeros e variados mestres artesãos, vai ser um testemunho dos seus ideais e é, de facto, rica em ensinamentos. Como Pierre Restany (2004, p.45) constata, este projecto foi encomendado a Hundertwasser porque os dirigentes do município de Viena não desejavam “um arquitecto, mas um mercador de felicidade”, queriam encomendar-lhe “uma série de espaços felizes.” Este projecto possui um conjunto de pormenores que se revelam fundamentais ao sucesso que esta habitação ainda hoje tem. Hundertwasser vai activar as memórias dos habitantes e construir um conjunto de elementos arquitectónicos de mediação que constroem a imagem deste edifício familiar. Estes elementos vão desde os alinhamentos irregulares das janelas, à integração espacial das árvores, à mistura colorida das linhas ondulantes dos seus planos urbanísticos, às cúpulas bolbosas, à entrada principal que é composta por um pórtico com colunas que sustentam uma grande abóbada e aos corredores que são passagens interiores enérgicas, com um chão desigual e paredes de reboco onduladas, onde o acabamento é substituível e está pronto a receber os *graffiti* de crianças e adultos. A integração dos habitantes no processo de construção dos espaços públicos, ou semi-públicos, confere-lhes um sentido de identificação pessoal único, que concorre para a preservação da qualidade espacial.



Imagem200

Casa Hundertwasser, habitação social, Hundertwasser em colaboração com os arquitectos Josef Krawina e Peter Pelikan, Viena, 1983 a 1986.

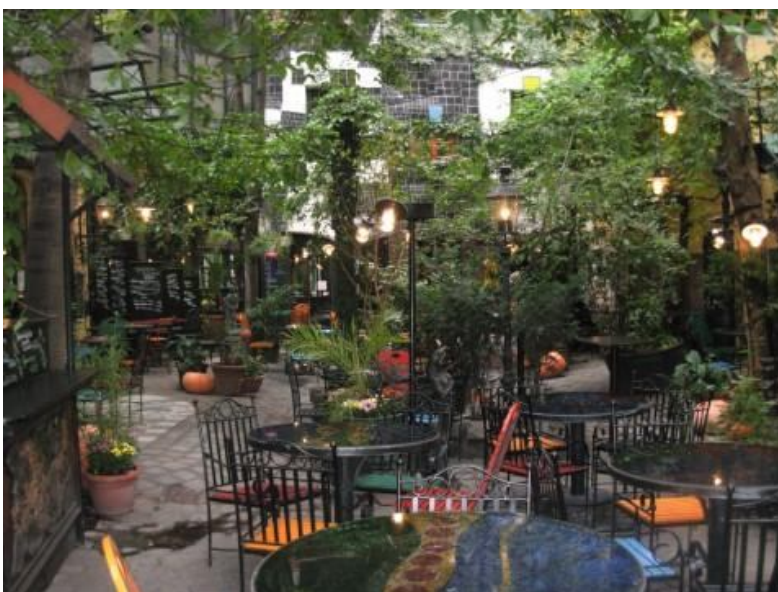


Imagem201

Casa Hundertwasser, esplanada de café interior, Hundertwasser em colaboração com os arquitectos Josef Krawina e Peter Pelikan, Viena, 1983 a 1986, fotografia de 2008.

Hundertwasser considerou ainda a existência de equipamentos colectivos, à semelhança das unidades habitacionais do movimento moderno, contudo a forma como estas estão projectadas e inseridas no programa construtivo é completamente oposta. Estes contemplam um percurso mais intimista que activa o sentimento de pertença por parte dos seus moradores. São diversos os terraços-jardim arborizados e públicos, que medeiam a ligação entre a cidade, os apartamentos e as restantes áreas públicas de serviços. Estes terraços-jardim são directamente acessíveis pelos apartamentos situados por baixo, formando uma espécie de varandas-bosque. A Casa Hundertwasser apresenta-se, assim, como uma aldeia vertical, onde cada alojamento é personalizado por uma cor própria e pelo tratamento exterior das janelas. Esta respeita a personalidade de cada habitante, mas assegura um todo coeso e harmonioso que faz com que “as pessoas se sintam verdadeiramente em casa.” (Restany, 2004, p.45)

Dos cinquenta apartamentos construídos, todos estão ocupados e tipologicamente repartem-se em cinco grupos de habitações com áreas distintas e que variam entre os 40m<sup>2</sup> e os 148,59m<sup>2</sup>. Esta habitação social é ainda hoje um sucesso e a procura de apartamentos é seis vezes superior à oferta. No dia da sua inauguração, para além dos seus novos moradores, cerca de setenta mil visitantes fizeram questão de, no dia 8 de Setembro de 1985, conhecerem esta inovadora forma colectiva de habitar.



Imagem202  
Casa Hundertwasser, espaço semi-público e público, rua interior com serviços e ponte superior de ligação entre divisões superiores, Hundertwasser em colaboração com os arquitectos Josef Krawina e Peter Pelikan, Viena, 1983 a 1986, fotografia de 2006.

Área de comércio e restauração.

Imagem203  
Casa Hundertwasser, pormenor da fachada, Hundertwasser em colaboração com os arquitectos Josef Krawina e Peter Pelikan, Viena, 1983 a 1986, fotografia de 2009.

A segunda metade do século XX vai, assim, corresponder à procura das mais variadas respostas formais e construtivas, na

tentativa de responder, não só às necessidades humanas e habitacionais do presente como também procurando preparar e influenciar as mentalidades futuras, principalmente, no que diz respeito à consciência ambiental e de como ela pode e deve prestar um importante contributo à mediação entre as nossas habitações e a exposição ao mundo exterior. Pois, apesar da variedade de respostas que encontramos, existe um denominador que parece ser cada vez mais comum à medida que nos aproximamos do século XXI, este é a introdução do factor sustentabilidade. Através dos mais variados modelos urbanos, simultaneamente expansivos e coesivos, os projectistas estudam a complexidade dos paradigmas do século XXI, para serem capazes de criar novos equilíbrios entre o natural e o artificial. Adaptando-se simultaneamente aos novos contextos sociais, culturais, políticos e económicos. Contudo, e apesar das bases do pensamento contemporâneo serem um produto da evolução que até aqui temos vindo a analisar, ao longo de todos os capítulos, a consciencialização projectual, para factores tão relevantes como a sustentabilidade, apenas recentemente, e muitas vezes de forma parcial, começam a integrar a cultura urbana e a cultura projectual. Incorporando-se como um conjunto de investigações e propostas, que oscilam frequentemente entre bem sucedidas e desarticuladas da realidade, reunidas sob a epígrafe publicitária de «A cidade sustentável».

O cenário contemporâneo do século XXI e a multiplicidade comportamental que contribui para a rápida mutação das cidades urbanas, das nossas exigências dos espaços habitacionais e do nosso entendimento dos limites entre espaço público e privado, exterior e interior, vai constituir o tema principal daquele que será o último capítulo.

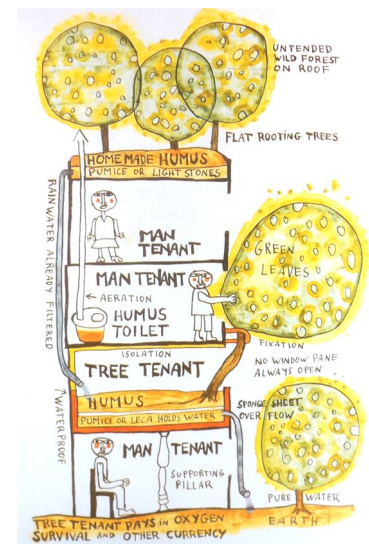


Imagem204

Esquema da dinâmica entre interior e exterior de uma habitação, primeiro esboço de uma árvore-locatária, Hundertwasser, desenho a tinta, 29,7x20,9cm, Viena, 1998.



## Capítulo III

### As complexidades dos paradigmas da contemporaneidade

#### 3.1. A multiplicidade comportamental e a mutação da relação com a cidade

“A colagem e as metáforas textuais, que suplementaram a metáfora predominante moderna da máquina (no início de século XIX), por sua vez, estão agora a ser suplantadas por outras metáforas, indicativas da actual compreensão da cidade e da cultura.” (Ellin, 1996, p.3, tradução livre)

As questões formais que dominaram quer a primeira, quer a segunda metade do século XX, não serão o único factor relevante para o desenvolvimento da nova linguagem do século XXI. Esta herdará o seu legado de preocupação social e valores como a sustentabilidade, contudo procura conciliá-los com a luta por se posicionar no seio de novas sociedades dominadas pela afirmação de lógicas mercantilizadas e mediatizadas da realidade. Um factor a ter em conta deve ser o modo como o habitar e os seus sistemas de mediação espacial eram simultaneamente determinados e determinavam a experiência da realidade concreta, até ao século XXI, e que agora vão, insubmissamente, ser postos em causa pela sociedade em geral, que apresenta necessidades novas e específicas da contemporaneidade, assim como pelos projectistas. (Thackara, 1988)

A cada dia que passa as nossas cidades sofrem profundas transformações – demográficas, sociais, culturais, políticas, económicas e por consequência arquitectónicas – cujo processo evolutivo por acumulação, já remonta ao início da industrialização. O espaço urbano tem vindo a dilatar-se vertiginosamente, desde o



Imagem205

Vista aérea da cidade de Chicago, dilatação do espaço público, rede de transporte, EUA, actualidade.

início do século XIX, na tentativa de conter todas as consequências que a industrialização despoletou. Contudo esta, expansão do território urbano, já não acontece apenas em termos geográficos, mas também na procura de novos modelos e dimensões que caracterizem e qualifiquem o espaço da cidade, apesar da multiplicidade comportamental que contém e que deriva do constante fluxo migratório. Como já constatamos anteriormente, através do recurso à teoria da proximidade no capítulo 1.1, a confluência de diferentes proveniências culturais, e portanto necessidades e expectativas, num mesmo local físico, levantam um conjunto de questões que se tornam difíceis de solucionar ao nível do projecto arquitectónico. Tal facto, actualmente, conduz ao emergir de um conjunto de novas questões que afectam a relação do indivíduo, quer como entidade singular quer como colectiva, com o espaço de transição entre a urbe e os espaços considerados interiores e privados.



Imagem206  
Transitoriedade, fluxos migratórios,  
passagem do tempo, fotografia de  
Abel Andrade, 2010.

A nova cidade contemporânea ao apresentar-se em constante mutação é desenvolvida pelas necessidades, de uma nova geração social e de projectistas. Marcados pelas características herdadas quer do moderno, quer dos vários movimentos pós-modernos, estes vão agora procurar criar uma nova linguagem representativa dos valores que nos são mais caros, como a sustentabilidade, ecologia ou a responsabilidade social. Assim, a produção projectual do século XXI enfrenta um conjunto de problemáticas que, simultaneamente, vão moldar e serem moldadas, revelando-se fundamentais ao seu

desenvolvimento. O cenário contemporâneo é hoje o produto do acumular ideológico, teórico e projectual que se seguiu às consequências da industrialização e cujo teor e relevância evolutiva, já tivemos a oportunidade de exemplificar nos capítulos anteriores.

O projecto contemporâneo é, neste contexto, o herdeiro de um conjunto de fortes concepções, ideológicas e construtivas, que levam os projectistas a formalizar o espaço habitável através da exploração diferentes dualidades, tais como: aberto e fechado, interior e exterior, distante e próximo, inovação e pré-existência, material e imaterial ou divergente e convergente. É esta multiplicidade de opções que vai caracterizar o projecto contemporâneo e reflectir-se nas experiências que o habitar actualmente nos proporciona. As actuais características do habitar contemporâneo e as consequentes opções que os projectistas assumem para efectuar a mediação entre o espaço público e o privado vão progredir a partir da transformação radical que ocorreu no início do século XX. Os projectistas começaram a pensar o espaço habitável a partir de uma perspectiva inversa à convencional, ou seja do interior para o exterior, como já pudemos constatar nos capítulos anteriores. Assim, o espaço interior da habitação numa directa ligação com o exterior, vai cada vez mais se transformar num espaço fluido e orgânico que se adapta aos movimentos dos seus habitantes e à morfologia do seu corpo. Estes conceitos dão origem a uma exploração da continuidade espacial, não só do ponto de vista preconizado pelo movimento moderno, mas também a partir de projectos impulsionados pela fragmentação, transitoriedade e mutação que se iniciaram como consequência da instabilidade que marcou principalmente o



Imagem207

*Love Me Tender*, importância da consciência corporal, Didier Fiuza Faustino, Mesarchitecture, 2009.

“*Love Me Tender* procura fazer o corpo consciente dos seus gestos mais comuns. O corpo toma posse do espaço no qual deixa a sua marca. Viver transforma-se num pequeno, mas real, ataque, uma forma de assinalarmos o nosso território.” (Mesarchitecture, 2009, tradução livre)

Imagem208

Unidade habitacional, *Chalkhill Estate*, Brent, North London, actualmente este complexo em particular já foi demolido.

Herança de projectos de grande escala habitacional que marcam os espaços urbanos contemporâneos, geográfica e psicologicamente. Geralmente zonas habitacionais como *Chalkhill Estate* (desenvolvido de 1920 a 1960), contemplam altas taxas de criminalidade, devido a inúmeros factores, de entre os quais destacamos a alta taxa demográfica por m<sup>2</sup>, as fracas condições habitacionais e a falta de planeamento urbano. Neste caso em particular já levou à demolição de c. de 1900 habitações, no ano de 2000.



cenário europeu a partir do século XX. Como já analisamos no capítulo 1.5 uma ideologia desconstrutivista surge para moldar o contexto fragmentário que o século XXI herdou e pelo qual é caracterizado.

Projectos como o da Moebius House, dos FOA, que já mencionamos anteriormente ou como a sua antecessora Endless House, de Frederick Kiesler, iniciada em 1949 e nunca concluída, sugerem um sistema habitacional que procura conjugar forma e conteúdo, para garantir através da domesticidade a coordenação tanto das necessidades como das condicionantes a que o Homem contemporâneo se vê submetido. O espaço habitacional surge como ser vivo e participante do fluxo transitório que caracteriza a actualidade.

No contexto da cidade e da cultura contemporânea, torna-se relevante observar as interferências que um contexto de “fluxos e interações expandidas” trás às cidades, assim como o papel que esses assumirão. Parece que, progressivamente, a cidade física avança no estabelecimento de relacionamentos íntimos com as suas redes físicas e digitais, conformando um *metaterritório de interação* e actividade humana que se pode construir enquanto objecto de interesse arquitectónico e urbanístico. (Furtado, 2009, p.76)

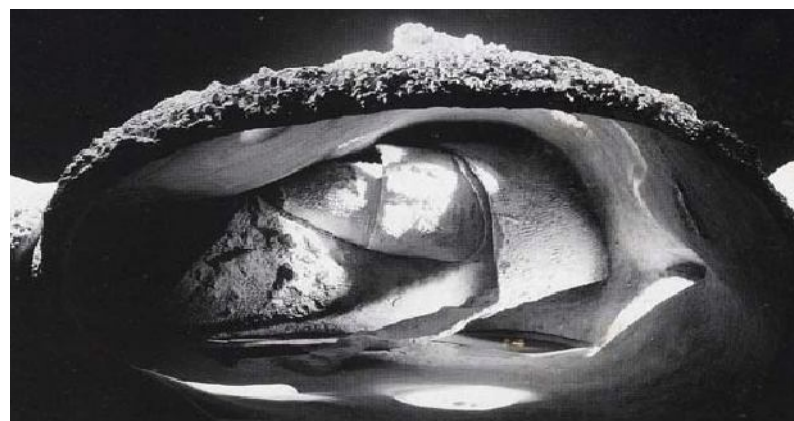
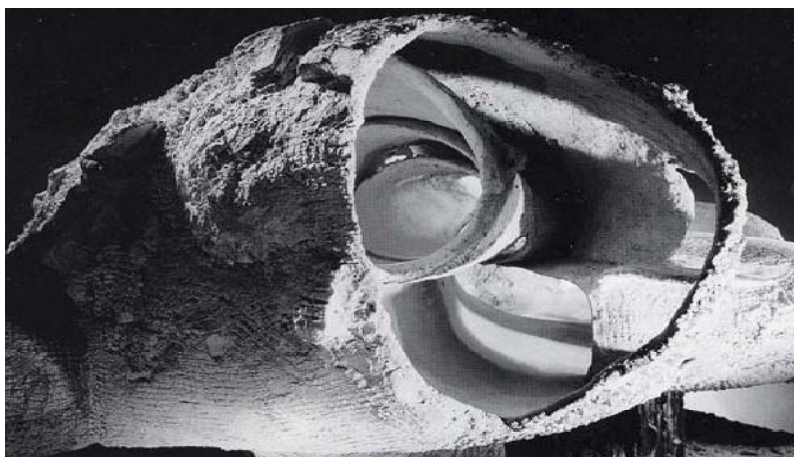


Imagem209  
*Endless House*, fotografias da maquete, vista das divisões e volumes interiores, Frederick Kiesler, 1959.

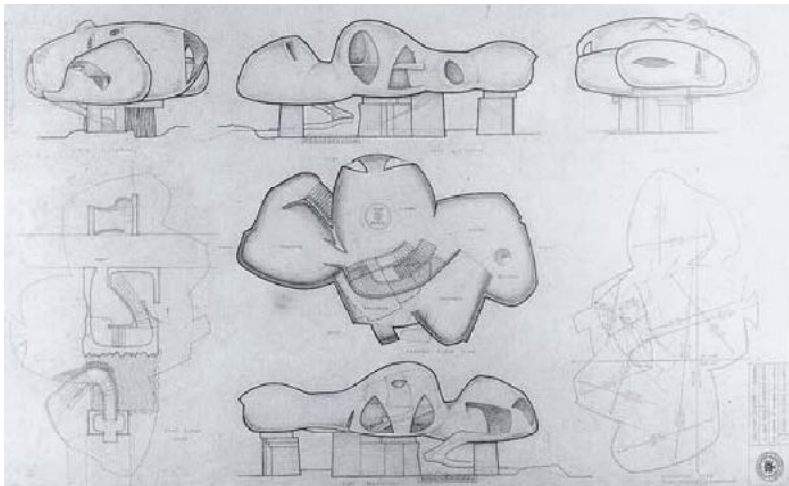


Imagem210

*Endless House*, desenhos de apresentação do modelo, exposição da fluida organização e distribuição interior, Frederick Kiesler, MoMA, New York, 1959.

É neste contexto que surge a obra teórica do arquitecto Rem Koolhaas. Este defende a sua base de reflexão teórica e projectual num texto publicado, pela primeira vez em 1995, no livro *Small, Medium, Large, Extra-Large* (Koolhaas, Sigler, Werlemann & Mau, 2002). No ensaio *Generic City*, Rem Koolhaas defende, assim, a sua perspectiva da nova cidade contemporânea e preconiza uma forma de projectar mais homogénea. A cidade aparece destituída de identidade e as actividades realizadas aparecem como eminentemente virtuais. A diluição identitária que se reflecte na produção contemporânea da cidade é apenas pontuada pela apropriação dos seus símbolos. Koolhaas defende ainda a incapacidade da sociologia de classificar as novas cidades genéricas, porque pela sua multiplicidade e carácter de permanente mutação seriam inclassificáveis. Contudo, aqui residia a verdadeira riqueza desta cidade contemporânea, Koolhaas



Imagem211

*Generic City*, Rem Koolhaas, New York, 2002.

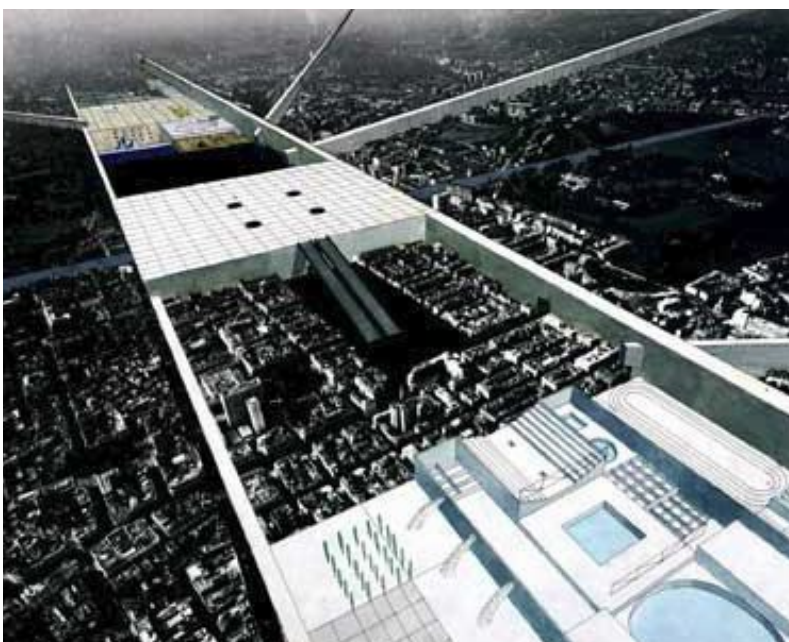


Imagem212

*Generic City*, intervenção na cidade marcada pelos cenários pós-guerra, Rem Koolhaas, s.d.

afirma que é nas suas infinitas contradições que reside a dinâmica urbana da cidade genérica. Rem Koolhaas levanta, neste ponto, uma das questões mais relevantes do seu texto, questionando a permanência de espaços considerados históricos. Ele destaca o mérito da ausência histórica como factor de reflexão teórica, afirmando que as cidades passam por diferentes estádios evolutivos que se acumulam e são suplantados ao longo do tempo. A cidade actual é construída através de camadas. Porém, a cidade genérica não mantém esta relação com a história, os estádios evolutivos não são superados, mas abandonados, pois não há diferentes estratos associados à cidade genérica, mas sim diferentes espaços. A cidade genérica transforma-se num lugar sem história ou passado, é uma cidade onde o espaço ultrapassa o tempo, o que comprova uma ruptura com a forma de se perceber tanto a urbe como de projectar os espaços e o habitar. Estas cidades genéricas e o seu tempo estagnado são, contudo, apenas um lado da realidade urbana contemporânea.

No actual cenário urbano expandido, que se baseia essencialmente no sector terciário e já não no secundário, ou seja no sector industrial, os fluxos, a acessibilidade, a interacção, e as redes de comunicação adquirem uma importância estratégica e fundamental ao seu desenvolvimento. Evuindo a partir da industrialização e das consequências do projecto moderno, a cidade permanece num constante estado de mutação, quer ao nível da forma, quer dos seus limites e fronteiras. Tal acontecimento conduz a uma diluição progressiva das distâncias físicas associadas a um novo conceito espaço-temporal propício à proliferação de um modelo de cidade associado a um sistema planetário de conexões físicas e digitais. (Furtado, 2009)

Esta diluição da distância física nas cidades contemporâneas, deriva, assim, do aumento da mobilidade que teve início com a industrialização, vem fortalecer o carácter transitório da urbe. Enfraquecendo por sua vez a relação de intimidade e o sentimento de pertença de cada indivíduo face à sua cidade e face à sua habitação. Tal facto impede-nos de manter tão abertamente a relação de prolongamento da domesticidade para o espaço da rua. Cada vez menos a rua, por exemplo dos bairros habitacionais, pode ser considerado um elemento mediador entre a esfera pública e a privada. Pois a

tradição, tipicamente mediterrânica, que Edward T. Hall destacava, de conferir um carácter de domesticidade entre habitações de uma mesma rua, vem sendo progressivamente anulada por este carácter transitório.



Imagem213

Rua de convivência sem trânsito, área de mediação entre o espaço público e o privado através do prolongamento da domesticidade para o espaço da rua pública, Gioggia, Itália, s.d.

O forte carácter de exposição pública a que as nossas cidades nos submetem, eliminam progressivamente aqueles que eram os elementos de mediação tradicionais e conduzem à diluição das fronteiras entre espaço público e privado. Tal é inclusive fácil de ser percebido através não só da diminuição das barreiras psicológicas como e principalmente pela diminuição da espessura dos invólucros arquitectónicos. Que após a Revolução Industrial passaram de habitações hereditárias de pedra sólida e perene, para progressivamente, habitações de vidro e aço, frágeis e efémeras. Assim, se no passado as habitações eram herdadas de geração em geração e constituíam um



Imagem214

Vista da fachada de um edifício em vidro, representação da diminuição da espessura dos invólucros arquitectónicos, utilização de materiais transparentes como o vidro que diluem a mediação entre interior e exterior, fotografia de Abel Andrade, 2010.

receptáculo de memórias e vivências, actualmente são cada vez mais locais de passagem, transitórios e impessoais. Todas estas características que moldam o habitar contemporâneo reforçam a necessidade de os projectistas dotarem as construções arquitectónicas principalmente as habitacionais de um conjunto de elementos de mediação que permitam ao Homem experimentar um suavizar da transição do espaço interior e privado para o exterior e público.

Contudo, frequentemente a teorização do projecto arquitectónico propõe a adaptação da circulação, do movimento e da flexibilidade ao habitar. A criação de um lugar sem pontos fixos, com uma nova estrutura que permite um usufruto geral e a movimentação através do espaço de todos, ou seja público. Uma cidade onde o corpo de cada habitante desenvolvendo movimentos, cria forças e constrói um novo urbanismo. Tal cidade já existe se pensarmos a cidade como um conceito *laissez faire*, que contemple a designada *Aldeia Global*. A proliferação dos meios de comunicação e transporte vai aproximar o território e contribuir para a diluição das barreiras entre espaço público e espaço privado. “Talvez a grande revolução feita pela Cidade Mundial seja a destruição das barreiras. Não possuindo localização fixa, as cidades confundem-se, ocupando espaços comuns e as referências de dentro e fora, de público e privado são quebradas.” (Neves, 2004, s.p.) A relação entre público e privado é neste novo modo de pensar o projecto arquitectónico e o habitar, um tema fundamental, até porque, frequentemente, o espaço público conquista o lugar do privado.

A *graphic novel* *La Fièvre d’Urbicande* dos belgas François Schuiten and Benoît Peeters oferece-nos uma surpreendente metáfora visual que ilustra esta apropriação. Na cidade de Urbicande, uma misteriosa estrutura cúbica reticulada, expande-se

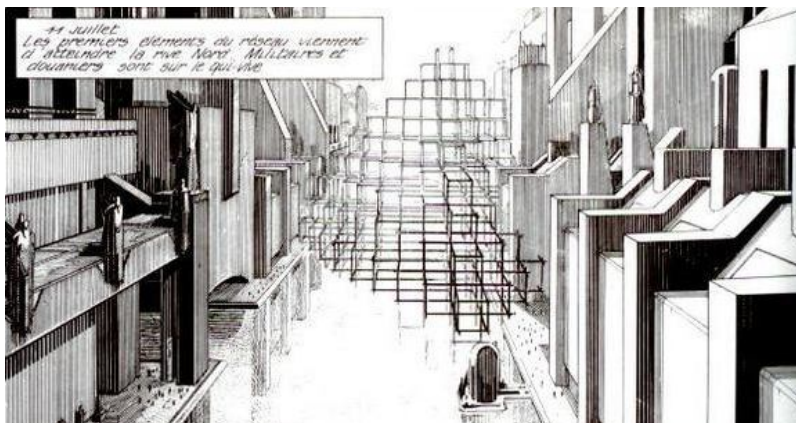


Imagem215

*La Fièvre d’Urbicande*, *graphic novel*, nº.2 da série *Les Cités Obscures* (1983 - actualidade), François Schuiten e Benoît Peeters, 1985, publicado pela primeira vez em 1990.

Apropriação, pela misteriosa estrutura cúbica, dos âmbitos privado e público indiscriminadamente.

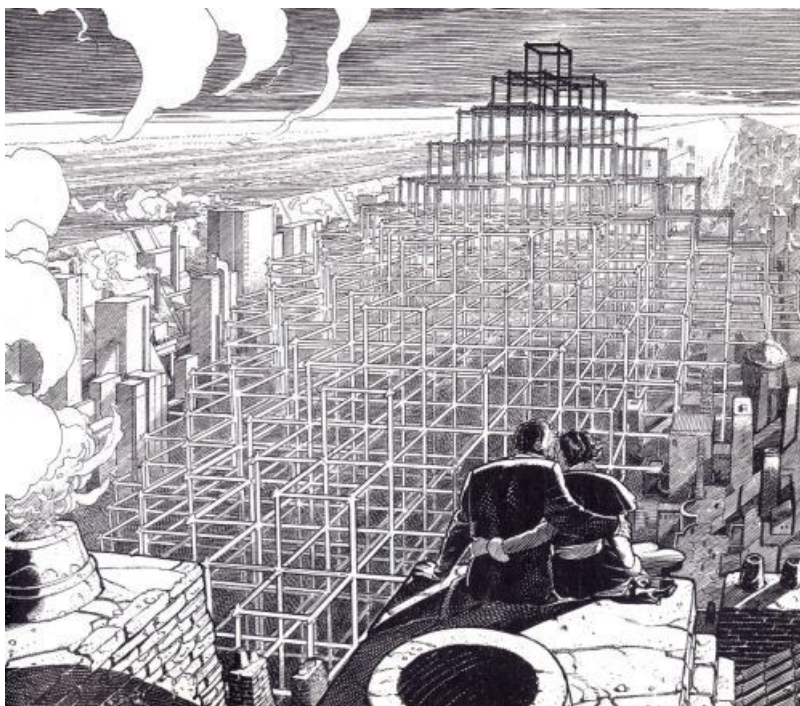


Imagem216

*La Fièvre d'Urbicande*, graphic novel, nº.2 da série *Les Cités Obscures* (1983 - actualidade), François Schuiten e Benoît Peeters, 1985, publicado pela primeira vez em 1990.

Cada indivíduo observa impotente à apropriação, pela misteriosa estrutura cúbica, dos âmbitos privado e público indiscriminadamente.

progressivamente até invadir todo o espaço da cidade. Intrusa mas não destrutiva, esta estrutura vai ocupar todo o espaço público, inserindo-se por entre os elementos construídos e orgânicos que encontra na sua implacável propagação. Assim, vai transpor barreiras e sistemas de mediação, anulando-os. Conecta, aleatoriamente, os interiores das habitações e os espaços exteriores, ou seja, a esfera pública e a privada. Claramente incontornável para todos os habitantes de Urbicande, a actividade quotidiana vai se adaptar à sua presença. Os habitantes acabam por apropriar-se dela como extensão do habitar interior ou como uma nova ligação entre zonas da cidade dantes separadas. Contudo ficam expostos face ao espaço público, sem qualquer forma de protecção, visto que esta estrutura interliga todos os espaços, sejam eles previamente públicos ou privados.



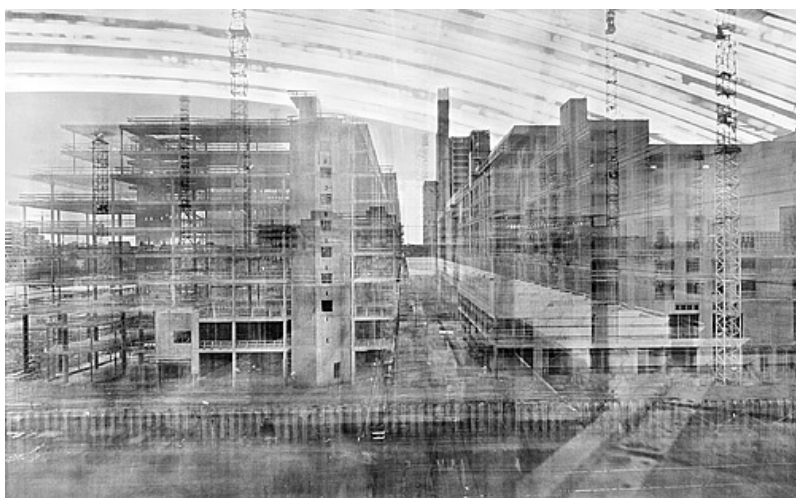
Imagem217

*La Fièvre d'Urbicande*, graphic novel, nº.2 da série *Les Cités Obscures* (1983 - actualidade), François Schuiten e Benoît Peeters, 1985, publicado pela primeira vez em 1990.

Inevitável ruína deste sistema.

No cenário actual de globalização, a cidade de Urbicande parece ser uma metáfora propícia para os novos sistemas de conexão que formam uma perfeita rede de fluxos informacionais que vêm a alterar a nossa rotina quotidiana e implantar um novo espaço e um novo tempo.

O espaço existe agora de uma outra forma, mais imaterial, deixa de ser estático e passivo é agora dinâmico, fluído, ilimitado e temporal. O factor tempo é, agora, beneficiado em detrimento do lugar. Tal faz os projectistas perderem a preocupação com alguma gestão dos sistemas de mediação entre espaços públicos e privados a um nível imediato e associado ao habitar local. Mas permite-lhes, simultaneamente, explorar realidades distintas e distantes, a um nível mundial. Associando-se a outras realidades e outras culturas, o habitar entra numa nova realidade espaço-temporal que reúne uma multiplicidade inimaginável, transformando a realidade e a experiência das cidades contemporâneas.



A relação da imagem com a percepção da história está representada, entre outros, no trabalho que o fotógrafo Michael Wesely realizou em Berlim. Este conseguiu um conjunto de imagens que mostram a reconstrução de *Potsdamer Platz*, em Berlim. Cada imagem tem dois anos de registo do mesmo local e em permanência. Funcionam como camadas da história e do espaço edificado que se construiu ou se destruiu. O seu trabalho é testemunho da importância que o factor tempo adquiriu no cenário contemporâneo.

Imagem218  
Sobreposição expositiva da passagem do tempo I, evolução do empreendimento, Michael Wesely, Potsdamer Platz, Berlim, 5/4/1997 – 24/9/1998.

Imagem219  
Sobreposição expositiva da passagem do tempo II, evolução do empreendimento, Michael Wesely, Potsdamer Platz, Berlim, 27/3/1997 – 13/12/1998.

### 3.2. A construção de novas realidades espaço-temporais: a proliferação e a influência dos *media*

E sem dúvida o nosso tempo... prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser... o que é sagrado para ele, não é senão a ilusão, mas o que é profano é a verdade. Feuerbach (citado em Debord, 1991, p.8)  
Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espectáculos. Tudo o que era directamente vivido se afastou numa representação. (Debord, 1991, p.9)

Se a cidade, na sua posição actual, demonstra a consolidação de uma cultura instigada pelo imperativo da mobilidade transitória dos fluxos e redes, pressupõe igualmente a existência de novas formas habitacionais que se relacionam com o espaço público através de sistemas mediadores distintos. Estes vão ser percebidos à luz de uma nova realidade espaço-temporal que será profundamente marcada pela proliferação dos meios de comunicação. O projecto arquitectónico associou-se, como antecipou, em 1967, Guy Debord (1991), à sociedade do espectáculo, evoluindo posteriormente, até à fusão com a imagem adoptada pelos *media* e subordinada às tecnologias da comunicação e da sua influência, afastando-se das técnicas de produção.

Assim, a sociedade contemporânea identifica-se cada vez mais com os paradigmas da comunicação, da transição e da transformação, conceitos estes que, exponencialmente, se sobrepõem, aos conceitos de permanência e estabilidade que marcaram gerações anteriores. As novas relações que o Homem estabelece com a realidade espaço-temporal têm concebido espaços públicos complexos, que se apoiam nas dinâmicas redes de transportes, e se reflectem na convivência entre os espaços



Imagem220  
Rede de transportes, Chicago, EUA, actualidade.



Imagem221  
Vista aérea de uma cidade contemporânea à noite, rede de transportes e edifícios, s.d.

públicos tradicionais e as novas tipologias de espaços habitacionais contemporâneos, como as unidades móveis pré-fabricadas, os *lofts*, os *studios*, os andares-moradia ou os apartamentos em unidades de habitação. Estes nascem como mutação das tipologias iniciadas a partir da segunda metade do século XX e alteram não só a relação entre o espaço doméstico e o espaço público, como a própria essência do habitar. Por exemplo, as unidades móveis pré-fabricadas constituem uma espécie de *habitar celular*, que em directa analogia com os organismos biológicos, permite à habitação a duplicação de células ou a sua absorção.



Estas são casas pré-fabricadas, prontas a instalar na área de terreno disponível e têm por base módulos conjugáveis, flexíveis e com a capacidade de irem crescendo, diminuindo ou serem deslocadas ao longo do tempo. É um conceito de habitar inovador e auto-suficiente que corresponde às mais variadas necessidades de origem contemporânea, como a habitação temporária – estudantes deslocados, entre outros –, semi-permanente – podem oferecer condições de habitabilidade até trinta ou sessenta anos, dependendo das especificações de

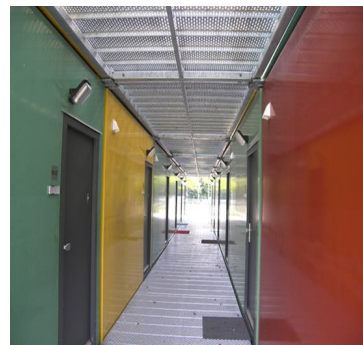


Imagem222

Habitações a baixo custo, corredor de ligação entre módulos e de mediação com o exterior, Spacebox® para a *Centrada* (venda, aluguer, construção e reconstrução de imóveis), município de Lelystad, Holanda, 2006.

Imagem223

SSHU Habitações para estudantes, processo de montagem das unidades, Spacebox®, De Uithof, Utrecht, Holanda, 2004.

Imagem224

SSHU Habitações para estudantes, 234 *studios* de 18m<sup>2</sup>, Spacebox®, De Uithof, Utrecht, Holanda, 2004.

produção – em zonas protegidas – como zonas florestais que não devem ser sujeitas às consequências do método tradicional de construção – ou de emergência, em cenários de guerra e desastres naturais.



Imagem225

*Keetwonen* - Habitações para estudantes a partir da reconversão de contentores, vista aérea do complexo habitacional, vista do interior de um dos contentores reconvertido e pormenor da organização da fachada principal, Tempohousing@, Amsterdão, Holanda, 2005 a 2006.

*Keetwonen* é o nome da maior “cidade” do mundo, criada por contentores. Habitar num contentor de carga reconvertido é um conceito inovador, que alterou noções como permanência. Inicialmente este projecto estava previsto permanecer nesta localização por um período de cinco anos e depois ser relocado. Contentores constituem habitações ideais para tal, permite transportar a casa para onde for necessário ou desejável. Contudo, é esperado que a relocação deste conjunto habitacional seja adiada até 2016.



Imagem226

Módulos Auto-suficientes para zonas protegidas, integração de um conjunto de módulos no cenário envolvente, Cannatà & Fernandes - Fátima Fernandes e Michele Cannatà, Clube Náutico da Aldeia do Mato, Abrantes, Portugal, 2003.



Imagem227

Módulos Auto-suficientes para zonas protegidas, vista do exterior, posicionamento no terreno, Cannatà & Fernandes - Fátima Fernandes e Michele Cannatà, Clube Náutico da Aldeia do Mato, Abrantes, Portugal, 2003.

Por outro lado, surgem os *lofts*. Fruto do aproveitamento dos grandes espaços industriais e comerciais abandonados ou inactivos, estes são o retorno à conjugação entre o espaço doméstico e o espaço profissional. Ao se instalar num armazém ou numa antiga e desactivada fábrica industrial vão se fundir, nesta tipologia habitacional, os âmbitos do privado e do trabalho.

Neste contexto, o *loft* consistirá, basicamente, numa habitação-estúdio composta por uma grande superfície e um espaço interno aberto, inicialmente simplesmente ocupada, arrendada ou vendida por valores muito baixos, dentro de uma estrutura de pisos, que geralmente era contabilizado pelo número de pórticos estruturais com suporte para fundição que compreendia. Este novo conceito habitacional que nasce do espaço característico do modelo tipológico industrial e comercial do século XIX poderá, a partir de finais do século XX, ser ocupado individual ou colectivamente, em função da capacidade económica de cada indivíduo, mas também dos interesses criativos ou do compromisso social do(s) seu(s) residente(s). (Ábalos, 2003)

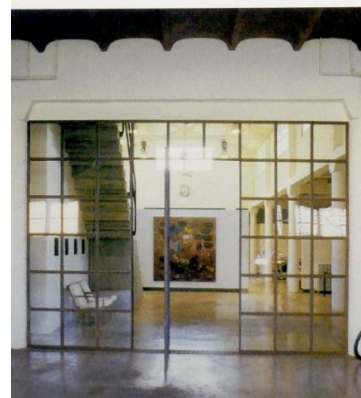


Imagem228  
Loft em Maiorca, vista do exterior, vista da entrada principal para o atelier, Dan Schimmel, Maiorca, Espanha, s.d.

Imagem229  
Loft em Filadélfia, vista do interior, Dan Schimmel, Filadélfia, EUA, s.d.

O espaço do *loft* favorece um habitar aberto e em comunhão com a cidade, onde a opção privilegiada seria a vida independente do indivíduo em directa relação com o seu espaço de trabalho. A abertura para o público, para a convivência social, facilitada pela sua configuração espacial e associada aos novos códigos sociais vigentes a partir de finais do século XX e inícios do século XXI, vai definir o habitar num *loft*. Este vai construir um ideal de colectividade que, constitui um marco urbano próprio e singular, relativamente independente, mas que sobrevive da apropriação dos edifícios e espaços da cidade, modificando, radicalmente, a sua identidade. Até porque se a casa

existencialista trazia ao habitar, consistência, herança, memória e valores familiares como expressão da sua identidade e o habitar positivista, por sua vez, baseava-se na integração na máquina social, na exposição pública, na visibilidade e na ordem social, o conceito que define o habitar num *loft* é “apropriação”. Esta palavra explica a sua origem, que remonta às comunas e aos edifícios ocupados ilegalmente, pois esta forma de habitar nasce do impulso de colonizar o seu próprio espaço, do acto de se apropriar livre e desorganizadamente de um espaço que aparentemente perdeu valor e se localiza no coração da maioria das cidades, o centro histórico da cidade industrializada.



Imagem230

*Loft* do artista Ottmar Lerche, vista da fachada, Ottmar Lerche, Berlim, Alemanha, s.d.



Este edifício foi construído em 1860, originalmente era um armazém de sementes, mas quando a sua actividade industrial foi encerrada foi convertido para habitação. O último piso foi adquirido pelo artista Ottmar Lerche, que o converteu numa residência e oficina de trabalho.

Imagem231

*Loft* do artista Ottmar Lerche, vista do interior, oficina de trabalho, Ottmar Lerche, Berlim, Alemanha, s.d.

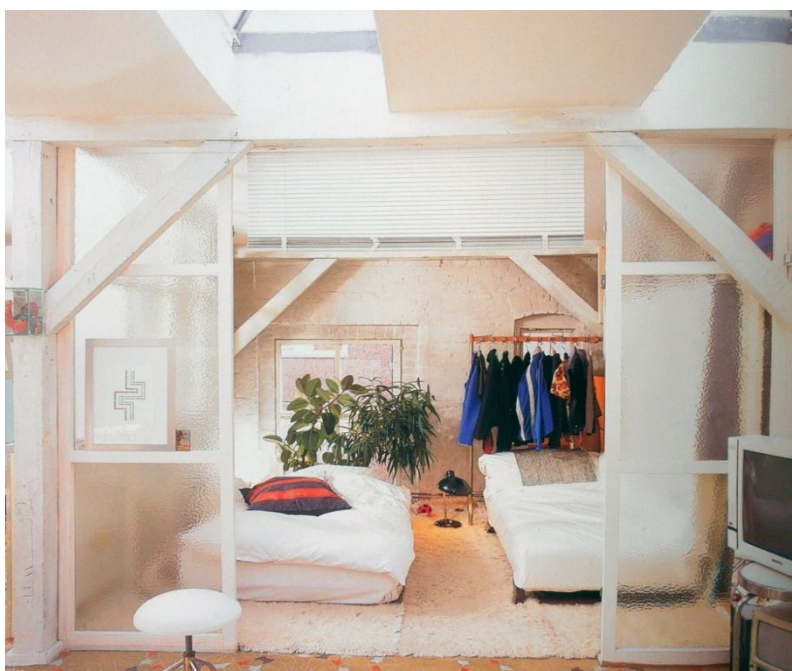


Imagem232

*Loft* do artista Ottmar Lerche, vista do interior, área de repouso, Ottmar Lerche, Berlim, Alemanha, s.d.

Contudo, se o *loft* nasce desta apropriação e ocupação de áreas abandonadas da cidade, contribuindo para a revitalização destas antigas zonas industriais e comerciais agora, essencialmente, degradadas, nasce, igualmente, no seio da cidade descrita por Rem Koolhaas e da sociedade exposta por Debord, que estabelecem as premissas do habitar contemporâneo moldando-o. Neste contexto, o conceito de habitar por detrás dos *lofts*, que não seria possível sem projectos como a *No-Stop City* dos Archizoom que abordamos no capítulo 2.3, vai, juntamente com a cidade e a sociedade, se transformar e adaptar à nova realidade contemporânea, constituindo uma das mais cosmopolitas tipologias do habitar contemporâneo.

Contudo, esta tipologia provem do conceito de apropriação, não sendo exclusivamente fruto do século XXI, muito pelo contrário, nasce da apropriação do espaço originário do século XIX, tem o seu início em finais do século XX e apenas através de nomes como Andy Warhol vai sofrer a mutação necessária até contemplar as características que actualmente apresenta.

Warhol vai vaguear pela cidade e sociedade expostas por Rem Koolhaas e Guy Debord, para, assim, absorver as suas propriedades. É um perfeito deambular consumista à deriva, com o objectivo de se apropriar “das técnicas e estéticas da contracultura, submetidas, por sua vez, a uma descontextualização perversa e sofisticada.” (Ábalos, 2003, p.133) Conciliando as práticas da contracultura que deram origem ao *loft* com a superficialidade do consumismo capitalista de exposição descrito por Rem Koolhaas e Debord, Andy Warhol vai preparar a transição do conceito de habitar presente no *loft* aquando da sua origem, para o conceito de *loft* que nos é contemporâneo.

Warhol deixa, pronta para o consumo elitista, uma concepção de espaço que trás consigo um completo modelo espacial que pode ser desenvolvido tanto no âmbito privado, quanto no público. (...) O *loft* será, em poucos anos, o lugar, o espaço doméstico dos privilegiados. (Ábalos, 2003, p.133)

Reflectindo esta transição, o expoente do habitar num *loft* vai ser, espelhado na *Factory*, de Andy Warhol, em Nova Iorque. Pois, se inicialmente o *loft* surge em contra-posição à ordem da vida quotidiana regulada pelo funcionalismo positivista, onde a desordem vai ser a característica visual mais marcante desta



Imagem233  
Andy Warhol na *The Factory*, vista do espaço aberto interior, New York, s.d.



Imagem234  
Andy Warhol na *The Factory*, vista do interior para o exterior, *Ready Made Brillo Box*, New York, 1963.

topologia habitacional, o conceito de *loft* preconizado pela *Factory* preparará a adopção, em grande escala, de uma forma de vida resultante da promoção imobiliária, dirigida a segmentos de classe alta.

Os refugos não são mais encontrados na rua, mas em antiquários ou mercados especializados; a sujeira e a desordem deram lugar a um desleixo calculado; (...) Os quadros dos artistas *pop* e minimalistas foram pendurados nas paredes, como evocações da criatividade original deste modelo residencial. (...) O *loft* é, agora, o espaço dos elegantes, um modelo único a ser exportado para todas as grandes cidades, uma forma de vida que completa o conjunto de arquétipos da casa idealizados pelo século XX." (Ábalos, 2003, p.130)



Imagem235

*The Factory*, vista do interior, vista do espaço aberto interior, propício para a convivência social entre convidados, New York, s.d.

Apesar de tudo, no cenário contemporâneo, o *loft* trás para o habitar uma mais-valia significativa. Esta baseia-se no facto de ele aparecer pronto para uma apropriação imprevisível, capaz de satisfazer a ideia de domesticidade de cada um dos seus habitantes. Em termos da relação que esta nova forma de habitar proporciona à mediação entre o espaço público e o privado, um dos factores que se revela fundamental, para além deste jogo de apropriação dos espaços abandonados e degradados da cidade industrial, é a relação estabelecida com a rua. O *loft* preconiza a noção de abertura ao espaço público e à convivência social, permitindo o seu prolongamento ao espaço colectivo da rua, que agora recupera aquilo que o urbanismo moderno tentou anular. A rua readquire o seu estatuto de mediação urbana e foco de convivência, apresenta-se como o lugar em que pode se praticar uma reapropriação lúdica da cidade.

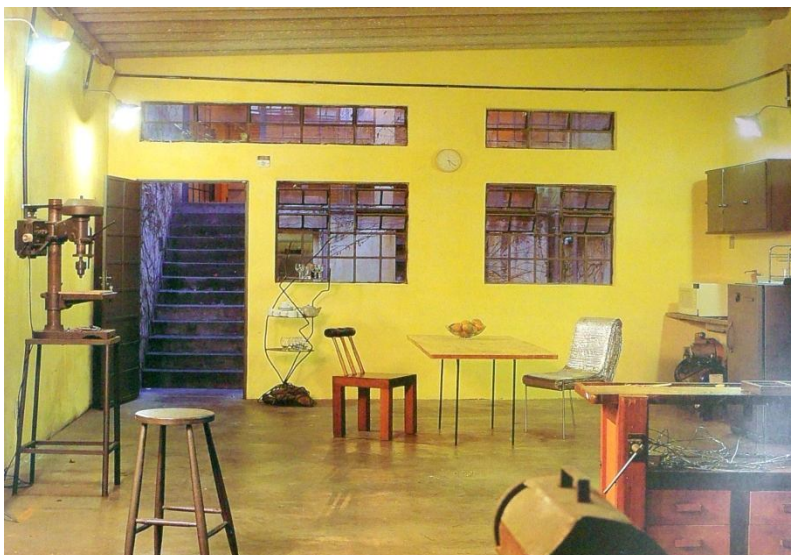
Através do *loft* teremos aprendido a pensar o espaço doméstico como algo que pode permanecer alheio a todas as

determinações funcionalistas, como um espaço generoso e indeterminado, em que alguns mínimos atributos domésticos permitirão um estilo de vida desregrado, libertador, ligado à melhor tradição contestatária do século. (...) Trata-se de entender até que ponto a privacidade é paradoxal, contraditória, misteriosa, até que ponto seria possível um projecto, uma forma de pensar a casa, que retira-se a sua energia de semelhante reflexão, que lança-se longe o que de libertador há nesta tradição doméstica do século XX. (Ábalos, 2003, p.137)

Contudo, esta exploração de valores habitacionais e de relação entre o espaço público e o privado, assente na devolução das características de mediação à rua, não é generalizado e encontra-se, frequentemente, associado apenas ao meio profissional agregado ao design, à arquitectura e às artes em geral, não constituindo um modelo aplicável à generalidade dos tecidos habitacionais.



Imagem236  
Loft Campana, vista do interior para o exterior, fachada de vidro, Fernando Campana, São Paulo, Brasil, s.d.



Edifício comercial da década de 1940, reconvertido em habitação e exposições de 30m<sup>2</sup>.

Imagem237  
Loft Campana, vista do interior para o exterior, entrada das traseiras do loft, Fernando Campana, São Paulo, Brasil, s.d.



Imagem238

Loft em Neukölln, vista do interior, mezzanine, Michael Krech, Berlim, Alemanha, s.d.

Neste contexto, a mutação significativa das restantes tipologias habitacionais e dos espaços públicos envolventes vai, inevitavelmente, alterar a relação que estes mantêm com as áreas habitacionais, contraindo significativamente o espaço de mediação entre elas e o domínio público. Se as áreas residências contavam, antigamente, com as ruas circundantes como espaço de prolongamento da domesticidade e mediadoras para com os grandes espaços públicos, como já analisamos em capítulos anteriores, hoje as habitações perderam tal infra-estrutura. Na actual cidade pós-industrial a velocidade, consequência directa da contemporânea necessidade de circulação, tem proporcionado uma nova forma de estabelecer relações com os lugares de permanência, como é o caso das habitações. A suspensão espaço-temporal que caracteriza estes espaços é determinada pela transformação dos movimentos em percurso e tal irá causar uma forte pressão sobre o espaço do habitar. Projectos conceptuais de influência desconstrutivista como a Moebius House, dos FOA, vão expressar este carácter transitório, de passagem, que afecta as habitações contemporâneas, quanto à relação estreita e forçada que mantêm com o espaço exterior. Este projecto, que já mencionamos no capítulo 1.5, vai reflectir o carácter de continuidade infinita que aparece agora imposto ao habitar. Espaço interior e espaço exterior parecem, agora, ser um

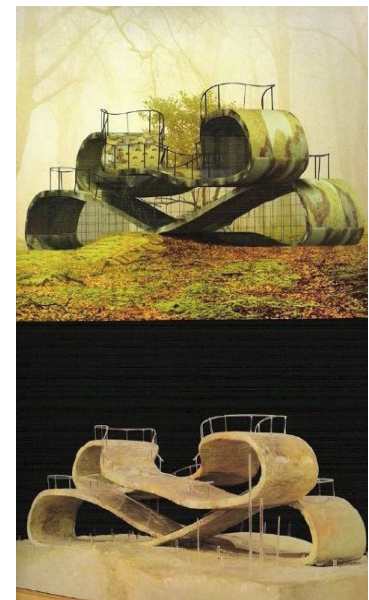


Imagem239

Casa Virtual, render e fotografia da maquete, FOA - Foreign Office Architects, Farshid Moussavi e Alejandro Zaera-Polo, 1996.

único caminho de passagem e transição que não contempla a noção de permanência tradicionalmente associado ao habitar.

Mediante este cenário é imperativo associar à grande escala territorial a atenção ao pormenor e aos elementos de mediação entre a vasta cidade urbana e as habitações que nela coexistem. É fundamental que os projectistas tenham em atenção o espaço entre as construções e produzam uma edificação relevante ao nível de uma escala intermédia, criando espaços e elementos à escala dos utilizadores, ou seja, à escala das vivências quotidianas. Pois, se outrora a esfera pública e a esfera privada, assim como os seus limites e as suas fronteiras, eram fáceis de definir e delimitar, actualmente são cada vez mais relativas e permeáveis entre si.

Fica comprometida a premissa espacial tradicional única do edifício e das aglomerações urbanas, já que essas não podem ser só entendidas como objectos e territórios exclusivamente materiais; mas, antes e também, como pontos nodais de uma rede global de conexão interactiva, englobando em si um espaço-ambiente que se dilata para além dos limites físicos do edifício ou da cidade. (Furtado, 2009, p. 78)

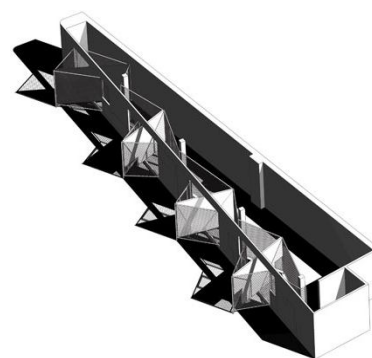


Imagem240

*(G)host in the (S)hell*, intervenção na fachada da galeria Storefront for Art and Architecture, perspectiva axonometrica e fotografia, Didier Fiuza Faustino, Mesarchitecture, New York, 2008.

Exploração da fronteira entre espaço público e privado, entre interior e exterior ambígua. Uma vedação metálica contínua materializa a experiência a uma escala humana, intermédia e oferece uma zona ambígua no limite entre o espaço público e privado.

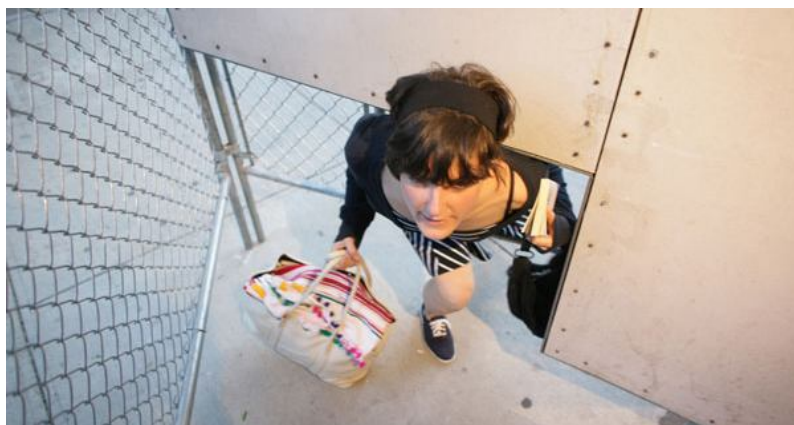


Imagem241

*(G)host in the (S)hell*, vista da entrada, as pessoas são forçadas a interagir com o espaço fronteiro, Mesarchitecture, New York, 2008.

É através da integração do habitar nesta rede global e de conexão interactiva que os *media* vão imiscuir-se nas habitações contemporâneas, permitindo a diluição definitiva de fronteiras entre público e privado e simultaneamente retrair as tradicionais relações de vizinhança.

Segundo Negroponte (citado em Furtado, 2009, p. 78) “A nossa vida social passará a processar-se em vizinhanças digitais, nas quais o espaço físico será irrelevante”. Apesar de extrema e possivelmente desproporcionada, esta perspectiva defendida por Negroponte vai relembrar-nos das profundas interferências que o advento digital e tecnológico, proporcionado pela proliferação dos *media*, vai exercer ao moldar o habitar, principalmente no âmbito habitacional. Estas mutações a que a sociedade e o habitar estão submetidos vão originar desvios significativos em conceitos basilares que temos vindo a abordar, tais como a diluição das fronteiras entre espaço público e privado, a afectação do sentimento de pertença – debate entre local e global – e confronto directo entre elementos de mediação e construção naturais ou artificiais.

Mediante este cenário de apropriação que os *media* fazem do projecto arquitectónico será legítimo questionarmo-nos qual o seu impacto para as habitações contemporâneas e futuras. Se para além de terem de lidar com a diminuição e diluição das fachadas e dos elementos projectuais que lhes asseguram uma suave transição do espaço privado para o espaço público, ainda tiverem de conviver com o facto de que a única barreira que os separa da exposição ao público seja ela mesma espaço público, ou seja publicidade. Contudo parece que cada vez mais frequentemente os projectistas, apesar da influência do cenário actual e da pressão dos *media*, optam por soluções que honram a evolução projectual que os precedeu. Estes procuram o caminho da sustentabilidade e não só em termos de benefício energético. Também procuram utilizar as manchas verdes como mediadoras entre o espaço urbano e público e o espaço habitacional e privado. Reaparece a defesa de valores como a sustentabilidade e a necessidade de utilizar as manchas verdes como novas mediadoras urbanas, como iremos aprofundar ao longo do último capítulo.

Contudo, o protagonismo dos *media* na arquitectura vem aumentando e muito embora aparentemente ainda não intervenha



Ao usufruir desta capacidade de se adaptar a todos os estilos de construção vai criar novos modos de ser e estar, assim como novas necessidades espaciais. Tal reflecte-se no habitar, altera a casa em primeira instância e a relação desta com o ambiente, altera-se a forma do diálogo entre o público e o privado, entre o interior e o exterior, a relação entre habitação e cidade e ainda as relações entre parte e todo na composição da habitação. Tal revela-se como um reflexo de desmaterialização do espaço através da tecnologia, e o espaço virtual e o espaço concreto sustentam-se mutuamente através do habitante, num processo contínuo de reconfiguração do espaço e do próprio indivíduo.

(...) a representação da cidade contemporânea, portanto, não é mais determinada pelo cerimonial da abertura das portas, o ritual das procissões, dos desfiles, a sucessão de ruas e das avenidas; a arquitectura urbana deve, a partir de agora, relacionar-se com a abertura de um “espaço-tempo tecnológico”. O protocolo de acesso da telemática sucede o do portão. Aos tambores das portas sucedem-se os dos bancos de dados, tambores que marcam os ritos de passagem de uma cultura técnica que avança mascarada, mascarada pela imaterialidade dos seus componentes, das suas redes, vias e redes diversas cujas tramas não mais se inscrevem no espaço de um tecido construído, mas nas sequências de uma planificação imperceptível do tempo na qual a interface homem/máquina toma o lugar das fachadas dos imóveis (...) (Virilio, 1993, p.160)



Imagem243

André Malraux a seleccionar fotografias para o seu *Museu Imaginário*, c. 1947.



Imagem244

Times Square, New York, actualidade.

É neste contexto que surgem projectos conceptuais, que estudam esta relação com o espaço do virtual e da imagem.

A *Digital House*, das iranianas Gisue e Mojgan Hariri, é um projecto apresentado, ainda no século XX, em 1998, no New York Museum of Modern Art, mas que integra e pronuncia um conjunto

de projectos que exploram esta natureza dominadora da imagem e da tecnologia, integrando-a na estrutura da própria habitação. Este projecto explora a natureza do espaço doméstico e a dinâmica da estrutura familiar contemporânea, procurando adequa-la permanentemente à célere evolução do habitar e dos diferentes estilos de vida contemporâneos. A *Digital House* tem a finalidade de experimentar incontáveis possibilidades de configuração do habitar doméstico, a partir da conjugação de interfaces digitais, capazes de materializar uma nova dimensão do diálogo dos habitantes com o exterior e entre si. Esta relação única que a *Digital House* permite manter com o exterior baseia-se na fusão total da casa com o meio envolvente. Contudo este meio envolvente já não é a natureza no seu estado mais puro, mas sim a cidade urbana e tecnológica.



Imagem245  
Gisue e Mojgan Hariri, Atelier Hariri & Hariri, s.d.



Imagem246  
*Digital House*, vista exterior, Gisue e Mojgan Hariri, Atelier Hariri & Hariri, New York, 1998.

Sistema digital activado através do toque, estrutura em aço revestida a vidro feito através de uma matriz activa de cristal líquido (Active Matrix Liquid Crystal Displays – AMLCDs). Os AMLCDs combinam materiais tecnológicos amorfos que constroem transparência.

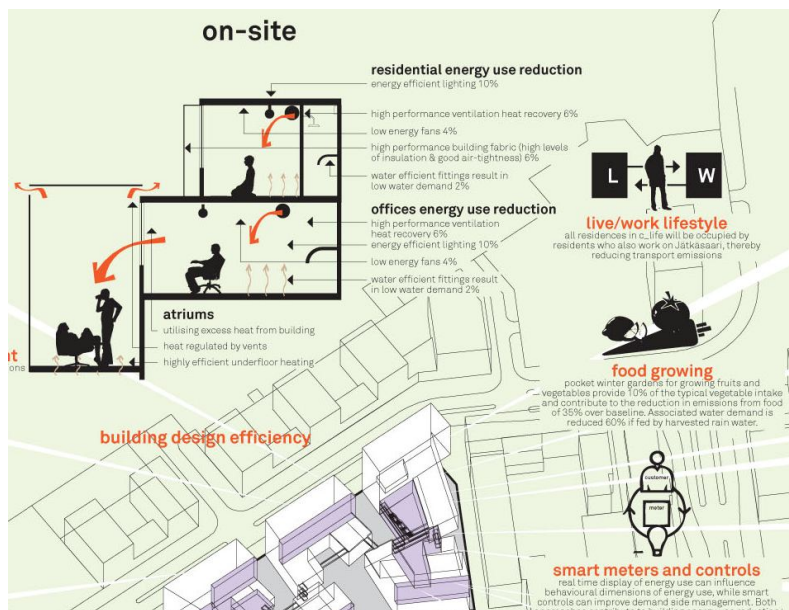


Imagem247  
*The Digital House*, still do filme apresentado no MoMA, Gisue e Mojgan Hariri, Atelier Hariri & Hariri, New York, 1998.

Actualmente o projecto habitacional parece então oscilar entre a desmaterialização e mediatização espacial e entre a habitação como promessa de protecção e refúgio do excesso informacional do mundo exterior. Essas problemáticas que caracterizam a incerteza projectual contemporânea levantam questões que conscientemente permanecem abertas. Assim, vamos procurar no último capítulo concentrarmo-nos não em projectos conceptuais assentes nas características que procuram caracterizar o habitar da sociedade contemporânea, mas naqueles projectos que realmente foram construídos e são habitados. Vamos procurar sintetizar algumas das tipologias habitacionais contemporâneas que lidam e respondem aos moldes do habitar contemporâneo. Estas pretendem conjugar a tecnologia preconizada e desenvolvida pelos *media* com valores como a sustentabilidade que, como ficou patente ao longo dos capítulos anteriores, já é uma herança passada, muito embora apenas actualmente tenha readquirido um papel relevante no projecto habitacional.



Imagem248  
*C\_Life – City as Living Factory of Ecology, Low2No Design Competition*, 1º prémio, primeiro quarteirão carbono neutro, vista do espaço de mediação do quarteirão habitacional, Atelier Sauerbruch Hutton, Jätkäsaari, Helsínquia, Finlândia, primeira fase concluída em 2010 e todo o quarteirão, com c. de 100 hectares até 2023.



Este projecto para além de investir na sustentabilidade promove o estímulo de novas relações de vizinhança. Tudo através de um interessante sistema de mediação, com pátios e plataformas, assim como o recurso a manchas verdes.

Imagem249  
*C\_Life – City as Living Factory of Ecology, Low2No Design Competition*, esquemas para a estratégia energética, Atelier Sauerbruch Hutton, Jätkäsaari, Helsínquia, Finlândia, 2009.

### 3.3. O habitar no século XXI: as intervenções tecnológicas e a sustentabilidade como principais mediadoras urbanas no projecto contemporâneo

Neste último capítulo, procuramos explorar algumas das formas que caracterizam o habitar no século XXI, sejam elas realmente inovadoras, procurando revolucionar o habitar contemporâneo ou reinterpretações de valores herdados e preconizadores da estabilidade habitacional, num combate activo à perda de conexão com o espaço doméstico. Optamos, assim, assumidamente por deixar algumas questões em aberto e originar discussões sobre a temática do habitar no século XXI. Pois, passada apenas a primeira década deste século, seria prematuro e estéril afirmar com certeza quais as tipologias habitacionais e sistemas de mediação espacial entre a esfera pública e a privada, que melhor representam a produção projectual deste século. Principalmente tendo consciência da permanente condição de mutabilidade que se encontra a ela associada e que já analisamos ao longo dos dois capítulos anteriores. Assim, não vamos reflectir exclusivamente no que se tem feito, conceptualmente, de novo, mas na variedade de propostas que se encontram no mercado e que espelham a condição multicultural do cenário contemporâneo, quanto ao espaço do habitar e aos sistemas de mediação entre espaço público e privado, exterior e interior.

Se vivemos num contexto pós-industrial, tanto global como digital, caracterizado pelo consumo frenético que impõe a dimensão humana à transitoriedade através do benefício da flexibilidade, é fundamental perceber o que se encontra disponível no mercado e como lidam os projectistas com diferentes tipologias de encomendas projectuais. Pois, uma vez que as nossas



Imagem250

*Ocupa-se ou Mora-se*, procura do verdadeiro conceito de habitar. Fotografia de Ricardo Lima, *sem título*, s.d.

necessidades e possibilidades são todas diferentes, é estimulante verificar que existe uma multiplicidade de respostas para cada procura específica. Portanto, os projectos aqui apresentados são distintos entre si, contudo conciliam-se através do programa explícito que apresentam. Estes assumem-se claramente pelo que são e através das premissas que pretendem satisfazer. Pois os projectistas actuais, ao construírem a nova cidade contemporânea, em constante mutação, desenvolvida e marcada pelas diferentes necessidades e expectativas que já descrevemos nos capítulos anteriores, procuram simultaneamente criar uma nova linguagem clara e representativa dos valores que nos são mais caros, como a sustentabilidade, ecologia ou a responsabilidade social. Contudo, esta é igualmente uma geração marcada pelos horrores da guerra e terrorismo, pela fome, Sida, entre muitos outros, e assim por um forte desejo de evasão. Estas preocupações inevitavelmente acabam por se reflectir no modo como projectam o presente e principalmente o futuro.



Imagem251

Cenário de guerra. Fotografia de David Gilkey, *Soldiers with the 3<sup>rd</sup> Infantry Division engage the enemy south of Baghdad*, 2 de Abril de 2003.

A tecnologia, através do seu exponencial desenvolvimento, vai cada vez mais, frequentemente, adquirir um papel fundamental na concretização destes novos ideais, apresentando-se como um recurso essencial para a consciência projectual sustentável que vai marcar a generalidade dos projectos contemporâneos.

A tendência, por estar fisicamente ligada ao nosso desenvolvimento e crescimento enquanto civilização, é de que a tecnologia se torne, assim, cada vez mais especializada e

customizada, em contraponto à generalização na teia global. Partindo sempre dos seus princípios gerais unificadores, esta passa a suprir necessidades projectuais específicas a cada projecto, constituindo uma assistência personalizada. Seja no caso de projectos de carácter histórico como o Reichstag de Norman Foster ou em projectos *low budget* como a Escola Primária de Gando (2001 e 2008) no Burkina Faso em África, de Diébédo Francis Kéré ou em projectos de grande escala como a Academia de Ciências da Califórnia (2000 a 2008), em São Francisco nos EUA, dos Renzo Piano Buildings Workshop Architects em colaboração com os Stantec Architecture.



Imagem252  
Reichstag, sede do Parlamento Alemão, frontão original com a nova cúpula tecnológica, Norman Foster, 1999.

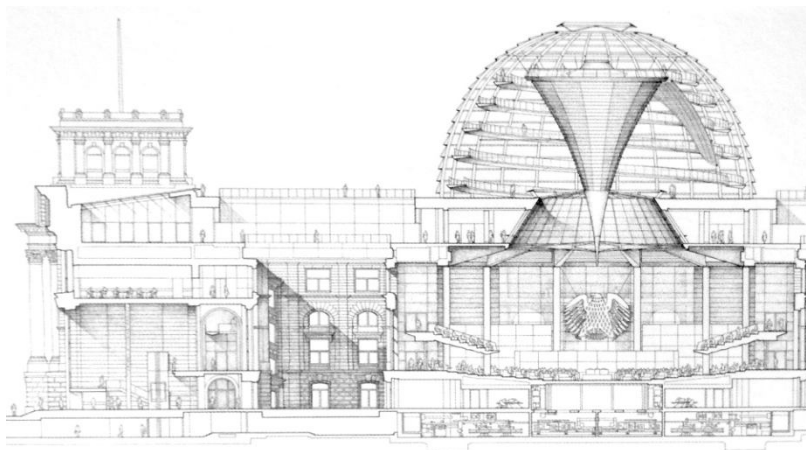


Imagem253  
Reichstag, corte Norte-Sul do edifício, integração da pré-existência com a nova cúpula tecnológica e galerias, Norman Foster, 1999.



Imagem254  
Escola Primária do Gando, vista exterior, pormenor do sistema da cobertura que associa a tecnologia à herança vernacular, Diébédo Francis Kéré, Burkina Faso, África, 2001 a 2008.

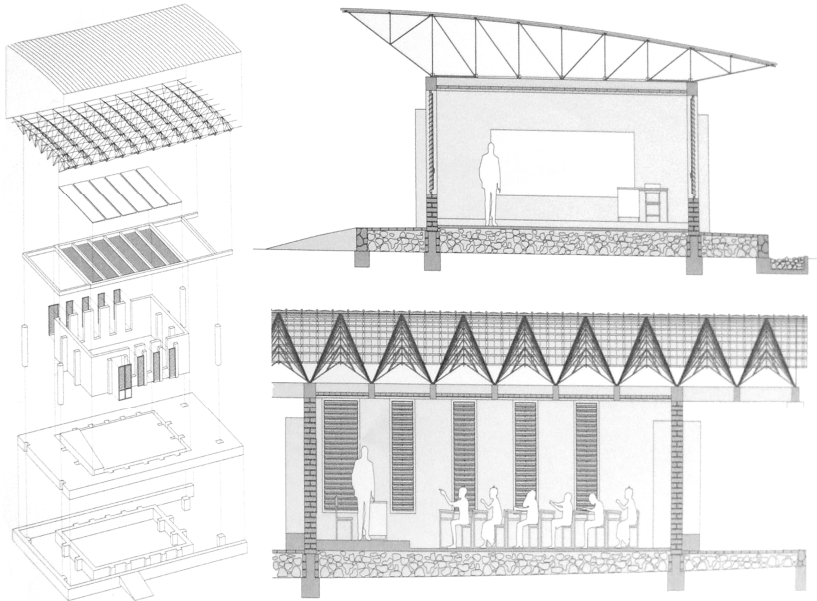


Imagem255  
Escola Primária do Gando, axonometria explodida, cortes transversal e longitudinal da sala de aula, Diébédo Francis Kéré, Burkina Faso, África, 2001 a 2008.



Imagem256  
Academia de Ciências da Califórnia, vista do exterior do edifício principal, Renzo Piano Buildings Workshop Architects em colaboração com os Stantec Architecture, São Francisco, EUA, 2000 a 2008.



Imagem257  
Academia de Ciências da Califórnia, esquema da iluminação e ventilação, Renzo Piano Buildings Workshop Architects em colaboração com os Stantec Architecture, São Francisco, EUA, 2000 a 2008.

O papel individualizado e personalizado da tecnologia foi indispensável para o sucesso construtivo e social de todos estes projectos públicos e vai agora associar-se ao projecto habitacional. Contudo, este recurso à tecnologia vai afectar principalmente os invólucros arquitectónicos, a pele protectora das habitações, contribuindo tanto positivamente, quando associada a um conceito forte de habitar, como para o agravamento da diluição da barreira entre a esfera pública e a privada, que já vem a acontecer desde a industrialização. A tecnologia deve ser um recurso ao serviço de um conceito de habitar e não ela própria constituir a finalidade, o propósito, o objectivo final.

Mas a necessidade de afirmação da individualidade é fundamental à existência humana e a tecnologia vai permitir a personalização dentro da globalização que ela própria criou. Esta dualidade vai servir de contexto ao conceito de habitar que o projecto de 1997, *Personal Billboard: An Urban Peep Show*, do arquitecto português Didier Fiuza Faustino, apresenta. Este projecto propõe uma nova abordagem sobre a relação entre espaços públicos e privados, a partir de uma estruturação não convencional das superfícies, da pele da habitação. *Personal Billboard: An Urban Peep Show* é uma habitação individual cujo invólucro é constituído por um ecrã gigante no exterior que transmite imagens de vídeo contínuas dos seus habitantes. Num reflexo do contexto contemporâneo, esta interface tecnológica entre o interior e o exterior, aumenta a tensão e diluiu as noções de íntimo e doméstico face ao público e exposto nos ecrãs. Num jogo de exposição que lembra o voyeurismo, este conceito de habitar expõem a domesticidade ao serviço da tecnologia. Pensado como uma extensão da esfera pessoal, esta interface permite ao indivíduo projectar-se, literalmente, para o seio do espaço público urbano e fundi-lo como mais um elemento da paisagem.

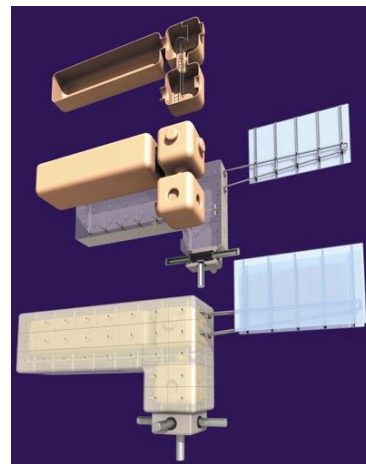


Imagem258  
*Personal Billboard: An Urban Peep Show*, conceito de Habitat, estrutura do habitáculo, Didier Fiuza Faustino, 1997.

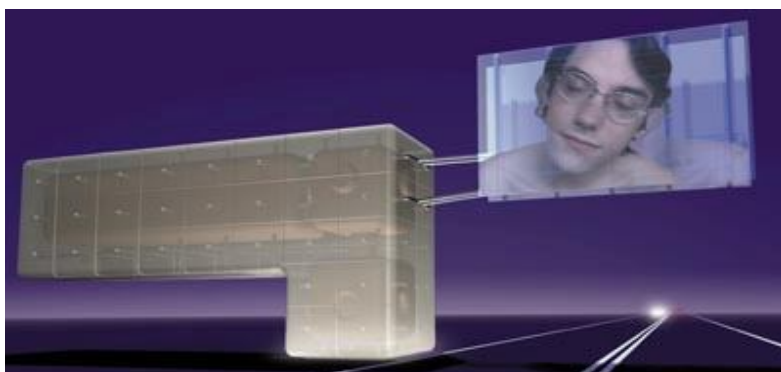


Imagem259  
*Personal Billboard: An Urban Peep Show*, conceito de Habitat, ecrã de interface tecnológica conectado ao habitáculo, Didier Fiuza Faustino, 1997.

A influência da tecnologia, para a configuração dos espaços habitacionais vai ser, progressivamente, mais pronunciada, sejam estes projectos do âmbito conceptual, como o anterior, social ou particular, grande ou pequena escala, *high* ou *low budget*.

(...) o ambiente participa do processo da elaboração da consciência que o Homem tem de si mesmo; interage com ele, alterando a realidade, influenciando decisivamente na construção da sua visão de mundo. O Homem usa o espaço como forma de linguagem e manipula-o num constante processo de construção da sua identidade. Construindo um espaço, constrói também um sistema de significados e valores deste espaço. (Duarte, 2000, s.p.)

Esta necessidade transpõe todos os aspectos da nossa vida: onde vivemos, como vivemos, com quem nos relacionamos, que produtos compramos, que tipo de trabalho fazemos, com o que nos alimentamos e em último caso como edificamos o espaço habitável. Deste ponto de vista, todas as habitações, sejam quais forem as suas características, possivelmente serão exploradas em relação à emergência das tecnologias como oportunidade de expressão e de afirmação da identidade individual de cada sociedade.

Assim, só é lógico a tecnologia encontrar-se ao serviço não de si própria, mas de valores como a sustentabilidade. Na medida em que a crescente ameaça ao nosso meio ambiente é, contemporaneamente, um factor de extrema importância aquando da construção ou reconstrução de qualquer edificação.

Diante da ameaça ao meio ambiente global, há quatro questões principais que a grande quantidade de habitações a serem construídas num futuro próximo terão que ponderar. A primeira é a conservação de energia – a garantia de que a habitação consome menos energia na sua utilização no dia-a-dia. As habitações urbanas herdaram vantagens inerentes à conservação, mas há inovações chave a serem realizadas. Estas incluem a realização de maiores níveis de isolamento, recebendo os benefícios do ganho solar e a melhoria da eficiência da ventilação. A segunda questão é desenvolver a geração de energia proveniente das fontes renováveis. (...) A terceira questão é a gestão da água. (...) Menos água precisa ser usada e mais recolhida e reciclada. Uma quarta, questão global é a conservação dos escassos recursos e a protecção do ambiente geral. Isso tem implicações críticas na selecção de materiais

adequados para a construção de casas. Ao mesmo tempo, um bom projecto deve garantir a promoção de um ambiente saudável e diversificado. (Towers, 2005, p.111, tradução livre)

Pierre Koenig, cuja obra já tivemos a oportunidade de apresentar ao longo do capítulo 2.2.3, já desde meados do século XX que defendia princípios semelhantes. Para ele a utilização de meios naturais com o objectivo rentabilizar os edifícios em geral e em particular as habitações urbanas, era um factor essencial. Este defendia, por exemplo, a não utilização de ar condicionado nos edifícios, com excepção para locais onde as temperaturas atingissem níveis excessivamente elevados e onde não se tivesse acesso a um processo de arrefecimento natural eficaz. “É essencial que possamos arrefecer os nossos edifícios através de meios naturais.” (Pierre Koenig, citado em Jackson, 2009, p.12) Estas opções vão contudo influir significativamente a relação que as habitações mantêm com o espaço exterior e urbano.

Neste contexto, actualmente surgem um conjunto de novos projectistas que procuram conciliar todas as condicionantes e vantagens que o cenário contemporâneo lhes proporciona e que temos vindo a descrever ao longo do capítulo 3. Assim, sejam as suas interpretações para o habitar contemporâneo e os seus sistemas de mediação para com o espaço público, mais direccionadas para o aproveitamento das condições disponibilizadas, quer pela evolução tecnológica quer pela herança vernacular, ou para o combate à exposição pública, parecem contudo, no que diz respeito ao contexto urbano, se materializar cada vez mais frequentemente através de unidades habitacionais do que através de habitações unifamiliares.

Numa atitude de recuperação do conceito urbanístico da década de 1940, estes projectos habitacionais de grande escala, promovem, contudo, uma interpretação diferente quanto aos sistemas de integração das unidades habitacionais de carácter social no tecido urbano e na sua relação para com este. Projectos como o Edifício de habitação *Illa de la Llum*, em Barcelona, construído entre 2001 e 2005, pelos projectistas Lluís Clotet Ballús e Ignacio Paricio Ansuátegui, entram nesta categoria.

Este projecto procura promover a reabilitação urbana e a considerável melhoria de vida no bairro de habitação social, através da estimulação do gesto de vizinhança e procura da activação do sistema de pertença. Estes novos núcleos



Imagem260  
*Sliding House*, pormenor central da habitação, DRMM - De Rijke Marsh Morgan Architects, Suffolk, East Anglia, Inglaterra, 2006 a 2009.



Imagem261  
Edifício de habitação *Illa de la Llum*, vista do exterior, Lluís Clotet Ballús e Ignacio Paricio Ansuátegui, Barcelona, Espanha, 2001 a 2005.

habitacionais constroem-se com a relação directa à tradição mediterrânica, aproveitando a paisagem e o sol. Recordando-nos que pode ser possível imprimir a todos os tipos de habitação os mesmos valores que para cada indivíduo qualificam o espaço do habitar.



Imagem262  
Edifício de habitação *Illa de la Llum*,  
vista do pátio central entre os três  
edifícios, Lluís Clotet Ballús e Ignacio  
Paricio Ansuátegui, Barcelona,  
Espanha, 2001 a 2005.

A Illa de la Llum propõe um conjunto de vivendas organizadas numa unidade habitacional composta por três edifícios. Localizada na cidade marítima de Barcelona, na esquina da Avenida García Faria com a Rua Selva de Mar, ficou conhecida como Illa de la Llum pela relação directa que mantém com o mar, apesar de se inserir num espaço urbano em franca expansão, e por se incluir na operação Diagonal Mar. O seu edifício mais alto é composto por vinte e seis andares, e a sua área é inscrita num quadrado máximo de 28,5 metros de lado em planta. O seu edifício mais baixo, conta com apenas cinco pisos, é longitudinal e ocupa toda a esquina da sua localização. Este projecto é o resultado de uma planificação muito precisa e cuidada com muito poucas margens de manobra, corresponde a um modelo habitacional que foi altamente questionado, por ignorar a relação e o vínculo tradicionalmente associados à dinâmica entre fachada principal e rua pública. Contudo, tal facto foi assumido pela equipa de projectistas que defendem

A nossa proposta renuncia claramente à obsessão composicional pela elegância, como se se tratasse de um valor indiscutível. Contrariamente, as torres aproveitam a máxima ocupação em planta por que tal favorece o planeamento de vivendas de diferentes tamanhos e distribuições. (Ballús & Ansuátegui citados em *Arquitectura Ibérica* 32, 2009, p.38, tradução livre)

A Illa de la Llum não obedece às normas construtivas habituais pois o seu propósito é o de cumprir da forma mais eficaz possível o objectivo de proporcionar um habitar mais associado à tradição mediterrânica, do recurso a pátios, do que à tradição construtiva urbana. Cada apartamento transforma-se, assim, numa vivenda urbana com uma excelente vista para o mar, estabelecendo uma relação individual e única para com o espaço envolvente e procurando reduzir a escala da intervenção urbana. Estas varandas-pátio são protegidas através de persianas de alumínio que se convertem numa parte fundamental da organização espacial destas vivendas. Constituem, para uma unidade habitacional, um elemento inovador de comunicação entre as várias habitações, construindo um generoso espaço intermédio e mediação entre o exterior e o interior, de uma profunda inspiração mediterrânica. Os seus componentes fundamentais são paredes de vidro e alumínio, e persianas que correm ao longo dos espaços, relacionando-se directamente com a mutação da fachada.



Imagem263  
Edifício de habitação *Illa de la Llum*, vista para o mar do interior de uma das varandas pátio, Lluís Clotet Ballús e Ignacio Paricio Ansuátegui, Barcelona, Espanha, 2001 a 2005.

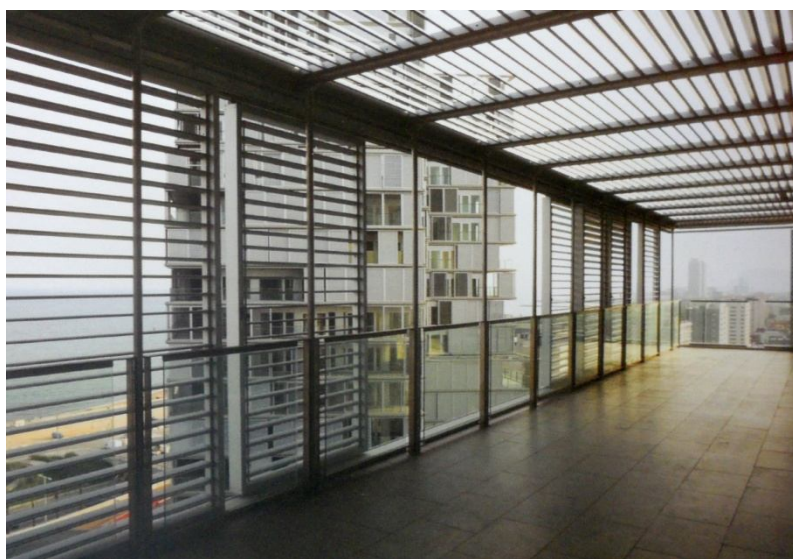


Imagem264  
Edifício de habitação *Illa de la Llum*, vista do interior de uma das varandas pátio, Lluís Clotet Ballús e Ignacio Paricio Ansuátegui, Barcelona, Espanha, 2001 a 2005.

Ainda dentro do âmbito das habitações colectivas surge um exemplo dinamarquês que faz recuso de um sistema de mediação entre espaço público e privado, igualmente diferenciado e de relação directa com o cenário envolvente, mas de influência distinta. O projectista Bjarke Ingels, fundador do *BIG – Bjarke Ingels Group*, gabinete constituído por uma vasta equipa multidisciplinar, projecta, em Maio de 2008, o terceiro edifício para a MTN - Mountain Dwellings, em Orestad na Dinamarca, que combinará um bloco de apartamentos com um de estacionamento.



Imagem265

*MTN - Mountain Dwellings*, vista geral dos três edifícios projectados para o mesmo cliente, Bjarke Ingels, Orestad, Dinamarca, 2008.

Este, dentro de um contexto urbano, vai apresentar uma solução artística para um problema funcional. “Como podemos combinar o esplendor dos pátios suburbanos com a intensidade social da densidade urbana?” (Ingels, 2005, p.4, tradução livre) Foi a partir desta questão que a equipa de Bjarke Ingels desenvolve este bloco habitacional construído para se fundir com o cenário envolvente através da metáfora de uma montanha, conceito que veremos associado a ainda outro projecto mais à frente. *MTN* oferece, assim, o melhor de dois mundos: a proximidade com a vida agitada da cidade, no centro de Copenhaga, e simultaneamente a tranquilidade da vida suburbana.



Imagem266

*MTN - Mountain Dwellings*, vista exterior do edifício habitacional e de estacionamento público, Bjarke Ingels, Orestad, Dinamarca, 2008.

Para cumprir este objectivo, o edifício habitacional e de estacionamento *MTN*, vai contemplar uma solução criativa que passa pela criação de uma fachada inclinada com os apartamentos organizados através de camadas que sobem a “montanha” e situam-se por cima do espaço de estacionamento. Desta maneira, cada apartamento pode ter um jardim privado virado para o sol e com vistas espectaculares. As habitações *MTN* aparecem como um bairro de casas que flui ao longo de um edifício de dez andares. Assim, mais uma vez a opção, ao

construir uma unidade habitacional, passa pela criação de espaços individualizados e em estreita relação com o cenário envolvente e com recurso às manchas verdes como mediadoras urbanas, numa surpreendente relação à ideologia defendida por Hundertwasser que tivemos a oportunidade de analisar ao longo do capítulo 2.3.

É fundamental para a qualidade espacial deste edifício a possibilidade directa de relação com um pátio individual e área verde, enquanto, simultaneamente não perdem a conexão com o espaço urbano e ainda usufruem de estacionamento perto de casa. Os moradores dos oitenta apartamentos serão os primeiros em Orestad a ter a possibilidade de estacionamento à porta de casa.



Imagem267  
Hundertwasser no programa de televisão "Make a Wish", com Dietmar Schönherr, 1972.



Imagem268  
MTN - *Mountain Dwellings*, varadas-pátio, Bjarke Ingels, Orestad, Dinamarca, 2008.



Imagem269  
MTN - *Mountain Dwellings*, pormenor das varadas-pátio, Bjarke Ingels, Orestad, Dinamarca, 2008.

Os projectos de unidades habitacionais que começam a proliferar nas nossas cidades, muito embora recolham a sua tipologia da década de 1940 e dos projectos modernos, parecem em relação às opções de sistemas de mediação entre espaços públicos e privados, dinâmicas sociais e organizacionais de espaço, a eles nada ficar a dever. Pelo contrário demonstram uma extraordinária capacidade de adaptação às condições e necessidades contemporâneas, assim como contam com a aprovação dos seus habitantes. Estes aparecem ainda numa

surpreendente co-relação com os princípios ideológicos preconizados por Hundertwasser e por projectistas como Emilio Ambasz, pelo menos no que diz respeito à necessidade da mediação urbana ser feita através de manchas verdes.

Quanto às habitações unifamiliares estas parecem ser mais frequentemente exploradas em diversidade e multiplicidade de ofertas ao nível das periferias das cidades e não integradas no centro das cidades, como acontece com as unidades habitacionais. O projecto *Sliding House*, em Suffolk, East Anglia, na Inglaterra, procura conjugar o lado industrial urbano com o pitoresco cenário campestre. Este projecto nasce da expressão de valores comuns entre projectista e cliente, ambos partilham uma verdadeira valorização dos edifícios rurais vernáculos.

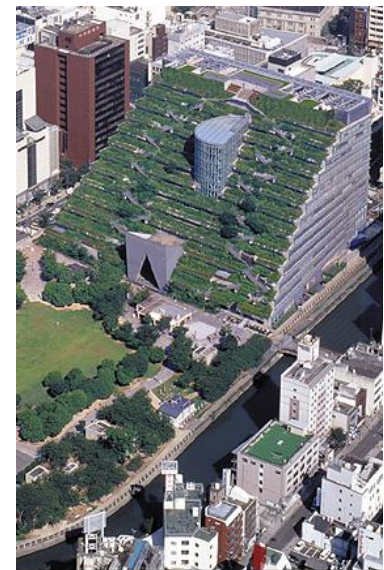


Imagem270

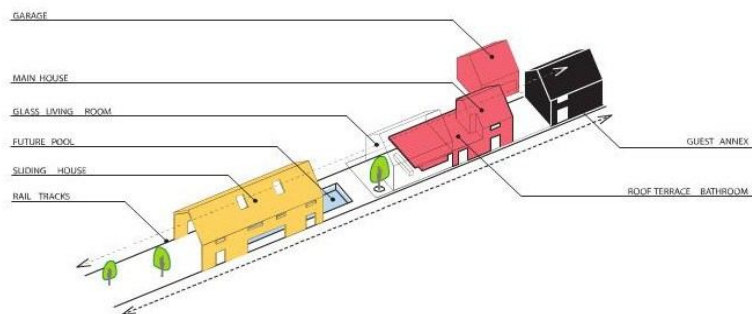
ACROS Fukuoka Prefectural International Hall, Emilio Ambasz, Emilio Ambasz and Associates Inc., Fukuoka, Japão, 1994.

Imagem271

*Sliding House*, vista exterior à noite, DRMM - De Rijke Marsh Morgan Architects, Suffolk, East Anglia, Inglaterra, 2006 a 2009.

Construída entre 2006 e 2009, pelo gabinete DRMM - De Rijke Marsh Morgan Architects, sobre a direcção de Alex de Rijke, a *Sliding House* permite aos seus habitantes algo único e inovador, controlar o grau de exposição face ao espaço público. É possível «reconstruí-la» e modela-la constantemente, a fim de melhor a adaptar às condições e necessidades do momento. Esta é uma clara atitude revolucionária para o conceito geral de habitar e para a noção tradicional de relação que uma casa habitualmente pode manter entre o espaço interior e o espaço exterior envolvente. Este projecto, ao ser concebido para ser elaborado e construído pelo cliente, implica um cliente/projectista capaz de calcular o valor do design e do risco de possuir uma habitação com estas características. Como o próprio cliente, esta habitação vai ser simultaneamente simples e sofisticada. Materializada através de uma estrutura móvel autónoma de aço e madeira, que desliza sobre volumes fixos, o resultado são três volumes de formas aparentemente convencionais, com pormenores não

convencionais e um desempenho radical. Para além de ser completamente inesperada.



Esta habitação é composta por um edifício linear de 28 metros, com uma largura máxima de 5,08 metros e uma altura de 7,20 metros que se encontra dividido em três volumes fixos: o anexo de 7 metros (casa de hóspedes); o corpo principal da casa com 16 metros, composto pelos quartos, instalações sanitárias, um terraço e uma sala inteiramente em vidro; e por fim uma garagem de 5 metros (volume deslocado face ao corpo principal). A garagem desloca-se integralmente face ao eixo que orienta o edifício e forma um pátio entre o anexo e o corpo principal da casa. A linearidade da composição acentua a progressão coreografada da estrada pelo anexo e pela garagem até à casa, até à sala de vidro e por fim até a um futuro jardim com piscina. O lado surpreendente desta habitação é a existência de um quarto elemento móvel. Este é uma estrutura autónoma em aço, madeira, isolamento e lariço não tratado, que desliza ao longo de carris paralelos aos três volumes principais, que os transforma mediante a necessidade e o desejo dos habitantes. Este invólucro oco dota esta habitação de uma relação única entre o espaço interior e o exterior. Aquilo que dantes era sólido e permitia o isolamento ao espaço exterior, e depois foi progressivamente se desmaterializando até quase ser eliminado, para permitir um maior contacto com a natureza envolvente, é agora mutável mediante o desejo dos seus habitantes. Permite quer o isolamento, quer o contacto com o espaço exterior, os seus habitantes não se encontram mais restringidos a uma única forma de habitar.

Este projecto torna viável a habitação preconizada pelas casas de vidro da era industrial, sem os inconvenientes que estas acarretam. Disponibiliza a sensação de estar protegido ao ar livre, sem os inconvenientes do tradicional modelo passivo que nunca se revela térmica e completamente confortável, pois não oferece

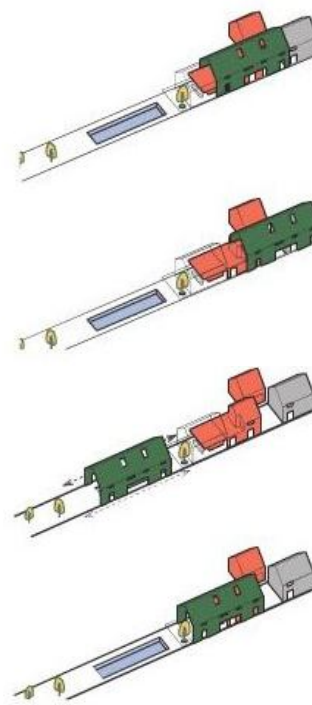


Imagem272

*Sliding House*, esquema distributivo e descritivo do movimento e disposição dos volumes, DRMM - De Rijke Marsh Morgan Architects, Suffolk, East Anglia, Inglaterra, 2006 a 2009.



Imagem273

*Sliding House*, pormenor construtivo do volume móvel e sistema de calhas, DRMM - De Rijke Marsh Morgan Architects, Suffolk, East Anglia, Inglaterra, 2006 a 2009.

condições de sustentabilidade e privacidade face ao espaço público envolvente. Pelo contrário, na *Sliding House*, a área habitacional construída em vidro oferece bastante conforto térmico de forma natural e quase sem qualquer custo, para além do controlo total sobre o grau de privacidade pretendido. Em relação à estratégia energética, o aproveitamento solar é controlado através da posição telhado *versus* parede, o que faz com que o calor necessário seja recolhido em função da estação do ano. Para os períodos mais frios este sistema principal funciona em conjunto com uma bomba de calor subterrânea e uma turbina eólica. Através deste princípio o circuito pode ser executado em sentido inverso, com o intuito de se obter sombra e refrigeração, nos períodos de mais calor.

A *Sliding House* oferece espaços radicalmente mutáveis, que se transformam em extensão da cobertura, em aproveitamento da luz solar e num eficaz método de isolamento. Esta mudança dinâmica é um fenómeno físico difícil de descrever por palavras ou imagens, pois trata-se da capacidade de alterar ou encadear o conjunto da composição e do carácter do edifício de acordo com a estação do ano, com o clima, ou simplesmente com a vontade dos habitantes.



Imagem274

*Sliding House*, sala de vidro coberta parcialmente pelo volume móvel, DRMM - De Rijke Marsh Morgan Architects, Suffolk, East Anglia, Inglaterra, 2006 a 2009.



Imagem275

*Sliding House*, sala de vidro completamente exposta, DRMM - De Rijke Marsh Morgan Architects, Suffolk, East Anglia, Inglaterra, 2006 a 2009.

Numa vertente de aproveitamento da tradição vernacular, mais do que propriamente o recurso às mais recentes inovações tecnológicas, surge a Casa sustentável CO2 Saver, construída no Lago Laka, na Polónia, em 2008, pelo arquitecto Peter Kuczia. Este projecto foi o vencedor em 2009 do prémio *Best Facade Competition*, em Berlin e no ano anterior, em Londres, havia sido considerado um dos vinte cinco melhores projectos habitacionais a nível mundial, na competição *House of the World* promovida pela *World Architecture News*. A Casa sustentável CO2 Saver foi pensada com o propósito de otimizar a absorção de energia solar numa habitação a custos controlados, o seu preço de construção não ultrapassou o de uma habitação convencional na Polónia. Principalmente porque mais do que através de técnicas e materiais tecnológicos sofisticados esta habitação é sustentável pelo recurso à tradição vernacular construtiva, à noção de fileira curta, através do recurso a materiais locais e de elementos de construção reciclados – sem tratamentos químicos, energia de transformação baixa e fácil manutenção e reparação – e a sistemas de aproveitamento e rentabilização energética maioritariamente passivos, visto que cerca de 80% do exterior da casa está exposto ao sol. (Kuczia, 2007)

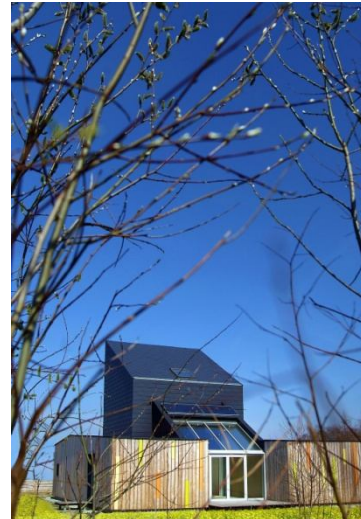


Imagem276  
CO2 Saver, vista do exterior, Peter Kuczia, Lago Laka, Polónia, 2008.



Imagem277  
CO2 Saver, vista da fachada exterior, otimização construtiva, materiais vernaculares e sustentáveis, Peter Kuczia, Lago Laka, Polónia, 2008.

A relação que esta pequena habitação polaca mantém com o espaço exterior é de proximidade e comunhão. Fundindo-se com o cenário envolvente, esta casa sobrevive dos recursos que este lhe proporciona. O espaço habitável do piso térreo encontra-se revestido externamente com placas de lariço não tratadas e a energia solar aqui é obtida através de um pátio envidraçado em

directa relação com o exterior. O volume principal, a “caixa negra”, é uma estrutura de três andares revestida com painéis de fibrocimento cobertos com carvão vegetal, e cuja superfície é aquecida pelo Sol, reduzindo a perda de calor para o exterior. As noções de energia solar passiva e activa, assim como um elevado nível de isolamento térmico, são reforçados por uma unidade de ventilação dotada de um sistema de recuperação térmica. Na *CO2 Saver* todos os pormenores aparecem como simples mas são produto de um complexo estudo prévio. Assim e à semelhança de um camaleão, como o próprio projectista a descreve (Kuczia, 2007, s.p., tradução livre) esta casa na região da Alta Silésia, “mistura-se com os tons, texturas e materiais de onde está inserida.”



Imagem278

*CO2 Saver*, vista exterior, integração no cenário envolvente, Peter Kuczia, Lago Laka, Polónia, 2008.



Imagem279

*CO2 Saver*, vista do interior para o exterior, sala de estar com acesso ao exterior, Peter Kuczia, Lago Laka, Polónia, 2008.

Esta habitação é um testemunho concreto e materializado de que da aplicação de técnicas tradicionais de construção e da eleição de materiais locais e/ou reciclados, provêm os maiores preceitos da sustentabilidade, com baixos custos na construção e no ciclo de vida.

Por último vamos regressar ao conceito de unidades habitacionais para apresentar um projecto que, muito embora não tenha sido edificado, aparece neste contexto de produção

contemporânea como um prenúncio de perspectivas futuras na construção de unidades habitacionais. Numa mistura criativa entre valores herdados – ao nível da recuperação de noções de vizinhança, da activação do sentimento de pertença e ao nível da defesa da sustentabilidade como ideal habitacional e como mediador urbano por excelência –, este projecto vai ser apoiado não tanto pela herança vernacular associada à tecnologia, mas sim pelo aproveitamento máximo dos benefícios e vantagens construtivas que a tecnologia coloca ao dispor dos projectistas.



Imagem280  
*Forwarding Dallas*, projecto para o Concurso Internacional de Ideias *Re:vision Dallas*, MOOV+Atelier Data, Dallas, Texas, EUA, 2009.

Assim, “E se um quarteirão no Texas se tornasse num modelo sustentável para o mundo?” (MOOV+Atelier Data, 2009, p.54) É como resposta a esta questão, que os portugueses MOOV+Atelier Data projectaram *Forwarding Dallas* para o Concurso Internacional de Ideias que, em 2009, foi promovido pela *Re:vision Dallas*. Este quarteirão urbano com habitação e comércio, ganhou o primeiro prémio e tinha como principal objectivo conceptual reconhecer como funcionam os ciclos naturais e reproduzi-los. Perante este complexo programa foi opção dos projectistas, a fim de responder a todas as necessidades programáticas e espaciais, reproduzir a organização natural de um sistema montanhoso, um dos sistemas mais versáteis da natureza. Este quarteirão habitacional vê o seu espaço organizado em vales, encostas e picos, de modo a maximizar, tal como as montanhas, o aproveitamento solar, as vistas do cenário envolvente e as superfícies de produção.



Imagem281  
*Forwarding Dallas*, conjunto habitacional visto de uma das ruas de acesso, MOOV+Atelier Data, Dallas, Texas, EUA, 2009.

O objectivo final deste projecto não é apenas o de construir um edifício para habitação, mas principalmente criar os meios necessários para que uma comunidade possa habitar nele. Para estes projectistas, não contemplar as vivências e as necessidades quotidianas dos seus moradores, não só individualmente mas principalmente como uma comunidade, seria considerar apenas metade da equação. “Todos os projectos sustentáveis devem ser um compromisso entre o que recebemos e o que entregamos aos outros”. (MOOV+Atelier Data, 2009, p.54) Com o objectivo de melhorar a qualidade de vida das unidades habitacionais, inevitáveis em cidades com excesso populacional, este projecto inclui não só as características tradicionalmente tidas como sustentáveis, como também uma especial atenção à relação proxémica com o espaço e à integração de um conjunto de sistemas de mediação entre os espaços públicos e os privados, não só internos ao próprio quarteirão, como deste para com a cidade.



Para tal este projecto contempla três momentos de reflexão projectual distintos: a modelação, a estratégia urbana e a estratégia energética. Quanto à modelação, este analisa dois problemas que um quarteirão urbano tradicional coloca. O primeiro é o facto de este ser demasiado uniforme ao longo do território, o que não promove a diversidade. O segundo é o de não tirar o melhor aproveitamento da exposição solar e do vento, pois os edifícios tradicionais estão orientados segundo a malha urbana e não segundo os pontos cardeais. Mediante este cenário a solução

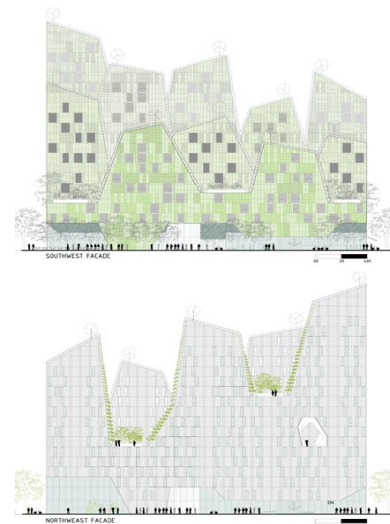


Imagem282

*Forwarding Dallas*, Alçado da(s) fachada(s) sul – captação energética, Alçado da(s) fachada(s) norte – regulação energética, MOOV+Atelier Data, Dallas, Texas, EUA, 2009.

Imagem283

*Forwarding Dallas*, perspectiva do conjunto habitacional, MOOV+Atelier Data, Dallas, Texas, EUA, 2009.

apresentada consiste em modelar o volume tradicional dos edifícios habitacionais seguindo a analogia da montanha. Primeiro o bloco tradicional é dividido em quatro volumes separados, o que lhe permite abrir o quarteirão e gerar espaço público entre cada bloco, enquanto simultaneamente cria uma fachada orientada a sul e outra a norte em cada edifício. Por fim estes quatro volumes vão ser manipulados de forma a permitir uma optimização energética dos recursos naturais enquanto simultaneamente permite uma maior abertura de cada apartamento para a paisagem envolvente.



Quanto à estratégia urbana este conjunto de edifícios apresentam uma relação de mediação para com o espaço da cidade mais detalhada e completa que qualquer quarteirão tradicional. Pois se este último oferece a vantagem de protecção face ao espaço público urbano, fá-lo frequentemente com o custo da segregação. A nova modelação que este projecto apresenta cria um conjunto de espaços semi-públicos que dotam de dinamismo a comunidade que nele habita, assim como a cidade. Ao segmentar o bloco convencional em quatro, criaria três ruas secundárias que se mantidas abertas tornariam o interior do quarteirão demasiado exposto e a continuidade da frente de rua apareceria demasiado fragmentada. Contudo encerrando duas das ruas interiores criadas ao nível do piso térreo, o interior do lote torna-se mais resguardado e consegue-se três diferentes confrontações entre edifícios: o pátio a sul mais apto para o inverno, a rua central que conecta os dois lados do quarteirão e o

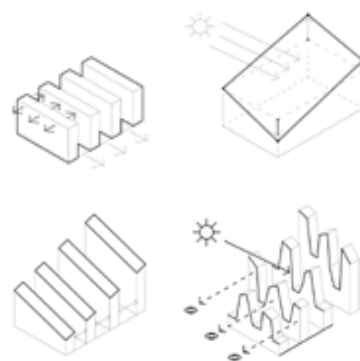


Imagem284  
Forwarding Dallas, esquema da modelação, MOOV+Atelier Data, Dallas, Texas, EUA, 2009.

Imagem285  
Forwarding Dallas, convivência numa das ruas de mediação interna com comércio, MOOV+Atelier Data, Dallas, Texas, EUA, 2009.



Imagem286  
Forwarding Dallas, esquema da estratégia urbana, MOOV+Atelier Data, Dallas, Texas, EUA, 2009.

pátio norte mais fresco e adaptado para o verão. O espaço público transita para o espaço privado das habitações através de um espaço semi-público contínuo que faz a mediação espacial e dota o interior do quarteirão de uma relevante importância social, pela criação de um espaço vital que contempla comércio, espaços de trabalhos, convívio e as entradas dos edifícios de habitação. Esta disposição e diversidade programática contribuem para a segurança dos espaços internos do quarteirão, bem como, promove a relação de vizinhança entre os habitantes.



Imagem287

*Forwarding Dallas*, relação estabelecida entre a fachada e a rua interior ao complexo habitacional, MOOV+Atelier Data, Dallas, Texas, EUA, 2009.

Por fim, no que diz respeito à estratégia energética este aproveita as superfícies inclinadas resultantes da sua modelação para conseguir um melhor rácio entre superfície passível de ser utilizada para plantação comunitária e superfície construída. Todo o edifício é equipado para a sua própria produção energética, que vai desde o aproveitamento da energia solar térmica, para o aquecimento da água, até à energia eólica. Ao nível das fachadas, a sudoeste permite o aproveitamento e gestão da energia solar, através de células fotovoltaicas, que produziriam a quase total necessidade energética do complexo habitacional e comercial.

Podemos então concluir que os projectos habitacionais contemporâneos, muito embora possam ter pontos ideológicos em comum, como a valorização da sustentabilidade, não são passíveis de catalogar sobre a alçada de uma mesma categoria. É a diversidade e a capacidade de adaptação às necessidades projectuais e culturais que ditam os valores da qualidade do habitar e os sistemas de mediação entre espaços públicos e privados que contemplam.



## Capítulo IV

### Considerações Finais / Perspectivas futuras

#### Conclusão

“Tudo o que descobrimos vem de algum lugar. A fonte não foi a nossa própria mente, mas a cultura a que pertencemos.” (Herman Hertzberger, 1999, p.5)

Ao longo da história assistimos a um processo de sucessivas mutações e permanências – políticas, económicas, sociais, culturais, projectuais, entre outras – que em muito influíram, moldaram e condicionaram os comportamentos humanos e a produção projectual, não apenas de cada época específica mas, igualmente, de toda a produção futura, no que diz respeito ao habitar e às vivências quotidianas. O reconhecimento da importância de todo este processo evolutivo que nos precede e da sua importância para a transformação de todos os conceitos, que regem o nosso habitar e sistemas de mediação, é fundamental para a profícua e saudável continuidade deste processo.

Todos os conceitos que analisamos ao longo desta investigação, simultaneamente, moldaram e foram moldados por inúmeros factores – que vão desde o contexto de cada época até à interpretação que deste cada projectista faz –, demonstrando ser fundamentais para o fortalecimento de todo o processo evolutivo do habitar e da domesticidade, assim como a relação que estes mantêm para com o espaço público. É este reconhecimento que, aliado à capacidade de interpretação de cada época e das suas características e necessidades, vai, ou deveria, ser explorado até hoje pelos diversos projectistas. Sejam eles designers de interiores ou arquitectos, o objectivo deveria ser criar um conjunto de elementos e sistemas arquitectónicos, mais ou menos explícitos, perenes ou sólidos e que se adaptem aos valores e às necessidades do Homem, sendo capazes das prever e antecipar, ou simplesmente ser permeáveis à intervenção e adaptação às

necessidades específicas de cada caso, por parte dos seus utilizadores.

Para tal conclusão partimos do princípio que toda a acção presente sofreu de alguma forma a influência do passado e que é imperativo que os projectistas contemporâneos tenham conhecimento do processo evolutivo que os precedeu e que deu origem às condições sociais, culturais e por consequência projectuais, que regem a actualidade. É fundamental compreendermos os processos culturais e projectuais que moldaram a acção passada e transformaram as necessidades habitacionais de cada indivíduo, principalmente no que concerne ao processo de mediação entre espaços públicos e privados.

Através do testemunho de artistas plásticos como Pieter de Hoogh, em obras como *A Man Directing a Young Woman with a Letter*, datado de 1629 a 1684, já é notório o papel significativo que os sistemas de mediação e a qualidade da transição espacial entre o espaço público e o privado e entre o espaço interior e o exterior tem para o habitar humano.

O quadro de Pieter de Hoogh demonstra a relatividade das noções de interior e exterior pela maneira como elas são evocadas não só por meio de recursos de distinções espaciais, mas também, e principalmente, por meio da expressão dos materiais e das suas temperaturas sob gradações variáveis de luz. O interior, com os seus azulejos brilhantes e frios e as janelas severas no fundo, possui uma temperatura interior que contrasta com o brilho quente da fachada exterior iluminada pelo Sol. A porta de entrada aberta e sem degrau cria uma transição suave entre a habitação e a rua com a sua superfície semelhante a um tapete. As funções do exterior e do interior parecem estar invertidas, criando um conjunto espacialmente coeso que expressa, acima de tudo, acesso. (Herman Hertzberger, 1999, p.86)

Quando, ao projectar cada espaço habitável e os seus necessários sistemas de mediação espacial, cada projectista revela um profundo conhecimento e consciência das necessidades proxémicas e espaciais de cada espaço em particular, contribui para a qualidade do habitar. As diferentes relações e opções assumidas na articulação quer de formas volumétricas, quer de diferentes materiais, tratamento de luz, cor e textura vai conferir a



Imagem288  
*A Man Directing a Young Woman with a Letter*, óleo sobre tela, Pieter de Hoog, Rijksmuseum, Amsterdam, 1670.

cada projecto uma propriedade e qualidade espacial e de habitabilidade, únicas e de uma profunda relevância.

Assim, e por exemplo, através de uma atitude tão simples como a descrita por Herman Hertzberger (1999) o projectista pode contribuir para a transformação dos usuários em moradores e revelar processos e sistemas vitais à organização espacial e à atribuição clara dos diferentes graus de privacidade e exposição pública. Demarcar a transição entre o espaço público e o privado pode passar pela caracterização de, por exemplo, o elemento porta. Uma porta de vidro pode separar espaços igualmente públicos e portanto acessíveis, enquanto portas opacas tendem a anunciar o acesso a espaços mais privados, menos acessíveis. “Quando um código deste tipo é adoptado coerentemente em todo o edifício, é entendido racional ou intuitivamente por todos os usuários do prédio e assim pode contribuir para esclarecer os conceitos subjacentes à organização do acesso.” (Hertzberger, 1999, p.21)

É fundamental a valorização da capacidade que elementos comuns e tradicionais à construção do habitar e dos objectos semi-fixos ou móveis e não necessariamente arquitectónicos, têm de construir e definir o espaço habitável, traduzindo diferentes graus de privacidade, quer entre o que consideramos espaço público e privado quer entre o espaço interior e exterior. Tal é imperativo para o aperfeiçoamento qualitativo do habitar, principalmente, porque estes nem sempre correspondem entre si a um mesmo espaço. É neste âmbito que o designer de interiores começa a se revelar uma mais-valia para o projecto. A crescente valorização do espaço interior e do seu impacto exigia a qualificação de profissionais que a ele se dedicassem.

Assim, na evolução de conceitos como habitar, interior/domesticidade, exterior/público e mediação entre espaços públicos e privados, podemos destacar a constante e crescente preocupação com a qualidade espacial dos espaços interiores, assim como as conseqüentes definição e caracterização dos espaços privados e domésticos como hoje os entendemos. A temática do habitar, em geral, e da mediação e valorização dos espaços interiores, em particular, como podemos constatar ao longo desta investigação, vai assumir um papel de crescente e extrema importância e dedicação, teórica e projectual. Contudo é

nosso papel, como projectistas e membros da sociedade, manter e perpetuar este processo evolutivo, garantindo que este permanece relevante, actual e em debate, a fim de assegurarmos a manutenção de todo o processo evolutivo que até hoje assistimos.

Todos os factores ao longo desta investigação enumerados e analisados contribuíram para a riqueza cultural e projectual que define o cenário contemporâneo. A sistematização desta evolução histórico-social dos elementos que a ela deram origem constituiu um passo importante, não só para melhor compreendermos o cenário actual como e principalmente para estudar e demonstrar a importância do papel activo de disciplinas e figuras profissionais relativamente novas, como o designer de interiores. Estes, hoje e no futuro, assumindo uma posição transdisciplinar, podem e devem contribuir, não só prática como teoricamente, para o aperfeiçoamento da qualidade espacial urbana, nomeadamente, no que concerne aos espaços de mediação. Para além da qualidade e desenvolvimento do habitar nos espaços interiores. Para a acção presente e como produto da progressiva importância concedida ao espaço interior e de escala intermédia, tais constatações vêm suportar a relevância da actuação deste conjunto de novas disciplinas.

Se, convencionalmente, a arquitectura e o urbanismo é que provêm a cidade de uma estrutura para conferir eficiência e simbolismo, onde o bem comum é a sua razão de existir, actualmente, o bem comum é difícil de definir. Este facto deixa o propósito da arquitectura, frequentemente, indefinido e aberto, permitindo a intervenção de disciplinas como o design de interiores, que apesar de relativamente recentes podem constituir uma mais-valia à diversidade e qualidade espacial do projecto.

Pela exposição à imposição de valores externos que pervertem os seus propósitos originais, a evolução do projecto contemporâneo não pode ser lido linearmente. Os projectistas têm que aprender a edificar na natureza da experiência e esta só pode ser adquirida na realidade concreta, experienciada nas ruas, nos interstícios sociais, nos elos de ligação espacial, nos intervalos. A exploração destes espaços de mediação, entre o público e o privado, podem ser um campo fundamental ao desenvolvimento e enriquecimento do design de interiores, enquanto disciplina.

Neste contexto, torna-se necessário redefinir o papel de todos aqueles que projectam o espaço habitável. Os projectistas, sejam eles designers de interiores, arquitectos ou outros profissionais, deveriam actuar integrados em equipas multidisciplinares ou até transdisciplinares – termo desenvolvido por Piaget para definir uma abordagem científica que procura a unidade do conhecimento, com o objectivo de estimular uma nova compreensão da realidade articulando elementos que passam entre, além e através das disciplinas, académicas ou não, numa procura pela compreensão do «pensamento complexo». Pois, hoje, mais do que nunca, todos são chamados a actuar sobre e em diferentes âmbitos disciplinares de fronteira. Tal, frequentemente, com o recurso a instrumentos operacionais que tradicionalmente pertencem a outras áreas, mas que, contudo, também intervêm na definição do espaço público, do espaço privado e das zonas de mediação espacial e de fronteira entre ambos, para dar resposta às mais diversas necessidades culturais e sociais que caracterizam o espaço contemporâneo urbano habitável.

Actualmente e mediante este cenário é imperativo associar à grande escala territorial a atenção ao pormenor e aos elementos de mediação entre a vasta cidade urbana e as habitações que nela coexistem. É fundamental que os projectistas tenham em atenção o espaço entre as coisas e produzam uma edificação relevante numa escala intermédia, criando espaços e elementos à escala dos seus utilizadores, ou seja, à escala das vivências quotidianas. Se dantes a esfera pública e a esfera privada, os seus limites e as suas fronteiras, eram fáceis de definir



Imagem289

Relação estabelecida entre os elementos mais quotidianos e os seus utilizadores, fotografias de Helena Almeida, 1977.

e delimitar, actualmente são cada vez mais relativas e permeáveis entre si.

Estes conceitos são moldados pela proliferação de diferentes e divergentes teorias que vão, simultaneamente, potenciar uma crise ideológica, que se caracterizou por uma violenta crítica aos valores da cultura ocidental moderna, pelo revolucionar da noção de habitar tal como a conhecíamos, e por consequência dá-se uma alteração da relação entre público e privado, entre interior e exterior. Assim, o invólucro arquitectónico ao se encontrar no limiar desta fronteira entre interior e exterior, entre público e privado, vai sofrer várias mutações e expressar-se através de distintas linguagens, alterando a relação da sociedade com este, com o espaço e inclusive entre si.

No entanto e muito embora, o invólucro arquitectónico, tenha sofrido diversas alterações ao longo da evolução histórico-social, este sempre conseguiu compreender em si funções distintas. Entre elas a protecção contra os elementos e a noção de conforto, que inclui a gestão da iluminação e da ventilação, entre outros. Este espaço de mediação é ainda reflexo da evolução cultural variável no tempo e no espaço. Esta “pele” constitui uma celebração, mesmo que por vezes inconsciente, à época em que foi construída. (Altomonte, 2005)

Os projectos habitacionais contemporâneos, muito embora associem, frequentemente, esta celebração a alguns pontos ideológicos que possam ter em comum, como a valorização da sustentabilidade, não são passíveis de catalogar sobre a alçada de uma mesma categoria. É a diversidade e a capacidade de adaptação às necessidades projectuais e culturais que ditam os valores da qualidade do habitar e os sistemas de mediação entre espaços públicos e privados que contemplam.

O século XXI ainda só conta com a sua primeira década e tal confere-lhe a vários níveis uma confirmação da actual condição de transitoriedade e indefinição de valores e sistemas ideológicos. A sociedade e os projectistas como membros activos e transformadores – e simultaneamente transformados – ainda parecem, frequentemente, não terem encontrado a sua área de intervenção, por de entre da multiplicidade que caracteriza a própria expressão da produção projectual actual. A produção deste século é, assim, tudo menos concretamente definida ou

hermética. Contudo, e evoluindo através da aprendizagem com o que nos precede, é possível encontrarmos um fio condutor que parece cada vez mais assumir um importante papel no seio da sociedade e dos projectos contemporâneos. A noção de valores como a sustentabilidade no projecto, nomeadamente no habitacional, é um importante contributo dos projectistas e da humanidade, sejam eles designers de interiores, arquitectos, engenheiros ou um cidadão consciente, para construção da sociedade de hoje e do futuro.

Actualmente, somos herdeiros, como podemos constatar ao longo deste trabalho de investigação, de um legado histórico rico em criatividade e importância contextual, que nos pressiona a perpetuá-lo. Estamos destinados a construir a noção de habitar, domesticidade, espaço interior e exterior, espaço público e privado, assim como os sistemas de mediação a eles inerentes, com que as futuras gerações irão conviver, estudar, interpretar e moldar. A forma como escolheremos construir estas noções depende dos mais variados factores, como já tivemos a possibilidade de comprovar. No entanto é possível que, simplesmente, dependam da forma como estudamos e interpretamos a produção passada e o seu impacto no cenário actual, da leitura do potencial, das necessidades e do contexto contemporâneo, assim como da colaboração entre diferentes âmbitos de conhecimento e intervenção disciplinar.

Neste contexto e partindo de todas as premissas até aqui desenvolvidas e estudadas, podemos concluir que prever cenários futuros, embora seja possível, pode-se revelar redutor de todo o potencial que as novas gerações demonstram. Talvez haja apenas dois pontos dos quais podemos ter certeza, para o Homem, a sociedade e a construção do habitar e todos os conceitos a ele inerentes, mutações e permanências irão ser assumidas, ganhar forma, contexto e conteúdo, para assim moldar a produção projectual de cada uma das gerações futuras.



## Referências Bibliográficas

- Ábalos, I. (2003). *A boa vida. Visita guiada às casas da modernidade*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Altomonte, S. (2005). *L'Involucro architettonico come interfaccia dinamica: strumenti e criteri per una architettura sostenibile*. Firenze: Alinea Editrice.
- Argan, G. C. (2005). *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Ariès, P. (1988). *A & V. 14*. Madrid: Ed. Avisá. 4.
- Assemblée Nationale Française (1998). *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789 - 50<sup>ème</sup> anniversaire de la Déclaration universelle des droits de l'homme (1948-1998)*. Retirado em Maio, 9, 2010 de <http://www.assemblee-nationale.fr/histoire/dudh/1789.asp>.
- Bachelard, G. (2000). *A Poética do Espaço*. S. Paulo: Martins Fontes Editora.
- Benévolo, L. (1994). *As Origens da Urbanística Moderna*. Lisboa: Editorial Presença.
- Benévolo, L. (1998). *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva.
- Bolton, R. (1988). Architecture and Cognac. In Thackara, J., *Design After Modernism*. (pp. 85-94). Londres: Ed. Thames and Hudson.
- Brown, N. (2001). *Edward T. Hall: Proxemic Theory, 1966*. Retirado em Novembro, 21, 2009 de Center for Spatially Integrated Social Science: <http://www.csiss.org/classic/content/13>.
- Cobbers, A. (2009). *Breuer. Marcel Breuer 1902-1981: Criador da Forma do Século Vinte*. Germany: Taschen.
- Cohen, J. (2009). *Le Corbusier. Le Corbusier 1887-1965: Lirismo da Arquitetura da Era da Máquina*. Germany: Taschen.
- D'Amato, G. (1999). *Storia dell'arredamento: dal 1750 a oggi*. Roma: Editori Laterza.
- Debord, G. (1991). *A sociedade do espetáculo*. (2a ed.). Lisboa: Edições mobilis in mobile.
- De Kerckhove, D. (1997). *A Pele da Cultura. Uma investigação sobre a nova realidade eletrónica*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Diller, E. & Scofidio, R. (1994). Architectural Probes. In *Flesh*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press. 39.

- Dorfles, G. (1995). *A arquitetura Moderna*. Lisboa: Edições 70.
- Duarte, C. R. (2000). *Colaboração entre a Psicologia e a Arquitetura e Urbanismo, particularmente no Ensino da Graduação e da Pós. Programação e resumo dos trabalhos: Seminário Internacional Psicologia e Projecto do Ambiente Construído*. Rio de Janeiro: FAU & IP/ Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Eade, J. & Mele, C. (2002). *Understanding the city. Contemporary and future perspectives*. London: Blackwell Publishers.
- Ellin, N. (1996). *Post-modern urbanism – revised edition*. New York: Princeton Architectural Press.
- Frampton, K. (2003). *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- Furtado, G. (2009). Redes, fluxos e interações expandidas. A sobrevivência da cidade e o ethos global. *Arq|a – Arquitetura e Arte*. 74. 76-79.
- Furtado, G. (2010). Transitoriedade, flexibilidade e mobilidade... A necessidade de ponderar a condição contemporânea e um resvalar para a a-política. *Arq|a – Arquitetura e Arte*. 77. 112-115.
- Giedion, S. (1984). *Spazio, Tempo ed Architettura: lo sviluppo di una nuova tradizione*. (2a ed. Italiana rev. ampl. por Enrica e Maria Labò). Milão: Ulrico Hoepli Editore.
- Glynn, S. (2005). *Villa Mueller Prague by Adolf Loos 1930*. Retirado em Março, 21, 2010 de Galinsky: <http://www.galinsky.com/buildings/villamueller/index.htm>.
- Hall, E. T. (1986). *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Heidegger, M. (2002). Construir, Habitar, Pensar. In Schuback, M. S., *Ensaio e Conferências*. Petrópolis: Vozes.
- Hertzberger, H. (1999). *Lições de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes.
- Ingels, B. (s.d.). *BIG – Profile*. Retirado em Abril, 3, 2010 de BIG - Bjarke Ingels Group: [http://big.dk/download/BIG\\_PROFILE.pdf](http://big.dk/download/BIG_PROFILE.pdf).
- Jackson, N. (2009). *Koenig. Pierre Koenig 1925-2004: Viver com o Aço*. Singapore: Taschen.
- Jenkins, D. (2004). Pierre Koenig (1925-2004). *The Architects' Journal*. 15 de Abril de 2004. 12.
- Koenig, G. (2007). *Eames. Charles & Ray Eames 1907-1978, 1912-1988: Pioneiros do Modernismo no Pós-Guerra*. Germany: Taschen.
- Koolhaas, R., Sigler, J., Werlemann, H. & Mau, B. (2002). *Small, Medium, Large, Extra-Large*. New York: Monacelli Press.

- Lamers-Schütze, P. (Org.) (2003). *Teoria da arquitectura do Renascimento até aos nossos dias. 117 tratados apresentados em 89 estudos*. Itália: Taschen.
- Le Corbusier (1977). *Vers une architecture*. (1a ed. 1923). Paris: Arthaud.
- López, C. & Cortés, O. (2006). *Charles Fourier. El falansterio. Segunda edición cibernética*. Retirado em Março, 21, 2010 de [http://www.antorcha.net/biblioteca\\_virtual/filosofia/falansterio/7.html](http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/filosofia/falansterio/7.html).
- Mària, M., Fuertes, P. (2009). As formas de Habitar. *Arquitectura Ibérica*. 32. 6-19.
- Milano, M. (Org.) (2009). *Paolo Deganello. As razões do meu projecto radical*. Matosinhos: ESAD – Escola Superior de Artes e Design em parceria com a Câmara Municipal de Matosinhos.
- MOOV+Atelier Data. (2009). Projectos: MOOV+Atelier Data - Forwarding Dallas. *Arq|a – Arquitectura e Arte*. 75/76. 52-59.
- Neves, H. D. (2004). *Arquitetura in fluxus. O corpo como indutor, contaminador e formador do grande rizoma*. *Arquitextos - Periódico mensal de textos de arquitectura, Texto Especial 244*. Retirado em Dezembro, 13, 2008 de <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp244.asp>.
- Ortega y Gasset, J. (1951). Anejo: en torno al Coloquio de Darmstadt. In Ortega y Gasset, J., *Obra Completa* (pp. 105-133). Madrid: Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. (2009). *Meditação sobre a Técnica*. Lisboa: Editora Fim de Século.
- Portoghesi, P. (1985). *Depois da arquitectura Moderna*. Lisboa: Edições 70.
- Rand, A. (Realizadora). (1949). *The Fountainhead* [Filme].
- Sarnitz, A. (2009). *Loos. Adolf Loos 1870-1933: Arquitecto, Crítico Cultural, Dândi*. Germany: Taschen.
- Seara, I. (2003). *Teoria do Design: Curso Tecnológico*. Porto: Porto Editora.
- Shaftoe, H. (2008). *Convivial Urban Spaces. Creating Effective Public Places*. London: Earthscan.
- Smith, K. (1987). *R. M. Schindler House 1921-22*. Los Angeles: Friends of the Schindler House.
- Steele, J. (2005). *Schindler. R. M. Schindler 1887-1953: Uma Exploração do Espaço*. Germany: Taschen.
- Thackara, J. (1988). *Design After Modernism*. Londres: Ed. Thames and Hudson.
- Tournikiotis, P. (1994). *Adolf Loos*. Princeton: Princeton Architectural Press.

Towers, G. (2005). *An introduction to urban housing design. At home in the city*. Great Britain: Architectural Press.

Ventosa, M. & Baptista, L. S. (Fevereiro de 2009). Entrevista com Sou Fujimoto. *Arquitectura e Arte*, 72-75.

Virilio, P. (1993). *O Espaço crítico*. (1a ed.). Rio de Janeiro: Editora 34.

Watts, M. (1995). *Hôtel Tassel. Part of my BSc. (Hons) in Architecture at the University of Bath*. Retirado em Maio, 9, 2010 de <http://www.zen7560.zen.co.uk/work/tassel/index.html>.

## Índice e Créditos das Imagens

### Introdução

- 18 Imagem 1. *Espaço T*, fotografia de Inês d'Orey, s.d.  
(Inês d'Orey, *Espaço T in Arte Photographica*, 2007, retirado de <http://artephotographica.blogspot.com/2007/12/f-otografia-f-alada.html>)
- 20 Imagem 2. Casa Tugendhat, vista para a porta do terraço, com a sala de jantar à direita, Ludwig Mies van der Rohe, República Checa, 1928 a 1930. Fotografia contemporânea posterior a 1985.  
(Miroslav Ambroz, *sem título in Zimmerman*, 2007, p. 44)
- 21 Imagem 3. *Traseiras*, de André Cepeda, Porto, 2006.  
(André Cepeda, *Traseiras in Arte Photographica*, 2010, retirado de <http://artephotographica.blogspot.com/2010/04/private-lives.html>)

### Capítulo I

#### O habitar: um conceito em evolução

##### Introdução

- 26 Imagem 4. Modificação da paisagem das cidades a partir do século XVIII, Revolução Industrial, Inglaterra, s.d.  
(a.d., Na Inglaterra a Revolução Industrial modificou a paisagem das cidades a partir do século XVIII *in* Google – Imagens, 2010, retirado de <http://www.klickeducacao.com.br/2006/enciclo/encicloverb/0,5977,PPR-415,00.html>)
- 27 Imagem 5. Ilustração de sapataria familiar, Revolução Industrial, Inglaterra, s.d.  
(a.d., Ilustração de sapataria na época da Revolução Industrial: jornada de trabalho de mais de 12 horas *in* Google – Imagens, 2010, retirado de <http://www.klickeducacao.com.br/2006/enciclo/encicloverb/0,5977,PPR-415,00.html>)
- 28 Imagem 6. Trabalhadora numa fábrica de tecidos, Revolução Industrial, Inglaterra, s.d.  
(a.d., *sem título in* Google – Imagens, retirado de <http://oescunchador.wordpress.com/2007/04/17/revolucao-industrial-capitalismo-e-lei-do-mercado/>)

- 1.1. A relação entre o Homem e o espaço habitável: a *Proxemic Theory* do antropólogo Edward T. Hall
- 29 Imagem 7. Edward T. Hall, 1966.  
(Norris McNamara e Nancy Palmer Agency, Edward T. Hall *in* Society for Visual Anthropology, 2009, retirado de <http://societyforvisualanthropology.org/?p=921>)
- 31 Imagem 8. Vista do interior para o exterior de uma casa tradicional japonesa, divisórias em papel e pavimento em *tatami*, *s.d.*  
(*a.d.*, sem título *in* Google – Imagens, 2010, retirado de <http://www.mylifeinjapanjp.com/2009/03/japanese-houses-with-tatami-and-rent.html>)
- 31 Imagem 9. Casa tradicional alemã em *half-timbering*, do alemão *fachwerk*, caracterizadas pela sua robustez construtiva, Heisberg, Siegen, Alemanha, 1978.  
(Bernd e Hilla Becher, Coleção Nacional de Fotografia © Centro Português de Fotografia, *FrameWork House in Heisberg in* Arte Photographica, 2010, retirado de <http://artephotographica.blogspot.com/2010/03/colecao-vista-50.html>)
- 31 Imagem 10. Hotel Imperial de Tóquio, vista do pátio interior de entrada, Frank Lloyd Wright, Japão, 1923, fotografia colorida *c.* 1940.  
(*a.d.*, *Imperial Hotel (Greater Tokyo)* *in* Old Tokyo, 2008, retirado de <http://www.oldtokyo.com/imperial-hotel-1923.html>)
- 32 Imagem 11. Hotel Imperial de Tóquio, vista do *hall* de entrada, Frank Lloyd Wright, Japão, 1923, fotografia *s.d.*  
(*a.d.*, *Entrance Hall* *in* Google – Imagens, 2010, retirado de [http://en.wikipedia.org/wiki/Imperial\\_Hotel,\\_Tokyo](http://en.wikipedia.org/wiki/Imperial_Hotel,_Tokyo))
- 33 Imagem 12. Secretariado, vista das varandas abertas, aplicação de *brise-soleil* verticais, Le Corbusier, Chandigarh, Punjab, 1953, fotografia *s.d.*  
(FLC/ADAGP, *Secrétariat de Chandigarh in* Fondation Le Corbusier, 2010, retirado de [http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5165&sysLanguage=en-en&itemPos=51&itemSort=en-en\\_sort\\_string1&itemCount=78&sysParentName=&sysParentId=64](http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5165&sysLanguage=en-en&itemPos=51&itemSort=en-en_sort_string1&itemCount=78&sysParentName=&sysParentId=64))
- 35 Imagem 13. Rua da Alfama, Lisboa, Portugal, 2007.  
(*a.d.*, sem título *in* Google – Imagens, 2010, retirado de <http://aoescorrerdapena.blogspot.com/2007/08/lisboa-alfama.html>)
- 36 Imagem 14. Rua habitacional e comercial, Monção, Portugal, *s.d.*  
(*a.d.*, sem título *in* Shaftoe, 2008, p.94)

- 37 Imagem 15. Harbourside, Bristol, Inglaterra, *s.d.*  
(*a.d.*, *sem título in Shaftoe*, 2008, p.53)
- 37 Imagem 16. Temple Quarter, Bristol, Inglaterra, *s.d.*  
(*a.d.*, *sem título in Shaftoe*, 2008, p.94)
- 1.2. Nietzsche e Mies van der Rohe: uma crítica ao Homem e ao habitar ocidental Moderno
- 38 Imagem 17. Friedrich Wilhelm Nietzsche, *s.d.*  
(*a.d.*, *Age 23 in Nietzsche Photos*, 2010, <http://www.nietzschespirit.com/pages/Photos.html>)
- 39 Imagem 18. Ludwig Mies van der Rohe, no seu apartamento, Chicago, EUA. *s.d.*  
(Werner Blaser, *Ludwig Mies van der Rohe em casa in Zimmerman*, 2007, p. 90)
- 39 Imagem 19. Casa Riehl, vista através do jardim em direcção à entrada da casa e vista do jardim inferior em direcção à casa, Ludwig Mies van der Rohe, Alemanha, 1906 a 1907, fotografia de cerca de 1910.  
(The Museum of Modern Art/Scala – Florença, *sem título in Zimmerman*, 2007, p. 19)
- 40 Imagem 20. Grupo de Casas Pátio, Mies van der Rohe, 1931 a 1938.  
(*a.d.*, *sem título in Ábalos*, 2003, p. 15)
- 41 Imagem 21. Casa com três pátios, Mies van der Rohe, colagem com uma composição no interior, Georges Braque, 1934.  
(*a.d.*, *sem título in Ábalos*, 2003, p. 17)
- 42 Imagem 22. Casa com três pátios, planta e elevação, Mies van der Rohe, 1934 (desenho de 1939).  
(*a.d.*, *sem título in Ábalos*, 2003, p. 14)
- 43 Imagem 23. Pavilhão de Barcelona, exposição internacional, interior com parede envidraçada que dá para o pátio, ao fundo o banco de apoio da série Barcelona, Ludwig Mies van der Rohe, Espanha, 1928 a 1929. Fotografia contemporânea posterior a 1986.  
(Klaus Frahm, *Pavilhão de Barcelona in Zimmerman*, 2007, p. 43)
- 44 Imagem 24. Pavilhão de Barcelona, exposição internacional, pátio interior com separação do exterior por muro, Ludwig Mies van der Rohe, Espanha, 1928 a 1929. Fotografia contemporânea *s.d.*  
(*a.d.*, *Pabellon de Alemania en Barcelona in Google – Imagens*, 2010, retirado de <http://picses.eu/image/f0fa96ba/>)

1.3. O habitar existencialista: confronto entre os conceitos de habitar – wohnen – de Martin Heidegger e inabitável – unbewohnbar – de Ortega y Gasset

- 46 Imagem 25. Martin Heidegger no seu escritório, *s.d.*  
(*a.d.*, *sem título in* Diálogo com Filósofos, 2009, retirado de <http://www.dialogocomosfilosofos.com.br/category/existencialismo/>)
- 47 Imagem 26. A Cabana rural de Heidegger, Todtnauberg, Floresta Negra, Alemanha, *s.d.*  
(Digne Meller – Marcovicz, *sem título in* Ábalos, 2003, p. 38/39)
- 47 Imagem 27. Ortega y Gasset, *s.d.*  
(*a.d.*, *sem título in* Google – Imagens, 2010, retirado de [http://metaforayarje.files.wordpress.com/2010/05/medium\\_ortega\\_y\\_gasset\\_jpg.jpg](http://metaforayarje.files.wordpress.com/2010/05/medium_ortega_y_gasset_jpg.jpg))
- 48 Imagem 28. Casa na montanha durante o inverno, Peter Zumthor, Vila de Leis, Suíça, *s.d.*  
(Max Mulhern, *Leis Switzerland in* The Art blog, 2009, retirado de <http://theartblog.org/2009/01/architectural-hotbed-report-from-the-swiss-trenches/>)
- 49 Imagem 29. Casa na montanha, utilização da herança vernacular, Peter Zumthor, Vila de Leis, Suíça, *s.d.*  
(Financial Times, *sem título in* Archiquotes, 2008, retirado de <http://www.archiquotes.info/index.php?start=48>)
- 50 Imagem 30. Desenhos do habitar existencialista, pormenorização dos elementos de mediação, Heinrich Tessenow, *s.d.*  
(*a.d.*, *sem título in* Ábalos, 2003, p. 54 a 57)
- 51 Imagem 31. Heidegger saindo para passear com a sua esposa, Floresta Negra, Alemanha, *s.d.*  
(Digne Meller – Marcovicz, *sem título in* Ábalos, 2003, p. 41)
- 52 Imagem 32. Heidegger e a sua esposa no interior da cabana, cozinha, Floresta Negra, Alemanha, *s.d.*  
(Digne Meller – Marcovicz, *sem título in* Ábalos, 2003, p. 43)

1.4. A máquina de habitar: o Positivismo e o indivíduo como parte da engrenagem

- 54 Imagem 33. II Guerra Mundial, bombardeamento da cidade de Dresden, na Alemanha, entre 13 e 15 de Fevereiro de 1945.

- (*a.d.*, *Dresden bombardeada* in Ensaio sobre a história, 2010, retirado de <http://asegundaguerramundial.com.br/category/historia/>)
- 55 Imagem 34. August Comte, *s.d.*  
(*a.d.*, August Comte in Google – Imagens, 2010, retirado de <http://web.nchu.edu.tw/~chunping/sociologist.htm>)
- 55 Imagem 35. Charles Darwin, *s.d.*  
(*a.d.*, Charles Darwin in Google – Imagens, 2010, retirado de <http://web.nchu.edu.tw/~chunping/sociologist.htm>)
- 55 Imagem 36. Herbert Spencer, *s.d.*  
(*a.d.*, Herbert Spencer in Google – Imagens, 2010, retirado de <http://web.nchu.edu.tw/~chunping/sociologist.htm>)
- 57 Imagem 37. Casa da família Arpel com o casal à porta, representação do estereótipo da família-tipo, sátira às construções da cidade moderna, filme *Mon Oncle*, Jacques Tati, 1957.  
(*a.d.*, *sem título* in Ábalos, 2003, p. 63)
- 58 Imagem 38. Esquiço de uma perspectiva do interior para o exterior de uma habitação positivista com o pé direito duplo na sala e parede para o exterior em vidro, *s.d.*  
(*a.d.*, *sem título* in Ábalos, 2003, p. 76)
- 59 Imagem 39. Os Arpel sentados no limiar da porta, descansam vendo televisão, filme *Mon Oncle*, Jacques Tati, 1957.  
(*a.d.*, *sem título* in Ábalos, 2003, p. 65)
- 60 Imagem 40. Casa Hulot, com monsieur Hulot no terraço procurando a chave da porta, casa típica de um bairro histórico de Paris, filme *Mon Oncle*, Jacques Tati, 1957.  
(*a.d.*, *sem título* in Ábalos, 2003, p. 66)

#### 1.5. A desconstrução do habitar contemporâneo

- 61 Imagem 41. Team 10, reunião na Free University, Berlim, 1973.  
(*a.d.*, *Team 10 reunion at Free University* in Team 10 online, 2010, retirado de <http://www.team10online.org/>)
- 62 Imagem 42. Gaston Bachelard, *s.d.*

- (*a.d.*, Gaston Bachelard *in* Google – Imagens, 2010, retirado de <http://desenvolvimentoemquestao.wordpress.com/2010/05/04/a-formacao-do-espirito-cientifico-gaston-bachelard/>)
- 63 Imagem 43. Maurice Blanchot, *s.d.*  
(Simone Hansel, Maurice Blanchot *in* Maurice Blanchot et ses contemporains, 2010, retirado de <http://www.mauriceblanchot.net/blog/index.php/2005/04/07/48-maurice-blanchot-emmanuel-levinas>)
- 64 Imagem 44. Levittown, vista aérea da cidade pouco depois do subúrbio produzido em massa ser finalizado num terreno agrícola, Levitt and Sons, Long Island, New York, 1948.  
(Associated Press, *Levittown Through the Years in* New York Times, 2010, retirado de [http://www.nytimes.com/slideshow/2007/10/12/nyregion/20071013\\_LEVITTOWN\\_SLIDESHOW\\_index.html](http://www.nytimes.com/slideshow/2007/10/12/nyregion/20071013_LEVITTOWN_SLIDESHOW_index.html))
- 65 Imagem 45. Alteração de uma casa suburbana, pormenor da relação entre interior e exterior, vista da maquete, Dan Graham, 1978.  
(Collection Walker Art Center, Justin Smith Purchase Fund, *Alteration to a Suburban House in* Susan Rotilie, *s.d.*, retirado de [http://www.artsconnected.org/collection/107477/dan-graham#\(7\)](http://www.artsconnected.org/collection/107477/dan-graham#(7)))
- 66 Imagem 46. Alteração de uma casa suburbana, fotografia da maquete, Dan Graham, 1978.  
(Collection Walker Art Center; Justin Smith Purchase Fund, 1993, *Alteration to a Suburban House in* Susan Rotilie, *s.d.*, retirado de [http://www.artsconnected.org/collection/107477/dan-graham#\(6\)](http://www.artsconnected.org/collection/107477/dan-graham#(6)))
- 66 Imagem 47. Jacques Derrida, 2002  
(Jane Doe Films, Jacques Derrida *in* Derrida the Movie, 2006, retirado de <http://www.derridathemovie.com/media.html>)
- 68 Imagem 48. Pao 2. Vista urbana. Fotomontagem digital, Toyo Ito, 1986.  
(*a.d.*, *sem título in* Ábalos, 2003, p. 153)
- 69 Imagem 49. Pao 2. Vista geral do protótipo construído para a Europalia, Toyo Ito, Bruxelas, 1989.  
(Tomio Ohashi, *sem título in* Ábalos, 2003, p. 150)
- 69 Imagem 50. Pao 1. A mulher nómada de Tóquio arruma-se, toma um aperitivo e lê, Toyo Ito, 1985.  
(Tomio Ohashi, *sem título in* Ábalos, 2003, p. 150)

- 70 Imagem 51. The Generic City, Rem Koolhaas, 1994.  
(*a.d.*, *sem título in Ábalos*, 2003, p. 156)
- 71 Imagem 52. Casa Virtual, fotografias da maqueta, FOA - Foreign Office Architects, Farshid Moussavi e Alejandro Zaera-Polo, 1996.  
(FOA - Foreign Office Architects, *sem título in Google – Imagens*, 2010, retirado de <http://verse2.egloos.com/4123987>)
- 72 Imagem 53. Casa Virtual, vista geral, FOA - Foreign Office Architects, Farshid Moussavi e Alejandro Zaera-Polo, 1996.  
(*a.d.*, *sem título in Ábalos*, 2003, p. 158)

## Capítulo II

A evolução histórica da relação entre os espaços públicos e privados: a transformação dos invólucros arquitectónicos

### Introdução

- 76 Imagem 54. Casa Vitoriana, divisão interior conectada com o exterior através de portas francesas, John P. O'Brian, *s.d.*  
(John P. O'Brian, *Victorian Lady #1 in Goggle – Imagens*, 2010, retirado de <http://www.lowcostprints.com/prints/picture.asp?idProduct=43>)
- 77 Imagem 55. Casa da Mademoiselle de Saint-Germain, organização e distribuição das divisões, planta do piso térreo, C.-N. Ledoux, França, 1772.  
(C.-N. Ledoux, *sem título in D'Amato*, 1999, p.144)
- 78 Imagem 56. Casa Vitoriana, divisão interior pública com todas as divisões conectadas, Pintura *Too Early*, James Tissot, 1873.  
(James Tissot, *Too Early in The Amherst Museum Victorian Dance Society*, 2010, retirado de [http://www.amherstvictoriandance.org/history\\_item.cfm?catid=2397&id=11897](http://www.amherstvictoriandance.org/history_item.cfm?catid=2397&id=11897))
- 79 Imagem 57. Palácio Real de Caserta, vista da interligação das salas interiores, Luigi Vanvitelli, Nápoles, Itália, século XVIII.  
(C.-N. Ledoux, *sem título in D'Amato*, 1999, p.88)
- 79 Imagem 58. Palácio Real de Caserta, pormenor da planta, relação entre as divisões, tinta-da-china sobre papel, Luigi Vanvitelli, Nápoles, Itália, 1760.

(Luigi Vanvitelli, Biblioteca Nacional de Nápoles, Seção de Manuscritos, 1760, Sardella, *sem título* in Centro Virtual Cervantes, 2006, retirado de [http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote\\_carlos/sardella.htm](http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_carlos/sardella.htm))

## 2.1. A industrialização da sociedade e do habitar – A Revolução Industrial

- 80 Imagem 59. Família burguesa, fotografia de família, pose feita em estúdio, c. 1900.  
(*a.d.*, *sem título* in Seara, 2003, p. 12)
- 81 Imagem 60. Operadora de máquina, 1905.  
(*a.d.*, *sem título* in Seara, 2003, p. 18)
- 81 Imagem 61. Avenida *Champs Elysees*, Arco do Triunfo, pintura a óleo, Antoine Blanchard, Paris, 1900.  
(Antoine Blanchard, *Arc de Triomphe Avenue des Champs Elysees* in Rehs Galleries, 2010, retirado de [http://www.rehs.com/view\\_image.html?image\\_no=2011&inq=1](http://www.rehs.com/view_image.html?image_no=2011&inq=1))
- 82 Imagem 62. Inglaterra no início da revolução industrial, século XVIII.  
(*a.d.*, Inglaterra no começo da Revolução Industrial in Google – Imagens, 2010, retirado de <http://www.espacoacademico.com.br/050/50jsf.htm>)
- 83 Imagem 63. Rua de um bairro pobre de Londres, Dudley Street, gravura de Gustave Doré, Inglaterra, 1872.  
(*a.d.*, *sem título* in Google – Imagens, 2010, retirado de [http://urbanidades.arq.br/imagens/2007/46ababa5573c\\_8E67/LondresRevolucaoIndustrial.jpg](http://urbanidades.arq.br/imagens/2007/46ababa5573c_8E67/LondresRevolucaoIndustrial.jpg))  
(Gustave Doré, *sem título* in Benévolo, 1999)
- 83 Imagem 64. Vista do centro de Londres, publicada pela firma Banks & CO, 1851.  
(*a.d.*, *sem título* in Benévolo, 1999, p.56)
- 84 Imagem 65. *A Cidade*, pintura a óleo, George Grosz, 1916 a 1917.  
(George Grosz, *A cidade* in Kranzfelder 2005, p. 15)
- 85 Imagem 66. *Maison de Verre*, vista da entrada totalmente em vidro, Pierre Chareau, Bernard Bijvoet e Louis Dalbet, Paris, 1928 a 1932.  
(*a.d.*, *Maison de Verre* in Musè, 2008, retirado de <http://www.muse.lt/architektura/stiklo-namai-7-foto/>)
- 86 Imagem 67. *Plan Voison*, vista de conjunto da maquete, Le Corbusier, Paris, 1925.  
(*a.d.*, *sem título* in Seara, 2003, p.100)

- 88 Imagem 68. *Cidade Industrial*, Robert Owen, 1825.  
(a.d., sem título in Seara, 2003, p. 48)
- 89 Imagem 69. Falanstério, mapa esquemático, Jean Baptiste Godin, Guise, França, 1859 a 1983.  
(a.d., *Il familisterio di Jean Baptiste Godin in Google – Imagens*, 2010, retirado de <http://web.tiscali.it/icaria/urbanistica/godin/godin.htm>)
- 90 Imagem 70. Falanstério, ilustração do interior durante as actividades quotidianas, Jean Baptiste Godin, Guise, França, 1859 a 1983.  
(Herman Hertzberger, *sem título in Hertzberger*, 1999, p.60)
- 90 Imagem 71. Falanstério, Charles Fourier, c.1822.  
(a.d., *sem título in Seara*, 2003, p.49)
- 91 Imagem 72. Falanstério, vista do interior, Jean Baptiste Godin, Guise, França, 1859 a 1983.  
(a.d., *Il familisterio di Jean Baptiste Godin in Google – Imagens*, 2010, retirado de <http://web.tiscali.it/icaria/urbanistica/godin/godin.htm>)
- 92 Imagem 73. Falanstério, organização e distribuição interna, planta e corte, Jean Baptiste Godin, Guise, França, 1859 a 1983.  
(a.d., *Il familisterio di Jean Baptiste Godin in Google – Imagens*, 2010, retirado de <http://web.tiscali.it/icaria/urbanistica/godin/godin.htm>)
- 93 Imagem 74. Red House, vista exterior e planta, interiores de William Morris, arquitecto Philip Webb, 1859.  
(a.d., *sem título in Google – Imagens*, 2010, retirado de <http://arte.observatorio.info/2008/12/red-house-philip-webb-h-1859/>)
- 94 Imagem 75. Red House, vista interior, sala de desenho no 1º piso, interiores de William Morris, arquitecto Philip Webb, 1859.  
(a.d., *First floor drawing room, Red House in Google – Imagens*, 2009, retirado de <http://soodiebeasley.blogspot.com/2009/12/paint-it-white.html>)
- 94 Imagem 76. *Hôtel Solvay*, fachada exterior do edifício, ligação com a rua, Victor Horta, Bruxelas, 1893.  
(a.d., *sem título in Google – Imagens*, 2010, retirado de <http://1900.art.nouveau.free.fr/IMG/jpg/belg10451.jpg>)

- 95 Imagem 77. *Hôtel Solvay*, planta e esquema distributivo das gradações de privacidade, Victor Horta, Bruxelas, 1893.  
(montagem a partir de: Herman Hertzberger, *sem título in* Hertzberger, 1999, p.21)
- 95 Imagem 78. *Hôtel Solvay*, corredor de acesso à entrada real do edifício, ao fundo porta de acesso ao exterior (rua), Victor Horta, Bruxelas, 1893.  
(Herman Hertzberger, *sem título in* Hertzberger, 1999, p.84)
- 96 Imagem 79. *Hôtel Solvay*, pormenor da fachada exterior, ligação/prolongamento do pavimento à fachada, Victor Horta, Bruxelas, 1893.  
(Christophe Trinquier, *Hôtel Solvay in* Google – Imagens, 2010, retirado de <http://www.panoramio.com/photo/5773583>)
- 96 Imagem 80. *Hôtel Tassel*, fachada exterior, Victor Horta, Bruxelas, 1893.  
(a.d., *sem título in* Google – Imagens, 2010, retirado de [http://arquitetura.weebly.com/uploads/3/0/2/6/3026071/ta489\\_aula\\_08b.pdf](http://arquitetura.weebly.com/uploads/3/0/2/6/3026071/ta489_aula_08b.pdf))
- 97 Imagem 81. *Hôtel Tassel*, distribuição interior, plantas, Victor Horta, Bruxelas, 1893.  
(a.d., *sem título in* Google – Imagens, 2010, retirado de [http://arquitetura.weebly.com/uploads/3/0/2/6/3026071/ta489\\_aula\\_08b.pdf](http://arquitetura.weebly.com/uploads/3/0/2/6/3026071/ta489_aula_08b.pdf))
- 98 Imagem 82. *Hôtel Tassel*, secção, vista da *mezzanine* e toda a área da entrada, Victor Horta, Bruxelas, 1893.  
(Victor Horta, *Section Hotel Tassel in* Google – Imagens, 2010, retirado de <http://www.steven.mcgann.com/amorphism.html>)
- 99 Imagem 83. *Hôtel Tassel*, vista da entrada do interior para o exterior, Victor Horta, Bruxelas, 1893.  
(a.d., *sem título in* Google – Imagens, 2010, retirado de [http://arquitetura.weebly.com/uploads/3/0/2/6/3026071/ta489\\_aula\\_08b.pdf](http://arquitetura.weebly.com/uploads/3/0/2/6/3026071/ta489_aula_08b.pdf))
- 99 Imagem 84. *Hôtel Tassel*, vista da escada, Victor Horta, Bruxelas, 1893.  
(a.d., *sem título in* Google – Imagens, 2010, retirado de [http://arquitetura.weebly.com/uploads/3/0/2/6/3026071/ta489\\_aula\\_08b.pdf](http://arquitetura.weebly.com/uploads/3/0/2/6/3026071/ta489_aula_08b.pdf))
- 100 Imagem 85. Construção da Torre *Eiffel*, Paris, França, 1888.  
(a.d., *Paris - Tour Eiffel (Juillet, 1888) in* Google – Imagens, 2010, retirado de [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Tour\\_Eiffel\\_1878.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Tour_Eiffel_1878.jpg))

- 100 Imagem 86. Caricatura sobre a discussão mantida no congresso da Werkbund de 1914, Rheinpark, Alemanha, 1914.  
(Karl Arnold, *sem título in* Seara, 2003, p.69)

## 2.2. A transparência e simultaneidade na arquitectura – Movimento Moderno

- 102 Imagem 87. *Maison de Verre*, pormenor da entrada totalmente em vidro, Pierre Chareau, Bernard Bijvoet e Louis Dalbet, Paris, 1928 a 1932.  
(Ronald Zoetbrood, *Maison de Verre in* Google – Imagens, 2010 retirado de <http://www.erzed.nl/enparis.html>)
- 103 Imagem 88. *Maison de Verre*, vista do interior para o exterior, sala aberta, Pierre Chareau, Bernard Bijvoet e Louis Dalbet, Paris, 1928 a 1932.  
(*a.d.*, *Maison de Verre in* Musè, 2008, retirado de <http://www.muse.lt/architektura/stiklo-namai-7-foto/>)
- 103 Imagem 89. *Maison de Verre*, fotomontagem da vista da fachada exterior totalmente em vidro, Pierre Chareau, Bernard Bijvoet e Louis Dalbet, Paris, 1928 a 1932.  
(*a.d.*, *sem título in* Google – Imagens, 2010, retirado de [http://aliciamesa.files.wordpress.com/2009/11/maison-verre\\_0.jpg](http://aliciamesa.files.wordpress.com/2009/11/maison-verre_0.jpg))
- 104 Imagem 90. *Maison de Verre*, pormenor dos vários painéis de correr, Pierre Chareau, Bernard Bijvoet e Louis Dalbet, Paris, 1928 a 1932.  
(Herman Hertzberger, *sem título in* Hertzberger, 1999, p.239)
- 104 Imagem 91. *Maison de Verre*, vista dos desníveis interiores, Pierre Chareau, Bernard Bijvoet e Louis Dalbet, Paris, 1928 a 1932.  
(Private collection - Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, *sem título in* Google – Imagens, 2010 retirado de <http://www.erzed.nl/enparis.html>)
- 105 Imagem 92. *Little Harbor*, cubismo, Georges Braque, 1909.  
(Georges Braque, *Little Harbor in* Google – Imagens, 2010, retirado de [http://www.luc.edu/history/fac\\_resources/dennis/Visual\\_Arts/106%20Images/11-cubism\\_Braque\\_Little-Harbor-%281909%29-%5BAIC%5D.jpg](http://www.luc.edu/history/fac_resources/dennis/Visual_Arts/106%20Images/11-cubism_Braque_Little-Harbor-%281909%29-%5BAIC%5D.jpg))
- 105 Imagem 93. *View from the Window at Le Gras*, aquela que ficou considerada como a primeira fotografia, reprodução de 1952 da heliografia de Joseph Nicéphore Niépce, c.1826.  
(Helmut Gernsheim & Kodak Research Laboratory, *Gelatin silver print with applied watercolor reproduction of Joseph Nicéphore Niépce's View from the Window at Le Gras in* Harry Ranson

Center – The University of Texas at Austin, 2010, retirado de <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/wfp/>)

- 105 Imagem 94. *L'aficionado (Le torero)*, cubismo analítico, Picasso, 1912.  
(Pablo Picasso, *L'aficionado (Le torero)* in Google – Imagens, 2010, retirado de <http://entertainment.webshots.com/photo/2819871980052741287SONJII>)
- 106 Imagem 95. Casa e estúdio do artista plástico Ozenfant, vista da entrada, rua de acesso à casa/estúdio, Le Corbusier, Av. Reille nº53, Paris, 1922.  
(a.d., sem título in Google – Imagens, 2010, retirado em <http://arquitetoalves.blogspot.com/2010/08/casa-studio-paris-atelier-ozenfat-1922.html>)
- 106 Imagem 96. Casa e estúdio do artista plástico Ozenfant, vista do interior para o exterior, relação do apartamento com o exterior, Le Corbusier, Av. Reille nº53, Paris, França, 1922.  
(a.d., sem título in Google – Imagens, 2010, retirado em <http://arquitetoalves.blogspot.com/2010/08/casa-studio-paris-atelier-ozenfat-1922.html>)
- 106 Imagem 97. *The Hague*, perspectiva com projecto de *colour design* para as fachadas, galeria comercial, bar e restaurante, Theo van Doesburg e Cornelius van Eesteren, *Laan van Meerdervoort*, 1924.  
(Theo van Doesburg e Cornelis van Eesteren, Netherlands Architecture Institute, *The Hague* in Tate Modern, 2010, retirado de <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/vandoesburg/room9.shtm>)
- 108 Imagem 98. *Torre Eiffel*, óleo sobre tela, 202 x 138,4cm, Robert Delaunay, Museu Guggenheim, Nova York, 1910.  
(Robert Delaunay, *Torre Eiffel* in Google – Imagens, 2010, retirado de <http://www.andrewgrahamdixon.com/archive/readArticle/62>)
- 108 Imagem 99. *Ruídos da rua invadem a casa*, óleo sobre tela 100x107cm, Umberto Boccioni, 1911.  
(Umberto Boccioni, *Street Noises Invade the House* in Google – Imagens, 2010, retirado de [http://www.artinthepicture.com/paintings/Umberto\\_Boccioni/Street-Noises-Invade-the-House/](http://www.artinthepicture.com/paintings/Umberto_Boccioni/Street-Noises-Invade-the-House/))
- 109 Imagem 100. *Città Nuova*, perspectiva de um dos edifícios da megalópole, Antonio Sant'Elia, 1913 a 1914.  
(Antonio Sant'Elia, sem título in Google – Imagens, 2010, retirado de <http://arzepakistan.com/showthread.php?17974-La-Ciudad-Futurista>)
- 109 Imagem 101. *Città Nuova*, perspectiva de um dos edifícios e ligações ao espaço público, infra-estruturas de mediação e circulação pública, Antonio Sant'Elia, 1913 a 1914.

(Antonio Sant'Elia, *sem título* in Google – Imagens, 2010, retirado de <http://arzepakistan.com/showthread.php?17974-La-Ciudad-Futurista>)

### 2.2.1. A transição do século XIX para o século XX: a industrialização no vernacular.

- 111 Imagem 102. Adolf Loos, Viena, c.1930. Fotografia por Trude Fleischmann.  
(Trude Fleischmann, Adolf Loos *in* Sarnitz, 2009, p. 2)
- 112 Imagem 103. Ward W. Willits House, vista exterior e planta, Frank Lloyd Wright, Highland Park, Illinois, EUA, 1901.  
(*a.d.*, *sem título* in Google – Imagens, 2010, retirado de <http://thaa2.wordpress.com/2009/07/page/2/>)
- 113 Imagem 104. Jacobs House II, secção em corte com estratégia de organização, Frank Lloyd Wright, Middleton, Winsconsin, EUA, 1944 a 1948.  
(*a.d.*, *Jacobs House II Section* in Google – Imagens, 2010, retirado de <http://www.columbia.edu/cu/gsap/BT/EEI/HEATLOAD/heatload.html>)
- 113 Imagem 105. Jacobs House II, vista do interior paralela à parede e vidro que faz o acesso para o exterior, Frank Lloyd Wright, Middleton, Winsconsin, EUA, 1944 a 1948.  
(*a.d.*, *Jacobs House II Interior* in Google – Imagens, 2010, retirado de <http://www.columbia.edu/cu/gsap/BT/EEI/HEATLOAD/heatload.html>)
- 114 Imagem 106. Casa Moller, escada ascendente direccional, vista do vestiário, Adolf Loos, Viena, c.1930.  
(Albertina Museum, *Casa Moller* in Sarnitz, 2009, p. 6)
- 114 Imagem 107. Villa Müller, fachada da entrada, vista da rua, à direita o caminho de acesso à garagem, Adolf Loos, Praga, 1928 a 1930.  
(Pavel Štecha, Černošice/Radovan Boček, *Villa Müller* in Sarnitz, 2009, p. 70)
- 115 Imagem 108. Villa Müller, salão amplo, com lareira e aquários embutidos e nivelados com a parede, Adolf Loos, Praga, 1928 a 1930.  
(Pavel Štecha, Černošice/Radovan Boček, *Villa Müller* in Sarnitz, 2009, p. 72)
- 116 Imagem 109. Villa Müller, pormenor do átrio, colunas e paredes com magníficos painéis em mármore verde raiado, a estreita escadaria dá acesso ao *boudoir*, Adolf Loos, Praga, 1928 a 1930.  
(Pavel Štecha, Černošice/Radovan Boček, *Villa Müller* in Sarnitz, 2009, p. 73)

- 117 Imagem 110. R.M. Schindler no local da construção, 1940.  
(Architectural Drawing Collection, University of California Santa Barbara Art Museum, R.M. Schindler *no local da construção in Steele*, 2005, p. 2)
- 119 Imagem 111. Casa de Kings Road ou Schindler/Chace, perspectiva do exterior, R.M. Schindler, West Hollywood, 1921 a 1922.  
(Julius Shulman © J. Paul Getty Trust, Casa de Schindler/Chace *in Steele*, 2005, p. 25)
- 119 Imagem 112. Casa para Aline Barnsdall, Frank Lloyd Wright com uma pequena colaboração de R.M. Schindler que projectou o quarto principal, 1917 a 1920.  
(Julius Shulman © J. Paul Getty Trust, Casa para Aline Barnsdall *in Steele*, 2005, p. 10)
- 120 Imagem 113. Casa de Kings Road ou Schindler/Chace, vista do pátio da sala de estar de Pauline Schindler e do estúdio de Rudolf Schindler no lado direito, R.M. Schindler, West Hollywood, 1921 a 1922.  
(Joachim Schumacher, Casa de Schindler/Chace *in Steele*, 2005, p. 21)
- 121 Imagem 114. Casa How, vista da base da encosta, R.M. Schindler, Los Angeles, 1925.  
(Architectural Drawing Collection, University of California Santa Barbara Art Museum, Casa How *in Steele*, 2005, p. 29)
- 121 Imagem 115. Casa de Praia Lovell, sala de estar de dois volumes com vista para a praia, R.M. Schindler, Newport Beach, 1925 a 1926.  
(Architectural Drawing Collection, University of California Santa Barbara Art Museum, Casa Praia Lovell *in Steele*, 2005, p. 30)
- 122 Imagem 116. Casa de Praia Lovell, vista exterior para a praia e o oceano Pacífico, R.M. Schindler, Newport Beach, 1925 a 1926.  
(Architectural Drawing Collection, University of California Santa Barbara Art Museum, Casa Praia Lovell *in Steele*, 2005, p. 31)
- 122 Imagem 117. Casa Buck, vista da entrada e garagem, R.M. Schindler, Los Angeles, 1934.  
(Joachim Schumacher, Casa Buck *in Steele*, 2005, p. 41)
- 123 Imagem 118. Casa Buck, sala de estar, R.M. Schindler, Los Angeles, 1934.  
(Joachim Schumacher, Casa Buck *in Steele*, 2005, p. 43)
- 123 Imagem 119. Casa Buck, jardim e terraço, R.M. Schindler, Los Angeles, 1934.  
(Julius Shulman © J. Paul Getty Trust, Casa Buck *in Steele*, 2005, p. 42)

- 124 Imagem 120. Casa Buck, vista da entrada e garagem, R.M. Schindler, Los Angeles, 1934.  
(Joachim Schumacher, *Casa Buck in Steele*, 2005, p. 41)
- 124 Imagem 121. Casa Tugendhat, vista da casa a partir do fundo do jardim, Ludwig Mies van der Rohe, República Checa, 1928 a 1930. Fotografia contemporânea posterior a 1985.  
(Harry Seidler, *Casa Tugendhat in Zimmerman*, 2007, p. 47)
- 2.2.2. Exploração das técnicas e materiais industriais, o expoente do Movimento Moderno: os criadores da forma do século XX
- 125 Imagem 122. Marcel Breuer, c. de 1949.  
(Bauhaus-Archiv Berlim, *Marcel Breuer in Cobbers*, 2009, p. 90)
- 126 Imagem 123. Pavilhão de Gane, vista de sudoeste, a entrada localiza-se à esquerda, por detrás da parede, Marcel Breuer com Francis Reginald, Stevens Yorke, Bristolk, Inglaterra, 1936.  
(Marcel Breuer Papers, Archives of American Art, Smithsonian Institution, *Pavilhão de Gane in Cobbers*, 2009, p. 35)
- 126 Imagem 124. Pavilhão de Gane, vista da sala de estar que dá para o terraço, Marcel Breuer com Francis Reginald, Stevens Yorke, Bristolk, Inglaterra, 1936.  
(*Architectural Record 5*, *Pavilhão de Gane in Cobbers*, 2009, p. 34)
- 127 Imagem 125. Casa Hooper II, planta, Marcel Breuer, Towson, perto de Baltimore, Maryland, 1957 a 1959.  
(*Deutsche Bauzeitung 66*, *Planta da Casa Hooper II in Cobbers*, 2009, p. 68)
- 127 Imagem 126. Casa Hooper II, jardim visto de noroeste, Marcel Breuer, Towson, perto de Baltimore, Maryland, 1957 a 1959.  
(David Sundberg/Esto, *Casa Hooper II in Cobbers*, 2009, p. 66)
- 128 Imagem 127. Casa Hooper II, panorâmica do pátio, vista da sala de estar, Marcel Breuer, Towson, perto de Baltimore, Maryland, 1957 a 1959.  
(David Sundberg/Esto, *Casa Hooper II in Cobbers*, 2009, p. 69)
- 128 Imagem 128. Casa Hooper II, átrio visto da entrada, Marcel Breuer, Towson, perto de Baltimore, Maryland, 1957 a 1959.  
(David Sundberg/Esto, *Casa Hooper II in Cobbers*, 2009, p. 69)

- 129 Imagem 129. Le Corbusier na sua mesa de trabalho no atelier da Rue Nungesser-et-Coli, Paris, c. 1960.  
(CORBIS Inc., *Le Corbusier na sua mesa de trabalho no atelier da Rue Nungesser-et-Coli* in Cohen, 2005, p. 13)
- 129 Imagem 130. Casa Dom-ino, vista em perspectiva, Le Corbusier, 1914.  
(Fundação Le Corbusier, *Casa Dom-ino* in Cohen, 2005, p. 9)
- 130 Imagem 131. Villa Le-Lac, planta, Le Corbusier, Suíça, 1923 a 1925.  
(Susanne Lattermann, *Plan da Villa Le-Lac* in Cohen, 2005, p. 27)
- 130 Imagem 132. Villa Le-Lac, vista geral a partir do lago, Le Corbusier, Suíça, 1923 a 1925.  
(Fundação Le Corbusier, *Villa Le-Lac* in Cohen, 2005, p. 26)
- 130 Imagem 133. Villa Le-Lac, vista da sala de estar e da sua relação com o exterior, Le Corbusier, Suíça, 1923 a 1925.  
(Fundação Le Corbusier, *Villa Le-Lac* in Cohen, 2005, p. 26)
- 131 Imagem 134. Villa Savoye, vista geral, Le Corbusier, França, 1928 a 1931.  
(Fundação Le Corbusier, *Villa Savoye* in Cohen, 2005, p. 44)
- 132 Imagem 135. Villa Savoye, rampa exterior que conecta a entrada ao terraço-jardim, Le Corbusier, França, 1928 a 1931.  
(Roberto Schezen/Esto, *Mamaroneck, Villa Savoye* in Cohen, 2005, p. 42)
- 132 Imagem 136. Villa Savoye, vista da relação interior/exterior mantida entre a sala de estar e o terraço, Le Corbusier, França, 1928 a 1931.  
(CORBIS Inc., *Villa Savoye* in Cohen, 2005, p. 47)
- 134 Imagem 137. CIAM I, *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*, foto oficial da primeira reunião, La Sarraz, Suíça, 1928.  
(*a.d.*, *Primeira reunião em La Sarraz* in *Coisas da arquitetura*, 2010, retirado de <http://coisasdaarquitectura.wordpress.com/2010/07/28/ciam-o-movimento-moderno-na-academia/>)
- 135 Imagem 138. Unidade de habitação de Marselha, vista de conjunto, Le Corbusier, França, 1946 a 1952.  
(Fundação Le Corbusier, *Unidade de habitação de Marselha* in Cohen, 2005, p. 57)

- 136 Imagem 139. Unidade de habitação de Marselha, “Rua” de serviços no 7º piso, Le Corbusier, França, 1946 a 1952.  
(Jean-Louis Cohen, Unidade de habitação de Marselha *in* Cohen, 2005, p. 59)
- 136 Imagem 140. Unidade de habitação de Marselha, sala comunal de um dos apartamentos *standard*, prolongamento que inclui a varanda, Le Corbusier, França, 1946 a 1952.  
(René Burri/Magnum Photos/Agentur Focus, Unidade de habitação de Marselha *in* Cohen, 2005, p. 60)
- 136 Imagem 141. Unidade de habitação de Marselha, corte transversal de dois apartamentos, Le Corbusier, França, 1946 a 1952.  
(René Burri/Magnum Photos/Agentur Focus, Unidade de habitação de Marselha *in* Cohen, 2005, p. 60)
- 137 Imagem 142. Casa Jaoul, vista exterior da casa B, Le Corbusier, França, 1951 a 1955.  
(Antonio Martinelli, Casa Jaoul *in* Cohen, 2005, p. 69)
- 137 Imagem 143. Casa Jaoul, vista do interior da casa A para o exterior, Le Corbusier, França, 1951 a 1955.  
(Antonio Martinelli, Casa Jaoul *in* Cohen, 2005, p. 68)
- 138 Imagem 144. Casa Jaoul, vista da relação que a sala de estar da casa B mantém entre divisões e com o exterior, Le Corbusier, França, 1951 a 1955.  
(Antonio Martinelli, Casa Jaoul *in* Cohen, 2005, p. 71)
- 139 Imagem 145. Cidade de Brasília, montagem de fotos, urbanismo Lúcio Costa, alguns edifícios Oscar Niemeyer, Brasil, 1893.  
(*a.d., sem título in* Google – Imagens, 2010, retirado de <http://imagemyposia.blogspot.com/2010/08/brasil-ia-brasil.html>)
- 140 Imagem 146. Pruitt-Igoe, sequência da demolição do complexo habitacional, Minoru Yamasaki, St. Louis, Missouri, EUA, 1972.  
(U.S. Department of Housing and Urban Development, *The second widely televised demolition of a Pruitt-Igoe building that followed the March 16 demolition in* Google – Imagens, 2010, retirado de [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Pruitt-igoe\\_collapse-series.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Pruitt-igoe_collapse-series.jpg))
- 141 Imagem 147. Pruitt-Igoe, vandalização dos espaços comuns, Minoru Yamasaki, St. Louis, Missouri, EUA, 1972.  
(*a.d., sem título in* Google – Imagens, 2010, retirado de <http://rjdent.wordpress.com/2009/06/25/pruitt-igoe/>)

- 142 Imagem 148. Unidades habitacionais, corredor distributivo e de mediação num piso de uma grande unidade habitacional, *Stonebridge Park*, Noroeste de Londres, Inglaterra, 2009.  
(Kamal, *Northwest London Ghettos, still 00:00:26 in YouTube*, 2009, retirado de [http://www.youtube.com/watch?v=n3u\\_MTfssFw&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=n3u_MTfssFw&feature=related))
- 142 Imagem 149. Unidades habitacionais, fachadas de dois edifícios de um complexo habitacional, muitos desta área já foram demolidos, contudo outros permanecem, *Prothero House, Stonebridge Park*, Noroeste de Londres, Inglaterra, 2009.  
(Kamal, *North West London Ghettos, still 00:00:32 in YouTube*, 2009, retirado de [http://www.youtube.com/watch?v=n3u\\_MTfssFw&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=n3u_MTfssFw&feature=related))
- 142 Imagem 150. Unidades habitacionais, zona de passagem entre unidades habitacionais, *Church Road NW10, Harlesden*, Noroeste de Londres, Inglaterra, 2009.  
(Kamal, *North West London Ghettos, still 00:01:08 in YouTube*, 2009, retirado de [http://www.youtube.com/watch?v=n3u\\_MTfssFw&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=n3u_MTfssFw&feature=related))
- 143 Imagem 151. Rua de convivência sem trânsito, espaço de mediação entre o espaço público e o privado através da extensão da domesticidade para o espaço da rua pública, Gioggia, Itália, s.d.  
(Herman Hertzberger, *Procurando um lugar na sombra in Hertzberger*, 1999, p.48)
- 144 Imagem 152. Bloco residencial *Diagoon*, um conjunto de moradias experimentais, perspectiva axonometrica do projecto original e fachada de uma das habitações transformada, Herman Hertzberger, Delft, Holanda, 1969 a 1970.  
(Herman Hertzberger, *sem título in Hertzberger*, 1999, p.41)
- 145 Imagem 153. Bloco residencial *Diagoon*, vista dos pátios traseiros de duas das residências, antes da intervenção dos residentes, Herman Hertzberger, Delft, Holanda, 1969 a 1970.  
(Herman Hertzberger, *sem título in Hertzberger*, 1999, p.159)
- 145 Imagem 154. Bloco residencial *Diagoon*, conjunto de moradores personalizam o seu pátio e a varanda, construção de uma parede divisória em blocos de cimento perfurado, que permite resguardo face ao exterior mas simultaneamente permite a visão e ventilação do espaço, Herman Hertzberger, Delft, Holanda, 1969 a 1970.  
(Herman Hertzberger, *sem título in Hertzberger*, 1999, p.159)
- 146 Imagem 155. Bloco residencial *Diagoon*, sequência da construção individual dos sistemas de mediação na área pública em frente às residências, Herman Hertzberger, Delft, Holanda, 1969 a 1970.  
(Herman Hertzberger, *sem título in Hertzberger*, 1999, p.41)

- 146 Imagem 156. *Sous les pavés, la plage*, (Debaixo da calçada, a praia – tradução livre) grafitti de rua associado aos acontecimentos de Maio de 1968, Paris, França, fotografia de 2008. (Michael Macfeat, *Sous les pavés, la plage in Google* – Imagens, 2010, retirado de <http://www.flickrriver.com/photos/historywillabsolvemike/2753907376/>)
- 147 Imagem 157. Conjunto residencial *Bijlmermeer*, vista do exterior, Siegfried Nassuth, Amsterdam, Holanda, c.1962. (Herman Hertzberger, *Conjunto residencial Bijlmermeer in Hertzberger*, 1999, p.44)
- 148 Imagem 158. Falanstério, vista da horta comunitária no exterior do edifício principal, Jean Baptiste Godin, Guise, França, 1859 a 1883. (Herman Hertzberger, *Projecto residencial Familistère in Hertzberger*, 1999, p.44)
- 2.2.3. A casa pragmática: uma forma de conceber a arquitectura, a cidade e a sua relação com a natureza.
- 149 Imagem 159. *A bigger splash*, David Hockney, 1967. (David Hockny, *A bigger splash in Google* – Imagens, 2010, retirado de <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/hockney/splash/>)
- 150 Imagem 160. Pao 1. A mulher nómada de Tóquio Iê, Toyo Ito, 1985. (Tomio Ohashi, *sem título in Ábalos*, 2003, p. 150)
- 151 Imagem 161. Exposição do projecto e desenhos preliminares para as Case Study House #8 e #9, que apareceram no número de Dezembro de 1945 da Revista *Arts & Architecture*. (*Arts & Architecture* 12, Eames Office LLC, Cartaz de exposição dos projectos Case Study House #8 e #9 in Koenig, 2007, p. 34)
- 151 Imagem 162. Case Study House #8, Califórnia, planta, Charles Eames e Eero Saarinen, 1945 a 1949. (*Arts & Architecture* 5, Eames Office LLC, Planta da Case Study House #8 in Koenig, 2007, p. 34)
- 151 Imagem 163. Charles e Ray Eames, numa moto Triumph, s.d. (Charles e Ray Eames, Eames Office LLC, Charles e Ray Eames numa moto Triumph in Koenig, 2007, p. 6)

- 152 Imagem 164. Case Study House #8, Califórnia, fachada principal antes da instalação de uma passagem feita com travessas de caminho-de-ferro, Charles Eames e Eero Saarinen, 1945 a 1949.  
(Julius Shulman © J. Paul Getty Trust, Case Study House #8 in Koenig, 2007, p. 32)
- 152 Imagem 165. Case Study House #8, Califórnia, vista panorâmica da casa e estúdio ligados por um pátio, Charles Eames e Eero Saarinen, 1945 a 1949.  
(Julius Shulman © J. Paul Getty Trust, Case Study House #8 in Koenig, 2007, p. 39)
- 153 Imagem 166. Case Study House #8, Califórnia, perspectiva interior com o casal Eames, Charles Eames e Eero Saarinen, 1945 a 1949.  
(Julius Shulman © J. Paul Getty Trust, Case Study House #8 in Koenig, 2007, p. 37)
- 153 Imagem 167. Case Study House #8, Califórnia, perspectiva do interior para o exterior com alteração do mobiliário e integração de uma escultura de Calder, Charles Eames e Eero Saarinen, 1945 a 1949.  
(Julius Shulman © J. Paul Getty Trust, Case Study House #8 in Koenig, 2007, p. 38)
- 154 Imagem 168. Case Study House #8, Califórnia, vista interior do estúdio, Charles Eames e Eero Saarinen, 1945 a 1949.  
(Laure Joliet, *sem título in At Home at Home*, 2008, retirado de <http://athomeathome.blogspot.com/2008/02/eames-house-case-study-house-8-self.html>)
- 154 Imagem 169. Case Study House #9, Califórnia, vista do interior para o exterior, parede de vidro de 11 m de comprimento que dá para o prado e oceano, Charles Eames e Eero Saarinen, 1945 a 1949.  
(Julius Shulman © J. Paul Getty Trust, Case Study House #9 in Koenig, 2007, p. 43)
- 155 Imagem 170. Casa Stahl, Case Study House #22, a casa e o estacionamento vistos da entrada, Pierre Koenig, Los Angeles, 1960.  
(Julius Shulman © J. Paul Getty Trust, Case Study House #22 in Jackson, 2009, p. 43)
- 156 Imagem 171. Casa Stahl, Case Study House #22, exposição de sete minutos, Pierre Koenig, Los Angeles, 1960. Fotografia de Julius Shulman.  
(Julius Shulman © J. Paul Getty Trust, Case Study House #22 exposição de sete minutos in Jackson, 2009, p. 6)
- 157 Imagem 172. Casa Stahl, Case Study House #22, vista da área em vidro que dá para a piscina, Pierre Koenig, Los Angeles, 1960.  
(Julius Shulman © J. Paul Getty Trust, Case Study House #22 in Jackson, 2009, p. 44)

- 157 Imagem 173. Casa Stahl, Case Study House #22, área de refeições e convívio, vista de Hollywood, Pierre Koenig, Los Angeles, 1960.  
(Julius Shulman © J. Paul Getty Trust, *Case Study House #22 in Jackson*, 2009, p. 42)
- 158 Imagem 174. Casa Stahl, Case Study House #22, vista do interior do quarto para o exterior, Pierre Koenig, Los Angeles, 1960.  
(Julius Shulman © J. Paul Getty Trust, *Case Study House #22 in Jackson*, 2009, p. 49)
- 158 Imagem 175. Casa Lamel, vista da entrada principal, Pierre Koenig, Califórnia, 1953.  
(Julius Shulman © J. Paul Getty Trust, *Casa Lamel in Jackson*, 2009, p. 23)
- 158 Imagem 176. Casa Lamel, perspectiva do exterior para o interior da estrutura e painéis dos pátios, Pierre Koenig, Califórnia, 1953.  
(Julius Shulman © J. Paul Getty Trust, *Casa Lamel in Jackson*, 2009, p. 22)
- 159 Imagem 177. Casa Lamel, pátio de entrada com as áreas de convívio e jantar ao fundo, Pierre Koenig, Califórnia, 1953.  
(Julius Shulman © J. Paul Getty Trust, *Casa Lamel in Jackson*, 2009, p. 20)
- 159 Imagem 178. Casa Iwata, desenho em perspectiva sem a piscina e o estacionamento e desenho em perspectiva da estrutura, Pierre Koenig, Califórnia, 1963.  
(Pierre Koenig, desenho em perspectiva sem a piscina e o estacionamento e desenho em perspectiva da estrutura *in Jackson*, 2009, p. 63)
- 160 Imagem 179. Casa Iwata, vista da entrada axial que separa o estacionamento da piscina, Pierre Koenig, Califórnia, 1963.  
(Julius Shulman © J. Paul Getty Trust, *Casa Iwata in Jackson*, 2009, p. 62)
- 160 Imagem 180. Casa Iwata, vista pormenor dos braços verticais, Pierre Koenig, Califórnia, 1963.  
(Julius Shulman © J. Paul Getty Trust, *Casa Iwata in Jackson*, 2009, p. 65)
- 162 Imagem 181. Casas em Alcudia, Maiorca, esboços, Alejandro de la Sota, 1984.  
(*a.d.*, *sem título in Ábalos*, 2003, p. 168)
- 163 Imagem 182. *Quartos ao pé do mar*, Edward Hopper, 1951.  
(Edward Hopper, New Haven, Connecticut, Yale University Art Gallery, *Rooms by the sea in Renner, R. G. (2003). Hopper. Edward Hopper 1882-1967: Transformações do Real. Germany: Taschen/Público, p.85)*

### 2.3. As mega-estruturas *versus* a valorização da pré-existência: a conexão e os fluxos transitórios – Movimento Pós-Moderno e os Radicais

- 165 Imagem 183. Pruitt-Igoe, imagem da demolição do complexo habitacional, Minoru Yamasaki, St. Louis, Missouri, EUA, 15 de Julho de 1972.  
(*a.d.*, *sem título* in Lamers-Schütze, 2003, p. 805)
- 166 Imagem 184. Unidade de habitação de Marselha, “Rua” de serviços, Le Corbusier, França, 1946 a 1952.  
(Paul Koslowski © FLC/ADAGP, Unité d’Habitation, Marseille in Fondation Le Corbusier, 2010, retirado de [http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5234&sysLanguage=fr-fr&itemPos=58&itemSort=fr-fr\\_sort\\_string1&itemCount=78&sysParentName=&sysParentId=64](http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5234&sysLanguage=fr-fr&itemPos=58&itemSort=fr-fr_sort_string1&itemCount=78&sysParentName=&sysParentId=64))
- 167 Imagem 185. Projectos de fachadas ecléticas, Robert Venturi, 1977.  
(Robert Venturi, *sem título* in Lamers-Schütze, 2003, p. 798)
- 167 Imagem 186. Estudo comparativo, página do livro *Complexity and Contradition*, *s.d.*  
(Robert Venturi, *sem título* in Lamers-Schütze, 2003, p. 799)
- 168 Imagem 187. Kresge College, entrada vista do interior para o exterior, Charles Moore, U. C. Santa Cruz, Califórnia, 1972 a 1974.  
(Mary Ann Sullivan, *The main entrance from inside* in Digital Imaging Project, 2010, retirado de <http://www.bluffton.edu/~sullivanm/moorekresge/kresge.html>)
- 169 Imagem 188. Kresge College, pátio central e áreas comuns, Charles Moore, U. C. Santa Cruz, Califórnia, 1972 a 1974.  
(Mary Ann Sullivan, *The commons and patio* in Digital Imaging Project, 2010, retirado de <http://www.bluffton.edu/~sullivanm/moorekresge/kresge.html>)
- 170 Imagem 189. Paolo Deganello, Pádua, *s.d.*  
(*a.d.*, Paolo Deganello in Milano, 2009, p. 582)
- 170 Imagem 190. *No-Stop City*, duas soluções de sistematização do ambiente interior construídas na base da coexistência entre o primitivismo e a tecnologia, Archizoom, *s.d.*  
(*a.d.*, *No-Stop City* in Milano, 2009, p. 120)  
(*a.d.*, Archizoom *No-Stop City / Interior Landscape* in E-flux, 2010, retirado de <http://www.e-flux.com/journal/view/133>)
- 171 Imagem 191. *No-Stop City*, três formas possíveis de utilização do contentor, Archizoom, 1969.

- (*a.d.*, *No-Stop City in Milano*, 2009, p. 110-115)
- 172 Imagem 192. Casa Romeo, vista do exterior, Paolo Deganello, Caminiti, Varano, 1988 a 1998.  
(*a.d.*, *sem título in Milano*, 2009, p. 374)
- 172 Imagem 193. Casa Romeo, vista do interior, Paolo Deganello, Caminiti, Varano, 1988 a 1998.  
(*a.d.*, *sem título in Milano*, 2009, p. 373)
- 172 Imagem 194. Casa Romeo, planta e secção do projecto de construção, Paolo Deganello, Caminiti, Varano, 1988 a 1998.  
(*a.d.*, *sem título in Milano*, 2009, p. 375)
- 173 Imagem 195. Fotografia da intervenção na Via Manzoni, projecto árvore-locatária, Hundertwasser, Trienal de Milão, 1973.  
(*a.d.*, *O projecto árvore-locatária na Via Manzoni in Restany*, 2004, p. 32)
- 173 Imagem 196. Fotografia da intervenção na Via Manzoni, projecto árvore-locatária, Hundertwasser, Trienal de Milão, 1973.  
(*a.d.*, *O projecto árvore-locatária na Via Manzoni in Restany*, 2004, p. 33)
- 173 Imagem 197. As Cinco Peles do Homem, Hundertwasser, desenho a tinta, 29,7x20,9cm, Viena, 1998.  
(Hundertwasser, *As Cinco Peles do Homem in Restany*, 2004, p. 3)
- 174 Imagem 198. Casa Hundertwasser, fachada vista da rua de entrada com janelas com diferente expressão, Hundertwasser em colaboração com os arquitectos Josef Krawina e Peter Pelikan, Viena, 1983 a 1986, fotografia de 2010.  
(*a.d.*, *Casa Hundertwasser (exterior) in Trivago*, 2010, retirado de <http://www.trivago.com.pt/viena-44232/pr%C3%A9dio/casa-hundertwasser-14184/foto-i6476025>)
- 174 Imagem 199. Poltrona Proust, Alessandro Mendini, Cappellini, 1978.  
(Cappellini, *Poltrona Proust in Cappellini*, 2010, retirado de <http://www.cappellini.it/portal/page/portal/UI/webpages/cappellini/designer/detail?p=id:81473>)
- 175 Imagem 200. Casa Hundertwasser, habitação social, Hundertwasser em colaboração com os arquitectos Josef Krawina e Peter Pelikan, Viena, 1983 a 1986.  
(Hubert Kluger, *sem título in Restany*, 2004, p. 42)

- 175 Imagem 201. Casa Hundertwasser, esplanada de café interior, Hundertwasser em colaboração com os arquitectos Josef Krawina e Peter Pelikan, Viena, 1983 a 1986, fotografia de 2008.  
(a.d., *Casa Hundertwasser (interior) in* Trivago, 2008, retirado de <http://www.trivago.com.pt/viena-44232/pr%C3%A9dio/casa-hundertwasser-14184/foto-i5164628>)
- 176 Imagem 202. Casa Hundertwasser, espaço semi-público e público, rua interior com serviços e ponte superior de ligação entre divisões superiores, Hundertwasser em colaboração com os arquitectos Josef Krawina e Peter Pelikan, Viena, 1983 a 1986, fotografia de 2006.  
(a.d., *Casa Hundertwasser (interior) in* Trivago, 2006, retirado de <http://www.trivago.com.pt/viena-44232/pr%C3%A9dio/casa-hundertwasser-14184/foto-i225936>)
- 176 Imagem 203. Casa Hundertwasser, pormenor da fachada, Hundertwasser em colaboração com os arquitectos Josef Krawina e Peter Pelikan, Viena, 1983 a 1986, fotografia de 2009.  
(a.d., *Casa Hundertwasser (exterior) in* Trivago, 2009, retirado de <http://www.trivago.com.pt/viena-44232/pr%C3%A9dio/casa-hundertwasser-14184/foto-i5973523>)
- 177 Imagem 204. Esquema da dinâmica entre interior e exterior de uma habitação, primeiro esboço de uma árvore-locatária, Hundertwasser, desenho a tinta, 29,7x20,9cm, Viena, 1998.  
(Hundertwasser, *Primeiro esboço de uma árvore-locatária in* Restany, 2004, p. 31)

## Capítulo III

### Complexidades dos paradigmas da contemporaneidade

#### 3.1. A multiplicidade comportamental e a mutação da relação com a cidade

- 179 Imagem 205. Vista aérea da cidade de Chicago, dilatação do espaço público, rede de transporte, EUA, actualidade.  
(a.d., *sem título in* Google – Imagens, 2010, retirado de <http://www.blackberrywallpapers.ca/102/chicago-cityscape-5/>)
- 180 Imagem 206. Transitoriedade, fluxos migratórios, passagem do tempo, fotografia de Abel Andrade, 2010.  
(Abel Andrade, *Espanha in* Abel Andrade Fotografo, 2010, retirado de [http://www.abelrca.pt/?page\\_id=271](http://www.abelrca.pt/?page_id=271))

- 181 Imagem 207. *Love Me Tender*, importância da consciência corporal, Didier Fiuza Faustino, Mesarchitecture, 2009.  
(Didier Fiuza Faustino, Mesarchitecture, *Love Me Tender in Mesarchitecture*, 2009, retirado de <http://www.mesarchitecture.com/blog/?p=685>)
- 181 Imagem 208. Unidade habitacional, *Chalkhill Estate*, Brent, North London, actualmente este complexo em particular já foi demolido.  
(*a.d.*, *Chalkhill Estate, Brent, North London in Shaftoe*, 2008, p.21)
- 182 Imagem 209. *Endless House*, fotografias da maquete, vista das divisões e volumes interiores, Frederick Kiesler, 1959.  
(Berenice Abbott, Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, *Endless House model in* Krissel, M. (2003). *Frederick Kiesler. Inside the Endless House*. Pennsylvania: University of Pennsylvania, retirado de <http://www.krisselstudio.com/000-docs/2-research/Kiesler.pdf>, p.22)
- 183 Imagem 210. *Endless House*, desenhos de apresentação do modelo, exposição da fluida organização e distribuição interior, Frederick Kiesler, MoMA, New York, 1959.  
(Berenice Abbott, Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation, *Endless House presentation drawings at MoMA in* Krissel, M. (2003). *Frederick Kiesler. Inside the Endless House*. Pennsylvania: University of Pennsylvania, retirado de <http://www.krisselstudio.com/000-docs/2-research/Kiesler.pdf>, p.23)
- 183 Imagem 211. *Generic City*, Rem Koolhaas, New York, 2002.  
(*a.d.*, *Generic City in* Koolhaas, Sigler, Werlemann & Mau, 2002, 1ª página do texto *Generic City*)
- 183 Imagem 212. *Generic City*, intervenção na cidade marcada pelos cenários pós-guerra, Rem Koolhaas, *s.d.*  
(Rem Koolhaas, *Marcado pelos cenários pós-guerra in* DAT - Design, Arquitectura e Tecnologia, 2004, retirado de <http://samuelxfs.blogs.sapo.pt/arquivo/067571.html>)
- 185 Imagem 213. Rua de convivência sem trânsito, área de mediação entre o espaço público e o privado através do prolongamento da domesticidade para o espaço da rua pública, Gioggia, Itália, *s.d.*  
(Herman Hertzberger, *Procurando um lugar na sombra in* Hertzberger, 1999, p.48)
- 185 Imagem 214. Vista da fachada de um edifício em vidro, representação da diminuição da espessura dos invólucros arquitectónicos, utilização de materiais transparentes como o vidro que diluem a mediação entre interior e exterior, fotografia de Abel Andrade, 2010.

(Abel Andrade, *Arquitectura in* Abel Andrade Fotografo, 2010, retirado de [http://www.abelrca.pt/?page\\_id=252](http://www.abelrca.pt/?page_id=252))

- 186 Imagem 215. *La Fièvre d'Urbicande, graphic novel*, nº.2 da série *Les Cités Obscures* (1983 - actualidade) François Schuiten e Benoît Peeters, 1985, publicado pela primeira vez em 1990. (François Schuiten, Castermen Publisher, *La Fièvre d'Urbicande in* Google – Imagens, 2010, retirado de <http://lecturederaymond.over-blog.com/article-19261674.html>)
- 187 Imagem 216. *La Fièvre d'Urbicande, graphic novel*, nº.2 da série *Les Cités Obscures* (1983 - actualidade) François Schuiten e Benoît Peeters, 1985, publicado pela primeira vez em 1990. (François Schuiten, Castermen Publisher, *La Fièvre d'Urbicande in* Google – Imagens, 2010, retirado de <http://lecturederaymond.over-blog.com/article-19261674.html>)
- 187 Imagem 217. *La Fièvre d'Urbicande, graphic novel*, nº.2 da série *Les Cités Obscures* (1983 - actualidade) François Schuiten e Benoît Peeters, 1985, publicado pela primeira vez em 1990. (François Schuiten, Castermen Publisher, *La Fièvre d'Urbicande in* Google – Imagens, 2010, retirado de <http://lecturederaymond.over-blog.com/article-19261674.html>)
- 188 Imagem 218. Sobreposição expositiva da passagem do tempo I, evolução do empreendimento, Michael Wesely, Potsdamer Platz, Berlim, 5/4/1997 – 24/9/1998. (Michael Wesely, 5/4/1997 – 24/9/1998 *Potsdamer Platz in* Michael Wesely, 2009, retirado de [http://www.wesely.org/wesely/gruppe.php?var=potsdamerplatz&art=1&show\\_page=4](http://www.wesely.org/wesely/gruppe.php?var=potsdamerplatz&art=1&show_page=4))
- 188 Imagem 219. Sobreposição expositiva da passagem do tempo II, evolução do empreendimento, Michael Wesely, Potsdamer Platz, Berlim, 27/3/1997 – 13/12/1998. (Michael Wesely, 27/3/1997 – 13/12/1998 *Potsdamer Platz in* Michael Wesely, 2009, retirado de [http://www.wesely.org/wesely/gruppe.php?var=potsdamerplatz&art=1&show\\_page=5](http://www.wesely.org/wesely/gruppe.php?var=potsdamerplatz&art=1&show_page=5))

### 3.2. A construção de novas realidades espaço-temporais no habitar contemporâneo: a proliferação e a influência dos *media*

- 189 Imagem 220. Rede de transportes, Chicago, EUA, actualidade. (a.d., *Chicago in* Shaftoe, 2008, p.64)
- 189 Imagem 221. Vista aérea de uma cidade contemporânea à noite, rede de transportes e edifícios, s.d. (a.d., *sem título in* Google – Imagens, 2010, retirado de <http://downloads.open4group.com/download/wallpapers/vida-noturna-na-cidade-17443.html>)

- 190 Imagem 222. Habitações a baixo custo, corredor de ligação entre módulos e de mediação com o exterior, Spacebox® para a *Centrada* (venda, aluguer, construção e reconstrução de imóveis), município de Lelystad, Holanda, 2006.  
(Spacebox®, *sem título in Spacebox®*, 2010, retirado de <http://www.spacebox.nl/index.cfm?lng=en&mi=3&pmi=14>)
- 190 Imagem 223. *SSHU* Habitações para estudantes, processo de montagem das unidades, Spacebox®, De Uithof, Utrecht, Holanda, 2004.  
(Spacebox®, *SSHU – Student Housing in Spacebox®*, 2010, retirado de <http://www.spacebox.nl/index.cfm?lng=en&mi=1&pmi=22>)
- 190 Imagem 224. *SSHU* Habitações para estudantes, 234 *studios* de 18m<sup>2</sup>, Spacebox®, De Uithof, Utrecht, Holanda, 2004.  
(Spacebox®, *SSHU – Student Housing in Spacebox®*, 2010, retirado de <http://www.spacebox.nl/index.cfm?lng=en&mi=1&pmi=0>)
- 191 Imagem 225. *Keetwonen* - Habitações para estudantes a partir da reconversão de contentores, vista aérea do complexo habitacional, vista do interior de um dos contentores reconvertido e pormenor da organização da fachada principal, Tempohousing®, Amesterdão, Holanda, 2005 a 2006.  
(Tempohousing®, *Keetwonen – Amsterdam Student Housing in Tempohousing®*, 2010, retirado de <http://www.tempohousing.com/projects/keetwonen.html>)
- 191 Imagem 226. Módulos Auto-suficientes para zonas protegidas, integração de um conjunto de módulos no cenário envolvente, Cannatà & Fernandes - Fátima Fernandes e Michele Cannatà, Clube Náutico da Aldeia do Mato, Abrantes, Portugal, 2003.  
(Luís Ferreira Alves, *Módulos Auto-suficientes in Arquitectura Ibérica*, 2009, p.96)
- 191 Imagem 227. Módulos Auto-suficientes para zonas protegidas, vista do exterior, posicionamento no terreno, Cannatà & Fernandes - Fátima Fernandes e Michele Cannatà, Clube Náutico da Aldeia do Mato, Abrantes, Portugal, 2003.  
(Luís Ferreira Alves, *Módulos Auto-suficientes in Arquitectura Ibérica*, 2009, p.95)
- 192 Imagem 228. *Loft* em Maiorca, vista do exterior, vista da entrada principal para o atelier, Dan Schimmel, Maiorca, Espanha, *s.d.*  
(Pere Planells, *sem título in Schleifer, S. (Ed.). (2005). Espaços para Trabalhar*. Espanha: Evergreen/Taschen, p.317)
- 192 Imagem 229. *Loft* em Filadélfia, vista do interior, Dan Schimmel, Filadélfia, EUA, *s.d.*

- (Catherine Tighe, *sem título* in Schleifer, S. (Ed.). (2005). *Espaços para Trabalhar*. Espanha: Evergreen/Taschen, p.276)
- 193 Imagem 230. *Loft* do artista Ottmar Lerche, vista da fachada, Ottmar Lerche, Berlim, Alemanha, s.d.  
(E. Wentorf, *sem título* in Schleifer, S. (Ed.). (2006). *Espaços Reconvertidos*. Espanha: Evergreen/Taschen, p.164)
- 193 Imagem 231. *Loft* do artista Ottmar Lerche, vista do interior, oficina de trabalho, Ottmar Lerche, Berlim, Alemanha, s.d.  
(E. Wentorf, *sem título* in Schleifer, S. (Ed.). (2006). *Espaços Reconvertidos*. Espanha: Evergreen/Taschen, p.167)
- 193 Imagem 232. *Loft* do artista Ottmar Lerche, vista do interior, área de repouso, Ottmar Lerche, Berlim, Alemanha, s.d.  
(E. Wentorf, *sem título* in Schleifer, S. (Ed.). (2006). *Espaços Reconvertidos*. Espanha: Evergreen/Taschen, p.168)
- 194 Imagem 233. *Andy Warhol* na *The Factory*, vista do espaço aberto interior, New York, s.d.  
(Billy Name, *Andy Warhol at The Factory in Audart Invitation*, 2010, retirado de [http://www.audartgallery.com/name\\_enlarge10.htm](http://www.audartgallery.com/name_enlarge10.htm))
- 194 Imagem 234. *Andy Warhol* na *The Factory*, vista do interior para o exterior, *Ready Made Brillo Box*, New York, 1963.  
(Billy Name, Irvine Contemporary, *Andy Warhol carrying a Brillo Box sculpture with Billy Name's cat at the Factory in* Artnet, 2010, retirado de <http://www.artnet.com/artwork/425529397/423927477/andy-warhol-carrying-a-brillo-box-sculpture-with-billy-names-cat-at-the-factory.html>)
- 195 Imagem 235. *The Factory*, vista do interior, vista do espaço aberto interior, propício para a convivência social entre convidados, New York, s.d.  
(a.d., *sem título* in Google - Imagens, 2010, retirado de <http://thisandthatandmoreofthesame.blogspot.com/2008/11/andy-warhols-factory-people.html>)
- 196 Imagem 236. *Loft* Campana, vista do interior para o exterior, fachada de vidro, Fernando Campana, São Paulo, Brasil, s.d.  
(Andrés Ortero, *sem título* in Schleifer, S. (Ed.). (2005). *Espaços para Trabalhar*. Espanha: Evergreen/Taschen, p.340)

- 196 Imagem 237. *Loft Campana*, vista do interior para o exterior, entrada das traseiras do *loft*, Fernando Campana, São Paulo, Brasil, *s.d.*  
(Andrés Ortero, *sem título in* Schleifer, S. (Ed.). (2005). *Espaços para Trabalhar*. Espanha: Evergreen/Taschen, p.343)
- 197 Imagem 238. *Loft em Neukölln*, vista do interior, *mezzanine*, Michael Krech, Berlim, Alemanha, *s.d.*  
(Wini Sulzbach, *sem título in* Schleifer, S. (Ed.). (2006). *Espaços Reconvertidos*. Espanha: Evergreen/Taschen, p.232)
- 197 Imagem 239. *Casa Virtual*, render e fotografia da maquete, FOA - Foreign Office Architects, Farshid Moussavi e Alejandro Zaera-Polo, 1996.  
(FOA - Foreign Office Architects, *sem título in* Google – Imagens, 2010, retirado de <http://verse2.egloos.com/4123987>)
- 198 Imagem 240. *(G)host in the (S)hell*, intervenção na fachada da galleria Storefront for Art and Architecture, perspectiva axonométrica e fotografia, Didier Fiuza Faustino, Mesarchitecture, New York, 2008.  
(Didier Fiuza Faustino, Mesarchitecture, *(G)host in the (S)hell in* Mesarchitecture, 2009, retirado de <http://www.mesarchitecture.com/blog/?p=635>)
- 198 Imagem 241. *(G)host in the (S)hell*, vista da entrada, as pessoas são forçadas a interagir com o espaço fronteiriço, Mesarchitecture, New York, 2008.  
(Didier Fiuza Faustino, Mesarchitecture, *(G)host in the (S)hell in* Mesarchitecture, 2009, retirado de <http://www.mesarchitecture.com/blog/?p=635>)
- 200 Imagem 242. *Sinais e edifícios em Las Vegas*, Learning from Las Vegas, Robert Venturi, 1972.  
(Robert Venturi, *Las Vegas signs in* Lamers-Schütze, 2003, p.797)
- 201 Imagem 243. André Malraux a selecionar fotografias para o seu *Museu Imaginário*, c. 1947.  
(Maurice Jarnoux/Paris Match/Scoop, *André Malraux selecting photographs for Le Musée imaginaire in* Gomes, 2009, retirado de [http://artephotographica.blogspot.com/2009/03/conversa-com\\_09.html](http://artephotographica.blogspot.com/2009/03/conversa-com_09.html))
- 201 Imagem 244. Times Square, New York, actualidade.  
(*a.d.*, *Times Square in* Google - Imagens, 2008, retirado de <http://hdw.eweb4.com/out/13078.html>)
- 202 Imagem 245. *Gisue e Mojgan Hariri*, Atelier Hariri & Hariri, *s.d.*

(Atelier Hariri & Hariri, *sem título* in Atelier Hariri & Hariri, 2010, retirado de <http://www.haririandhariri.com/>)

202 Imagem 246. *Digital House*, vista do exterior, Gisue e Mojgan Hariri, Atelier Hariri & Hariri, New York, 1998.

(Atelier Hariri & Hariri, *Digital House* in Atelier Hariri & Hariri, 2010, retirado de <http://www.haririandhariri.com/>)

202 Imagem 247. *The Digital House*, still do filme apresentado no MoMA, Gisue e Mojgan Hariri, Atelier Hariri & Hariri, New York, 1998.

(Atelier Hariri & Hariri, *Digital House*, still 0:00:01 in Atelier Hariri & Hariri, 2010, retirado de <http://www.haririandhariri.com/>)

203 Imagem 248. *C\_Life – City as Living Factory of Ecology*, Low2No Design Competition, 1º prémio, primeiro quarteirão carbono neutro, vista do espaço de mediação do quarteirão habitacional, Atelier Sauerbruch Hutton, Jätkäsaari, Helsínquia, Finlândia, primeira fase concluída em 2010 e todo o quarteirão, com c. de 100 hectares até 2023.

(Atelier Sauerbruch Hutton, *Low2No – Finlands first carbon neutral district* in Sauerbruch Hutton, 2009, retirado de [http://www.sauerbruchhutton.de/images/news\\_images/low2no.jpg](http://www.sauerbruchhutton.de/images/news_images/low2no.jpg))

203 Imagem 249. *C\_Life – City as Living Factory of Ecology*, Low2No Design Competition, esquemas para a estratégia energética, Atelier Sauerbruch Hutton, Jätkäsaari, Helsínquia, Finlândia, 2009.

(Atelier Sauerbruch Hutton, *Competition boards Low2No* in Low2No, 2009, retirado de <http://www.low2no.org/now/wp-content/uploads/2009/09/Low2No-arup1.jpg>)

3.3. O habitar no século XXI: as intervenções tecnológicas e a sustentabilidade como principais mediadoras urbanas no projecto contemporâneo

204 Imagem 250. *Ocupa-se ou Mora-se*, procura do verdadeiro habitar. Fotografia de Ricardo Lima, *sem título*, s.d.

(Ricardo Lima, *sem título* in Ricardo Lima Fotografo, 2010, retirado de <http://www.ricardolima.fot.br/fotojornalismo.html>)

205 Imagem 251. Cenário de guerra. Fotografia de David Gilkey, *Soldiers with the 3<sup>rd</sup> Infantry Division engage the enemy south of Baghdad*, 2 de Abril de 2003.

(David Gilkey, *Soldiers with the 3<sup>rd</sup> Infantry Division engage the enemy south of Baghdad* in The Washington Post, 2010, retirado de Eyes on the War: [http://www.washingtonpost.com/wp-srv/flash/photo/world/iraq/warphotogs/index\\_frames.htm](http://www.washingtonpost.com/wp-srv/flash/photo/world/iraq/warphotogs/index_frames.htm))

- 206 Imagem 252. Reichstag, sede do Parlamento Alemão, frontão original com a nova cúpula tecnológica, Norman Foster, 1999.  
(Foster and Partners, *Reichstag, New German Parliament in* Foster and Partners, 2010, retirado de <http://www.fosterandpartners.com/Projects/0686/Default.aspx>)
- 206 Imagem 253. Reichstag, corte Norte-Sul do edifício, integração da pré-existência com a nova cúpula tecnológica e galerias, Norman Foster, 1999.  
(Foster and Partners, *Reichstag, New German Parliament in* Foster and Partners, 2010, retirado de <http://www.fosterandpartners.com/Projects/0686/Default.aspx>)
- 206 Imagem 254. Escola Primária do Gando, vista exterior, pormenor do sistema da cobertura que associa a tecnologia à herança vernacular, Diébédo Francis Kéré, Burkina Faso, África, 2001 a 2008.  
(Erik Jan Ouwerker, *Escola Primária do Gando in Arquitectura e Arte, 78/79*, 2010, p.78)
- 207 Imagem 255. Escola Primária do Gando, Axonometria explodida, cortes transversal e longitudinal da sala de aula, Diébédo Francis Kéré, Burkina Faso, África, 2001 a 2008.  
(Diébédo Francis Kéré, *axonometria explodida, cortes transversal e longitudinal da sala de aula in Arquitectura e Arte, 78/79*, 2010, p.79)
- 207 Imagem 256. Academia de Ciências da Califórnia, vista do exterior do edifício principal, Renzo Piano Buildings Workshop Architects em colaboração com os Stantec Architecture, São Francisco, EUA, 2000 a 2008.  
(Renzo Piano Buildings Workshop Architects, *Academia de Ciências da Califórnia in Arquitectura e Arte, 78/79*, 2010, p.54)
- 207 Imagem 257. Academia de Ciências da Califórnia, esquema de iluminação e ventilação, Renzo Piano Buildings Workshop Architects em colaboração com os Stantec Architecture, São Francisco, EUA, 2000 a 2008.  
(Renzo Piano Buildings Workshop Architects, *esquema de iluminação e ventilação in Arquitectura e Arte, 78/79*, 2010, p.61)
- 208 Imagem 258. *Personal Billboard: An Urban Peep Show*, conceito de Habitat, estrutura do habitáculo, Didier Fuiza Faustino, 1997.  
(Didier Fuiza Faustino, *Personal Billboard: An Urban Peep Show in* Didier Fuiza Faustino Catalog, 2000, retirado de <http://www.archilab.org/public/2000/catalog/faust/faust10.htm>)
- 208 Imagem 259. *Personal Billboard: An Urban Peep Show*, conceito de Habitat, ecrã de interface tecnológica conectado ao habitáculo, Didier Fuiza Faustino, 1997.

- (Didier Fuiza Faustino, *Personal Billboard: An Urban Peep Show in Didier Fuiza Faustino Catalog*, 2000, retirado de <http://www.archilab.org/public/2000/catalog/faust/faust12.htm>)
- 210 Imagem 260. *Sliding House*, pormenor central da habitação, DRMM - De Rijke Marsh Morgan Architects, Suffolk, East Anglia, Inglaterra, 2006 a 2009.  
(Alex de Rijke e Ross Russel, *Sliding House in Arquitectura Ibérica*, 32, 2009, capa)
- 210 Imagem 261. Edifício de habitação *Illa de la Llum*, vista do exterior, Lluís Clotet Ballús e Ignacio Paricio Ansuátegui, Barcelona, Espanha, 2001 a 2005.  
(Lluís Casals, *Vivendas "Illa de la Llum" in Arquitectura Ibérica*, 32, 2009, p.43)
- 211 Imagem 262. Edifício de habitação *Illa de la Llum*, vista do pátio central entre os três edifícios, Lluís Clotet Ballús e Ignacio Paricio Ansuátegui, Barcelona, Espanha, 2001 a 2005.  
(Lluís Casals, *Vivendas "Illa de la Llum" in Arquitectura Ibérica*, 32, 2009, p.41)
- 212 Imagem 263. Edifício de habitação *Illa de la Llum*, vista para o mar do interior de uma das varandas pátio, Lluís Clotet Ballús e Ignacio Paricio Ansuátegui, Barcelona, Espanha, 2001 a 2005.  
(Lluís Casals, *Vivendas "Illa de la Llum" in Arquitectura Ibérica*, 32, 2009, p.47)
- 212 Imagem 264. Edifício de habitação *Illa de la Llum*, vista do interior de uma das varandas pátio, Lluís Clotet Ballús e Ignacio Paricio Ansuátegui, Barcelona, Espanha, 2001 a 2005.  
(Lluís Casals, *Vivendas "Illa de la Llum" in Arquitectura Ibérica*, 32, 2009, p.44)
- 213 Imagem 265. *MTN - Mountain Dwellings*, vista geral dos três edifícios projectados para o mesmo cliente, Bjarke Ingels, Orestad, Dinamarca, 2008.  
(BIG – Bjarke Ingels Group, *Mountain Dwellings in BIG – Bjarke Ingels Group Site*, 2009, retirado de <http://www.big.dk/projects/mtn/mtn.html>)
- 213 Imagem 266. *MTN - Mountain Dwellings*, vista exterior do edifício habitacional e de estacionamento público, Bjarke Ingels, Orestad, Dinamarca, 2008.  
(BIG – Bjarke Ingels Group, *Mountain Dwellings in BIG – Bjarke Ingels Group Site*, 2009, retirado de <http://www.big.dk/projects/mtn/mtn.html>)
- 214 Imagem 267. Hundertwasser no programa de televisão "Make a Wish", com Dietmar Schönherr, 1972.  
(Johann Klinger, *sem título in Restany*, 2004, p. 30)
- 214 Imagem 268. *MTN - Mountain Dwellings*, varandas-pátio, Bjarke Ingels, Orestad, Dinamarca, 2008.

- (BIG – Bjarke Ingels Group, *Mountain Dwellings in BIG – Bjarke Ingels Group Site*, 2009, retirado de <http://www.big.dk/projects/mtn/mtn.html>)
- 214 Imagem 269. *MTN - Mountain Dwellings*, pormenor das varadas-pátio, Bjarke Ingels, Orestad, Dinamarca, 2008.  
(BIG – Bjarke Ingels Group, *Mountain Dwellings in BIG – Bjarke Ingels Group Site*, 2009, retirado de <http://www.big.dk/projects/mtn/mtn.html>)
- 215 Imagem 270. *ACROS Fukuoka Prefectural International Hall*, Emilio Ambasz, Emilio Ambasz and Associates Inc., Fukuoka, Japão, 1994.  
(Emilio Ambasz and Associates Inc., *sem título in Emilio Ambasz and Associates Inc.*, 2010, retirado de [http://www.emilioambaszandassociates.com/portfolio/image\\_window/8955-211.html](http://www.emilioambaszandassociates.com/portfolio/image_window/8955-211.html))
- 215 Imagem 271. *Sliding House*, vista exterior à noite, DRMM - De Rijke Marsh Morgan Architects, Suffolk, East Anglia, Inglaterra, 2006 a 2009.  
(Alex de Rijke e Ross Russel, *Sliding House in Arquitectura Ibérica*, 32, 2009, p.50-51)
- 216 Imagem 272. *Sliding House*, esquema distributivo e descritivo do movimento e disposição dos volumes, DRMM - De Rijke Marsh Morgan Architects, Suffolk, East Anglia, Inglaterra, 2006 a 2009.  
(Alex de Rijke e Ross Russel, *Sliding House in Arquitectura Ibérica*, 32, 2009, p.51-53)
- 216 Imagem 273. *Sliding House*, pormenor construtivo do volume móvel e sistema de calhas, DRMM - De Rijke Marsh Morgan Architects, Suffolk, East Anglia, Inglaterra, 2006 a 2009.  
(Alex de Rijke e Ross Russel, *Sliding House in Arquitectura Ibérica*, 32, 2009, p.59)
- 217 Imagem 274. *Sliding House*, sala de vidro coberta parcialmente pelo volume móvel, DRMM - De Rijke Marsh Morgan Architects, Suffolk, East Anglia, Inglaterra, 2006 a 2009.  
(Alex de Rijke e Ross Russel, *Sliding House in Arquitectura Ibérica*, 32, 2009, p.54)
- 217 Imagem 275. *Sliding House*, sala de vidro completamente exposta, DRMM - De Rijke Marsh Morgan Architects, Suffolk, East Anglia, Inglaterra, 2006 a 2009.  
(Alex de Rijke e Ross Russel, *Sliding House in Arquitectura Ibérica*, 32, 2009, p.55)
- 218 Imagem 276. *CO2 Saver*, vista do exterior, Peter Kuczia, Lago Laka, Polónia, 2008.  
(Tomek Pikula, *CO2 Saver in Peter Kuczia*, 2010, retirado de <http://www.kuczia.com/press.htm>)
- 218 Imagem 277. *CO2 Saver*, vista da fachada exterior, optimização construtiva, materiais vernaculares e sustentáveis, Peter Kuczia, Lago Laka, Polónia, 2008.  
(Tomek Pikula, *CO2 Saver in Peter Kuczia*, 2010, retirado de <http://www.kuczia.com/press.htm>)

- 219 Imagem 278. *CO2 Saver*, vista exterior, integração no cenário envolvente, Peter Kuczia, Lago Laka, Polónia, 2008.  
(Tomek Pikula, *CO2 Saver in Peter Kuczia*, 2010, retirado de <http://www.kuczia.com/press.htm>)
- 219 Imagem 279. *CO2 Saver*, vista do interior para o exterior, sala de estar com acesso ao exterior, Peter Kuczia, Lago Laka, Polónia, 2008.  
(Tomek Pikula, *CO2 Saver in Peter Kuczia*, 2010, retirado de <http://www.kuczia.com/press.htm>)
- 220 Imagem 280. *Forwarding Dallas*, projecto para o Concurso Internacional de Ideias *Re:vision Dallas*, MOOV+Atelier Data, Dallas, Texas, EUA, 2009.  
(MOOV+Atelier Data, *Forwarding Dallas in Arquitectura e Arte*, 75/76, 2009, p.52-53)
- 220 Imagem 281. *Forwarding Dallas*, conjunto habitacional visto de uma das ruas de acesso, MOOV+Atelier Data, Dallas, Texas, EUA, 2009.  
(MOOV+Atelier Data, *Forwarding Dallas in Arquitectura e Arte*, 75/76, 2009, p.58)
- 221 Imagem 282. *Forwarding Dallas*, Alçado da(s) fachada(s) sul – captação energética, Alçado da(s) fachada(s) norte – regulação energética, MOOV+Atelier Data, Dallas, Texas, EUA, 2009.  
(MOOV+Atelier Data, *Forwarding Dallas in Arquitectura e Arte*, 75/76, 2009, p.54)
- 221 Imagem 283. *Forwarding Dallas*, perspectiva do conjunto habitacional, MOOV+Atelier Data, Dallas, Texas, EUA, 2009.  
(MOOV+Atelier Data, *Forwarding Dallas in Arquitectura e Arte*, 75/76, 2009, p.57)
- 222 Imagem 284. *Forwarding Dallas*, esquema da modelação, MOOV+Atelier Data, Dallas, Texas, EUA, 2009.  
(MOOV+Atelier Data, *Forwarding Dallas in Arquitectura e Arte*, 75/76, 2009, p.55)
- 222 Imagem 285. *Forwarding Dallas*, convivência numa das ruas de mediação interna com comércio, MOOV+Atelier Data, Dallas, Texas, EUA, 2009.  
(MOOV+Atelier Data, *Forwarding Dallas in Arquitectura e Arte*, 75/76, 2009, p.59)
- 222 Imagem 286. *Forwarding Dallas*, esquema da estratégia urbana, MOOV+Atelier Data, Dallas, Texas, EUA, 2009.  
(MOOV+Atelier Data, *Forwarding Dallas in Arquitectura e Arte*, 75/76, 2009, p.55)
- 223 Imagem 287. *Forwarding Dallas*, relação estabelecida entre a fachada e a rua interior ao complexo habitacional, MOOV+Atelier Data, Dallas, Texas, EUA, 2009.  
(MOOV+Atelier Data, *Forwarding Dallas in Arquitectura e Arte*, 75/76, 2009, p.59)

## Capítulo IV

## Considerações Finais / Perspectivas futuras

- 226 Imagem 288. *A Man Directing a Young Woman with a Letter*, óleo sobre tela, Pieter de Hoog, Rijksmuseum, Amsterdam, 1670.  
(Pieter de Hoog, *A Man Directing a Young Woman with a Letter in Google – Imagens*, 2010, retirado de <http://www.essentialvermeer.com/dutch-painters/masters/hmandrcting.html>)
- 229 Imagem 289. Relação estabelecida entre os elementos mais quotidianos e os seus utilizadores, fotografias de Helena Almeida, 1977.  
(Helena Almeida, *Work-32 (Entrado 1) in Arte Photographica*, 2010, retirado de <http://artephotographica.blogspot.com/2010/10/helena.html>)